

DIE  
POMPEJANISCHE  
WANDDEKORATION

VOM ZWEITEN BIS ZUM VIERTEN STIL

VON

Dr. H. G. BEYEN

ERSTER BAND

TEXT



SPRINGER-SCIENCE+BUSINESS MEDIA, B.V.

1938

WILHELM VOLLGRAFF GEWIDMET

DIE  
POMPEJANISCHE  
WANDDEKORATION

VOM ZWEITEN BIS ZUM VIERTEN STIL

VON

Dr. H. G. BEYEN

ERSTER BAND

TEXT



SPRINGER-SCIENCE+BUSINESS MEDIA, B.V.

1938

ISBN 978-94-011-8347-5  
DOI 10.1007/978-94-011-9028-2

ISBN 978-94-011-9028-2 (eBook)

*Copyright 1938 by Springer Science+Business Media Dordrecht  
Originally published by Martinus Nijhoff, The Hague, Netherlands in 1938  
Softcover reprint of the hardcover 1st edition 1938*

*All rights reserved, including the right to translate or to reproduce  
this book or parts thereof in any form*

DIE POMPEJANISCHE WANDDEKORATION  
VOM ZWEITEN BIS ZUM VIERTEN STIL

## INHALT

I. EINLEITUNG . . . . .	1
II. ALLGEMEINE BEMERKUNGEN ZUR METHODE . . . . .	6

## DER ZWEITE STIL

III. DER KULTURELLE HINTERGRUND . . . . .	13
IV. DIE ENTWICKLUNG — AUSSERE ANHALTSPUNKTE FÜR DIE DATIERUNG — DIE VITRUVSTELLE — ANSCHLUSS AN ÄLTERE KUNSTFORMEN . . . . .	21
V. DIE ZWEI PHASEN DES ZWEITEN STILS UND IHRE UNTER- EINTEILUNG . . . . .	32

### DIE ERSTE PHASE DES ZWEITEN STILS

#### A. *DIE ERSTE STUFE (PHASE IA) — DIE GESCHLOSSENE ODER PROSPEKTLOSE WAND*

VI. ÜBERGANGSFORMEN VOM ERSTEN ZUM ZWEITEN STIL — DER JUPITERTEMPEL — EINE WAND AUS SOLUNT — DIE CASA DEI GRIFI . . . . .	37
VII. DIE BILDICHE DEKORATION DER ERSTEN STUFE . . . . .	53

#### B. *DIE ZWEITE STUFE (PHASE IB) — DIE AUFLÖSUNG DER WAND*

VIII. DIE VILLA DEI MISTERI . . . . .	61
DER OBERE WANDTEIL ALS DURCHBLICK . . . . .	61
ANSÄTZE ZUR ÖFFNUNG DER WAND BIS ZUM SOCKEL HINAB UND AN- FÄNGE DER SYMMETRISCHEN KOMPOSITION . . . . .	69
DIE ÜBRIGEN GESCHLOSSENEN WÄNDE . . . . .	81
DIE SCHMUCKFORMEN . . . . .	83
IX. DIE STELLUNG DER VILLA DEI MISTERI IN DER ENT- WICKLUNG — DIE BILDICHE DEKORATION DER VILLA UND DER ZWEITEN STUFE IM ALLGEMEINEN . . . . .	86

C. DIE DRITTE STUFE (PHASE IC) — DIE SYMMETRISCHE  
WAND UND DER FREIE PROSPEKT

X. DIE VILLA DES P. FANNIUS SINISTOR . . . . .	89
DAS SOMMERTRIKLINIUM . . . . .	91
Die Rückwand S. 91. — Die linke Seitenwand S. 94. — Einfluß der Bühnenmalerei (der Scaenae Frons) S. 97. — Das Verhältnis von Wand- und Bühnenmalerei im 1. Jahrhundert v. Chr. S. 108. — Die Scaenae Frons des Apaturius S. 111. — Die Typen der gemalten Scaenae Frons im 1. Jahrhundert v. Chr. S. 124. — Die Elemente der Bühnenmalerei in den Dekorationen des Sommertrikliniums S. 135.	
DAS CUBICULUM . . . . .	141
Die Seitenwände des Alkovens (die Scaena tragica) S. 142. — Einfluß der Bühnenmalerei S. 143. — Einfluß der griechischen Kulissenmalerei auf die Dekoration des Cubiculum S. 145. — Die Seitenwände des Vorraums. Ihr Verhältnis zur Bühnenmalerei S. 149. — Die hellenistische Tradition S. 154. — Die Scaena satyrica S. 154. — Die antike Perspektive S. 157. — Die Scaena comica S. 161. — Der „komische“ Prospekt in der Casa del Laberinto S. 180. — Die Rückwand des Alkovens (die Scaena satyrica) S. 187. — Die griechische Bühnenmalerei und die römische Scaenae Frons S. 200.	
DAS PERISTYL . . . . .	208
DAS GROSSE TRIKLINIUM (DER OECUS) . . . . .	212
DAS KLEINE TRIKLINIUM . . . . .	223
DAS SOGENANNTTE TABLINUM . . . . .	227
DER SAAL DER MUSIKINSTRUMENTE . . . . .	241
DER KLEINE NEBENRAUM DES SOMMERTRIKLINIUM . . . . .	242
DAS NEBENZIMMER DES GROSSEN TRIKLINIUM . . . . .	244
DIE SOGEN. FAUCES, DER VORHOF, DER OBERSTOCK . . . . .	245
DIE SCHMUCKFORMEN . . . . .	247
XI. DIE STELLUNG DER FANNIUSVILLA INNERHALB DER ENTWICKLUNG . . . . .	248
XII. DIE CASA DEL LABERINTO . . . . .	254
DER KORINTHISCHE OECUS . . . . .	255
ZIMMER 42 LINKS VOM KORINTHISCHEN OECUS . . . . .	258
ZIMMER 46 RECHTS VOM KORINTHISCHEN OECUS . . . . .	261
ZIMMER 39 LINKS HINTEN AM PERISTYL . . . . .	264
DIE LINKE ALA . . . . .	266
XIII. DIE WAND AUS DER VILLA DER JULIA FELIX . . . . .	268
DER SOCKEL . . . . .	272
DIE ÜBRIGEN TEILE DER WAND . . . . .	273
XIV. DIE VERSCHMELZUNG DES GROSSEN BÜHNENPROSPEKTS MIT DER SYMMETRISCHEN ARCHITEKTUR . . . . .	279
XV. DIE WÄNDE IN DER VILLA DES DIOMEDES . . . . .	302
XVI. DIE BILDICHE DEKORATION DER DRITTEN STUFE . . . . .	306

XVII. DIE SCHMUCKFORMEN DER ERSTEN PHASE. . . . .	319
DIE ARCHITECTONISCHEN EINZELFORMEN UND DAS ARCHITEKTO- NISCH-PLASTISCHE ORNAMENT . . . . .	320
DAS MALERISCHE ORNAMENT . . . . .	340
DER DECKEN- UND GEWÖLBESCHMUCK . . . . .	345
XVIII. ZUSAMMENFASSUNG . . . . .	347
ANHANG. DIE VERWANDTSCHAFT ZWISCHEN GEMÄLDE UND „SCHAU- BILD“ IM THEATER VOM FÜNFTEN JAHRHUNDERT V. CHR. BIS ZUM ERSTEN JAHRHUNDERT N. CHR. . . . .	352
VERZEICHNIS DER ERWÄHNTEN HÄUSER IN POMPEJI . . . . .	360
VERZEICHNIS DER WICHTIGSTEN ABKÜRZUNGEN . . . . .	361
VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN . . . . .	365
NACHTRAG . . . . .	370

---

 BERICHTIGUNGEN

Seite 46	Zeile 8	von unten:	Tiefe statt Fiefe.
„ 64	„ 17	„ oben:	hat statt bot.
„ 288	„ 2	„ „ :	<i>Abb. 126b</i> statt <i>110b</i> .
„ 363	„ 2	„ „ :	degli statt dei; Lincei statt Lindei.
„ 363	„ 28	„ „ :	Die statt Di.
„ 369	Abb. 214	:	86a statt 90a, b.

## I. EINLEITUNG

In den ersten vier Bänden dieses auf fünf Bände berechneten Buches soll der Verlauf der Entwicklung der drei späteren Stile der pompejanischen Wandmalerei und damit die Geschichte der Wandmalerei bei den Römern vom letzten Jahrhundert vor Christi Geburt bis zum ersten unserer Zeitrechnung dargestellt werden. Dies soll einmal zur Klärung der Frage beitragen, wie sich diese Stile zu einander verhalten, vor allem aber soll die Unsicherheit beseitigt werden, die immer noch über das stilistische und chronologische Verhältnis zwischen dem dritten und dem vierten Stile herrscht (Band I und II: Der zweite Stil; Band III und IV: Der dritte und vierte Stil)<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Ein Literaturverzeichnis, das die wichtigeren Arbeiten über die Geschichte der pompejanischen Wandmalerei vom zweiten bis zum vierten Stil enthalten wird, soll den Abschluß dieses Werkes bilden. Vorläufig sei verwiesen auf:

MERKLIN-MATZ, Katalog der Bibliothek des deutschen archäologischen Instituts in Rom, Berlin 1930, II, S. 488 ff. (Rom), S. 495 ff. (Pompeji). In Band I (S. 471) sind auch die älteren Bibliographien von MAU (über Pompeji), von FÜRCHHEIM (über Pompeji, Herculaneum und Stabiae) erwähnt. S. außerdem DREXEL im Anhang zu MAU, Pompeji in Leben und Kunst, 2. Aufl. Leipzig 1908 (1913), S. 63 ff.

In den letzten Jahren sind noch an Literaturverzeichnissen erschienen:

G. P. ZOTTOLI, Bibliografia Ercolanese a cura di A. MAIURI, Boll. R. Inst. di Archeol. e Storia dell' Arte II, 2-3, S. 17 ff.

L. CURTIUS, Die Wandmalerei Pompejis. Leipzig 1929, S. 46, 200, 319, 416 (Anmerkungen).

G. E. RIZZO, La Pittura ellenistico-romana. Mailand 1929, S. 91.

E. STRONG, Art in Ancient Rome. London 1929, II, S. 35 f.

M. SWINDLER, Ancient Painting. New Haven 1929, S. 457 f., 459, 462 ff.

A. W. VAN BUREN, A Companion to the Study of Pompeji and Herculaneum. Rom 1933, S. 24 ff.

Untersuchungen:

H. DIEPOLDER, Untersuchungen zur Komposition der römisch-kampanischen Wandgemälde. R.M. 41, 1926, S. 1 ff.

F. WIRTH, Der Stil der kampanischen Wandgemälde im Verhältnis zur Wanddekoration. R.M. 42, 1927, S. 1 ff.

H. G. BEYEN, Über Stilleben aus Pompeji und Herculaneum. Haag, 1928.

V. SPINAZZOLA, Le Arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli. Mailand, 1928, S. 13 ff.

L. CURTIUS, Die Wandmalerei Pompejis. Leipzig, 1929.

A. IPPEL, Wandmalerei und Architektur. R.M. 44, 1929, S. 43 ff.

P. MARCONI, La Pittura dei Romani. Rom, 1929.

G. E. RIZZO, La Pittura ellenistico-romana. Mailand, 1929.

E. STRONG, Art in ancient Rome. London, 1929, II, S. 3 ff.

M. SWINDLER, Ancient Painting. New Haven, 1929, S. 324 ff., 366 ff.

A. MAIURI, La Villa dei Misteri. Rom, 1931, S. 111 f.

A. MAIURI, La Casa del Menandro. Rom, 1932, S. 24 ff.

SULZE, R.M. 47, 1932, S. 174 ff. (Villa der Livia).

F. WIRTH, Römische Wandmalerei. Berlin, 1934, S. 25 ff.

G. E. RIZZO, Monumenti della Pittura antica scoperti in Italia. Rom, 1936 (III, 1: La Casa dei Grifi, 2: L'Aula Isiaca di Caligola, 3: La Casa di Livia).

Dabei ist es ein unbedingtes Erfordernis, die bedeutsamen Funde zu berücksichtigen, die seit dem Erscheinen von Mau's „Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji“ (1882) gemacht worden sind, besonders bei der Behandlung des zweiten Stils. Diese ist auch gerade durch die schönen Werke Maiuri's über die Villa dei Misteri und die Casa del Menandro wie durch Rizzo's ausgezeichnete Veröffentlichungen der Hausreste unter dem Flavierpalast auf dem Palatin in den „Monumenti della Pittura Antica“ außerordentlich erleichtert worden <sup>1)</sup>).

Für den dritten Stil beabsichtige ich nachzuweisen, daß er sowohl gegenüber dem zweiten wie dem vierten Stil selbständig ist.

Vor allem aber soll eine gründliche Behandlung des vierten Stils geboten werden, dessen Geschichte trotz dem genialen Entwurf, den Curtius in seiner „Wandmalerei Pompejis“ gewagt hat, noch immer nicht geschrieben ist <sup>2)</sup>. Mau hatte eigentlich mit dem dritten Stil abgeschlossen, für den er eine ausgesprochene Vorliebe hatte, und er hatte den vierten Stil beinahe ausschließlich als einen unerfreulichen Abstieg im Gegensatz zu seinem Vorläufer zu kennzeichnen gesucht. Dennoch hat der vierte Stil für unsere Untersuchung schon deshalb besondere Bedeutung, weil weitaus die meisten erhaltenen bemalten Wände in Pompeji ihm angehören.

Die „Monumenti della Pittura“ werden hier hoffentlich in absehbarer Zeit die Grundlage für eine solche Untersuchung bilden. Denn für diese wird es in erster Linie notwendig sein, wenn nicht sämtliche, so doch recht viele Wände und Bilder zu veröffentlichen, die noch nie abgebildet worden sind, auch solche, die sich in ihrem jetzigen Erhaltungszustand nicht mehr dazu eignen, von denen es aber Photographien aus einer Zeit gibt, da die Malereien noch nicht so stark verblaßt waren wie heute.

Gerade bei der Behandlung des vierten Stils wird es unsere Aufgabe sein müssen, aus allem verfügbaren Material zu schöpfen und neben Abbildungen nach Photographien auch eine möglichst vollständige Sammlung von Zeichnungen charakteristischer Wände und Ornamente als Grundlage für die Untersuchung vorzulegen.

Neben einer entwicklungsgeschichtlichen Gliederung ist bei diesem Stil eine Einteilung in verschiedene, oftmals gleichzeitige Gruppen möglich, die nach Stileigentümlichkeiten und nach Motiven eine Einheit für sich bilden, das heißt: es lassen sich gerade hier verschiedene Ateliers unterscheiden. Die Besprechung dieser Ateliers bietet dann Gelegenheit zu genauerer Betrachtung der in sich abgeschlossenen Bildkompositionen („Bilder“), die in die Wanddekoration einbezogen sind.

<sup>1)</sup> MAIURI, V. d. M., S. 111 ff. (II La Decorazione); RIZZO, Mon. d. Pitt. III, 1-3 (La Casa dei Grifi, L'Aula Isiaca di Caligola, La Casa di Livia).

<sup>2)</sup> Die wichtigsten Beiträge zu seiner Geschichte außer MAU (Wm. S. 448 ff.) sind folgende: Über das ganze Dekorationssystem jetzt vor allem: CURTIUS, S. 139 ff., wo zuerst eine geschichtliche Gliederung versucht wird, ferner: CUBE, Scenae Frons; IPPEL, Dritter Stil, S. 26 ff. (vgl. R.M. 44, 1929, S. 50 ff.); PFUHL, M. u. Z., § 955/956; WIRTH, R.M. 42, 1927, S. 14 ff.; WM., S. 33 ff.; MARCONI, S. 91 ff.; RIZZO, S. 14 ff. — Über die Bilder: ROSTOVZEFF, R.M. 26, 1911, S. 53 ff.; RODENWALDT, Komposition, S. 149; DIEPOLDER R.M. 41, 1926, S. 38 ff.; WIRTH, R.M. 42, 1927, S. 33 ff., 54 ff.; CURTIUS, S. 203 ff., 300 ff., 376 ff.; MARCONI, passim, RIZZO, passim. Wertvoll sind auch die an die einzelnen Bilder anknüpfenden Bemerkungen von HERRMANN, Denkmäler. (Klein in Ö. Jh. 13, 1910, S. 124 ff.; 15, 1912, S. 143 ff.; 19/20, 1919, S. 268 ff.; 23, 1926, S. 71 ff. geht, teilweise den vierten Stil behandelnd, bekanntlich von einem verkehrten Grundsatz aus). Ein ausführliches Literaturverzeichnis folgt im IV. Band.

Während der Behandlung des Verlaufs soll stets versucht werden, die Wandmalerei in den Rahmen der gleichzeitigen römischen Kunstgeschichte einzufügen und sie vor allem mit der Architektur zu vergleichen. Diese Einordnung in einen größeren Zusammenhang leitet bereits zum zweiten Hauptteil der Untersuchung über, die im fünften Bande durchgeführt werden soll.

Dort soll der Versuch unternommen werden, klarzustellen, woher die pompejanische Wandmalerei stammt, und eine Antwort auf die brennende Frage zu geben, ob sie im eigentlichen Sinne als römisch anzusprechen ist oder nicht. In besonderem Maße ungelöst ist diese Frage noch für den zweiten Stil. Ohne Hinzuziehung analoger Fragen kann eine einigermaßen befriedigende Antwort hierauf nicht gegeben werden, ja die Untersuchung der Werke der Malerei muß sogar dazu führen, daß die allgemeinere Frage gestellt wird, ob Rom zur Zeit des zweiten Stils hauptsächlich produktiv oder rezeptiv war. Denn die Vorrangstellung der römischen Kunst vor der des gleichzeitigen griechischen Ostens — oder wenigstens ihre völlige Gleichwertigkeit mit dieser — kann für das erste Jahrhundert n. Chr. schwerlich mehr angezweifelt werden.

Wo es sich um Entlehnung handelt, ist — vor allem für die Wandmalerei, wenn auch keineswegs allein für sie — zu scheiden, was man als italisches Erbgut ansehen darf und was von gleichzeitiger und älterer griechischer und orientalischer Kunst übernommen ist; es muß aber auch untersucht werden, welche Länder und Kunstzentren Rom mit ihren Schätzen beschenkt haben und inwiefern die klassizistische und die archaisierende Kunst griechische oder aber italische Motive verwendete <sup>1)</sup>.

Das allerletzte Ziel dieser Studien ist also, einen Beitrag zur Kulturgeschichte des römischen Reichs in den zwei Jahrhunderten vor und nach Christi Geburt zu liefern.

Nur noch ein Wort über die Einteilung des Stoffes: Wir geben zunächst ein Bild der pompejanischen Stile selbst und ziehen dann erst Entsprechendes aus anderen Gebieten der Kunst zum Vergleich heran. Auf diese Weise schreitet also unsere Betrachtung vom Besonderen zum Allgemeinen vor.

Es ist jedoch nicht möglich, ein Bild der Entwicklung zu entwerfen, ohne jeweils auf Vorangegangenes zurückzugreifen. Dort, wo sich mächtige Nebenflüsse in den Hauptstrom ergießen und dann zuweilen seine Richtung verändern, beabsichtigen wir, sogleich auch die Kunst anderer Gegenden und andere Kunstzweige in den Bereich unserer Betrachtung einzubeziehen. Daher wird der Leser schon in den ersten vier Bänden manches finden, was sich auf die Kunstgeschichtliche Einordnung bzw. auf die Herkunft bezieht: neben ins Auge fallenden und längst bekannten Einzelheiten auch neue Hinweise auf den allgemeinen Entwicklungsgang.

Im fünften Bande soll dann eine systematische Übersicht über die Ursprungsfrage gegeben werden, und dort wird vor allem zu erörtern sein, aus welchem Gebiet, von welchem Kunstzentrum, die entscheidenden Anregungen stammen, die die „pompejanische“ Malerei im Laufe der Zeit erhalten hat, und es wird die Frage nach der „Nationalität“ der verschiedenen Motive gestellt werden.

<sup>1)</sup> Vgl. hierzu RONCZEWSKI, A. A. 44, 1929, S. 230 f.

Es ist noch nicht an der Zeit, eine Geschichte des zweiten Stils im Sinne einer möglichst vollständigen und gleichmäßigen Bearbeitung des vorhandenen Materials zu schreiben. Eine noch unerfüllte Voraussetzung hierfür wäre, auch nachdem Rizzo die höchst bedeutsamen Wände unter dem flavischen Kaiserpalast und den Wandschmuck der Casa di Livia auf dem Palatin vollständig und heutigen Aufforderungen entsprechend veröffentlicht hat, daß wenigstens die wichtigsten Funde in den Nuovi Scavi in Pompeji, vor allem die Wandmalereien im Haus mit der Kryptoportikus und in der Casa del Sacello Iliaco (der Saal mit den Elefanten) und aus den älteren Ausgrabungen die Dekorationen in den Häusern der Silbernen Hochzeit, der Gladiatoren und des Obellius Firmus in genügenden Publikationen vorgelegt würden. Die einzige vollkommen sichere Grundlage wäre aber wiederum eine vollständige Sammlung aller Reste zweiten Stils in Photographien oder Zeichnungen. Auch diesem heute noch sehr fühlbaren Mangel werden in Zukunft die „Monumenti della Pittura“ abhelfen.

Meine Absicht kann daher zunächst nur sein, dem Wandschmuck der schon seit dem Jahre 1900 bekannten Villa des P. Fannius Sinistor, der seit einigen Jahren publizierten Villa dei Misteri, der Casa del Menandro und den übrigen wichtigeren Dekorationen, die erst nach dem Erscheinen von Mau's Geschichte ans Tageslicht gekommen sind, soweit sie freigegeben sind, durch eine systematische Analyse den ihnen zukommenden Platz innerhalb der Entwicklung anzuweisen, die Mau im Ganzen so vortrefflich geschildert hat, obwohl seine Darstellung oftmals als unrichtig bezeichnet wird <sup>1)</sup>. Im Zusammenhang damit werden aber auch die älteren Funde einer erneuten Untersuchung zu unterziehen sein, und so wird sich eine viel mehr ins Einzelne gehende Gliederung durchführen lassen, als sie bisher erreicht werden konnte.

Mau's Werk hat in den fünfundfünfzig Jahren seit seinem Erscheinen von seinem Werte nichts eingebüßt, es beschränkt sich aber in der Hauptsache auf die Feststellung der Kennzeichen des Stils, den er den Architekturstil genannt hat, im allgemeinen und seines chronologischen Verhältnisses zu den anderen Stilen, woran dann eine Aufzählung der damals bekannten Überreste dieses Stils angefügt wird. Mau macht eine formale Einteilung, die zwar auch die Entwicklung erkennen läßt, an sich aber noch keine chronologische Stufung der einzelnen Denkmäler bedeutet: Inkrustationswände ohne und mit Säulen, Darstellungen einer niedrigen Wand (Scherwand), Wände mit einem Bild in der Mitte und schließlich solche mit vollständig ausgebildeter Architekturmalerei. Des weiteren unterscheidet er — und diese Einteilung soll tatsächlich als chronologisch verstanden werden — eine ältere Gruppe (Casa del Laberinto, Haus des Gavius Rufus) und eine jüngere (Casa degli Epigrammi, Casa di Livia, Farnesina). Ferner stellt er noch eine Gruppe fest, die als Übergangsform zum dritten Stil anzusehen ist <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> IPPEL, Dritter Stil, S. 17. Auch CURTIUS, der in seiner Behandlung des zweiten Stils allerdings nicht gegen MAU polemisiert, kommt zu Ergebnissen, die mit dessen Auffassung nicht in Einklang zu bringen sind.

<sup>2)</sup> Er beschäftigt sich zwar auch kurz mit der Datierung einzelner Dekorationen (S. 235 ff.), beschränkt sich aber im Wesentlichen auf die Einteilung in zwei große Gruppen. Einige seiner Bemerkungen, z.B. über die Gemälde der Casa del Laberinto und über das Verhältnis der Wände im Hause des Gavius Rufus zu diesen, werden im Folgenden noch zu berichtigen sein.

Mein Bestreben war, den behandelten Werken einen enger begrenzten Platz innerhalb der Entwicklung anzuweisen und obendrein ihre tatsächliche Entstehungszeit, über die ja die Meinungen so stark auseinandergehen, nach Möglichkeit festzulegen.

Bei meinem Versuch, das Verhältnis des zweiten Stils zu den übrigen Kunstzweigen der letzten Jahrzehnte der Republik und der frühen Kaiserzeit zu klären (Band II), fehlten mir an zahllosen Stellen die nötigen Stützpunkte <sup>1)</sup>. Ich habe mich jedoch bemüht, wenigstens eine Vorstellung davon zu vermitteln, die genügen kann, um die römische Malerei des letzten vorchristlichen Jahrhunderts aus ihrer Vereinzelung herauszulösen.

Ein Register wird dem zweiten Bande bei gegeben werden, der mit dem ersten ein Ganzes bildet.

Zahlreiche Fachgenossen haben meine Arbeit in der liebenswürdigsten Weise gefördert und erleichtert, sei es durch das freundliche Interesse, das sie an ihr genommen haben, sei es durch Erteilung wertvoller Auskünfte oder Darlehung von Photographien. Vor allem habe ich den folgenden Damen und Herren zu danken: Dr. Chr. Alexander, Dr. I. Bovio-Marconi, Prof. A. Boëthius, Prof. A. W. van Buren, Dr. J. W. Crous, Prof. F. Cumont, Prof. L. Curtius, Prof. R. Delbrück, Prof. M. Della Corte, Dr. O. Elia, Dr. C. C. van Essen, Prof. P. Faider, Dr. G. J. Hoogewerff, Dr. G. van Hoorn, Dr. A. Ippel, Dr. H. M. R. Leopold, Prof. A. Maiuri, Prof. F. Mayence, Dr. E. Mayr, Prof. A. Merlin, Prof. P. Mingazzini, Prof. G. Moretti, Dr. G. van Oordt, Prof. E. Pfuhl, Dr. G. M. A. Richter, Prof. G. E. Rizzo, Prof. M. Schede, Prof. G. A. S. Snijder, Dr. H. Speier, Prof. C. W. Vollgraff.

---

<sup>1)</sup> Eine ausführliche Geschichte der römischen Baukunst des 1. Jahrh. v. Chr. fehlt noch. DELBRÜCKS Hellenistische Bauten gehen in der Hauptsache nicht über die sullanische Zeit und die unmittelbar folgenden Jahre hinaus. RIVOIRA beginnt eigentlich erst mit der Kaiserzeit. ASHBY in ANDERSON and SPIERS, Roman Architecture, widmet der voraugusteischen Periode nur ein kurzes Kapitel. Ich stütze meine Ergebnisse hauptsächlich auf DELBRÜCKS Hellenistische Bauten (für die Wandmalerei II, S. 169 ff.), ferner auf TÖBELMANN, Römische Gebälke; ESTHER VAN DEMAN's Aufsatz: The Date of Roman Concrete Monuments in A. J. A. 1912, S. 230 ff; 387 ff.; FRANK, Buildings of the Republic; MARION BLAKE's Zusammenstellung der pompejanischen und römischen Mosaike in M. A. A. R. 8, 1930, S. 7 ff. und auf verschiedene Einzelpublikationen, wie die von RICHMOND über das augusteische Palatium in J. R. S. 4, 1914, S. 193 ff. Nach DELBRÜCK hat sich vor allem IPPEL in seiner Behandlung des 3. Stils, u. öfters, damit beschäftigt, die Architekturmalerei mit ihren Vorbildern zu vergleichen (s. auch R. M. 44, 1929, S. 43 ff.).

## II. ALLGEMEINE BEMERKUNGEN ZUR METHODE

Ursprung, Geschichte und Bedeutung bestimmter Motive der pompejanischen Wandmalerei sind schon öfters Gegenstand von Einzeluntersuchungen gewesen. Das Festlegen der Entwicklungsfolge brachte dann, wie es schien, auch den Ursprung, die Quelle, zutage. Merkwürdig groß sind hier die Meinungsverschiedenheiten. So bezeichnet Mau den „Pavillon“ als eine hellenistische Bildtafel, Petersen hält ihn für einen Prospekt, Ippel dagegen meint, aus der prostylen Nische habe sich die *Adicula* entwickelt, und zwar am Ende des zweiten Stils <sup>1)</sup>. Wie der Ursprung verschieden gedeutet wird, so wird auch die Entstehungszeit verschieden angegeben.

Um zu richtigen Ergebnissen zu kommen, muß man sich aber drei charakteristische Eigentümlichkeiten der pompejanischen Wandmalerei vor Augen halten, die miteinander im Zusammenhang stehen und die ganze Entwicklung beherrschen.

1. Die pompejanische Wandmalerei strebt zielbewußt danach, ihre Motive so zu gestalten, daß sie mehrere Deutungen zulassen. Sie ist pikant: am stärksten fällt diese Neigung beim vierten Stil auf; sie ist aber schon von dem verhältnismäßig realistischen zweiten Stil an vorhanden. (Hierauf weist auch Curtius hin.)
2. Beinahe in jeder wichtigeren Veränderung oder Bereicherung des Dekorationssystems wird der Motivvorrat der älteren Wandmalerei und sehr oft auch der der gleichzeitigen und früheren Tafelmalerei und Bühnenmalerei benutzt. Schöpferisch ist die Zeit nur bis zu einem gewissen Grade. Das ist eine bekannte Tatsache, aber man ist sich ihrer Folgen nicht immer bewußt geworden. Man muß hier besonders beachten, daß man ein neues Motiv nicht plötzlich in seiner reinen Form auftreten sieht. Es meldet sich vielmehr beinahe immer erst mit bescheidener Zurückhaltung, dann steht es zunächst noch in einer Gestalt da, die sich vorsichtig an gebräuchliche Typen anschließt, gerade als ob sich die Augen des Malers und des Beschauers erst daran gewöhnen müßten. Nur ganz langsam erobert es sich schließlich in seiner wahren Gestalt seinen Platz im Dekorationssystem. Sehr verwandt hiermit ist die Entwicklung, bei der ein Motiv seine Gestalt allmählich derart wandelt, daß diese dann in einem gegebenen Augenblick dazu verleitet, etwas in der Kunstgeschichte zwar schon Altbekanntes, für die bestimmte Periode jedoch Neues hineinzuschalten, das eine ganz andere Bedeutung hat, so daß es aussieht, als tasteten sich die Maler vorsichtig an das Motiv wie an ein vorher festgesetztes Ziel heran.

---

<sup>1)</sup> MAU u.a. in R.M. 17, 1902, S. 179 ff.; 18, 1903, S. 222 f.; PETERSEN, R.M. 18, 1903, S. 87 ff.; IPPEL, Dritter Stil, S. 14 f.

3. Verschiedene ältere Motive der Wandmalerei selbst werden in ein einziges neues zusammenschmolzen.

Es ist kein Wunder, daß die Maler in ihrer Vorliebe für Mehrdeutigkeit nicht dazu übergehen, die ältere Bedeutung des Motivs ganz zu unterschlagen. Die Erzeugnisse ihrer dekorativen Phantasie ähneln — und das ist kein Zufall — ihrem Wesen nach den bei ihnen so beliebten mythologischen Mischwesen, den Seegreifen, Hippokampen und ähnlichen Fabeltieren.

Ein einziges Motiv der Wandmalerei vereinigt also oftmals mehr als eine Vorstellung in sich, aber nicht allein dies: zahllose Motive haben mehr als einen Ursprung, einen oder mehrere in der pompejanischen Wandmalerei selbst, einen oder mehrere außerhalb von ihr: in der älteren Malerei, in der wirklichen Architektur und im verwandten Kunstgewerbe. Ich will hier nur einige besonders bezeichnende Beispiele anführen.

Für die Mehrdeutigkeit eines Motivs bieten die Karyatiden der bekannten Wand mit der Erziehung des Dionysoskindes aus der Farnesina ein gutes Beispiel <sup>1)</sup>. Sie stützen Gemälde, aber sie sind überflüssig, ja eigentlich sogar unmöglich, da der Vorstellung nach die Marmorpinakes nicht vor der Wand stehen, sondern fest in sie eingefügt sind.

Im Hause des Sulpicius Rufus finden sich Fensterumrahmungen (*Abb. 131a, 132a*), die aber zu gleicher Zeit als leicht gebaute Naiskoi aufgefaßt werden können, wie sie so oft im dritten und im vierten Stil vorkommen <sup>2)</sup>.

Weitere Beispiele sind die gemalten Statuen im Cubiculum 4 der Villa Iam (Abb. 11, 14). Hier sind die Figuren und Figurengruppen als Standbilder gedacht, aber die Ausführung ist derartig, daß man viel eher an wirklich vor der Wand sich bewegende Gestalten denkt, dann aber auch wieder an auf die Wandfläche gemalte Figuren. So vereinigen sich hier drei Vorstellungen in einem Motiv.

Ist in diesem Falle der Ursprung des Motivs der Hauptsache nach noch in einer einzigen Quelle zu suchen, in den „signa“ oder „simulacra“ der Bühne (S. 59 f.), — wenn auch ältere Wandmalereien, auf denen wirklich lebendige Menschen dargestellt sind, dabei eine Rolle spielen — so ist im Mysteriensaal ein berühmter griechischer Bilderszyklus fast zu einer vor die Wand gestellten Statuengruppe umgeformt. Daher kann man sagen: die große griechische Malerei ist hier auf ein Motiv der „signa“ aufgepropft (*Abb. 21*) <sup>3)</sup>. Also haben wir hier wieder zwei verschiedene Quellen: einmal die Wand-

<sup>1)</sup> Mon. d. Inst. XII, Taf. 18.

<sup>2)</sup> NICCOLINI, Nuovi Scavi, Taf. 15 und 17; vgl. die wirkliche Nische mit gemalten Durchblicken im Auditorium des Maecenas (Bull. Comm. 2, 1874, Taf. 18), die durch Hinzufügung von Sphingen als Akroterien den Charakter eines Pavillons erhalten hat. Im vierten Stil sind solche Ungereimtheiten mit Händen zu greifen.

<sup>3)</sup> In den Übergängen zwischen den im übrigen so großartig eindrucksvollen Gruppen treten viel zu viele Ungeschicklichkeiten zutage und stellenweise merkt man ein allzu auffallendes Versagen gegenüber der überragenden Konzeption, so daß man kaum mit M. BIBER (J. d. I. 43, 1928, S. 322 ff.) und MAIURI (V. d. M., S. 170) in diesen Fresken eine selbständige Schöpfung aus dem ersten Jahrhundert v. Chr. sehen kann. Wir haben es vielmehr mit der Überarbeitung eines griechischen, vielleicht italisch-griechischen Originals zu tun.

malerei mit architektonischen und bildhauerischen Motiven und daneben die große Malerei.

Bezeichnend ist auch die Art, wie in diesem Zyklus die Silensmaske angebracht ist <sup>1)</sup>. Sie findet sich nämlich genau an derselben Stelle wie die Masken an Säulen oder an den hochkant gestellten schmalen Platten der gewöhnlichen Wände mit Marmorinkrustation. Hieraus darf man aber nicht schließen, daß die Maske etwa nicht zu der ursprünglichen griechischen Komposition gehört hätte. Und ebensowenig darf man daraus, daß die Aedicula oder Prosta, wie Petersen sie nennt, aus älteren Formen des zweiten Stils abzuleiten ist, die keine Aedicula sondern nur Durchblicke haben, die Folgerung ziehen, daß die Aedicula selbst nicht von älteren hellenistischen Naiskosformen inspiriert sei, die keinen Prospektcharakter haben.

Ebenso wie der Streit zwischen Mau und Petersen keinen Sinn hatte, braucht auch die Auffassung von Mau, der die neuen Formen der Wanddekoration fast immer aus älteren abzuleiten sucht, nicht mit der Methode Ippels in Widerspruch zu stehen, der sich vor allem um die architektonischen Vorbilder in der Wirklichkeit bemüht.

Ippel wirft Mau zu Unrecht vor, daß er alle späteren Formen „in geradezu mystischer Emanation aus den einzelnen Elementen“ des ersten Stils sich entwickeln läßt <sup>2)</sup>. Allerdings sind nicht alle Formen der Wanddekoration aus einer Urform abzuleiten. Schon seit frühen Zeiten gibt es Wandmalerei im Wohnhause, und diese hat schon früh mehrere Hauptmotive nebeneinander gekannt. Von Zeit zu Zeit scheinen dann neue Elemente unmittelbar aus der grossen Architektur übernommen worden zu sein. Das waren dann „inventiones“ <sup>3)</sup>; in der Regel aber vermied man die plötzlichen Übergänge — und das ist bezeichnend für die Macht der Überlieferung in der antiken Kunst. Manchmal, jedoch bei weitem nicht immer, geht die allmähliche, an reicher komponierten Beispielen Schritt für Schritt zu verfolgende Entwicklung der Wanddekoration parallel mit der der Monumentalarchitektur. Die Quaderwand wird im Laufe der Entwicklung des ersten Stils allmählich zur inkrustierten Wand, ja der zweite Stil ist sogar anfänglich nicht viel mehr als Inkrustation, und diese wird erst allmählich zu einer Prospektwand, obschon es bereits lange Zeit, sogar schon während des ersten Stils, in der Wirklichkeit reiche Prospekte gegeben hat.

Und so kann man tatsächlich, auch beinahe ohne auf die Einflüsse von außen her zu achten, eine richtige Geschichte der Wandmalerei schreiben. Das stehende schmale Rechteck in der Mittelfläche der Wand wird im Laufe des zweiten Stils zu einem niedrigen Pfeiler, der mit dem Gebälk darüber ein zweites Stockwerk trägt, wenn auch der Maler, als er diesen Pfeiler malte, natürlich ein Gebäude von mehr als einem Stockwerk mit Pfeilerschmuck vor Augen gehabt haben wird. Das neue Motiv ist hier, wie wir bereits sagten, auf das alte aufgefropft.

<sup>1)</sup> MAIURI, V. d. M., Taf. 7, S. 149, Abb. 57.

<sup>2)</sup> Dritter Stil, S. 17.

<sup>3)</sup> Auch MAU nimmt solche Sprünge in der Entwicklung als Ausnahme an: R.M., 18, 1903, S. 223. Die Inventionen spielen in der antiken Kunstgeschichte allerdings eine ziemlich bedeutsame Rolle, jedoch vor allem in den Zeiten der großen Künstler.

Die gemalte Tholos sieht auch Ippel<sup>1)</sup> aus der Tür in der Scherwand gewissermaßen „herauswachsen“. Die in der Architektur schon seit langem bestehende Form wird so wiederum vorsichtig hineingeschaltet (vgl. *Abb. 26*).

Aus all diesem ergibt sich, daß man sich beim Studium der pompejanischen Wandmalerei nicht mit einer einzigen Ableitung zufrieden geben darf. Will man sie wirklich in ihrem ganzen Umfange begreifen, muß man stets in Betracht ziehen, daß eine Verflechtung mehrere Fäden zu einem Strange vorliegen wird.

Allgemein bekannt, in ihren Folgen jedoch nicht genügend beachtet ist die Tatsache, daß neben den neuen Formen die alten bestehen bleiben, besonders in weniger wichtigen Zimmern, so daß man die Entwicklung an Denkmälern einer Periode ablesen kann, die später ist als die, in der sie wirklich stattgefunden hat. Manchmal kann man dies sogar an Dekorationen eines und desselben Hauses tun, die der gleichen Zeit angehören.



---

<sup>1)</sup> Dritter Stil, S. 16.

## DER ZWEITE STIL

### III. DER KULTURELLE HINTERGRUND

Wir wollen die Kunst der antiken Wanddekoration von dem Augenblick an verfolgen, da sie den sicheren Boden verläßt, um sich auf einen abenteuerlichen Zug ins Ungewisse zu wagen. Das ist ein bedeutsamer Zeitpunkt. Es tritt eine einschneidende Veränderung ein, die ihre Auswirkung bis weit in das christliche Zeitalter hinein haben wird: wir erleben die Wiedergeburt der dekorativen Wandmalerei<sup>1)</sup>. Diese Umwandlung führt die

---

<sup>1)</sup> Die wichtigste Literatur über den 2. Stil:

A) Über das Dekorationssystem als Ganzes und über seine Schmuckformen.

MAU, Giorn. d. Sc. 2, 1873, S. 386, 395, 439 ff.

SCHWECHTEN, Wanddekoration aus den Kaiserpalästen in Rom. Berlin, 1878 (Casa di Livia).

MAU, Wm. (1882), S. 124 ff.

MAU, Ann. d. I. 56, 1884, S. 307 ff.; 57, 1885, S. 302 ff.; Mon. d. I. XII Taf. 5 ff., 17 ff. (Farnesina).

LESSING und MAU, Wand- und Deckenschmuck eines röm. Hauses. Berlin, 1891 (Farnesina).

PETERSEN, R.M. 9, 1894, S. 211 ff. (Ara Pacis).

WICKHOFF und v. HÄRTEL, Die Wiener Genesis. Wien, 1895, S. 67 f.

MAU, R.M. 10, 1895, S. 228 ff. (Rezension davon).

BARNABEI (1901).

PETERSEN, Ara Pacis Augustae. Wien, 1902, S. 142 ff.

MAU, Wandschirm und Bildträger in der Wandmalerei, R.M. 17, 1902, S. 179 ff.

PETERSEN, Antike Architekturmalerei, R.M. 18, 1903, S. 87 ff.

MAU, Tafelbild oder Prospekt, R.M. 18, 1903, S. 222 ff.

SAMBON (1903).

THIERSCH, Grabanlagen (1904), S. 13 f.

STUDNICZKA, Tropaeum Trajani, Leipzig, 1904, S. 65 ff.

CULTRERA, Saggi sull' Arte ellenistica e greco-romana. I. La Corrente Asiana, Roma, 1907, S. 13 ff.

MAU, Pompeji<sup>2</sup> (1908), S. 481.

IPPEL, Dritter Stil, (1910), S. 7 ff.

PFUHL, N. Jb. 17, 1911, S. 180, Anm. 1.

ROSTOVZEFF, R.M. 26, 1911, S. 121 f.

DELBRÜCK, Hell. Bauten (1912), II, S. 169 ff.

ASHBY, Drawings of ancient Paintings in English Collections, P.B.S.R. 7, 1914, S. 58 („Aula Isiaca“ auf dem Palatin).

FIECHTER, Theater (1914), S. 42 ff., 48, 103 ff.

PAGENSTECHER, Alexandrinische Studien, SB. Heid. 1917, 12, S. 24 ff. = Nekropolis (1919), S. 169 ff.

RICHTER, The Boscoreale Frescoes in the Metropolitan Museum of Art, Art and Archeol. 7, 1918, S. 239 ff.

HERRMANN, B. Ph. W. 39, 1919, S. 1230 ff. (Rezension von PAGENSTECHER).

ROSTOVZEFF, J. H. S. 39, 1919, S. 150, 156.

CAGNAT-CHAPOT (1920), S. 23 ff.

WIEGAND, Petra, S. 19 ff.

IPPEL, Der Bronzefund von Galjûb. Berlin, 1922, S. 88 f.

PFUHL, M. u. Z. (1923), § 952 ff., 956 (Literatur).

ANDERSON, SPIERS, ASHBY (1927), S. 157 ff.

WIRTH, R.M. 42, 1927, S. 6 ff.

Kunst der Ausschmückung von Wänden auf ganz neue Bahnen, noch tiefer greift sie aber in das Wesen und das Äußerliche der Malerei ein: Die Tafelmaler, die unabhängigen Künstler, räumen das Feld. Längst war ihre Stellung bedroht, und ihr Ansehen war schon einigermaßen gesunken <sup>1)</sup>. Jetzt wird ihr Platz von ganzen Scharen von Handwerkern eingenommen, die die Kunst im guten wie im schlechten Sinne volkstümlich machen. Erst am Ende des Mittelalters erscheinen wieder wie einstmals während der Blütezeit der griechischen Kunst die großen Persönlichkeiten.

Das Verschwinden der grossen unabhängigen Künstler ist vielleicht das wichtigste, aber keineswegs das einzige bedeutsame Ereignis in dieser Umwälzung. Ich will mich hier mit einer anderen Besonderheit im Einzelnen beschäftigen: Schafft man auch

---

BEYEN, J. d. I. 42, 1927, S. 56 ff. (Über das Verhältnis von Wand und Bild während des späteren 2. Stils und vom 2. zum 4. Stil).

CURTIUS, (1929), S. 78 ff.

IPPEL, Wandmalerei und Architektur, R.M. 44, 1929, S. 43 ff.

MARCONI, (1929), S. 90 ff.

RIZZO, (1929), S. 6 ff.

STRONG, Art in ancient Rome. London, 1929, II, S. 3 ff.

SWINDLER, Ancient Painting (1929), S. 326 ff., 457 ff. (Literatur).

MAIURI, V. d. M. (1931), S. 113 ff.

MAIURI, Casa del Menandro. Rom, 1932, S. 24, 96 ff.

HINKS, Catalogue of Paintings, (1933), S. 37 ff.

LITTLE, The Villa Item and the second style, Papers of the 35th Meeting of the Arch. Inst. of America (Anz. A.J.A. 38, 1934, S. 182 f.).

WIRTH, Römische Wandmalerei, S. 25.

RIZZO, Mon. d. Pitt. (1936 ff.; Corpus der antiken Wandgemälde in Italien. Die an die einzelnen Monumente anknüpfenden Untersuchungen gehen öfters über den eigentlichen Gegenstand hinaus; bisher erschienen: III, 1: La Casa dei Grifi, 2: L'Aula Isiaca di Caligola, 3: La Casa di Livia).

Über die Bilder im besonderen handeln:

WÖRMANN, Die antiken Odysseelandschaften. München 1877.

WINTER, Über Vorlagen pomp. Wandgemälde, Ö. Jh. 5, 1902, S. 96 ff.

HERRMANN, Denkmäler, (1906 ff.), S. 143 ff., Taf. 108 ff.

NOGARA, Le Nozze Aldobrandine Mailand, 1907.

RODENWALDT, Komposition, (1909), S. 20 ff.

PFUHL, Gött. Gel. Anz. 1910, S. 789 ff. (Rezension davon).

ROSTOVITZEFF, Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft, R.M. 26, 1911, S. 1 ff.

RODENWALDT, Megalographia, R.M. 29, 1914, S. 194 ff.

RIZZO, Dionysos Mystes, Mem. Acc. Arch. Napoli 3, 1918, S. 37 ff. (Villa dei Misteri).

MACCHIORO, Zagreus. Bari 1920 (Villa dei Misteri).

PFUHL, M. u. Z. § 957 ff., 967 (Literatur).

STUDNICZKA, Imagines Illustrium II, J. d. I. 38/9, 1923/24, S. 57 ff.

DIEPOLDER, R.M. 41, 1926 S. 8 ff.

ROSTOVITZEFF, Mystic Italy. New York, 1927.

WIRTH, R.M. 42, 1927, S. 25 ff., 36 ff.

BEYEN, Stilleben (1928), S. 6 ff., vgl. J. d. I. 42, 1927, S. 41 ff.

BIEBER, Der Mysteriensaal der Villa Item, J. d. I. 43, 1928, S. 298 ff. (mit vollst. Literatur).

MARCONI, S. 36 ff., 63 ff., 72; RIZZO, S. 50 ff., 58, 60, 72 ff.

CURTIUS, S. 258 ff., 264 ff., 279 ff.; SWINDLER (s.o.), MAIURI, V. d. M. (s.o.). LITTLE (s.o.).

<sup>1)</sup> Die Kombination von Tafelmaler und Dekorationsmaler ist für das 3. Jahrh. v. Chr. durch einen der Zenonpapyri belegt: Papyri greci e latini 4, 407; P. Cairo Zenon 3.59445; Übersetzung: Die Antike 8, 1932 S. 126 f. (SCHUBART). Aus dem späteren Hellenismus sind wenig berühmte Malernamen überliefert; ein später aus cäsarischer Zeit ist Timomachus von Byzanz: PFUHL, M. u. Z. § 896 und 901. Völlig verschwunden sind die Tafelmaler nicht. Als Bildniskünstler behaupteten sie ihren Platz. Auch aus dem Corpus Juris wird es deutlich, daß es immer noch richtige Tafelmaler gab.

äußerlich die hellenistischen Formen ab, so gibt man doch die Eroberungen der vorangehenden Jahrhunderte nicht preis. Die Wandmalerei tritt nicht in der einfachen Gestalt der früheren Zeit auf, sie ist keine gewöhnliche Malerei und sie bedient sich auch nicht der gewöhnlichen Ornamentik. Sie stellt Architektur dar, und zum ersten und bis zur Renaissance letzten Male kommt der Illusionismus zur Blüte, d.h. die Kunst, die das Gefühl weckt, daß das Dargestellte tatsächlich im Raume da ist<sup>1)</sup>. Ein solches Abenteuer mußte die antike Malerei gerade im Anfang ihrer letzten Phase wagen, eben als sie sich wieder der Ausschmückung der Wand widmete.

Diese Umwälzung beim Übergang vom ersten zum zweiten Stil, war in erster Linie die Folge einer Veränderung der Geisteshaltung. Man wird die Lebensauffassung, die in der neuen Dekorationskunst zum Ausdruck kommt, etwa so umschreiben können: sie ist Sehnsucht nach einem anderen Zustand, nach einem angenehmeren und schöneren Leben. Lebensglück bedeutet nicht mehr: unter den gegebenen Verhältnissen und in der Umgebung, in der man sich befindet, glücklich sein, im Bewußtsein, daß der Geist im Gleichgewicht und unabhängig in der Welt des freien Gedankens und der freien Vorstellung weilen kann — dies war die rational-philosophische Haltung. Das Glück des Lebens besteht jetzt vielmehr darin, daß dieses Leben durch den schönen Schein, durch den Rausch umgeformt wird — das ist die naiv-hedonistische oder aber die extatisch-religiöse Geisteshaltung.

Die Kunst der Wanddekoration setzt sich daher nicht mehr wie im ersten Stil das Ziel, ein Gebäude oder ein Zimmer, das sie auszuschnücken hat, in Übereinstimmung mit dessen Charakter durch wirklich abtastbare Formen mit Leben zu erfüllen und andererseits das Bedürfnis des Menschen nach bildlicher Vorstellung mit Bildern zu befriedigen, die mit der materiellen Umgebung des Zuschauers in keinem Zusammenhang stehen: mit freien Vorstellungsbildern, — nein sie muß nunmehr durchaus das Gebäude oder das Zimmer zu etwas anderem machen, als es eigentlich ist, um dadurch den Genuß an Konversation, an Lektüre oder auch am Mahle aus der Sphäre des Alltags herauszuheben.

Durch diese Art, die Wand zu schmücken, wird nun der einfache Bürger ein hellenistischer Fürst, fühlt sich der Geschäftsmann als arkadischer Hirt, und der Gläubige wird plötzlich mitten hinein in mystische Wunder gestellt.

Die Malerei, die Kunst des Scheins, die die Einfälle der Künstler und die launenhaften Wünsche des Publikums am bequemsten verwirklichen kann, paßt ausgezeichnet in diese Zeit. Sie zaubert die kahle Wirklichkeit um und fügt ihr eine neue Welt an, indem sie den Blick aus der engen Umfassung der vier Wände befreit. Diese andere Welt wird durch die perspektivische Kunst der Dekorationsmaler mit dem wirklichen Raume scheinbar zu einer Einheit gemacht, und der Beschauer wird in diese Vorstel-

<sup>1)</sup> Illusionismus nicht im Sinne von Sinnestäuschung, denn dieser steht im Widerspruch zum Begriff der Kunst. Über Illusionismus s. BEYEN, Mantegna, S. 80 ff. Vorläufer des Illusionismus in der Zeit Alexanders d. Gr. sind die *φαντασται* des Theon: PFUHL, M. u. Z. § 848 ff.; illusionistisch sind auch die gemalten Zahnschnitte an unteritalischen Vasen: PFUHL, a.a.O. Abb. 795, die „asarotos oikos“ und dann auch die Zahnschnitte und dergleichen auf Mosaiken des 1. Stils, u.a. am Alexandermosaik: SPINAZZOLA, Arti, Taf. 187.

lungswelt aufgenommen: Kunst und Wirklichkeit fließen ineinander und formen einander um.

Die Wirklichkeit wird phantastisch, die Welt der Vorstellung wird eine zweite Realität. Dies letztere anfänglich um so mehr, als die Formen im Bilde mit denen in der Wirklichkeit übereinstimmen, wie das überdies Vitruv vorschreibt. Oftmals aber bewegt sich die Phantasie der Künstler mit ihrem Aufwand an überladendem Reichtum bereits zum Paradoxen hin, oder sie erhebt sich zu der gespannten und geheimnisvollen Sphäre des dionysischen Kults <sup>1)</sup>).

Innerhalb des zweiten Stils läßt sich ein eigentümlicher Übergang von einem materiell gerichteten Illusionismus zu einem immateriell gerichteten erkennen. Ziemlich nüchterner Wirklichkeitssinn, so wie er eigentlich noch aus der bekannten Vitruvstelle (VII, 5) spricht — allerdings gepart mit Freude an Zauberei — bildet sich allmählich zu einem Sehnen nach einer höheren Welt um. Oftmals, so in den Fresken der Villa dei Misteri und denen aus Boscoreale, sehen wir eine eigenartige Verbindung von beidem, wie sie später in veränderter Form in den *φαντασμοί* Mantegnas in Padua und in denen des Barock wiederkehrt. Besonderer Nachdruck ist aber darauf zu legen, daß von wirklicher Sinnestäuschung, selbst für den antiken Menschen, nicht die Rede sein kann, obschon dieser, was die Perspektive betrifft, noch leichter zu befriedigen war als der heutige.

Bezeichnend für die Geisteshaltung ist, daß trotz — und zuweilen eben wegen des Bestrebens, die Begrenzungen zu durchbrechen und das Auge durch die dargestellten Räume hindurchgleiten zu lassen, die wirkliche Raumkunst, zumindest im Wohnhaus, an Schönheit und oftmals auch an Bedeutung einbüßen muß und daß man kleineren Raumverhältnissen den Vorzug gibt.

In demselben Hause, in dem die Maler dem Besteller die reizvollsten Proben ihrer Raumkunst ablegen, hat der Hausherr oftmals gerade die wirklichen Abmessungen verkleinert und behaglicher machen lassen <sup>2)</sup>, in deutlicher Abkehr von der ungemütlichen Leere und der großen Offenheit des hellenistisch-italischen Baustils. Auf sein Geheiß hat man Türen im Atrium zugemauert und niedriger gemacht <sup>3)</sup> — und so zugleich Platz für neue Bilder geschaffen! Er hat sogar kein Bedenken dagegen, in den angrenzenden Zimmern einen Hängeboden, eine Art zweites Geschoß, anzubringen, wenn er auch im alten Vorderhaus noch eine hübsche Exedra bestehen läßt <sup>4)</sup>. Aller-

<sup>1)</sup> z.B. durch Hinzufügung von phantastischen Masken und anderen Attributen. Man denke auch an den Mysterienfries der Villa Igem.

<sup>2)</sup> Verkleinerung der Zimmer durch Einbau kleiner Cubicula mit Dekorationen 2. Stils u.a. Villa dei Misteri: MAIURI, V. d. M., S. 100, cub. 3, 4, 8, 16; vgl. Cubiculum 11–14.

<sup>3)</sup> MAIURI, Casa del Menandro, S. 25; V. d. M., S. 44 ff., 100; vermauerte und an der Rückseite in 2. Stil bemalte Türen in der Südwand des Atriums, IV (S. 73) und V (S. 58); verkleinerte Tür zum Cubiculum 3 mit an sie anschließender Malerei 2. Stils, VII (S. 54), VIII? (S. 45). Die Türen an der Nordseite: XIII (S. 44), X und XII sind höchst wahrscheinlich erst später geschlossen worden (S. 45), wie auch aus der Dekoration von Zimmer 15 (S. 196) und der des Atriums (S. 197) hervorgeht (S. 55, Anm. 4).

Nur einige dieser Türen sind geschlossen, weil die Räume hinter ihnen eine neue Öffnung auf die die Villa umgebende Portikus bekamen.

<sup>4)</sup> In der Casa del Menandro. Einen Hängeboden gibt es auch in der Casa delle Nozze d'argento.

dings leben die Hausbewohner jetzt lieber in ihrem luftigen Peristyl, das mehr Ausblicke bietet als das nüchterne Atrium; aber eine gewisse Zurückhaltung gegenüber dem neuen Leben an der frischen Luft offenbart sich doch: überall zwischen den Säulen der Portikus werden Schranken angebracht <sup>1)</sup>).

Man wünscht bildmäßige Wirkung, wenn auch vorläufig noch mit architektonischen Mitteln; man möchte aus der behaglichen Umfriedung des Zimmers heraus einen Durchblick auf den offenen Garten und auf eine Säulenreihe haben, und am liebsten soll dahinter noch etwas wie eine malerische Abwechslung von einer Reihe kleiner Exedren hervorschimmern <sup>2)</sup>).

Der Wunsch nach Raum ist im Hause also in erster Linie ein Wunsch nach Effekt, nach bildmäßiger Differenzierung, und hierbei ist der dargestellte Raum von ebenso großer, wenn nicht noch von größerer Wichtigkeit als der wirkliche, und auch die Schönheit wirklicher Räume dieser Art wird eher als ein bezauberndes Bild angesehen, nicht als die schöne Wirklichkeit, die den Menschen ruhig umgibt. Es ist mehr ein Streben nach Raumtiefe als nach Höhe, obwohl anfänglich die Formen noch imposant genug sind. So betrachtet besteht während der ersten Zeit des zweiten Stils eine Einheit in den verschiedenen Tendenzen der Wandmalerei und der Hausarchitektur. Aber ein gewisser Gegensatz ist dennoch nicht zu verkennen. Die natürliche innige Harmonie der verschiedenen Künste, aber auch die des wirklichen Alltagslebens mit der Kunst, ist trotz aller künstlichen Vereinigung durch den Illusionismus zerrissen worden. Die Kunst wird der schöne Schein, der den tatsächlichen Kern verdeckt, zuweilen sogar negiert: sie wird zum Luxus.

In der monumentalen Baukunst, von der die Wandmalerei meistens einen Nachklang spüren läßt <sup>3)</sup>), kommt der Sinn für Schönheit wirklicher Räume, das Bedürfnis nach großen Abmessungen, vollkommen und kräftig zum Ausdruck. Aber auch hier spielt der schöne Schein, das malerische Element, eine ebenso große Rolle: die Fassade, z.B. die Scaenae Frons bildet eins der wesentlichsten Motive. Die römische Fassade — ich meine hier nicht nur die Fassade einer Außenwand — entsteht hauptsächlich dadurch, daß eine Prunkarchitektur ohne wirklich tragende Funktion, die nur von einer einzigen Seite aus angesehen werden kann, vor eine Mauerfläche gesetzt wird. Sie unterscheidet sich daher in ihrem Wesen gar nicht von der gemalten Architektur: sie bringt Gliederung und Auflösung in die Wandfläche . . . . aber eben nur zum Schein.

Die eigentliche konstruktive Form der römischen Bauten kommt am vollendetsten in der Begrenzung und Umschließung gewaltiger Räume zum Ausdruck <sup>4)</sup>. Man denke

<sup>1)</sup> MAIURI, V. d. M., 69 ff.; Casa del Menandro, S. 76. Er weist hier darauf hin, daß die Pompejaner aus praktischen Erwägungen heraus die offenen Peristylgänge der hellenistischen Zeit zunächst zu Gängen mit Plutei in den Interkolumnien, dann zu Portiken mit Fenstern und schließlich in die römische Form der geschlossenen Kryptoportikus umwandelten. So ist auch die Kryptoportikus in dem nach ihr benannten Hause aus der offenen Portikus hellenistischer Zeit entstanden; ihre endgültige Form hat sie eben zu der Zeit erhalten, als das Haus im 2. Stil neu dekoriert wurde: MAIURI, Not. d. Sc. 1934, S. 259 ff.

<sup>2)</sup> Casa del Menandro, Peristyl. Die Säulen vor dem großen Saal sind weit auseinander gerückt, um von diesem aus einen besseren Durchblick zu bieten.

<sup>3)</sup> Der 2. Stil ahmt noch selten, wie der 3. Stil, anspruchslose Gartenarchitektur oder dergleichen nach.

<sup>4)</sup> Neros Säulenhallen auf dem Forum Romanum sind mehr östlich als römisch; vgl. die persischen Paläste.

daran, mit welcher Vorliebe die Baumeister Marktplätze und Tempelbezirke mit hohen Mauern umgeben (Augustusforum, hadrianische Umfassungsmauer des Olympieion in Athen u.s.w.). Auch hierin besteht also eine gewisse Verwandtschaft mit dem Privathaus. Die römische Baukunst schafft für die künftigen Zeiten den kolossalen Innenraum, der dann seine schönste Verwirklichung in den christlichen Kirchen findet. In der römischen Kunst ist das Wesentliche also nicht die Anwendung plastisch gefühlter, oftmals zur Erreichung genügender Festigkeit ziemlich eng aneinander geschlossener Architekturformen in dem sie umgebenden Raume, wie dies beim griechischen Tempel mit seiner um die Cella herumgeführten Säulenhalle der Fall ist <sup>1)</sup>; ihr kommt es vielmehr auf Umschließung des Raumes an, die höchstens durch Durchblicke unterbrochen wird, gerade wie wir es im pompejanischen Wohnhaus gesehen haben <sup>2)</sup>.

Es besteht also ein Drang nach Beherrschung gewaltiger Räume, nach Loslösung des Raumes von der Wirklichkeit, um in einer neuen Welt für die Menschen auf dieser Erde ein neues Paradies hervorzuzaubern: dies bezeugen die römischen Thermen, Theater und Amphitheater. In den Thermen und Basiliken spürt man trotz der wesentlichen Unterschiede schon den Leitgedanken des Baus christlicher Kirchen, die in ihrer Raumüberwölbung Symbole des Himmels sind.

Die Sehnsucht nach dem Leben in der freien Natur scheint zwar mit dieser Tendenz im Streit zu liegen, sie geht aber eben auch mit ihr zusammen. Der Grieche ist — vor allem in den älteren Zeiten — in gewissem Sinne mit der Natur verbunden; der Römer ist ihr entfremdet, gerade deswegen aber sehnt er sich nach ihr. Die Villa bildet denn auch eine Ausnahme von unserer Regel, da sie sich so sehr nach außen öffnet: von ihren Zimmern oder auch von einer ihr vorgelegten Halle aus hat man Ausblick nach außen in die sonnige Landschaft hinein. Es ist übrigens bezeichnend, daß auch hier gelegentlich kleinere Zimmer mit Fenstern an die Stelle der offenen hellenistischen Portiken treten <sup>3)</sup>. Es triumphiert also auch hier das malerische Prinzip über das architektonisch-plastische, wie man eben auch gerade durch Verwendung des Fenstermotivs wenigstens in einer bestimmten Gruppe römischer Stadthäuser, im großstädtischen Miets-

<sup>1)</sup> Die Cella des römischen Tempels nimmt bekanntlich oftmals die ganze Breite des Podiums ein, während sie nur von einer Scheinhalle umgeben ist. Auch im Innenraum des griechischen Tempels sind die Säulen über den Raum verteilt, in den römischen ziehen sie sich mehr an die Wand zurück. Mit Rücksicht auf den Hof tut dies auch der römische Tempel als ein Ganzes, da vor allem seine Fassade auf den Beschauer wirken soll. Der griechische Tempel steht in der Regel frei in seinem Hof, der römische dagegen bildet den hinteren Abschluß des Hofes, vgl. LEHMANN-HARTLEBEN, *Antike* 7, 1931, S. 177 f.; ANDERSON-SPIERS-ASHBY, S. 68. Über das Verhältnis der Tempel des Forum Julium und des Forum Augusti in Band II.

<sup>2)</sup> Große Fenster, die Sonne und Licht hereinlassen sollen, kommen allerdings vor, z.B. in Thermen (Zentralthermen von Pompeji), wo sie sogar immer größere Abmessungen bekommen. Wie die großen Fenster in hellenistischen Wohnhäusern öffnen sie sich übrigens meist auf Innenhöfe. (Über die Villa s. unten.) Man kann hier noch darauf hinweisen, daß Dekoration und konstruktiver Aufbau in der römischen Architektur nicht jederzeit zu einem vollkommenen Ganzen geworden sind: die gewaltigen Backsteinmauern wurden um 1. Jahrh. n. Chr. mit leichtem, spielerisch ornamentalem Stucküberzug oder mit ebensolcher Malerei verkleidet, deren Einzelheiten bei der großen Höhe nicht zu erkennen waren. Zum Teil ist die römische Architektur reiner Nutzbau, zum Teil hingegen Prunkbau.

<sup>3)</sup> Zimmer mit Fenstern an der Stelle der früheren Portikus z.B. in der Villa dei Misteri: MAIURI, *V. d. M.* S. 48.

haus, noch wichtige Neuerungen zustandebringt, durch die noch eine weitergehende Öffnung auch an der Straßenseite des Gebäudes entsteht <sup>1)</sup>).

Die Werke der monumentalen römischen Baukunst, deren Raumwirkung wir mit der der Malereien des zweiten Stils vergleichen, stammen allerdings nur zum Teil aus einer Zeit, da der Illusionismus in der gemalten Wanddekoration nicht mehr herrschend war oder wenigstens nur noch in bescheidenerer Form auftrat. Dies ist so zu erklären: Einerseits wird der Luxustraum zur Wirklichkeit — und das muß auf die Dauer die Blüte einer illusionistischen Malerei gefährden. Das irdische Paradies, wie es in den öffentlichen und privaten Luxusbauten in Erscheinung trat, umgab die Menschen immer mehr und mehr mit seinem wirklichen Reichtum an Material und Formen und mit den verschiedensten Annehmlichkeiten und Genüssen. Andererseits mußte sich gerade infolge der zunehmenden Üppigkeit das Verlangen nach einer besseren Welt verfeinern, soweit es auf die Dauer nicht überhaupt verloren ging. Hier blieb der Malerei noch eine wenn auch veränderte, aber immer noch bedeutsame Aufgabe. Anstatt sich der perspektivischen Illusion zu hinzugeben, läßt sie sich nunmehr von der dekorativen, in eine Märchenwelt hineinführenden Phantasie leiten. Das Bedürfnis, die Fläche scheinbar zu durchbrechen und eine zweite Wirklichkeit zu schaffen, wird nach

---

<sup>1)</sup> z.B. in den Mietshäusern in Ostia und sicherlich auch in denen in der Hauptstadt, die bekanntlich in allen Stockwerken Luft und Licht nicht weniger von der Straßenseite wie vom Hof her erhielten. Anstatt von Fenstern hatte man auch Türen mit Balkons, wie sie schon die Griechen kannten. — Hier sei nur noch beiläufig auf einige Besonderheiten des hellenistisch-griechischen Wohnhauses hingewiesen, insofern es trotz seiner Abgeschlossenheit nach der Straßenseite zu doch offensichtlich aus dem Raumgefühl heraus gestaltet war, das wir oben als das typisch griechische dem römischen gegenübergestellt haben. Es handelt sich hier nicht allein um den Gegensatz von Östlich-Hellenistisch und Westlich-Italisch-Römisch, sondern auch um die Unterschiede zwischen Hellenismus und der späteren Periode in Italien selbst. Das östlich-griechische Haus war in hellenistischer Zeit in den Städten allerdings hauptsächlich nach innen geöffnet, dafür hatte es aber in seinem sehr weiträumigen Hof einen richtigen „Außenraum“, der im späteren Hellenismus mit Säulenhallen umgeben wurde, ganz im Gegensatz zu dem viel mehr geschlossenen italischen Haus, dessen Atrium mit seinem kleinen Impluvium immer als Innenraum wirkte, obgleich es hinten im Tablinum und ursprünglich vielleicht auch in jeder der beiden Alen je ein Fenster hatte. Das griechische Haus hellenistischer Zeit hätte in seinen Empfangszimmern (οἶκοι) oftmals große Fenster, die Aussicht auf den Hof gewährten, und an diese Form knüpfte die spätere Entwicklung an. Die Speisesäle im Oberstock der Hallen waren nach der Hofseite zu nur von Säulenreihen und Gittern begrenzt. Außerdem war das Haus im oberen Geschoß, und der griechische Wohnraum in seinen oberen Abschnitten überhaupt, bisweilen stark nach außen zu durchbrochen. So bestanden die Wände in den oberen Teilen von pavillonartigen Sälen öfters nur aus Säulen oder Pfeilern, die dann durch Gitter miteinander verbunden sein konnten. Im Osten wie im Westen waren den von Eingängen und Läden schon völlig durchbrochenen Außenwänden bisweilen Portiken vorgelegt (DELOS, Haus der Masken: Chamonard, Exploration arch. de Délos, XIV, danach J. d. I. 50, 1935, S. 6, Abb. 1), und über diesen Portiken waren gewiß wieder Balkons und Balustraden und vielleicht auch Säulenhallen angebracht, auf die die Zimmer des Oberstocks sich öffneten (RUMPF a.a.O., S. 1). In Pompeji kommen offene hellenistische Formen vor, die den im Osten nachzuweisenden durchaus wesensverwandt sind, z.B. die offenen Cenacula im Oberstock von Atrien, z.B. in Herkulaneum: MAIURI, Ercolano, Abb. auf S. 59 (später zugemauert).

Es gehört im Übrigen nicht zu meiner Aufgabe, den Beweis zu führen, daß die Tendenz zur Abgeschlossenheit in der römischen Raumkunst von Anfang an auf allen Gebieten mit gleichmäßiger Deutlichkeit herrschte. Außerdem muß man nicht in allen Äußerungen der griechischen und römischen Architektur einen Gegensatz sehen wollen, vor allem nicht in der Übergangsperiode des 1. Jahrh. v. Chr. Im Folgenden werden wir wiederholt auf den Zusammenhang hinzuweisen haben, der selbstverständlich zwischen der frühromischen und der hellenistischen Kunst besteht. Die oben beschriebene wesentliche Abweichung schließt diesen Zusammenhang keineswegs aus.

und nach geringer. Beides sehen wir in manchen Zimmern der Domus Aurea vereinigt. Dort war der untere Teil mit kostbarem Material verkleidet, darüber aber erscheinen auf dekorativem Grund leichte phantastische Architekturen und luftige Arabesken. Auf solchem dekorativen Grunde, in einem von allem Stofflichen befreiten Raum, sind auch die schwebenden Figuren des dritten und vierten Stils angebracht.

Die Entwicklung, die man in der Malerei beobachten kann, läßt sich auch in der wirklichen Monumentalarchitektur feststellen. Da gerade in dieser das Verlangen nach Raumwirkung, das in ihr ein Verlangen nach Weiträumigkeit bedeutete, immer mehr seine Erfüllung fand, kam man bei Ausschmückung der Wände allmählich davon ab, durch Anbringung einer Scheinportikus die sinnvolle Suggestion eines Raumes von größerem Umfange, als ihn der wirkliche hatte, hervorzurufen, und man beschränkte sich auf eine nur noch spielerische, rein dekorative Verlebendigung der konstruktiven Backsteinformen <sup>1)</sup>).

Wir sahen bereits, daß der zweite Stil — und zwar gerade in der Art, wie er auftritt — vortrefflich zum Charakter der römischen Zivilisation in spätrepublikanischer Zeit paßt. Ein Volk mit nüchternem praktischen Verstand, das nicht ausnehmend künstlerisch begabt ist, gibt in der Kunst eben dem Absonderlichen und Gewagten den Vorzug <sup>2)</sup>), und dieser Hang zum Bizarren wird in Rom sicherlich nicht durch die aus ihrem eigenen Boden losgerissenen fremden Elemente, die nach Italien verpflanzt waren, gehemmt worden sein.

Mit der Geisteshaltung eines erheblichen Teils der Römer steht es nicht im Widerspruch, daß sie das abenteuerliche Spiel der Wandmalerei im Reich der dargestellten Räume von einer gemütlich eingerichteten Wirklichkeit aus, ungestört durch Hitze oder Zugluft oder Kälte betrachten wollen, die bei unerbittlich streng durchgeführter Anwendung der Raumkunst in der Architektur den Bewohner unvermeidlich behelligen müßten. Es wohnen ja in diesen Häusern dieselben Leute, die als Zuschauer beim Gladiatorenspiel die Schlächtereieruhig von ihrem sicheren Platze aus anzusehen lieben.

Die Römer, die sehr wohl wußten, was Kämpfen war, wollten in der Arena dieses Kämpfen halb als Spiel und halb als Ernst erleben. Sicherlich besaßen sie ein Gefühl für die Schönheit der freien Natur, und dennoch hatten sie eine Vorliebe für eine Scheinnatur, die nur ja noch reizender sein sollte als die echte. So liebten sie die künstliche Landschaft mit Wasserfällen, wilden Tieren und exotischen Pflanzen <sup>3)</sup>). Und auf dieselbe Weise genügte es dem Römer des ersten Jahrhunderts vor Christus nicht, die großartigen Leistungen der Architektur auf offenen Plätzen und in den Theatern und anderswo in den Städten zu bewundern, er mußte sie — manchmal noch viel phantastischer gestaltet — in seinem eigenen Zimmer vor sich haben.

---

<sup>1)</sup> Siehe hierüber DELBRÜCK, *Hell. Bauten*, II, S. 140.

<sup>2)</sup> Vgl. MARCONI, S. 98, wo darauf hingewiesen wird, daß die dekorative Kunst für den Römer mehr ein Zeitvertreib war.

<sup>3)</sup> Im Amphitheater, auf der Bühne und in der Malerei.

#### IV. DIE ENTWICKLUNG — AUSSERE ANHALTSPUNKTE FÜR DIE DATIERUNG — DIE VITRUVSTELLE — ANSCHLUSS AN ÄLTERE KUNSTFORMEN

Bei der Erforschung des Entwicklungsganges des zweiten Stils geben die mit Sicherheit datierbaren Bilder leider nicht genügend feste Punkte her, auf Grund deren allein man den Weg in voller Deutlichkeit abzeichnen könnte.

Unser Ausgangspunkt in Pompeji, die Dekoration eines Ganges im kleinen Theater aus den allerersten Jahren der römischen Kolonie (80 v. Chr. oder kurz darauf), ist so einfach, daß wir uns danach keine rechte Vorstellung vom ältesten zweiten Stil machen können <sup>1)</sup>.

Den ersten einigermaßen festen Punkt, den die in Rom erhaltenen Denkmäler bieten, bildet das Haus unter dem Lararium der Domus Flavia auf dem Palatin, dessen Mauern in einem dem Opus incertum noch sehr nahestehenden Pseudoretikulat der Zeit um 120–80 v. Chr. aufgeführt sind. Es ist die früher als Haus des Catilina bezeichnete Casa dei Grifi, deren Wände nunmehr durch Rizzo sämtlich veröffentlicht sind <sup>2)</sup>. Rizzo möchte das Mauerwerk dieses Hauses noch ins zweite Jahrhundert datieren, Bartoli entscheidet sich für den Anfang des ersten <sup>3)</sup>, doch scheint die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß man bis an das Jahr 80 v. Chr. als unterste Grenze der Datierung hinabgehen darf.

---

<sup>1)</sup> Der zweite Stil beginnt in Pompeji mit der Gründung der römischen Kolonie (80 v. Chr.), und ist so gut wie sicher römischer Import (MAU, Wm., S. 248 f.; vgl. u. S. 37). In Rom kann er schon früher bestanden haben. Ein genaueres Datum für den Beginn des zweiten Stils glaubt WIRTH auf Grund einer Dekoration ersten Stils geben zu können, die im Kerameikos in Athen zutage gekommen und vor der Verwüstung der Stadt durch Sulla im Jahre 84 und wahrscheinlich nicht lange vorher ausgeführt ist (A. M. 56, 1931, S. 33 ff.). Eine der Quadern ist hier nämlich gemalt und nicht in Stuck gearbeitet. WIRTH möchte hieraus entnehmen, daß der zweite Stil bereits herannahe, aber noch nicht da sei. In Athen allerdings noch nicht, aber wirklich auch noch nicht in Italien? In Pompeji hat man allerdings ebenfalls mehrere Wände gefunden, auf denen die Quadern oder ihre Spiegel nicht durchweg oder manchmal überhaupt nicht in Relief ausgebildet sind (vgl. S. 27, Anm. 1). Soweit diese Wände unbedeutend sind, brauchen sie nicht aus der aller spätesten Zeit des ersten Stils zu stammen (bemalte Wände mit Inkrustationsmotive hat es auch während des ersten Stils stets gegeben: z.B. in Etrurien S. 27). An einer so sorgfältig ausgeführten Wand wie der in Athen, die man überdies auch aus anderen Gründen nicht für alt anzusehen braucht, besagt das allerdings etwas und beweist auch das allmähliche Aufkommen eines neuen Stils, und zwar auch in Griechenland. Es ist aber fraglich, ob der zweite Stil dort jemals aus eigenem Antrieb zur vollen Entwicklung kam.

<sup>2)</sup> Mon. d. Pitt. III, 1. La Casa dei Grifi, mit einer Übersicht über die Baugeschichte des Hauses von Bartoli. Vorläufige Berichte: BONI, J. R. S. 3, 1913, S. 248; HOMO, Rome antique, S. 22; FRANK, Buildings of the Republic, S. 109; HÜLSEN, Forum und Palatin, S. 81; RIZZO, S. 7, Taf. 4; BLAKE, M. A. A. R. 8, 1930, S. 39 f.; LUGLI, Mon. Ant. di Roma I, S. 304 f., S. 303 Abb. 67; WIRTH, Wm., S. 25, Taf. 1. Stuckdekorationen: WADSWORTH M. A. A. R. 4, 1924, S. 13 f. Fußböden: BLAKE a.a.O., S. 87 ff. (s. auch Register).

<sup>3)</sup> RIZZO a.a.O., S. 30; BARTOLI, S. 5; FRANK a.a.O. behauptete schon, daß das primitive Mauerwerk vor 80 v. Chr. entstanden sein könnte.

Ungefähr gleichzeitig ist ein Haus nahe der Via Nomentana mit Dekorationsresten zweiten Stils auf Pseudoretikulatmauern<sup>1)</sup>. Auf diese Funde folgen die Malereien auf cäsarischem Retikulat, d. h. auf Mauern, bei denen der meist aus hellem Tuff mit hellgrauem bis rötlichgrauem Mörtel bestehende Kern aus Opus caementicium mit kleinen, meist aus braunrotem, gelegentlich aber auch aus graugelbem Tuff gehauenen Tesserae verkleidet ist. Hierhin gehören die Odysseelandschaften vom Esquilin im Vatikan, die auf Mauerwerk von einer Art sitzen, wie es am Pompejustheater verwendet ist<sup>2)</sup>. Cäsarisch sollen dann nach der Ausführung des Retikulats auch die Malereien und Stuckgewölbe aus der Villa Farnesina in Trastevere im Thermenmuseum sein<sup>3)</sup>. Bis vor kurzem konnte man dies auch von den Mauern des Hauses unter der Basilika des Flavierpalasts auf dem Palatin glauben, die Rizzo jetzt ebenfalls publiziert und „Aula Isiaca di Caligola“ genannt hat<sup>4)</sup>. Nach ihm und Bartoli soll die Dekoration, die teilweise auf cäsarischem (?) Retikulat, teilweise aber auch auf einer späteren Ziegelmauer sitzt, nach dieser zu urteilen, in der Zeit des Tiberius oder des Caligula entstanden sein<sup>5)</sup>. Dies ist ein überraschendes Ergebnis, zumal wegen der auffallenden Übereinstimmung mit den Wänden aus der Farnesina. Das Mauerwerk augusteischer Zeit ist im allgemeinen dadurch gekennzeichnet, daß das Opus caementicium rotbraune Tuffbrocken, wenige Ziegel und staubig roten Mörtel enthält und daß die Tesserae der Retikulatverkleidung größeres Format haben. Unsicher ist, ob die Villa der Livia bei Primaporta (später zweiter Stil) und das „Auditorium des Mäcenat“ (dritter Stil) cäsarisch oder augusteisch sind<sup>6)</sup>. Frühaugusteisch ist dagegen sicherlich die Dekoration der Wände im Hause der Livia<sup>7)</sup>. Durch die inschriftlich bezeugte Weihung bei der Abreise des Augustus nach Syrien oder nach Gallien ist die Dekoration an der Mensa Ponderaria in Tivoli auf das Jahr 19 bzw. 13. v. Chr. datiert<sup>8)</sup>. Nach den neuesten Ergebnissen müßten dann die Wände der „Aula Isiaca“ auf dem Palatin als die spätesten der Reihe angesehen werden, da sie nicht früher als tiberisch sein könnten.

Obgleich das Mauerwerk genau genommen nur einen Terminus post quem abgibt,

1) LUGLI, Not. d. Sc. 1930, S. 259 ff., Taf. 21.

2) MAU, R.M. 10, 1895, S. 230 (Rezension von WICKHOFFS Wiener Genesis), VAN DEMAN, A. J. A. 16, 1912, S. 248 Anm. 5; S. 251.

3) VAN DEMAN a.a.O., S. 248, Anm. 5; S. 251. Früher in augusteische Zeit gesetzt, weil man damals die Perioden im Retikulatbau noch nicht vollkommen zu unterscheiden gelernt hatte. Die Gleichzeitigkeit der Malereien und der Stuckdekoration mit dem Mauerwerk muß jedoch in Zweifel gezogen werden.

4) Mon. d. Pitt. III, 2 (L'Aula Isiaca di Caligola) mit einer Übersicht über die Baugeschichte von BARTOLI, ältere kurze Anzeigen: BONI, J. R. S. 3, 1913, S. 247; ASHBY, P. B. S. R. 7, 1914, S. 58, Taf. 22; HOMO a.a.O., S. 22; FRANK a.a.O.; HÜLSEN a.a.O., S. 81; RIZZO, S. 11, Taf. 18; LUGLI, Mon. Ant. di Roma I, S. 300 ff., Abb. 65.

5) RIZZO a.a.O., S. 38 f., BARTOLI, S. 5. Aus historischen Gründen geht Rizzo sogar bis in die Zeit des Caligula hinab. Von BONI demnach unrichtig wegen der Retikulats als spätrepublikanisch bezeichnet, von FRANK a.a.O. nach denselben Indizien um 40–35 c. Chr. datiert.

6) Augusteisch nach VAN DEMAN a.a.O., S. 390; cäsarisch nach SULZE, R.M. 47, 1932, S. 180 f.

7) VAN DEMAN a.a.O., S. 390 (the upper walls); RICHMOND, J. R. S. 4, 1914, S. 198; vgl. FRANK, Buildings a.a.O., S. 107 f.; RIZZO, Mon. d. Pitt. III, 3, S. 1 ff.; auf den späteren Mauern angebracht; für die Mosaiken s. BLAKE a.a.O., 8, 1930, S. 88.

8) Not. d. Sc. 1925, S. 249, Abb. 6: „pro salute et reditu . . . più probabilmente una iscrizione augurale, quando il viaggio si iniziò“.

darf man in diesen Fällen im allgemeinen annehmen, daß die Dekorationen mit der Errichtung der Mauern gleichzeitig sind. In dieser Zeit fortwährend zunehmenden Wohlstands wurde viel gebaut und verschwenderisch dekoriert. Sicherlich wird man mit der Ausschmückung eines Gebäudes, wenn nicht ein besonderer Grund vorlag, nicht lange gewartet haben. Außerdem wurde nicht nur viel gebaut, sondern auch viel umgebaut. Mit der Erneuerung der Wanddekoration ging dann beinahe stets eine gründliche Restaurierung des Mauerwerks Hand in Hand (z.B. im Hause der Livia), so daß sich in solchem Falle die neuen Malereien zumeist ganz oder teilweise auf neu aufgeführten Mauern befinden. Im Auditorium des Mäcenus und vielleicht auch in der Farnesina soll es allerdings einige Anzeichen dafür geben, daß die Dekoration mit dem Bau nicht gleichzeitig ist. Wir kommen hierauf bei Besprechung der einzelnen Denkmäler zurück (S. auch Band II, Chronologie). Eine bestimmte Bauart braucht sich übrigens nicht ganz genau auf die Periode zu beschränken, mit der sie auf Grund der verfügbaren Daten verbunden wird.

In Pompeji gibt das Mauerwerk weniger deutliche Kriterien her <sup>1)</sup>, aber ein großer Teil der Wände, die Malereien des eben besprochenen Stils tragen, hängt mit Reparaturen unter Benützung von Ziegeln zusammen <sup>2)</sup>, die in Material und Bauweise — gelegentlich auch dadurch, daß Pseudoretikulat zu Hülfe genommen wird — Übereinstimmung mit den Ziegelecken und Ziegelpfosten aus den ersten Zeiten der römischen Kolonie <sup>3)</sup> zeigen. Dies weist darauf hin, daß der zweite Stil hauptsächlich während der republikanischen Zeit geblüht hat, zumindest nicht in geringerem Maße als in augusteischer. Soweit mir bekannt ist, können bisher nur in einem oder zwei unten näher zu besprechenden Fällen Dekorationen zweiten Stils mit Mauerwerk von reinem Retikulat in Verbindung gebracht werden: in der Villa des P. Fannius und in der des Diomedes <sup>4)</sup>. Und doch kommt diese Art der Mauerverkleidung auch in seiner cäsarisch-augusteischen Form (mit dem Netzwerk aus kleinen übereckgestellten Tesseræ aus Tuff und den ebenfalls aus Tuff zugehauenen ziegelförmigen Eckstücken) in Pompeji mehrmals, wenn auch nicht allzu häufig vor <sup>5)</sup>, und zweimal zusammen mit

<sup>1)</sup> Aus diesem und aus der Baugeschichte der pompejanischen Häuser läßt sich bisher nicht viel mehr entnehmen, als daß der 2. Stil wirklich auch der Zeit nach zwischen den 1. und den 3. Stil gehört (MAU, Wm., S. 248 ff., 284 ff.).

<sup>2)</sup> Es handelt sich um an der Sonne getrocknete zerbrochene Dachziegel: VAN DEMAN a.a.O., S. 236; BLAKE a.a.O.; WALTERS, Ancient Pottery II, S. 335; CARRINGTON, J. R. S. 13, 1933, S. 133. Vor der Zeit der römischen Kolonie wurden in Pompeji im Mauerwerk Ziegel nur ausnahmsweise (z.B. an der Basilica) verwendet: MAU, Wm., S. 3

<sup>3)</sup> Hierüber auch in Band II (Chronologie). Pseudoretikulat aus Lava und schwach verzahnten Ziegelpfosten in Verbindung mit 2. Stil in VII, ins. occ. 13; vgl. MAU, Wm., S. 281, der S. 96 vermutet, eine der erhaltenen vorangehende Dekoration 2. Stils mit dem Mauerwerk gleichzeitig sei. Vgl. auch VI, ins. occ. 24: a.a.O., S. 429: „nicht sehr regelmäßiges Retikulat“, d.h. also: Pseudoretikulat.

<sup>4)</sup> Fanniusvilla: BARNABEI, S. 15 (S. 90). Villa des Diomedes, S. 302 f. Möglicherweise bot auch die Casa delle Vestali ursprünglich noch ein Vorbild. Eine Dekoration sehr späten 2. Stils kann hier in einer Nachbildung 4. Stils erhalten sein: Ornati di Pompei II, Taf. 16; MAU, Giorn. d. Scavi 3, 1874, Taf. 3; 4, 1875 S. 107; Rizzo, Pittura Taf. 33. Vielleicht war die ursprüngliche Dekoration mit der 3. Stils in diesem Hause gleichzeitig.

<sup>5)</sup> Häufiger ist in Pompeji die spätere Art von „Netzwerk“ mit Ziegelecken, oder mit Ecken in Opus mixtum: CARRINGTON a.a.O., Taf. 11 und 12.

Dekorationen dritten Stils: Accademia di Musica und Casa delle Vestali <sup>1)</sup>. Man kennt jedoch das Mauerwerk in Pompeji immer noch nicht gut genug, um innerhalb dieser Periode früh und spät unterscheiden zu können, und weiß nicht einmal genau, wann die Bauweise der „ersten Zeit“ der römischen Kolonie außer Gebrauch kam <sup>2)</sup>.

Wenn man sich nicht an die Daten hält, die das Mauerwerk bietet, kommt man bei ungenügender Analyse der Malereien erst recht zu grotesken Ergebnissen: Die Fresken der Villa des P. Fannius Sinistor, die Beispiele des vollentwickelten zweiten Stils sind, fallen nach Sambon (S. 2f.) teilweise in die Zeit nach dem im Jahre 12 n. Chr. erfolgten Verkauf der Villa, also vermutlich ungefähr siebenzig Jahre nach der Entstehung der Odysseelandschaften, ja vielleicht sogar ein halbes Jahrhundert nach den Farnesinawänden, die bereits das Aufkommen des dritten Stils ankündigen <sup>3)</sup>!

Auch die genauere Datierung der schönen Leistungen der Wandmalerei in der Villa dei Misteri (spätrepublikanisch oder schon augusteisch) bleibt unsicher. Wir sehen uns daher genötigt, die Entwicklung hauptsächlich aus dem Werke selbst abzulesen, um daraufhin das gewonnene Bild an allen uns zur Verfügung stehenden chronologischen Anhaltspunkten zu überprüfen, auch an den indirekten, die durch die Schwesterkünste geboten werden können, sobald wir uns erst einmal eine gründliche Kenntnis der Formen des zweiten Stils erworben haben <sup>4)</sup>. Von vornherein ist wieder zu betonen (S. 9), daß einmal gefundene Formen meistens neben den neueren Formen, die sich aus ihnen entwickelt haben, im Gebrauch bleiben, jedoch fast immer mit größeren oder kleineren Veränderungen, die in erster Linie den Stilcharakter der Wand betreffen und vor allem in den Proportionen und in der Ornamentik sich bemerkbar machen und die erst in zweiter Linie mit dem Aufbau der Wand zusammenhängen. So bleiben Wände ohne Prospekte neben solchen mit weit in die Tiefe führenden Durchblicken bestehen, einstöckige Dekorationen neben solchen in zwei Geschossen und rhythmisch (parataktisch) komponierte neben symmetrischen. So beruhen die parataktischen Wände in einem Zimmer r. vom Peristyl der Casa di Obellio Firmo <sup>5)</sup> auf einem alten Schema (vgl. die „Casa dei Grifi“, *Abb.* 7), aber die Kelche an den Säulen und die Rosetten auf dem schmalen Fries beweisen uns auch ohne einen Vergleich mit den reicher gehaltenen Wänden in den anderen Zimmern, daß wir es mit einem Erzeugnis der letzten Zeit des zweiten Stils zu tun haben. Die Unterschiede sind jedoch oftmals sehr subtiler Natur. Die Entwicklung werden wir dann auch mit Hilfe der reicheren Dekorationen verfolgen.

---

<sup>1)</sup> MAU, *Wm.*, S. 415, 418.

<sup>2)</sup> Über das Baumaterial in Pompeji: NISSEN, *Pompejanische Studien*, S. 1 ff.; MAU, *Pompejanische Beiträge*; *Wm.*, S. 2 ff.; Pompeji<sup>2</sup>, S. 31 ff.; DREXEL, *Anhänge zu MAU, Pompeji<sup>2</sup>*, S. 11; CARRINGTON, *J. R. S.* 23, 1933, S. 120 ff. (1. Jahrh. v. Chr., S. 132 ff.); NOACK-LEHMANN-HARTLEBEN, *Baugesch. Untersuchungen am Stadtrand von Pompeji* (*Denkm. ant. Arch.* II). *Literatur über Stadtmauer, Tore, u.s.w.*: VAN BUREN, *Companion* S. 27.

<sup>3)</sup> Vgl. CURTIUS' Spätdatierung seiner dritten Stufe (S. 124 ff.), zu der er auch die Fanniusvilla rechnet.

<sup>4)</sup> Dies soll am Ende des zweiten Bandes bei der endgültigen Aufstellung der Chronologie geschehen.

<sup>5)</sup> *Not. d. Sc.* 1911, S. 201.

Vitruv beschreibt sie an der bekannten Stelle, die soviel Diskussionen hervorgerufen hat, wie folgt (VII, 5) <sup>1)</sup>:

Ceteris conclavibus, id est vernis, autumnalibus, aestivis, etiam atriis et peristylis, constitutae sunt ab antiquis ex certis rebus certae rationes picturarum. namque pictura imago fit eius, quod est seu potest esse, uti homines, aedificia naves, reliquarumque rerum, e quibus finitis certisque corporibus figurata similitudine sumuntur exempla. ex eo antiqui, qui initia expolitionibus instituerunt, imitati sunt primum crustarum marmorearum varietates et conlocationes, deinde coronarum, † siliculorum, cuneorum inter sese varias distributiones. postea ingressi sunt, ut etiam aedificiorum figuras, columnarum et fastigiorum eminentes proiecturas imitarentur, patentibus autem locis, uti exhedris, propter amplitudines parietum scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico designarent, ambulationibus vero propter spatia longitudinis varietatibus topiorum ornarent ab certis locorum proprietatibus imagines exprimentes; pinguntur enim portus, promunturia, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores. nonnulli loci item signorum megalographiam habent et deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes, non minus troianas pugnas seu Ulixis errationes per topia, ceteraque, quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata. sed haec, quae ex veris rebus exempla sumebantur, nunc iniquis moribus improbantur. nam pinguntur tectoriis monstra potius quam ex rebus finitis imagines certae: pro columnis enim struuntur calami striati cum crispis foliis et volutis, pro fastigiis appagineculi, item candelabra aedicularum sustinentia figuras, supra fastigia eorum surgentes ex radicibus cum volutis teneri flores habentes in se sine ratione sedentia sigilla, nun minus coliculi dimidiata habentes sigilla alia humanis, alia bestiarum capitibus. haec autem nec sunt nec fieri possunt nec fuerunt. quemadmodum enim potest calamus vere sustinere tectum aut candelabrum ornamenta fastigii, seu coliculus tam tenuis et mollis sustinere sedens sigillum, aut de radicibus et coliculis ex parte flores dimidiataque sigilla procreari? at haec falsa videntes homines non reprehendunt sed delectantur, neque animadvertunt, si quid eorum fieri potest necne. ergo ita novi mores coegerunt, uti inertiae mali iudices convincerent artium virtutes; iudicii autem infirmis obscuratae mentes non valent probare, quod potest esse cum auctoritate et ratione decoris. neque enim picturae probari debent, quae non sunt similes veritati, nec, si factae sunt elegantes ab arte, ideo de his statim debent, „recte” iudicari, nisi argumentationis certas rationes habuerint sine offensionibus explicatas. etenim etiam Trallibus cum Apaturius Alabandus eleganti manu finisset scaenam in minusculo teatro, quod εκκλησιασθηριον apud eos vocitatur, in eaque fecisset columnas, signa, centauros sustinentes epistylia, tholorum rotunda tecta, fastigiorum prominentes versuras, coronasque capitibus leoninis ornatas, quae ora stillicidiorum e tectis habent rationem, praeterea supra ea nihilominus episcaenum, in qua tholi, pronai, semifasti-

<sup>1)</sup> Text nach KROHN (Teubner, 1912).

gia omnisque tecti varius picturis fuerat ornatus, itaque cum aspectus eius scaenae propter asperitatem eblandiretur omnium visus et iam id opus probare fuissent parati, tum Licymnius mathematicus prodiit et ait „Alabandis satis acutos ad omnes res civiles haberi, sed propter non magnum vitium indecentiae insipientes eos esse iudicatos, quod in gymnasio eorum quae sunt statuæ omnes sunt causas agentes, foro discos tenentes aut currentes seu pila ludentes, ita indecens inter locorum proprietates status signorum publice civitati vitium existimationis adiecit. videamus item nunc, ne Apaturii scaena efficiat et nos Alabandis aut Abderitas. qui enim vestrum domos supra tegularum tecta potest habere aut columnas seu fastigiorum explicationes? haec enim supra contignationes ponuntur, non supra tegularum tecta. si ergo quae non possunt in veritate rationem habere facti, in picturis probaverimus, accedemus et nos his civitatibus, quae propter haec vitia insipientes sunt iudicatae”. itaque Apaturius contra respondere non est ausus, sed sustulit scaenam et ad rationem veritatis commutatam postea correctam adprobavit. utinam dii immortales fecissent, uti Licymnius revivisceret et corrigeret hanc amentiam tectoriorumque errantia instituta! sed quare vincat veritatem ratio falsa, non erit alienum exponere. quod enim antiqui insumentes laborem et industriam probare contendebant artibus, id nunc coloribus et eorum eleganti specie consecuntur, et quam subtilitas artificis adiciebat operibus auctoritatem, nunc dominicus sumptus efficit, ne desideretur. quis enim antiquorum nun uti medicamento minio parce videtur usus esse? at nunc passim plerumque toti parietes inducuntur. accedit huc chrysocolla, ostrum, armenium. haec vero cum inducuntur, etsi non ab arte sunt posita, fulgentes colorum reddunt visus, et ideo quod pretiosa sunt, legibus excipiuntur, ut ab domino, non a redemptore repraesententur.

Wir kommen späterhin noch oft auf diese Stelle zurück, Zuvor müssen wir aber mit den Wänden selbst und ihrem Zusammenhang mit denen der vorangehenden Periode genauer vertraut sein, wenn wir die Bedeutung der Worte Vitruvs erfassen wollen.

Das Bestreben des zweiten Stils, besonders in seinen früheren Stadien, ist hauptsächlich darauf gerichtet dem Beschauer ein reiches Gebäude oder einen Palast mit seinen architektonischen, plastischen und malerischen Elementen vor Augen zu stellen.

Was bot ihm nun die vorhandene Überlieferung der Malerei und der Wanddekoration an Mitteln zur Erreichung dieses Ziels, das heißt: in welchen Kunstzweigen wurzelt der zweite Stil?

1. Er baut sich auf dem ersten Stil mit seiner Inkrustation, seinen Pilastern und seinen Malereien, einschließlich der Tafelbilder, auf <sup>1)</sup>).

<sup>1)</sup> Eine Wand 1. Stils mit wirklicher Marmorverkleidung ist nicht erhalten. Allerdings ahmt dieser Stil ursprünglich und auch späterhin nicht immer Marmorinkrustation nach. Mit seinen Reliefformen und seiner Malerei deutet er anfänglich einfach die Struktur der Wand an, und dabei ist es sehr gut möglich, dass die sogen. Quadern wirkliche, massive Steinblöcke bedeuten sollen. Später wird er sich wohl auch Freiheiten gegenüber der Marmorinkrustation erlaubt haben (vgl. auch MAU, Wm., S. 17: „ob dergleichen in Marmor ausgeführt ward, wissen wir nicht“ und ebenda S. 48). Inkrustation mit Steinplatten, die nach

Der erste Stil nimmt zuweilen — in Pompeji wahrscheinlich erst in der spätesten Zeit und dann ausnahmsweise und oftmals nur an dem Spiegelrand der Quadern — zur Herausarbeitung von Einzelheiten durch Angabe von Platten, Quadern, Gesimsen und kleinen Stützen in Pilaster oder Säulenform stellenweise nur die Malerei in Anspruch. Beispiele hierfür sind die Tomba François bei Vulci und einige Grabkammern bei Alexandria <sup>1)</sup>.

Die Maler fügten manchmal auch in die sonst ganz in Relief ausgeführten Wände — im dritten Jahrhundert vielleicht noch häufiger als späterhin — Darstellungen von Vorhängen (*ἰμάτια*) <sup>2)</sup> ein und übernahmen die Ausführung von Ornamentformen in perspektivischer Wiedergabe, zuweilen auch die Ausgestaltung einer Kassettendecke auf der Wand <sup>3)</sup>. Ein Bild von der Tätigkeit der Maler im Fayum um die Mitte des dritten Jahrhunderts geben die Briefe des Malers Theophilos an Zenon (S. 14). Was wir an perspektivischen Leistungen bei Darstellung von Ornamenten auf hellenistischen Mosaiken — perspektivisch gezeichnete Würfel, Zahnschnitte <sup>4)</sup> —, oder auf unteritalischen Vasen besitzen <sup>5)</sup>, kann man sicherlich auf Rechnung der gleichzeitigen (oder bei Werken des zweiten Jahrhunderts der etwas älteren?) Wandmalerei im Rahmen des ersten Stils setzen.

2. Auch in älterer Zeit hat es aber eine vollständige, wenn schon recht einfache Kunst der Architekturmalerie gegeben, die in Gräbern wahrscheinlich länger weiterlebte als in Häusern. Wenn es nicht zuviel besagte, könnte man von einem proto-zweiten Stil sprechen. Beispiele aus hellenistischer Zeit, allerdings sehr bescheidener Art, finden sich im Westen so gut wie im Osten: in Kampanien und auch anderwärts in Unteritalien <sup>6)</sup>, an der Südostküste des mittelländischen Meeres, so die Ausmalung von zwei Grabkammern bei Marissa (Ende des 3. Jahrh. v. Chr.), wo in der Um-

---

dem System des griechischen „strukturellen“ Stils (ROSTOVITZEFF) angeordnet ist, bildet aber auf jeden Fall das Hauptmotiv, auch noch des beginnenden zweiten Stils. Das beweisen Vitruvs Worte a.a.O.: „imitati sunt primum crustarum marmorearum varietates“ (s. hierüber unten S. 38). Warum ROSTOVITZEFF, J. H. S. 39, 1919, S. 150, den Ausdruck „incrustatio“ auf das in Rom für Wandverkleidung erst später eingeführte Opus sectile beschränkt, bei der eine Marmorsorte in geometrischen Formen in die andere hineingefügt wird, ist mir nicht klar.

<sup>1)</sup> Gemalter 1. Stil in Pompeji: MAU, Wm., S. 64 (allerdings mit vorspringendem Gurt); teilweise gemalt S. 88, 89 (oberer Teil). Unten S. 38, Anm. 1. „Fugenschnitt“ (Andeutung des Spiegels) im oberen Teile nur eingeritzt S. 71 (spät). Beispiele ganz oder zu einem großen Teil gemalter Wände 1. Stils außerhalb von Pompeji in Etrurien: MESSERSCHMIDT, Nekropolen von Vulci, J. d. I. Ergänzungsheft 12, 1930, S. 80, 81, Abb. 69, Beilage 5a, 7 (Alle Quadern gemalt; Sockel ohne plastischen oberen Abschluß); in Sizilien: LIBERTINI, Centuripe, Taf. 2, 3?; in Alexandria: PAGENSTECHER, Nekropolis, S. 169 ff. (z.B. Suk-el-Wardian). Gemalte Pilasterchen bei THIERSCH, Zwei antike Grabanlagen bei Alexandrien, Taf. 1—3. Für Athen s. S. 21, Anm. 1, für Marissa s. gleich unten.

<sup>2)</sup> MAU, Wm., S. 37 f.; vgl. SCHUBART, Die Antike 8, 1932, S. 133.

<sup>3)</sup> Etrurien: MESSERSCHMIDT a.a.O., S. 79, Abb. 66—68, Taf. 1, 2; PRIENE: S. 312 f., Abb. 346; DELOS: Mon. Piot. 14, 1907, Taf. 6a, CURTIUS, S. 57, Abb. 36; Südrußland: ROSTOVITZEFF, Antike Wm. Südrußlands, Taf. 13, 14, 27, 21, 38, 39.

<sup>4)</sup> Perspektivische Würfel u.a. im Apollotempel in Pompeji: BLAKE, M. A. A. R. 8, 1930, S. 35 ff. Zahnschnitte: oben S. 15, Anm. 1.

<sup>5)</sup> PFUHL, M. u. Z., Abb. 795.

<sup>6)</sup> Unteritalien: PAGENSTECHER, Nekropolis, S. 169 ff. (Canosa, Ruvo, Paestum); Bull. Nap. 2, 1854, Taf. 13 f.; R. P. G. R. 139, 5, 244. 1 (Capua).

gebung der *Adicula* in der Hauptnische und an den übrigen Wänden architektonische Formen wie Pilaster, Gesimse und dergleichen nur durch Bemalung gegeben sind (*Abb. 47, 48*)<sup>1)</sup>. Man denke auch an die gemalten Säulen an den Ecken des wahrscheinlich frühhellenistischen etruskischen Amazonensarkophags in Florenz<sup>2)</sup>, wo auch eine Art von Fußbodendekoration in Perspektive gegeben ist. Diese Formen schließen sich an die noch älteren an, sogar an solche aus vorklassischer Zeit. In etruskischen Gräbern des sechsten Jahrhunderts sind gemalte Ecksäulen nichts Ungewöhnliches<sup>3)</sup>.

Im Zusammenhang mit dem zweiten Stil sind weiterhin die gemalten Darstellungen aufgehängter oder vor die Wand gestellter Gegenstände zu nennen, wie sie sich in hellenistischen Gräbern, u. a. in dem eben erwähnten Grabe bei Marissa (*Abb. 48*) finden<sup>4)</sup>.

Diese einfachen Formen beweisen, daß dergleichen Nachahmungen wirklicher Architektur, die auf viele moderne Betrachter einen mehr oder weniger unbefriedigenden Eindruck machen und die mit den gemalten Kränzen und anderen in Malerei nachgeahmten Gegenständen in Gräbern auf eine Stufe zu stellen sind, ebensowenig wie die gemalten Nachahmungen kostbarer Steinsorten an sich etwas mit Illusionismus zu tun haben. Auch im zweiten Stil, der diese Architekturimitation unter Verwendung älterer Formen weiter pflegt, übertönt das illusionistische Element noch nicht alle anderen Empfindungen. Sie bewirkt, wie wir bereits sahen, niemals eine wirkliche Sinnestäuschung und will es auch gar nicht. Man muß bedenken, daß in der antiken Kunst eben auch die wirkliche Architekturform — sogar schon in vorrömischer Zeit — in manchen Fällen vor allen Dingen Zierform ist: derart sind die Metopen und Triglyphen, die Halbsäulen und Pilaster der Pseudoportiken, im ersten Stil auch gelegentlich der ganze Wandschmuck. Sie sind nicht notwendige Glieder, sie werden vielmehr ästhetisch-symbolisch empfunden, sie sind bereits ein schönes Spiel, obschon das Spiel dann zugleich auch einen Sinn hat und noch zur Charakterisierung des Bauwerks beiträgt. Ob man nun eine Ziersäule aus dem Stein herausmeißelt oder auf die Wand malt, macht dabei keinen wesentlichen Unterschied.

Dies begreift man recht gut, wenn man sich an die architektonische, in Malerei ausgeführte Umrahmung von Giotto's Fresken in der Oberkirche zu Assisi und in Santa Croce in Florenz erinnert, wo eine solche Umrahmung die Harmonie zwischen Malerei und wirklicher Architektur gewährleistet, und wo die gemalte Architektur für das Auge des Beschauers ein stützendes Gerüst bildet, ganz wie es wirkliche Ziersäulen tun würden<sup>5)</sup>.

1) PETERS und THIERSCH, Marissa. In dieser Publikation sind auch etwas spätere Gräber mit ähnlichem Wandschmuck behandelt.

2) J. H. S. 1883, Taf. 36 ff. Weitere Litteratur PFUHL, M. u. Z. § 873.

3) 6. Jahrh.: Tomba delle Leonesse: WEEGE, Etr. Malerei, Taf. 3, 8, 10; Tomba dei Tori: a. a. O., Taf. 96;

4) Vgl. BEYEN, Stilleben, S. 7, mit Anm. 6, S. 8. Für die Grabmalereien aus Egnazia und Paestum s. auch ELIA, Pitture e Mosaici 369 (aufgehängtes Schwert) und 374 (Tisch mit Opfergefässen); abgeb. SPINAZZOLA, Arti, Taf. 85.

5) Vgl. hierzu BEYEN, Mantegna, S. 80 ff.

Ebenso symbolisch-architektonisch, zugleich aber auch zur Andeutung der Umgebung verwertet, in der die Handlung sich abspielt, sind die Säulen, die auf melischen Reliefs und auf griechischen Vasen eine Darstellung in vertikalem Sinne durchschneiden <sup>1)</sup>.

Neu gegenüber den älteren, den Charakter des Bauwerks noch stärker betonenden Beispielen ist im zweiten Stil in erster Linie die zielbewußte Vereinigung des wirklichen Raums mit dem nunmehr unter Benutzung der perspektivischen Mittel stark ausgebildeten ideellen Raum und die daraus sich ergebende Verneinung der Fläche, das heißt der wirklichen Abmessungen und der wirklichen Form des Zimmers <sup>2)</sup>. Etwas Ähnliches bot wahrscheinlich nur die hellenistische Bühnenmalerei (siehe unten Nr. 5). Eine vorsichtiges Anfügen von einzelnen dargestellten Dingen an die wirkliche Raumbegrenzung, allerdings ohne sie zu durchbrechen, hat die antike Kunst von jeher gekannt. In der etruskischen Tomba delle Leonesse hängen gemalte Wollbinden vom oberen Rande der wirklichen Wand herab. Das Letto funebre in demselben Grabe ersetzt das echte, oder zumindest das plastisch ausgeführte Ruhebett. Ich führe Weege's Worte an, der in seiner Etruskischen Malerei (S. 102) sagt: „Der Efeu des einen Frieses ist so gemalt, als ob er in einer Ecke aus dem Boden aufwüchse“ (s. auch unten Nr. 6).

3. Vorbilder boten auch die auf Tafeln an der Wand befestigten großen enkaustischen Figurenmalereien in Tempeln und öffentlichen Gebäuden und auch in den Palästen hellenistischer Fürsten, soweit sie damals noch vorhanden waren (vgl. den Mysteriensaal in der Villa Igem), ferner die figürlichen Wandmalereien an weniger bedeutenden Stellen der Häuser <sup>3)</sup>.
4. Als eine besondere Gruppe neben dem ersten Stil und als Vorläufer eines Teils der Wandmalereien des zweiten Stils können vielleicht die gemalten Wände in Gartenhäusern und ähnlichen Gebäuden betrachtet werden. Ein Beispiel aus dem ersten Jahrhundert v. Chr. ist das Amaltheum des Pomponius Atticus in Epirus, das mit Malereien („historiae“) ausgeschmückt gewesen ist und das Cicero auf seinem arpynischen Landgut nachahmen ließ <sup>4)</sup>. Architektonische Elemente brauchen diese Malereien nicht enthalten zu haben.
5. Die hellenistische Bühnenmalerei. Diese bringt das illusionistische Element in den zweiten Stil hinein, oder sie verstärkt es wenigstens noch.
6. Für die eigentlichen Bilder konnte der zweite Stil außer auf die oben unter 1 und 3 genannten Gattungen auch auf die Votivmalerei zurückgreifen, zumal insoweit sie einfache Opferszenen darstellt, dann auch auf die große Tafelmalerei ohne dekorativen Zweck. In einer bestimmter Hinsicht ist es auch von Bedeutung, ein besonderes Gebiet zu beachten: die Naiskosmalerei. Einmal, weil sie architek-

<sup>1)</sup> Beispiele: JACOBSTHAL, Melische Reliefs Taf. 95, 96. Vasen: das Brunnenhaus PFUHL, M. u. Z., Abb. 295, 296 (schwarzfigurig); vgl. mit dieser Abb., auch für die anderen Motive, unsere Abb. 60 Mitte, 64 rechts, 100; weiter PFUHL a.a.O., Abb. 298 (schwarzfigurig), 562 (rotfigurig).

<sup>2)</sup> Vgl. BEYEN, Mantegna, S. 112.

<sup>3)</sup> Spuren älterer Malerein in Pompeji: DELLA CORTE Not. Sc. 1912, S. 443 f. (PFUHL § 994).

<sup>4)</sup> Cic. ad. Att. I, 16, 15 u. 18; II, 1, 11 (vgl. II, 3, 2), vgl. SCHMIDT, N. Jahrb. 3, 1899, S. 340 ff.

tonischen Aufbau hat und weil sie auch einigermaßen die Vereinigung wirklicher und ideeller Räume und die Verbindung von Figur und Architektur kennt <sup>1)</sup>. Ferner ist sie auch wichtig für die Rekonstruktion der Bühnenmalerei bis ins zweite Jahrhundert v. Chr.; sie hängt mit dieser zusammen (siehe das Naiskos- und Bühnenelement auf der Heraklesvase des Assteas aus dem 4. Jahrh. v. Chr.), und was die Naiskosmalerei, die doch immer eine Figurenmalerei blieb, sich gestattete, können wir auch sicherlich bei der von Haus aus architektonischen (und landschaftlichen) Bühnenmalerei erwarten. Im Vergleich mit dieser hat sie auf den zweiten Stil keinen sehr großen Einfluß gehabt, aber man muß sich doch fragen, ob sich die Maler bei ihrem ersten Schritt in die räumliche Tiefe nicht auch der in ihr gemachten Erfahrungen bedienen. Die Naiskosmalerei kennt doch eben bereits die Darstellung der Scherwand mit dem dahinter sichtbar werdenden Zimmer mit Decke. Hierauf und auf den eventuellen Einfluß anderer Motive kommen wir später zurück.

Was die Bilder selbst betrifft, so wird das Interieur mit Figuren in Naiskosform erst beim Mittelbild des dritten Stils beliebt. Älteste Beispiele sind die Kopien aus Herkulaneum, die aus der Übergangszeit vom zweiten zum dritten Stil stammen (vorher gibt es nur nachgeahmte Tafelbildchen, aber keine Naiskoi mit Interieurszenen).

Vielleicht waren auch die architektonischen Hintergründe von Bildern mit Darstellungen in der freien Natur bei der Bemeisterung der neuen Motive den Malern eine Stütze.

7. Auch der Einfluß der Mosaikkunst ist zu spüren. Im zweiten Jahrhundert v. Chr. war das Mosaik mit seinem Bilderschmuck die Hauptzierde des Innenraums. Mit dem zweiten Stil beginnt sich das Interesse an der Ausschmückung von Fußböden zu Gunsten der Bemalung der Wandfläche zu verschieben. Wahrscheinlich werden dabei auch einige Motive der Mosaikkunst ihren Platz gewechselt haben. In welcher Weise sie dann auf den neuen Stil einwirkten, wird uns die Geschichte der Entwicklung lehren (S. 232 und Band II) <sup>2)</sup>.

Das hellenistische Mosaik zeigt gelegentlich bereits eine illusionistische Tendenz im Bild (die „asarotos Oikos“) und im Ornament.

8. Noch eine völlig andere, der Bühnenmalerei verwandte Kunstgattung — wenn man etwas, was stets nur eine dienende Rolle spielte, eine Kunstgattung nennen darf — hat den Malern den Weg geebnet: die perspektivisch gezeichneten Entwürfe der Baumeister. Vitruv sagt im Anfang des ersten Buchs (I, 1, 3–4): Der Architekt muß „peritus graphidos“, d.h. „erfahren in der Malerei“ sein. Weiterhin liest man: „(oportet) graphidos scientiam habere, quo facilius exemplaribus pictis operis *speciem* (das ist: die Erscheinungsform) deformare valeat“. Denselben Ausdruck gebraucht Vitruv auch bei der Bühnenmalerei, besonders dort, wo es sich

<sup>1)</sup> Vgl. BEYEN, Mantegna, S. 117 ff.

<sup>2)</sup> Über die Ausnahmestellung von Rom, siehe Band II.

um Perspektive handelt <sup>1)</sup>. Das Wort „pictis“ gestattet keinen Zweifel, daß „graphis“ hier nicht etwa der Zeichenstift, sondern der Pinsel ist, mit anderen Worten, daß Malerei gemeint ist <sup>2)</sup>. Diese Entwürfe konnten auch in ihren Farben den Malern als Vorbild dienen. Der Architekt braucht in dieser Beziehung allerdings kein großer Künstler zu sein (vgl. auch I, 1, 13: „non debet nec potest esse. . . . pictor ut Apelles sed graphidos non imperitus“), er muß jedoch die ihm nützliche Kenntnis haben: er muß die Perspektive die „scaenographia“ im allgemeineren Sinne (I, 2, 2) beherrschen. Es liegt auf der Hand, daß solche Entwürfe infolge der bereits lange Zeit gepflegten Kunst der Perspektive (S. 157 ff.) schon vor dem Auftreten des zweiten Stils üblich waren und daß die Wandmaler sie gelegentlich in ihre Skizzenbücher übernahmen, falls sie mit der naturgetreuen Wiedergabe des Vorhandenen zufrieden waren. Nach der überlieferten Annahme ist die Perspektive, wie sie seit der Renaissancezeit gepflegt wird, sogar die Erfindung eines Architekten, nämlich des Brunelleschi, und sie ist von ihm wohl zum ersten Male für architektonische Entwürfe gebraucht worden <sup>3)</sup>.

Alle diese Kunstformen üben ihren Einfluß nicht sämtlich von Anfang an aus. Der zweite Stil hat seinen Ausgangspunkt, wie dies auch Vitruv sagt, im ersten bzw. im Inkrustationsstil, den er mit Hilfe der architektonischen Elemente aus der älteren Wandmalerei lebendiger gestaltet. In der malerischen Wiedergabe von Säulen kann er sowohl von den Architekturentwürfen wie von der Bühne lernen. Dann wird das architektonische Element aber vor allem durch die Bühnenmalerei bereichert. Der zweite Stil erreicht jetzt, was die Architekturperspektive betrifft, seinen Höhepunkt. Erst in dieser Zeit nimmt der Einfluß der Bildmalerei zu, und schließlich wendet sich der Blick der Wandmaler auf andere Künste der Flächenausschmückung: das dekorative Element tritt in den Vordergrund, und wir finden sogar Vorläufer und analoge Dekorationsmotive in der Vasenmalerei, während auch die Imitation von plastischen Formen, die in der Architektur nicht vorgekommen sind, ihren Einzug hält.

---

<sup>1)</sup> V, 6, 9 „in topiarii *speciem deformatae* (S. 188 f.); VII, praef. 11 (über die Perspektive): „uti de incertae certae imagines aedificiorum. . . redderent *speciem*“.

<sup>2)</sup> Vgl. Septimius Serenus fragm. 21 (Baehrens): „pingere collibitum est, graphidem date, promite bolarium“ (ein Klumpen Farbe). In vielen anderen Fällen ist graphis der Zeichenstift.

<sup>3)</sup> Nach ANTONIO MANETTI in seiner Biographie des großen Architekten; s. MESNIL, Masaccio et les débuts de la Renaissance, S. 34 f.

## V. DIE ZWEI PHASEN DES ZWEITEN STILS UND IHRE UNTEREINTEILUNG

Wir teilen den zweiten Stil in zwei Phasen ein und gliedern diese wieder in fünf Stufen.

Die erste Phase ist eine Periode rastlosen Vorwärtsdrängens, in der zweiten setzt eine fruchtbar sich auswirkende Reaktion ein:

- I *a.* Die geschlossene oder prospektlose Wand (erste Stufe).
- b.* Die Auflösung der Wand (zweite Stufe).
- c.* Die freie Komposition von Wand und Prospekt (dritte Stufe).
- II *a.* Die Renaissance des „Bildes“ (vierte Stufe).
- b.* Die Verfestigung der Fläche (fünfte Stufe).

Mit dieser Einteilung soll nicht etwa nur eine formale, sondern auch eine historische und in großen Zügen chronologische <sup>1)</sup> Gliederung gegeben werden <sup>2)</sup>.

Die Benennungen fordern sogleich eine Erklärung: die erste Stufe beschränkt sich auf eine geschlossene Wand, oder — falls diese nicht bis an die Decke reicht — tritt keine andere, weiter zurückstehend gedachte architektonische Form in Erscheinung. Die zweite und die dritte Stufe fügen dann die aufgelöste Wand hinzu (die „imitatio crustarum marmorearum“ beginnt in der dritten Stufe ihre Macht zu verlieren), und die aufgelöste Wand hat dann den wesentlichsten Anteil an der Entwicklung. Diese Stufen bedeuten die architektonische Periode in ihrer höchsten Ausbildung. Mit der vierten Stufe (II*a*) setzt die Reaktion ein: sie ist die im höchsten Grade malerische Periode, in der Bild und Fläche wieder mehr ihre natürliche Aufgabe zu erfüllen beginnen (die aufgelöste Wand wird auf Grund bildmäßiger Prinzipien umgebildet). Nach und nach überwiegt dann das ornamentale Prinzip (II*b*).

Während dieser Perioden verändern sich die architektonischen Zierformen, die übrige Ornamentik und auch die Art, wie die bildliche Dekoration verwendet wird, ändert sich, so daß man meistens auch daran die Phase, oftmals sogar die Stufe erkennen kann. Ebenso ändert sich auch die Malweise, obschon ihre Entwicklung nicht immer direkt mit der angegebenen Einteilung in Beziehung zu bringen ist.

---

<sup>1)</sup> Über das Verhältnis zur wirklichen Chronologie s. auch Band II.

<sup>2)</sup> Eine Einteilung in fünf Phasen ist aus praktischen Gründen nicht zu verantworten: zwischen den Unterabteilungen sind die Unterschiede zu subtil; die Übergänge sind meistens fließend, besonders bei der 1. und 2. Stufe. Überdies sind manche Ateliers ihre eigenen Wege gegangen, so daß eine Zuschreibung an eine der Unterabteilungen schwierig wird.

Immer wieder muß man bedenken, daß die ältesten einfachen Formen auch weiterhin bestehen bleiben, obwohl wir uns bemühen werden, diese späteren Beispiele von den früheren zu unterscheiden. Nur teilweise und dann auch nur langsam lassen sie sich verdrängen, und bevor sie ganz aufgegeben werden, leben sie noch an unwichtigeren Stellen des Hauses fort. Meistens ist ihnen durch eine — wenschon manchmal recht geringe — Anpassung an den Zeitgeschmack eine lange Lebensdauer gesichert, und es geschieht sogar öfters, daß sie bei einem Gezeitenwechsel der Mode eine neue Volkstümlichkeit erleben. So gibt es geschlossene Wände die ganze Stilperiode hindurch. Auch die Formen der Architekturglieder und der Ornamentik verändern sich nicht immer gleichmäßig. Die oben gegebene Einteilung ist jedoch gerechtfertigt, denn eine jede Phase — und seit dem Auftreten reicherer Formen auch jede Stufe — hat als Ganzes betrachtet ihr eigenes Gepräge, wie sich dies anlässlich der Einzelbesprechung ergeben wird <sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Zu IPPEL, Dritter Stil, S. 17 f., vgl. oben S. 8 f. Wie es wichtig ist zu wissen, wie lange einfache Typen verwendet werden, ist es auch interessant festzustellen, wie bald die reicherer Formen auftreten, wie sie sich in der Entwicklung zu den einfacheren verhalten und ob sie nicht gar von Anfang an vorhanden gewesen sind. In der folgenden Entwicklungsskizze gehen wir, wenigstens zu Anfang, ganz wie es VITRUV tut, von den einfacheren Formen als den älteren aus. Das soll natürlich nicht heißen, daß wir nur eine einzige Grundform anzunehmen haben (Andere Grundtypen z.B. S. 52 und 55 f. unter 3b). Auch der 1. Stil verfügt über eine ziemlich reiche Mannigfaltigkeit von Typen, und abgesehen von der Inkrustation des strukturalen Stils gibt es, wie wir sahen, noch viele andere Wurzeln des 2. Stils (vgl. S. 27 ff. unter 2–8). Wir können also noch Überraschungen erleben, aber man bedenke, daß diese anderen Quellen für den 2. Stil entweder außerhalb seines hauptsächlichen Arbeitsfelds, der Hauswand, liegen und ihm daher nicht so unmittelbar Nahrung zuführen können, oder daß sie nur von sekundärer Bedeutung sind; daß der 2. Stil auch in seinem Verhältnis zum Inkrustationsstil als der Stil der ganz gemalten Dekoration von der *einfachen* und darum gemalten Wand wie auch von einer plastischen Wand 1. Stils mit Details ausgeht, die — aus ästhetischen oder wirtschaftlichen Gründen — nur gemalt sind (s. oben S. 27 unten 38). Wir dürfen also annehmen, dass man in der Übergangsperiode Säulen oder Pilaster nur in Stuckrelief anfügte, ganz wie das Gesims oben an der Wand stets in Stuck gebildet bleibt und auch das Zwischengesims ausnahmsweise noch plastisch ausgeführt wird. Der 2. Stil hat also als seinen hauptsächlichsten Ausgangspunkt eben die einfachen Dekorationsformen und hat obendrein in seinen Inkrustationselementen eine größere Vorliebe für Regelmäßigkeit und Übersichtlichkeit als der 1. Stil; schafft er doch die „verwirrende“ Häufung von horizontalen Quaderschichten gänzlich ab. Es ist daher auch nicht wahrscheinlich, daß er sogleich zur Nachahmung der unregelmäßigen, manchmal asymmetrischen Formen übergegangen ist, die der 1. Stil in öffentlichen Gebäuden und Palästen und, wie es scheint, von Zeit und Zeit auch in Gärten und Peristylen verwendete; z.B. an der Rückwand des 2. Peristyls der Casa del Fauno: IPPEL, Pompeji, S. 93; CURTIUS, S. 61, Abb. 41, mit zwei Aediculae (Lararien); die Peristylwand in der Casa dei Capitelli Figurati: ZAHN, II, Taf. 36; vgl. DELBRÜCK, Hell. Bauten II, S. 129, Abb. 63. In keinem Falle dringen solche Freiheiten sofort in das Hausinnere ein. Was für die Nachahmung von Reliefarchitektur gilt, das gilt noch mehr für die der freistehenden Architektur. Erst allmählich kommen die freieren und reicherer „aedificiorum figurae“ auf. Hierüber und über die Bedeutung der Überlieferung in der pompejanischen Wandmalerei wurde bereits in Kapitel II gesprochen.

DIE ERSTE PHASE DES ZWEITEN STILS

## A. DIE ERSTE STUFE (PHASE IA) — DIE GESCHLOSSENE ODER PROSPEKTLOSE WAND

### VI. ÜBERGANGSFORMEN VOM ERSTEN ZUM ZWEITEN STIL — DER JUPITERTEMPEL — EINE WAND AUS SOLUNT — DIE CASA DEI GRIFI

August Mau hat die ältesten Formen des zweiten Stils mit solcher Genauigkeit und mit so liebevollem Eingehen auf jede Einzelheit aus dem pompejanischen Inkrustationsstil abgeleitet <sup>1)</sup>, daß die Richtigkeit dieser Ableitung nicht mehr bewiesen zu werden braucht und daß eine kurze Zusammenfassung genügt. Wie er erkannt hat, läßt sich allerdings das Verhältnis der Säulen zum Sockel nicht aus dem ersten Stil ableiten. Rostovtzeff hat dann auf Grund der neueren Funde das Bild noch schärfer umrissen, indem er auf die größere Übereinstimmung des Architekturstils mit dem italischen Inkrustations- oder Strukturalstil hingewiesen hat, der sich deutlich von östlichem Stil unterscheidet <sup>2)</sup>, und Delbrück tut dasselbe, indem er besonderen Nachdruck darauf legt, daß Podien als Träger von Blendordnungen an Monumentalbauten, die in Rom zu Ende des zweiten und zu Beginn des ersten vorchristlichen Jahrhunderts häufig vorkommen, in Pompeji nicht belegt seien <sup>3)</sup>. Der zweite Stil wird in Pompeji wahrscheinlich im Jahre 80 v. Chr. aus Rom eingeführt worden sein <sup>4)</sup>, und er macht überdies den Eindruck einer italischen Erfindung. Diese Frage wollen wir aber vorläufig noch auf sich beruhen lassen.

Die Formen, die sich an die des ersten Stils anschließen, sind infolgedessen die alter-

---

<sup>1)</sup> Wm., S. 130 ff. Für die allereinfachsten Formen des 2. Stils, die natürlich auch später sein können, vgl. S. 128 f.

<sup>2)</sup> J. H. S. 39, 1919, S. 150.

<sup>3)</sup> Hell. Bauten II, S. 129. Aus Pompeji ist mir immerhin ein Haus bekannt, wo Blendordnungen (Pilaster) auf einem Sockel aufsitzen: Casa del Centauro, Zimmer 32 (S. 41).

<sup>4)</sup> In Pompeji kommen zwar Vollsäulen auf Podien vor, u.a. am Tribunal der Basilika, und man wird einwerfen können, daß der 2. Stil eben diese Vollsäulen nachahmt. Trotzdem müssen aber die malerischen Blendordnungen als Vorläufer der gemalten Ordnungen angesehen werden. In Rom ist allerdings keine Wand 1. Stils gefunden worden (dafür in einem etruskischen Grab: MESSERSCHMIDT a.a.O., (S. 27, Anm. 1), so daß wir über den Stand der Blendordnungen in der Innendekoration nicht urteilen können. Hat es wohl ersten Stil in Rom gegeben? Das anderswo mit dem 1. Stil so eng verbundene Mosaikbild kam, wie es scheint, in sullanischer Zeit in Rom auf. Ist der 2. Stil dort vielleicht im Anschluß an die monumentalen Blendordnungen unter Hinzufügung von Elementen des aus der Umgebung bekannten 1. Stils entstanden, oder etwa außerhalb Roms, aber unter römischen Einfluß? In Pompeji gab es jedenfalls schon das sullanische Amphitheater, das kleine Theater und vielleicht auch die Scaenae Frons im großen Theater, bevor Rom etwas dieser Art besaß. Sullas Bautätigkeit war außerhalb von Rom mindestens ebenso groß wie in Rom selbst (Praeneste, Terracina!). S. auch die folgende Anmerkung.

tümlichsten. Von Wänden, die solche Formen aufweisen, dürfen wir annehmen, daß sie wirklich in früher Zeit entstanden sind, falls sie nicht allein ein verwandtes Schema zeigen, sondern zugleich auch in den architektonischen Einzelheiten und in der Ornamentik vom ersten Stile nur wenig abweichen.

Der erste Schritt war unzweifelhaft die Nachahmung von Marmorinkrustation (oder von verwandten Dekorationsmitteln des vorhergehenden Stils) in Malerei, noch ohne daß von Darstellung von Säulen die Rede war. Falls dieses Schema noch gar keine Veränderung erfahren hat, liegt noch erster Stil vor <sup>1)</sup>. Das typische Schema des neuen Stils mit und ohne Säulen ist aber damit keineswegs identisch.

Abb. 1 Im ersten Stil baut man in Pompeji die Dekoration in der Regel von unten nach oben der Reihe nach aus folgenden Einzelgliedern auf (vgl. *Abb. 1*):

- a) einem schmalen, einfarbig bemalten Streifen;
- b) dem glatten oder marmorierten, oftmals ziemlich niedrig gehaltenen und architektonisch nicht differenzierten Sockel <sup>2)</sup> mit einem etwas vorspringenden Streifen als Abschluß, der manchmal zu einer Reihe kleiner liegender Rechtecke ausgestaltet wird <sup>3)</sup>;
- c) einer Reihe großer, meist liegender, in späteren Beispielen öfters auch hochkant gestellter Quadern, häufig von einem profilierten Rahmen umsäumt, die auch als Wandplatten aufgefaßt werden können;
- d) gelegentlich einer Reihe liegender Quadern und beinahe immer einem Zwischengesims <sup>4)</sup>;
- e) zwei oder mehreren Reihen liegender Quadern, die von einander durch waagrecht verlaufende Stuckleisten geschieden sind;
- f) Epistyl, Fries und Gesims;
- g) ganz oben schließlich einer schmucklosen einfarbigen Fläche.

<sup>1)</sup> Oben S. 27, mit Anm. 1; in der Casa del Citarista, I, 4, 5; 3. Zimmer (f) l. vom südwestl. Atrium (MAU, Wm., S. 64). Nur der vorspringende Gurt ist plastisch. In demselben Haus ein Schlafzimmer an der Westseite des südlichen Peristyls ( $\beta$ ) mit Dekoration 2. Stils, die in gewisser Hinsicht mit dem 1. Stil übereinstimmt (MAU, Wm., S. 174, 252) VI, 14, 38, Cubiculum 1. vom Eingang (MAU, Wm., S. 88). Im oberen Teil der Wand ist die Marmorbekleidung nur in Malerei nachgeahmt; am epistylartigen Gurt ganz oben konsolenartige Figuren, die vielleicht später hinzugefügt sind, vgl. MAU, Wm., Taf. 4b). Merkwürdig wäre es, wenn die Wand im Tempel des Zeus Meilichios bereits gemalt gewesen wäre (S. 40). Es ist die Frage, ob VITRUV in der oben abgedruckten Stelle unter „primum etc.“ noch den in der Regel mit plastischen Formen arbeitenden ersten Stil meint oder ob er mit den „expolitiones“ schon Malerei bezeichnet. Das Letztere ist weitaus wahrscheinlicher. Einen so bedeutsamen Übergang wie den vom 1. zum 2. Stil wird VITRUV nicht unterschlagen haben. Es handelt sich hier um „pictura“; erst ahmte sie nach VITRUV Inkrustation nach, unter Beibehaltung des Stuckgesimses (so noch öfters im 2. Stil auch innerhalb der gemalten Dekoration), später wurden auch die Stuckgesimse („coronae“) durch Malerei ersetzt, und der kanonische Aufbau mit cunei (und abaci) wurde vorherrschend. „Expolitiones“ muß man in engerem Sinn fassen: Gemeint sind hier Wandmalereien. Eine Erklärung dafür, daß VITRUV die Stuckdekoration verschweigt, wäre gefunden, wenn wir wüßten, daß Rom den Inkrustationsstil in Stuckrelief nicht gekannt hätte (s. die vorige Anm.).

<sup>2)</sup> Eine Reihe niedriger schwarzer Rechtecke als Sockel: z.B. am Tribunal der Basilika, MAU, Wm., S. 14, wo die dunkle Farbe mit der Anbringung in der Höhe zu erklären ist. Der Sockel ist meistens hell, vorzugsweise gelb: MAU, Wm., S. 15. Im Gegensatz zum 2. Stil tritt er manchmal gegenüber dem Rest der Dekoration etwas zurück.

<sup>3)</sup> Eine Abbildung des letzteren bei WIRTH, R.M. 42, 1927, Beilage I, 1 (VI, 9, 3 neben der Casa di Meleagro, MAU, Wm., S. 74 f.).

<sup>4)</sup> Vgl. die eben genannte Abbildung.

Wie in Delos <sup>1)</sup> kommt auch in Pompeji eine Zwerggalerie als oberer Abschluss der Dekoration vor <sup>2)</sup> <sup>3)</sup>.

Die Quadern haben gewöhnlich einen vertieften Rand um einen Spiegel, der anders gefärbt (Sockel in der Basilica: Mau Wm. S. 12) oder aber in dieselben Farbe gehalten ist (Hauptfläche ebendort). Vorspringende Ränder von anderer Farbe, kombiniert mit vertieften, haben die großen Platten im Zimmer 42 der Casa del Fauno <sup>4)</sup>. Auch richtige Rahmen oder Reliefleisten kommen vor, manchmal einfach, manchmal auch reich ausgebildet und meistens von anderer Farbe, z.B. in dem eben genannten Zimmer der Casa del Fauno, wo der Rahmen an den doppelten Rand angefügt ist; ferner am Tribunal der Basilica und anderwärts.

Wenn die Wand durch Pilaster oder ausnahmsweise durch Halbsäulen gegliedert *Abb. 2 und 3* wird, wie in *Abb. 2*: Mau Wm. Taf. 1a (Casa del Fauno) und *Abb. 3*: Mau Wm. Taf. 2b (IX, 3, 2), stehen diese vor dem Sockel, und dann wird die große Fläche oberhalb dieses Sockels von einer liegenden Platte oder auch von zwei stehenden eingenommen. Säulen auf breitem Sockel kommen natürlich bereits in der Monumentalarchitektur, in enger Verbindung mit dem ersten Stil, vor, z.B. am Tribunal der Basilica in Pompeji.

Wir sind hier noch ziemlich weit vom Schema des zweiten Stils entfernt. Es ist aber an manchen Wänden schon etwas von einer Dreiteilung in Sockel, mittleren Wandteil mit Inkrustation und oberen Wandteil zu bemerken (z.B. auf *Abb. 3*; hier bilden auch die hochkant gestellten Platten das Mittelstück der Dekoration).

Der wesentliche Unterschied besteht darin, daß die Säulen vor dem Sockel stehen <sup>5)</sup> und daß er abgesehen von der nur wenig vorkragenden Deckplatte nicht aus der Wand herausragt und weiterhin darin, daß noch keine abwechselnd breiten und schmalen stehenden Platten als Mittelstück der Dekoration auftreten. Der Wechsel von breiten und schmalen Feldern ist im zweiten Stil allerdings keineswegs die Regel, aber er bildet von nun an bis in den vierten Stil hinein und besonders in diesem, eins der wichtigsten Elemente des Aufbaus.

Aber auch Übergangsformen zum zweiten Stil fehlen nicht.

Für die Wände ohne Pilaster oder Säulen bieten die Seitenwände der Fauces der Casa del Fauno aus der letzten Zeit vor der Gründung der römischen Kolonie, die nicht zu der frühesten Dekoration ersten Stils in diesem Hause gehören, einen passenden

<sup>1)</sup> Mon. Piot. 14, 1907, Taf. 6A,a; CURTIUS, S. 57, Abb. 36.

<sup>2)</sup> MAU, Wm., Taf. 1b-d; CURTIUS, S. 64, Abb. 43.

<sup>3)</sup> Im ersten Peristyl der Casa del Fauno baut sich die Wand zwischen Pilastern aus folgenden Gliedern auf (MAU, Wm., S. 50): Marmorierte Rechtecke von wechselnder Farbe; gelber Gurt, große schwarze Flächen, die hier breiter als hoch sind; liegende marmorierte Rechtecke mit gelbem Rande, die mit kleinen stehenden abwechseln; große einfarbige Flächen ohne Angabe des vertieften Spiegelrands mit vorspringendem Rahmen.

<sup>4)</sup> MAU, Wm., S. 52.

<sup>5)</sup> Ein Beispiel für auf dem Boden ruhende Säulen im 2. Stil: Casa di Trebio Valente (Nuovi Scavi): *Abb. 10*; Not. Sc. 1915, S. 418; CURTIUS, S. 73, Abb. 50; hier als Begrenzung von Vorder- und Hinterteil eines Cubiculum, und zugleich mit Säulen auf Sockel); weiter Haus des Gavius Rufus, MAU, Wm., S. 147; Fanniusvilla bei Boscoreale: *Abb. 22* (auf eigenen Postamenten), Säulen ohne Sockel in der Mitte von *Abb. 23* (ebenfalls Fanniusvilla).

Abb. 4 Beleg (Angaben der Farben bei Mau; *Abb. 4*: Mau-Ippel Pompeji<sup>6</sup>, S. 243, Abb. 131<sup>1</sup>).

Von unten nach oben sind folgende Einzelglieder zu erkennen:

- a) ein später restaurierter Bodenstreifen;
- b) ein ebenfalls später restaurierter Sockel;
- c) zwei breite hochkant gestellte Platten von dunkler Farbe mit Marmorierung, die eine schmale, durch ihre helle Farbe als Alabaster gekennzeichnete Platte zwischen sich haben, alle drei mit vertieftem Rand um den Spiegel und oben und an den Seiten nochmals von einem vertieften Rand umsäumt (während der innere Rand die Farbe der Platte wiederholt, ist der äußere einheitlich in einer von den anderen abweichenden Farbe gehalten);
- d) eine Stuckleiste mit illusionistisch gemalter, plastisch gemeinter Verzierung (vgl. Mau Wm. Taf. 1e);
- e) schmale liegende rechteckige Quadern<sup>2</sup>), jede mit zwei vertieften Rändern um ihren Spiegel, die mit kleinen stehenden abwechseln, aber noch nicht so angeordnet sind, daß die kleineren jeweils oberhalb der Mitte der großen Platten stehen und daß ein regelmäßiges Fugennetz zustandekommt;
- f) Epistyl und friesartiger Streifen;
- g) im oberen Wandteil eine reiche, in Hochrelief ausgeführte Tempelfassade in Stuck<sup>3</sup>), die auf einem unten reich kassettierten Konsolengesims aufrucht: in gewisser Hinsicht das Urbild der bühnenartigen Wand auf *Abb. 22*, hier noch an bescheidener Stelle angebracht.

Schon an dieser Wand wird die später kanonische Dreiteilung in Sockel, Mittelteil und oberen Wandteil durchaus deutlich.

Es ist bezeichnend, daß in Pompeji eine ähnliche Dekoration ersten Stils, vielleicht bereits gemalt, eher aber doch noch plastisch ausgeführt, in einem Gebäude aus der allerersten Zeit der römischen Kolonie vorhanden war, das jedoch noch manche Kennzeichen der Tuffperiode, wie z.B. das Kapitell mit dem Zeuskopf, aufweist: die jetzt verlorene Ausschmückung der Wand im Tempel des Zeus Melichios, an der ebenfalls hochkant gestellte, abwechselnd breite und schmale Platten von einer und der selben Farbe vorkamen<sup>4</sup>). In VI, 2, 13<sup>5</sup>) findet sich gleichzeitig eine Folge von abwechselnd

<sup>1</sup>) Mit freundlicher Genehmigung von Dr. A. IPPEL hier abgebildet. Nur die Tempelfassade bei NICCOLINI, *Case e Monumenti, Casa del Fauno*, Taf. 8; MAU, Wm., S. 41, 43 f. Vgl. Zimmer 35 (1. vom Tablinum, MAU, Wm., S. 49 f.); Raum 48a a.a.O., S. 53; auch mit Farbenkontrast wie im 2. Stil. Zur Datierung der Dekoration 1. Stils in der Casa del Fauno: MAU a.a.O., S. 35 f., 56; BLAKE, M. A. A. R. 8, 1930, S. 15 (nicht ganz richtig).

<sup>2</sup>) Die kleinen rosarot mit grünem Rande, die großen verschiedenfarbig marmoriert.

<sup>3</sup>) Abg. NICCOLINI, *Case e monumenti, Casa del Fauno*, Taf. 8, Text S. 10. Die Tempelfassade vgl. mit den Pronai in VITRUV'S Beschreibung des oberen Wandteils der Bühne des Apaturius in Alabanda, S. 120 mit Anm. 7; Stuckarchitekturen gibt es auch im obersten Wandabschnitt in VI, 15, 9 (MAU, R.M. 17, 1902, S. 183), sie bilden im 1. Stil jedoch eine große Ausnahme.

<sup>4</sup>) MAU, Wm., S. 60. „Dem Retikulum nahestehendes Mauerwerk“ (Pseudoretikulat) aus Lava mit Ecken und Türpfosten aus ziegelförmigem Haustein“; CARRINGTON, J. H. S. 23, 1933, Taf. 10; erste Zeit der römischen Kolonie. Die Dekoration ist nur in einer Abbildung bei MAZOLS (IV, Taf. 4) überliefert. Vor dem Tempel steht ein mit Reliefquadern 1. Stils geschmückter Altar. S. auch MAU-IPPEL, Pompeji<sup>6</sup>, S. 162.

<sup>5</sup>) MAU, Wm., S. 68; D. I. R. Neg. 31, 2842; oben am Sockel eine Reihe liegender Rechtecke; stehende breite Platten mit noch nicht sehr schmalen abwechselnd; zwei Reihen liegender Rechtecke.

breiten und schmalen Platten in kontrastierenden Farben, kombiniert mit Epistyl, Fries und Zahnschnittgesims<sup>1)</sup>).

Von Wänden mit Pilastern oder Säulen ist mir keine bekannt, an der wechselnd schmale und breite Rechtecke gereiht wären, was noch stärker darauf hinweist, daß die allerältesten kanonischen Wände des zweiten Stils nicht von Wänden mit Pilastern oder Säulen abzuleiten sind (vgl. *Abb. 3*)<sup>2)</sup>. Beachtung verdient überdies die eigenartige Dekoration eines Triklinium am Peristyl der Casa del Centauro, die eine Sonderstellung einnimmt<sup>3)</sup>. Hier sind nämlich die Pilaster wirklich auf einen Sockel gestellt, der zu diesem Zwecke einen ungewöhnlichen breiten, stark vorspringenden Gurt hat. Im übrigen leiten die Formen keineswegs zum zweiten Stil über. Zwischen je zwei Pfeilern sitzt eine annähernd quadratische Platte, darüber ist nur für jeweils ein kleines liegendes Rechteck Platz.

An die obengenannte Wände ohne Säulen schließen sich einige Wände zweiten Stils unmittelbar an, so daß von einem Bruch in der Entwicklung nicht die Rede sein kann<sup>4) 5)</sup>.

Die eine stammt aus dem Jupitertempel in Pompeji, eine zweite aus Solunt, eine dritte aus Centuripe<sup>6)</sup>. Die beiden hier behandelten haben noch keine Säulen<sup>7)</sup>, die pompejanische (*Abb. 5*): Mazois III Taf. 36)<sup>8)</sup> geht höchst wahrscheinlich noch in die Frühzeit der römischen Kolonie zurück<sup>9)</sup>. Der Sockel ist in der Zeit des dritten Stils res-

<sup>1)</sup> Abwechselnd breite und schmale stehende Platten im 1. Stil in den neuen Ausgrabungen in Herculaneum: MAIURI, Ercolano, Abb. auf S. 57.

<sup>2)</sup> Merkwürdig ist die Dekoration des Peristyls der Casa dei Capitelli Figurati: Zahn, II, Taf. 36 (vgl. DELBRÜCK, Hell. Bauten II, S. 129, Abb. 63). Dort hat man eine Blendordnung von ionischen Halbsäulen, die wie immer in Pompeji zu ebener Erde stehen, einen glatten mittleren Wandteil ohne Inkrustation mit dünnen Pilastern, die das Gesims stützen, und oben drei Reihen liegender Rechtecke. Auf diese Wand komme ich bei Behandlung der Fanniusvilla in Boscoreale zurück (S. 226).

<sup>3)</sup> Zimm. 32 auf dem Plan. MAU, Wm., S. 74; besprochen S. 75 f.; vgl. S. 33; OVERBECK, Pompeji<sup>4</sup>, S. 334; abgeb. Museo Borbonico VI, Taf. AB unter E.

<sup>4)</sup> Über die Ableitung von noch einfacheren Formen aus dem 1. Stil s. MAU, Wm., S. 128 ff. Hierzu gehört auch die sehr bezeichnende Wand aus dem kleinen Theater (S. 21), die einen Beweis dafür bildet, daß durch die römischen Kolonisten gleichzeitig die neue Art des Mauerwerks (Pseudoretikulat mit schwachverzahnten Ecken aus Ziegeln oder ziegelförmig behauenen Steinen, oder auch aus beiden) und der 2. Stil nach Pompeji gebracht wurden: NISSEN, Pomp. Studien, S. 118 ff., 239 ff.; MAU, Wm., S. 248, vgl. Pompeji<sup>2</sup>, S. 40. Über die Ziegelfront und die Ziegelsäulen der Basilica (späthellenistisch): MAU, Pomp. Beiträge, S. 158 ff., 200 ff. (Wm., S. 3, 11).

<sup>5)</sup> Ein Import des neuen Stils aus einem Zentrum, wo der 1. Stil, ob nun gemalt oder in Stuckrelief ausgeführt, in analogen Formen nicht bekannt war, wird dadurch unwahrscheinlich. Entweder kannte man also in Rom den Inkrustationsstil oder der zweite Stil ist anderswo erfunden worden. Möglich ist, daß das Bekanntwerden mit dem 1. Stil sogleich oder sehr bald zur Ausbildung des 2. Stils führte.

<sup>6)</sup> LIBERTINI, Centuripe, S. 58 f., Taf. 5 (auch wohl 6).

<sup>7)</sup> Dekorationen 2. Stil ohne Säulen: MAU, Wm., S. 130. Aus der Aufzählung ersieht man, daß diese Dekorationsform bis spät in den 2. Stil hinein bestehen blieb (z.B. VII, 1, 40, Haus des Caesius Blandus, Phase IIa, in veränderter „moderner“ Form).

<sup>8)</sup> Danach OVERBECK, Pompeji<sup>4</sup>, S. 94, Abb. 46 (im Text etwas abweichend beschrieben), MAU, Pompeji<sup>2</sup>, S. 61, Abb. 22.

<sup>9)</sup> MAU-IPPEL, Pompeji<sup>6</sup>, S. 106: „vielleicht in vorrömischer Zeit begonnen, sicher in frühromischer Zeit vollendet“; vgl. MAU, Pompeji<sup>2</sup>, S. 62. MAU, Wm., S. 61, glaubte, daß der Dekoration im 2. Stil eine im 1. Stil vorangegangen sei. Was man möglicherweise für Reste 1. Stils halten könnte, ist aber nur an der Außenseite des Gebäudes (N.W. Ecke) zu finden, nämlich „am Unterbau und am Eckpilaster des Oberbaus“, d.h. wahrscheinlich am älteren Teil des Tempels. Das dem höchsten römischen Gott geweihte Heiligtum ist also

tauriert worden <sup>1)</sup>, war aber ursprünglich wohl nach der Manier des ersten Stils flach gehalten <sup>2)</sup>; oder der Maler hatte, wie im folgenden Beispiel, die architektonischen Andeutungen auf ein Mindestmaß beschränkt.

Oberhalb des Sockels (*a*) beginnt der mittlere Wandteil, zunächst:

- b*) eine Reihe liegender, violett gefärbter Rechtecke, ein neues Element, das MAU aber (Wm. zu Taf. 3, S. 133) von einer Reihe liegender Rechtecke ableitet, wie sie im ersten Stil manchmal die Sockel oben abschließen und auch an reicheren Wänden des zweiten Stils vorkommen, dann jedoch über dem Sockelabschluß (s. auch *Abb. 6*). So wird auch hier unter den liegenden Rechtecken, die in dieser Dekoration sehr gestreckt sind, ursprünglich ein einfaches Sockelgesims oder ein flacher Gurt gesessen haben. Wir werden stets der Erscheinung begegnen, daß Motive durch Kombination eines alten und eines neuen Elements verdoppelt werden, was eben auf Rechnung der Sucht nach Formenreichtum zu setzen ist. Natürlich schließt diese Auslegung den Einfluß neuer Vorbilder in der wirklichen Architektur nicht aus (vgl. S. 7 ff.).
- c*) Hierauf folgen als Mittelstück der Dekoration die breiten zinnberroten <sup>3)</sup> Wandplatten mit vertieftem Rand um die glatten Spiegel, die mit schmalen gelben, als geadeter Marmor gekennzeichneten Platten derselben Form abwechseln. Die roten sind von einem weißlichen profilierten Rahmen eingefast <sup>4)</sup>, die gelben sitzen in einer grünen Einfassung. Zum Unterschied von der später üblichen Weise <sup>5)</sup> haben alle Platten ganz wie im ersten Stil jeweils ihre eigenen Rahmen und sind nicht gewissermaßen in eine gemeinsame Umrahmung eingebettet (*Abb. 99*: MAU Wm. Taf. 4*a*). Auch die profilierten Rahmen der breiten Platten sind ein aus dem ersten Stil übernommenes Element <sup>6)</sup>. Daß für die schmalen Platten eine helle Farbe und für die breiten eine dunkle gewählt ist, ist noch in Übereinstimmung mit dem ersten Stil <sup>7)</sup> und bietet einen weiteren Beweis für die frühe Entstehung der Dekoration.

---

möglicherweise noch ebenso wie der Tempel des Zeus Meilichios im 1. Stil begonnen, aber sicher im Stil der römischen Kolonie vollendet worden. Es ist an sich nicht ausgeschlossen, daß die ganze Dekoration 1. Stils später, als der 2. Stil schon ziemlich weit fortgeschritten war, durch eine neue ersetzt wurde, und der Sockel gar erst während des 3. Stils. Damit lassen sich aber die Ergebnisse der Stilanalyse nicht vereinigen. Über die Dekoration 2. Stils: MAZOIS, Text III, S. 50; OVERBECK, Pompeji<sup>4</sup>, S. 94; MAU, Wm., S. 248. In Pompeji<sup>2</sup>, S. 63 scheint MAU nicht mehr anzunehmen, daß eine ältere Dekoration im 1. Stil vorhanden gewesen ist: „ohne den geringsten Rest älterer Dekoration“. Nur hinten links in der Cella sind einige Reste der Dekoration 2. Stils erhalten, über den großen Platten allerdings fast nichts. Für die Beschreibung wurden die Tafel bei MAZOIS und die Angaben benutzt, die MAU bei OVERBECK, Pompeji<sup>4</sup> a.a.O., bietet; in Zweifelsfällen wurde diese bevorzugt.

<sup>1)</sup> Nach MAU, Wm., S. 248, ist „ein Stück des alten Sockels in der N.W. Ecke erhalten“.

<sup>2)</sup> Als Abschluß nur ein wenig vorspringendes Band. MAU, Wm., S. 134, erklärt, daß diese Form des 1. Stils in den folgenden Stilen nur in sehr einfachen Dekorationen vorkommt, sonst fast nur in Dekorationen „unechten 2. Stils“.

<sup>3)</sup> Nach MAU bei OVERBECK a.a.O.

<sup>4)</sup> MAU, Wm., S. 136.

<sup>5)</sup> MAU, Wm., S. 134 f.

<sup>6)</sup> MAU, Wm., S. 14, 23, 49, 52 (1. Stil), vgl. 135 f., besonders S. 23: ein einfach mit glatter Oberfläche und schrägen Seitenflächen profilierter Rahmen.

<sup>7)</sup> Vor allem MAU, Wm., S. 138; im 2. Stil nur als Ausnahme.

- d) Der die Platten oben begrenzende gelbliche Eierstab <sup>1)</sup> schließt sich eng an den auf der Wand mit dem Erosenfries in Delos an) <sup>2)</sup>; man kann jedoch auch das Trennungsglied auf *Abb. 2* (Mau Wm. Taf. 1a) vergleichen, wo ein Eierstab den gemeinsamen Rahmen für jeweils mehrere liegende Quadern bildet. Im ersten Stil in Pompeji findet man an dieser Stelle der Wand stets ein epistylartiges Zwischenglied: einen von einem simsartigen Vorsprung bekrönten Gurt <sup>3)</sup>, an dessen unterer schräger Kante allerdings bisweilen ein Eierstab nachzuweisen ist.
- e) Ein in Violett, Gelb, Grün und Weiß ausgeführtes Mäanderband, ähnlich dem Mäander auf einer anderen Wand ersten Stils in Delos (Mon. Piot 14 1907 Taf. 6d <sup>4)</sup>) und ganz wie dort zusammen mit einem Eierstab über die großen Wandplatten gesetzt, ähnlich auch dem Mäander auf der delischen Wand mit dem Zwerggeschoß (Mon. Piot a.a.O. Taf. 6a; nicht unmittelbar über den großen Wandplatten). Im zweiten Stil findet man einen ähnlichen Mäander im Mysteriensaal der Villa Irem (*Abb. 21*) <sup>5)</sup>.
- f) eine Reihe liegender, nicht übermäßig schmaler Quadern von grüner Farbe mit einem gleichfarbigen und einem gelben Rand um den Spiegel, die mit kleinen stehenden violett oder rot gefärbten abwechseln <sup>6)</sup>. Für den ersten Stil vgl. *Abb. 4*: Fauces der Casa del Fauno.

Wie es im früheren zweiten Stil die Regel ist, folgen nun: Epistyl, Fries und Gesims:

- g) Das Epistyl ist so schmal, daß es wie eine profilierte gesimsartige Leiste wirkt: in den Fauces der Casa del Fauno (*Abb. 4*) sitzt an dieser Stelle ein einfaches glattes Band und eine vorspringende Leiste.
- h) Der breite violette Fries (vgl. wieder die Fauces der Casa del Fauno) ist schmucklos gehalten, war aber durch Bronzestützen belebt, die vom Epistyl zum Gesims hinaufreichten <sup>7)</sup>.
- i) Das Gesims wird von Balkenköpfen getragen, die durch die ebengenannten schlanken Stützen, wie man sie auch anderwärts im zweiten Stile dargestellt sieht (*Abb. 15 links*), mit dem Epistyl verbunden waren. Die Balkenköpfe lassen sich einigermaßen mit den flacher ausgeführten Konsolen unter der Tempelfassade in den öfters erwähnten Fauces vergleichen. Vergleichbar mit dieser flacheren Form sind im zweiten Stil die bretartigen Sparrenplatten im Saal 6 der Mysterienvilla rechts und links von der Scheintür (*Abb. 17*). Auch an den flachen Konsolen in der Casa del Fauno saßen aus Stuck geformte Stützen <sup>8)</sup>. Die Balkenköpfe auf *Abb. 5*

<sup>1)</sup> Vgl. u.a. M. n. 9901, BEYEN, Stilleben, Taf. 2.  
<sup>2)</sup> Mon. Piot. 14, 1907, Taf. 6c; CURTIUS, S. 67, Abb. 45; für lesbisches Kymation an dieser Stelle vgl. die delische Wand mit dem Zwerggeschoß: Mon. Piot. 14, 1907, Taf. 6a; CURTIUS, S. 57, Abb. 36.  
<sup>3)</sup> MAU, Wm., S. 140.  
<sup>4)</sup> SWINDLER, Ancient Painting, Abb. 525 rechts; vgl. WIRTH, R.M. 42, 1927, S. 85.  
<sup>5)</sup> MAIURI, V. d. M., Taf. G ff, 1 ff., RIZZO, Taf. 11-15.  
<sup>6)</sup> Siehe MAU, Wm., S. 141 f.; vergleiche diese Form mit der in der Villa dei Misteri: *Abb. 21*.  
<sup>7)</sup> Bei MAZOIS nicht angegeben und nicht erhalten.  
<sup>8)</sup> Nach MAU, Pompeji<sup>2</sup>, S. 303 sind Hunde dargestellt, anders: OVERBECK, Pompeji<sup>4</sup>, S. 349.

werfen ganz wie die Säulen in dem erwähnten Saal der Mysterienvilla ihren Schatten auf die Wand (*Abb. 15b*).

j) In dem dann noch folgenden oberen Wandteil besteht die Dekoration aus liegenden gelben und grünen Quadern <sup>1)</sup>).

In Pompeji haben wir also aus der Übergangszeit zum zweiten Stil im Tempel einer griechischen Gottheit Dekoration in der jüngsten Form des ersten Stils und im Heiligtum der höchsten römischen Götter Dekoration in einer Form des zweiten Stils, die sich vollkommen daran anschließt <sup>2)</sup>).

Abb. 6 a—c Die Bruchstücke einer Wand aus Solunt im Museum von Palermo (*Abb. 6a—c*), die Mauern offenbar nicht bekannt waren <sup>3)</sup>, zeigen ungefähr denselben Aufbau und überdies sehr nah verwandte Einzelheiten und doch ist sie wahrscheinlich etwas später entstanden.

<sup>1)</sup> Siehe S. 43 Anm. 7.

<sup>2)</sup> Falls der Jupitertempel wirklich etwas älter ist, würde dies nur beweisen, daß beide Stile einige Zeit lang nebeneinander bestanden haben. Ein anderes Beispiel von Stuckdekoration während der Zeit der römischen Kolonie gibt MAU, Wm., S. 97: VIII, 4, 15 (Domus Cornelia), Peristyl, letztes Zimmer rechts.

<sup>3)</sup> *Abb. 6a* nach SALEMI PACE; *Nuovi Annali di Costruzione, Arti ed Industrie* (Palermo) 3, 1872, Taf. 15–18, bespr. a.a.O., S. 12, im Aufsatz: Solunto ossia le rovine di una antica città sul monte Catalano; *Abb. 6b—c* nach Phot. des Museums in Palermo, für deren Überlassung ebenso wie für die freundliche Angabe von Maßen und Farben ich Herrn Direktor MINGAZZINI zu Dank verpflichtet bin. Das dritte Bruchstück derselben Wand (auf der Tafel bei SALEMI PACE links) ist schlecht erhalten und zur Wiedergabe wenig geeignet. Die auf *Abb. 6a* vereinigten drei Bruchstücke sind 1,56 m hoch, ihre Breite (von links nach rechts) beträgt 1,17, 0,87 (*Abb. 6b*) und 1,22 m (*Abb. 6c*). Außer zwei weiteren Bruchstücken im Museum sind noch sehr verblichene Reste an Ort und Stelle verblieben: im Saal 8 des Hauses A auf dem Stadtplan bei SALEMI PACE. Die Dekoration gleicht im Wesentlichen überall dem hier abgebildeten Teil, jedoch gibt SALEMI PACE an, daß „nella parete di sinistra dagli angoli di alcuni scompartimenti maggiori pendono dei nastri come quelli che si vedono intrecciati nei festoni nella nostra pittura“. Das Rundbild mit der kleinen Figur eines „guerriero romano“ in der Mitte eines der Felder könnte später eingelassen sein, wie sich vielleicht bei genauerer Nachprüfung des Befundes ergeben würde. Den Boden bedeckt nach der Veröffentlichung ein (weißes) Mosaik mit einem 0,09 m breiten schwarzen Band, das 0,45 m von der Wand entfernt bleibt. Prof. P. MINGAZZINI, der so freundlich war, den Bewurf, das Mauerwerk und die Mosaik für mich zu untersuchen, schreibt mir etwa Folgendes: „Der Bewurf ist sehr dick, das Mauerwerk besteht in seinen unteren Teilen aus kleinen Blöcken aus einheimischen Sandstein (pietra d'Aspra), darüber aus Luftziegeln, in die zahlreiche Schneckenhäuser eingebakken sind. Dieses primitive Baumaterial kann vielleicht als ein Überbleibsel aus der phönikisch-griechische Periode in römischer Zeit angesehen werden. Auch in den übrigen Teilen des Hauses bestehen die unteren Teile der Mauer bis zu 0,50 m Höhe und die Ecken aus kleinen Sandsteinblöcken, weiter oben sind Brocken aus Sandstein und anderen Steinsorten verwendet, und überdies ist an Stellen, wo das Haus sich an den Berghang lehnt, der Felsen z.T. in den Mauerverband einbezogen. Das weiße Mosaik des Zimmers erscheint jetzt ohne jedes Ornament. Im Oberstock hatte ein Zimmer ursprünglich eine Dekoration, die, nach den geringen Resten zu urteilen, mit dem hier zu besprechenden zusammengehört. Im weißen Grund des Mosaiks sind dort kleine Stückchen farbigen Marmors eingelassen (Lithostroton nach der Terminologie von BLAKE?)“. Für eine Datierung gibt das Mauerwerk nur geringe Anhaltspunkte, wenn auch die primitiven Ziegel und die Verwendung kleiner Kalksteinblöcke auf eine verhältnismäßig frühe Zeit hinweisen können (vgl. die kleinen Tuffblöcke in Pompeji während der Übergangszeit vom 1. zum 2. Stil: z.B. im Haus des Popidius Priscus, MAU, Wm., S. 274). Andererseits kann die Verwendung von Marmor im Mosaik des Oberstocks auf spätere Entstehung deuten. Nach BLAKE (M. A. A. R. 8, 1930, S. 41) wurde Marmor in Italien erst kurz vor der augusteischen Zeit im Mosaik der Fußböden verwendet; Rizzo (Mon. d. Pitt. III, 1, S. 9) hat jedoch im Scutulum des Zimmers 2 der Casa dei Grifi, das spätestens um 80 v. Chr. zu datieren ist, Marmor festgestellt. Nach BLAKE (a.a.O., S. 78) ist die Technik der erhaltenen Fußbodenbekleidungen aus Solunt hellenistisch und denen der vorrömischen Fußböden in Pompeji vollkommen gleich (vgl. a.a.O., S. 139: Fischmosaik aus Solunt, das enge Verwandtschaft mit dem Fischmosaik in Palestrina aufweist). Die Gleichzeitigkeit der Mosaik mit den Wandmalereien ist zwar wahrscheinlich, ihr Verhältnis zueinander ist aber noch nicht genau untersucht. Die

- a) Der Sockel bildet eine Lage schmaler und breiter Rechtecksquadern nach <sup>1)</sup>, was sowohl für den ersten wie für den zweiten Stil ungewöhnlich ist. Beispiele im zweiten Stil sind im Atrium der Casa del Laberinto und in der Villa des Fannius (*Abb. 56, 64*) zu finden; dort sind aber die breiten liegenden Quadern weniger hoch. Offenbar haben wir hier ein Experiment aus dem Beginn des neuen Stils vor uns. Wo im ersten Stil Quadern am Sockel erscheinen, haben sie, soweit mir bekannt ist, immer die Form liegender Rechtecke <sup>2)</sup>. Die schmalen gelben, rötlich marmorierten Quadern sind wieder nach der Art des ersten Stils heller als die breiten gemalt, die schwarze Farbe haben.
- b) Grünes Sockelgesims. Übergangsform zwischen dem Gurt des ersten Stils und dem architektonischen Gesims des zweiten, die zusammen mit den abwechselnden Quadern auf dem Sockel (s. oben) in Boscoreale wiederkehrt (*Abb. 56, 64*). Es gibt bereits eine horizontal gedachte Fläche: die Aufsicht auf das Gesims, doch hat dieses noch ein kaum ausladendes Profil.

Im mittleren Wandteil:

- c) wiederum abwechselnd nicht allzu schmale liegende und kleine stehende Quadern, wie sie im ersten Stil den Sockelabschluß bilden (z.B. Casa del Fauno Mau Wm. S. 52), mit doppeltem Spiegel und einer schmalen schwarzen Einfassung. Die liegenden sind rotviolett mit gelben, die stehenden gelb mit rotem Rande.
- d) abwechselnd breite und schmale, hochkant gestellte Platten mit Angabe eines Spiegels, der bei den breiten von derselben Farbe wie der Rand ist und außerdem noch von einem hellen, grün gefärbten Rahmen <sup>3)</sup> umgeben ist (vgl. Jupitertempel). Die Farbe dieser Platten ist jetzt hauptsächlich braun bis schwarz <sup>4)</sup>. Die zwischen die breiten Platten gefügten sind sehr schmal, dunkel gefärbt (sie ahmen violette Breccia mit gelben und schwarzen Bruchstücken nach) und haben eine weiße Umrahmung (vgl. die breiten Platten im Jupitertempel). Diese hellen, gewissermaßen leuchtenden Rahmen entsprechen noch durchaus dem ersten Stil <sup>5)</sup>. Sämtliche Platten sind zudem noch in schmale gemeinsame, schwarze Einfassungstreifen gebettet.

Weiter oben ist nichts erhalten. Die reichen Girlanden lassen bereits an das Bruchstück im Museo Nazionale Inv. no. 9901 denken <sup>6)</sup>, auf dem auch ähnliche Masken vorkommen. Die hellen Rahmen der schmalen Quadern, die eigenartigen, platt wirkenden

---

Hochblüte von Solunt fällt jedenfalls in voraugusteische Zeit, eine Tatsache, auf die auch Prof. MINGAZZINI besonderen Nachdruck legt. Für den Hinweis auf die Wand aus Solunt habe ich Herrn Prof. DELBRÜCK zu danken.

<sup>1)</sup> Nach der Abbildung in den *Annali* (= *Abb. 6a*); an den Fragmenten im Museum zu Palermo nicht erhalten, aber wahrscheinlich damals noch „in situ“ vorgefunden.

<sup>2)</sup> MAU, Wm., S. 132. Allerdings kommt Farbenwechsel vor, hier z.B.: Casa del Fauno, Z. 42: MAU, Wm., S. 52.

<sup>3)</sup> Vgl. den dunklen Rahmen in der Villa Item *Abb. 15b, 17*: MAIURI, V. d. M., Taf. 18.

<sup>4)</sup> Die ursprüngliche Farbe kann Schwarz gewesen sein, jedoch ist Zinnober wahrscheinlicher.

<sup>5)</sup> Helle gelbe, um schwarze Flächen herumgelegte Randstreifen im 1. Stil z.B. *Abb. 3*: MAU, Wm., Taf. 2b; vgl. DELOS: Mon. Piot. 14, 1907, Taf. 6c.

<sup>6)</sup> BEYEN, Stilleben, Taf. 2, dort S. 13 zeitlich zwischen die Villa Item und die Villa des Fannius in Boscoreale angesetzt.

Binden mit ihren Bändchen an den Enden und ihren dekorativen, steif und sorgfältig gemalten Ornamenten und die noch streng gemalten Masken <sup>1)</sup> sind jedoch entschieden altertümlicher und zwingen, falls wir diese Eigentümlichkeiten nicht dem anderen Entstehungsort zuschreiben dürfen, dazu, sie früher anzusetzen.

Die Dekoration steht noch stark unter dem Einfluß des Hellenismus der Wende zum ersten Jahrhundert v. Chr. Man achte darauf, daß trotz der nicht vollkommen symmetrischen Durchbildung der Girlanden <sup>2)</sup> die Weintrauben nach griechischer Weise mitten unterhalb des herabhängenden Bogens befestigt sind.

In jugendlichem Übermut hat der Maler hier die neue Erfindung, die Abwechslung von breiten und schmalen Flächen der „abaci“ und der „cunei“, zu weit getrieben. An späteren Wänden wird davon ein bescheidenerer Gebrauch gemacht.

Diese zwei Wanddekorationen haben einige neue Motive gezeigt, aber immer noch eine Behandlung von Reliefformen in Malerei (nur ausnahmsweise schon von Hochrelief) sehen lassen. Hier hat man die „crustarum marmorearum varietates et collocationes“ und zugleich auch die „coronarum, † silicorum (silaceorum, speculorum?), cuneorum inter sese varias distributiones“, wobei „cunei“ bisweilen als vertiefte Plattenränder („Schnittfugen“) erklärt werden (vgl. Wirth A.M. 56 1931 S. 36), während sie wohl besser als schmale stehende Quadern, eigentlich wohl als Binder aufzufassen sind (Vitruv VII, 4, 4).

Eine Verarmung gegenüber vielen späteren Wänden aus der vorigen Periode bedeutet das Fehlen der Pilaster oder Halbsäulen. Hierin dem ersten Stil gleichzukommen oder ihn gar zu übertreffen, ist also die nächstliegende Aufgabe: wir erleben nun die Eroberung des Raums vor der Wand, die Wiedergabe der „eminentes proiecturae“. Und anstelle von Pilastern und Halbsäulen (der Pseudoportikus in Relief) können die Maler nun „pseudo“-freistehende Pfeiler oder Säulen anbringen.

Daß die Künstler ihre Aufmerksamkeit zunächst hierauf und dann erst auf die nach hinten zu in die Tiefe führenden Formen richten, läßt sich nicht nur daraus erklären, daß sie mit dem ersten Stil wetteifern wollten. Bei der Bemeisterung des Raums ist die Malerei der südlichen, plastisch empfindenden Völker auch späterhin — in der Renaissance — wieder von den nahen, kräftigen, sozusagen tastbaren Formen ausgegangen <sup>3)</sup>.

Wände mit Säulen finden sich im Cubiculum der früher „Haus des Caligula“, neuerdings „Casa dei Grifi“ genannten Wohnung unter dem Lararium der Domus Flavia auf dem Palatin *Abb. 7*: Rizzo Mon. d. Pitt. III, 1 Taf. 1 <sup>4)</sup>. Die umfassende Publikation des

Abb. 7

<sup>1)</sup> Vgl. die Girlande auf der Mosaikschwelle der Casa del Fauno: u.a. Alinari P. 2a. No. 12054. Flache Wollbinden mit Bändern an einer reichen Girlande auf der späthellenistischen Rundbasis: RODENWALDT, K. d. A., S. 482 (2. Hälfte des 2. Jahrh. v. Chr.); vgl. südrussische Wanddekorationen: ROSTOVITZ, Antike Wm. Südrusslands, Taf. 26; J. H. S. 39, 1919, Taf. 6, 1; eine unteritalische Vase: PAGENSTECHER, Unteritalische Grabdenkmäler, Taf. 5a. (Auf dieselbe Weise in der Mitte durchgebogene Binde, von der an den beiden Enden Bänder herabhängen). Über Girlanden vgl. unten S. 56.

<sup>2)</sup> Eine kleine Asymmetrie auch an dem in der vorigen Anm. genannten hellenistischen Altar in Athen.

<sup>3)</sup> Das „eminere“ im Alexanderporträt des Apelles erregte die Bewunderung der antiken Beschauer.

<sup>4)</sup> Rizzo, Taf. 4; WIRTH, Wm., Taf. 1.

Hauses liegt seit kurzer Zeit vor <sup>1)</sup>. Das Mauerwerk der Zimmer des unteren Geschosses ist ein sehr unregelmäßiges Pseudoretikulat, und die Malereien und Mosaiken in diesem Stockwerk sind so gut wie sicher mit der Errichtung der Mauern gleichzeitig, d.h. sullanisch, oder sie stammen sogar aus der Zeit kurz vor Sullas Auftreten. Eine Ausnahme bildet nur die geringwertige Dekoration auf später aufgeführten Retikulatmauern in den Zimmern V, VI, VII <sup>2)</sup>. Wie sich jetzt aus Rizzo's Publikation ergibt, dürfen wir die Bezeichnung „sullanisch“ in diesem Fall nicht zu eng nehmen, besonders wegen der großen Verwandtschaft, die das Pseudoretikulat hier noch mit dem Opus incertum aufweist. Wir möchten das Haus in seinem ursprünglichen Zustand mit seiner Dekoration vorläufig zwischen etwa 110 und 90, vielleicht gar 80 v. Chr., datieren <sup>3)</sup>.

Erst hier haben wir etwas wirklich Neues vor uns: neben die Nachahmung kostbaren Materials tritt nunmehr die Illusion, die Nachbildung der schönen architektonischen Form. Das ist der neue „Palaststil“; die Kunst des Wunderbaren hält ihren Einzug.

Der Aufbau zeigt folgende Eigentümlichkeiten:

- 1) rhythmische oder besser parataktische Säulenstellung (vgl. Mau Wm. S. 150);
- 2) horizontale Dreiteilung, die allerdings deshalb, weil der obere Wandteil nur geringe Bedeutung hat, nicht sofort ins Auge fällt, um so mehr, als das hohe Bogenfeld unter dem halbkreisförmigen Tonnengewölbe wie ein vierter Wandteil wirkt.
- 3) Einstöckigkeit: die Säulen reichen bis zur Oberkante der Wand;
- 4) Abwechslung von schmalen und breiten Quadern im mittleren Wandteil.

Er setzt sich aus folgenden Einzelgliedern zusammen:

- A. dem Sockel (Podium), der auf einem schmalen Bodenstreifen sitzt und infolge der Darstellung von Verkröpfung unter den Säulen ein ziemlich starkes Zurückweichen der eigentlichen Wandfläche vortäuscht. Seine unten und oben von reichen Profilen eingefasste Vorderfläche ist mit einem plastisch wirkenden Blockmuster geschmückt, einem hellenistischen Ornamentmotiv in der Art des mitten im

<sup>1)</sup> Literatur S. 21, Anm. 2. Die Vorlagen zu *Abb. 7-9, 166, 168* sind mir von Prof. Rizzo zur Verfügung gestellt worden, dem ich auch für die Genehmigung der Reproduktion zu danken habe.

<sup>2)</sup> Über die späteren Veränderungen im Unter- und Obergeschoß: RIZZO a.a.O., S. 24 ff.; BARTOLI a.a.O., S. 4 f. Diese Veränderungen bestätigen noch einmal das hohe Alter der Dekoration.

<sup>3)</sup> RIZZO a.a.O., S. 30, datiert das Haus auf Grund des Mauerwerks und wegen seines Mosaikschmucks an das Ende des 2. Jahrhunderts: „forse ancora negli ultimi decenni del 2° secolo, non più tardi della sua fine.“ BARTOLI a.a.O., S. 5, setzt es in seinen „Note topografiche“ in den Anfang des 1. Jahrhunderts, offensichtlich aber noch vor die Zeit der sullanischen Diktatur (S. 4 nennt er das Mauerwerk vermutlich „anteriore a Silla“). Auch FRANK, *Republican Buildings*, S. 109, rechnet mit der Möglichkeit, daß das Mauerwerk älter ist als 80 v. Chr. Auf die Mosaiken und Fußböden, die für die Datierung so wichtig sind, kommen wir noch (in Band II) zurück (s. BLAKE a.a.O., s. o. S. 21, Anm. 2). Hier sei nur auf die nach BLAKES Vorgang (a.a.O., S. 50 ff.) „Lithostroton“ genannte Fußbodenbekleidung im Durchgang von IV zu V hingewiesen, die mit dem Mosaik in IV gleichzeitig ist. Nach PLINIUS beginnt das Lithostroton „sub Sulla“ (N. H. XXVI, 189). Dabei wird er wohl an Sullas Diktatur (83-79 v. Chr.) oder an die Zeit seit seinem Konsulat (88 v. Chr.) gedacht haben. Dies schließt natürlich nicht aus, daß das Lithostroton vor allem in Privathäusern etwas eher in Gebrauch gekommen sein könnte. Es ist einfacher, wenn man nicht mit BARTOLI annimmt, daß das so gut wie sicher nicht vorsullanische Lithostroton zu einer späteren Wiederherstellungsarbeit gehört, wenn man vielmehr Haus, Dekorationen und Mosaik in den ersten Beginn der „sullanischen Periode“ (etwa 95-90) datiert, natürlich mit Ausnahme der Retikulatmauern mit ihren Dekorationen und der Veränderungen in den Obergeschossen. So kann die Nachricht bei Plinius aufrecht erhalten werden. Alles weist eben darauf hin, daß wir uns noch nahezu in einer Übergangsperiode befinden.

Fußboden angebrachten „Scutulatum<sup>1)</sup>), das aber an den Verkröpfungen von einem Rautenmuster abgelöst wird. Dieses Muster ist dem auf Grund noch vorhandener Spuren wiederhergestellten Rautenschmuck am Sockel eines kurzen Wandstücks ersten Stils in den Fauces der Casa del Fauno (Mau Wm. Taf 1e, S. 40) sehr ähnlich<sup>2)</sup>. Keins der beiden Ornamente ist mir am Sockel von anderen Wänden zweiten Stils wieder begegnet.

Das übrigens nicht sehr breite, mit einem ausgesprochenen Gesims verzierte Podium mit daraufgestellten Säulen bildet ein neues Element, das sich am ehesten mit den Blendhallen römischer Bauten in Verbindung bringen läßt (Delbrück Hell. Bauten II S. 170); Verkröpfung eines Sockels unterhalb der Säulen ist aber nach Delbrück in sullanischer Zeit nicht zu belegen.

B. dem mittleren Wandteil. Die verhältnismäßig gedrungenen Säulen mit doppelter Basis stehen auf Plinthen in ziemlich weiten Abständen von einander und sind durch waagrechte Bänder in Trommeln geteilt und mit Bossen (vgl. *Abb. 98*: Mau Wm. Taf. 3) und Schildchen versehen. Sie haben korinthisierende Kapitelle, unter denen der Schaft in einem Bande mit doppeltem, weit vorstehenden Rand abschließt. Sie werfen keinen Schatten auf die Wand, dagegen fällt der Schatten der Bossen auf die Säulenschäfte. Hohe breite Platten, jede von einem vertieften gleichfarbigen und dazu noch von einem anders gefärbten Rand umgeben, wechseln mit schmäleren und ganz schmalen ab (vgl. Casa del Laberinto: *Abb. 99*). Während um diese nur ein Rand läuft, der eine andere Farbe hat, haben die nicht ganz so schmalen Platten, so weit sich feststellen läßt, einen gleichfarbigen und dazu noch einen kontrastierenden Rand. Mehrere Platten zeigen noch Imitation von geädertem Marmor. Gemeint ist orientalischer Alabaster, der im zweiten Stil, aber auch im ersten, vielfach nachgeahmt wird (vgl. *Abb. 99* oben und verschiedene Wände der Villa Item). Von den einfarbig gehaltenen Platten sind die breiten hochrot, die schmalen purpurn. Bei den roten ist die Umrahmung grün, bei den übrigen rot.

Die Platten ruhen unmittelbar auf dem Gesims des Sockels auf<sup>3)</sup>. Die schmalsten sind noch wie früher die am hellsten gefärbten (S. 42). Auch in diesem Wandteil spüren wir noch den tastenden Versuch: denn da eine jede Platte, ob schmal oder breit, nach altmodischer Weise ihre eigene Umrahmung hat und an der kurzen Wand (links auf *Abb. 7*) von den dunklen Platten hinter den Säulen nur schmale Streifen sichtbar werden, kommen gar zu viele schmale senkrechte Bänder nebeneinander zu stehen. Dies gibt dem mittleren Wandteil etwas Abgehacktes,

---

<sup>1)</sup> Man braucht hier keinen Einfluß von Fußböden auf die Wandmalerei anzunehmen; vgl. das plastisch gemeinte, in Malerei ausgeführte Blockmuster auf einer etruskischen Urne (Klinenmodell) aus hellenistischer Zeit im Museo Archeologico in Florenz, Inv. nr. 5543. Darüber mehr in Band V. Für gemeinsame Motive der Wandmalerei und der Fußbodenbekleidung in hellenistischer Zeit siehe S. 27 (Zahnschnitte, Würfel u.a.).

<sup>2)</sup> Die Wiederherstellung von Sikkard, die MAU gibt, ist allerdings vielleicht nicht ganz richtig: Das Erhaltene bei Rizzo a.a.O., S. 22, *Abb. 25*.

<sup>3)</sup> Vgl. MAU, Wm., S. 133.

besonders da die darauf folgenden horizontalen Glieder sehr leicht gebaut sind. Diese sind nämlich ein langes, dünnes und zerbrechlich aussehendes Zwischengesims, ferner die bekannten aneinander gereihten breiten liegenden und schmalen stehenden Rechtecke (von denen die breiten grün, die kleinen dagegen heller sind und Alabaster nachahmen und die von einem an der vertikalen Seite gemeinschaftlichen roten Rand umgeben werden), dann ein Epistyl, ein glatter violetter Fries und ein einfaches Gesims, lauter Elemente, die man bereits vom Inkrustationsstil her kennt <sup>1)</sup>. Die Lage des Gesimses im Verhältnis zu den Säulen stimmt mit einer Wand ersten Stils in der Casa dei Capitelli Figurati überein <sup>2)</sup>.

C. Es folgt der sehr niedrige obere Wandteil, der nur aus einem einzigen, von vertieften Rändern umrahmten Streifen roter Farbe besteht und ein dunkelfarbiges Gesims sowie eine Kassettendecke trägt.

Darüber sitzt als Abschluß das unten gelbliche, oben hellweisse, von den Säulen getragene Gebälk, über das sich dann noch das mächtige Tonnengewölbe spannt, das die Wanddekoration kleiner erscheinen und ihren kräftigen, gedrungenen Charakter noch stärker zum Ausdruck kommen läßt. Die Zweiteilung des Architravs geht wieder auf den ersten Stil zurück (*Abb. 2*), wo sie mit Recht aus der Anbringung von Holzbalken unter den Marmorquadern erklärt worden ist.

Die ganze Auffassung neigt zum Barocken und ist gewissermaßen als eine Vorstufe zum Stil der Fanniusvilla (S. 89 ff.) anzusehen. Zu dieser barocken Wirkung tragen die wunderlichen Windungen der Alabasteradern ebenso sehr bei, wie die lebhafteste Sockelverzierung und die geradezu überladene Ausschmückung der Säulen mit Bossen und Schilden und dunklen Bändern. Die vielen schmalen Streifen, die zwischen den dunklen Farbtönen aufleuchten (vgl. die Wände im Jupitertempel), und besonders die hellen waagrechten Trennungsbänder in der Art des ersten Stils muten altmodisch an (vgl. vor allem *Abb. 1* und *3*).

Über die übrigen Wände dieses Hauses, die nunmehr durch Rizzo's so gut wie sämtliche Details bietende Publikation bekannt gemacht worden sind, möchten wir wenigstens noch einige Worte sagen.

Weiter noch als die eben besprochenen Dekorationen geht die Ausschmückung der Schmalwände des Alkovens in demselben Zimmer: Rizzo *Mon. d. Pitt.* III, 1 S. 12 f. *Abb. 11 f.* Von Anfang an haben die Maler offenbar ihre Neuerungen zuerst einmal auf solchen schmalen Wandteilen angebracht, die sozusagen aus dem gewöhnlichen paraktischen Dekorationssystem herausfielen, sofern sie wenigstens einen ästhetisch unerfreulichen Eindruck vermeiden wollten <sup>3)</sup>. Eine Tür, die von einer Aedicula mit Giebelbekrönung umrahmt wird, und als weiterer Abschluß der Aedicula ein Gitter, ist ein für diese frühe Zeit auffallend freies Motiv. Die Darstellung kann übrigens nicht als durchaus sinnvoll bezeichnet werden, da die Tür auf ein doppeltes Podium hinauf-

<sup>1)</sup> MAU, *Wm.*, S. 142.

<sup>2)</sup> ZAHN, II, Taf. 36; vgl. DELBRÜCK, *Hell. Bauten* II, S. 129, *Abb. 63*.

<sup>3)</sup> Ein Beispiel für unerfreuliche Wirkung gibt RIZZO a.a.O., S. 21, *Abb. 23*, wo der vorspringende Pilaster zu schmal war, um eine besondere Komposition aufnehmen zu können.

gehoben ist und infolgedessen nicht zu benutzen sein würde, so daß sie an Scheintüren in der wirklichen Architektur erinnert. Dieses Motiv ist im allerersten Beginn des zweiten Stils kaum denkbar, obwohl es in einer Stuckdekoration auf einer ebenfalls aus dem gewohnten Rahmen fallenden Wand, in der „Fassade“ der Fauces der Casa del Fauno, ein Vorbild hat (*Abb. 4*). Ganz wie bei der Wiedergabe von Säulen wird eine gewisse Zeit verfließen sein, ehe man sich an so etwas wagte. Andererseits fehlt sogar in diesen reichen Kompositionen der Prospekt noch gänzlich, der bald in der Weiterbildungen des Motivs (*Abb. 19*) auftreten wird. Inwiefern hier bereits ein gewisser Einfluß der Bühnenmalerei wirksam ist, läßt sich schwer feststellen.

Abb. 8

Das Zimmer mit dem Doppelgewölbe zeigt ebenfalls, wie viel Hausherr und Maler für Reichtum der Komposition und für gewagte Experimente mit Form und Farbe übrig hatten (*Abb. 8* nach Rizzo a.a.O. Taf. 5)<sup>1)</sup>. In den durch Säulen parataktisch komponierten Wänden dieses Zimmers fällt zunächst die Gliederung des Sockels durch kleine Pilaster auf. Ich halte es für wahrscheinlich, daß nicht allein in der hellenistischen Monumentalarchitektur, sondern auch im eigentlichen ersten Stil (im Sinne der Stuckverkleidung des hellenistischen Innenraums) der Sockel gelegentlich so gegliedert gewesen sein wird, kann jedoch im Augenblick kein Beispiel hierfür angeben. Das Schuppenmuster am Sockel, das bisher im ersten und zweiten Stil noch nicht vorgekommen ist, ahmt Mosaik nach, wie auch auf dem Podium des Zimmers 2 mit der Mosaikkunst nahe zusammenhängende Motive auftreten. Die „Scutulae“ (S. 47 f.) sind hier sogar auf einigen der großen Felder angebracht. Das diesen Wandteil abschließende Gebälk ist in Tafeln aufgelöst; sein Gesims wird von Konsolen gestützt, die an den Seitenrändern der Tafeln noch recht ungeschickt angebracht sind und damit deren Abstammung von dem durchlaufenden Gebälk verraten. Das Gebälk über den Säulen hat wiederum die an Verwendung von Holzbalken erinnernde Zweiteilung.

Abb. 9

Einfacher im Aufbau sind die Wände der „Stanza dei Grifi“ (*Abb. 9* nach Rizzo a.a.O. Taf. B)<sup>2)</sup>. Hochrot kommt als Farbe nicht vor. Die scheinbare Ausladung des oberen Sockelabschlusses ist sehr gering. Man vermißt auch den gewöhnlichen Abschluß des mittleren Wandteils durch Epistyl, Fries und Gesims. Auf das dünne Zwischengesims folgen sogleich drei Reihen liegender Quadern: eine Erinnerung an den ersten Stil (*Abb. 1-3*)<sup>3)</sup>. Zu dieser einfachen Behandlung bildet die reiche Stuckausschmückung der hohen, beinahe halbkreisförmigen Lünetten mit den großen heraldisch-symmetrisch gruppierten und dabei doch lebensvoll aufgefaßten Greifen und den aus einem Akanthusgebüsch aufwachsenden, eigenwillig sich windenden Ranken einen Gegensatz. Die in Stuckrelief nachgeahmten Marmorplatten des ersten Stils haben hier noch am Gewölbe einen Zufluchtsort gefunden.

Die normalste Dekoration hat Zimmer 1 (Rizzo a.a.O. S. 8 *Abb. 3*). Derartiges kommt später noch öfters vor<sup>4)</sup>. Nur macht der Sockel einen sehr einfachen Eindruck; er

<sup>1)</sup> S. auch Rizzo a. a.O., Taf. C (farbig), 6, S. 21 ff., *Abb. 23, 24, 26, 27*.

<sup>2)</sup> S. auch Rizzo a.a.O., Taf. 4, S. 17 ff., *Abb. 16, 17*.

<sup>3)</sup> Das Gewöhnlichere sind im 1. Stil zwei Reihen: *Abb. 3*, u.a. Die drei Reihen liegender Quadern sitzen im 2. Stil in der Regel im oberen Wandteil.

<sup>4)</sup> Peristyl der Villa dei Misteri: MAIURI, V. d. M., S. 201, *Abb. 85*.

ist aber wohl nicht im ursprünglichen Zustand. Die Platten im mittleren Wandteil haben alle zusammen einen gemeinschaftlichen Einfassungstreifen. Das auf das Epistyl und den Fries folgende Gesims ist mit winzigen Segmentbogen verziert, die von sehr kleinen Konsolen gestützt werden (vgl. *Abb. 193*: Villa Item, Phase Ib).

Ich will mich jetzt auf die Feststellung der Formen des Wandschmucks in diesem Hause und ihrer engen Verwandtschaft mit dem ersten Stil beschränken und will die Behandlung der Ursprungsfrage auf später verschieben.

Rizzo weist darauf hin, daß die Reste einer Dekoration zweiten Stils in einem Haus an der Via Nomentana fast gleichzeitig sind <sup>1)</sup>.

Die besprochenen Wände bieten nicht allein die ältesten Formen, wir können auch annehmen, daß sie wirklich aus der ersten Zeit des Architekturstils stammen. — Die genaue Betrachtung ihrer architektonischen und ornamentalen Glieder, die auf dieselbe Weise neben neueren auch in späteren Wänden beibehalten sind, lasse ich am Ende der Besprechung dieser Phase folgen.

Ganz nach dem alten System arbeitet auch der Künstler, der ein kleines, z.T. gewölbtes Cubiculum im Hause des Trebius Valens ausgemalt hat, obgleich die Form der Säulen mit blattförmigen Ansatzstücken und steifen Kapitellen und die geringe Spannung des Segmentgewölbes vermuten lassen, daß wir bereits weiter im ersten Jahrhundert v. Chr. vorgedrungen sind (*Abb. 10*: Not. d. Sc. 1915. S. 418) <sup>2)</sup>.

Abb. 10

Die kanellierten Säulen stehen, ganz wie im ersten Stil, z.T. unmittelbar auf dem Boden auf. Der hohe Sockel ist mit grossen Platten belegt, die entsprechend einem Proportionssystem, das ebenfalls mit den Gewohnheiten der Stuckdekorateure der vorangehenden Periode im Einklang steht, etwas breiter als hoch sind. Im Alkoven wechseln sie mit stehenden Platten wie in Solunt ab, und das Sockelgesims besteht aus einem einfachen flachen Gurt und einer sehr einfach profilierten Deckplatte (vgl. Solunt).

Im mittleren Wandteil findet sich wieder die bekannte Abwechslung von breiten und schmalen Flächen (die schmalen Platten sind hier, wie in Solunt, nicht mehr so hell gemalt) und das reizvolle Element der hellen Umrahmungen und der vielen hellen waagrechten Streifen im obersten Abschnitt des mittleren Wandteils, wie wir es in der Casa dei Grifi angetroffen haben. Ganz wie in diesem stadtrömischen Hause folgt oben die Reihe kleiner liegender Rechtecke, dann wieder, leicht und nur ganz wenig hervortretend, ein Epistyl mit Fries und Gesims und darüber ein sehr niedriger, etwas reicher inkrustierter, aber vollkommen flach gehaltener oberer Wandteil. Gewöhnlich hat man im zweiten Stil im oberen Wandteil geschlossener Wände, wie hier nur im Vorderteil des Cubiculum, drei Reihen liegender Quadern, die mit kleinen stehenden abwechseln, eine Variation der drei Reihen ohne Abwechslung im ersten Stil wie es z.B. die Wand im Peristyl der Casa dei Capitelli Figurati zeigt (S. 49).

Abgesehen von den wenigen Einzelheiten, die wir oben angedeutet haben, hält sich der Maler dieser merkwürdigen Wand sowohl im Aufbau wie in den Formen bis in kleine Eigentümlichkeiten an die Vorschriften des frühesten zweiten Stils, und trotz-

<sup>1)</sup> Rizzo a. a. O., S. 29. Das Haus ist veröffentlicht von LUGLI, Not. d. Sc. 1930, S. 529 ff.; die Mosaik, Taf. 21.

<sup>2)</sup> CURTIUS, S. 73, Abb. 50.

dem ist diese Dekoration, wie wir sahen, wegen der kleinen Unterschiede wahrscheinlich das Erzeugnis einer späteren Stufe; sie stammt wohl sogar aus dem Anfang der zweiten Phase.

Es ist der Mühe wert, gerade um den Unterschied deutlich zu machen, spätere Wände mit und ohne Säulen, die sich an das alte Schema halten, mit solchen in reinem alten Stil, das heißt mit wirklich alten, zu vergleichen. Wir werden dazu bei der Behandlung der Wanddekorationen in der Mysterienvilla (S. 63 f.), in der des P. Fannius Sinistor (im Tablinum und anderwärts, S. 227 ff.), und in der Casa di Obellio Firmo (Band II) Gelegenheit haben. Jetzt wollen wir nur auf eine Wand der vierten Stufe (Phase IIa) hinweisen, die noch aus den oben angeführten einfachen Elementen zusammengestellt ist, die sich jedoch bereits durch die flüchtige Malweise, die Säulenform und die gegabelten Konsolenstützen im Fries als spät verrät: die Dekoration eines Zimmers in der Casa degli Epigrammi, Presuhn Pompeji Taf. 1 (vgl. 2 links; siehe Band II).

Während der ersten Stufe hat, wie wir sahen, auch eine hellenistische Form von Vertiefung der Dekoration in den Hintergrund hinein nicht gefehlt: die gemalte Kassetendecke, wie diese schon aus Delos bekannt ist (*Abb. 7*)<sup>1)</sup>. Das ist überdies nur die natürliche Folge des Zurückweichens der Wand oberhalb des Sockels. Nur wenn man eine Kassetendecke darstellt, kann man deutlich machen, daß die Wand oberhalb der Säulen in die Raumschicht des Sockels oder der wirklichen Wand zurückgekehrt ist<sup>2)</sup>.

**Abb. 98, 99** Daher lassen sich zwei Wände der Casa del Laberinto (*Abb. 98, 99*: Mau Wm. Taf. 3 und 4a) unter die ältesten Typen einfügen, obwohl sie, wie die anderen Wände in demselben Hause beweisen, aus etwas späterer Zeit sind: auf *Abb. 98* ist das bei genauerem Zusehen gut festzustellen, schwieriger auf *Abb. 99* (S. 264 ff.). Sehr schnell ist also, wie die Casa dei Grifi uns gelehrt hat, auch die Nachbildung des zerstückelten Gesimses üblich geworden (*Abb. 8*; vgl. 99). Das ist kein Wunder, da auch dies sein unmittelbares Vorbild im ersten Stil hat (*Abb. 3*)<sup>3)</sup>. Dazu kommt dann notwendig noch die glatte Fläche des oberen Wandteils, der wie auf einigen Wänden ersten Stils aus Pompeji, manchmal, um Luft anzudeuten, blauen Anstrich gehabt haben wird<sup>4)</sup>, wie es in der ersten und auch der zweiten Phase des Architekturstils vorkommt und für die weitere Entwicklung äußerst wichtig wird. Weiterhin müssen wir wahrscheinlich mit einer einfachen Gartenwand rechnen, die aus gemalten Säulen in parataktischer Stellung auf einem Podium mit einem Gitter oder mit Pflanzen dazwischen bestand<sup>5)</sup>.

<sup>1)</sup> 1. Stil: Mon. Piot. 14, 1907, Taf. 6a; CURTIUS, S. 57, Abb. 36.

<sup>2)</sup> Falls die wirkliche Wand sich noch weiter nach oben fortsetzt, wird sie durch diese Dekorationsform pseudo-basilical: vgl. S. 67 ff. (Villa Item).

<sup>3)</sup> MAU, Wm., S. 153. In wirklicher sullanischer Architektur u.a. im Hof des Fortunaheiligtums in Praeneste: DELBRÜCK, Hell. Bauten I, Taf. 13f.

<sup>4)</sup> Grab von Sidi Ghaber: THIERSCH, Grabanlagen, Taf. 1–3. In der innersten Kammer (Taf. 3) scheinen die Girlanden z. T. auf dem blauen Grund befestigt, der dann — obgleich THIERSCH es so auffaßt — keine Andeutung von Luft sein kann (bereits eine Mehrdeutigkeit wie in Pompeji?). Im Vorraum liegt kein Grund gegen die Erklärung als Wandöffnung vor.

<sup>5)</sup> Vgl. im 1. Stil den Garten der Casa di Sallustio (MAU, Wm., S. 31 u. 416; die Sträucher und Bäume sind allerdings 3. Stils; MAU erwähnt keinen 2. Stil in diesem Haus) und den der Casa della Parete Nera (MAU-IPPEL, Pompeji<sup>6</sup>, S. 249, Abb. 136). Plastische Gitter zwischen Säulen in 1. Stil. z.B. in Herkulaneum: MAIURI, Ercolano, Abb. auf S. 59 und öfters.

## VII. DIE BILDICHE DEKORATION DER ERSTEN STUFE

Die uns erhaltenen Wandmalereien vom ersten Anfang des zweiten Stils (Phase Ia) liefern uns keinen Beweis, daß der bildliche Schmuck, den es im ersten Stil bereits in einigen Fällen gab — man denke besonders an Delos —, sofort übernommen wurde. Nachgeahmte Tafelbilder, Friese mit Figuren, dekorative Ranken<sup>1)</sup> und gestreckte Girlanden fehlen noch. So findet man z.B. in der Casa dei Grifi nirgends kleine Figürchen, wie sie im ersten Stil auf den großen Flächen oder auf den kleinen Quadern vorkommen<sup>2)</sup>, wenn auch die großen Lünetten durch Reliefdarstellungen von grimigen Greifen, von Pfauen und Tauben und von eigenwillig sich hin und her wendenden Ranken belebt werden (*Abb. 9*)<sup>3)</sup>. Die reichen Girlanden aus Solunt (*Abb. 6*) sind zweifellos die ältesten ihrer Art, die wir kennen, aber daß sie zum Allerältesten gehörten, d.h., daß zur selben Zeit nicht bereits etwas entwickeltere Dekorationen als die hier erwähnten geschaffen worden wären, wird man nicht mit Sicherheit behaupten können.

Für diese Rückständigkeit gegenüber dem vorigen Stil, die jedoch sicher nicht von langer Dauer gewesen sein kann, lassen sich verschiedene Gründe anführen:

Einmal ist bereits der Inkrustationsstil in Pompeji — und wir dürfen wohl sagen: überhaupt in Unteritalien — ärmer an bildlicher Dekoration als der, den man z.B. auf Delos antrifft; dafür ist er aber reicher an architektonischen Elementen (Pilaster u. dergl.). Nichts ist natürlicher, als daß der neue architektonische Stil das bildliche Element anfänglich ebenso sehr oder sogar noch mehr vernachlässigt. Dann wurde das Aufblühen der Malerei die Veranlassung dafür, daß sich Bühnenmaler auch als Wanddekorateure bei der Ausschmückung von Wohnhäusern zu betätigen anfangen (S. 29). So ist z.B. die perspektivische Wiedergabe der Säulen vielleicht von den auf diesem Gebiet bereits seit längerer Zeit erfahrenen Bühnendekorateuren beeinflußt. Die Bühnendekoration war eben nur Hintergrund; denn man hatte in dieser Zeit noch nicht Geschmack daran gefunden, sie mit Figurenbildern auszustatten<sup>4)</sup>, und konnte auch keine fein gemalten Friese an ihr ge-

---

<sup>1)</sup> 1. Stil: WIRTH, R.M. 42, 1927, Beilage I, schöne Ranke. Figurenfriese auf Delos: Mon. Piot 14, 1907, Taf. 6c, 9 ff.

<sup>2)</sup> MAU, Wm., S. 51, 162. Dort werden diese manchmal noch als ein Spiel der Marmoradern aufgefaßt.

<sup>3)</sup> Die Greifen sind photographisch abgeb. bei RIZZO, Mon. d. Pitt. III, 1, Taf. 4, S. 17, Abb. 16. Die anderen Lünetten: S. 14, Abb. 13, S. 19 f., Abb. 20, 21. Vgl. LUGLI, Mon. ant. di Roma I, S. 305; WADSWORTH, M. A. A. R. 4, 1924, S. 12.

<sup>4)</sup> Figuren hat sie höchstens in der Form von Signa.

brauchen <sup>1)</sup>). Allerdings scheint gegen die Annahme eines so frühen Einflusses der Bühne zu sprechen, daß auf den uns bekannten ältesten Wänden perspektivische Verkürzungen nur ausnahmsweise vorkommen <sup>2)</sup>. Dies mag zu einem kleinen Teil Zufall sein, hauptsächlich ist es jedoch als Anpassung an die Umgebung, als Konzession an den Zuschauer anzusehen, der daran gewöhnt war, daß die wirklichen Wandflächen noch durchaus als ungebrochene Flächen zur Wirkung kamen. Der Bühnenmaler spielt noch nicht die Hauptrolle <sup>3)</sup>.

Die Ateliers, die aus ehemaligen Stubenmalern bestanden — und zu diesen muß man doch auch die Tafelmaler rechnen <sup>4)</sup> —, hatten im vorangehenden Jahrhundert meist unter der Leitung von Stuckateuren gearbeitet. Jetzt mußten auch sie ihre Aufmerksamkeit auf architektonische Fragen richten. Ein Vorherrschen von gewöhnlichen Bildern der früher üblichen Art, die die Fläche auf natürliche Weise belebten, mußte der Illusion der reichgeschmückten Wand im Palaststil, der Suggestion der Ausweitung des Zimmers schaden. Dennoch werden diese Künstler zweifellos das bildliche und das malerische Element, wie man sie schon im ersten Stile gekannt hatte, in ihren Arbeiten beibehalten haben. Erhalten ist uns Derartiges fast ausschließlich aus der folgenden Periode.

Wir dürfen annehmen, daß in der Frühzeit des zweiten Stils in manchen Ateliers folgende Motive gepflegt wurden:

- 1) Kleine auf die Wandplatten gemalte Figürchen von Tieren und dergleichen (Beispiele aus dem ersten Stil S. 53, Anm. 2. Menschliche Figuren, wie sie Fiorelli in der Exedra am ersten Peristyl der Casa del Fauno noch gesehen hat, werden auch am Anfang des zweiten Stils nicht gefehlt haben (Mau Wm. S. 51: Lapithen und Kentauren).
- 2) Durchlaufende oder von Säulen unterbrochene Friese mit Figuren oder Ranken, oder aber mit gestreckten Girlanden, wie sie der erste Stil bereits kannte (S. 53). Ein Figurenfries zweiten Stils ist mir erst aus Phase Ic bekannt (*Abb. 22*); Rankenfrieze aus Phase Ib kommen im 6. Zimmer und im Mysteriensaal der Villa Igem vor. (*Abb. 15, 21*) Hier läßt sich wahrscheinlich auch Einfluß vom Mosaik her feststellen. (Über die gestreckte Girlande s. unten Nr. 4).
- 3a) Bilder und bildliche Dekorationen im oberen Wandteil, manchmal vielleicht zwischen Säulen oder Pilastern, eine typisch hellenistische Schmuckform. — Im ersten Stil: Beyen J. d. I. 42 1927 S. 57; Pagenstecher S.B. Heid. 1917 Abh. 12 S. 26, wo Dörpfeld zitiert wird, der sie auch für Pergamon annimmt. Man vergleiche die Malerei im oberen Wandteil des frühhellenistischen Grabes in

<sup>1)</sup> Girlanden mit Masken, wie an der Wand aus Solunt, sind auch auf der Bühne denkbar.

<sup>2)</sup> Das Gewagteste sind noch die Kassettendecke und der verkröpfte Sockel in Zimmer 2 der Casa dei Grifi (*Abb. 7*) und das verkröpfte Gebälk des Propylons im Alkoven desselben Raumes.

<sup>3)</sup> Wahrscheinlich hat anfänglich noch eine andere Gruppe von Künstlern, die der Wanddekorateure, die aus einer älteren Tradition der architektonischen Wanddekoration (des „proto“-zweiten Stils, S. 27 f.) kamen und mit einfacheren Motiven arbeiteten, der Herrschaft der Meister der Bühnenperspektive etwas entgegengewirkt. Diese Maler brauchen keine Abneigung gegen bildliche Elemente gehabt zu haben.

<sup>4)</sup> Tafelmaler und Zimmerdekorateur in einer Person vgl. oben S. 14, Anm. 1.

Marissa mit Darstellungen von Tieren u.a. <sup>1)</sup> — Im zweiten Stil (s. auch Beyen a.a.O.), Phase I, Stufe *a*: Im Atrium der Villa dei Misteri hat man oben, wo die noch vorhandene Dekoration zweiten Stils nicht hinaufreichte, Reste einer anderen, ebenfalls im zweiten Stilausgeführten Dekoration (Flußlandschaften) gefunden <sup>2)</sup>. Da während des ersten Jahrhunderts v. Chr. die Tendenz herrschte, die Maßverhältnisse von Dekorationen (und von Türen, wie z.B. eben auch im Atrium derselben Villa <sup>3)</sup> zu verkleinern, sind diese Landschaften wohl älter als das Übrige und gehören nicht etwa zu einer späteren Restauration des oberen Wandteils. Und da die spätere Dekoration des Atriums mit den anderen Wänden des Hauses gleichzeitig ist (S. 83), die, wie unten deutlich werden wird, noch dem früheren zweiten Stil angehören, dürfen wir diese Landschaften dem frühesten zweiten Stil zurechnen <sup>4)</sup>. Die „portus, promuntoria, litora, flumina“ und die anderen Typen, die Vitruv zusammen nennt, werden in diesen Darstellungen auf dem oberen Wandteil eine bevorzugte Stelle eingenommen haben. Auch die spätere Dekoration des Atriums (Phase *Ib*) hat in ihrem oberen Wandteil Bilder gehabt, die nach Maiuri auf hölzernen Paneelen saßen („*emblemata*“): hier gab es also immer noch Arbeit für die Tafelmaler! Diese Bilder waren von Waffenfriesen umgeben <sup>5)</sup>, die einerseits an die pergamenischen, andererseits auch an die am Julierdenkmal in St. Remy erinnern <sup>6)</sup>. Verwandt mit den Bildern im oberen Wandteil sind die Lünettendekorationen wie die in der Casa der Grifi (S. 53), die gelegentlich auch ganz in Malerei ausgeführt sein können. — *Emblemata* in der Wandmitte kennt der erste Stil nicht, wenigstens nicht in stattlichen Abmessungen; diese Form kommt recht spät auf, erst am Ende des zweiten Stils; dagegen sind hölzerne Pinakes im oberen Wandteil wahrscheinlich.

### 3b) Bilder oberhalb des Sockels. An einigen Wänden hat man den Raum oberhalb des

<sup>1)</sup> PETERS-THIERSCH, *Marissa*, Taf. 5 ff.; SWINDLER, *Ancient Painting*, Abb. 557 ff.; R. P. G. R., 300 3, 354, 1–9.

<sup>2)</sup> MAIURI, V. d. M., S. 197 f. mit Abb. 83 (vgl. S. 42 ff.). Vergleiche mit diesen Bildern einerseits das Leuchtturmosaik und das Nilmosaik aus dem sullanischen Fortunaheiligtum in Praeneste, andererseits die Landschaften aus der Farnesina (Band II). — Nach MAIURI sind die Landschaften beim Anbringen der zweiten Dekoration geschont worden, a.a.O., S. 198.

<sup>3)</sup> MAIURI, V. d. M., S. 44, 54.

<sup>4)</sup> Ich folge hier MAIURI, V. d. M., S. 100, 197 f. (vgl. S. 44 f.). Er rechnet zu diesen Resten des älteren 2. Stils wegen der genannten Landschaften auch die kleinen Stücke mit einer Dekoration in größeren Verhältnissen in der N.W. und S.W. Ecke des Atriums, deren Höhe besser mit der ursprünglichen Türhöhe übereinstimmt. Auch in dieser Villa kommen allerdings während des 2. Stils in einer und derselben Dekoration Abschnitte in größeren und in kleineren Proportionen vor (*Abb. 15*, Oecus 6; *Abb. 16b*, Cubiculum 16, Vor- und Hinterraum; s. auch Farnesina M. d. I. XII, Taf. 19). Trotzdem ist es auch sehr unwahrscheinlich, daß man allein für solche kleine Eckchen andere Proportionen gebraucht haben sollte. (Oder setzte sich die höhere Dekoration etwa auf der jetzt kahlen Westwand fort?). Gehören die Landschaften und die höher hinaufreichende Dekoration zu einander, dann muß man annehmen, daß der oberste Abschnitt der Inkrustation links auf der Abb. 83 bei MAIURI weiter rechts fehlte, da er sonst einen Teil der Landschaften verdeckt haben würde. Auffallend ist, daß, während an der Südseite des Atriums die Dekoration 2. Stils (im Oecus 6 und im Gang oder Apotheca <sup>7)</sup>) die Zumauerung der Türen voraussetzt, an der Nordseite beide Dekorationen in diesem Stil augenscheinlich vorher entstanden sind (V. d. M., S. 196, Zimmer 15 und S. 197, Atriumdekorationen). Vgl. S. 16, Anm. 3.

<sup>5)</sup> MAIURI, V. d. M., S. 199, Abb. 84.

<sup>6)</sup> Vgl. auch die langen schmalen Waffenfriesen aus Magnesia.

Sockels der freien Malerei überlassen. Hier konnte die große figurale Kunst, vor allem aber die handwerksmäßig dekorative Bildmalerei ihren Einfluß geltend machen (S. 29). Ein etwas zweifelhaftes Beispiel ersten Stils, ein Tierstück, bietet das Peristyl von VI, 13, 19 <sup>1)</sup> (vgl. S. 54 f.). Seit dem vierten Jahrhundert werden in der griechischen Welt in der großen Kunst an dieser Stelle in der Regel die großen Gemälde auf Pinakes angebracht. — Im zweiten Stil gibt es eine idyllisch-mythologische Darstellung vom Ende der Periode Ic in der Villa di Diomede (*Abb. 153*).

Diese verschiedenen Arten „natürlicher Bilder“, vor allem die unter 3a und 3b angeführten, die nicht durchaus in den illusionistischen Stil hineinpassen, muß man als altmodisch ansehen. Daher ihr Auftreten in den Atrien und Peristylen („ambulacra“) wo man sich, schon weil hier reichlich wirklicher Raum vorhanden war, auf einfache Typen beschränkte.

Die folgenden Motive sind bereits illusionistischer ausgeführt:

- 4) Gestreckte Girlanden auf friesartigen Streifen im oberen und im mittleren Wandteil, aber gewiß auch schon häufiger im Bogen herabhängende, die dann unmittelbar auf den Wandplatten sitzen oder an den Säulen befestigt erscheinen. Beispiele aus dieser Periode bilden wahrscheinlich die im Bogen herabhängenden Girlanden aus Solunt (*Abb. 6*). Vorbilder für alle diese Girlandenformen sind die gebogenen und gestreckten Girlanden ersten Stils auf der Wand (*a*) wie auch die meistens gestreckten Girlanden in Mosaiken (*b*) anzusehen:

- a) Eine einfache gebogene Girlande mit wehenden Bändern auf einer pompejanischen Dekoration ersten Stils (nicht zweifellos echt) oberhalb der großen Wandplatten gibt Niccolini Suppl. Taf. 6 <sup>2)</sup>. Während des ersten Stils muß sich die gebogene Girlande beinahe regelmäßig mit einem Platz oberhalb der eigentlichen Dekoration begnügen, und sie ist auch an der Zwerggalerie möglich. Im oberen Wandteil sitzen solche Girlanden vor blauem Hintergrund in einem Grab ersten Stils bei Sidi Ghaber in der Nähe von Alexandria <sup>3)</sup>. Gebogen sind auch die ziemlich schweren „serta“ in einem zweiten Stockwerk (d.h. oberhalb der Säulenkapitelle) in einem Grab bei Marissa, das nur wenige Inkrustationsmotive aufweist (Ende des 3. Jahrh. v. Chr., vgl. *Abb. 48*) <sup>4)</sup>. Reicher sind in der hellenistischen Zeit öfters die gestreckten Girlanden an Friesen, z.B. die Fruchtgirlande auf einem Fries in Delos <sup>5)</sup>; diese zeigt auch die Umwindung mit stark gefalteten Binden, doch fehlen Attribute. Auch in einfachen,

<sup>1)</sup> MAU, Wm., S. 87: marmorierter Sockel, gelber Gurt; Tiermalereien, eine Reihe von kleinen wirklichen Nischen (r. und l. mit rohen Malereien). „Alles dies“ (die Malereien) „sieht aus, als sei es zur Zeit des zweiten Stils hinzugefügt“ (MAU). Abbildung der Wand MAU-IPPEL, Pompeji<sup>6</sup>, S. 73, Abb. 29.

<sup>2)</sup> Vgl. MAU, Wm., S. 52, Casa del Fauno, Zimmer 44, eine „Girlande in Weiß“ auf einem violetten vorspringenden Gurt.

<sup>3)</sup> THIERSCH, Grabanlagen, Taf. 1–3; vgl. die Stele der Helixo, wo sie über den Pilastern am Gebälk gemalt ist: *Abb. 84*, PAGENSTECHER, Nekropolis, S. 75, 77, Abb. 53.

<sup>4)</sup> PETERS-THIERSCH, Marissa, Taf. 5, 6, 9, 15; SWINDLER, Ancient Painting, Abb. 556 f.; R. P. G. R., 245, 1.

<sup>5)</sup> Mon. Piot. 14, 1907, Taf. 8.

nicht mit Inkrustationsmotiven geschmückten Gräbern kommen gebogene Girlanden vor; vielleicht werden sie auch einmal so dargestellt, als wären sie an Säulen aufgehängt. Hat es wirklich einen proto-zweiten Stil mit Säulenreihen gegeben, dann muß man sicherlich auch an Säulen aufgehängte Girlanden annehmen (vgl. S. 27 ff.).

- b) Für den Einfluß vom Mosaik her brauche ich nur auf die bekannte Maskenschwelle aus der Casa del Fauno zu verweisen, auf der die Girlande zwar die gestreckte Form hat, aber einen in der Wandmalerei unbekanntem Reichtum an Motiven zeigt.
- c) Ferner sind noch die gemalten und gemeißelten Girlanden hellenistischer Altäre und Basen und kleinasiatischer Sarkophage zu berücksichtigen <sup>1)</sup>.

An derartigen Girlandenschmuck konnte der zweite Stil also anknüpfen. An der nunmehr ganz gemalten Wand konnte man die Girlanden auch vor den Inkrustationsplatten des mittleren Wandteils freischwebend darstellen (*Abb. 6*). Es ist sehr bedeutsam, daß an dem Girlandengrab an der Gräberstraße vor dem Herkulaner Tor, das nach Ausweis des Kapitells in Tuffstil <sup>2)</sup> aus der Zeit unmittelbar nach 80 v. Chr. stammt, bereits bogenförmige, an Säulen befestigte, wenn auch straff und ungewöhnlich geformte Girlanden zu sehen sind.

Über die alte Form der Girlanden im oberen Wandteil und ganz oben an der Wand während des zweiten Stils wird noch unten (S. 67 f.) zu reden sein. Ein altertümlich gestrecktes „Sertum“ auf einem schmalen friesartigen Streifen findet sich während der ersten Phase (*Ib*: Mau Wm. S. 272, Peristyl im Hause des Gavius Rufus) und auch während der zweiten Phase (*IIa*: Mau Wm. S. 140; Beyen *Stilleben* S. (14) Anm. sub 6, Peristyl der Domus Caesii Blandi).

Auch senkrecht herabhängende Girlanden kommen in der hellenistischen Epoche vor und sind wenigstens in der Frühzeit des zweiten Stils denkbar (vgl. S. 208 (Boscureale); ein Beispiel in einem unteritalisch-hellenistischen Grab in Capua: Bull. Nap. 2 1853 S. 181 Taf. 13, R.P.G.R. 244, 1).

Das Girlandenmotiv enthält, wie gesagt, ein illusionistisches Element und wird daher bald als zentraler Bildschmuck populär (Villa Item, Casa degli Scienzati, Villa des Publius Fannius Sinistor <sup>3)</sup>).

<sup>1)</sup> Über die Girlande in hellenistischer Zeit handeln: M. STEPHAN, Die griechische Girlande, ein Beitrag zur griech. Ornamentik, Diss. Berlin, 1931; A. NAPP, Bukranion und Girlande, Diss. Heidelberg, 1933 (auch über die römische Zeit). Hellenistische Girlanden auf Wänden von Gebäuden (in Pompeji, Delos, u.a.) und Gräbern, auf Mosaiken und Vasen, an Altären u.s.w. s. BEYEN, *Stilleben*, S. 7, Anm. 6; S. 8, Anm. 2, 4; S. 12, Anm. 4–5; S. 13, Anm. 1. (vgl. Register). Von einfachem Grabschmuck, vgl. besonders die Girlanden mit Schilden in einem späthellenistischen Grab bei Chiusi (vgl. unsere *Abb. 12 rechts*): Not. d. Sc. 1915, S. 14 f., *Abb. 8* in und bei (Corneto)-Tarquinia: CULTRERA, Not. d. Sc. 1920, S. 428 ff.; SWINDLER, *Ancient Painting*, S. 255. Für die Reliefgirlande vgl. auch S. 46, Anm. 1.

<sup>2)</sup> RONCZEWSKI, *Variante*, Taf. 1.

<sup>3)</sup> Die Grabmalerei (vgl. BEYEN, *Stilleben* a.a.O.) und wahrscheinlich auch der 1. Stil (NICCOLINI, *Suppl.* Taf. 6) kennen außerdem den an der Wand aufgehängten Kranz. Aus dem frühen 2. Stil ist mir dieses Motiv nicht bekannt. Es taucht am Sockel in einem Zimmer hinter dem Peristyl der Casa di Obellio Firmo wieder auf (später 2. Stil, vgl. Band II; vgl. die Wand MAU, Taf. 10b (2.–3. Stil). Kränze am Podium

Einen Schritt weiter gehen die Maler, wenn sie nicht nur einfache malerische Elemente, die mit der Wand unlösbar zusammenhängen — und dazu muß die Girlande ebenfalls gerechnet werden — aus dem ersten Stil übernehmen, sondern auch im Geist des neuen Illusionismus die wirklichen Schmuckstücke, die auf oder an der Wand angebracht werden, nachzuahmen suchen <sup>1)</sup>, allerdings noch immer im Anschluß an Gewohnheiten der hellenistischen Mosaikkunst und Malerei. Die Maler gehen hiermit, ganz wie es im Hellenismus in den genannten Künsten üblich ist, nicht weiter als bis zur illusionistischen Darstellung von Gegenständen in einem ziemlich untiefen Raumstreifen.

- 5) Dies führt zur Nachahmung von Tafelbildern mit Klapptürchen auf dem Gesims, die auf wirklich dort während des ersten Stils aufgestellte zurückgehen <sup>2)</sup>; für den zweiten Stil sind die ältesten bekannten Beispiele in der Villa Igem in dem kleinen altmodisch ausgemalten Cubiculum 4 (*Abb. II*; dort auch ein sehr kleines Tafelbild im Prospekt: *Abb. 14*, Maiuri V. d. M. Taf. 16). Hierzu ist ferner für Phase Ic *Abb. 82, 83* zu vergleichen. Auch aus Phase IIa (Casa del Criptoportico, Casa del Toro), und Phase IIb (Casa di Livia *Abb. III* und Farnesina) gibt es Beispiele <sup>3)</sup>. Die gewöhnliche Stelle für Anbringung von Tafelbildern ist das Gesims oberhalb der Reihe liegender und mit kleinen stehenden abwechselnder Quadern. Gewiß hat man schon Vorbilder in der Naiskosmalerei (vgl. S. 29 f.).
- 6) Gefäße und dergleichen auf dem Gesims. In der Naiskosmalerei und in der dekorativen Grabmalerei <sup>4)</sup> bestand schon während der hellenistischen und vorhellenistischen Zeit die Gewohnheit, auf der niedrigen Wand stehende Gegenstände abzubilden, wie dies auch in der Reliefkunst vorkam; z.B. zugleich mit dem ersten Stil im Grabe bei Sidi Ghaber <sup>5)</sup>. Diese Gewohnheit hat so gut wie sicher auch während des ersten Stils in den Häusern der Lebenden geherrscht, und bestimmte Ateliers des beginnenden zweiten Stils werden sie bald übernommen haben (S. 29) <sup>6)</sup>. Im zweiten Stil hat man in der Villa Igem ein Beispiel für ornamentalere Anwendung: *Abb. 20c*, Vasen und Schilde zusammen mit Gruppen von Grei-

---

einer Phlyakenbühne (BIEBER, Theaterwesen, S. 142, *Abb. 126*) und an dem Terrakottamodell eines Theaters im Neapler Museum (unten S. 97, Anm. 4). Bildmäßig und illusionistisch wird man auch den gemalten Vorhang am Sockel nennen können, der ebenfalls zum Motivschatz der ersten Stufe gerechnet werden muß. 1. Stil: MAU, Wm., S. 38, 79 (Casa dell' Ancora), S. 51 (Casa del Fauno, Zimmer 28, Exedra 37); 2. Stil: Zimmer 31 (S. 38). Sonnensegel an Decken: PFUHL, M. u. Z., § 952; THIERSCH, Zwei antike Grabanlagen bei Alexandrien S. 12 f. (auch über Südrußland) und Taf. 3. Teppiche in der etruskischen Wandmalerei: WEEGE, Etr. Malerei, S. 85 f. (nach BYRES, verloren). Über das Vorhangmotiv im Altertum, im Mittelalter und in der Renaissance vgl. BEYEN, Mantegna, S. 131 f., Anm. 3.

<sup>1)</sup> Hierzu BEYEN, Stilleben, S. 6; J. d. I. 42, 1927, S. 41 und 49 ff.

<sup>2)</sup> Für den 1. Stil vgl. PAGENSTECHE, A. A. 34, 1919, Sp. 12 f.; RUBENSOHN, J. d. I. 20, 1905, S. 9 ff., Taf. 1 ff. (spät); PFUHL, M. u. Z., § 685, 987, 994; BEYEN, Stilleben, S. 3 ff.

<sup>3)</sup> C. del Criptoportico: SPINAZZOLA, Arti, Taf. 94; RIZZO, Taf. 16; Casa di Livia, Mon. d. Pitt. III, 3 Taf. A, 1; Farnesina, Mon. d. I. XII, Taf. 5a rechts, 19.

<sup>4)</sup> PFUHL, M. u. Z., § 950, 994; 995, Einleitung S. XV; vgl. die überhalb des Gesimses aufgehängten Binden und dergl. an einer Wand in Südrußland: ROSTOVZEFF, Antike Wm. Südrußlands, Taf. 26; J. H. S. 39, 1919, Taf. 6, 1.

<sup>5)</sup> THIERSCH, Grabanlagen, S. 5. — Über die Reliefs: (Gegenstände auf Pfeilern, Borten, Mauern) PFUHL, J. d. I. 20, 1905, S. 52 ff, 70, 128 ff., 145, Taf. 4; M. u. Z., § 950; BEYEN a.a.O., S. 70, Anm. 5.

<sup>6)</sup> BEYEN a.a.O., S. 6.

fen und Arimaspen. Auf der Wand aus Boscoreale in New York finden wir dann ein vollkommen frei gemaltes Stilleben, eine Fruchtschale (*Abb. 64–66*<sup>1)</sup>, mit der sich aus Phase IIa die Fruchtschalen in der Casa degli Epigrammi (*Abb. 106*: Mau Wm. Taf. 5, 6) und in zwei Zimmern des Hauses mit der Kryptoportikus aufgehängte Glasvasen, und aus Phase IIb ebenfalls gläserne Vasen im Triklinium der Casa di Livia vergleichen lassen<sup>2)</sup>.

Ich möchte noch zwei Motive anführen, die vielleicht erst später, zugleich mit dem zunehmenden Einfluß der Bühnenmalerei und deren Perspektiven, also während der zweiten Stufe, Eingang fanden:

- 7) Masken, einmal auf dem Gesims, dann auch an den Säulen. Wahrscheinlich das älteste Beispiel der ersten Art findet man in einem der Cubicula an der Südseite des Atriums der Villa Item, das älteste der zweiten auf einem Bruchstück im Neapler Museum (M. n. 9901, Casa degli Scenziati?; Beyen *Stilleben* Taf. 2; vgl. die Masken an den Girlanden aus Solunt).

Im Westen hat man, soviel ich weiß, niemals an einer Wand ersten Stils Masken angebracht, wohl sind sie aber auf Mosaiken dieser Zeit zu belegen<sup>3)</sup>. Die Maske war längst schon ein allgemeines dionysisches Symbol, und sie schmückte mit ihren unheimlichen Zügen die kostbaren Trinkbecher<sup>4)</sup>. Warum sollte man sie dann nicht zunächst einmal in Speisesälen und weiterhin dann in jedem beliebigen Zimmer anbringen? <sup>5)</sup> Wirkliche Masken auf dem Gesims sind auch als Weihgeschenke in Tempeln denkbar<sup>6)</sup> und, vielleicht als Symbole der dionysischen Seligkeit, auch in Gräbern<sup>7)</sup>. So ist es nicht notwendig, daß eine unmittelbare Übernahme des Motivs aus der Bühnendekoration erfolgt ist, es scheint jedoch die immer häufiger werdende Verwendung dieses Attributs anzukündigen, wie mächtig der Einfluß dieser Kunstgattung in der nächsten Zukunft werden soll.

- 8) In dem Cubiculum 4 der Villa Item sind große Figuren zu sehen, die als Statuen auf Postamenten gedacht sind (die *Signa des Vitruv*)<sup>8)</sup>. Auch hier ist Einfluß der Bühne möglich, wo solche Standbilder regelmäßig in den Dekorationen zu sehen waren. Vitruv erwähnt sie mehrfach (V, 6, 9; VII, 5, 5), und wahrscheinlich

<sup>1)</sup> Auch J. d. I. 42, 1927, S. 50, *Abb. 1*.

<sup>2)</sup> J. d. I. 42, 1927, S. 51, *Abb. 2*; Rizzo, *Mon. d. Pitt.* III, 3, S. 57, *Abb. 41*.

<sup>3)</sup> Im Osten, auf Delos: COUVE, *B. C. H.* 19, 1895, S. 471 ff.; in Priene: WIEGAND-SCHRADER, *Priene*, S. 312, *Abb. 341* (zum Teil keine eigentlichen Masken). Daß sie in Italien nicht gefunden sind, kann allerdings Zufall sein.

<sup>4)</sup> Über die Verwendung des Maskenmotivs s. BEYEN, *Stilleben*, S. 16 f.

<sup>5)</sup> Die Maskenschwelle aus der Casa del Fauno war in den Fauces am Rande des Atriums angebracht. Eine Maskengirlande umgibt das Mosaik mit dem „Tigerreiter“ aus Zimmer 34 rechts von Tablinum, wahrscheinlich einem Speisezimmer. Masken mit Disken abwechselnd hängen ferner auch in den Interkolumnien des Peristyls der Casa degli Amorini dorati (vgl. *Abb. 60–62*).

<sup>6)</sup> Vgl. das Bild des „Dichterschauspielers als König“ aus Herkulaneum: CURTIUS, S. 275, *Abb. 163*: und die von REISCH, *Griech. Weihgeschenke*, S. 145 f., *Abb. 13 f.* abgebildeten Masken (BEYEN, *Stilleben*, S. 41, *Anm. 9*, vorhellenistisch).

<sup>7)</sup> S. BIEBER in PAULY-WISSOWA s.v. Masken.

<sup>8)</sup> S. hierüber zu Phase Ib S. 64; die Bildmotive der folgenden Stufe (Ib) sind überdies in der Zusammenfassung auf S. 86 f. behandelt.

gab es sie in der Bühnenmalerei bereits vor dem Beginn des zweiten Stils<sup>1)</sup>.

Die Aufstellung scheinbar vollplastischer Figuren vor der Wand ist etwas so Kühnes, daß eine derartige Neuerung nicht allzu rasch aufgenommen sein kann, wenn es sich auch um den Raum vor der Wand handelt<sup>2)</sup>.

Es wird stets schwer halten, die ältesten Wände der ersten Phase, d.h. der Zeit, als die perspektivische Durchbrechung der Wand noch nicht stattgefunden hatte, von den einfachen einer etwas späteren Zeit zu unterscheiden (Ib und Ic).

---

<sup>1)</sup> Die Bühnenmalerei der Zeit des VITRUV steht, wie sich später ergeben wird (S. 145 ff.), noch durchaus in der Tradition der hellenistisch-griechischen. Die Stelle V, 6, 9 wird er sogar aus einer griechischen Beschreibung der Thyromakulissen übernommen haben, wenn er sie auch so gut wie sicher für die römische Bühne verwendet hat (S. 151 ff.). Die gemalten Personifikationen eroberter Städte, die seit dem Triumph des Marcellus (211 v. Chr.) immer wieder in Triumphzügen mitgeführt wurden (LIVIVS XXXVI, 31: „cum simulacro captarum Syracusarum“), werden bisweilen auch Abbildungen von Statuen gewesen sein. In der Stelle bei VELLEIVS PATERCVLVS (I, 9, 6 über den Triumphzug des Aemilius Paullus im Jahre 168 v. Chr.) ist „specie“ allerdings wohl nicht mit Abbildung bzw. Nachbildung zu übersetzen wie bei VITRUV, VII, praefatio: „aedificiorum speciem“; V, 6, 9: „in topiarii speciem“; „species simulacrorum“ wird hier vielmehr einfach als „Pracht der gemalten Darstellungen“ aufzufassen sein. Vgl. STRONG, Art in ancient Rome, I, S. 59; SWINDLER, Ancient Painting, S. 361 ff. Über Personifikationen in der bildenden Kunst im allgemeinen s. Gardner, J. H. S., 9, 1888, S. 47 ff. Auf jeden Fall sind die Signa in Villa Item viel eher von der Bühne als von der Triumphmalerei entlehnt, da sie ja dionysischen Charakter haben.

<sup>2)</sup> Als eine besondere Gruppe sei hier noch die oben S. 52 genannte einfache Gartenmalerei angeführt, die anfangs sicherlich nur in den Räumen auftrat, in die die Quaderverzierung (Inkrustation) des 1. Stils nicht vorgedrungen war.

## B. DIE ZWEITE STUFE (PHASE IB) — DIE AUFLÖSUNG DER WAND

### VIII. DIE VILLA DEI MISTERI

#### DER OBERE WANDTEIL ALS DURCHBLICK

Der erste Beginn, über den wir soeben gesprochen haben, war nur ein Anlauf, eine Vorbereitung zu dem Angriff, der nun einsetzt. Erst jetzt fängt der zweite Stil an, seine Eigenart so recht zu entfalten <sup>1)</sup>).

Das Vorspiel geht unmerklich in das Drama selbst über. Eine wirkliche Grenze läßt sich nirgends ziehen. Vitruv sieht eine entscheidende Veränderung bereits in der Hinzufügung der Säulen und vereinigt die Nachahmung der „aedificiorum figurae“ und der „columnarum et fastigiorum proiecturae“ zu einer einzigen Periode. Diese Beschreibung umfaßt sowohl die ganz geschlossenen wie die völlig aufgelösten Wände, so daß wir vorziehen, die Wände mit Säulen- und Pfeiler- oder Pilasterreihen, ein Motiv, das schon im ersten Stil sein Vorbild hat, gleichfalls an den Anfang zu setzen.

Der obere Wandteil ist stets die Stelle gewesen, wo der Maler sich am freiesten fühlte. Sogar der erste Stil ließ ihm hier ein eigenes Gebiet, von dem er allerdings nicht immer Gebrauch machte. Bekanntlich wird im ersten Stil oberhalb des Zahnschnittgesimses die Inkrustation oft nicht als Schichtung von gleichförmigen Platten ohne jede Abwechslung weitergeführt; vielmehr sitzt dort oben bisweilen entweder nur roher Stuck oder eine einfarbige Fläche (*Abb. 3*) <sup>2)</sup>. Hier besteht also die Möglichkeit, einen Durchblick anzubringen. An einer delischen Wand könnte man ihn zwischen den Pilasterchen des obersten Stockwerks annehmen. In Sidi Ghaber ist diese Fläche blau <sup>3)</sup>; man hat hier also bereits eine Andeutung eines Durchblicks auf den blauen Himmel, der oberhalb der Scherwand von dem als luftiger Pavillon oder Hof gedachten Zimmer aussichtbar wird <sup>4)</sup>. Dieses Motiv haben wir auch für den frühesten zweiten Stil mit Recht angenommen. Begreiflicherweise vermeidet es der zweite Stil in seiner Blütezeit, die

<sup>1)</sup> Über die weitere Entwicklung: MAU, Wm., S. 156 ff. und R.M. 17, 1902, S. 179; 18, 1903, S. 222 f.; PETERSEN, R.M., 9, 1894, S. 211 ff.; Ara Pacis, S. 142 ff.; R.M. 18, 1903, S. 188 ff.; IPPEL, Dritter Stil, S. 15 ff. Ein abweichendes Bild gibt CURTIUS, S. 78 ff.

<sup>2)</sup> MAU, Wm., Taf. 2b, S. 145. Stuckarchitekturen im oberen Teil der Wand 1. Stils vgl. *Abb. 4* und S. 40, Anm. 3.

<sup>3)</sup> THIERSCH, Grabanlagen, Taf. 1–3.

<sup>4)</sup> Hierüber s. THIERSCH a.a.O., S. 14 ff. und MAU, R.M. 10, 1895, S. 230 f., über die scheinbare Form, die das Zimmer, in dem die esquilinischen Odysseelandschaften angebracht waren, durch diese Malereien erhielt.

Fläche oberhalb des Gesimses einfach weiß zu lassen <sup>1)</sup>. Einheitlich die Fläche dekorierende Farben, die im Gegensatz zum Blau nicht das Gefühl von Raumtiefe hervorrufen können, kommen bezeichnenderweise auf späteren, der zweiten Phase angehörenden Wänden öfters vor. In dieser setzt ja eine Reaktion und eine neue Vorliebe für die glatte Fläche ein (S. 32) <sup>2)</sup>. Blau als Andeutung von Luft findet sich auf Dekorationen der zweiten und der dritten Stufe (*Ib* und *c*) im Hause des Gavius Rufus (hieraus *Abb. 12*), in dem des Popidius Priscus und in der Casa del Laberinto <sup>3)</sup>. Für Phase II ist hier die blaue Fläche in der Aedicula der Casa degli Epigrammi (*Abb. 106*: *Mau Wm. Taf. 5–6*) zu vergleichen.

Nichts ist natürlicher, als daß hier im oberen Abschnitt der Wand die Wegbereiter unter den Malern ihren Zug in den Raum hinein beginnen. Folgen wir nun ihren Experimenten! Wir fangen mit der Mysterienvilla an, deren reicher Schatz gut erhaltener Gemälde uns dazu eine so gute Gelegenheit bietet <sup>4)</sup>. Die Reihenfolge, in der wir die Beispiele zunächst vorführen, soll nur erkennen lassen, wie die Entwicklung verlaufen sein muß, ohne daß damit eine chronologische Abfolge gegeben werden, soll, über die später noch zu sprechen sein wird.

Das Mauerwerk, auf dem die Fresken zweiten Stils in dieser Villa angebracht sind, und überhaupt die Baugeschichte des ganzen Hauses geben beim gegenwärtigen Zustand der Kenntnis nichts für eine genauere Datierung her <sup>5)</sup>.

<sup>1)</sup> MAU, *Wm.*, S. 145 und 276 nennt als Ausnahme bezeichnenderweise einen Gang (r. vom Tablinum in VII, 2, 20).

<sup>2)</sup> MAU, *Wm.*, S. 156 f., 158 f.: VII, 2, 11, einstmalige Peristylwand (früh oder spät, jedenfalls nicht aus der mittleren Periode des zweiten Stils); Haus des Popidius Priscus: im vorderen Teil des kleinen 3. Zimmer 1. von Atrium (Phase *Ic*). Auf beiden (violettten) Flächen je eine Girlande (s. auch Villa des Fannius Sinistor: *Abb. 77* (Phase *Ic*) dunkelroter Grund. Zweite Phase: Casa degli Epigrammi: unsere *Abb. 106*, MAU, *Wm.*, Taf. 6 (violettrot); Casa di Obellio Firmo, kl. Zimmer r. vom Peristyl, *Not. d. Sc.* 1911, S. 201, mit Girlande und Vögeln, (Die Girlande im oberen Wandteil als hellenistisches Motiv vgl. oben S. 53; bildliche Dekoration der ersten Stufe); Casa dei Gladiatori: Zimmer an der N.O. Ecke des Peristyl, *Not. d. Sc.* 1899, *Abb.* auf S. 339, die schwarze Hälfte der Wand; die dekorative Fläche des oberen Wandteils ist hier mit ornamentalen Masken geschmückt. In der sogen. rechten Ala der Casa di Livia, im Zimmer 1. vom Eingang der Domus Caesii Blandi und in einem kleinen Zimmer 1. vom Eingang in VI, 7, 7 (MAU, *Wm.*, S. 205, 212, 214) ist die dekorative Fläche im oberen Wandteil mit einem Pflanzenmotiv geschmückt.

<sup>3)</sup> MAU, *Wm.*, S. 159: Haus des Popidius Priscus, innerer Teil des 3. Zimmers 1. von Atrium (Phase *Ic*); Haus des M. Gavius Rufus, 7. Zimmer 1. am Peristyl (Phase *Ib*); Casa del Laberinto, vorderer Teil des kleinen Zimmers 46 (Phase *Ic*).

<sup>4)</sup> MAIURI, V. d. M., *passim*, über die Wandgemälde besonders S. 111 ff. Ältere Literatur bei MAIURI a.a.O. Erste Veröffentlichung: *Not. Sc.* 1910, S. 139 ff., Taf. 1–20 (dort auch einige bei MAIURI nicht abgeb. Bruchstücke). Siehe auch *Kat. Bibl. II*, S. 499 (bis 1925), außerdem PFUHL, *M. u. Z.*, § 961, 968; BIEBER, *J. d. I.* 43, 1928, S. 298 ff. *Literatur*, S. 298 Anm. 1 (bis 1927); CURTIUS S. 82 f.; MARCONI, S. 37 ff.; RIZZO, S. 6 f.; SWINDLER, *Ancient Painting*, S. 330 ff., *Literatur* S. 463 (bis 1926), jetzt auch LITTLE, *The Villa Igem and the second style*, 1933 (angekündigt in *A. J. A.* 38, 1934, S. 182). Über den Mysterienfries S. 81.

<sup>5)</sup> Über das Verhältnis der Fresken 2. Stils zur Baugeschichte s. vor allem MAIURI, V. d. M., S. 99 f. Sie sitzen häufig (z.B. im Saal 5 durchweg, im Saal 6 meistens) auf vorsullanischem Mauerwerk: auf Opus quadratum und incertum von etwa 250–200 v. Chr. und auf primitivem Pseudoretikulat der Jahre 150–100 v. Chr.; s. MAIURI, V. d. M., S. 38 ff., *Abb. 7 f.*, S. 99 f. und *passim* bei Besprechung der einzelnen Wandbilder. An gewissen Stellen jedoch, besonders im Atrium und in einigen daran grenzenden Zimmern (6 und 7), befinden sie sich (oder befanden sie sich) auf wahrscheinlich in nachhellenistischer Zeit zugesetzten Türen (IV, V; S. 16, Anm. 3), ferner auf den neuen Mauern der im 1. Jahrh. v. Chr. eingebauten Cubicula und der kleinen Zimmer 3, 4, 8, 11–14, 16, 15, 19–21. Die Dekorationen 2. Stils

Die konservativste Wanddekoration in dieser Villa — wenn wir von den schlecht erhaltenen bzw. unbedeutenden in den Cubicula 19–21 <sup>1)</sup> und von denen im Atrium und im Peristyl absehen, wo ja zu allen Zeiten einfache Motive beibehalten wurden <sup>2)</sup>, hat Zimmer 15 (mit Säulen: Maiuri V. d. M. S. 195, Abb. 82). In ihrer festen Geschlossenheit paßt sie noch in die erste Stufe. Nur der „kanonische“ Aufbau, ganz nach den bekannten Regeln des zweiten Stils <sup>3)</sup>, die schön gegen einander abgewogenen Proportionen — u.a. das Verhältnis zwischen dem mittleren und dem hohen oberen Wandteil, vielleicht auch die Schlankheit der Säulen — scheinen eine gewisse Reife des zweiten Stils zu erweisen. Wir befinden uns hier aber in einem nicht allzu wichtigen Raum. Unter den reichen Dekorationen, die die luxuriöser ausgestatteten Zimmer und Säle schmücken, ist die im nördlichen Alkoven des Cubiculum 4 (*Abb. II*, ohne Säulen) <sup>4)</sup> *Abb. 11*

sind, vielleicht mit Ausnahme von einigen Stücken im Atrium, wahrscheinlich gleichzeitig mit den genannten Veränderungen, zu denen jedenfalls auch das Niedrigermachen von Tür VII (vielleicht auch von IX und X) gerechnet werden kann. Im Atrium ist nach MAIURI der jetzt zu besprechenden Periode eine ältere Dekoration 2. Stils vorhergegangen (S. 55; Anm. 4). Sie scheint noch keine Rücksicht auf das Niedrigermachen der Türen zu nehmen und ist mithin früher. MAIURI (S. 44) scheint es allerdings doch noch für möglich zu halten, daß die Türen IV, V, XIII? teilweise schon in der Tuffperiode geschlossen worden seien. Das bei ihrer Zusetzung verwendete Mauerwerk gibt aber meines Wissens keine Anhaltspunkte für eine genaue Datierung bzw. Eingliederung innerhalb des 2. Stils (s. MAIURI, V. d. M., S. 45, Abb. 11 rechts: das Opus incertum, mit dem Tür IV zugesetzt ist). Es kann von Bedeutung sein, daß die Gewölbe in den Cubicula 4 und 16 beinahe Halbkreise bilden, die in Cubiculum 8 dagegen deutlich Segmentform zeigen (vgl. DELBRÜCK, Hell. Bauten II, S. 75 f.). Einen Terminus post quem bietet allein das Mauerwerk aus der Tuffperiode (ungefähr 150–100 v. Chr.), in der auch das einfache Bad angelegt worden ist, wo Reste eines älteren Anstrichs gefunden wurden (V. d. M., S. 64). Die Dekorationen im 2. Stil gehören sichtlich einer späteren Zeit an. Dies gilt sogar wahrscheinlich für die ältere Atriumdekoration. Die Fresken 2. Stils fallen wahrscheinlich noch vor die Abtrennung von Gang 3 vom Tablinum durch eine Mauer (a.a.O., S. 52), auf der sich die schwarze Wand 3. Stils und ein oberer Wandteil mit weißem Grund ebenfalls 3. Stils (nicht 4. Stils, S. 79) befinden. Ohne Zweifel sind sie älter als die Einteilung des ursprünglich im 2. Stil dekorierten Cubiculum 11–14 in kleinere und niedrigere Zimmer mit Dekorationen 3. (nicht 4.) Stils (S. 79, Anm. 4). Einen sicheren Terminus ante quem vermittelt dann der nachaugusteische Umbau und die Vergrößerung der Villa in nachaugusteischer Zeit in Mauerwerk mit Retikulatbelag und rechteckig verzahnten Ziegelecken und mit Pfeilern in Opus mixtum. Auch hierin lehrt uns die Baugeschichte und das Mauerwerk nichts von Belang. Auf Grund der Baugeschichte kommen wir jetzt nicht weiter, als daß wir das Haus in die Zeit zwischen dem Anfang der sullanischen und das Ende (oder doch eher den Beginn) der augusteischen Periode datieren können. Über die Mosaiken und die übrigen Fußbodenbekleidungen s. Band II. Die Fußbodendekoration in Saal 5, die wahrscheinlich, aber nicht bestimmt gleichzeitig mit unseren Dekorationen ist, weist auf eine ziemlich frühe Entstehungszeit (MAIURI, V. d. M., S. 210; BLAKE, M. A. A. R. 8, 1930, S. 40 f.). Die wohl gleichzeitigen Mosaiken in den Cubicula 3, 4, 8, 11–14, 16 besagen nichts Genaueres als 1. Jahrh. v. Chr. (MAIURI, V. d. M., S. 212: spätestens frühaugusteisch). Wir können sie daher im Augenblick lieber noch außer Betracht lassen. MAIURIS Datierung des Umbaus des 1. Jahrh. v. Chr. und der Dekorationen 2. Stils in frühaugusteische Zeit (a.a.O., S. 100, vgl. 115) entbehrt einer zwingenden Begründung (S. 114 datiert er die Dekorationen „tra la fine dell' età repubblicana ed il regno di Augusto“). Sie können auch älter sein. In Band II kommen wir in größerem Zusammenhang wieder auf diese Fragen zurück. (Über Reste von Dekorationen 2. Stils in der Villa Item, die möglicherweise Dekorationen der späteren Phase angehört haben und von denen nur noch herausgeschlagene Bruchstücke übrig sind, S. 83, Anm. 2).

<sup>1)</sup> MAIURI, V. d. M., S. 74.

<sup>2)</sup> Über die einfachste Dekoration zweiten Stils in der Villa und die Einzelheiten im Peristyl und im Atrium, aus denen sich schließen läßt, daß die Wände zweiten Stils nicht allzufrüh sind, s. S. 82 f.

<sup>3)</sup> Siehe die Abb. bei MAIURI und die Beschreibung dort S. 196. Besonders richte ich die Aufmerksamkeit *a)* auf die Reihe liegender, mit kleinen stehenden abwechselnder Quadern über den großen Platten des mittleren Wandteils, *b)* auf die vollständige Verbindung von Epistyl, Fries und Konsolengesims, und *c)* auf die drei Reihen liegender, mit kleinen stehenden abwechselnder Quadern, durch die zusammen eine schöne Gesamtwirkung des hohen oberen Wandteils erreicht ist. Der Unterschied gegen *Abb. 7* fällt sofort auf.

<sup>4)</sup> ANDERSON 26, 551; SPINAZZOLA, *Arti* Taf. 89; CURTIUS, S. 373, Abb. 204; RIZZO, Taf. 6.

am altertümlichsten gehalten <sup>1)</sup>). Leider ist die Rückwand später durchbrochen worden; die öfters abgebildete Seitenwand mit dem Priapusopfer ebenso wie die gegenüberliegende Wand <sup>2)</sup>, ist jedoch vorzüglich erhalten. Sie würde, an sich betrachtet, noch beinahe zur ersten Stufe gerechnet werden können. Auch die schöne, als Standbild mit Basis gedachte, aber mit flottem Pinselstrich gemalte bakchische Gruppe (vgl. Vitruv VII, 5, 2: „signorum megalographia et deorum simulacra“) würde wohl schon auf der vorigen Stufe denkbar sein (S. 59 f.) <sup>3)</sup>. Die in straffen Linien aufgebaute Wand ist vollkommen geschlossen; im oberen Wandteil trägt sie ein Tafelbild, oben wird sie von einer Kassettendecke geschützt (deren Form vgl. *Abb. 98*: Mau Wm. Taf. 3). Die Farben sind die der bunten Marmorinkrustation, wobei der neue Zinnoberton <sup>4)</sup> dem Ganzen noch größere Glut verleiht. Das reiche Gesims mit Adlern ist, jedenfalls wie es hier in der Mitte der Wand auftritt, eine Neuerung der zweiten Stufe <sup>5)</sup>. Daß die Wandmalerei aber bereits mehr als einen Schritt auf dem Wege ihrer Entwicklung vorwärts getan hat, wird aus der Ausmalung des zweiten Alkovens deutlich (*Abb. 14*: Maiuri V.d.M. Taf. 16). Die Signa können, wie wir sahen, schon von der Bühne entlehnt sein (o. S. 59 f.).

Abb. 14

Gegenüber diesen Wänden (*Abb. 11* und Maiuri V. d. M. S. 195, *Abb. 82*) bot eine Dekoration im Vorraum des Triklinium links vom Atrium des Hauses des Gavius Rufus (*Abb. 12 links*: Mau Wm. Taf. 4b) nur wenige Veränderungen aufzuweisen. Sie beschränken sich auf die in Perspektive gegebenen kurzen Wandstücke links und rechts in der Ecke des oberen Wandteils <sup>6)</sup>. Durch sie entsteht jedoch plötzlich der Durchblick in ein zweites Zimmer. Diese einfache Verkürzung, die an die Darstellung von Innenräumen bei altitalienischen Meistern des vierzehnten Jahrhunderts oder bei Fra Angelico erinnert, brauchen die Maler nirgendwo anders gelernt zu haben, und es ist nicht sicher, daß sie sich gerade die Darstellung einer verkürzten Inkrustationswand in Naiskosmalerei oder

Abb. 12  
links

<sup>1)</sup> Das „Procoiton“ des Cubiculum ist noch mit Inkrustation von altem Typus geschmückt.

<sup>2)</sup> Die Wand mit dem Priapusopfer: *Abb. 11*, das Tafelbildchen mit der nächsten Umgebung für sich u.a. bei MAIURI, V. d. M., S. 181, *Abb. 68*; das von der gegenüberliegenden Wand mit dem Graffito „Roxane“: a.a.O., S. 182, *Abb. 69*.

<sup>3)</sup> Der Aufbau über dem Sockel ist der normale: schmales Band mit vertieftem Spiegelrand, schmale und breite Platten mit doppeltem Spiegelrand, Zierleisten (vgl. die Relieffrahmen 1. Stils) und Einfassungsbändern; — schmaler dunkler Streifen, Eierstab; — Reihe von liegenden Quadern (kleine stehende mit langen liegenden abwechselnd mit doppeltem Spiegelrand und Einfassungsband; — Streifen; ein Gebälk mit Adlern als Stützen vor dem Fries (vgl. das Peristyl der Domus Caesii Blandi: MAU, Wm., S. 143) und Balkenköpfe unten und oben (vgl. Jupitertempel, aber mit keilförmigerem Durchschnitt als dort); — Streifen; — drei Reihen liegender Rechtecke; — Gesims; Kassettendecke, Epistyl. Der Alkoven A ist auch im mittleren Wandteil in einigen Einzelheiten von Alkoven B verschieden (*Abb. 14*, MAIURI, V. d. M., Taf. 16 und S. 173 ff., *Abb. 64* ff.: an die Stelle eines Eierstabs ist hier ein lesbisches Kymation getreten und die Platten haben alle ihre eigenen, an den Seitenkanten etwas schmäleren Einfassungstreifen, die durch einen feinen Perlstab von einander geschieden sind; das Gesims ist einfacher). Wegen des oberen Wandteils vgl. S. 65.

<sup>4)</sup> Zinnober kommt, soweit mir bekannt ist, im 1. Stil nicht vor, selbst nicht „uti medicamento“. Über die Datierung im Zusammenhang mit der ausgiebigeren Verwendung dieser Farbe S. 87. Auch die Casa dei Grifi hat schon hochrote (zinnoberrote?) Platten.

<sup>5)</sup> Vielleicht ein gemaltes Gesims mit tragenden Figuren oben an einer Wand 1. Stils (S. 38, Anm. 1, VI, 14, 35; spätere Zutat?).

<sup>6)</sup> Für die Kassettendecke während der ersten Stufe s. S. 52.

in Bühnenmalerei oder auch in einem Architekturentwurf, zum Vorbild genommen haben. Ohne Inkrustation ist dieses Motiv allerdings schon für die Naiskosmalerei anzunehmen: es kommt auf dem Hintergrund des Musikantenbildes aus Herkulaneum vor <sup>1)</sup>. — Etwas stärker ist die Raumsuggestion, wenn sich Säulen vor einem noch begrenzten und einfach gehaltenen Durchblick erheben, wie im Cubiculum mit den zwei Alkoven (8) der Mysterienvilla (*Abb. 13 rechts*: Maiuri V. d. M. S. 183 *Abb. 70 rechts*). *Abb. 13* Man vergleiche die Kapitelle mit denen im Zimmer 2 der Casa dei Grifi (*Abb. 7, 168*; s. auch *Abb. 169*); die Wölbung der Decke ist hier jedoch flacher. — Auf der Schmalwand links davon (Seitenwand des Alkovens B) wirkt der Raum oberhalb der Scherwand wie ein breites Fenster, wie es sie in Pompeji seit der Tuffperiode wirklich gab <sup>2)</sup>. Rechts erscheint in diesem Durchblick an Stelle der verkürzten Quadern eine Säulenhalle in Perspektive. Die Säulen stehen dicht aneinandergedrängt mit dem Horror vacui in der Raumvorstellung, der uns seit dem vierten Jahrhundert v. Chr. aus der hellenistischen Malerei (z.B. Alexanderschlacht) und von den griechischen Landschaftsreliefs, wie z.B. dem Münchner Weihrelief, bekannt ist: höchst wahrscheinlich ist die Säulenhalle ein der hellenistischen Bühnenmalerei entlehntes Motiv. — Und hier sind wir bereits bei den Freiheiten des oberen Wandteils im östlichen Alkoven (A) des Cubiculum 4 angelangt (*Abb. 14*: Maiuri V.d.M. Taf. 16), wo das eben eingeführte Portikusmotiv in einer Form, die sich vollkommen an den Innenprospekt auf *Abb. 13 rechts* anschließt, die ganze Breite der niedrigen langgestreckten Wandöffnung einnimmt, die mit ihrem Ausblick auf den blauen Himmel an Sidi Ghaber erinnert (vgl. S. 61).

In der Casa del Laberinto (*Abb. 96*), wo die Bogen am Sockel, an denen das Wasser *Abb. 96* entlangspült, ein spätes Element sind <sup>3)</sup>, gibt es einen Durchblick ganz wie auf *Abb. 13 Mitte*, nur durch einen Vorhang bereichert. Auch hier denkt man an die Aulaea der Bühne, obgleich solche Vorhänge in Wirklichkeit auch in Wohnhäusern zwischen Pfeilern und Säulen aufgehängt wurden und in Malerei am Sockel im ersten und zweiten Stil — und dann sichtlich ohne den geringsten Einfluß von der Bühne her — vorkommen <sup>4)</sup>.

Eine Neuerung folgt auf die andere: die Maler lassen nunmehr auch das Gebälk der Säulen zurückweichen, man kann auch sagen: aus der Wand heraus nach vorn kommen (*Abb. 15b*: Not. d. Sc. 1910, Taf. 2, vgl. Taf. 1; rückwärtiger Teil von Saal 6 *Abb. 15b*

<sup>1)</sup> Pfuhl, M. u. Z., *Abb. 654*. Über die Verlässlichkeit der Kopien (Naiskosbilder) aus Herkulaneum für die Rekonstruktion S. 103.

<sup>2)</sup> Breite Fenster, u.a. an der Rückseite des Tablinum der Casa di Sallustio: MAU, Wm., S. 19, Pompeji<sup>2</sup>, S. 296, *Abb. 152* und im Tablinum von VII, ins. occ. 13, MAU, Pompeji<sup>2</sup>, S. 314.

<sup>3)</sup> Solche Bogen am Podium sind in der wirklichen Architektur dieser Zeit am Tempel des Jupiter Anxur in Terracina (u.a. ANDERSON-SPIERS-ASHBY, Taf. 32a) und an ein Grabmal vor dem Nucerner Tor bekannt (MAU, Pompeji<sup>2</sup>, S. 450, *Abb. 265*; S. 452, *Abb. 266*, erste Kaiserzeit; vgl. auch unsere *Abb. 100*. Bogen dieser Art sitzen auch am Podium eines ins Wasser hineingebauten Heiligtums, das auf einem Tondo, wahrscheinlich 3. Stils, wiedergegeben ist (Pitt. d'Erc. II, S. 277, Taf. 51) und an dem einer Villa (ROSTOV-TZEFF, R.M. 26, 1911, Taf. 8, 2 (4. Stils). Mehr über dies Motiv in Band V.

<sup>4)</sup> MAU, Wm., S. 37 f. 1. Stil (nur in der Casa dell' Ancora sicherlich original); 2. Stil ebendort und S. 263, vgl. BEYEN, Mantegna, S. 131, Anm. 3 (Centuripe); Brief des Theuphilos an Zenon, S. 14, Anm. 1; auch hier ist wahrscheinlich von einem *μάκτιον* die Rede.

der Villa dei Misteri, in dem der Wandssockel im dritten Stil restauriert ist)<sup>1)</sup>. Vielleicht ist diese Form in Vitruvs Beschreibung der „columnarum et fastigiorum eminentes proiecturae“ gemeint (vgl. in der Beschreibung der Bühnendekoration des Apaturius: „fastigiorum prominentes versurae“).

Auf dieser Wand stützen Säulen mit ionischen Kapitellen, deren weit ausladende Voluten mit Edelsteinen verziert sind<sup>2)</sup>, majestätisch das reiche verkröpfte Gebälk, an dem jeweils über den Säulen im Frieze glänzende Schalen sitzen und dessen Gesims mit Zahnschnitt und kleinen Lattenköpfen ausgestattet ist. Erst darüber folgt der gerade Wandabschluß: ein zweiteiliges Epistyl. Das zurückweichende Gebälk verlangt einen hinter die Scherwand gestellten Pilaster<sup>3)</sup>.

Der mittlere Wandteil, der Plattenbelag ohne die beliebte Abwechslung von schmalen und breiten Stücken aufweist, ist der Form nach noch unverändert (man achte auf die dunkelroten vorspringenden Leisten, die aus dem ersten Stil stammen!). Neu sind die Schlagschatten der Säulen auf der Wand, die dem Beschauer den Abstand zwischen beiden klar machen sollen. Im oberen Wandteil müßte der Schatten allerdings eigentlich mehr nach rechts fallen; er ist gemalt, als ob die Wand sich an dieser Stelle in derselben Entfernung wie der untere Abschnitt befände. Die geäderten „Marmor“ verschiedener Farbe nachahmenden Platten, die in der Casa dei Grifi so stark ins Auge fallen, sind hier, abgesehen von den kleinen Rechtecken, in den oberen Wandteil verbannt. (Auch im Mysteriensaal machen sich die liegenden Quadern von buntgeädertem „Marmor“ noch sehr stark bemerkbar). Die großen Felder sind in glattem Goldgelb gehalten<sup>4)</sup>. Das reich ausgebildete, zerstückelte Gesims mit Friestafeln ist ein Motiv aus dem ersten Stil und aus der ersten Stufe des zweiten. Die Tafeln sind von prachtvollen Ranken umgeben, in denen Eroten ihr Spiel treiben; vgl. den durchlaufenden Fries im Mysteriensaal (Maiuri V.d.M. S. 123, Abb. 44). Auch dies ist ein Überbleibsel aus dem ersten und aus dem beginnenden zweiten Stil (vgl. die Ranke ersten Stils R.M. 42, 1927, Beilage I, und die Ranken auf dem Seetiermosaik aus der Casa del Fauno, ebenfalls mit Eroten)<sup>5)</sup>.

Abb. 15a

Wir schließen hier die Besprechung des wegen seiner schönen Girlande bekannten Vorraums desselben Zimmers an, obgleich hier ein anderer Weg eingeschlagen ist, als der, den wir jetzt verfolgen (Abb. 15a: Not d. Sc. 1910 Taf. 1<sup>6)</sup>). Der mittlere Wandteil, an dem nur die doppelte Reihe liegender Quadern auffallend ist, hat sonst keine Besonderheiten aufzuweisen. Eigenartig ist dagegen der Aufbau der Dekoration als Ganzes. Vor eine Scherwand sind verhältnismäßig kleine, gerade eben bis zum oberen Wandteil des Innenraums reichende Marmorpfeiler gestellt. Diese tragen ein sehr schweres Gebälk mit Konsolen und gewaltigen geschwungenen Bronzestützen. Der Pfeiler am weitesten rechts

<sup>1)</sup> SPINAZZOLA, Arti 87; CURTIUS, S. 71, Abb. 48, S. 69, Abb. 47; Rizzo, Taf. 5.

<sup>2)</sup> Kostbare Steinsorten sind schon in der Casa dei Grifi nachgeahmt (Abb. 7, LUGLI, Mon. ant. di Roma I, S. 304).

<sup>3)</sup> Auf den Photographien schwer zu unterscheiden, am besten sichtbar Not. d. Sc. a.a.O.

<sup>4)</sup> Die anderen Farben sind bei MAIURI, V. d. M., Taf. 18 zu sehen.

<sup>5)</sup> LEONHARD, Mosaikstudien, Taf. 1; BLAKE, M. A. A. R. 8, 1930, Taf. 50, 4.

<sup>6)</sup> CURTIUS, S. 71, Abb. 48; MAIURI, V. d. M., S. 193, Abb. 80.

steht unmittelbar neben der ersten Säule der angrenzenden Dekoration. Das Konsolengebälk zieht sich hier nicht — wie sonst gewöhnlich — oben am mittleren Wandteil entlang, sondern weiter oben an der Wand. Zwischen diesem dunklen Gebälk und der Scherwand mit ihren tiefschwarzen Quadern öffnet sich ein Durchblick auf einen hellen Garten. Wir begegnen hier zum ersten Male einem Gartenbild: fruchttragende Bäume und eine freistehende Säulenreihe mit Gebälk <sup>1)</sup>. Die gleiche Art von Durchblick findet sich in Zimmer 46 der Casa del Laberinto (S. 262) <sup>2)</sup>. Der Aufbau des auf unserer Abbildung erscheinenden Interkolumnium — für den in der Wirklichkeit ein Vorbild sicherlich nicht gefehlt hat — steht in einem, wenn auch recht allgemeinen Zusammenhang mit der hellenistischen Naiskosmalerei (s. auch S. 218). Die enge Aneinanderfügung von größeren und kleineren Säulen und Pfeilern, von Gesimsen und Friesen, erinnert an die Naiskoskompositionen mit kurzen Stützen zwischen höheren, wie man sie auf der Stele der Helixo aus Alexandria (*Abb. 84*) sieht, und an das Dioscuridesmosaik mit der Komödienszene, auf dem die eigenartige Zusammenstellung von kürzeren und längeren Streifen vorkommt, dann auch an den Hahnenkampf aus der Casa del Laberinto (dies bereits 1. Jahrh. v. Chr.?) <sup>3)</sup>. Auch die Scherwand mit einer breiten niedrigen Wandöffnung darüber kommt in der Naiskoskomposition vor (Herkulaner Kopien, hellenistische Reliefs); der Durchblick auf einen Garten hinaus ist dort ebenfalls denkbar. Man vergleiche das allerdings nicht allzufrühe Hermaphroditenrelief. Verwandt ist der Prospekt mit Häusern oberhalb der niedrigen Wand auf dem Ikariosrelief (*Abb. 69*). Einzelne Bäume im Hintergrund werden auch auf Stelen aus Pagasae angedeutet <sup>4)</sup>. Auch in der hellenistischen Wanddekoration kann man das Urbild für den breiten niedrigen Durchblick finden: in dem bereits genannten Grab von Sidi Ghaber, sowohl im Vorraum wie im Alkoven <sup>5)</sup>.

Über dem Gebälk mit den Konsolen befindet sich noch (auf den Photographien nicht sichtbar), ein oberster Wandteil bzw. eine Art von Attica, eines der seltenen Beispiele für ein „zweites Stockwerk“ im älteren zweiten Stil — mit einer einfachen, straff gebundenen, im Bogen herabhängenden Girlande. Auch hierin schließt sich die Villa

<sup>1)</sup> MAIURI, V. d. M., S. 192; vgl. in der Wirklichkeit die nur ein Gebälk tragenden Pfeiler mit Halbsäulen, die als Abschluß der seitlichen Apsiden des Augustusforums dienen: LUGLI, *Mon. ant. di Roma I*, S. 49.

<sup>2)</sup> MAU, *Wm.*, S. 262. Die Wand ist hier mit zwei Vögeln belebt: ein späterer Zug.

<sup>3)</sup> Stele der Helixo: PAGENSTECHE, *Alexandrinische Studien*, S. B. Heid. 8, 1917, *Abh.* 12, *Taf.* 1; PFUHL, *M. u. Z.*, *Abb.* 747. — Dioscuridesmosaik: u.a. HERRMANN, *Denkmäler*, *Taf.* 106. Hahnenkampf: PFUHL, *M. u. Z.*, *Abb.* 687, mit einem Gebälk zwischen Pfeilern. Nach BLAKE, *M. A. A. R.* 8, 1930, S. 144, wahrscheinlich gleichzeitig mit dem 2. Stil oder sogar später. Dies Letzte kommt mir sehr unwahrscheinlich vor. Vgl. die Einübung eines Satyrchors, aus der Casa del Poeta, PFUHL a.a.O., *Abb.* 686, m. E. ebenfalls wahrscheinlich 2. Stils (nach BLAKE a.a.O. ebenso wahrscheinlich 4. Stils). Vgl. den Hahnenkampf mit einer Stele aus Pagasae *R. P. G. R.* 242, 6. Triglyphon ohne Epistyl wie auf dem Hahnenkampf vgl. *A. A.* 47, 1932, *Sp.* 25, *Abb.* 1 (Portalrelief in Capua).

<sup>4)</sup> Hermaphroditenrelief: SCHREIBER, *Hell. Reliefs*, *Taf.* 15; Ikariosrelief, S. 176; Pagasae: PFUHL, *M. u. Z.*, § 990.

<sup>5)</sup> THIERSCH, *Grabanlagen*, *Taf.* 1–3. Der Raum über der niedrigen Wand ist dort durch einen breiten blauen Streifen wohl als Luft gekennzeichnet; der mittlere Wandteil ist anders gebildet. Die Quadern auf unserer Wand, die nicht mit schmalen Rechtecken abwechseln, passen ebenfalls in das hellenistische System, vgl. auch Delos: *Mon. Piot* 14, 1907, *Taf.* 6, c, auch für die Höhe der wie ein Sockel wirkenden unteren Quaderschichten. Der Durchblick oben stimmt mit drei Reihen liegender Rechtecke des ersten Stils überein: WIRTH, *A. M.* 56, 1931, S. 39, *Abb.* 2 und *Beilagen* 14–15.

dei Misteri an hellenistische Vorbilder an, wie aus der Malerei des Grabes von Marissa deutlich wird (*Abb. 48*; Peters-Thiersch Marissa Taf. 6 ff.; vgl. die Girlanden am Gebälk der Stele der Helixo).

Im Zimmer 43 an der Südseite des zweiten Peristyls der Casa del Fauno (Mau Wm. S. 148, 263 2. Stil) ist im oberen Wandteil eine Girlande an Masken befestigt, die ihrerseits auf kleinen Rechtecken angebracht sind. Sie befindet sich dort nicht, wie hier, im „zweiten Stock“<sup>1)</sup>, der wohl ausnahmsweise auf dieser Dekoration vorkommt. Diese läßt sich also als ein zweites, etwas später entstandenes Beispiel für eine Dekoration „mit zwei Stockwerken“ neben das aus Villa Item angeführte stellen<sup>2)</sup>. Ein drittes findet man bei Maiuri V.d.M. Taf. 17 aus Cubiculum 3. Während des Inkrustationsstils wird die Inkrustation in Pompeji im Innern des Hauses noch nicht oberhalb der Säulen fortgesetzt. Höchstens folgt manchmal das ungeschmückte Wandstück<sup>3)</sup>. An den nach freierem Geschmack dekorierten Peristyl- und Gartenwänden war es wohl gelegentlich anders; wir konnten dort bisher jedoch keine Girlanden über den Säulen feststellen<sup>4)</sup>. Die Neuerung scheint also der Kunst anderer Gegenden oder einer anderen in Italien selbst heimischen Kunstgattung entlehnt zu sein, z.B. der Grabmalerei und möglicherweise auch der Monumentalarchitektur.

Von einem Ansatz zu einem zweiten Stockwerk, sogar mit architektonischer Charakterisierung, kann man auch an den entwickeltsten Wänden der Villa sprechen, so an der Rückwand des Alkovens A im Cubiculum 16 (*Abb. 16*: Maiuri V.d.M. S. 184, *Abb. 71*; *Abb. 16b rechts* zeigt das Procoiton dieses Cubiculum), die viel mit der in der Casa del Laberinto (*Abb. 98*) gemein hat, aber reicher gebildet ist<sup>5)</sup>. Das Gebälk

Abb. 16  
Abb. 16b  
rechts

<sup>1)</sup> Girlande im oberen Wandteil gegen glatten Grund s. auch S. 62, Anm. 2.

<sup>2)</sup> MAU, Wm., S. 263. In Zimmer 43 „Fugenschnitt“ (d.h. vertiefter Spiegelrand): „violette Linien ohne Unterscheidung von Licht und Schatten“, was eher ein Zeichen von späterer Entstehung zu sein scheint. Dagegen ist die Darstellung eines Teppichs in Zimmer 28 (erstes Zimmer r. vom W. Atrium; MAU a.a.O.) dem ersten Stil entlehnt. Von den anderen Motiven der Dekorationen zweiten Stils im Hause des Fauns kommen zwei Kassettendecken (MAU a.a.O.) in der Villa dei Misteri im Cubiculum 16 (*Abb. 16*) vor; Vorherrschen der gelben Farbe in Zimmer 43 der Casa del Fauno vgl. MAIURI, V. d. M., Taf. 17, cub. 3; gemalte Tür in Zimmer 28 der Casa del Fauno vgl. *Abb. 17*. Vgl. auch die Kassettendecken an den Bogen auf *Abb. 12* rechts (Haus des Gavius Rufus), ungefähr gleichzeitig mit der Villa Item.

<sup>3)</sup> MAU, Wm., S. 53 (oberhalb der Dekoration des zweiten Peristyls der Casa del Fauno: *Abb. 2*, MAU, Taf. Ia). Eine andere Art von Mehrstöckigkeit im Innern des Hauses ist im ersten Stil allerdings bekannt, nämlich das Zwerggeschoß oben an der Wand: Priene: Priene S. 312 ff.; Delos: Mon. Piot 14, 1907, Taf. 6A, a, CURTIUS, S. 57, *Abb. 36*; Turm der Winde in Athen: STUART-REVERT, Antiquities of Athens I. Kap 3, Taf. 4, CURTIUS, S. 63, *Abb. 42*; WIRTH, A. M. 56, 1931, Beilage 11 ff.; Pompeji, Haus des Sallust: MAU, Wm., Taf. Ib-d; CURTIUS, S. 64, *Abb. 43*. Siehe DELBRÜCK, Hell. Bauten II, S. 128 f. (Galeriemauer); vgl. die Tempelfassade (*Abb. 4*) und die Stuckarchitekturen in VI, 13, 9 (oben S. 40, Anm. 3).

<sup>4)</sup> Ein Beispiel für eine Art von zweitem Stockwerk haben wir an der linken (östlichen) Wand des Peristyls in der Casa della Parete Nera, wo über der Dekoration mit Halbsäulen noch ein Zwerggeschoß mit kleinen Pilastern sitzt. (MAU, Wm., S. 94; Pompeji<sup>2</sup>, S. 370, 457; MAU-IPPEL, Pompeji<sup>6</sup>, S. 249, *Abb. 136*. In der großen Architektur sind noch reichere Formen möglich, so ragt in der Basilika in Pompeji über die Inkrustationswand mit Halbsäulen noch eine Säulenreihe empor.

<sup>5)</sup> Hinweise auf eine spätere Entstehungszeit sind dagegen einige Einzelheiten an der Wand der Casa del Laberinto; so sind die Konsolenstützen mehr gegabelt und mehr pflanzlich ausgebildet als im Cubiculum der Villa Item, und der Eierstab ist weniger streng und scharf ausgeführt (nicht ganz so, wie er bei MAU, Wm., Taf. 3 abgebildet ist: s. a.a.O., S. 142). Auch die Form der Kapitelle kann in dieselbe Richtung weisen.

verkröpft sich über den Säulen, und darüber spannen sich drei kleine Tonnengewölbe mit Kassettendecken. Weiterhin ist die Wand ganz geschlossen <sup>1)</sup>. Die Ausmalung des Sockels kehrt in ungefähr derselben Ausführung in der Casa del Laberinto wieder: in Zimmer 42 neben der korinthischen Oecus mit den Atlanten (*Abb. 95*). Es sei hier nebenbei bereits auf die schöne Wirkung und die verhältnismäßig große Richtigkeit der Perspektive dieser Dekoration hingewiesen. Wir haben hier einen der ziemlich seltenen Fälle von Zentralperspektive vor uns (andere Beispiele S. 80 u. S. 160 f.), weil die zurückweichenden, zu einander parallel und senkrecht zur Vorderfläche stehend gedachten Linien am Säulengebälk und in der Kassettendecke auf einen Punkt zu konvergieren, der in der Mitte der Wand ein wenig unter dem Zwischengebälk liegt <sup>2)</sup>. Bisher hat man es meistens mit Bildkonstruktionen zu tun gehabt, in denen, soweit nicht völlige Willkür herrschte, je eine Gruppe paralleler Linien von links und von rechts auf die Mitte hin laufen. Hier erleben wir nun den Höhepunkt der antiken Linienperspektive. Auf die Bedeutung dieser Konstruktion wird zu gegebener Zeit noch näher einzugehen sein (S. 157 ff.). Bei diesen und ähnlich gewissenhaft ausgeführten, der Wirklichkeit sich wahrscheinlich auf wissenschaftlicher Grundlage so weit wie möglich nähernden Konstruktionen darf man an den Einfluß gemalter Architekturmodelle denken, für deren Vorhandensein die oben S. 30 f. genannte Vitruvstelle ein Zeugnis bietet.

Über die Rückwand des Alkovens B in demselben Cubiculum (*Abb. 19*) wird besser bei Behandlung späterer Motive zu reden sein.

#### ANSÄTZE ZUR ÖFFNUNG DER WAND BIS ZUM SOCKEL HINAB UND ANFÄNGE DER SYMMETRISCHEN KOMPOSITION

Im Zimmer 8 der Villa dei Misteri, (*Abb. 13 links*: Maiuri V.d.M. S. 183, *Abb. 70* Abb. 13 links) <sup>3)</sup>; zeigt die mittlere Abteilung der Wand bereits einige Besonderheiten. Die Portikus ist verdoppelt worden; hinter den zwei üblichen Säulen im Vordergrund sind zwei andere aufgestellt, die auf einem eigenen niedrigen Sockel stehen. Große Raumwirkung entsteht hierdurch allerdings nicht. Wendet man aber den Blick den seitlichen Interkolumnien zu, dann wird man von einer Aussicht auf bisher unbekannte Fernen überrascht. Dort hat der Maler die mit dem Eckpfeiler korrespondierende Säule in vollkommen richtiger Beobachtung der hier viel stärkeren Schrägansicht in ihrem ganzen Umfange sichtbar gemacht und mit dem Eckpfeiler durch eine verkürzt gezeichnete Mauer verbunden, wodurch die Scherwand plötzlich ein ganzes Stück weit zurückgeschoben erscheint. Nunmehr wird deutlich, was im Mittelinterkolumnium nur zu vermuten war: zwischen den Säulen wird in seiner vollen Höhe und Breite ein nach vorn geöffnetes Gemach — wenn man so will: eine Portikus — von derselben Tiefe sichtbar, wie das Zimmer, von dem wir zuvor nur den obersten Teil zu sehen bekamen (z.B. *Abb. 13 rechts*), und über die niedrige Inkrustationswand hinweg hat man noch einen

<sup>1)</sup> Die Pfeiler hinter den Säulen befinden sich nunmehr vor der Wand.

<sup>2)</sup> In der Ausführung scheinen allerdings einige kleine Unregelmäßigkeiten entstanden zu sein.

<sup>3)</sup> Die linke Seite der Dekoration ist nicht abgebildet.

Durchblick in ein drittes Gemach, das ebenso ausgestattet ist, wie in den altertümlicheren Dekorationen das zweite zu sein pflegt. Wie auf dem rechts angrenzenden schmalen Wandstück wird es seitlich durch Säulenreihen begrenzt.

Das neue Motiv ist wahrscheinlich nach dem Vorbild von Wänden wie *Abb. 15* entstanden. Wir haben dort ganz rechts und links im Hinterzimmer eine Säule, einen nur teilweise — im oberen Wandteil — sichtbar werdenden Pilaster und dahinter ein Stück zurücktretender Mauer. Auf der Grenze zwischen dem Vorder- und dem Hinterzimmer steht eine hohe Säule, und unmittelbar anschließend — ganz wie in einer hellenistischen Komposition — ein etwas niedrigerer, bis unten sichtbarer Pfeiler, der dazu dient, das weiter nach links sich erstreckende Konsolengebälk zu tragen. Nach Analogie des kurzen linken Pfeilers auf *Abb. 15* werden in reicher entwickelten Wänden auch die Pilaster oder Pfeiler hinter den Säulen so gezeichnet, daß sie, in ihrer ganzen Länge sichtbar, vor die Wand gestellt erscheinen, wie wir das auch wirklich auf *Abb. 16, 17* sehen. Die Scherwand kommt dadurch eine Raumschicht weiter nach hinten. Um dies deutlicher zu machen, schiebt der Maler in den beiden Seitenteilen die Pfeiler ein wenig nach der Mitte zu. Warum sollte er aber nicht noch etwas größere Geräumigkeit vortäuschen? So werden diese und danach auch die anderen Pfeiler zu Säulen, und nach dem Vorbild der verkürzt wiedergegebenen Wände im oberen Wandteil werden an den Seiten perspektivisch gezeichnete Wände eingeschoben. Schließlich erhält noch die durch ihre Entfernung selbständig gewordene Scherwand einen eigenen, wenschon unscheinbaren Sockel, wie dies auch in der wirklichen Architektur vorgekommen sein wird. Bemerkenswert ist nun, daß das Mittelstück, für sich allein betrachtet, eine viel geringere Raumtiefe hat als die Seitenstücke. Die neue Raumsuggestion geht hier von den Ecken aus, und hier kann sie noch stärker werden, wenn der Maler später das Mittelstück um der Kontrastwirkung willen wieder auf seinen alten Fleck zurückschiebt. In dem hier in den Ecken entstehenden Prospekt und in dem Durchblick auf dem schmalen Wandstück rechts daneben haben wir zwei Wurzeln für den künftigen Eckdurchblick vor uns, der im späteren zweiten und im dritten Stil eine so wichtige Rolle spielt.

Diese Neuerung bedeutet eine neue Betonung der Senkrechten im Durchblick, der sich bisher nur oberhalb des mittleren Wandteils in die Breite erstreckte. Weiter sehen wir zum ersten Male in der Wandmalerei einen komplizierten Rhythmus in der Art, wie die Säulen aufgestellt sind, wodurch der Verteilung in gleiche und gleichförmige Abteile ein Ende gemacht wird <sup>1)</sup>. Ferner führt das Durchbrechen der Wand notwendigerweise zu einer ungleichen Behandlung der Mitte und der Seiten der Dekoration: hier liegt der Keim für die symmetrische Anordnung.

Zu dieser neuen Kompositionsform wird der Weg auch durch die Übernahme der Darstellung einer Tür in das parataktische System gebahnt (*Abb. 17*: Maiuri V.d.M. Taf. 18) <sup>2)</sup>. Die Scheintür ist in der Grabdekoration schon Jahrhunderte alt. Das Motiv

Abb. 17

<sup>1)</sup> Im ersten Stil vergleichbar die kleineren Pilaster in der Casa dei Capitelli Figurati: ZAHN II, Taf. 36; vgl. DELBRÜCK, Hell. Bauten II, S. 129, Abb. 63. Dort fehlt natürlich die perspektivische Verkürzung von Gebälk und Mauer. Der erste Stil bringt bisweilen auch durch unregelmäßige, asymmetrische Anbringung von Rechtecken Abwechslung zustande. Der zweite tut dies nicht.

<sup>2)</sup> Über Scheintüren in der Grabmalkunst und in der profanen Kunst: DELBRÜCK, Hell. Bauten II,

kann in Relief und in Malerei verwendet werden; manchmal tritt es auf einem hohen Sockel und umrahmt von Säulen auf: so am Grabe des Theron bei Akragas. Bereits an den achämenidischen Gräbern von Nakschi Rustem steht die Tür, die zum Teil Scheintür ist, an genau entsprechender Stelle <sup>1)</sup>. Wir brauchen aber gar nicht in einer anderen Gattung zu suchen: Die wirkliche Tür und wahrscheinlich auch die Scheintür bildet einen untrennbaren Bestandteil der Hausdekoration, auch der in Stuck ausgeführten. Diese Türen dienten als Vorbild für Türen in Gräbern, deren Schmuck doch meistens nur ein Abbild der Dekoration in den Häusern der Lebendigen war <sup>2)</sup>. Hierzu kommt dann noch die Tür in der Bühnendekoration. Die Bühnentür, die an der plastisch dekorierten Bühnenwand ein festes Motiv ist, ist dies sicher auch dann, wenn diese Wand durch eine bemalte Leinwand oder Holztafel mit der Darstellung einer Scaena ersetzt wird, oder sie bildet wenigstens ein einziges Ganzes mit der umgebenden gemalten Dekoration <sup>3) 4)</sup>.

Man kann sich vorstellen, wie zu der Zeit, da die Stuckdekorateure vor den Malern weichen mußten, die Bühnendekorateure und ihre niederen, in Gräbern arbeitenden Handwerksgenossen nun mit mehr oder weniger Fertigkeit im Wohnhause Hand ans Werk legten und ihre Kenntnisse verwerteten, um den bisher in Relief ausgeführten Bestandteil der Hausdekoration auch im neuen Stil, nunmehr in Malerei, beizubehalten. Während der ersten Periode haben dagegen die Gruppen von Malern, die auch während des ersten Stils schon in den Häusern neben oder besser unter den Stuckarbeitern arbeiteten, — d.h. die eigentlichen Wandmaler — vielleicht noch eine gewisse Scheu davor gehabt, da das Motiv ihnen noch nicht so vertraut war, eben weil es früher zum Bereich der Stuckateure gehört hatte <sup>5)</sup>. Wir nehmen denn auch an, daß das Motiv während der ersten Stufe noch auf schmale Wandflächen beschränkt blieb, die sich oftmals viel bequemer in einem von dem normalen parataktischen abweichenden Typus dekorieren ließen (S. 49 f., Casa dei Grifi). Die Tür in Saal 6 der Villa Item (*Abb. 17*), deren Bekrönung sich nach Möglichkeit auf der gleichen Höhe wie die Gesimse hält, ganz als ob der Maler sich noch fürchtete, das regelmässige System zu durchbrechen, wird von einem halbkreisförmigen Bogen überspannt, der ungefähr auf derselben Höhe ansetzt wie die Bogen auf der noch parataktisch angeordneten Wand *Abb. 12*, also

S. 137 f. (Unteritalien, Sizilien); PAGENSTECHER, Nekropolis, S. 85 f. (Makedonien, Kleinasien, Alexandria); WELTER, R.M. 42, 1927, S. 94 f., 103, 111. Gemalte Scheintüren u.a. in etruskischen und alexandrinischen Gräbern, in letzteren auf den Loculusverschlüssen. Hinter Figuren sind sie uns nunmehr, ganz wie in den Sarkophagen des Sidamaratypus, auch in den Wandmalereien aus dem Tempel der palmyrenischen Götter in Dura bekannt geworden: CUMONT, Doura-Europos, Taf. 31 ff., 44 ff. (1. Jahrh. n. Chr.). Mehr hierüber in Band V.

<sup>1)</sup> SPRINGER<sup>12</sup>, S. 91, Abb. 209.

<sup>2)</sup> ROSTOVTZEFF, J. H. S. 39, 1919, S. 144.

<sup>3)</sup> Über die Frage des Gebrauchs und die Brauchbarkeit dergleichen Theatermalereien im west- und ostgriechischen und im römischen Theater S. 124 ff.

<sup>4)</sup> Ein Beispiel einer solchen gemalten Bühnenwand ist die Bühne des Apaturius (S. 111 ff.).

<sup>5)</sup> Neben gemalten Scheintüren kamen nach dem ersten Stil auch hölzerne vor, so wahrscheinlich an der nördlichen Atriumwand der Villa dei Misteri: MAIURI, V. d. M., S. 197. Die hölzernen Scheintüren, die MAIURI hier für möglich hält, müßten aber jedenfalls später sein als die zwei aufeinanderfolgenden Dekorationen im 2. Stil in diesem Atrium, und wir können sie also nicht mit diesen in Beziehung setzen (vgl. S. 55, Anm. 4).

zwischen dem Gesims der Scherwand und dem oberen Abschluß der ganzen Dekoration. Das Symmetrische betont der Maler dadurch, daß er nur an den Ecken die Säulen nach vorn vortreten und das Gebälk sich verkröpfen läßt. Da die Türbekrönung auf der Höhe des Gesimses angebracht ist, darf man vermuten, daß nebenher auch der Einfluß des Motivs des zerstückelten Gesimses wirksam war (vgl. *Abb. 10*). Auch die Tatsache, daß die Tür erst oberhalb des schmalen Sockels beginnt, macht es wahrscheinlich, daß hier nicht an erster Stelle die wirklich verwendbare Tür als Vorbild gedient hat.

Abb. 18

Die Wanddekoration beginnt ganz allmählich ihren Charakter zu verändern. Dafür kann die Rückseite des Alkovens B im Cubiculum 16 (*Abb. 18* und *16b*: Maiuri V.d.M. S. 186 f. *Abb. 73* und *74*, mit dem Procoiton)<sup>1)</sup> als Beweis dienen. Hier ist die Wand mit der Apsis im Apsidensaal des Fortunaheiligtums in Praeneste zu vergleichen. War zu Anfang des zweiten Stils die horizontale Dreiteilung in Sockel, Mittelteil und oberen Abschnitt der Wand festgelegt gewesen, während die Säulen bis ans obere Ende der Dekoration reichten, so wird hier nunmehr in noch stärkerem Maße als im Alkoven A (*Abb. 16*) von diesem Kanon abgewichen. Die Dekoration setzt sich noch über die Säulen hinaus fort. Der Abschluß der Scherwand droht zu einem sekundären Gesims im mittleren Wandteil herabgewürdigt zu werden und die Stelle zu übernehmen, die vorher das schmälere, unmittelbar oberhalb der großen Platten sitzende Gesims eingenommen hatte. Die eigentliche Grenze zwischen dem mittleren und dem oberen Wandteil wird binnen kurzem das Gebälk bilden, das auf den Säulen (zwischen *c* und *d*) ruht. Der neue obere Wandteil, oder wie man ihn auch nennen mag: das zweite Stockwerk, ist hier noch größtenteils leer gelassen und zeigt noch kaum irgendwelche Architekturformen. Ganz rechts und ganz links werden eben gerade noch zwei verkürzte Gebälkstücke sichtbar; ein Bogen in der Mitte, der das oben die Dekoration abschließende Gebälk überschneidet (vgl. *Abb. 12 rechts*), betont den Mittelpunkt der Komposition: es herrscht das symmetrische Prinzip. Auf zwei korinthischen Säulen auf sitzend überspannt er eine Fläche mit einer Darstellung, die reicher ist als alle bisher betrachteten und deren Schmuck eine kostbare, stark horizontal gegliederte Inkrustationswand und ein bogenförmig darüber herabhängender Vorhang bilden, über dem dann das oberste Stück eines Rundtempels mit konkavem, wie ein chinesischer Hut geschwungenem Dach, d.h., eine „aedificii figura“ bzw. ein „rotundum tectum tholi“ erscheint. Man muß sich diesen Tempel offenbar von den im „zweiten Stock“ ganz rechts und links sichtbar werdenden Bauten umgeben denken. Während das Mittelstück der Scherwand (*b*), für sich allein betrachtet, noch in der gewöhnlichen Tiefenschicht angebracht ist, läßt dessen Verbindung mit den weiter zurückliegenden Wandteilen links und rechts auch dies Mittelstück scheinbar etwas zurückweichen. Wäre auch in diesem schon ein wenig der Abstand angedeutet, dann würde man glauben, die ganze Wand befände sich auf einer weiter zurückliegenden Ebene und die Säulenhalle stünde frei und selbständig im Raume. Der an den vordersten Säulen festgehakte

<sup>1)</sup> Bei MAIURI a.a.O. steht irrtümlich unter der *Abb. 73*: Alkoven A; diesen stellt aber unsere *Abb. 16* und *19*, MAIURI a.a.O., S. 184, *Abb. 71* und S. 185, *Abb. 72* dar.

und hinter der Mauer verschwindende Vorhang läßt jedoch diese Vorstellung nicht recht aufkommen: wiederum eine der vielen bei den pompejanischen Malern so beliebten Vieldeutigkeiten. Im mittleren Wandteil offenbart sich dann die Neigung zur Verkleinerung und Häufung der Formen. Unter dem mehr oder weniger sekundär gewordenen Gesims finden sich die Motive, die früher eine ganze Wand bedeckten: die ursprünglichen Abschnitte *b* und *c* sind in *b* zusammengedrängt. Dabei fällt aber auf, daß das Schema der ziemlich kleinen stehenden Platten <sup>1)</sup> — zwei breite füllen ein Interkolumnium aus wie in *Abb. 3* — und der drei wuchtigen Reihen von liegenden Quadern, die allerdings mit kleinen abwechseln, verbunden mit dem schweren Hauptgebälk, in gewisser Hinsicht noch mehr mit dem Schema des normalen italischen ersten Stils übereinstimmt als die uns bekannten normalen Wände der ersten Stufe (Vgl. Wirth A.M. 56 1931 S. 39 *Abb. 2*); um so mehr, als diese Inkrustation, ganz wie im ersten Stil, keineswegs bis an die obere Grenze der Wand hinaufreicht. Eine Abweichung vom normalen ersten Stil bilden die bekannten kleinen stehenden Quadern zwischen den drei Reihen von liegenden im oberen Wandteil <sup>2)</sup> und die Reihe dunkler Quadern über den großen, die ihrerseits aber im späten ersten Stil auch vorkommen (S. 38) <sup>3)</sup>. Auch diese Verkleinerung läßt das ganze Wandstück weiter nach hinten gerückt erscheinen, und diese Veränderung muß in den Seitenflächen links und rechts entstanden sein, wo sie sich aus dem größeren Abstand erklärt, der dort folgerichtig durchgeführt ist. Der Durchblick, den wir auf diesen Wandstücken zu sehen bekommen, gibt uns ein weit zurückliegendes und darum verkleinertes Bild, in dem die Säulen und das Gesims mit denen im Vordergrund übereinstimmen <sup>4)</sup> <sup>5)</sup>. An die Stelle des alten Gesimses der Scherwand ist also in diesen Abschnitten ein weiter in die Ferne gerücktes Hauptgesims getreten, das von den Säulen getragen wird: eine Vorstufe zu dem Wandschema des späteren zweiten, des dritten und des vierten Stils.

Wir weisen noch auf die „prominentes versurae“ in den Seitenabschnitten hin, die, wie wir sahen, einigermaßen als Durchblicke neben einer geschlossenen Wand anzusehen sind (vgl. *Abb. 13 links* und *16b links*): „prominentes“ sind sie nicht mehr aus der Vorderfläche heraus, wie die „proiecturae“ in *Abb. 16*, von denen sie abstammen, sie treten vielmehr aus einer weiter zurückliegenden Wand heraus. Merkwürdig ist die Behandlung des den beiden Säulen gemeinsamen Postaments, das der Maler ohne Bedenken der Vorderfläche parallel laufen läßt.

<sup>1)</sup> Die Abwechslung mit schmalen Quadern war, wie wir sahen, auch im ersten Stil gebräuchlich. An Wänden mit Pilastern ist sie mir übrigens nicht bekannt.

<sup>2)</sup> Ein Ansatz hierzu findet sich in I, 2, 16: 1. Stil, zwei Reihen liegender Rechtecke mit kleinen stehenden ohne vertiefte Randstreifen abwechselnd (MAU, Wm., S. 63).

<sup>3)</sup> Auch in Athen, WIRTH, R.M. 56, 1931, S. 25, *Abb. 3*; für das Zwischengesims zwischen *b'* und *c'* s. z.B. VI, 9, 3: R.M. 42, 1927, Beilage 1, 1.

<sup>4)</sup> Bezw.: „übereinstimmen können“, denn mit Bestimmtheit läßt es sich bei der ziemlich schwachen Ausbildung des Räumlichen nicht behaupten. Man kann sich auch vorstellen, daß das Gebälk hier etwas tiefer als das im Vordergrund gesessen hat.

<sup>5)</sup> Die stehenden Inkrustationsplatten reichen, wie es sich gehört, etwa bis zur halben Höhe der hintersten Säulen hinauf, und es folgt auf sie: ein schmales ornamentiertes Trennungsglied, eine Reihe liegender Quadern, Epistyl, Fries und Gesims.

Das architektonische Vorbild für diese vorspringenden Säulenpaare (Syzygien) kann man in der Bühnenfassade suchen, von der es ganz von selbst in ihrem gemalten Abbild im gemalten Bühnenhintergrund übernommen wurde, aber obendrein auch in der sonstigen Baukunst, wobei für Wände wie die hier besprochenen auch die Entwurfszeichnungen der Architekten eine vermittelnde Rolle gespielt haben mögen.

Als Anregung können fernerhin auch die bis zu dem Gesims des mittleren Wandteils hinaufreichenden und dicht neben eine große Halbsäule gestellten Pilaster im Peristyl der Casa dei Capitelli Figurati (1. Stil) und dergleichen Schmuckformen gewirkt haben <sup>1)</sup>. Als Schmuck des Hintergrunds geht dies Motiv schon bald in den oberen Wandteil über. Wir finden es als ein Überbleibsel älterer Zeiten, jedoch der Mode gemäß gebildet, an der entsprechenden Stelle einer parataktischen Wand in der Casa delle Nozze d'Argento wieder <sup>2)</sup>.

Einige sorgfältige figürlich-dekorative Einzelheiten (darunter auch ein miniaturartiger Figurenfries am Gebälk der Portikus) geben dieser Wand die gewünschte Feinheit <sup>3)</sup>.

Abb. 19

Die Schmalwand des Alkovens B in demselben Cubiculum 16 (*Abb. 19*: Maiuri V.d.M. S. 185, *Abb. 72*), die kaum mehr als die Breite eines normalen Interkolumniums wie auf *Abb. 15* erreicht, verdient eine ausführliche Beschreibung. Der in der Mitte zurückgezogene Sockel mit waagrecht geschichteten Marmorbändern ist ein Motiv, das seine entwicklungsgeschichtlichen Vorläufer in der Malerei in den Säulenpodien auf *Abb. 7* (Casa dei Grifi), *98* (Casa del Laberinto) und *Abb. 16* hat. Darüber folgt eine barocke Schmuckarchitektur: ein Torbau, der trotz des Fehlens von Masken stärker als die vorigen Wände an eine Scaenae Frons oder wenigstens an eine Prunkfassade denken läßt, von der sie abhängig ist.

Das phantastische Element fehlt nicht: Die Tür des Gebäudes ist ganz wie in *Abb. 17*, bei der Höhe des schmalen Sockels kaum zu erreichen. Sie ist also, wenn wir das Bild buchstäblich nehmen, eine Scheintür wie die am Grabmal des Theron von Akragas. Zwei verkröpfte Basen links und rechts von der Tür tragen Säulengruppen, deren jede aus zwei Säulen und einem Pfeiler korinthischer Ordnung besteht. Die zwei verkröpften nach vorn vorkragenden Gebälke („*eminentes proiecturae*“), die über diese Säulen gelegt sind, werden durch einen Giebel, ein *Fastigium*, verbunden, dem das gerade Gebälk fehlt: also „*fastigiorum et columnarum eminentes proiecturae*“. Zwischen oder vielmehr hinter den Säulen wird die Scherwand sichtbar; die Tür, die der im Saal 6 sehr ähnlich ist, aber eine weniger schwere Bekrönung hat, hat einen Volutengiebel, und über diesem erscheint, ebenso wie im Vorderteil von Saal 6, eine Halle bzw. die Vorhalle eines weiter hinten, wahrscheinlich an einem Hofe liegenden Gebäudes, das wiederum auf bizarre Weise mit einem Giebel und zwei Semifastigia geschmückt ist. Der Giebel des Torbaus hebt sich von einem glatten Grunde ab, den das schwere, von hohen Eckpfeilern getragene Gebälk begrenzt.

<sup>1)</sup> ZAHN, II, Taf. 36; vgl. DELBRÜCK, Hell. Bauten II, S. 129, *Abb. 63*.

<sup>2)</sup> NICCOLINI, Nuovi Scavi, Taf. 13; CURTIUS, S. 76, *Abb. 52*, (Phase IIa). Andere Abkömmlinge dieses Motivs werden wir zu gelegener Zeit noch behandeln.

<sup>3)</sup> Siehe hierüber MAIURI, V. d. M., S. 186.

Auch diese Architektur, in der ein Übergang vom strengen zu einem barocken Stil zu erkennen ist, läßt sich noch aus einfacheren Formen erklären. Das Urbild ist eine Tür wie auf *Abb. 17* oder ein ähnliches Dekorationsmotiv <sup>1)</sup>. Man braucht nur die Mitte dieser Dekoration, die Tür mit ihrer unmittelbaren Umgebung — das Übrige kann man zunächst außer Betracht lassen — etwas breiter zu machen, so daß die Pfeiler, die auf *Abb. 17* hinter der Tür stehen, verlängert werden und neben der Tür nach unten zu durchlaufen können. Das ist bei dem Bedürfnis nach Bereicherung und Vertiefung des Raums ein bekannter Prozess (vgl. *Abb. 13 links* und *Abb. 16*), und man braucht dann weiter oben die Pfeiler und die Pilaster und Säulen nur näher mit einander in Verbindung zu bringen, indem man die Pfeiler mit dem Bogen etwas in die Höhe hebt, dann wird man einen Aufbau erhalten, der im Wesentlichen mit *Abb. 19* übereinstimmt. Daß hier ein Dreiecksgiebel und kein Bogen dargestellt ist, hat keine Bedeutung. Andererseits wirkt die ganze Wand *Abb. 17* nebenher auf unsere Wand ein, so daß diese in einem gewissen Sinn auch als eine Zusammendrängung der ganzen Dekoration anzusehen ist. Der verdoppelte Sockel und der basislose Giebel haben ihr Vorbild anderswo: in einem Schema, wie man es auf der Seitenwand des Alkovens im großen Cubiculum der Casa dei Grifi antrifft, die in allem Übrigen viel weniger Übereinstimmung zeigt (S. 49 f.). Dort finden wir, abgesehen von dem Giebel ohne gerades Gebälk, auch die zwei übereinander gestaffelten Sockel, von denen dort wenigstens der oberste verkröpft ist <sup>2)</sup>. Kontamination von zwei oder mehreren einfachen Formen zu einem neuen Gedanken von reicherem Charakter ist, wie wir bereits wissen, eine Erscheinung, die vollkommen in das Entwicklungsbild der pompejanischen Wandmalerei paßt. Gerade diese Kontamination bringt diese Wand wiederum einen Schritt weiter in der Entwicklung als alles, was wir bisher betrachtet haben. Es ist übrigens auffallend, wie gut auch diese komplizierte Wand sich von einer anderen gleichzeitigen, jedoch einfacheren Wand in demselben Hause ableiten läßt, was natürlich nicht hindert, daß die Auffindung eines wirklich älteren Vorbildes den Vorgang noch einmal deutlicher machen kann.

Größtenteils verdanken wir diese Möglichkeit, wie gesagt, der konservativen Haltung bei der Dekoration weniger bemerkenswerter Räume. Der Stillstand braucht nicht sehr lange gedauert zu haben, wenn uns auch Beispiele bekannt sind, daß bestimmte Typen mit einer nur leichten Veränderung in viel späteren Dekorationen wiederkehren. Der Unternehmer (Redemptor) kann für den Saal 6 (*Abb. 17*) eine alte Zeichnung umgearbeitet haben, die er vielleicht nur ein halbes Jahr zuvor für einen anderen Auftraggeber gemacht hatte, und kann dann für das Cubiculum 16 (*Abb. 19*) eine neue angefertigt haben. Vielleicht stand jedoch in dieser Zeit sturmartigen Vorwärtsdrängens die Entwicklung sogar während der Ausmalung eines und desselben Hauses nicht still. Dann würde *Abb. 20* wirklich auf der in *Abb. 17* dargestellten Wand und auf keiner an-

<sup>1)</sup> Vgl. die Säulen mit verkröpftem Gebälk auch mit denen auf der angrenzenden Wand.

<sup>2)</sup> Eine frühe Form von verdoppeltem, noch nicht verkröpftem Sockel sowohl in *Abb. 13 links*, als auch in *Abb. 18*. Ein vollständiger doppelter Sockel im großen Triklinium von VII, 2, 11. Dort ruhen die Säulen auf dem ersten Sockel (MAU, Wm., S. 272). Scheinbar eine Weiterbildung unseres Typus ist die Wand aus der Farnesina, M. d. I. XII, Taf. 24, wo jedoch der untere Sockel ganz ornamental gehalten ist, der obere hingegen in der Mitte zurückweicht.

deren beruhen, und der leitende Dekorateur hätte erst die Zeichnung für den großen Saal 6 entworfen, um danach für das kleine Cubiculum 16 eine noch gewagtere Vorlage zu liefern. Vielleicht hat auch der Hausherr während der Ausführung für das Cubiculum „etwas in der Art der Dekoration des großen Saals“ verlangt, und der Maler hat sich nun selbst zu übertrumpfen gesucht.

Wenn sich die Maler die Frage vorzulegen hatten, wie sie bei der Auswahl aus zahllosen Möglichkeiten gerade ältere Motive in neuere umformen könnten, haben sie sich in der Regel von der wirklichen Architektur leiten lassen. Eine halbe Wirklichkeit, auf die sie sich stützen konnten, fanden sie bereits in den seltsamen, in starkem Relief hervortretenden Architekturnachbildungen wie im Lararium der Fauces der Casa del Fauno vor (*Abb. 4*). Unter den Leistungen der großen Architektur kommen vor allem, aber durchaus nicht allein, die reichen Scaenae Frontes in Betracht, die bekanntlich zum Teil selbst wieder Nachahmungen von Palastwänden sind. Diese sind für uns darum so bedeutungsvoll, weil sie ganz von selbst in der Bühnenmalerei ihr gemaltes Ebenbild bekommen und dazu ein für diese Periode sehr wichtiges Verbindungsglied zwischen Außen- und Innenarchitektur darstellen. Vergegenwärtigt man sich die verschiedenen architektonischen Einflüsse auf die hier geschilderte Prunktür, bei der wir etwas länger verweilen wollen, dann ist das Folgende wichtig.

Die wirkliche Tür stand in hellenistischer und späterer Zeit im Inneren eines Gebäudes der Regel nach auf ebener Erde. Dasselbe gilt für die Scheintür, soweit die hellenistische Innendekoration in Frage kommt. Scheintüren ersten Stils sind mir im Innenraum nicht bekannt, aber sie standen gewiß ganz wie die Pilaster und Halbsäulen in dieser Stilperiode auf dem Boden<sup>1)</sup>. An der Außenseite des Hauses konnte die wirkliche Tür auch damals bereits über einem niedrigen von unten her zugänglichen Podium von beliebiger Tiefe oder über einer hohen, dann immer genügend breiten Plattform erscheinen<sup>2)</sup>. Die Reliefnachbildung einer solchen Tür auf sehr hohem Podium gibt das Grabmal des Theron von Akragas (3. Jahrh. v. Chr.)<sup>3)</sup>, während man eine wirkliche Tür über einer breiten, mäßig hohen Freitreppe in Pompeji im Hause des Epidius Sabinus (Tuffperiode) sehen kann. Eine Nachahmung dieser Form in Relief aus dieser Zeit kenne ich nicht<sup>4)</sup>.

Ebenso wie in Pompeji wird auch in den meisten anderen Städten der griechisch-römischen Welt das Normale gewesen sein, daß die Fronttür des Hauses sich zu ebener Erde öffnete (vgl. für Pompeji auch das „Lararium“ der Casa del Fauno).

<sup>1)</sup> Allerdings kommen Galeriemauern mit Portiken kleiner Halbsäulen ganz oben an der Wand und Pseudoportiken über sehr hohen Podien vor (Ephebensaal des Gymnasion in Priene). Höchstens sind also Scheintüren oben an der Wand, wie die kleine Tür im Lararium der Casa del Fauno (*Abb. 4*) oder in der Höhe der Pseudoportikus in dem eben genannten Saal in Priene denkbar (vgl. das im Text sogleich erwähnte Therongrab in Agrigento).

<sup>2)</sup> Breit genug, um einen gehörigen Zugang zur Tür zu verschaffen, oftmals mit Treppen oder Rampen an den Seiten. Nur durch hohe Treppen ohne Podium zu erreichende Vordertüren sind mir nicht bekannt.

<sup>3)</sup> DELBRÜCK, *Hell. Bauten II*, S. 138 mit *Abb. 70*.

<sup>4)</sup> Vgl. noch die Scheintüren in Sueideh (Syrien), erwähnt bei DELBRÜCK a.a.O., S. 137; VOGÜÉ, *Syrie Centrale I*, 2, *Taf. 4*; BUTLER, *Am. Exp. to Syria II*, 327 ff. Der Tempel, zu dem sie gehört, steht in hellenistischer Tradition, stammt aber aus der frühen Kaiserzeit.

Auch auf der hellenistischen Bühne müssen die Türen in der Regel unmittelbar vom Bühnenboden oder aber von der Orchestra aus zugänglich gewesen sein; im Osten ist das beim Proskenion sicher der Fall <sup>1)</sup>. In dem späthellenistischen Theater zu Ephesos (1. Jahrh. v. Chr.) <sup>2)</sup> stehen die Säulen des Proskenion ebenso wie im zweiten Stil auf einem Sockel, aber dieser bricht an den Türen ab, so wie bei uns auf *Abb. 19* der zweite Sockel. Bei der verhältnismäßig geringen Höhe solcher Proskenien ist dies nicht anders möglich. Im westlichen Theater scheint es ebenso gewesen zu sein: die fünf Türen des hellenistischen Skenengebäudes in Pompeji (2. Jahrh. v. Chr.) <sup>3)</sup>, wie auch die drei Türen an dem vielleicht noch aus dem vierten Jahrhundert stammenden Terrakottamodell Santangelo im Neapler Museum <sup>4)</sup> (die gerade eben über dem Boden aufhören) weisen darauf hin.

Im ersten Jahrhundert v. Chr. kommt dann eine große Vorliebe für das meist nur mäßig hohe Podium auf. Mit dem zweiten Stil wird das gemalte, oft ziemlich breit gedachte Podium in der Dekoration des Hausinnern allgemein, das im Gegensatz zu dem glatten Sockel des westlichen Inkrustationsstils alle weiteren Untergliederungen der Wand, auch Türen, Säulen u.s.w. trägt. Das muß eine Nachbildung des wirklichen, niedrigen, mehr oder minder breiten Podiums sein; denn dies wird nunmehr sogleich auch in der Architektur der Innenräume üblich <sup>5)</sup>, z.B. im Apsidensaal des pränestinischen Fortunatempels, wo über dem Sockel Halbsäulen die Wand gliedern und Nischen angebracht sind, die mit Scheintüren zu vergleichen sind <sup>6)</sup>. Außen sind schmale, manchmal ziemlich niedrige Podien besonders beliebt, an Tempeln <sup>7)</sup>, wo sie die Pseudoportiken tragen, an Grabmälern und auch an anderen ansehnlichen Bauten. Hierher gehört eine Fassade in der Via del Borgo in Praeneste, wo eine wirkliche Tür und zwei Scheintüren mit Prosten über einem nur 0.60 m hohen, mäßig tiefen Sockel erscheinen, <sup>8)</sup> und das Grab des Bibulus mit seiner Scheintür über einem noch recht hohen Podium <sup>9)</sup>. An solche Vorbildern konnten sich die Maler für eine Tür wie in *Abb. 17* halten. Aber wie kommen sie hier in *Abb. 19* zu der barocken Vereinigung von zwei reliefartig übereinander gestaffelten Sockeln? Das ist am bequem-

<sup>1)</sup> Über die Möglichkeit eines Vorkommens von über einen Sockel gehobenen Türen in Kulissen, die in die *θυρώματα* gestellt werden, können wir wenig sagen: vgl. S. 358.

<sup>2)</sup> BIEBER, Theaterwesen, S. 42 f. Abb. 44–47.

<sup>3)</sup> MAU, Pompeji<sup>2</sup>, S. 153; vgl. BYVANCK, R.M. 40, 1925, S. 111 ff.

<sup>4)</sup> BIEBER a.a.O., S. 76 und Abb. 80; LEVI, Terracotte del Museo Naz. di Napoli, nr. 773, Abb. 134.

<sup>5)</sup> Zumal in der Monumentalarchitektur bilden Höfe und offene Plätze eine Übergangsform zwischen Außen- und Innenarchitektur. Auch die Scaenae Frons nimmt eine Zwischenstellung ein.

<sup>6)</sup> DELBRÜCK, Hell. Bauten I, Taf. 16 ff.; Podien mit rundplastischen Säulen in der Cella der Venustempel des Caesarforums A.A. 48, 1933, Sp. 617 f., Abb. 20 (ursprünglich?); vgl. das Nymphäum der „Villa des Horaz“ bei Tivoli, J.H.S. 4, 1914, S. 131 ff mit Abb. 8 ff. (Rekonstruktion; Dreiviertelsäulen und Rundsäulen). Ein Vorläufer im ersten Stil (mit Rundsäulen) ist das Tribunal der Basilica in Pompeji.

<sup>7)</sup> Tempelpodien sind bekanntlich schon altitalisch, aber für das Scheintürmotiv ist das nicht von Bedeutung. Über die hellenistischen und sullanischen Podien mit Pseudoportiken s. DELBRÜCK, Hell. Bauten II, S. 118, 128 ff.

<sup>8)</sup> DELBRÜCK a.a.O. II, S. 137, Abb. 68 und 69. Ebenso zwei Scheintüren neben der Eingangstür am Tempel von Sueideh s. oben S. 76, Anm. 4.

<sup>9)</sup> DELBRÜCK, a.a.O. II, S. 37 ff. Weniger hoch sitzt die Scheintür(?) im Grottenbezirk von Praeneste: DELBRÜCK a.a.O., II, S. 137, I, Taf. 11b.

sten zu erklären, wenn man die Scaenae Frontes heranzieht, auch wenn unsere Wand nicht von ihnen, sondern von einer nahe verwandten Prunkarchitektur inspiriert wäre.

Der Sockel des zweiten Stils stimmt mit dem niedrigen Podium der römischen Scaenae Frons überein, diese selbst mit der Wand darüber. Anfänglich stehen nun die Türen dieser Frons im Anschluß an die hellenistische Tradition direkt auf diesem Podium wie die Nischen (oder Scheintüren) des Apsidensaals zu Praeneste, der in seinem Wandschmuck mit einer Scaenae Frons recht viel Verwandtschaft hat. Dies lehrt uns das Relief des Numitorius Hilarus im Thermenmuseum (*Abb. 24*: Kekulé Terrakotten IV. Taf. 81 <sup>1)</sup>): die Säulen sind hier auf eigene Postamente gehoben, wie im Lararium der Casa del Fauno). Die Scaenae Frons selbst hat kein Podium; es kann hier in caesarischer und wohl sogar in augusteischer Zeit noch fehlen, aus welcher Periode ja das ebengenannte Relief stammt. Bald aber macht sich eine Veränderung bemerkbar. Wir sahen, daß in Ephesos am späthellenistischen Proskenion (1. Jahrh. v. Chr.) der säulentragende Sockel an den Türen aufhört. So wurde oftmals auch in der römischen Saenae Frons selbst, die doch als ein einigermaßen selbständiges architektonisches Ganzes zu betrachten ist, wahrscheinlich aus Vorliebe für das Podiummotiv oder auch nach Analogie eines anderen, gleich zu besprechenden Typus, ein niedrigeres zerstückeltes Podium an die Wandstücke zwischen die Türen angefügt <sup>2)</sup>. Diese Form, die nicht viel von dem Postamenttypus auf *Abb. 24* verschieden ist, ist neben anderen bis ins zweite Jahrhundert n. Chr. in Gebrauch (S. 108). Mit der Regia von diesem Typus stimmt der Teil unserer *Abb. 19* über dem Sockel im Prinzip überein: dieser gibt also in flacher reliefartiger Form (Reliefform und Tiefenraum wechseln miteinander auch anderswo in dieser Villa „doppeldeutig“ ab, z.B. in *Abb. 13 links* und *Abb. 18*) eine Regia mit dem Pulpitum vor der Bühne wieder, oder vielleicht auch eine ganz damit übereinstimmende Wandarchitektur. Wahrscheinlich hatte diese dann ebenfalls ein breites Podium, denn die barocke Übereinanderschichtung zweier Sockel ohne genügenden Zwischenraum ist auf dieser Entwicklungsstufe auch an einer Scheintür noch nicht gut denkbar <sup>3)</sup>. Die gemalte Bühnendekoration, die hier dem Dekorateur möglicherweise als Vorbild diente, hat sicherlich nicht weiter gereicht als bis zur Oberfläche des unteren Sockels. Noch folgenschwerer für die spätere Scaenae Frons und vielleicht auch für die mit ihr übereinstimmenden Architekturformen ist der andere neue Typus, bei dem die Podien, gerade eben nur vor den höher gehobenen Türen sich verkröpfend, umlaufen. Das ist der republikanische Typus des pompejanischen Theaters (80–40 v. Chr.) nach Puchsteins Rekonstruktion, bei der die Türen den Zugang zu der etwas höher gelegenen

<sup>1)</sup> Veröffentlicht von GATTI, *Not. d. Sc.*, 1905, S. 13 ff. *Abb. 1 u. 2*; RIZZO a.a.O., S. 19 ff. mit *Abb.*; vgl. O. Jh. 8, 1905, S. 253 ff., Taf. 5 (farbig); KEKULÉ a.a.O. S. 143 ff., 280; BIEBER, *Theaterwesen*, Taf. 56, S. 111, *Abb. 109* (weitere Literatur dort auf S. 187 zu Nr. 46).

<sup>2)</sup> Dieses Podium ist selbstverständlich niedriger als das Pulpitum und ist nicht mit dem Sockel vom Beginn des 2. Stils zu verwechseln, der oftmals noch ziemlich hoch ist. Über die geringe Möglichkeit für einen älteren niedrigen Sockel an der Bühnenfront siehe Anhang S. 358.

<sup>3)</sup> Das Postament von zwei Säulen in *Abb. 18 rechts* und *links* steht tatsächlich ein ganzes Stück weiter hinten und auf einem breiten Sockel. Auch der einfache zweite Sockel in *Abb. 13 links* ist in einem gewissen Abstand vom großen Sockel gedacht.

Garderobe bilden<sup>1)</sup>. Dieser Typus ist für Nachahmung in der Wandmalerei ungeeignet, solange sie an dem normalen Sockel festhält, und zwar weil dann die Tür über ihrem eigenen zweiten Sockel viel zu hoch in der Wandfläche zu stehen kommt. Es muß übrigens auffallen, daß der Grundriß des Sockels und des Gebälks rechts und links von der Tür in *Abb. 19* sich vollkommen mit der Seitenkante eines Podiums im pompejanischen Theater der römischen Kolonie, so wie Puchstein es rekonstruiert hat, deckt, wie auch unser trapezförmig zurückweichender Hauptsockel in Delbrücks Grundriß des praenestischen Apsidensaals am Eingang wiederkehrt<sup>2)</sup>.

Für die Stellung der besprochene Dekoration in der Entwicklung der Wandmalerei ist es wichtig, daß auch in dieser komplizierten Ausschmückung die von einer geraden Linie begrenzte Scherwand noch über die ganze Breite hin erhalten ist, daß hier ebenso wie in *Abb. 16* und *18* der Ansatz zu einem zweiten Stockwerk entsteht und daß es nunmehr wie in *Abb. 13 links* einen Ausgangspunkt für die Bildung eines Sockelfrieses gibt<sup>3)</sup>. Die Scherwand wird durch die Fülle von Architekturformen nahezu erdrückt, und für die Inkrustation ist nur noch an den Sockeln Platz.

Noch reichere Wände gab es in der Villa dei Misteri ursprünglich im Cubiculum 11–14 (*Abb. 20a–c*: Maiuri V.d.M. S. 188 ff. *Abb. 75–78*), das später in mehrere kleinere und niedrigere Zimmer eingeteilt worden ist und dessen Dekoration durch einfachere, im dritten (nicht vierten!) Stil ausgeführte ersetzt wurde<sup>4)</sup>. Über den neuen Decken, die bei der Katastrophe von 79 n. Chr. eingestürzt sind, sind Reste aus dem zweiten Stil erhalten<sup>5)</sup>. Dies sind, um zu beginnen: *Abb. 20a* (Maiuri V.d.M. S. 191, *Abb. 78*) aus Alkoven 14, ein Giebel in der Art des auf *Abb. 19* sichtbaren Fastigium, mit dem Unterschied, daß die Ausführung hier noch feiner ist und daß die Luft nunmehr durch

<sup>1)</sup> MAU, Pompeji<sup>2</sup>, S. 157; anders BYVANCK, R.M. 40, 1925, S. 113 f.

<sup>2)</sup> Pompejanisches Theater, A.A. 21, 1906, Sp. 307, *Abb. 3*; DELBRÜCK a.a.O II, S. 133, *Abb. 65*. MAU, Pompeji<sup>1</sup>, S. 157, *Abb. 74* gibt eine etwas einfachere Säulenstellung an als PUCHSTEIN. Apsidensaal: DELBRÜCK a.a.O. I, Taf. 15. Beide Rekonstruktionen sind natürlich lange, bevor diese Wanddekoration bekannt wurde, gemacht worden. Eine Regia zwischen einem trapezförmig vorspringenden Flügelpaar hat das Szenengebäude in Ferentum (FIECHTER, Theater, *Abb. 75*). — Angesichts der Unvollkommenheit antiker Perspektive kann man sich die Nische im Podium von *Abb. 19* auch als rechteckig zurückspringend denken. Trapezförmig gebildete Grundrisse in wirklicher Architektur (auch in der Domus Aurea des Nero) sind zum Teil als perspektivisch illusionistische Effekte aufzufassen, siehe DELBRÜCKS Bemerkung über die scheinbare Steigerung der Raumtiefe von Apsiden aus ungefähr sullanischer Zeit (a.a.O. II, S. 114).

<sup>3)</sup> Über den Sockelfries: MAU, Wm., S. 307; IPPEL, Dritter Stil, S. 7 ff. IPPEL bezeichnet den Sockel 2. Stils als die Wurzel für den Sockelfries des dritten, was unsere Ableitung nicht ausschließt (vgl. S. 6 ff.).

<sup>4)</sup> Siehe MAIURI, V. d. M., S. 59 ff. *Abb. 20*, S. 187; vgl. die Grundrisse auf Taf. A zu S. 34 und Taf. B zu S. 38. Für die Zuweisung der Dekorationen 11 und 14 an den 3. Stil vgl. Band III. MAIURI, der freilich nicht anerkennt, daß der 3. Stil einer Übergangsperiode zwischen dem 2. und dem 4. Stil angehört (V.d.M., S. 116), schreibt sie jedoch auf S. 187 (und 117) zu Unrecht dem 4. Stil zu. Sie sind gleichzeitig mit dem neuen Sockel 3. Stils in Saal 6 und der obersten Abteilung der Dekoration im Tablinum (MAIURI a.a.O. S. 203, nach ihm ebenfalls 4. Stils; vgl. auch M. A. A. R. 10, 1932, S. 34 ff., sub. 7). Diese Frage ist wichtig für das Verhältnis des 3. zum 4. Stil. Auch die schöne schwarze Dekoration des Tablinums, die nach MAIURI später ist und also an den 4. Stil angeschlossen werden muß, kann nunmehr nach bisher üblicher Weise dem 3. Stile zugewiesen werden, ganz gleich, ob die Dekoration oberhalb von ihr früher oder später ist; denn diese ist jedenfalls 3. Stils. Wir haben hier also keinen Beleg dafür, daß der 3. Stil auf den 4. gefolgt wäre.

<sup>5)</sup> Wir besprechen nur die bedeutsameren Bruchstücke. Wichtig ist außerdem ein „simulacro di divinità (Marte?) eretto su un podio“ a.a.O., S. 188.

einen Prospekt von Baumspitzen und rechts — ursprünglich auch links — durch eine in den Hintergrund zurückweichende Säulenhalle von hellgrauer Farbe belebt wird, die eine perspektivische Durcharbeitung der Durchblickmotive in *Abb. 15 links* und *Abb. 19* ist (vgl. *Abb. 18* oben). Der Giebel wird von einer sehr schönen Kassettendecke überschattet. Auch hier ist die Perspektive auffallend gut. Neben einem Mittelbogen wie auf *Abb. 18* erscheint in einem Bruchstück der Rückwand von Alkoven 11 (*Abb. 20b*: Maiuri V.d.M. S. 188 Abb. 75) ein mit kräftigen Strichen in bisher ungewohnter Kühnheit und Freiheit gemalter Atlant, der mit dem Haupt und dem erhobenen Arm das Gebälk stützt: das erste Mal, daß ein echter Maler sich kundtut. Auf den Friesen der Seitenwände dieses Alkovens (*Abb. 20c*: Maiuri V.d.M. S. 189 Abb. 76f.) erscheinen große phantastische Gruppen von sich duckenden Arimaspen im Kampf mit gespenstigen Greifen, deren weit ausgebreitete Flügel das Gebälk stützen, und dazwischen üppig geformte Metallvasen und Schilde. Auf Grund des Portalbaus auf *Abb. 19* und verwandter Schöpfungen in der Casa del Laberinto und aus Boscoreale darf man annehmen, daß Bogen und Dreiecksgiebel in *Abb. 20a* und *b* noch nicht eine Aedicula mit einem Bild überwölbten. Wie in *Abb. 19* scheint der Giebel keine Basis zu haben <sup>1)</sup>, und die uns bekannten Bildaediculae sind vom zweiten Stil an bis zum vierten stets mit einer flachen Decke abgeschlossen, der ausnahmsweise auch einmal ein dreieckiger Giebel angefügt wird <sup>2)</sup>. Diese Form eben ersetzt man am Ende des zweiten Stils oftmals durch luftige ornamentale „appagineculi“ <sup>3)</sup>, und im dritten Stil ausnahmsweise durch segmentförmig gewölbte Dächer. Aber selbst wenn ein Bild unter unserem Fastigium denkbar wäre, weist doch gerade der es umgebende bildartige Prospekt darauf hin, daß innen noch kein Bild gesessen hat. Mittelbilder erhalten fast stets eine flächige und dekorative Umgebung. Das Fragment *Abb. 20a* bringt uns von selbst auf die Innendekoration des Trikliniums links vom Atrium der Casa di Gavio Rufo (*Abb. 12 rechts*: Mau Wm. Taf. 4b). Denn hier kehren dieselben, vom den Hüften an in dekorative Schnörkel übergehenden geflügelten Figuren wie auf dem genannten Bruchstück wieder. Sie schmücken in *Abb. 12* in doppelter Reihe an der Innenseite mit einer Kassettendecke ausgestattete Segmentbogen <sup>4)</sup>, die auf sehr massigen Pfeilern ruhen, ein Motiv, das im pompejanischen Stuckstil keine Vorläufer hat. Diese Neuerung gehört in dasselbe Entwicklungsstadium wie die Bogen und Dreiecksgiebel im Cubiculum 11–14 der Mysterienvilla. Was man zwischen den Säulen sieht, ist, wie die Palmetten beweisen, eher eine runde Nische als ein herabhängender Vorhang. Man sieht, wie das gewagtere Nischen-

Abb. 12  
rechts

<sup>1)</sup> Dies möchte ich aus der großen Tiefe der vollkommen sichtbaren mit Kassetten geschmückten Decke des „Fastigium“ schließen: vgl. *Abb. 19* und Rizzo, Mon. d. Pitt. III, 1, S. 13, Abb. 12; anders *Abb. 23*, wo der Giebel eine Basis hat.

<sup>2)</sup> *Abb. 100, 106, 123*. MAU, Wm., Taf. 9 mit Fastigium. Erst in der zweiten Phase kommen außerdem auch Bilder vor, die von einer spitz wie ein Satteldach ohne Basis verlaufenden Umrahmung, nicht etwa einer Aedicula umgeben sind (ungefähr dasselbe in der Casa del Citarista: HERRMANN, Denkmäler, S. 145 ff. Abb. 40 f.). Diese Bilderrahmen vom Ende des 2. Stils werden von architektonisch ausgestalteten Prospektrahmen, wie hier in *Abb. 20a* und in *Abb. 19* abzuleiten sein, ganz wie die von einem Segmentbogen bekrönten Giebel der Aediculae mit Bildern 3. Stils von den lediglich einen Prospekt und noch kein Bild umschließenden Regiae, wie z.B. im Hause des Popidius Priscus (MAU, Wm., S. 177), herkommen.

<sup>3)</sup> VITRUV a.a.O.: „pro fastigiis appagineculi . . .“.

<sup>4)</sup> Über den Segmentbogen siehe Band II (Chronologie).

motiv aus dem bescheideneren des herabhängenden Vorhangs entsteht. Die Schilde und Girlanden an dieser Wand sind hellenistische Motive <sup>1)</sup>. In einer Dekoration zweiten Stils der Casa del Fauno hat die Scherwand der vollständig durchgeführten Darstellung einer Nische weichen müssen. (Mau Wm. S. 263).

## DIE ÜBRIGEN GESCHLOSSENEN WÄNDE

Wir erwähnen noch kurz einige andere Dekorationen in der Villa: die des sogen. Mysteriensaa's (*Abb. 21*) <sup>2)</sup>, in dem eine frühhellenistische Komposition mehr oder Abb. 21 minder frei nachgebildet ist. Die Aufstellung der in strengen Formen gemalten Figuren als eine Art von Signa auf einem breiten Podium <sup>3)</sup> und ihre malerisch so meisterhafte Verbindung mit der reichen, in satten Farben gehaltenen Marmorverkleidung ist wahrscheinlich etwas ganz Neues in der Geschichte der antiken Malerei. Höchstens hat man zuvor vielleicht helle wirkliche Marmorgruppen vor eine mit kostbaren Steinarten verkleidete Wand gestellt <sup>4)</sup>. Erst in der Frührenaissance erreicht Andrea del Castagno in den Fresken im Chostro di Santa Apollonia in Florenz eine auffallend übereinstimmende Wirkung <sup>5)</sup>. In dieser Weise, nur mehr als Zusammenstellung von Gruppen richtiger Statuen, muß man sich die von Vitruv erwähnte „signorum megalographia“ vorstellen. Für die von ihm genannten „deorum simulacra“ vgl. die Signa im Cubiculum 4 (S. 64) und das „dei simulacrum“ in Cubiculum 11 S. 79 Anm. 5).

So kommt ein neues künstlerisches Element, die Megalographie, zu den überlieferten Motiven des Inkrustationsstils hinzu, aber die Meister, die den Raum architektonisch empfinden und als ein architektonisches Ganzes erscheinen lassen, nehmen die Megalographie anfänglich als eine — wenigstens der Form nach — plastische Ausschmückung des Gebäudes in ihr System auf. Keinesfalls jedoch sind diese Gruppen ohne

<sup>1)</sup> Schilde in Relief z.B. zwischen den Pilastern oben an der Außenwand des Buleuterion in Milet, gemalt in einem Grab auf Euböa (VOLLMÖLLER, A. M. 26, 1901, S. 341, nicht vollkommen gesichert); in der Nähe von Chiusi (Not. d. Sc. 1915, S. 14 f., Abb. 8–10: späthellenistisch mit Girlanden). Die Girlanden mit den Bändern auf *Abb. 12 rechts* sind mit denen in einem Alexandrinischen Grabe bei THIERSCH, Grabanlagen, Taf. 1 links zu vergleichen.

<sup>2)</sup> Nach ALINARI 39, 104a. MAIURI, V. d. M., S. 55 ff., 121 ff. mit Abb.; dort sind auch S. 160 f. (217), Anm. 69–76 die meisten der älteren Abhandlungen (von DE PETRA, COOKE, RIZZO, COMPARETTI, MACCHIORO, BIEBER) zitiert; Taf. G–U, Farbtafeln 1–15 vgl. S. 210; vollständiges Literaturverzeichnis bis 1927 bei BIEBER, J. d. I. 43, 1928, S. 298 ff. Außerdem CURTIUS, S. 343 ff.; MARCONI, S. 38 ff.; RIZZO, S. 8 f.; SWINDLER, Ancient Painting, S. 330 ff. W. HERBIG hat in seinem Aufsatz „Zwei Strömungen in der späthellenistischen Wandmalerei“ (Die Antike 7, 1931, S. 135 ff.) Stilvergleiche zwischen den Fresken der Villa in Boscoreale und der Villa Itea angestellt, jedoch nur unter Berücksichtigung des Mysteriensaa's.

<sup>3)</sup> In den Blöcken und Plinthen hat man allerdings kein statuarisches Element zu sehen.

<sup>4)</sup> Über diese Art der Aufstellung wird unten (S. 213 ff.) bei der Behandlung der großen Figuren im Cubiculum der Fanniusvilla noch zu reden sein (vgl. den sidonischen Klagefrauensarkophag und den Altaraus Priene). Dekorative Aufstellung von Statuen in der späthellenistischen Architektur: RODENWALDT, A. A. 48, 1933, Sp. 750. Aus augusteischer Zeit erwähne ich die Statuen im Tempel des Mars Ultor in Rom: LUGLI, Mon. ant. di Roma I, S. 52 (vgl. die Statuen an der Umfassungsmauer des Augustusforums a.a. O., S. 47). Diese Beispiele bieten aber noch lediglich Reihung von Einzelfiguren. Vergleichbar mit den bildmäßig aufgefaßten Statuengruppen im Mysteriensaal sind rundplastische Werke wie die Niobiden, die jedoch mehr für eine Aufstellung in landschaftlicher Umgebung gedacht waren. Über das allgemeine Verlangen des Hellenismus, einen ruhigen Hintergrund für seine Figuren zu haben, s. unten S. 105.

<sup>5)</sup> Über die Möglichkeit eines geschichtlichen Zusammenhangs hoffe ich in Band V sprechen zu können.

weiteres eine Darstellung von Statuen wie im Cubiculum 4. Sie leben und sie bewegen sich, mögen auch ihre Bewegungen, sogar die heftigen, eine statuarische, überzeitliche Ruhe haben. Halb als Kunst und halb als wirkliches Leben im Schein spielen sich hier, ganz wie auf einer Bühne, die heiligen Handlungen ab. Sie begeben sich in erstaunlicher Nähe vom Beschauer, vielleicht sogar vor den Augen von Uneingeweihten <sup>1)</sup>).

Die ornamentale Dekoration schließt sich vollkommen an das Schema der ersten Stufe an <sup>2)</sup>). Insbesondere verdient nächst dem Maeander der bisher noch nie richtig abgebildete Rankenfries mit jagenden Eroten Aufmerksamkeit <sup>3)</sup>), der sich an einen ähnlichen Rankenfries auf einer Wand ersten Stils <sup>4)</sup>), aber noch mehr an die Frieze auf Umrahmungen von Mosaiken ersten Stils anschließt <sup>5)</sup>). Nach der Weise des ersten Stils ist er zwischen zwei waagrechte helle Profile gesetzt.

Weitere Wände ohne Säulen sind:

- a) Cubiculum 3: Maiuri V.d.M. S. 181f. (Taf. 17 gibt eine Ecke des Alkoven wieder), eine Wand mit Pilastern in den Ecken und an den Stellen, wo das Procoiton und der Alkoven aneinander stoßen. Sie hat keine Prospekte, dafür eine originell durchgeführte Quaderschichtung: zwei Reihen liegender Quadern über den großen Wandplatten (vgl. im 1. Stil *Abb. 3* und Mau Wm. S. 141) und einen Ansatz zu einem zweiten Stockwerk. Procoiton und Alkoven sind jeweils in einem einheitlichen Farbton gehalten, jenes bläulich und dieses gelblich.
- b) Die zweite Dekoration des Atriums (Maiuri V.d.M. S. 45 *Abb. 11*, S. 197 *Abb. 83*; S. 55) folgt dem System der ersten Stufe <sup>6)</sup>), hat aber in den schmaleren Abschnitten im mittleren Wandteil rautenförmige Spiegelbossen. Dies bietet an sich zwar keinen Fingerzeig für eine spätere Entstehungszeit; findet man doch solche rautenförmige Spiegel schon an einem Gewölbe in der Casa dei Grifi (*Abb. 9*). Daß die Dekoration später ist, wird vielmehr dadurch bewiesen, daß oberhalb der jetzigen die Reste eines früheren sichtbar sind. Das Rautenmuster ist im Opus sectile des zweiten und ersten Jahrhunderts v. Chr. sehr beliebt <sup>7)</sup>). In diesem großen Format ist es aber vor allem aus dem späteren Sectile an der Wand be-

<sup>1)</sup> MAIURI hat in seiner abschließenden Veröffentlichung der ganzen Villa den Nachweis erbracht, daß der Saal mit den Mysterienbildern keinesfalls ein Kultraum gewesen sein kann, wie früher geglaubt wurde (V. d. M., S. 57 f., 166 ff.). Er nimmt allerdings an, daß er einen gewissen geweihten Charakter gehabt hat, da die Domina des Hauses eine Dionysospriesterin gewesen sein wird. Die Anbringung eines Gemäldes in einem Zimmer, in das es ursprünglich eigentlich nicht gehört, während die Stelle doch eine gute „ratio“ dafür hat, steht ganz mit dem Zeitgeist in Einklang (s. Kapitel III).

<sup>2)</sup> S. die Beschreibung bei MAIURI, V. d. M., S. 124 f. Zu beachten sind: a) die flachen Profile von Ablauf und Karnies am Sockel (vgl. die erste Stufe), b) die reiche Umrahmung der schmalen stehenden Platten mit einem Eierstab (vgl. die Profilrahmen 1. Stils), c) den plastisch gedachten Mäander (vgl. *Abb. 5* und im 1. Stile auf Delos: Mon. Piot 14, 1907, Taf. 6 A, a; CURTIUS, S. 57, *Abb. 36*; vgl. WIRTH, R.M. 42, 1927, S. 58, Anm. 2; Mäander in Boscoreale: *Abb. 79a, 80*, d) die Verwendung von „alabastro orientale“ in den darüber befindlichen Quaderreihen (vgl. die großen Platten in der Casa dei Grifi, *Abb. 7*). Nachgeahmten Alabaster findet man im 1. Stil öfters: u.a. in den Fauces der Casa del Fauno (vgl. oben S. 40, *Abb. 4*).

<sup>3)</sup> Bei MAIURI, V. d. M., S. 123, *Abb. 44* sichtbar.

<sup>4)</sup> WIRTH, R.M. 42, 1927, Beilage 1.

<sup>5)</sup> Abgeb. u. a. bei LEONHARD, Mosaikstudien, Taf. 1 (Casa del Fauno).

<sup>6)</sup> Eine Reihe von Rechtecken, die ein wenig höher als breit sind, am Sockel; Felderwechsel im mittleren Wandteil.

<sup>7)</sup> BLAKE, M. A. A. R. 8, 1930, S. 36 ff.

kannt, das wahrscheinlich durch Mamurra 48 v. Chr. eingeführt worden ist (Plinius N.H. XXXVI, 7).

- c) Im Peristyl (Maiuri V.d.M. S. 68f. Abb. 25 f.; S. 205 Abb. 85, S. 225 Abb. 93) und in den Gängen ist das Schema das bekannte, die Ausführung, wenn auch noch nicht impressionistisch, so doch etwas unpräzise, was wahrscheinlich auch ein Zeichen für weitere Entwicklung ist. Die Stuckateure des ersten Stils arbeiten doch stets sehr genau <sup>1)</sup>.

Alle diese Dekorationen mit Ausnahme der ersten Ausschmückung des Atriums sind gleichzeitig entstanden, so gut wie sicher auch die zweite Atriumdekoration (vgl. das Peristyl und die Gänge) <sup>2)</sup>. Danach dürfen wir also die ganze Ausschmückung zweiten Stils wohl nicht in eine allzufrühe Zeit verlegen. Auch der Reichtum und vor allem gewisse Freiheiten in der im übrigen ein einfaches Schema beibehaltenden Dekoration des Cubiculum 4 weisen in dieselbe Richtung. Das einfache Peristyl und Saal 6 (Abb. 15, 17) sind gleichzeitig. In beiden ist das Zahnschnittmuster ganz auf dieselbe Weise nicht allzu sorgfältig gemalt (zu dieser Manier vgl. die kurzen Schattierungsstriche unten am Bildfries im Mysteriensaal (Abb. 21) <sup>3)</sup>). Die Dekoration von Saal 6 ist wiederum gleichzeitig mit den reichsten Dekorationen aus dem ganzen Haus: die Säulchen auf dem Prospekt auf Abb. 15 links sind denen in dem Durchblick über dem Giebel in Alkoven 14 (Abb. 20a) zum Verwechseln ähnlich. Sowohl die Wiedergabe der kostbaren Wandverkleidung, die Architekturformen und die Ornamentik als auch das Kolorit und der künstlerische Vortrag der architektonischen wie der bildlichen Dekoration machen denn auch einen vollkommen einheitlichen Eindruck. Daß der Mysterienfries einen strengeren Stil hat als die Signa und die Tafelbildchen in Cubiculum 4, ist leicht zu erklären. Er ist eben eine Megalographie, die Nachbildung eines großen frühhellenistischen Werks, die Signa und die kleinen Bildchen stehen in der Tradition der späthellenistischen Malerei; die Signa haben vielleicht die hellenistische Bühnenmalerei zum Vorbild oder sie sind in der Wandmalerei wie auf der Bühne eine Neuerung, die von der Triumphalmalerei inspiriert ist (S. 60 mit Anm. 1).

#### DIE SCHMUCKFORMEN

Auf die Einzelheiten der Formensprache kommen wir später noch zurück (S. 319, Schmuckformen der 1. Phase, und Band II, Chronologie). Hier sei nur auf das hingewiesen, was für die Stelle, die die Villa in der Entwicklung des zweiten Stils einnimmt, von Bedeutung ist.

<sup>1)</sup> Sehr einfachen Schmuck haben ferner die Cubicula 19–21 am Peristyl, vgl. oben S. 63.

<sup>2)</sup> Es gibt in der Mysterienvilla noch zwei aus Wänden 2. Stils herausgehackte Bruchstücke, die noch im Altertum in Wände 4. Stils wieder eingesetzt worden sind (MAIURI, V. d. M., S. 205, Abb. 88 und S. 207 Abb. 89). Von diesen ist das erste mit seinen überschlanen Figuren wahrscheinlich später entstanden als die eben beschriebenen Fresken (es war ein Mittelbild in der Art von denen aus der Casa del Citarista im Museo Nazionale: HELBIG 323, 566, 1401; vgl. 152; HERRMANN, Denkmäler, Taf. 108–110, 112, vgl. 111). Das zweite könnte an sich gleichzeitig sein. So sind wahrscheinlich Dekorationen aus drei verschiedenen Perioden des 2. Stils in der Villa erhalten: die älteren aus dem Atrium, die übrigen an ihren Wänden verbliebenen und die eben genannten Bruchstücke.

<sup>3)</sup> MAIURI, V. d. M., Taf. 2 und 5 u.a.; RIZZO, Taf. 13.

Die Wandverkleidung: die gewöhnlichen Inkrustationsmotive des zweiten Stils und die Wiedergabe der Bossen auf den Wandplatten durch Darstellung vertiefter Ränder sind beibehalten; die hie und da auffallend reich ausgestalteten Relieffrahmen sind eine Weiterbildung von solchen ersten Stils.

Die Architekturformen sind reich und mit starken Akzenten versehen, aber der Vortrag ist streng und geht auf Schärfe aus. Die Säulen treten in ionischer wie korinthischer und italisch-korinthischer Form auf, es gibt aber keine Säulen oder Pfeiler mit Bossen, wie im „Hause mit den Greifen“. Die Schäfte sind stets kanelliert (mit Ausnahme von zwei Säulen in *Abb. 20*). Die ionischen Kapitelle im Saal 6 haben weit ausladende normale Voluten (vgl. in Rom den ionischen Tempel am Tiber, den sogen. Tempel der „Mater Matuta“), sie haben aber einen italischen Halsring. Nach Delbrück kommt diese Kombination in der wirklichen Architektur vom Ausgang der Republik und später nicht vor<sup>1)</sup>. Die korinthischen Säulen sind entweder klassisch und dann schlank und straff in ihren Formen (*Abb. 16* und *13 links*), oder haben mehr nach Art der italischen die Kapitellform mit den durch eine Bogenlinie verbundenen Voluten (*Abb. 13 rechts*)<sup>2)</sup>. Im Alkoven B des Cubiculum 16 (auf *Abb. 18* leider nicht deutlich sichtbar) und im Zimmer 15 tragen sie nach italisch-hellenistischer Weise Köpfe und Protomen zwischen den Voluten (Maiuri V.d.M. S 186 und 196). Dorische Säulen kommen nur in weiter abgelegenen Prospekten vor, z.B. in den Zimmern 6 und 16. Einige Pilaster- oder Pfeilerkapitelle weichen besonders stark von den gewöhnlichen Typen ab (Maiuri V.d.M. Taf. 16 und 17)<sup>3)</sup>. Die Gebälke sind verhältnismäßig leicht. Eine Ausnahme bildet nur das mit den Bronzestützen auf *Abb. 15a*.

Die architektonische Ornamentik der Gebälke, Trennungsglieder u.s.w.: Ausgehend von den einfachsten Formen stellen wir fest, daß die folgenden Formen vorherrschen:

- a) einfach profilierte, nur horizontal gegliederte Leisten und Gesimse, die sich an den ersten Stil anschließen;
- b) ein kräftig geformter, spitz zulaufender Eierstab, der besonders oberhalb der grossen Platten im mittleren Wandteil gebräuchlich ist (*Abb. 178*; vgl. im ersten Stil in Delos: Mon. Piot 14 1907 Taf. 6 *Abb. c*);
- c) das hellenistische Kymation (*Abb. 187*);
- d) ein Vorläufer des sogen. augusteischen Kymation, der nur einmal im Saal 6 vorkommt (*Abb. 188*, vgl. Band II, Chronologie);
- e) der Zahnschnitt, (*Abb. 13 rechts* und *15 links*; *17*; im zweiten Stil außerdem auch an der altertümlichen Wand der Casa del Laberinto: *Abb. 99*) Auch hier folgen die Dekorateure der Villa Item dem Gebrauch des ersten Stils, nach dem der Zahnschnitt an dem den mittleren Wandteil abschließenden Gesims angebracht wurde<sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Hell, Bauten II, S. 163.

<sup>2)</sup> Vgl. RONCZEWSKI, A. A. 49, 1934, Sp. 33 f., *Abb. 16* (nach R. nur kaiserzeitlich).

<sup>3)</sup> Über die Kapitelle der Säulen und Pilaster s. unten S. 320 ff.

<sup>4)</sup> In *Abb. 16*, *17* und *19* kommt Zahnschnitt am Säulengebälk vor. Das plastische Zahnschnittgesims bleibt bekanntlich während des 2. Stils oben an der Wand bestehen: siehe *Abb. 13 rechts*.

- f) kleine Konsolen oder Balkenköpfe am Gesims, z.B. im Cubiculum 8 am Gesims (*Abb. 13 links*), bisweilen in brettartig flacher Form (*Abb. 17*);
- g) kleine von Miniaturkonsolen getragene Bogen im Zimmer 15 (*Abb. 193*: Maiuri V.d.M. S. 195, *Abb. 82*);
- h) größere S-förmige Metallstützen einfacher Form, die auf reich profilierten, nach oben stark ausladenden Balkenköpfen sitzen, wie man sie ähnlich oben am Gesims im Jupitertempel findet (*Abb. 5*), und die eine Reihe von ebenso geformten Sparren stützen (in Zimmer 6: *Abb. 15 links, 195*; in *Abb. 16b* sind die Stützen noch nicht so groß);
- i) kompliziertere Formen des Gebälks. Eine solche Form ist, jedoch immer noch mit einfachen Stützen kombiniert, im Cubiculum 3 zu sehen; das Gebälk ruht, wie auf *Abb. 15 links*, auf Pfeilern (Maiuri V.d.M. Taf. 17). In der obersten Reihe sind hier die Sparren durch größere Bogen verbunden, und darauf erst folgt das abschließende Gesims. Das sind alles Bereicherungen, die zu einem großen Teil noch lediglich durch Häufung der Motive des einfachen Gesimses mit Balkenköpfen in der Art wie im Jupitertempel (*Abb. 5*) zustandegebracht werden. Das Gesims ist allerdings dort bereits etwas komplizierter als der mit einem einfachen Ornament geschmückte Abschluß des mittleren Wandteils in der Casa dei Grifi (*Abb. 7*). Noch einen Schritt weiter geht der Maler im Cubiculum 4, wo er neben sehr flach gehaltenen Konsolen im östlichen Alkoven (A, *Abb. 14*) im nördlichen (B) aus dem Bedürfnis heraus, etwas Figürliches einzufügen, Adler als Stützen der Balkenköpfe verwendet (*Abb. 11, 199*).

Die neue Sockeldekoration in *Abb. 16* (vgl. Casa del Laberinto, Atlantenzimmer *Abb. 95*), verdient Beachtung: sie ist eine spätere Erscheinung. Eine neue Zeit kündigt sich an. Eine freiere architektonische Dekorationsweise, die eine größere Vorliebe für Pflanzenmotive hat, kann man auch in den kleinen von unten her gegabelten Konsolenstützen am Gesims derselben Wand erkennen (vgl. *Abb. 98*; Mau Wm. Taf. 3, Casa del Laberinto). Die dekorativ-malerische Ornamentierung spielt in diesem Hause jedoch noch eine recht bescheidene Rolle. Während der Mäander im Atrium und im Mysteriensaal, die Ranken in diesem Raum und im Saal 6, und wahrscheinlich auch die Umrahmung der altertümlichen Bildtafel mit Schilden im Atrium, ein Überbleibsel aus der vorigen Periode sind — in dieser Form verschwinden sie eine Zeit lang ganz —<sup>1)</sup> wird das flache Ornament mit stilisierten Blumenmotiven auf *Abb. 16* oberhalb der großen Platten (*Abb. 213*) schon zu späteren Ornamenten hin vermitteln können. Das Bedeutendste in der Villa dei Misteri sind Architektur und Inkrustation und die zu freier Megalographie gewordenen Signa.

<sup>1)</sup> WIRTH, R. M. 42, 1927, S. 58, Anm. 2 (Mäander). Über die Ranke siehe Band II bei der Behandlung der zweiten Phase (Domus Caesii Blandi) und der Chronologie; Waffenfriese S. 55 mit Anm. 6. Im ornamentalen 3. Stil kommen wieder Waffenfriese im oberen Teil der Wand vor: Nuovi Scavi I, 7, x Exedra 12, Not. d. Sc. 1929, S. 371. Auch der miniaturartige Figurenfries im Alkoven B des Cubiculum 16 (S. 74) schließt sich an schmale Friese des 1. Stils an.

## IX. DIE STELLUNG DER VILLA DEI MISTERI IN DER ENTWICKLUNG — DIE BILDICHE DEKORATION DER VILLA UND DER ZWEITEN STUFE IM ALLGEMEINEN

Fassen wir die wesentlichsten Eigenschaften der Wandmalereien zweiten Stils zusammen, die in der Villa erhalten sind, so sind in der Dekoration zahlreiche Neuerungen festzustellen:

- a) Öffnung der Wand in ihrem oberen Abschnitt und — in Ansätzen wenigstens — auch an den Seiten; die perspektivische Darstellung einer Säulenreihe und auch einer Scherwand; die Einführung des Tonnengewölbes, während in der wirklichen Architektur des Cubiculum 8 bereits eine nicht ganz halbkreisförmig gewölbte Decke ausgebildet war <sup>1)</sup> (vgl. den gemalten Segmentbogen in der Casa di Gavio Rufo).
- b) Beginn eines dekorativ, manchmal aber sogar architektonisch durchgeführten zweiten Stockwerks oberhalb des Säulengebälks; zugleich auch ein Beginn der Verschiebung der Grenzen innerhalb der Dreiteilung der Wand.
- c) Vorbereitung für die spätere symmetrische Anordnung.
- d) Einfügen kleinerer Säulen zwischen die großen, wobei die kleineren noch als weiter entfernt gedacht sind. Dies wird für spätere Dekorateure der Anlaß, große und kleine Säulen in einer und derselben Tiefenschicht miteinander abwechseln zu lassen (eine andere Wurzel hierfür im ersten Stil in der Casa dei Capitelli Figurati: Zahn II Taf. 36; vgl. Delbrück, Hell. Bauten II, S. 129 Abb. 63.);
- e) Verdoppelung des Sockels (*Abb. 13 links, 19*).
- f) Darstellung der oberen Teile von „aedificiorum figurae“.

An bildlichen Elementen sind neue Erscheinungen (vgl. S. 58 ff. unter 6, 7 und 8 S. 315 f.):

- g) Vielleicht die Hinzufügung von Masken am Gesims. — Einige Zeit nach der Ausmalung der Villa Item ist das Neapler Bruchstück entstanden (M. n. 9901: Beyen Stilleben Taf. 2 mit Masken an den Säulen), das besser zur Phase Ib als zu Ic zu stellen ist. An derselben Stelle befindet sich auch die von einem jungen Satyr gehaltene Silensmaske im Mysteriensaal: nämlich auf einem schmalen stehenden

---

<sup>1)</sup> Ein sehr flaches Segmentgewölbe in Verbindung mit dem 1. Stil in der Casa del Centauro: Mau, Pompeji<sup>3</sup>, S. 268, Abb. 136. Vgl. DELBRÜCK, Hell. Bauten II, S. 73 f.

Rechteck. Man war offenbar bereits gewöhnt, gerade hier dekorative Masken anzubringen. Vielleicht muß man die Girlanden aus Solunt (*Abb. 6*) auch erst in der Phase *Ib* unterbringen. Man beachte, daß die Masken dort so gut wie symmetrisch unter die Mitte der Girlanden gestellt sind, während die Nebris auf dem eben erwähnten Bruchstück bestimmt asymmetrisch angebracht ist.

- h*) Anbringung von Vasen und Schilden zusammen mit Greifen und Arimaspen in den Friesen oben an der Wand und von Atlanten bzw. Karyatiden im oberen Wandteil.
- i*) Aufstellung von großen Figuren vor der Wand als Signa und Aufnahme der alten Megalographie in einer den Signa verwandten Form in die Wanddekoration.
- k*) Neu ist schließlich auch die sehr reichliche Verwendung von Zinnoberrot (minium) und so daß das „parce uti medicamento“ keine Geltung mehr hat. Auch in dieser Hinsicht wird das in der Casa dei Grifi Geleistete übertroffen <sup>1)</sup>.

Trotz dieser Neuerungen treffen wir aber in der Villa Item auch noch auf Eigentümlichkeiten, die ein Haften am Alten beweisen. In der Dekoration sind dies:

- a*) Die starren Linien der Architekturformen. Die Einzelheiten sind klar und einfach geformt. Der Reichtum liegt mehr in der Staffelung der Motive, wodurch eine auffallende Häufung von Waagrechten entsteht (vgl. den ersten Stil im Osten). Die architektonischen Ornamente sind meistens altertümlich (S. 84 f.).
- b*) Die parataktische (rhythmische) Stellung wird an der vordersten Säulenreihe durch Einhaltung eines gleichen Säulenabstands überall beibehalten, außer auf *Abb. 18*. Gänzlich aufgegeben wird sie auf der sehr schmalen Wand *Abb. 19* <sup>2)</sup>.
- c*) Von den „aedificia“ wird stets nur der oberste Teil sichtbar.
- d*) Als Bilder kommen nur kleine nachgeahmte Tafelgemälde vor ferner ursprünglich vielleicht hölzerne Emblemata und drittens die sogenannten Signa in mehr oder minder freier Auffassung, woran sich eben auch der große Mysterienfries noch eng anschließt. Etwas mehr Bildartiges bekommen zwei Prospekte durch Hinzufügung von Bäumen. Es gibt noch keine die ganze Wand oberhalb des Sockels einnehmenden Prospektbilder, noch keinen Pavillon (Naiskos) mit kleinen oder großen Figuren.

Die Girlande in Saal 6 ist nicht allein streng, sondern auch ziemlich flächig gemalt. Allerdings kennen wir auf Delos aus dem ersten Stil bereits die flott gemalte Girlande, im zweiten Stil jedoch scheinen die von der Inkrustation und der Architektur ausgehenden Meister anzufangen, auch dieses Motiv sorgfältiger auszuführen. Obendrein ist die Ausbreitung in die Fläche etwas Hellenistisches, besonders die Verbindung eines massiven und plastisch geformten Hauptkörpers

---

<sup>1)</sup> Im Cubiculum 4 und im Mysteriensaal der Villa Item sind alle großen Felder im mittleren Wandteil zinnoberrot; im Cubiculum 2 der Casa dei Grifi wechselt das leuchtende Rot (Zinnoberrot?) an dieser Stelle noch mit buntem Alabaster.

<sup>2)</sup> Auch in *Abb. 17* kann man eine geringe Abweichung von der Parataxe der vordersten Säulen feststellen, hier ist sie jedoch durch die geringere Entfernung der Ecksäulen motiviert. In den Säulen und Pilastern derselben Tiefenschicht ist die Parataxe stark betont.

mit lose darangefügten flachen Einzelheiten (vgl. die Rundbasis im Dionysostheater in Athen: Rodenwaldt Kunst der Antike S. 482, etwa 125 v. Chr.).

- e) Obgleich die verschwenderische Verwendung des Zinnoberrot eine neue Note in die Farbenskala bringt, erinnern die starken bunten Farben doch noch etwas an die dunkel gehaltenen Beispiele ersten Stils (z.B. Mau Wm. Taf. 2*a* und *b*). Eine Ausnahme bilden allerdings die monochromen, nur leicht weiß und schwarz gehöhten Wände im Cubiculum 3. Die goldgelbe Wand (Maiuri V.d.M. Taf. 17) ist im Gesamtcharakter noch einigermaßen mit Inkrustationswänden wie *Abb. 2* oder *3*: Mau Wm. Taf. 1*a* und 2*b* verwandt, während es für die hellblaue keine Parallelen im ersten Stil gibt.
- f) Die Malweise ist in der Ornamentierung noch sehr sorgfältig ohne impressionistische Striche. Etwas lockerer sind nur einige Zahnschnitte gemalt (S. 83, auch S. 84). Die Marmorinkrustation ist nach der Weise des ersten Stils behandelt. Vollkommen frei ist nur der Vortrag des bildlichen Teils im Cubiculum 4 (der Signa und der Tafelbildchen; über das Verhältnis zum Mysterienfresko S. 83). Dieser Impressionismus unterscheidet sich nicht wesentlich vom hellenistischen (vgl. die Stele der Hediste aus Pagasae und besonders das Gorgonenhaupt auf einer von Six veröffentlichten Hadravase <sup>1)</sup>). Im Tafelbild ist er kräftig, ohne hart zu sein. Das Licht wird hauptsächlich als starker Gegensatz zum Dunkel gegeben, die Form wird keineswegs vernachlässigt, der Vortrag paßt außerordentlich gut zu der heftigen Bewegung des Priapusopfers. Die Signa sind etwas weicher behandelt. In beiden Fällen erinnert die Technik einigermaßen an Enkaustik (vgl. die ältesten Mumienporträts): die Farbe hat reichen Glanz. Sie ist wohl zunächst in Klecksen aufgetragen, die Töne sind jedoch dann in lockeren Strichen und Streifen in einander gearbeitet worden. Der Maler machte, wie es scheint, auch von Lasuren Gebrauch. Dies alles könnte, soweit wir wissen, auch späthellenistisch sein, oder besser gesagt, es ist es eigentlich noch.

Da man von der bildlichen Dekoration der zweiten Stufe, die am besten eben in der Villa Item vertreten ist, durch die hier gegebene Zusammenstellung bereits eine genügende Vorstellung erhalten haben wird, braucht nicht noch im Einzelnen auf sie eingegangen zu werden.

---

<sup>1)</sup> Antike Denkmäler III, Taf. 34*a*. Die Darstellungen auf Vasen aus Centuripe: LIBERTINI, Centuripe, Taf. 47 ff. halten in ihrem Vortrag zwischen der vollkommenen Gebundenheit des Mysterienzyklus und der freien Bewegtheit der Signa im Cubiculum 4 die Mitte.

## C. DIE DRITTE STUFE (PHASE IC) — DIE SYMMETRISCHE WAND UND DER FREIE PROSPEKT

### X. DIE VILLA DES PUBLIUS FANNIUS SINISTOR

Der Architekturstil ist jetzt vollkommen entwickelt und die Wände der Zimmer sind durchbrochen; er läßt sich aber noch reicher gestalten und die Prospekte können noch weiter sich öffnen. Die freie Rhythmik, an die sich die Künstler in den kleinen Kompositionen gewagt haben (*Abb. 19*), kann die strenge Einteilung auch auf größeren Flächen ersetzen. Die bildliche Darstellung, die bisher innerhalb der überkommenen Grenzen des nachgeahmten Tafelbildes, der Statue oder der statuenhaft aufgefaßten Figur und in ähnlichen überlieferten Formen gehalten war, muß sich auf die Dauer von diesen Banden befreien und sich in noch größerer Harmonie der Kunst der Prospekt-darstellung unterordnen. Sogar der streng architektonische Charakter des Prospekts kann verlassen werden. Die Maler beginnen sich immer mehr und mehr als Maler zu fühlen, und dies ist eben, was das Publikum, wünscht. Man will neue, bildmäßiger wirkende Motive hinzugefügt sehen, der Vortrag soll lebendiger und die Stimmung noch gespannter werden: man will mehr von Augenblicklichem erleben.

Wo können nun die Wunder der perspektivischen Kunst größere Triumphe feiern als auf der Bühne? Wo herrscht die Spannung einiger, in vollkommener Illusion durchlebter Stunden mehr als dort? Dort braucht man denn auch Künstler, die für das Spiel einen Hintergrund zu schaffen vermögen, von dem eine suggestive Kraft ausgeht; so haben die Maler reiche, phantastische Gebäude zu malen. Dort hat sich daher für die Aufführung des ländlichen Satyrspiels die Landschaft einen Platz erobert, und ohne sie konnten auch die antiken Maler, und sicherlich die dieser Zeit, nicht auskommen.

Die Bühnenmalerei, deren Einfluß uns zwar hie und da wahrscheinlich sein mochte, wenn wir ihn bisher auch nur vermutungsweise spüren konnten, hält nun siegreich ihren Einzug. Die Casa del Laberinto und vor allem die Villa des P. Fannius Sinistor bei Boscoreale liefern den Beweis dafür.

Die Fresken im Haus des Labyrinths kann man als eine Übergangsform von der Manier der Villa Item zu der der Fanniusvilla ansehen, oder besser noch als eine in einem weniger tüchtigen Atelier ausgeführte Mischung aus beiden. Die Wände in der

Villa von Boscoreale bedeuten den Höhepunkt; sie sind wirklich das Äußerste, was der zweite Stil zu leisten vermag <sup>1)</sup>).

Gerade die Formen der Dekorationen selbst zwingen uns, wie aus dem Folgenden deutlich werden wird, die Behandlung der Fanniusvilla unmittelbar auf die der Villa dei Misteri folgen zu lassen. Wir sind aber in diesem Falle bei der Eingliederung in die Entwicklung des zweiten Stils nicht ausschließlich auf diese Dekorationen angewiesen. Eine eingehende Darstellung der Baugeschichte und eine Beschreibung des Mauerwerks liegt zwar noch nicht in einer Publikation vor, sie ist jedoch nunmehr von Della Corte durchgeführt worden. Danach ist die Villa um 40–30 v. Chr. auf älteren Fundamenten neu erbaut und im zweiten Stil dekoriert worden. Die von Barnabei im Gang 12 erwähnte Mauer mit Verkleidung von Tuffretikulat, in der eine Tafel mit der Inschrift: Mario Structor sitzt, ist gleichzeitig mit den Dekorationen zweiten Stils. Die Buchstabenformen dieser Inschrift weisen sie in spätrepublikanische oder früh-Augusteische Zeit <sup>2)</sup>. Seit dem Beginn des zweiten Stils war also bereits geraume Zeit vergangen, und man darf daher erwarten, daß die Wandmalerei schon ein gutes Stück in ihrer Entwicklung fortgeschritten war. In Band II werden wir noch auf die Baugeschichte der Villa zurückkommen und dabei die Fußböden und einige andere Architekturformen in unsere Betrachtung einbeziehen <sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Die 1900 entdeckte Villa des P. Fannius Sinistor lag „in Fondo Vona in contrada Grotta Franchini“ bei Boscoreale und ist nicht zu verwechseln mit der Villa „in contrada Pisanella“, die den berühmten Silberschatz barg. Die einzige umfassende Publikation ist bis jetzt die von BARNABEI. DELLA CORTE hat jedoch die Villa neu untersucht und hat mir freundlicherweise gestattet, seine noch unpublizierten wichtigen Ergebnisse hier in aller Kürze mitzuteilen, wofür ich ihm zu besonderem Dank verpflichtet bin. — Weitere Literatur über ihre Dekoration S. 91, Anm. 1, S. 141, Anm. 1, S. 208, Anm. 3, S. 212, Anm. 1 usw., bei der Besprechung der verschiedenen Wandgemälde; außerdem DELBRÜCK, *Hell. Bauten II*, S. 169 ff. (Vergleichung mit der gleichzeitigen wirklichen Architektur). Zur Datierung der Fresken der Fanniusvilla mit Hilfe der Baugeschichte und des Mauerwerks s. auch Band II (Chronologie); vgl. S. 23, Anm. 4. Die ersten Grabungen fanden im Laufe des Jahres 1900 auf Veranlassung von V. De Prisco statt. Man machte photographische Aufnahmen (und wohl auch Zeichnungen?), hackte dann die schönsten Fresken aus den Wänden (71 gerahmte Stücke) und brach auch verschiedene Mosaikböden los (BARNABEI, S. 7); die Beute wurde in einem Magazin bei Boscoreale geborgen und die Ausgrabungsstätte teilweise wieder zugeschüttet (BARNABEIS, Taf. 11 gibt den Zustand um die Mitte September 1900 wieder). Erst danach gab eine von der Regierung berufene Kommission an eins ihrer Mitglieder, eben an Barnabei, den Auftrag die Grabung zu Ende zu führen. Obgleich die meisten Stücke schon im Magazin lagen, hat sich BARNABEI seinem Bericht zufolge den Monat Oktober und einen Teil des Novembers in dem Magazin und auch in der Ausgrabung aufgehalten und eine fast überall peinlich genaue Beschreibung der Villa (wenigstens soweit sie ausgegraben war) mit allen ihren Fresken, auch denen, die an Ort und Stelle verblieben waren, und, wie es scheint, auch mit allen einigermaßen bedeutenden Mosaiken, zustandegebracht. Obwohl er kein Sachverständiger war, hat er sich gut über den ursprünglichen Zustand informiert.

<sup>2)</sup> Nach freundlicher Mitteilung der Herren DELLA CORTE und BOETHIUS. BARNABEI (S. 15) zieht eine ähnliche Inschrift in VII, 15, 1. 2 mit dem Namen Diogenes Structor (C.I.L. X 868) zum Vergleich heran, die in einem Hause gefunden ist, das ebenfalls Wanddekorationen 2. Stils, und zwar wohl aus dessen spätestester Zeit enthält (MAU, *Wm.*, S. 279). Von H. P. F. MARRIOT (*Facts about Pompei; its mason marks, town walls, houses and portraits*, London 1895) nicht erwähnt.

<sup>3)</sup> Man muß hier noch weitere Mitteilungen von DELLA CORTE abwarten. — Der Wandschmuck 2. Stils ist vermutlich gleichzeitig mit dem kleinen Peristyl 15 an der Ostseite des angrenzenden Bades (18–21), das im Tepidarium und im Caldarium einen hohlen Fußboden hat (ursprünglich?). Dieses Bad ist jünger als das späthellenistische in der Villa dei Misteri (S. 62 f., Anm. 5), dieses wiederum früher als die Dekorationen 2. Stils in der Villa. Das Mosaik im kleinen Peristyl 15, das eine Mauer mit Zinnen darstellt, gehört derselben Zeit an (BARNABEI, S. 16; SAMBON, S. 10, Nr. 13). Vgl. das Bad in der Casa del Laber into,

Im Gegensatz zu der Methode, die wir bei der Besprechung der Villa dei Misteri befolgt haben, wollen wir hier unmittelbar zu den fortgeschrittensten Wänden übergehen. Diese lassen uns erkennen, wie die Entwicklung von dem in der Villa Item Erreichten aus weiter gegangen ist.

## DAS SOMMERTRIKLINIUM

Wir beginnen mit *Abb. 22b*, der Rückwand des Sommertrikliniums in Boscoreale <sup>1)</sup> Die Rückwand *Abb. 22* der Fassade eines Hofes, deren Inneres im oberen Wandteil sichtbar wird. In den ersten beiden Durchblicken rechts und links über dem Eingang erscheinen die ionischen Säulen der Halle, in den beiden anderen die Wand und die Deckenbalken der Seitenschiffe.

Als Ausgangspunkt sollen die *Abb. 16, 17* und *19* dienen. Es ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß neben diesen überlieferten Formen noch andere, und wo möglich in noch viel höherem Grade, einen Einfluß auf die Dekoration gehabt haben.

Auf den ersten Blick ist zu erkennen, daß die Kompositionen in der Mysterienvilla einfacher und somit in der Entwicklung älter sind als die an der Rückwand des Trikliniums von Boscoreale (*Abb. 22*), die als Ganzes einen reicheren Eindruck macht, ja geradezu unruhig wirkt. Die Bewegung in die Tiefe hinein ist auf ihr stärker als in *Abb. 19*, und in wesentlichen Einzelheiten macht sich ein Streben nach Unregelmäßigkeit bemerkbar. Die Säulen und Pfeiler haben ihre eigenen gelben Postamente <sup>2)</sup>,

---

das in seiner ursprünglichen Gestalt gleichzeitig mit der Wanddekoration 2. Stils sein wird (S. 254, Anm. 3). — Dekorationen 3. und 4. Stils kommen in diesem Hause nicht vor. Die Malereien 2. Stils sind nirgends durch spätere ersetzt. Man war gerade mit Erneuerungsarbeiten und Umbauten beschäftigt, die zum Teil durch den Erdbebenschaden des Jahres 63 n. Chr. notwendig geworden waren, und schon war im großen Triklinium ein kleiner Teil der alten Dekoration entfernt worden, als der Ausbruch des Jahres 79 allem ein Ende machte.

<sup>1)</sup> Das Triklinium ist auf dem Grundriß bei BARNABEI, Taf. 2 mit G, auf dem bei SAMBON, S. 26 mit VI (im Text mit VII) bezeichnet. BARNABEI bespricht es S. 63 ff.: nach ihm ist es 9 zu 4 $\frac{1}{2}$  m groß. Ein Mosaikstreifen mit drei Reihen weißer Rechtecke auf schwarzem Grund teilt es in einen Vorraum und einen Hinterraum von 3 bzw. 6 m Länge. Sonst ist der Fußboden mit weißem Mosaik belegt. An der linken (südlichen) Wand liegt der Eingang. Der Vorraum hatte an der Ostwand beiderseits des großen Fensters folgende Dekoration: „sulla parete dipinta di nero correva una cornicetta bianca con uvoli sopra la quale erano posati da ambo i lati due vasi snelli ed elegantissimi“ (BARNABEI S. 66). Vom Hinterraum ist die linke (südliche) Wand auf *Abb. 23*, die westliche, die Rückwand auf *Abb. 22* wiedergegeben; in der Nordwand, wo die Dekoration bis auf ein ganz kleines Stück verloren gegangen ist, öffnete sich ein zweites Fenster, durch das man Aussicht auf den Vesuv hatte. Die Wand, die wir jetzt besprechen (*Abb. 22, 22b*) befindet sich heute in drei gesondert gerahmten Stücken im Museo Nazionale in Neapel (Guida 905; jetzige Höhe 3,20 m; Breite ursprünglich 4,50 m; der drei erhaltenen Stücke von links nach rechts: 1.19 $\frac{1}{2}$ , 1.69 $\frac{1}{2}$ , 1.21 m). *Abb. 22* und *23* werden in größerem Zusammenhang besprochen bei MAU R. M. 17, 1902, S. 188 ff.; 18, 1903, S. 225 ff.; PETERSEN a.a.O., S. 119 ff.; IPPEL, Dritter Stil, S. 15; DELBRÜCK, Hell. Bauten II, S. 169 ff.; FIECHTER, Theater, S. 103 ff. Die Wand auf *Abb. 22* (ANDERSON 26, 719) z.B. bei BARNABEI, S. 64 f. mit *Abb. 13*; CURTIUS, S. 94 ff. mit S. 84 ff., *Abb. 58 f.*; SPINAZZOLA, Arti, Taf. 93 (wie die *Abb. 59* bei CURTIUS nach Photographie). — *Abb. 22b* nach ANDERSON und BARNABEI a.a.O.

<sup>2)</sup> Vgl. die wirklichen Säulen im korinthischen Oecus der Casa delle Nozze d'Argento: CURTIUS, S. 72, *Abb. 49*; Casa di Meleagro: DELBRÜCK a.a.O. II, S. 144, *Abb. 76* und die gemalten VII Ins. occ. 13; MAU, Wm., S. 149, vgl. S. 281. Hier in Band II zu besprechen (ein Haus mit Pseudoreticulatmauern und darum von Bedeutung für die Datierung).

während ein gemeinsamer Sockel fehlt <sup>1)</sup>. Die Tür steht zu ebener Erde, abgesehen von einem stufenartigen Auftritt, der unter sie geschoben ist und sich auch um alle Säulenpostamente herum verkröpft. Das unmittelbar sie umgebende Säulenpaar ist ionischer Ordnung; die Schäfte sind mit frei sich windenden und sich verschnörkelnden Metallranken geschmückt. Beiderseits folgt dann rechts und links eine weiter nach vorn tretende kanellierte korinthische Säule, die jeweils mit einem unten auf dem gleichen Postament stehenden, oben aber scheinbar die Raumschicht der ionischen Säulen einhaltenden Pfeiler gekoppelt ist und mit einem am seitlichen Rande der Dekoration stehenden Pfeiler korrespondiert.

Da sich zwischen die vorderste Bildebene, in der sich die seitlichen Pfeiler und die korinthischen Säulen befinden, und die Türwand eine deutlich gekennzeichnete Schicht einschiebt, rückt die Wand verhältnismäßig weit in den Hintergrund und läßt reichlich Raum vor sich frei. Die Interkolumnien sind von ungleicher Breite. Über den Hauptflächen der Wand zeigt sich noch ein Rest von Inkrustation in der Reihe

<sup>1)</sup> CURTIUS nimmt (S. 94) an, daß unter der erhaltenen Wanddekoration auf *Abb. 22* und *23* ursprünglich noch ein Sockel gesessen hätte. Ebenso nimmt er auf der Wand im großen Triklinium *Abb. 82*, *83* (CURTIUS, S. 86, *Abb. 60*, S. 115 *Abb. 77*) noch einen zweiten Sockel, eine „Sockelbank“, an. Von dieser Wand erklärt BARNABEI ausdrücklich, daß die Säulen, die ebenso groß wie die wirklichen und die gemalten Säulen im Peristyl seien, wie diese unmittelbar auf dem Boden aufsitzen. Es hat also keinen zweiten Sockel gegeben. Im Sommertriklinium (*Abb. 22* und *23*) ist sein Vorhandensein nicht mit Bestimmtheit zu leugnen. BARNABEI, der im allgemeinen sehr genau und ausführlich beschreibt und alles an Ort und Stelle untersucht hat (S. 90, Anm. 1), sagt nichts von einem Sockel und bildet auch auf seinen Zeichnungen keinen ab. Nun lassen zwar einige Photographien des großen Triklinium (u.a. *Taf. 5* und *6*) erkennen, daß sie in der Ausgrabung aufgenommen worden sind, bevor der Lavaschutt bis auf den Boden weggeräumt war, so daß der Sockel nur teilweise sichtbar wird, und nach einer solchen Photographie eben scheint die Zeichnung bei BARNABEI S. 53, *Abb. 11* (*Abb. 82*) gemacht zu sein, die ebenfalls nur einen Teil des Sockels sehen läßt. Das würde nun auch bei der Wänden BARNABEI *Abb. 13* und *14* (unsere *Abb. 22* und *23*) der Fall gewesen sein können. Diese Abbildungen wie auch die Zeichnung des großen Trikliniums geben die Fresken unversehrt in situ wieder, und es sind noch die später durch das Zerhacken in drei Teile zerstörten Streifen auf ihnen zu sehen. Sie könnten also nach Photographien gemacht sein, auf denen der Sockel fehlte, weil er noch nicht bloßgelegt war, oder sie könnten eventuell vor dem Original aufgenommen sein, als der Sockel noch verdeckt war. Dem steht wiederum entgegen, daß BARNABEI auch dieses Triklinium eingehend besichtigt hat. Er kannte die genaue Lage des Trennungstreifens im Mosaik zwischen dem Vorraum und dem Hinterraum (den Mosaikstreifen selbst hat er wohl noch im Magazin sehen können; S. 90, Anm. 1). Er sah das Zimmer also bis auf den Fußboden vom Schutt gesäubert und eben auch den untersten Teil der Wand. Er machte Angaben über die — wahrscheinlich sehr beschädigte — an Ort und Stelle verbliebene Dekoration der Ostwand (S. 91, Anm. 1) und sagte, daß an der Nordwand nichts erhalten sei, wobei er allerdings übersah, daß sich ein winziges Bruchstück im Magazin befand: SAMBON, S. 18, nr. 32 (CURTIUS, S. 83, *Abb. 57*). — Nach all diesem ist es unwahrscheinlich, daß er den ganzen Sockel, falls er ihn noch vorgefunden hätte, nicht erwähnt haben würde (nur einmal sonst hat er vergessen, den Sockel anzugeben: in der unbedeutenden Cameretta I am großen Triklinium (*Abb. 91*, *92*, wo er auch das vielleicht niemals freigelegte Mosaik nicht erwähnt hat).

Aber auch die Gestalt der Wände selbst weist darauf hin, daß sie unten so ziemlich vollständig sind. Erstens ist die dicke Plinthe auf *Abb. 22* eine echte Plinthe, wie sie unter dem gewöhnlichen Sockel üblich ist. Über dem Sockel würde sie eben dünner gewesen sein. Vgl. *Abb. 60*, *Abb. 94*, MAU, Wm., *Taf. 9*, R.M. 17, 1902, S. 213, *Abb. 11*. Im ersten und im letzten Beispiel hat man auch die dünnere Plinthe oberhalb des Sockels (vgl. hierzu auch *Abb. 100*).

Zweitens stimmt die Form und die recht geringe Höhe des Sockels in *Abb. 23*, mit *Abb. 94*, *100*, u.s.w. überein. Die kleinen Sockelstücke mit dem Eierstab rechts und links vom Gitter auf *Abb. 23* sind dem Sockelabschluß auf *Abb. 82*, *83* sehr ähnlich und identisch mit dem auf einem der drei Fragmente aus der zum Sommertriklinium gehörenden Cameretta *Abb. 90c* (SAMBON, S. 19, nr. 33 wo der Sockel jetzt fehlt und wo auch jedenfalls kein Sockel von normaler Höhe zu rekonstruieren ist (S. 243, Anm. 4). Auch

von liegenden Quadern, die sich über dem Eierstab hinzieht, und während in den schmalen Interkolumnien zwischen den ionischen und den korinthischen Säulen jeweils der vertiefte Rand zwischen zwei Plattenspiegeln sichtbar wird <sup>1)</sup>, ist rechts und links davon in dem breiteren Abschnitt zwischen den korinthischen Säulen und den Seitenpfeilern ein Kandelaber vor die glatte Wandfläche gestellt. Das die Scherwand oben abschließende Gesims ist mit kleinen, vom Epistyl über den Fries hinweg zum oberen Konsolenabschluß geführten Stützfiguren ausgestattet, in deren stark bewegter Haltung große Mannigfaltigkeit erreicht ist, so daß man fast glauben kann, diese kleinen, sehr lebendig charakterisierten Wesen könnten wohl des Nachts, wenn der Saal nach dem Festmahl verlassen daliegt, herabsteigen und ihr eigenes „Elfenfest“ feiern.

Auch an dem Türgesims macht sich ein Streben nach Abwechslung bemerkbar. Es steht viel weniger mit dem Gesims der Scherwand in Verbindung als das entsprechende auf *Abb. 19* <sup>2)</sup>. Am oberen Wandteil sind jenseits der geheimnisvollen Tragödienmasken nur rasch zurückweichende Linien zu sehen, die nicht mehr wie früher von den alten, einfach nach hinten geschobenen, aber parallel zur Vorderfläche geführten Inkrustationsmotiven aufgefangen werden (siehe *Abb. 12, 13, 15b, 17*). Wir sehen jetzt in ein Gebäude hinein, das sich mit seinen Langseiten in den Hintergrund

von den auf *Abb. 22* und *23* abgebildeten Wänden kann man also sagen, daß sie unten ziemlich vollständig sind, der daß wenigstens kein normaler Sockel anzufügen ist. Die grüne Farbe des Sockels von *Abb. 23* kehrt auch auf dem normalen Sockel in den Fauces wieder (BARNABEI, S. 21).

Drittens sind die auf den Fußboden gestellten Säulen (s. *Abb. 23*) und Pfeiler bzw. Pilaster (vgl. die Pilaster und Halbsäulen im 1. Stil) im Gegensatz zur Villa Igem und den meisten Häusern mit Dekoration 2. Stils in den Wandgemälden dieser Villa sehr beliebt. Man vergleiche *a*) die mit den wirklichen Säulen korrespondierenden gemalten 3,60 m hohen Säulen im Peristyl (BARNABEI, S. 24 ff.). — *b*) die Säulen des großen Trikliniums *Abb. 82, 83*, die so hoch wie die des Peristyls sind (a.a.O., S. 51). — *c*) die Pfeiler oder Pilaster im Saal mit den Musikinstrumenten (a.a.O., S. 36). — *d*) die Pfeiler in der zum Sommertriklinium gehörenden Cameretta. *Abb. 90a, b* (a.a.O., S. 67). — Ferner hat man sie *e*) im Peristyl des Hause des Gavius Rufus in Korrespondenz mit wirklichen Säulen (MAU, Wm., S. 149, vgl. 147). — *f*) im Cubiculum des Hauses des Trebius Valens *Abb. 10*. — In Übereinstimmung mit *Abb. 22* stehen die Säulen auf besonderen, unmittelbar auf den Boden gestellten Postamenten in VII, ins. occ., 13 (MAU, Wm., S. 149, vgl. 281).

Daher ist es nicht so auffallend, daß die Scheintür unter dem Einfluß der Bühne, aber auch nebenher unter dem des 2. Stils nicht auf den Sockel heraufgehoben ist. Im großen Triklinium dieses Hauses befand sich links vom Eingang eine Scheintür aus Stuck, die das genaue Gegenstück zu der echten Tür rechts bildete (BARNABEI, S. 58) und somit in Fußbodenhöhe gestanden haben muß.

An der Unterkante hat man noch das Folgende zu ergänzen: Unter *Abb. 23* zunächst einmal jedenfalls eine dicke Plinthe wie auf *Abb. 22*. Auf *Abb. 22* würde die Scheintür zu tief geraten, um eine natürliche Wirkung zu ergeben; darum muß man unter der Plinthe noch ein in einer Breite von 14–28 cm zurückweichendes Stück Fußboden annehmen, wie in der Farnesina Mon. d. I. XII, Taf. 17 und 19. Auch über oder unter die Plinthe auf *Abb. 23* gehört ein solcher Streifen; einen 28 cm breiten Streifen kann man in *Abb. 22* und *23* jedoch auch in zwei Teile (in die obere und vordere Fläche einer zweiten Plinthe) verteilen. Einen breiten Streifen zwischen die Architektur und die Vorderseite der Plinthe hat eine Wand in der Casa degli Epigrammi *Abb. 106*: MAU, Wm., Taf. 5. Diese zweite Plinthe in *Abb. 22* und *23* setzte sich dann über die ganze Länge des Sommertrikliniums fort und bildete im Vorraum die einzige Plinthe. Die ganze Dekoration erhält danach in ihrem ursprünglichen Zustand eine Höhe von ungefähr 4 m, womit man gut auskommt, da die großen Zimmer der Villa einen Wandschmuck von ungefähr 4 m, die kleineren einen von 3–2,50 m Höhe hatten.

Schließlich sei noch bemerkt, daß auch IPPEL (3. Stil S. 10) mit Wänden 2. Stils ohne Sockel rechnet.

<sup>1)</sup> Diese Einzelheit ist nur auf der Abbildung bei BARNABEI erhalten und dort wohl nicht vollkommen richtig wiedergegeben.

<sup>2)</sup> Die Türflügel sind einfacher als auf *Abb. 17* und *19* (ohne Schuppenmuster).

erstreckt, und dessen Wände und Säulenreihen — diesen Eindruck bewirkt die rasch nach unten zu sich senkende Verkürzung — zu achtunggebietender Höhe aufragen. Der Türgiebel in der Mitte ist mit Ornamenten verziert, die schon viel mehr Pflanzencharakter haben: aus solch einer Bekrönung könnten die von Vitruv verabscheuten Appagineculi entstanden sein! Die Vorhänge sind höher hinaufgezogen und hängen in eindrucksvollen Bogen herab. Über der Tür lassen sie einen großen wie eine Blumenkrone gebildeten „Kronleuchter“ sehen, an dem die Gestalt eines Erotens schwebt.

Die satte Zinnoberfarbe, in die die Wand zum größten Teil sozusagen getaucht ist <sup>1)</sup>, und das gedämpfte Licht — die Säulen werfen keinen Schatten auf die Wand — erhöhen die imponierende Wirkung, die geradezu an die einer Frühbarockkirche erinnert. Es herrscht in diesem Gemälde eine gespannte Stille, aber keine Ruhe mehr, nicht zuletzt auch deshalb, weil die Pinselführung lebendiger geworden ist. Die Hand des ausführenden Malers verrät sich hie und da durch kräftige Züge und Linien, wie auch in den energischen Schraffierungen an den Postamenten (siehe Spinazzola *Arti* Taf. 93) und in den schwungvollen Spiralen an den ionischen Säulen.

Während wir an der Wand *Abb. 19* einen bemerkenswerten Reichtum an Formen wahrnahmen, so beschränkte er sich dort noch auf eine schmale Wandfläche. Die anderen Wände der Villa dei Misteri sind noch in einem gemäßigten Stil gehalten. Man beachte übrigens, daß die verschiedene Größe der Säulen auch auf unserer Wand wie auf *Abb. 18* und *19* noch durch den verschiedenen Abstand vom Beschauer motiviert ist; gedacht sind sie noch als gleichgroß.

Die linke  
Seitenwand  
Abb. 23

Noch deutlicher wird der Unterschied im Formenreichtum zwischen der Villa Item und der von Boscoreale erscheinen, wenn man die Dekoration der südlichen (linken) Seitenwand des Sommertrikliniums (*Abb. 23*) betrachtet, wo der Maler noch weiter gegangen ist <sup>2)</sup>. Das einzige Element, das ruhiger anmutet, ist der fester geformte grüne Sockel, aber die straffen Waagrechten und die parataktische Komposition, wie sie sich in der Villa dei Misteri und in geringerem Maße auch an der eben besprochenen Wand in Boscoreale finden, sind vollkommen aufgegeben.

Die Scherwand, die nichts mehr von Inkrustation bewahrt hat, führt von den Ecken nach der Mitte zu in die Tiefe hinein und die hier hintereinander stehenden Masken verstärken die Raumsuggestion. Zusammen mit der Scherwand führen sie den Blick

<sup>1)</sup> Vgl. die folgende Wand: abgeb. bei SAMBON a.a.O., Taf. 7. (Die Wiedergabe der Farben ist hier nicht zuverlässig). In *Abb. 22* sind weiter außer dem Gelb der Postamente das Violett der Säulenbasen und die weißliche, von einem schokoladenbraunen Streifen und einer weißen Leiste umrahmte und in grüne Umgebung gesetzte Tür besonders zu beachten.

<sup>2)</sup> BARNABEI, S. 66 mit S. 65, Abb. 14; SAMBON, Taf. 7 (in den Farben und Formen ungenau), S. 18 nr. 29–31 mit Vignette; CURTIUS, S. 94 ff. mit S. 82, Abb. 56. — Vgl. auch S. 91, Anm. 1 am Ende. Die Wand befindet sich jetzt, ebenfalls in drei Teile zersägt, im Château de Mariemont (Coll. Warocqué) bei Mons in Belgien: Coll. Raoul Warocqué, *Antiquités Egyptiennes et Romaines* (1916) nr. 96. Die drei Teile sind 2,97 m hoch, ihre Breite (von links nach rechts) beträgt 1,40, 2,03, 1,40. Beim Zersägen sind schmale Streifen verloren gegangen. *Abb. 23* nach eigener auf Grund einer neuen Photographie und der Abbildung bei BARNABEI hergestellter Zeichnung, die ich vor dem Original geprüft habe. Für die Genehmigung zur Reproduktion sowie für mannigfache Auskunft über den Tatbestand des Wandgemäldes habe ich Herrn Prof. PAUL FAIDER, Konservator des Museum in Mariemont, zu danken. — Von der gegenüberliegenden (rechten) Wand ist nur ein kleiner Bruchstück erhalten: SAMBON, S. 18, nr. 32 (Standort mir unbekannt).

in eine überdachte Portikus hinein, von der die weit nach hinten sich verkürzenden Säulenreihen in den angrenzenden Interkolumnien sichtbar werden. Kann man da überhaupt noch von einer Wand sprechen? Sie scheint sich ganz aufgelöst zu haben. Die Gesimse, von denen die nach der Mitte zu nicht mehr die gewohnte Dreiteilung in Epistyl, Fries und Gesims zeigen, befinden sich auf verschiedener Höhe. Licymnius würde so etwas bereits nicht gebilligt haben. An den vorspringenden Seitenflügeln der Fassade sind drei Säulen hintereinander in Verkürzung zu sehen. Auch die anderen Säulen erscheinen ungleich lang <sup>1)</sup>, und die recht schmalen Interkolumnien sind verschieden weit. Die parataktische Gliederung hat endgültig der symmetrischen Platz gemacht.

Das Portal ist nur durch ein bis zur halben Höhe der Türöffnung reichendes Gitter verschlossen, über dem ein Stück der Säulenhalle hervorsieht (vgl. *Abb. 19*), eine Erinnerung an die in ihrer ganzen Breite sichtbare Säulenreihe von *Abb. 15a*. Das Portal selbst hat eine äußerst prächtige und großartige Form erhalten. Es wird von Säulen flankiert, ist mit einem Giebel bekrönt und mit einem Bukranion geschmückt, von dem Girlanden herabhängen. Über dem Giebel sieht man eine auf drei Seiten von einem Gebälk umschlossene Tholos aufsteigen, und dieses Gebälk wird von sehr verschiedenartigen Stützen (Säulen und Pfeilern) getragen.

Alle diese Motive erinnern an die Schmalwand im Cubiculum 16 der Villa Irem (*Abb. 19*). Der Eindruck ist noch barocker als der der Rückwand (*Abb. 22*), aber weniger düster, denn durch die vielen Durchbrechungen ist die Dekoration luftiger geworden: an vielen Stellen, auch in der Türöffnung, schimmert der blaue Himmel durch.

Diese beiden Wände — und besonders die erste von ihnen — können wir zum größten Teil von den auf *Abb. 17 (16)* und *19* dargestellten ableiten. In *Abb. 17* hat man schon die nicht mehr ganz parataktisch gegliederte Säulenwand mit Tür und Durchblick darüber, in *Abb. 16* die Verkröpfung des Sockels unter den Säulen, die dadurch beinahe ihr eigenes Podium bekommen. In *Abb. 19* war die Unmöglichkeit, auf der schmalen Fläche eine parataktische Verteilung anzubringen, der Anlaß dazu, daß eine auf die Mitte zu komponierte Schmuckarchitektur mit sehr schmalen Interkolumnien von ungleicher Weite angebracht wurde. Die Tür reicht hier tief zwischen die Postamente der als Flügelbauten nach vorn sich vorschiebenden Säulengruppen. Eine Kombination aller dieser Motive auf einer einzigen breiten Wand führte nach der immer wieder zu beobachtenden Methode, eine Neuerung durch Vermengung bereits bekannter Motive zu erreichen, zu Ausbreitung der freieren Prinzipien auf die ganze Fläche, und das Ergebnis war eine zentral aufgebaute Dekoration (*Abb. 22*), in der das parataktische Prinzip noch nachklingt, die Interkolumnien jedoch alle ungleich geworden sind und die Bildebene, auf der sich die Säulen befanden, in Gestalt von zwei Flügelbauten nach vorn kommt, die Säulen dagegen anstatt des gemeinsamen Sockels eigene Postamente er-

<sup>1)</sup> Der Unterschied in der Größe der auf dem Podium ruhenden Säulen scheint auch hier, solange man den oberen Wandabschnitt in Betracht zieht, durch den Unterschied des Abstands bedingt zu sein. Die Aufstellung der Säulen in bestimmten Raumschichten ist aber nicht folgerichtig durchgeführt: unten scheinen sie anders aufgestellt zu sein, und von dort aus gerechnet ist ihre Größe verschieden.

halten (auf *Abb. 23* wählt der Maler eine festere Form). Die Tür kommt ebenso wie auf *Abb. 19* tief nach unten zwischen die Säulen zu stehen, was in diesem Fall besagen will: zu ebener Erde, da man hier wohl von der niedrigen tafelartigen Unterlage absehen darf, auf der die ganze Dekoration ruht.

Wir erhalten auf diese Weise eine Fassade, die sich in vieler Hinsicht an die des bereits mehrmals genannten hellenistischen „Lararium“ in der Casa del Fauno anschließt <sup>1)</sup>. Auf der Seitenwand (*Abb. 23*) findet man sogar unmittelbar neben der Tür den flachen hellenistischen Sockel wie im Lararium. Auch fehlen auf *Abb. 22* ganz wie an dieser Stuckarchitektur in der Casa del Fauno die Nägel an der Tür.

Die Ableitung aller Einzelheiten der Seitenwand von älteren bietet mehr Schwierigkeiten. Wir werden sie später besser durchführen können. Als Ganzes ist auch sie als Fortsetzung von *Abb. 17* und *19* und überdies von *22* anzusehen: die Tür erhält noch reichere architektonische Umgebung und wird nun nicht mehr lediglich von vorspringenden Paaren von Säulen und Pfeilern (*Abb. 17* und *22*) sondern auch beiderseits von je einem luftigen Vorbau flankiert, der aus drei Säulen und einem Pfeiler besteht. Nimmt man nun eine derartig spontane Entwicklung an, dann bleiben trotzdem noch auffallende Veränderungen unerklärt: daß der Sockel weggefallen ist, daß die Tür tief steht <sup>2)</sup>, und daß der größte Teil der Marmorimitation, — auf der reichsten Wand sogar überhaupt jede Inkrustation — fortgefallen ist <sup>3)</sup>. Die Durchblicke im oberen Wandteil geben überdies, wie wir sahen, etwas völlig Neues und verlaufen ganz anders als die uns bisher bekannten. Wir müssen daher fremden Einfluß annehmen. Die Malerei verläßt, so könnte man anfangs glauben, die betretenen Pfade der Überlieferung und geht zur direkten Nachahmung der wirklichen Monumentalarchitektur über, vielleicht auf „architektonischen“ Modellen (S. 30 f.) fußend. Gab es aber in der Baukunst so phantastische Formen? Wagte sie sich wirklich an solch einen freien Rhythmus? Wir werden sicherlich besser tun, wenn wir das hauptsächlichste Vorbild in der nahe verwandten Bühnenmalerei suchen, die als Dienerin der dichterischen Phantasie ihrer Natur gemäß freiere Formen wählt, so wie wir sie eben hier vor uns sehen <sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Die Entwicklung von *Abb. 22* aus *Abb. 19* (unter nebenhergehender Mitwirkung von *Abb. 17* und *16*) wird man sich wie folgt denken können (auch der Einfluß von Wandtypen, die verloren gegangen sind, und die in Einzelheiten abwichen, hat dabei mitgewirkt): vgl. den Abschnitt über dem Sockel in *Abb. 19* mit der ganzen Wand in *Abb. 22* (hierüber unten im Text). Der Wandmaler schiebt die Säulen des schmalen Portalbaus auseinander. Dabei bringt ihn die wirkliche Architektur auf den Gedanken, das gemeinschaftliche Podium  in zwei für sich bestehende aufzulösen: . In den durch die Verbreiterung entstehenden Interkolumnien fügt er dann nach dem Vorbild von noch breiteren ein Inkrustationsmotiv ein (in *Abb. 23* begnügt er sich nach moderner Weise mit einer glatten Wand. — Der Eckpfeiler, der in *Abb. 19* auf einem niedrigen Postament steht, hat hier, wie manchmal im ältesten zweiten Stil seinen Stützpunkt auf der Höhe der Oberkante des alten Sockels (Casa dei Grifi: *Abb. 7*, vgl. *Abb. 23*).

<sup>2)</sup> Auch wenn ein Sockel unter unseren Dekorationen vorhanden gewesen und erst nach der Auffindung verloren gegangen sein sollte (vgl. aber Anm. 203a), würde jedoch die Verdoppelung des Sockels in *Abb. 23* (vgl. *Abb. 19*) und das Höherverlegen der Säulen auf *Abb. 22* auffallend sein. Auch diese Sonderbarkeiten würden sich ganz wie in *Abb. 19* am bequemsten mit Einfluß der Scaenae Frons erklären lassen (dann würde der jetzt verschwundene Sockel die Stelle eines Pulpitum vertreten haben).

<sup>3)</sup> Auch die besondere Vorliebe mit der die rote Farbe verwendet worden ist, verdient vielleicht in diesem Zusammenhang Aufmerksamkeit.

<sup>4)</sup> Die umfangreiche Literatur über die Bühnenmalerei bis zum Jahre 1922 hat PFUHL in M. u. Z.

Nun hat uns oben S. 78 der „Apsidensaal“ im Fortunatempel von Praeneste, dessen Dekoration der Scaenae Frons sehr verwandt ist, und das Relief des Numitorius Hilarus (*Abb. 24*)<sup>1)</sup> gelehrt, daß bei der sich über das Pulpitum erhebenden Bühnendekoration, — wie auch bei dem Lararium der Casa del Fauno — die tiefgestellte Tür zwischen gleich auf den Boden oder auf eigene Postamente gestellten Säulen im ersten Jahrhundert vor Chr. und auch noch später<sup>2)</sup> neben dem für die künftige Entwicklung noch bedeutsameren Typus der republikanischen Scaenae Frons in Pompeji<sup>3)</sup> gebräuchlich war. Bei all diesen genannten Typen ist die Wand noch flach gehalten. Der älteste ist in Praeneste zu finden<sup>4)</sup>: Säulen und Nischen (d.h. Türen) stehen dort unmittelbar auf dem Podium und die aufeinander folgenden Interkolumnien neben der Regia sind noch gleich weit. Ein Vorn und Hinten, das darauf

Einfluß der  
Bühnenma-  
lerei (der  
Scaenae  
Frons)  
Abb. 24

§ 686, 733, 738, 956, 983 besprochen; eigene Bemerkungen in § 723, 953. — Ich nenne hier nur einen Teil der Abhandlungen (auch einige von PFUHL nicht erwähnte).

Über den Einfluß der gleichzeitigen Scaenae Frons auf die pompejanische Wandmalerei s. außer DÖRPFELD-REISCH, S. 336 ff. die bekannte Aufsätze von PUCHSTEIN, A. A. 11, 1896, S. 28 ff.; A. A. 22, 1907, S. 408 ff. und CUBE, Scaenae Frons; IPPEL, Dritter Stil, S. 26 ff.; PAGENSTECHE, Alexandrinische Studien, SB. Heid. 1917, 12, S. 30 ff.; Nekropolis, S. 198 f.; HERRMANN, Ph. Wh., 1919, Sp. 1231 ff.; BIEBER, Denkmäler, S. 77 ff.; CURTIUS, S. 121 f., 182 ff.; SWINDLER, Ancient Painting, S. 327. — Es sei hier darauf hingewiesen, daß die Malereien 2. Stils im kleinen Theater zu Pompeji nicht an der Bühnenrückwand (wo es ursprünglich zweifellos auch Malerei gegeben hat), sondern im Gang 21, an einem Fleck an der westlichen Außenmauer und im Gang 22 angetroffen werden (dies bei PFUHL, § 953 unrichtig).

Allgemeineres, auch über die Bühnenmalerei früherer Zeiten: DÖRPFELD-REISCH, S. 200 ff.; DELBRÜCK, Linienperspektive, S. 40; BETHE, J. d. I. 15, 1900, S. 59 ff.; PUCHSTEIN, Die griechische Bühne, Berlin 1901, S. 33 f. (s. im Register unter Periakten, *πίνακες*); FERRARI, La Scenographia, 1902; FIECHTER, Theater, (s. das Register unter Dekoration, Pompeji, Wandmalerei); RODENWALDT, A. A. 29, 1914, Sp. 451 ff.; FRICKENHAUS, Die altgriechische Bühne. Straßburg 1917 (s. Reg. unter Pinakes und Periakten, *ἐμπέτασμα παραπέτασμα*); BULLE, Untersuchungen, S. das Register unter Skenen-Hintergründe; LEHMANN-HARTLEBEN, J. d. I. 42, 1927, S. 32 ff.; SWINDLER a.a.O., S. 307, 327 (Vitruv), 366, 367 f., 370.

Über Apaturius s. unten S. 111, Anm. 3.

Über Agatharchos und die klassische Zeit: Literatur bei PFUHL, M. u. Z., § 733, vgl. 956, siehe auch § 733. Vor allem: GARDNER, The scenery of the Greek stage, J. H. S. 19, 1899, S. 252 ff.; PFUHL, J. d. I. 25, 1910, S. 12 ff. Unbegründete Skepsis zeigt hier FRICKENHAUS a.a.O. S. 72, 76 ff. Ferner SIX, Het scherm voor Aeschylus' Zeven tegen Thebe door A. geschilderd. Amsterdam 1920. Versl. en Meded. d. k. Akademie van Wetensch., Afd. Letterkunde 5 R IV; J. H. S. 40, 1920, S. 180 ff.; ALLEN, The Greek Theatre. Univ. of California Publ. 7, 1924, S. 43 ff.; FLICKINGER, The Greek Theatre and its drama. Chicago 1926, S. 66; SWINDLER a.a.O., S. 225, 335; BULLE, Eine Skenographie 94. Berl. Winkelmannsprog. S. 26.

Über das Fortbestehen der Tradition der Scaenae Frons als Bühnenhintergrund („stage background“) in mittelalterlichen Handschriften: FRIEND, Art Studies 1929 (SWINDLER a.a.O., S. 431).

Über die Perspektive s. S. 157 ff. und Kat. Bibl. D. I. R. II, S. 484 f.

<sup>1)</sup> S. 78, Anm. 1. Nach BIEBER a.a.O. aus cäsarischer oder augusteischer Zeit; vgl. a.a.O., Taf. 40, 1. Über das Retikulum am Grab an der Via Salaria, aus dem das Relief stammt, s. Not. d. Sc. 1905, S. 13, vgl. S. 14, Abb. 2.

<sup>2)</sup> Vgl. z.B. das Theater in Aizanoi.

<sup>3)</sup> Mit einer auf einen eigenen Sockel gehobenen Tür.

<sup>4)</sup> Auch wenn der Apsidensaal keine Imitation einer Scaenae Frons ist, hat diese in dieser Zeit sicher so ausgesehen. — Über Darstellungen noch einfacherer, wahrscheinlich unteritalischer Bühnen s. FIECHTER, Theater, S. 37. Ich nenne hier als wichtigere Beispiele: 1) eine Phlyakenvase aus Lentini mit gewöhnlicher ionischer Säulenstellung an der Scaenae Frons und Kandelabern vorn am Podium (Säulen am Podium a.a.O., Abb. 40): a.a.O., Abb. 38; BIEBER a.a.O., S. 144, Abb. 126; — 2) die Assteasvase: BIEBER a.a.O., S. 108 f., Abb. 107 und 108. (Abb. 107 berichtigt A. A. 15, 1900, Sp. 224/5) mit Zwerggeschoß (nach B.: Episkenion) oder mit hinter der niedrigen Wand versteckten großen Säulen (eine Tür auf der Seite). — 3) das Terrakottamodell in Neapel (Museo Santangelo) BIEBER a.a.O., S. 76, Abb. 80 mit drei Türen, leicht symmetrische Säulenstellung ionischer Ordnung, Zwerggeschoß korinthischer Ordnung.

Beyen, Pompejanische Wanddekoration

hindeuten könnte, daß Aedikulae vorhanden gewesen wären, ist noch kaum zu erkennen. Man kann jedoch sagen, daß die Hospitalia zwischen den Säulenstellungen stehen und nicht von ihnen umfassen werden. Ganz wie in der Villa Item (*Abb. 19*) weicht das Podium vor der Regia nach innen zurück (vgl. auch den stufenartigen Auftritt in *Abb. 22*).

Abb. 25

Auf dem Relief des Numitorius Hilarus und auf dem damit verwandten Terrakottarelieft, das Reisch aus Stücken mehrerer Wiederholungen zusammengesetzt hat (*Abb. 25*: Puchstein Gr. Bühne S. 27, *Abb. 4*)<sup>1)</sup>, sind die Türen ebenfalls noch nicht dadurch betont, daß das Gebälk über ihnen nach vorn zu verkröpft wird, die Hospitalia aber haben immerhin schon durch Bekrönung mit einem Bogen bzw. einem Dreiecksgiebel einen besonderen Akzent erhalten (vgl. *Abb. 17, 18*). Auf dem Hilarusrelief hat die Regia, ganz wie die im Apsidensaal in Praeneste, eine doppelte Säulenstellung, doch ist diese noch nicht wie auf den späteren Bühnenwänden zu einer festen Einheit mit ihr verbunden, wie dies ja auch bei den „Regien“ auf *Abb. 17* und *19* und höchst wahrscheinlich auch auf *Abb. 22* noch nicht der Fall ist. Von einer rhythmischen (parataktischen) Säulenstellung ist bereits nichts mehr zu spüren. Auf dem Reischschen Relief (*Abb. 25*) sitzen die Giebel nach hinten zurückgezogen zwischen dem nach vorn vorspringenden Gebälk wie auf *Abb. 19* und *23*. Auffallend ist, wie sehr die Regia mit ihren auf Postamenten stehenden Säulen auf dem zweiten Terrakottarelieft mit der Regia auf *Abb. 22* übereinstimmt.

Zusammen mit den Masken und vielleicht auch mit der roten Farbe<sup>2)</sup> muß diese Ähnlichkeit in Einzelheiten, die wir nicht aus der gewöhnlichen Entwicklung erklären können, jedermann davon überzeugen, daß wir es hier in unseren Bildern, ganz wie Vitruv es angibt, wenn nicht mit einer genauen Kopie, dann jedenfalls mit einer freien Nachbildung einer Bühnendekoration, einer Scaenae Frons, zu tun haben<sup>3)</sup>, und zwar mit einer solchen, die die ganze Wandfläche füllt ohne daß ein Pulpitum wiedergegeben wäre, und die nicht wie in der Villa Item (*Abb. 19*) in das gewöhnliche System der Wandmalerei eingefügt ist und auch ein Podium mit in die Darstellung einbezieht. Dies ist ein Beweis für den zunehmenden Einfluß der Bühnenmalerei, die ja mit dem Pulpitum nichts zu tun hatte<sup>4)</sup>.

Die Höhe, bis zu der die Scaenae Frons auf diesen Reliefs hinaufreicht, der freibleibende Streifen darüber und der Abschluß mit einem Dachvorsprung (*Abb. 24*), stimmen durchaus mit dem Propylon (*Abb. 19*) und dem etwas reicheren Bruchstück (*Abb. 20a*) in der Villa Item überein (leider sind die Wände in Boscoreale nicht bis zur vollen Höhe erhalten). Die Nereide auf dem Seepferd hat ihr Gegenstück in dem Fries mit See-

<sup>1)</sup> „Aus den Bruchstücken campanischer Terrakottaplatten in Rom und Hannover kombiniert“ (PUCHSTEIN a.a.O.); FIECHTER, Theater, S. 101, *Abb. 96*. Photogr. *Abb.* des Bruchstückes im Museo Kircheriano: RIZZO, Ö. Jh. 8, 1905, S. 201, *Abb. 10*. Vgl. BIEBER, Theaterwesen, S. 187 (Literatur).

<sup>2)</sup> Siehe IPPEL, Dritter Stil, S. 28 (rote Säulen): OVID. ars amat. I 104 (rotes Pulpitum); PUCHSTEIN, Gr. Bühne, S. 10. Weiß sind dagegen die Säulen auf dem Numitoriusrelief (*Abb. 24*), dessen Farben allerdings konventionell sind.

<sup>3)</sup> Dagegen CURTIUS, S. 121 f.

<sup>4)</sup> Über das Fehlen des normalen Sockels S. 92, Anm. 1.

wesen am Gebälk über der Tür in *Abb. 23*. In der Villa Item kommen Seewesen noch so gut wie gar nicht vor <sup>1)</sup>, auf späteren Wänden, besonders auf Bildern, dagegen sehr häufig, so u.a. auf einer Wand in der Villa des Diomedes (*Abb. 153*) und in der Casa di Livia zu Füßen der Säulen in der rechten Ala <sup>2)</sup>. Den Dreifuß auf *Abb. 24* kann man bis zu einem gewissen Grade mit den Kandelabern auf der Seitenwand in *Abb. 22* gleichsetzen <sup>3)</sup>. Die Giebel mit Palmetten auf dem Hilarusrelief sind etwas zu klein, um sie mit den Türgiebeln auf *Abb. 19* oder *23* in Verbindung zu bringen. Aber hier kommt uns eine etwas spätere Wand in der Villa des Diomedes zu Hilfe (*Abb. 26*: *Abb. 26* Pitt. d'Erc. V S. 369 Taf. 83) <sup>4)</sup>. Sie ist allerdings wohl keine gewöhnliche Scaenae Frons, sondern die Darstellung einer Gartenarchitektur. Nun werden uns im Verlauf unserer Betrachtungen die Beziehungen von Gartenmalerei zur Bühnenmalerei immer wieder auffallen. Jetzt will ich nur auf die Vermischung von Garten- und Bühnenmotiven im oberen Wandabschnitt des Tablinums der Casa di Lucrezio Frontone (*Abb. 37*) <sup>5)</sup> hinweisen, wo das Vorkommen von Maskenkästen überdies darauf deutet, daß die Bühne hier die Priorität hat <sup>6)</sup>. Vielleicht hat man auf *Abb. 26* den Einfluß einer Scaena satyrico more vor sich. Die Dekoration ist der Hauptsache nach aus denselben Motiven, wie sie auf dem eben besprochenen Relief vorkommen (*Abb. 24*) <sup>7)</sup>, in etwas veränderter Zusammenstellung aufgebaut, wie besonders aus der Abwechslung von Bogen, Dreiecksgiebeln und geraden Gesimsen hervorgeht.

Für die Ableitung der „Gartenwand“ geben wieder *Abb. 18* und *19* die Vorbilder. Wiederum handelt es sich um Ausbreitung der freien, konzentrischen Komposition über die ganze Fläche hin: es ist eine Fassade oder ein Propylon mit einer von Bogen überwölbten Säulenstellung in der Mitte, daneben hat man vorspringende, wie in Boscoreale (*Abb. 23*) zu Aediculae umgebildete Flügel, die hier dreieckige Giebel tragen und sehr an die Giebel auf dem Numitoriusrelief erinnern. Das Gebälk befindet sich mit

<sup>1)</sup> Eine Ausnahme bildet der schmale Fries am Gebälk der *Abb. 18* wiedergegebenen Wand.

<sup>2)</sup> CURTIUS, S. 79, *Abb. 54*. — Wenn man einen Fries mit Seewesen aus der Villa in Boscoreale betrachtet (*Abb. 86a*), denkt man unwillkürlich an das cäsarische oder schon frühaugusteische Relief des Domitius Ahenobarbus.

<sup>3)</sup> Vgl. die Herme im zweiten Stock mit dem Atlanten oben an der Wand in der Villa Item, *Abb. 20b*. Vorbilder für diese Herme sind in der älteren Bühnendekoration Hermen wie die auf dem Schauspielermosaik der Casa del Poeta (1. Jahrh. v. Chr.), BIEBER, Theaterwesen, Taf. 49, wo sie mit Pilastern (und einer Säule) abwechseln, die wieder an der entsprechenden Stelle im Peristyl der Casa della Parete Nera (S. 68, Anm. 4, 1. Stil) zu finden sind. Vgl. die Säulen im oberen Wandteil des Neapler Terrakottamodells (S. 97, Anm. 4) und auf der Assteasvase mit dem rasenden Herakles.

<sup>4)</sup> R. B. I, Taf. 3. Auf die Bedeutung dieses Freskos im Zusammenhang mit der Entstehung des Mittelbilds in der Aedicula hat IPPEL, Dritter Stil, S. 16, bereits aufmerksam gemacht.

<sup>5)</sup> 3. Stils, CURTIUS, S. 52 ff., *Abb. 32, 33, 35*; mit Maskenkästen. Vgl. den Dreifuß und die kleinen Treppchen; über den Zusammenhang S. 288 f. Gartentypus 3. Stils mit Maskenkästen auch in einem Gartenprospekt der Casa del Torello (*Abb. 124*).

<sup>6)</sup> Der Zusammenhang zwischen diesen beiden Gattungen ist damit zu erklären, daß die Scaenae Frons wahrscheinlich Palastarchitekturen nachahmt, die mit freien Gartenarchitekturen verwandt sind. Die Abhängigkeit der gemalten Gartenarchitektur erklärt sich daraus, daß die Darstellung eines Gartens zu einem der ständigen Motive der Bühnenmalerei (die Satyrspielbühne) gehört.

<sup>7)</sup> S. auch die den Zustand während der Kaiserzeit wiedergebende Wiederherstellung des Tabularium: DELBRÜCK, Hell. Bauten II, Taf. 3 (Über dergleichen Gruppierungen s. unten Band II, Chronologie, Columbarium des Pomponius Hylas [3. Stil] und Bogen von Orange).

Rücksicht auf die Decke auf derselben Höhe wie das der Bühne auf diesem Relief und auf *Abb. 18*. Vasen stehen auf dem waagrecht abgeschlossenen Teil des Gebälks wie auf *Abb. 25* (vgl. auch *Abb. 18*). Der Sockel ist sehr raumhaft gebildet; auch er ist eine Weiterbildung des Typus der zwei Sockel auf *Abb. 19* in der Art von *Abb. 22* und *23*. Die einzelnen Stücke des Gesimses der Scherwand sind durch den großen Unterschied ihrer Höhe in noch gewagter Weise verteilt als in Boscoreale. — Die schmalen Durchblicke sind eine Bereicherung der Säulenhalle mit Rückwand im Cubiculum 8 der Villa Irem (*Abb. 13*) nach der Manier der Fanniusvilla <sup>1)</sup>. Der Durchblick in der Mitte ist gewollt inkonsequent aufgebaut und reicht hier zum ersten Male bis zum Sockel hinunter <sup>2)</sup>. Man sieht, wie die Formen in diesem Durchblick sich aus dem Verbände ihrer architektonischen Umgebung frei zu machen suchen: bald wird das Mittelbild entstehen <sup>3)</sup>.

Der Fries mit den Pegasoi wandelt das Motiv der Seepferde der Villa in Boscoreale ab (*Abb. 23*). Die als Akroterien angebrachten Tritonen sind zwar feiner, unterscheiden sich aber im Übrigen nicht von der Nereide auf dem Bühnenrelief. Man vergleiche eine reiche Wand in Zimmer C (Bad) des Hauses mit der Kryptoportikus (Phase IIa) <sup>4)</sup>. Die Vasen mit Früchten auf den waagrechten Gebälkstücken zwischen den Giebeln stimmen mit den Schmuckvasen an derselben Stelle auf *Abb. 25* überein <sup>5)</sup>. Die krause Ornamentik der Gebälke und Gesimse ist eine Fortsetzung von der, die wir auf den üppigsten Wänden in der Villa dei Misteri gesehen haben. Es fehlt eine Verbindung mit der Decke des Zimmers, und mit den Seitenwänden bestehen nur schwache Verbindungen. Der Sockel weicht weit zurück: so wird die ganze Darstellung aus einem Teil oder einer Fortsetzung des wirklichen Zimmers zu einem besonderen „Bild“, eine Erscheinung, die zusammen mit dem Entstehen des Mittelbilds für die weitere Entwick-

<sup>1)</sup> Man vergleiche die Statuen, die die Portiken bekrönen, mit denen auf den Portiken des Bernini auf dem Petersplatz.

<sup>2)</sup> S. IPPEL, Dritter Stil, S. 16.

<sup>3)</sup> Die sehr eigenartige Form dieses Mittelprospekts läßt sich wie folgt erklären: Der Pfeiler mit zwei halben Bogen ist einer parataktischen Wand entnommen, auf der hinter der Scherwand Rundbogen in der Weise aufgestellt waren, daß ihre höchsten Teile gerade hinter den Säulen der vordersten Bildfläche zu liegen kamen. Dies ist eine freiere Variation auf das Thema des weiter hinten gelegenen, aber zwischen Säulen sich aufwölbenden Bogens (*Abb. 12*; MAIURI, Casa del Menandro, Taf. 11). Daß die Scherwand in einem einzigen der Interkolumnien niedriger gemacht oder sogar ganz entfernt wird und daß daher der Säulenschaft in größerem Umfange — in unserem Falle sogar vollständig — sichtbar wird, ist ja, wie wir sahen, schon einige Male vorgekommen. Auch daß ein Abschnitt eines tiefer liegenden Gesimses hängen bleibt, während die übrigen Stücke noch tiefer absacken und oftmals weiter entfernt erscheinen, darf uns nicht verwundern (s. *Abb. 23*). Das Zeltdach ist wahrscheinlich aus der Zusammenstellung von zwei Girlandenbogen entwickelt worden (vgl. *Abb. 23*). Dergleichen hoch angebrachte Girlanden finden sich z.B. auch auf dem Numitoriusrelief (*Abb. 24*). Das Motiv kann aber auch von Wänden wie *Abb. 18* und *19* entlehnt sein, wo schon eine vollständige Tholos oder eine Tempelfassade abgebildet war. Die hoch von oben gesehen wiedergegebenen Gitter, die sehr seltsam anmuten, müssen von Durchblicken links und rechts an der Wand übernommen sein, wie sie sich seit dem Aufkommen von Wänden wie *Abb. 13 links* entwickelt haben. Die aufgehängten Weihgeschenke, der Priap und die Andeutung von Bodenfläche sind Bestandteile der Votivmalerei (vgl. den Stierkopf übrigens auch mit *Abb. 87, 88*), können aber auch von landschaftlichen Bühnenprospekten wie *Abb. 64 f.* aus Boscoreale übernommen sein.

<sup>4)</sup> MAIURI, Not. d. Sc. 1933, S. 267, MAU-IPPEL, Pompeji<sup>6</sup>, S. 130 f.

<sup>5)</sup> Vgl. die mit Früchten gefüllten Vasen auf dem Gesims außerdem noch mit *Abb. 18* und mit den Fruchtschalen auf *Abb. 106, 123*; MAU, Wm., Taf. 5–6, 8 und 9 und J. d. I. 42, 1927, S. 51, Abb. 2; Mon. d. Pitt. III, 3, S. 57, Abb. 41.

lung von höchster Bedeutung ist. Immer mehr wird eben der malende Architekt zum Maler, der mit architektonischen Formen arbeitet.

Dies zwingt uns, diese Wand später als die der Villa des Fannius Sinistor zu datieren<sup>1)</sup>, um so mehr, als die Formen sehr schlank sind. Natürlich sind Gartenarchitekturen öfters leichter im Aufbau, die aus Boscoreale (*Abb. 64f.*) jedoch sind es gar nicht, und der hochragende, aber durch seine leichte Bekrönung weniger eindrucksvoll wirkende Aufbau ist sowohl den meisten Wänden aus einem späteren Stadium eigen (vgl. wieder die Ausschmückung des Apodyteriums (C) im Haus mit der Kryptoportikus u.s.w.; vgl. auch *Abb. 100*) wie dem Relief des Numitorius Hilarus. Dieses müssen wir also wahrscheinlich ebenfalls etwas später als die Wände von Boscoreale ansetzen<sup>2)</sup>. Wir stellen daher Relief und Fresko auf die Grenze der ersten und zweiten Phase.

Aus dem Zeitunterschied läßt sich vielleicht eine merkliche Abweichung des eben besprochenen Reliefs von der Wanddekoration der dritten Stufe erklären. Es fehlt ihm die Scherwand oder die Andeutung eines mittleren Wandteils durch ein Gesims, das doch im Apsidensaal in Praeneste noch vorhanden ist<sup>3)</sup>, und die Scherwand fehlt auch in der ebengenannten, einer Scaenae Frons ähnelnden Dekoration des Apodyteriums im Haus mit der Kryptoportikus, die aus der zweiten Phase (IIa) stammt.

Die auffallend nahe Verwandtschaft von Bühnen- und Wanddekoration in dieser Periode (*Ic*; *Abb. 26*) und das Übergreifen des ersteren in die Entwicklung der anderen in bestimmten Fällen (*Abb. 22* und *23*; auch *Abb. 26?*) ist bereits deutlich. Wir haben hier, wenn auch nicht im „locus patens“, eine von den Scaenae Frontes des Vitruv im Wohnhaus vor uns oder eine daran unmittelbar sich anschließende Dekoration. Abweichend ist vielleicht, daß nur eine Tür vorhanden ist. Dies wird dadurch zu erklären sein, daß wir es hier, wie auch wahrscheinlich sogar in den ihre drei Türen beibehaltenden Reliefs, mit einer verkürzten Wiedergabe der Bühnenfassade zu tun haben (vgl. die große Länge der Wand der republikanischen Scaenae Frons in Pompeji, der Längswand im pränestinischen Apsidensaal und des Bühnenmodells Bieber a.a.O. Taf. 40, u.s.w.<sup>4)</sup>). Ferner denke man daran, daß die gemalten Scaenae noch freier und räumlicher wirken konnten als die plastisch ausgeführten.

<sup>1)</sup> Der Zahnschnitt ist hier noch nicht verschwunden (s. den Sockel), ebensowenig auf dem Schauspielerrelief. Er ist aber so schematisch gemalt, daß das Ornament beinahe die Form einiger flacher Gesimsornamente in der Casa di Livia (Phase IIb) annimmt. Auf dem Relief sind sie ziemlich identisch mit denen auf *Abb. 22* und *23*.

<sup>2)</sup> Vgl. die dreieckigen Bukranien mit denen auf *Abb. 106* (MAU, Wm., Taf. 5–6, Phase IIa): Über das Retikulatmauerwerk des Grabes s. S. 97. Das aus verschiedenen Bruchstücken zusammengesetzte Relief auf *Abb. 25* scheint etwas altmodischer zu sein. Die Datierung von RHODEN-WINNEFELD (KEKULÉ, Terrakotten IV, S. 14\*) in die frühe Kaiserzeit ist nicht notwendig.

<sup>3)</sup> DELBRÜCK, Hell. Bauten I, Taf. 17 (also auch in den Scaenae Frontes dieser Zeit?).

<sup>4)</sup> Die Scaenae Frons des VITRUV (V, 6, 8 vgl. V, 6, 3) hat, wenn man die „itineraria versurarum“ mitzählt, noch fünf Türen, was im pränestinischen Apsidensaal vielleicht nachgeahmt ist (DELBRÜCK, Hell. Bauten II, S. 133). Fünf Türen hatte das hellenistische Bühnenhaus in Pompeji, wahrscheinlich drei, vielleicht aber noch fünf, die Scaenae Frons aus dem Beginn der römischen Kolonie ebendort (80–40 v. Chr.). Die normale Scaenae Frons hat, soweit bekannt ist, drei; ebenfalls drei hat das Modell Santangelo (S. 97, Anm. 4), das obendrein sehr schmal ist. Eine Tür hat das „Miniaturtheater“ in Dura (CUMONT, Syria 4, 1923, S. 42, Taf. 11, 2; Les Fouilles de Doura-Europos, S. 186 f., Taf. 63, 74 f. Die Scaenae Frontes wurden nach VITRUV „propter amplitudinem parietum“ in Häusern angebracht. In diesem Falle wurden sie natürlich nicht verkürzt.

Auch im oberen Wandteil mit seinen neuen Prospekten ist einmal die Darstellung selbst, dann aber auch die Form, in der sie gegeben ist, vollkommen in Übereinstimmung mit der Dekoration einer Bühne. Sowohl auf *Abb. 22* wie auf *Abb. 23* sehen wir auf einen von Säulen umgebenen Hof hinaus; auf *Abb. 22* ist er enger und sieht mehr wie das Innere eines hypäthralen Tempels aus. Wir brauchen uns nur an die Portiken hinter dem Pompejustheater in Rom aus dem Jahre 55/54 v. Chr. zu erinnern, mit dem das Theater von Ostia gerade in diesem Punkte enge Verwandtschaft zeigt<sup>1)</sup>. In gewissen Fällen wird der schmale Skenensaal vorn und hinten Öffnungen gehabt haben, durch die man Teile der Säulenhallen sehen konnte<sup>2)</sup>. Von solchen Prospekten die sich im Theater selbst aber selbstverständlich auch anderswo vorfinden konnten, mögen sich die Bühnenmaler für ihre Darstellungen von Palästen, Tempeln und dergleichen ihre Inspirationen geholt haben.

In der formalen Durchführung der Darstellung dagegen sind von besonderer Bedeutung die Linien, die steil nach unten zu verlaufend eine Verkürzung andeuten und beim Beschauer einen tiefen Augenpunkt voraussetzen. Solche Linien sind schon seit dem Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. erprobte Mittel der antiken Kunst der Perspektive, und in dieser Kunst eben hat die Bühnenmalerei die Führung. Theorie der Perspektive und Bühnendekoration sind zu Anfang überhaupt dasselbe. Das geht schon aus Vitruv (VII, praef.) hervor (S. 158). Die Perspektive, die auf die Malerei angewendete Optik, heißt sogar bei den Griechen kurzweg *σκηνογραφία*<sup>3)</sup>. Daß bereits im 5. Jahrhundert v. Chr. diese Art von Verkürzung bekannt war, beweist ein Relief aus dieser Zeit in Athen (*Abb. 27a*)<sup>4)</sup> und die Friese des Heroon von Trysa (*Abb. 27b* und *27c*)<sup>5)</sup>. Der Winkel, den die Fluchtlinien mit der Waagrechten bilden, erreicht manchmal bei-  
*Abb. 27d* nahe 45 Grad. Auf einer hellenistischen Stele aus Pagasae (*Abb. 27d*: R.P.G.R. 405, 7), bilden die Linien der verkürzten Balken mit der Waagrechten, die die Decke von der Rückwand trennt, einen solchen Winkel. Noch dichter an die Bühnenmalerei führt uns das für die Kenntnis der antiken Perspektive höchst bedeutsame Kraterbruchstück aus

<sup>1)</sup> Ostia: BIEBER, Theaterwesen, S. 58, Abb. 60. Die Portiken hinter dem Theater in Pompeji (hellenistisch) schließen nicht unmittelbar an das Bühnengebäude an.

<sup>2)</sup> Am Buleuterion in Milet, das seiner Form nach an ein kleines Theater erinnert (vgl. das unten besprochene Ekklesiasterion von Tralles, das zugleich Theater war) schließen die durch Fenster, freilich nur von einem hohen Standpunkt aus, sichtbaren Portiken unmittelbar an die Rückwand an, ganz wie es auf *Abb. 22* und *23* dargestellt wird. An römischen „Scaenae Frontes“ kamen gelegentlich Fenster vor (HERBIG, J. d. I. 44, 1929, S. 232, Anm. 1). Die gemalten „Scaenae Frontes“ des 4. Stils haben dann Ausblicke auf Portiken, die denen auf *Abb. 22* und *23* entsprechen und nur zu einem Teil in gemalten Kulissen ihre Vorbilder zu haben brauchen.

<sup>3)</sup> S. auch die Auszüge aus GEMINUS und PROCLUS zu EUKLID (zitiert bei DELBRÜCK, Linienperspektive, S. 41). Über die Vitruvstellen S. 158 und a.a.O., S. 40. Dazu heute die sehr interessante Publikation des wichtigen Kraterfragments in Würzburg: BULLE, Eine Skenographie, bes. Kap. I und X. Aus der Bezeichnung Skenographie für die auf die Malerei angewandte Optik (PROCLUS *σκηνογραφική*) ergibt sich, daß die Perspektive sich hauptsächlich auf die Bühnenmalerei beschränkte, und aus der Umschreibung: „die Kunst, Gebäude richtig darzustellen“ (Geminusexzerpt) folgt, daß die perspektivische Wiedergabe von Gebäuden für diese Scaenographia das Wesentlichste war; und zwar nicht nur die linearperspektivische: der Terminus „adumbratio = *σκιεγραφία*“, den VITRUV gebraucht (I, 2, 2), weist auf die große Bedeutung der Lichtperspektive auch für die Bühne hin.

<sup>4)</sup> A. M. 36, 1911, Taf. 3, 1, S. 122; R. d. R. II, 351, 1.

<sup>5)</sup> BENNDORF-NIEMANN, Trysa, Taf. 12, 13; R. d. R. I, 450, 1, 3; 451, 2, 4.

Tarent (380–350 v. Chr.), das wahrscheinlich eine σκηνή darstellt. (*Abb. 27e*)<sup>1)</sup>. *Abb. 27e*  
Hier weisen die Paraskenien Fluchtlinien auf, die unter einem Winkel von etwas weniger als 45 Grad absinken. Die Neigung der Oberkante der perspektivisch gezeichneten Tür ist sogar noch stärker.

Auch auf der Heraklesvase des Assteas aus dem 4. Jahrhundert, auf der bekanntlich eine Bühne dargestellt ist (*Abb. 27f*)<sup>2)</sup> ist rechts eine Tür zu sehen, deren offenstehende Flügel in starker Unteransicht, „da sotto in sù“, wie es die Italiener der Renaissancezeit nannten, wiedergegeben ist (vgl. auch die Bühne auf einem kampanischen Glockenkrater im Louvre<sup>3)</sup>). Der steil nach unten zu laufende Balken vor dieser Tür ist nicht perspektivisch gemeint, sondern ist in Wirklichkeit ein schräg verlaufender Stützbalken des Bühnendachs<sup>4)</sup>. *Abb. 27f*

Wenn wir aber auch diese Linie nicht als ein perspektivisches Detail verwerten können<sup>5)</sup>, können wir jedenfalls aus dem Vorangehenden schließen, daß die steilen perspektivischen Linien an der Tür der herkulanischen Kopie mit dem Dichter-Schauspieler als König (*Abb. 27g*)<sup>6)</sup> bereits auf dem hellenistischen Original vorhanden gewesen sind, und nicht minder die auf zwei anderen zu derselben Serie von Kopien nach Originalen des 4. Jahrhunderts gehörenden Bildern<sup>7)</sup>, nämlich auf dem Bild „Achill und Patroklos“ (*Abb. 27h*) (hier auch oberhalb einer Scherwand) und auf der „Schmückung der Priesterin“ (*Abb. 27i*, wo sie etwas weniger geneigt sind)<sup>8)</sup>. Die Durchblicke auf *Abb. 22* und *23* gehen also auf griechische Malerei zurück, vor allem natürlich auf die Skenographie, eben auf die Kunst, Gebäude perspektivisch wiederzugeben<sup>9)</sup>, und nicht auf die Naiskosmalerei. Aus dieser Abhängigkeit lassen sich auch einige Abweichungen von der Perspektive dieser letztgenannten Gattung erklären. Denn sowohl in der Bühnenmalerei wie in der Naiskosmalerei des vierten Jahrhunderts und der hellenistischen Zeit verwendete man wohl Linien in stark zurückweichender Schräge, die weitere Durchführung dieser perspektivischen Einzelheit ging jedoch höchst wahr- *Abb. 27g*  
*Abb. 27h*  
*Abb. 27i*

1) BULLE a.a.O., Taf. 1, 2.

2) BIEBER, Theaterwesen, S. 108 f., *Abb. 107 f.*, S. 187 (Literatur); FURTWÄNGLER-REICHHOLD, Gr. Vasenmalerei, Text III, *Abb. auf S. 62*. Dieses Bild ist in seiner Komposition auch mit der Naiskosmalerei verwandt.

3) J. d. I. 42, 1927, S. 30 f., *Abb. 1–2*. — Einen „da sotto in sù“ gesehene Türflügel mit ziemlich schnell absinkender oberer Begrenzungslinie finden wir bereits auf der Aphroditevase des Eretria-Meisters (PFUHL, M. u. Z., *Abb. 561*). Über die Wiedergabe „da sotto in sù“ in der griechischen Malerei seit dem Ende des 5. Jahrh. v. Chr. s. BEYEN, Mantegna, S. 118, 140 mit Anm. 1.

4) Wie bei FIECHTER, Theater, *Abb. 35 f.* zu sehen ist (Phlyakenbühnen).

5) Da dieser Balken bei einer richtigen Wiedergabe des Bühnengebäudes aber perspektivisch wiedergegeben sein würde, ist es doch möglich, daß dem Assteas noch etwas von einer Verkürzung vorschwebte, weil er an solche verkürzte Linien gewohnt war (s. was im Text folgt).

6) HELBIG 1460; GUIDA 1470; ELIA, Pitture e Mosaici, 245; PFUHL, M. u. Z., *Abb. 653*; SPIRO-WIEGAND, Antike Fresken, Taf. 9; CURTIUS, S. 275, *Abb. 163*. Daß mit den (in der Reproduktion undeutlichen) schrägen Streifen wirklich ein perspektivischer Prospekt gemeint ist (wahrscheinlich die offenstehenden Türflügel), läßt sich vor dem Gemälde selbst durch Augenschein feststellen.

7) Diese Datierung ist durch CURTIUS (S. 270 ff.) genügend begründet worden.

8) „Achill und Patroklos“: HELBIG 1389b; GUIDA 1468; ELIA, Pitture e Mosaici, 248; CURTIUS, S. 271, *Abb. 161*; „Schmückung der Priesterin“: HELBIG 1435; GUIDA 1471; ELIA, Pitture e Mosaici, 246; HERRMANN, Denkmäler, Taf. 3; CURTIUS, S. 269, *Abb. 160*.

9) DELBRÜCK, Linienperspektive, S. 41 (Exzerpt aus GEMINUS).

scheinlich nicht immer in der gleichen Weise vonstatten. Auf uns bekannten Naiskosbildern laufen die Balken, ganz wie man es erwarten muß, stets von der Vorderseite des Zimmers nach der Hinterwand zu, wie ja auch in jedem anderen „Tempel“ die Balken mit ihren Köpfen auf dem Architrav ruhen, der die Anten verbindet <sup>1)</sup>). Am „kleinen Tempel“, dem Naiskos, findet unsere Wand also kein genaues Vorbild.

Wie sich die Bühnenmalerei in diesem Falle verhielt, müssen wir aus indirekten Anzeichen zu erkennen suchen. In der dekorativen Malerei sind die Balken öfters — so hier in *Abb. 22*, und also auch auf den Wänden, wo von Einfluß von der Bühne her die Rede ist — nur in den Seitenfeldern sichtbar und verlaufen parallel zur Bildfläche <sup>2)</sup>). Hieraus ergibt sich dann, daß wir ein Gebäude — falls es ein Langhaus ist — von seiner Schmalseite her sehen, und daß die Balken die Seitenschiffe überspannen. Die Seitenwand selbst, auf der diese Balken aufruhend, ist selbstverständlich perspektivisch wiedergegeben. So finden wir die Balken sogar auf verschiedenen naiskosartigen Bildern in Pompeji, wo sie also eine Neuerung der Zimmermaler darstellen <sup>3)</sup>). Perspektivisch gezeichnet sind dagegen die kleinen Balken in den Mittelaediculae und in mehreren jener kleinen Gebäude, wie sie in der architektonischen Dekoration vor allem im vierten Stil so beliebt sind <sup>4)</sup>). Da die Bühnenmalerei nicht auf denselben geschichtlichen Voraussetzungen beruht wie die Naiskosmalerei, hatte sie keinen Anlaß, die Balken so darzustellen, als stünden sie lotrecht auf der Vorderfläche. Da es viel bequemer ist, einen Balken in seiner ganzen Länge wiederzugeben als in Verkürzung, hat sie sicherlich auch das bequemere Motiv in ihrem Motivschatz gehabt <sup>5)</sup>). Bei der Wiedergabe einer symmetrisch aufgebauten Palastfassade auf Pinakes (oder Leinwänden) in den hellenistischen Thyromata oder auf kleinen Kulissen an der Scaenae Frons (also in einem Falle den *Abb. 22* und *23* entsprechend) hat dies Motiv in den Seitenfeldern seinen guten Sinn. Daneben aber hat die italische und römische Bühnenmalerei sicherlich auch die kurzen Balken in perspektivischer Wiedergabe an der Decke gekannt (vgl. auch

<sup>1)</sup> Stele aus Pagasae R.P.G.R. 405. 7; das Naiskosbild aus Herkulaneum „Achill und Patroklos“. Sehr kurze Balken zeigen das Bild „Zeus und Danae“ im Zimmer links vom Tablinum der Casa della Regina Margherita (auf der Tafel bei HERRMANN, Denkmäler, nicht sichtbar, am Original jedoch deutlich zu erkennen, vgl. unten Anm. 4) und einige Naiskoi auf Süd-italische Vasen: SPINAZZOLA, *Arti*, Taf. 203, 210.

<sup>2)</sup> Unter anderem: in dem Apodyterium des Hauses mit der Kryptoportikus, mit der Scaenae Frons verwandt, oben im oberen Wandabschnitt (2. Stock); in der Casa della Parete Nera: NICCOLINI, D. G., Taf. 54 (3. Stil oberer Wandteil, Seitenfelder).

<sup>3)</sup> 3. Stil: MAU, *Wm.*, Taf. 13 f.; 4. Stil: „Peirithoos empfängt die Kentauren“: HERRMANN, Denkmäler, Taf. 144; DIEPOLDER, R. M. 41, 1926, Beilage 10, 2.

<sup>4)</sup> 3. Stil: Im Haus des Sulpicius Rufus: NICCOLINI, A. i. P., Taf. 33 und *Nuovi Scavi*, Taf. 10. Im oberen Wandabschnitt des Tablinum der Casa di Frontone sind es eher Kassetten. Im 4. Stil oftmals (s. unten im Text); u. a. im Oecus n der Casa dei Vetti: *Abb. 149*. In der Casa della Regina Margherita kommt der kleine verkürzte Balken sowohl in einem Mittelbilde (Anm. 1) wie in der dieses umgebenden architektonischen Dekoration vor.

<sup>5)</sup> Die vielen horizontalen Streifen oben im Dioscurides-Mosaik mit der Komödienszene können eine Andeutung von unverkürzten Balken sein. Wahrscheinlich darf man eine verwandte Szene im oberen Wandteil in einem kleinen Zimmer des Hauses mit der Kryptoportikus vergleichen, die in einem Raum mit parallel zur Bildfläche verlaufenden Balken Platz findet. — Das Mosaik kann aber zugleich einen Hinweis bieten, daß in naiskosartigen Bildern, die unmittelbar die Bühne nachahmen, von der Seite gesehene Balken gut möglich sind. Eine absolute Unterscheidung wäre vielleicht allzu theoretisch.

S. 103, Anm. 1 und 4), einen Typus, der der Kassettendecke nahesteht. Beweise und Anzeichen hierfür bietet die Assteasvase (*Abb. 27f*, ungenau abg. bei Bieber Theaterwesen *Abb. 107*, genau *Abb. 108*, vgl. Mau *Wm. Taf. 3*), dann aber auch die bühnenartige Dekoration im Hause des Pinarius Cerealis mit dem Bilde der „Iphigenie auf Tauris“ (*Abb. 46b*; Spinazzola *Arti*, *Taf. 119*). Auch anderswo kommen sie in ganz gleicher Ausführung vor, höchst wahrscheinlich wiederum unter dem Einfluß der Bühne, so in den kulissenartigen Durchblicken im Oecus n des Vettierhauses (Spinazzola *Arti*, *Taf. 108*, u.s.w.). Verwandtes im zweiten Stil findet man im Hause des Gavius Rufus (*Abb. 12 links*). Auch perspektivische Wiedergabe von langen Balken werden die kühnen Bühnenmaler nicht vermieden haben, so daß ihr Motivschatz jedenfalls reicher war als der der Naiskosmaler.

Die parallel zur Vorderfläche verlaufenden Balken — weit mehr als die in Verkürzung gesehenen — passen besonders gut zu der in Perspektive wiedergegebenen Säulenreihe<sup>1)</sup>. Nun ist eine Säulenreihe wie auf *Abb. 22* und *23* in der griechischen Interieurmalerei auf Naiskoi u. dergl. nicht belegt, und nach dem eben Gesagten ist dies wahrscheinlich kein Zufall. Vielleicht ist das Motiv zudem dort deshalb nicht verwendet worden, weil man in der unmittelbaren Umgebung der Figuren unruhige Überladenheit vermeiden wollte (vgl. hierzu z.B. die Hintergründe bei Fra Angelico<sup>2)</sup>). Auf den Naiskoi sind die verkürzten Wände glatt gelassen<sup>3)</sup>. Die griechische Bühnenmalerei hingegen hat sich dieses perspektivischen Motiv, das den Alten doch mit am frühesten aufgefallen sein muß<sup>4)</sup>, sicherlich bei der Darstellung eines Königspalasts bedient, und damit stimmt dann auch der hellenistische Charakter dieses Motivs völlig überein: der Raum wird durch dichtes Aneinanderfügen fester Gegenstände angedeutet<sup>5)</sup>. Man beachte auch die dekorative hellenistische „Rahmenleiste“, die um die Säulenreihe auf *Abb. 22* herumläuft (vgl. die verwandten Leisten, die das Thyroma umschließen, in dem die Komödienszene des Dioscurides spielt, S. 357. Als ein Fassadenmotiv kam es außerhalb der Bühnendekoration auf griechischen Tafelbildern und Naiskoi allerdings vor: an verkürzten Eingangs- und Seitenwänden von Tempeln<sup>6)</sup>. Dort kann die allzu

<sup>1)</sup> Da die Balken im allgemeinen senkrecht auf dem verkürzt gesehenen Architrav stehen, den sie mit der benachbarten Wand oder mit einem anderen Architrav verbinden.

<sup>2)</sup> S. 161, 166. Auf der Bühne läßt sich vermeiden, daß eine Figur mit dem beweglichen Prospekt zusammenstößt, indem man diesen auf den oberen Wandteil beschränkt. Denn auf der Bühne sind die Figuren mit Rücksicht auf den Hintergrund kleiner als in der Naiskosmalerei. In den niedrigen Zimmern dieser Gattung bleibt nur ein kleines Stück unmittelbar oberhalb der Figuren frei. Unnatürlich kleine Innenräume werden noch in der Malerei des 15. Jahrh. n. Chr. dargestellt :z.B. auf dem Verkündigungsbild des Genter Altars von Jan van Eyck.

<sup>3)</sup> Schmückung zum Festzug; Achill und Patroklos (S. 103, Anm. 8); Musikanten (PFUHL, *M. u. Z.*, *Abb. 654*). Das Motiv kommt wohl in Bildern 4. Stils vor: Medea (C. dei Dioscuri: HERRMANN, *Denkmäler*, *Taf. 130*; schlangengewürgender Herakles im Oecus n im Vettierhaus (nach 63 n. Chr.): a.a.O., *Taf. 41*; „Peirithoos empfängt die Kentauren“ (Haus des Gavius Rufus, S. 104, Anm. 3).

<sup>4)</sup> Wahrscheinlich bereits an Demokrit (s. SIX, *Agatharchos*, *J. H. S. 40*, 1920, S. 180). SIX weist dort darauf hin, daß in der stoischen Lehre, wie sie Sextus Empiricus vorträgt, als ein Beispiel für die falschen Phänomene die Reihe von nach hinten zurückweichenden Säulen genannt wird und daß die Stoa darin so gut wie sicher auf Demokrit zurückgeht; denn dieser kennt schon das Kleinerwerden der Gegenstände in größerer Entfernung.

<sup>5)</sup> Vgl. *Abb. 13*; s. RODENWALDT, *Komposition*, S. 6 (Alexandermosaik).

<sup>6)</sup> Eine verkürzte Seitenwand mit drei weiter aus einander geschobenen Säulen zeigt der wegen seiner Beyen, Pompejanische Wanddekoration

unruhige Wirkung der vielen Senkrechten gemildert und der Konflikt zwischen Figuren und Architektur durch die geschmeidigen Umrisse der Bodenkulissen vermieden werden, hinter denen das Gebäude teilweise versteckt ist.

Nunmehr sind noch einige Einzelheiten in den äußersten Durchblicken zu betrachten: Die drei Quaderreihen auf *Abb. 22*, von denen es selbstverständlich nicht ausgeschlossen ist, daß sie auf der Bühne nachgeahmt wurden, können ebenso gut von den älteren Wänden zweiten Stils entlehnt sein, und die eigenartige, mit übertriebener Perspektive gezeichnete Decke auf *Abb. 23* sieht wie ein mißglückter Versuch aus, etwas Selbständiges zu schaffen. Der Maler wollte offenbar von der altüberlieferten Form der Kassettendecke nichts wissen <sup>1)</sup>. Die steile Perspektive ist jedoch wieder hellenistisch und kam ebenso auch an der Bühne vor.

Bemerkenswert ist, daß die Maler wie auf *Abb. 22* und *23* auch auf griechischen Bildern die perspektivischen Schrägen, die Mauern und Gebälk gegeneinander abgrenzen, nicht durch ruhige Waagrechte von einer hinten gelegenen Rückwand aufzufangen ließen, sondern sich auf die weit ins Bild sich einbohrenden Schrägen beschränkten oder diese doch dominieren ließen — vor allem in den älteren Bildern, wie in der „Schmückung zum Festzug“, in „Achill und Patroklos“, aber auch im „Schauspieler als König“; anders dagegen im Musikantenbild (Pfuhl M.u.Z. Abb. 654). Hierin gibt also *Abb. 22* und *23* die Skenographie reiner wieder als *Abb. 13*.

Im Einklang zu all diesem steht die Beschreibung der Scaenographia bei Vitruv

---

Raumwiedergabe merkwürdige Krater aus Ruvo mit Orest und Iphigenie (R.V.P., I, 104. 5, SPINAZZOLA, *Arti*, Taf. 211, 2. Reihe rechts) aus der ersten Hälfte des 3. Jahrh. v. Chr. Wie anderen Malern im 5. und 4. Jahrh. (vgl. ein Fragment im Pierson Museum zu Amsterdam: *Algemeene Gids*, Amsterdam 1937, nr. 1486, Taf. 77 unten nach FURTWÄNGLER-REICHOLD III, Taf. 178 und das Würzburger Kraterfragment, S. 116, Anm. 3) fällt es auch dem Maler des Ruveser Kraters offenbar nicht schwer, die Säulen auseinander zu schieben. Diese Darstellungsweise ist älter als die Wiedergabe der dicht aneinander gedrängten Reihe vieler Säulen oder war zumindest gleichzeitig mit ihr bekannt. Auf dem Krater aus Ruvo ist die starke Verkürzung noch nicht erprobt, und erst durch sie kann ja das vollkommene Aneinanderschließen der Säulen erreicht werden. Verkürzte Säulenfassaden gibt es vielfach im 3. Stil, z.B. auf dem Jason-Pelias-Bilde (HERRMANN, *Denkmäler*, Taf. 75, R. P. G. R. 195. 3) und auf dem Gemälde aus dem 4. Stil in der Casa di Lucrezio Frontone, das den Tod des Neoptolemos darstellt und dessen Original ein griechisches Werk des 4. oder 3. Jahrh. ist (HERRMANN, *Denkmäler*, Taf. 156; RODENWALDT, *Komposition*, S. 258, 257, Abb. 38; DIEPOLDER, R. M. 41, 1926, S. 28 f. mit Beilage 6, wo es fälschlich als 3. Stil angesprochen wird). Die Säulen schließen in diesem Gemälde nicht vollkommen aneinander und haben, ganz wie auf der Vase von Ruvo noch wenig Verkürzung. Falls es eine selbständige Architekturmalerei im Tafelbilde und mit kleineren Figuren vor dem 1. Jahrh. v. Chr. gegeben hat, wie wir sie aus Bildern 3. Stils kennen: *Abb. 43* (Medea und die Peliaden) und R. P. G. R. 221. 5 (Scipio und Sophonisba), dann gehört dies Motiv auch dazu. Vergleiche das verwandte Circebild aus den Odysseelandschaften im Vatikan und das Ikariosrelief, die beide darauf hinweisen können, daß solche selbständige hellenistische Architekturbilder möglicherweise neben der Bühnenmalerei bestanden haben (S. 291). DIEPOLDER (a.a.O., S. 37) vermutet, daß es diese Gattung von Malerei gegeben habe, die dann zweifellos mit der Bühnenmalerei verwandt gewesen wäre.

<sup>1)</sup> Vgl. die sinnlos schräge Stellung der Balkenköpfe auf *Abb. 82, 83*. Oder hat in diesem Fall der moderne Zeichner etwas für Balkenköpfe gehalten, was in Wirklichkeit von unten her abgeschrägte Konsolen waren? Über „hyperperspektivische“ Wiedergabe S. 199, *Abb. 64 f, 100*. — PETERSEN (R. M. 18, 1903, S. 120) spricht von einem kassettierten Gewölbe aber die Kassettenrahmen verlaufen gerade. Wenn dies jedoch richtig ist, muß man gewölbte Tympana über dem Gebälk rechts und links rekonstruieren. In der Kuppel bei MAU, Wm., Taf. 14 sind die waagrechten Umrißlinien der Kassetten gebogen, die radial verlaufenden dagegen gerade wiedergegeben. Das Kleinerwerden der Kassetten nach unten zu in dieser Dekoration ist ein weiteres perspektivisches Versehen.

(I, 2, 2): „scaenographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio (= σκιαγραφία)“. Von einem Gebäude werden die Fassade und die zurückweichenden Seiten dargestellt, die oben horizontal begrenzte Rückseite fehlt wie auf *Abb. 22* oder ist wenigstens nicht von Bedeutung wie auf *Abb. 23*<sup>1)</sup>, im Gegensatz zu den Rückseiten von Gebäuden auf *Abb. 12–19*. Der „ad circini centrum omnium linearum responsus“ ist in *Abb. 22* und *23* (ebenso wie auf *Abb. 16, 18(?)* und *20*) im Prospekt in den Hauptlinien erreicht (vgl. die punktierten Linien auf *Abb. 22b* und *23b*). Die Fassade selbst hat unten symmetrische Parallelperspektive, oben auf *Abb. 23*, soweit man es verfolgen kann, nach dem Gefühl gezeichnete, konvergierende Perspektive. Diese Abweichungen von der Konstruktion mit einem einzigen Augenpunkt können wohl zum Teil einen Unterschied gegenüber der Bühnenmalerei bezeichnen, jedenfalls ist die symmetrische Parallelperspektive an einer Frons, die oftmals sehr breit ist, und an der sich beständig bestimmte Motive, z.B. Kentauren und dergleichen, wiederholen, beinahe eine Notwendigkeit (vgl. S. 159 und S. 161). Daß richtige Hauptlinien und unrichtige Details nebeneinander vorkommen, ist am besten so zu erklären, wie es Bulle bei Gelegenheit des tarentinischen Kraterbruchstücks (S. 102 f.) tut: nämlich damit, daß die Hauptlinien mechanisch konstruiert, die Details dagegen freihändig gezeichnet sind (Bulle a.a.O. S. 10, Anm. 14).

Auch drei andere Motive auf *Abb. 22* sind der Bühne nicht fremd, obgleich diese sich vielleicht nicht rühmen kann, ein Vorrecht für sie zu besitzen. Kandelaber, die vor dem Podium zu beiden Seiten einer Treppe stehen, finden sich auch auf einer Phlyakenvase aus Lentini<sup>2)</sup>, und der „Kronleuchter“ über der Tür ist mit dem Medaillon mit Adler in der Decke eines römischen Theatermodells (Bieber Theaterwesen Taf. 40, 1) und mit der Muschel über der Regia in der Scaenae Frons in Pompeji I, 3, 25 (*Abb. 45*) zu vergleichen<sup>3)</sup>.

Was hat man schließlich von dem reichen Gebälk mit den Karyatiden, Atlanten und Kentauren zu denken? Sicherlich ist es nicht notwendig, Einfluß von der Bühnenmalerei anzunehmen, da es sich aus den einfacheren in der Mysterienvilla entwickelt hat<sup>4)</sup> und da die Wirklichkeit unmittelbar als Vorbild gedient haben wird<sup>5)</sup>.

Aus der Beschreibung der Scaenae Frons des Apaturius bei Vitruv ergibt sich aber, daß Wandmalerei und Bühnenmalerei auch in dieser Einzelheit übereinstimmen.

<sup>1)</sup> PETERSEN (R. M. 18, 1903, S. 120) nimmt zu Unrecht an, daß auch in *Abb. 23* keine Rückseite zu sehen wäre. Man darf übrigens nicht annehmen, daß die antike Bühnenmalerei niemals die Rückseite eines Gebäudes wiedergegeben hätte.

<sup>2)</sup> BIBER, Theaterwesen, S. 144, *Abb. 128*.

<sup>3)</sup> Wir haben bereits auf die geringe Höhe des Sockels in *Abb. 23* und in der Scaenae Frons hingewiesen. Höhere Sockel in altmodischen Wänden 2. Stils: *Abb. 13* (Villa Item, Alkoven von Cubiculum 8); *Abb. 82 f.* (Fanniusvilla, großes Triklinium); *Abb. 96* (Casa del Laberinto, Exedra); *Abb. 10* (Casa di Trebio Valente, Cubiculum). Dieser niedrige Sockel scheint auf spätere Formen des 2. Stils Einfluß behalten zu haben (s. u.a. MAU, Wm., Taf. 9, Casa di Livia).

<sup>4)</sup> *Abb. 15a*; ein unsicheres Beispiel 1. Stils, S. 38, Anm. 1. Über die kleinen Stützfiguren in Xanthos, S. 335.

<sup>5)</sup> Man denke an die tönernen Atlanten im Tepidarium der Forumsthermen in Pompeji, die aus der ersten Zeit der römischen Kolonie stammen.

Über den aesthetischen Konflikt im kleinen Theater in Tralles, von dem Vitruv dort berichtet, wird sogleich ausführlicher die Rede sein.

Zum Abschluß noch folgende Bemerkungen:

Das Ver-  
hältnis von  
Wand- und  
Bühnenma-  
lerei im 1.  
Jahrhun-  
dert v. Chr.

Es wird sich bald herausstellen, daß die nahe Verwandtschaft zwischen der Bühnenmalerei und der Hausdekoration in dieser Periode nicht bestehen blieb und daß jene die Führung nicht behielt. Die Tür, die doch eins der wesentlichsten Elemente der Scaenae Frons ist, wird in der Wandmalerei recht bald zu den Ausnahmen gehören<sup>1)</sup>. Das Motiv der tief gestellten Tür verschwindet vollständig, obwohl es in der Bühnenwand natürlich beibehalten wird<sup>2)</sup>. Auch der zerstückelte, bezw. über die ganze Wand hin verkröpfte Sockel erscheint zunächst ebenfalls nicht mehr, und dabei blieb er doch in der plastisch ausgestalteten und sicherlich auch in der gemalten Bühnenwand weiterhin ein unentbehrliches Glied der Dekoration<sup>3)</sup>. Bezeichnenderweise taucht er erst wieder auf, sobald sich der Einfluß der Bühne wieder deutlich bemerkbar macht<sup>4)</sup>.

In dieser späteren Periode — im vierten Stil — steht das, was wir für den zweiten annehmen, vollkommen fest<sup>5)</sup>, und fast in dem Augenblick, da die Bühne die Wandmalerei im Hause wieder beherrschend beeinflußt, kehren auch die freien Kompositionen und die plastischen Formen wieder, womit nicht etwa gesagt ist, daß dies einzig und allein die Folge dieses Einflusses gewesen sein müßte.

Dürfen wir also wirklich für die Wände von Boscoreale annehmen, daß die Bühnenmalerei die Priorität hat, oder müssen wir trotz dem zuvor Gesagten an eine parallele

<sup>1)</sup> Beispiele von Türen mitten in der Dekoration und in den Seitenteilen während des 3. Stils: Casa del Torello (*Abb. 124, 129*).

<sup>2)</sup> Spätere Bühnenwände mit tiefgestellter Tür zwischen Sockeln: in Ephesos (BIEBER, Theaterwesen, S. 45, *Abb. 48 f.*); am Marcellustheater (a.a.O., S. 59, *Abb. 61*); in Taormina (a.a.O., S. 61, *Abb. 63*) u.s.w. (Odeion des Herodes in Athen, Aspendos, Termessos, Sagalassos); nicht dagegen in Pompeji an der republikanischen Scaenae Frons und auch nicht die Regia in Orange. Das Theater in Aizanoi hat noch das Schema der Tür mit Säulenpaar auf dem Fußboden und beiderseits Säulen auf Postamenten, ganz wie auf *Abb. 23*. (nach FIECHTER, Entwicklung, *Abb. 88b*; vgl. DOUGLAS a.a.O., *Abb. 80b*). Der Triumphbogen und das Stadttor müssen natürlich dieses Schema (das mit der tiefgestellten Tür) beibehalten. Während am Bogen des Augustus in Aosta das Podium auch an der Innenseite durchläuft, sind die Portale des wohl in cäsarischer Zeit erbauten Bogens von Orange — an der Außenseite ist hier das Podium durchgezogen — und an dem wohl ebenfalls cäsarischen Julierbogen von St. Remy sowie an dem Augustusbogen von Susa (2 v. Chr.) ungefähr wie die Tür in *Abb. 23* von zwei Pilastern flankiert, die abgesehen von einer Plinthe zu ebener Erde stehen, während die Halbsäulen auf hohen Postamenten ruhen.

<sup>3)</sup> Wir dürfen annehmen, daß auch die gemalte Scaenae Frons, also nicht nur die Kulisse zwischen Architekturgliedern, während des 1. Jahrh. n. Chr. nicht allein in der Provinz sondern auch im Privattheater und vielleicht ganz allgemein auch in kleinen Theatern in den Kulturzentren einen Platz behielt, weil die gemalte Architektur dann sogar als Einschaltung zwischen dekorative Flächen in der Wandmalerei eine so bedeutende Rolle spielte.

<sup>4)</sup> Im späteren 2. Stil und auch späterhin noch ist der Sockel wieder mit dem Pulpitum (Hyposcenum) gleichwertig, wie sich aus dem Zurückweichen in der Mitte ergibt: Casa di Livia, MAU, Wm., Taf. 9, vgl. Villa Irem *Abb. 19* und Praeneste, Apsidensaal im Fortunaheiligtum. Wo dieses Zurückweichen vorkommt, ist aber kaum noch von Einfluß von der Bühne her die Rede. In der geringen Höhe des Sockels an vielen Wänden späteren 2. Stils u.a. an der zitierten Wand der Casa di Livia, zeigt sich übrigens wohl eine Nachwirkung von Sockeln wie auf *Abb. 22* und *23*, also indirekt von dem Sockel an der Scaenae Frons. Den niedrigen Sockel auf *Abb. 94* muß man noch mit dem der Scaenae Frons gleichsetzen.

<sup>5)</sup> Niemand zweifelt seit CUBE und PUCHSTEIN mehr daran, daß bestimmte Wände 4. Stils Wiedergaben von Scaenae Frontes sind.

Entwicklung glauben, wobei wir nur mit einem nebenhergehenden Austausch weniger bedeutender Elemente zu rechnen hätten? <sup>1)</sup>

Eine Dekoration, wie die im praenestinischen Apsidensaal — die doch wohl ganz ebenso wie der zweite Stil in der Malerei wirkliche Architektur nachahmt und nicht etwa als eine freie Neuschöpfung betrachtet werden darf <sup>2)</sup> — kann eben eine provisorische oder feste Scaenae Frons nachbilden <sup>3)</sup>, sie kann aber auch neben der Scaenae Frons als etwas Gleichberechtigtes bestehen und diese können also alle beide von Prunkfassaden mit Frontpodien außen an einem Palast <sup>4)</sup> bzw. von Vorhöfen heiliger Bezirke inspiriert sein. In jedem Falle wird man zugeben müssen, daß es offenbar solche Dekorationen gleichzeitig mit der Scaenae Frons gegeben hat und daß diese dem zweiten Stil unmittelbar als Vorbild haben dienen können. Wie verhielten sich nun die beiden Schwesterkünste — die Bühnenmalerei und die Wanddekoration — zu ihren Vorbildern? Entwickelten sie sich in gleicher Richtung dadurch, daß sie beide auf dieselbe Weise aus ihren eigenen architektonischen Vorbildern schöpften?

Wir müssen uns tatsächlich die Bühnenmalerei nicht als eine unveränderliche Größe vorstellen. Selbstverständlich war sie einer Entwicklung unterworfen, und diese ging unzweifelhaft zum Teil denselben Weg wie die der Wandmalerei; die Voraussetzungen jedoch sind verschieden.

Zunächst einmal ist die Bühnenmalerei viel älter als der zweite Stil, dann aber schließt sich die gemalte Scaenae Frons an die bereits früh durch Aufwand an reichen Formen zu großer Wirkung gebrachte Prunkfassade an. Man bedenke nur, wie stark die Neigung zu symmetrischer Gruppierung an einigen Hauptgeschossen hellenistischer Bühnenhäuser war, z.B. an dem des Theaters von Oropos und dem auf dem Terakottamodell in Neapel dargestellten (S. 97, Anm. 4.). Die Wandmalerei zweiten Stils hat dagegen ihren Ausgangspunkt in dem einfachen parataktischen Dekorationssystem des Wohnhauses und des in strengem Stil gehaltenen Tempelinnern <sup>5)</sup>. Die gemalte Bühnendekoration geht daher schneller zu reicherer Gestaltung über und weist dann der jüngeren Kunst den Weg. Eine besondere Blüte war ihr in Rom während der ersten

<sup>1)</sup> Ziemlich zurückhaltend ist auch CURTIUS, S. 121 f.

<sup>2)</sup> Man muß den Gedanken, daß auch diese plastische Dekoration etwas anderes nachbildet, nicht schroff ablehnen. Das Erwecken von Illusionen war doch eben Mode. Die Bezeichnung „Pseudoperipteros“ beweist, daß schon die Alten in dieser Form von Reliefarchitektur ein Element der Nachahmung sahen. So wird hier auch das breite, wohl rein dekorative Podium, das höchstens zur Aufstellung von Weihgeschenken gedient haben kann, den Gedanken an ein Frontpodium und vielleicht an ein Pulpitum heraufbeschworen haben. Dies alles hindert jedoch keinesfalls, daß diese Dekoration ihren eigenen ästhetischen Wert besitzt.

<sup>3)</sup> Vgl. DELBRÜCK, *Hell. Bauten II*, S. 132 f. Prof. DELBRÜCK möchte, wie er mir sagte, zur Zeit keine Stellung zu dieser Frage nehmen.

<sup>4)</sup> Nach DELBRÜCK ahmen die Scaenae Frontes — demnach wohl auch die Frons der Apsidensaal — Gartenfassaden von Villen nach. Die Gartenfassade der Villa dei Misteri sah im 1. Jahrh. v. Chr. allerdings anders aus (s. MAIURI V. d. M., Taf. D (bis zum Ende der Augusteischen Periode: a.a.O., S. 48); auch später hatte sie nicht das Aussehen einer Scaenae Frons (Taf. E).

<sup>5)</sup> Parataktisch sind sogar die großen reichen Innenräume des Tempels der Venus Genetrix auf dem Cäsarforum (allerdings ist es dort fraglich, ob die Stellung der Säulen ursprünglich ist) und des Tempels des Mars Ultor auf dem Augustusforum dekoriert. Die Wanddekoration geht infolgedessen nicht sofort zu einer Imitation der reichsten Formen über, wenn diese auch an manchen Bauten auftreten.

Hälfte des letzten Jahrhunderts v. Chr. beschieden, weil vor dem Jahre 54, in dem das Pompejstheater vollendet wurde, feste Bühnengebäude noch fehlten.

Auf der anderen Seite ist die Aufgabe der Bühnenmalerei begrenzter. An der Scaenae Frons muß sie sich enger an ihr Vorbild, die Bühnenarchitektur, anschließen, und sie hat hier entweder die Aufgabe, die zwischen den plastischen Architekturgliedern eingeschobenen flachen Kulissen aus Holz oder Leinwand mit Malerei zu füllen oder — in einer ausschließlich gemalten Scaenae Frons — auch die Fassade mit nachzubilden. In beiden Fällen spielt das eigentliche „Bild“ keine oder doch keine wesentliche Rolle<sup>1)</sup>. Diese Aufgabe fällt ihr auch leichter, da die wirkliche Scaenae Frons ja selbst nichts weiter als eine Fassade und nur bis zu einem gewissen Grade Wirklichkeit ist. Diese nachzuahmen und mit kleineren, trügerischen Prospekten zu bereichern, die sich gut in den Rahmen der Fassade einfügen<sup>2)</sup>, ist für sie eine natürliche Aufgabe, die dem Publikum immer wieder gefällt, vor allem in einer Umgebung, wo das Spiel herrscht und wo es um eine Illusion geht, die nur kurze Zeit anzudauern hat. Durch diese enge Verbindung mit der Architektur ist die Bühnenmalerei von selbst stetiger und weniger launenhaft in ihrer Entwicklung. Mit einigen kleinen, niemals wesentlichen Abweichungen kehren daher eben die Motive, die wir beim zweiten Stil antrafen, wie z.B. das Gitter in der Regia mit einer Säulenhalle dahinter auf *Abb. 23*, noch in den Scaenae Frontes des vierten Stils wieder. So finden wir eben diese Gruppe auch in der Scaenae Frons der sogen. Palästra oder Casa dei Gladiatori<sup>3)</sup>, nur ist hier das Gitter durch ein niedriges Türchen ersetzt. Aus der Wandmalerei war dieses Motiv verschwunden, aber damit natürlich nicht auch aus der Architektur und aus der Scaenae Frons, ob sie nun aufgebaut oder nur gemalt war<sup>4)</sup>. Dadurch ist es oftmals möglich, die Stellen aufzuzeigen, wo die Bühnenmalerei ihre Formen der Wandmalerei aufdrängt.

Wir wollen hier noch nicht auf die freieren Prospekte eingehen, die auf größere, in die Interkolumnien einer einfachen Pfeilerstellung eingefügte Pinakes gemalt waren, und auch nicht auf die große Landschaft als einen die ganze Wand füllenden Hintergrund: beides sind Formen aus der Zeit der einfacheren griechischen Skene. Von der wandfüllenden Landschaft auf der Bühne finden wir keine Spur in der Wandmalerei, und angesichts des Vorherrschens der Scaenae Frons haben die beiden Formen keine große Zukunft<sup>5) 6)</sup>. Dagegen haben die Pinakes und ihre Aufreihung, auf die wir bald zurück-

<sup>1)</sup> Das figürliche Element ist mit den Signa und den kleinen Figürchen am Gebälk in die Architektur aufgenommen. Schmale Friese sind nicht gut sichtbar und werden daher, falls sie vorkamen, sehr summarisch behandelt gewesen sein. In den Scaenae Frontes 4. Stils fehlen sie, während sie in dieser Periode anderswo vielfach vorkommen (z.B. Casa dei Vetti). In *Abb. 22* sind sie also auf keinen Fall von der Bühne entlehnt.

<sup>2)</sup> Die gemalte Scaenae Frons, zu der ja auch die Prospekte der Kulissen gehören, hat ihrer Natur nach ein reicheres Aussehen als die wirkliche Scaenae Frons ohne die Kulissen.

<sup>3)</sup> CUBE, Scaenae Frons, Taf. 4; BIEBER, Theaterwesen, S. 77, Abb. 81. Auch in der Scaenae Frons der Domus aurea (*Abb. 46*). An normalen Wänden 4. Stils kommt das Motiv nicht vor.

<sup>4)</sup> Ebenso kehrt die Tholos oben auf *Abb. 23* an der bühnenartigen Wand mit der Aufführung der „Iphigenie auf Tauris“ in der Casa di Pinario Cereale (*Abb. 46b*) wieder.

<sup>5)</sup> Eine Zukunft war vielmehr in der plastischen Scaenae Frons den schmalen Kulissen und in bescheideneren Theatern der Nachbildung einer solchen Frons als ganzer vorbehalten.

<sup>6)</sup> Sollte es wirklich weiterhin noch einfache römische Bühnen mit parataktischer Säulenstellung (vgl. BIEBER, Theaterwesen, Taf. 40, 1, wo nur die Regia die parataktische Anordnung unterbricht) gegeben

kommen werden, für kurze Zeit einen starken Widerhall in der Malerei gefunden. Ja, mehr noch als die Scaenae Frons machten sie die Malerei endgültig frei, und damit hat dann die Bühne ihre Aufgabe erfüllt.

Die Wandmaler des ersten Jahrhunderts v. Chr. konnten nunmehr die Architektur in ihren reichsten Formen nachbilden. Wie sich von selbst versteht, gingen sie beim Handhaben des Illusionen hervorzaubernden Pinsels noch über die Grenzen der Wirklichkeit hinaus <sup>1)</sup>; sie übertrumpften zum Schluß sogar in gewisser Hinsicht die Bühnenmalerei <sup>2)</sup>. Unausbleiblich mußte jedoch ein Rückschlag eintreten: kennt die Malerei doch noch ganz andere Aufgaben als die Illusion eines Prospekts. Sie wird sich aus der engen Verbindung losmachen und aufhören, sich in erster Linie als Dienerin der Architektur zu fühlen. Aber unsere Betrachtung wird noch im Zeichen der Skenographie stehen, solange wir uns mit den Fresken von Boscoreale beschäftigen. Noch können wir die Scaenae Frons des ersten Jahrhunderts v. Chr. nicht verlassen; bisher befaßten wir uns nur mit plastischen Vorbildern und wir müssen uns jetzt der Beschreibung einer gemalten Bühnenwand durch Vitruv zuwenden. Dabei wird es sich lohnen, sie mit *Abb. 22* und *23* zu vergleichen (*Abb. 28—33c*).

Vitruv beschreibt die Scaenae Frontes, die die „antiqui“ in ihren Häusern malen ließen, in seiner kurzen Übersicht über die Entwicklung der Wandmalerei (VII, 5, 2; vgl. S. 25) nicht, doch kann die gleich darauf folgende Stelle bei ihm, wo er von der Ausmalung der Scaenae Frons des Apaturius von Alabanda erzählt (VII, 5, 5) <sup>3)</sup>, die in dieselbe Zeit, d.h. eben in die der „antiqui“ gehört <sup>4)</sup>, einen Ersatz dafür bieten.

Wir wollen jetzt noch nicht darauf eingehen, ob sie auf kleinasiatischer Tradition beruhte oder nicht (s. Band V) <sup>5)</sup> und ob Vitruvs Beschreibung historisch treu ist, oder ob er etwa nur irgendeine altmodische, vielleicht sogar zu seinen Zeiten ausgeführte Scaenae Frons beschreibt. Auch behandeln wir jetzt die besondere Architekturform des *Theatrum minusculum* und die Frage, ob ein Podium oder ein *Proscenium* vorhanden war, noch nicht abschließend. Versuchen wir zunächst eine Wiederherstellung des Werks des Apaturius <sup>6)</sup>: Es war eine auf einem gewebten Stoff

haben, dann war der Bühnenmaler hier freier in der Fassung seiner Prospekte als bei unregelmäßiger und dichter Säulenstellung. Seine Aufgabe blieb jedoch auch hier begrenzter als in der Schwesterkunst: er hatte Umgebung und räumliche, vor allem perspektivische Illusion zu schaffen.

<sup>1)</sup> DELBRÜCK, *Hell. Bauten* II, S. 170 weist auf das stärkere Bedürfnis nach Öffnung und Zurück-schreibung der Raumgrenzen in der Wandmalerei hin. Dagegen ist die frühere Periode des 2. Stils in der Wiedergabe gebogener senkrecht aufsteigender Flächen rückständig (DELBRÜCK a.a.O.), wahrscheinlich auch in der Wiedergabe von freistehenden Postamenten von Säulen vor der Wand, die es doch bereits im 1. Stil gibt, z.B. in der *Casa del Fauno* im Eingang der *Exedra* mit dem *Alexandermosaik* und an der *Stuckarchitektur* in den *Fauces* (*Abb. 4*).

<sup>2)</sup> In Phase Ic durch Einfügung des Bildes.

<sup>3)</sup> Literatur: STUDNICZKA, *Abh. Sächs. Ges. d. Wiss.* 30, 1914, 2, S. 34; PAGENSTECHE, S. B. Heid. 1917, 12, S. 30 ff., 40; HERRMANN, *Ph. W.* 39, 1919, S. 1231 ff.; PFUHL, *M. u. Z.*, § 902, 954, 956; CURTIUS, S. 138; FRIEND, *Art Studies* 1929; SWINDLER, *Ancient Painting*, S. 367.

<sup>4)</sup> „*Utinam Licymnius revivisceret!*“ Licymnius und Apaturius gehörten also einer früheren Generation an.

<sup>5)</sup> PAGENSTECHE ist für Import aus dem Westen.

<sup>6)</sup> Vgl. VI, 2, 2: „*quemadmodum: . . . in scaenis pictis videntur columnarum proiecturae, mutulorum ecphorae, signorum figurae prominentes, cum sit tabula sine dubio ad regulam plana*“ und V, 6, 9: „*tragicarum scaenarum deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus*“. Auch hier wird es sich

Abb. 28–33c  
Die Scaenae  
Frons des  
Apaturius

(ὕψασμα)<sup>1)</sup> oder eher wohl auf Holz (vgl. VI, 2, 2: „tabula“) gemalte Scaenae Frons, die man wegnehmen konnte, wie sich aus den Worten „sustulit et commutatam . . . adprobavit“ ergibt. Sie bestand nicht aus einer Reihe von einzelnen Pinakes, stellte vielmehr die Vorderfront einer ganzen Scaena dar<sup>2)</sup>: sonst könnte nicht gut von der Wiedergabe des Ziegeldachs die Rede sein. Dies ist ohne weiteres verständlich: Pinakes, gelegentlich vielleicht auch bemalte Stoffe, dienten wahrscheinlich als Füllungen von Thyromata, und im *Theatrum minusculum*, das auch als Versammlungssaal verwendet wurde, haben diese gerade einmal auch fehlen können.

Das Gemälde wird zunächst als Hintergrund für Gesangsaufführungen bestimmt gewesen sein: das *Theatrum minusculum* in Tralles ist wahrscheinlich wie das in Pompeji ein gedecktes Odeion gewesen. Die bildlichen Dekorationen vieler pompejanischer Scaenae Frontes vierten Stils lassen darauf schließen, daß sie für solche Aufführungen bestimmt waren (Apollo und Marsyas u.s.w.). Gerade in solchen kleinen Theatern waren, wie man annehmen darf, gemalte Dekorationen besonders beliebt<sup>3)</sup>; denn eine illusionistische Malerei hat besonders starke suggestive Wirkung, wenn sie in einem geschlossenen Raum angebracht und von der umgebenden, durch ihre Großartigkeit die Aufmerksamkeit der Zuschauer ablenkenden freien Natur geschieden ist.

Apaturius malte „*eleganti manu*“. Das Wort „*manus*“ läßt vermuten, daß ebenso wie auf den Wänden von Boscoreale etwas von der „Hand“, d.h. vom Pinselstrich des Meisters zu sehen war. „*Elegans*“ scheint zu den schweren Formen von Boscoreale nicht recht zu passen, es bezieht sich aber auch wahrscheinlich mehr auf die Zierlichkeit und auf die sichere Technik, mit der die Einzelheiten ausgeführt waren, als auf die Proportionen (vgl. unten: „*elegantes ab arte, eleganti specie*“).

Zu den „*Columnae*“ vergleiche man die „*columnarum proiecturae*“ (VI, 2, 2; denselben Ausdruck gebraucht Vitruv auch in der Übersicht über die Wandmalerei: VII, 52). Es ist nun die Frage, ob die Anordnung der Komposition durchaus parataktisch oder nur ungefähr symmetrisch war. Wenn die Scaena des Apaturius einheimischen Mustern entsprochen hat, wird die Anordnung — wie an den Hauptgeschossen klein-

---

um gemalte Dekorationen handeln, wie sich aus der unmittelbar folgenden Beschreibung der *scaenae comico et satyrico more* ergibt. Die nahe Verwandtschaft mit den sogleich zu besprechenden Prospekten aus Boscoreale (*Abb. 56, 57, 58, 60 ff. und 64 f.*) lassen vermuten, daß VITRUV hier nicht an Scaenae Frontes — d.h. an ganze Fassaden — sondern an Teilkulissen (Pinakes) denkt. „Scaena“ bedeutet dann wahrscheinlich nicht Pinax sondern Pinakesreihe (S. 148 f.). Die „*Columnae*“ kommen dann nicht vor den Prospekt, sondern in ihn hinein (s. die kleineren Säulen auf *Abb. 29* Typus B 1). Die in V, 6, 9 von VITRUV beschriebenen Motive sind aber auch als breiter, die Wand gänzlich oder zum großen Teil füllender Schmuck (im letzteren Fall z.B. zwischen den Paraskenien oder den Versurae denkbar), oder aber als zwischen die verschiedenen Türen gesetzten Dekorationen, als Periakten oder auch als schmalere Kulissen, die als Füllung einer aus plastischen Baugliedern errichteten Fassade dienen.

<sup>1)</sup> POLLUX IV, 131.

<sup>2)</sup> Nur als eine sehr gezwungene Hypothese mag die Annahme erwähnt werden, daß die Scaena in Wirklichkeit Pilaster, die ein Gebälk trugen gehabt hätte. In die Interkolumnien stellte Apaturius seine Pinakes (dann wahrscheinlich um die wirklichen Türen herum), über das Gebälk noch eine besondere Darstellung des Daches mit dem „*episcaenum*“. So wären die gemalten Säulen innerhalb des Prospekts zwischen Pilaster, wie in *Abb. 19* (vgl. *Abb. 29* und S. 111, Anm. 6: VITRUV V, 6, 9) zu stehen gekommen.

<sup>3)</sup> S. BIEBER, Theaterwesen, S. 54; Nach FIECHTER, Theater, S. 83, Anm. 1 besteht allerdings kein Unterschied zwischen der Bestimmung der kleinen und der großen Theater, aber diese Auffassung ist nicht stichhaltig, da der Name schon auf einen anderen Zweck hinweist.

asiatischer Bühnenhäuser — ganz oder doch nahezu parataktisch gewesen sein (vgl. *Abb. 22*). Diese Hauptgeschosse, die stets mit Pfeilern ausgestattet waren, sind allerdings selbst nicht unmittelbar Vorbilder für die Bühnenfront des Apaturius gewesen<sup>1)</sup>. Man beachte übrigens den entsprechenden Übergang von plastischen Pilastern zu gemalten Säulen um die Wende vom ersten zum zweiten Stil<sup>2)</sup>.

Die „*signa*“<sup>3)</sup> standen wie die Figuren auf den weiter unten zu besprechenden Wänden aus Boscoreale (*Abb. 82 f.*) zwischen den Säulen; es waren aber wirkliche, auf Sockel gestellte *Signa* wie im Cubiculum 4 der Villa Irem (*Abb. 11, 14*) und in der Casa degli Epigrammi (*Abb. 106*; Mau Wm. Taf. 5–6). Figuren stehen oftmals vor und zwischen den Türen in den Frontes vierten Stils, wo sie allerdings Schauspieler darstellen, aber trotzdem als eine Weiterbildung der *Signa* anzusehen sind<sup>4)</sup>. Als bronzene *Signa* sind die Figuren am Pulpitum der Bühne in VIII, 2, 23 gedacht<sup>5)</sup>. Ähnliches aus älterer Zeit sind die weiblichen Gestalten am Klagefrauensarkophag aus Sidon und an einem Altar in Priene<sup>6)</sup>. Die Stelle der *Signa* nehmen in *Abb. 22* Kandelaber ein<sup>7)</sup>.

Von den Türen der Regia und der Hospitalia spricht Vitruv nicht — ebensowenig von den Masken, die doch sicherlich vorhanden waren —, vielleicht weil die Türen an einer Scaenae Frons selbstverständlich sind, vielleicht auch, weil die Dekoration die

<sup>1)</sup> Wir können nicht annehmen, daß die Columnae hier auf unserer notwendigerweise ganz gemalten Bühne (s. oben) in den Prospekt zwischen die gemalten Pfeiler bzw. Pilaster aufgenommen waren, wie auf *Abb. 19*. Warum würde dann VITRUV nicht sie zuerst nennen?

<sup>2)</sup> S. *Abb. 2* und *3*. Der Ephebensaal in Priene (KRISCHEN, J. d. I. 38/39, 1923/4, S. 141 ff., mit *Abb. 5*) hat zum Teil Halbsäulen, zum Teil aber Pilaster auf einem hohen Podium; die Zwerggalerien 1. Stils haben dagegen oftmals Halbsäulen: MAU, Wm., Taf. 1; das Beispiel aus Delos: Mon. Piot 14, 1907, Taf. 6 A, a hat Pilaster. Der sullanische Apsidensaal in Praeneste und sogar noch die Farnesinawand (Mon. d. I. XII, Taf. 5a rechts) hat noch zwei Pilaster in der Regia. Die steinernen hellenistischen Proskenien haben bekanntlich dorische oder ionische Halbsäulenpfeiler.

<sup>3)</sup> Vgl. VI, 2, 2: „signorum figurae prominentes“ mit Bezug auf das scheinbare Nachvorkommen der gemalten *Signa* und dergleichen an der Scaenae Frons.

<sup>4)</sup> Man beachte die statuarische Haltung des Athleten bei CUBE, Scenae Frons, Taf. 4, BIEBER, Theaterwesen, S. 77, *Abb. 81*, Taf. 31. Eine Übergangsform zwischen den *Signa* und den lebenden Figuren bilden die ganz statuarisch aufgefaßten Athletenfiguren im Tepidarium der Casa del Menandro (MAIURI, Casa del Menandro, S. 141, *Abb. 65*), die mit den *Signa* auf *Abb. 106* nahe verwandt sind. Es ist nicht ausgeschlossen, daß während des 4. Stils in den Frontes, die als Hintergrund für eine Gesangsaufführung dienten, die Hauptpersonen des Stücks dargestellt waren.

<sup>5)</sup> CUBE und BIEBER a.a.O., vgl. S. 78 (POLLUX IV, 124: κίονα καὶ ἀγαλακτίους). Da es sehr unwahrscheinlich ist, daß Apaturius das Hyposcaenium der Bühne mit abgebildet hätte, kann man sich diese *Signa* nur vor dem unteren Wandteil der Scaenae Frons selbst zwischen den Säulen, wo sie auch im 2. Stil und auf älteren griechischen Denkmälern stehen, angebracht denken; vgl. PLINIUS XXXVI, 114 bei Beschreibung des Theaters des M. Scaurus: „signa aerea inter columnas (scil. scaenae frontis)“. Merkwürdig ist, daß POLLUX a.a.O. am Hyposcaenium (ὑπὸ τὸ λογεῖον κείμενον) Statuetten und Säulen, und zwar heißt das eben Statuetten zwischen Säulen, erwähnt. (Anders BULLE, Untersuchungen, S. 301). Die Columnae des Apaturius können dagegen nicht die Säulen des Hyposcaeniums gewesen sein. Auch in VITRUVS Scaena tragico more werden Standbilder erwähnt, die also zum Prospekt gehörten. Standbilder (Ehrenstatuen) stehen im hellenistischen Theater in der Orchestra an der Seite der Cavea (Babylon II) oder vor der Skene (in Segesta im 2. Stockwerk), oder aber vor dem Proskenion.

<sup>6)</sup> Im Heiligtum der Athena Polias vor der Ostfront des Tempels: Priene, S. 120 ff., *Abb. 91 ff.*, CURTIUS, S. 58, *Abb. 38*.

<sup>7)</sup> Auch dies Motiv kommt zugleich auch am Sockel vor (S. 107 mit Anm. 2).

wirkliche Tür bzw. die wirklichen Türen frei ließ<sup>1)</sup>. Sie müssen dann mit den Signa abgewechselt oder die Signa müssen in den seitlichen Abschnitten gestanden haben. An frühen Typen von Frontes sind die Türen, wie es scheint, eng aneinander gerückt. Bei einem Singspiel waren sie vielleicht überflüssig — im Odeion von Pompeji fehlen sie übrigens nicht —, und der Maler kann sich darauf beschränkt haben, Standbilder in die Interkolumnien hineinzusetzen. Man vergleiche eine Bühne oder bühnenartige Architektur in einem Zimmer rechts hinter dem Peristyl der Casa di Obellio Firmo vom Ende des zweiten Stils<sup>2)</sup>, wo in der Mitte, gerade dort, wo man die Regia erwarten würde, eine Figur gemalt ist, die man als einen Ersatz für ein Signum auffassen könnte. Es ist jedoch wenig wahrscheinlich, daß Türen fehlten, weil sie ja auch in Wanddekorationen vorkommen, die unter dem Einfluß der Bühnendekoration stehen. Vielleicht genügte in Tralles eine einzige Tür wie auf den Gemälden in Boscoreale (Abb. 22 und 23), um den Eingang zum Palast anzudeuten. Eine einzige Tür hat auch das Miniaturtheater am Tempel der Artemis Nanaia in Dura<sup>3)</sup>. Zieht man einige z.T. unveröffentlichte Wände mit Mittelbildern zweiten Stils (z.B. in den zum Bade des Hauses mit der Kryptoportikus gehörigen Zimmern B u. C<sup>4)</sup> und in der Casa degli Epigrammi: Abb. 106 nach Mau Wm. Taf. 5—6) zum Vergleich heran, so kommt man zu der Annahme, daß in derartigen gemalten Bühnenfronten in der Mitte für eine wirkliche oder gemalte Tür Platz gelassen war, daß aber bisweilen an Stelle der Hospitalia oder in einem dort erscheinenden kleinen Gebäude Signa standen. Für die Rekonstruktion haben wir jedoch Türen beibehalten.

Zu den „*centauri sustinentes epistylia*“ vgl. Boscoreale Abb. 22; Casa del Toro: Mau Wm. S. 145; s. auch die J. d. I. 28 1913 S. 241, Abb. 78 abgebildete Dekoration. Falls man annehmen darf, daß wirklich Stützfiguren wie in Abb. 22 gemeint sind, wäre damit bereits bewiesen, daß an der Scaenae Frons des Apaturius eine Scherwand dargestellt war<sup>5)</sup>. Dies bestätigen überdies die Worte „*tholorum rotunda tecta*“ (s. unten), da das Sichtbarwerden solche Dächer nur möglich ist, wenn ein Durchblick

1) Vgl. die<sup>1</sup> hölzernen, also plastisch ausgeführten Scheintüren, die nach MAIURI wahrscheinlich nachträglich in die im 2. Stil gemalte Dekoration des Atriums der Villa dei Misteri aufgenommen worden sind (V. d. M., S. 197).

2) Not. d. Sc. 1911, S. 154 (die „*aula*“<sup>3)</sup>).

3) CUMONT, Syria 4, 1923, S. 42 ff., Taf. 11, 2 und Fouilles de Doura-Europos, Taf. 63, 74 ff. Auf dieses interessante kleine Gebäude gedenke ich in Band V noch zurückzukommen; vgl. S. 116, Anm. 4 und FIECHTER, Theater, S. 31, über die Anbringung von einer Tür (Festland) und drei Türen (Osten) am Proscenium.

4) MAIURI, Not. d. Sc. 1933, S. 266 ff.

5) Wenn man das Gebälk, das die Kentauren und dergleichen Gestalten auf Abb. 22 tragen, nicht mit Epistyl bezeichnen will, kann man sich die Kentauren am besten im oberen Wandteil, vielleicht auf niedrigen Säulen stehend wie im 4. Stil an einer bühnenartigen Wand im Hause des Pinarius Cerealis (Abb. 46b, SPINAZZOLA, Arti, Taf. 119) und wie die Atlanten 2. Stils auf dem reichen Bruchstück der Villa Item (Abb. 20b) denken. Die Reihenfolge der Worte im Vitruvtext ist dieser Annahme jedoch nicht günstig. In größerem Maßstab, vor dem mittleren Wandteil, sieht man stützende Figuren bei MAIURI, Casa del Menandro, S. 141, Abb. 65; vgl. Abb. 95. Alle diese Formen vor und über dem mittleren Wandteil oder im Fries der Scherwand hängen eng miteinander und außerdem auch mit den Signa zusammen: vgl. den ausschreitenden Faustkämpfer in der Casa del Menandro (MAIURI a.a.O.) mit der linken Konsolenfigur in dem am weitesten rechts erscheinenden Interkolumnium von Abb. 22.

vorhanden ist. Auch folgen die Worte in der Beschreibung auf die „epistylia“, d.h. die Tholoi saßen im Bilde über diesen, während sie vor den „fastigia“ genannt werden, also unter diesen zu sehen waren. Die niedrige Wandschranke oder Scherwand zwischen Säulen ist ein späthellenistisches Motiv <sup>1)</sup>, das späterhin mehr und mehr aus der Wandmalerei verschwindet (S. 101) <sup>2)</sup>.

So weit geht die Beschreibung des unteren Teils der Wand. Von Inkrustation wird gar nichts berichtet. Im oberen Wandteil folgen nun die „*tholorum rotunda tecta*“ (vgl. Villa Item: *Abb. 18* und auch *Abb. 23*, wo beide Male das oberste Stück einer Tholos zu sehen ist, bei dem zweiten Beispiel über dem Giebel der Regia, vgl. S. 86). Obwohl Vitruv mit diesem Ausdruck ungefähr dasselbe meinen könnte wie „Tholoi mit runden Dächern“, scheint mir hier doch eher die Tatsache angedeutet zu sein, daß nur der oberste Teil einer Tholos über die Scherwand herausreicht. Die Mehrzahl „*tholorum*“ ist wahrscheinlich eine poetische Figur, da in einem von Portiken umgebenen Hof im allgemeinen nur eine Tholos zu denken ist und da hinter einer einzelnen Scaenae Frons sich wahrscheinlich nur ein Hof befindet. So wird weiter unten vom Theaterdach „*tecta*“ gesagt <sup>3)</sup>. Im mittelsten Interkolumnium jedenfalls befindet sich eine Tholos. Faßt man „*tholorum*“ als wirkliche Mehrzahl auf, müßte es auf ein sinnloses Wiederholen eines und desselben Motivs in unabhängig von einander betrachteten Prospekten hindeuten, wobei dann auch ein jeder Prospekt seinen eigenen Augenpunkt gehabt haben müßte, ganz im Gegensatz zu den späteren gemalten Scaenae Frontes und zu den Prospekten aus Boscoreale *Abb. 22, 23, 60* und *64*.

Unter „*fastigiorum prominentes versurae*“ hat man die vorspringende Verkröpfung der Giebel oder die vorspringenden Giebel selbst zu verstehen, so wie „*columnarum proiecturae*“ in VI, 2, 2 die nach vorn vorkommenden Säulen bedeutet (S. 111 Anm. 6). In Vitruvs Entwicklungsübersicht heißt es: „*fastigiorum et columnarum eminentes proiecturae*“.

Hier sind zwei Auffassungen möglich:

- a) Die „*fastigiorum prominentes versurae*“ — die vorspringenden Giebel — bilden die Bekrönung der „*versurae procurrentes*“ (V, 6, 8), d.h. in bühnentechnischem Sinn die vorspringenden Flügel, in denen sich die Türen der Nebeneingänge zum Bühnenpodium befinden. Die Fastigia beschränken sich also auf diese beiden Flügel. Diese „*versurae*“ müssen dann als Paraskenien aufgefaßt werden und nicht als Seitenmauern vor denen ein einziges Säulenpaar steht, vielmehr als vollständige Gebäudeteile (vgl. *Abb. 26* und auch die Flügel auf *Abb. 23*) <sup>4)</sup>. Die Hinzufügung

<sup>1)</sup> Vgl. A. A. 48, 1933, Sp. 231 (Sikyon); FIECHTER a.a.O., S. 49 f. (über die Wandschranken in den Thyromata des Bühnenhauses, und im Buleuterion von Assos u.a.)

<sup>2)</sup> Ohne Säulen ist das Motiv (die Wandschranke bzw. die Scherwand) allgemein bekannt, z.B. auf der Herkulaner Kopie der „Schmückung zum Festzug“ (HERRMANN, Denkmäler, Taf. 3, verkürzt) und u.a. auf hellenistischen Reliefs.

<sup>3)</sup> Vgl. oben „*initia expolitionibus*“ und unten „*varius picturis fuerat ornatus*“.

<sup>4)</sup> Es wäre unrichtig, nach Analogie der Gleichsetzung von „*tegularum tecta*“ — wörtlich: „Bedeckung der Ziegel“, „das Ziegeldach“ — mit „*tegulae tecti*“ und von „*spatia longitudinis*“ mit „*longitudo spatii*“ die Worte „*fastigiorum versurae*“ als „*versurarum fastigia*“ — das hieße: „die Giebel der Versurae“ — aufzufassen.

eines Giebels in der Mitte der Fassade, die in unserem Falle bei dieser Auffassung unwahrscheinlich ist, ist in anderen Fällen natürlich gut denkbar (siehe Typus A, *Abb. 28*).

Das Bild, das wir so von der Scaena des Apaturius erhalten, hat Ähnlichkeit mit dem „altattisch-westlichen“ Typus des griechischen Theaters (vgl. auch den kampanischen Glockenkrater J. d. I. 42 1927 S. 30 f. *Abb. 1, 2*; vgl. oben S. 103), und in der Malerei nicht allein mit *Abb. 26*, sondern auch mit dem Mittelbild dritten Stils „Medea und die Peliaden“ (*Abb. 43*, aus VI, 13, 2)<sup>1)</sup>, dessen Architektur mit dem Palast der Kirke auf einer der Odysseelandschaften im Vatikan verwandt ist.

Die Malerei des Apaturius blieb jedoch mehr in der Fläche als das Peliadenbild; er malte eine Fassade, kein Bild, denn es heißt nicht: „scaena picta regiam finxit“ sondern „scaenam (d.h. das Bühnengebäude) finxit“. Immerhin ist die alte Auslegung der Architektur des Peliadenbilds als Bühne<sup>2)</sup> nicht völlig unrichtig. Es hängt zweifellos mit der Bühnenmalerei zusammen, ohne darum jedoch unmittelbar von ihr abhängig sein zu müssen. Dies wird nun durch das kürzlich veröffentlichte Würzburger Bruchstück mit einer Skenographie völlig klar bewiesen<sup>3)</sup>, die nicht nur ein Prototyp für das Peliadenbild, sondern auch für den Typus A (*Abb. 28*) bildet.

Falls wir die Giebel mit den Versurae der Bühne in enge Verbindung bringen, müssen jene den Abschluß des ersten Stockwerks bilden, da die Versurae die volle Höhe dieses ersten Stockwerks erreichen (*Abb. 28*). Aus der Tatsache, daß die Versurae oder die Paraskenien mit dargestellt sind, würde ebenfalls folgen, daß auch die Oberfläche des dazwischenliegenden Podiums in die Darstellung mit einbegriffen war. Das würde bedeuten, daß das hier erwähnte kleine Theater kein Podium, sondern nur eine Orchestra hatte, wie dies nach Bulle tatsächlich in Anemurium (Südostkleinasien) und in Pompeji anfänglich der Fall gewesen ist<sup>4)</sup>.

Es gibt aber auch eine andere Lösung, die sogar den Vorzug verdient:

- b) „Versurae“ ist danach ungefähr dasselbe wie „proiecturae“<sup>5)</sup>, und die Übersetzung muß lauten: „die nach vorn umbiegenden Architekturteile der Giebel“, oder „die zu den Giebeln gehörenden Verkröpfungen“, oder aber „das verkröpfte Gebälk der Giebel“<sup>6)</sup>. Dies Gebälk mit seinen Giebeln brauchte nicht den An-

<sup>1)</sup> ANDERSON 23455; ROSTOVZEFF, R. M. 26, 1911, Taf. 5, 2, CURTIUS, S. 295, *Abb. 170*. ROSTOVZEFF a.a.O., S. 48 interpretiert es als den Vorhof eines ägyptischen oder syrischen Paradeisos. — Eine beinahe identische Replik in der Casa delle Vestali. Pompeiana I, Taf. 24; R. B. I, Taf. 92, mit anderen Figuren.

<sup>2)</sup> R. B. I, S. 122f.

<sup>3)</sup> BULLE, Eine Skenographie, 94. Berl. Winkelmannspr. Obgleich diese Skenographie noch keine Nachbildung einer Bühnenmalerei im engeren Sinne, eines gemalten Hintergrunds für die Schauspieler, ist, darf man jetzt doch annehmen, daß es Bühnen dieser Art gegeben hat.

<sup>4)</sup> BULLE, Untersuchungen, S. 205; auch das „minusculum theatrum“ in Dura (S. 114, Anm. 4) hat kein Podium. In der Rekonstruktion habe ich allerdings die Oberfläche des Podiums in sehr geringer Aufsicht wiedergegeben, damit die Türen noch als wirklich aufgefaßt werden können.

<sup>5)</sup> In dem Worte „versura“ ist das Umbiegen, in unserem Falle das Nachvornumbiegen ausgedrückt.

<sup>6)</sup> „Fastigia“ wird man besser nicht als Semifastigia auffassen und braucht unter „versurae“ nicht die Ecken von Semifastigia wie in der Casa del Laberinto zu verstehen (*Abb. 94*), um so mehr als VITRUV die Semifastigia im oberen Stockwerk ausdrücklich erwähnt.

schluß des unteren Stockwerks zu bilden, sondern hat sich wahrscheinlich auf derselben Höhe wie das auf *Abb. 19* in Villa Item (vgl. *Abb. 16*) gehalten. Unter den Dekorationen in Boscoreale ist hier *Abb. 57*, eine „Scaena tragico more“ (vgl. S. 143 ff.) zum Vergleich heranzuziehen, und zwar noch mehr als *Abb. 23*, wo das obere Stück nicht vollständig erhalten ist. Aus den Worten Vitruvs folgt nicht zwingend, daß man sich die Giebel selbst verkröpft vorzustellen hat wie den Giebel der Regia auf *Abb. 33b*. Sie können wie *Abb. 31* (Typus B2) ausgesehen haben. In unserer Rekonstruktion sind die Versurae als vorspringende, die Giebel miteinander verbindende Gebälkstücke aufgefaßt, die sich über den Kapitellen der vordersten Säulen befinden: eine Vermischung der komplizierteren Giebelbildung in *Abb. 19* und der einfacheren Form des Gebälks in *Abb. 15 rechts* (s. ferner auch *Abb. 17* und *16*). Ungefähr so, wie es auf *Abb. 15* und *17* zu sehen ist, haben wir die Säulen mit dem oberen Abschluß durch ein Gebälk verbunden, auf dem in unserer Rekonstruktion eine Schale steht, während auf den genannten Wänden der Villa Item eine Schale im Fries angebracht ist. Man könnte sich hier auch Tritonen oder Ähnliches vorstellen, etwa Kentauren, wie sie Vitruv erwähnt, da solche in dem kleinen Zimmer (C) im Bade der Casa del Criptoportico vorkommen (vgl. die Nereide in *Abb. 24*), könnte sich aber auch eine Stützfigur denken, wie eben auf der Bühnenwand *Abb. 24*<sup>1)</sup> und späterhin in den Scaenae vierten Stils (vgl. dazu wiederum den Atlanten im zweiten Stil *Abb. 20b*, die Flügelfiguren in der Casa degli Epigrammi *Abb. 106*, u.s.w.). Für die Verwendung von Schalen in unserer Rekonstruktion kann man auf die Schilde am Giebel des bereits oftmals genannten neapolitanischen Modells einer unteritalischen Bühne (S. 97, Anm. 4) und auf die Schilde in *Abb. 25* verweisen<sup>2)</sup>. Man kann auch (wie in Typus B3; *Abb. 32*) die Fastigia auf die vordersten Säulen setzen; dann sind sogar die weiter hinten stehenden Säulen, die wir der *Abb. 19* entnommen haben, überflüssig, und wir erhalten eine einfache, mit zurücktretenden Pilastern kombinierte Säulenstellung in der Art von *Abb. 16*, nur daß wir in *Abb. 32* zum Teil Satteldächer anstelle von Tonnengewölbe haben<sup>3)</sup>.

Wieder zu einer anderen Lösung kann man gelangen, wenn man das Gebälk unterhalb der Fastigia in deren ganzer Breite vorspringen läßt (Typus B 4: *Abb. 33*; vgl. *Abb. 33b*)<sup>4)</sup>. Es ist dann vorzuziehen, „versurae“ nicht einfach als Horizontalgebälk sondern lieber als Fastigia und Gebälk zusammen aufzufassen, die sich dann als Ganzes im Hinblick auf die glatte Rückwand nach vorn „wenden“, in diesem Falle also ungefähr in der Bedeutung von „fastigia prominentia“, so daß „fastigiorum“ wie

1) Hier auf einem Bogen.

2) Vgl. das Terrakottamodell aus Centuripe: LIBERTINI, Centuripe, Taf. 22.

3) Die „prominentes versurae“ müssen auch in diesem Fall die verkröpften Gebälkstücke sein, auf denen die Fastigia ruhen. Das „prominere“ ist hier allerdings nicht so augenfällig.

4) *Abb. 33b* zeigt eine Regia, an der sich wirklich Stücke des Fastigiums nach vorn wenden (für den Giebel der Regia in dieser Abb. vgl. das Fastigium zwischen Semifastigia in *Abb. 19*). Wir entnehmen die Form Niemanns Rekonstruktion des Theaters von Aspendos (LANCKORONSKI, Städte Pamphyliens und Pisidiens I, Taf. 27; BIEBER, Theaterwesen, Taf. 39).

bei der ersten Annahme (A) ein Genetivus explicativus wäre. Dasselbe Bild erhält man bei der Übersetzung: „vortretende Giebelecken“ (Curtius S. 133). Mit *Abb. 33* kommen wir demnach dem Typus mit Paraskenien (Typus A, *Abb. 28*) näher und erhalten eine Architektur, die mit *Abb. 24* und gewissermaßen mit *25* auf eine Linie zu stellen ist (vgl. *Abb. 100* und die Scaenae Frons in einem Saal hinter dem Peristyl des Hauses des Obellius Firmus)<sup>1)</sup>. Man beachte aber, daß in dem Terrakottarelief *Abb. 25* die „procurrentes versurae“ des Gebälks noch nicht mit den Fastigia zusammenfallen; auf den beiden Reliefs *Abb. 24* und *25* sind die Versurae des Gebälks nicht über den Türen angebracht. Auch im Apsidensaal von Praeneste stehen ja die Türen der Hospitalia eher zwischen als in den Aediculae. Diese Lösung gibt auch noch eine vierte Möglichkeit an die Hand, nämlich, daß die großen Säulen bis an das glatt durchlaufende oberste Gebälk aufwachsen (Typus B 1 *Abb. 29* und *30*), wie die Eckpfeiler auf *Abb. 19* und auf *Abb. 57* (scaena tragico more), während das verkröpfte Gebälk mit seinen Giebeln dazwischen und etwas tiefer lag<sup>2)</sup>. Auf dieser Höhe des verkröpften Gebälks in Typus B 1–4 befindet sich an allen römischen Scaenae Frontes das Gebälk, das die Giebel trägt<sup>3)</sup>, auch in den Campanareliefs *Abb. 24* und *25* und in den anderen Nachbildungen, u. a. auch in den Scaenae Frontes vierten Stils<sup>4)</sup>. Diese eigenartige Kompositionsform mit einem Stück Wand als oberem Abschluß, das sich als eine Art von Attica über die Giebel erhebt, beschränkt sich nicht auf die Scaenae Frontes allein. (Hierüber in Band V). Die Fläche zwischen Giebeln und oberem Wandabschluß hatte Apaturius höchst wahrscheinlich nicht, wie es in der Mysterienvilla (*Abb. 20a*) der Fall ist, als Luft mit Baumwipfeln und nach dem Hintergrund zurückweichenden Kolonnaden dargestellt, sondern gleichmäßig mit isodomen Quaderreihen angefüllt wie auf *Abb. 57* (Fanniusvilla, scaena tragico more). So sieht man ja den glatten Abschnitt der Wand in der Nachbildung einer Bühne bei Bieber Theaterwesen Taf. 40, 1, in dem Terrakottarelief auf *Abb. 25*, an der Bühnenwand vierten Stils in der Casa di Apolline (*Abb. 44*) und in einer Wand im Hause des Epidius Sabinus, die starken Bühneneinfluß verrät (Amelio Taf. 17)<sup>5)</sup>. Mit die zweiten Auffassung von Versurae (b) läßt sich der Reihenfolge der Worte Vitruvs noch besser vereinigen: „nach den Fastigia — d. h. oberhalb von ihnen — kommt das Gesims mit Wasserspeiern: „coronae capitibus leoninis ornatae“. Auf *Abb. 19* würden sie am obersten plastischen Gebälk oberhalb des Zahnschnittgesimses angebracht sein.

<sup>1)</sup> Zimmer 3 („aula“) auf dem Plan, Not. d. Sc. 1911, S. 154. Aufnahme von Prof. CURTIUS im Deutschen Archäologischen Institut in Rom.

<sup>2)</sup> Auch in diesem Fall kommen die Giebel mit ihren Versurae noch weit genug nach vorn, um „prominentes“ genannt werden zu können, obgleich sie auch miteinander durch ein *hinter* den großen Säulen umlaufendes Gebälk verbunden sind.

<sup>3)</sup> In mehrstöckigen Frontes liegt das oberste Gebälk an dieser Stelle.

<sup>4)</sup> Nach und nach wird das kleine zweite Stockwerk über diesem Gebälk etwas höher.

<sup>5)</sup> CURTIUS, S. 177, Abb. 109; Die isodomen Quaderreihen sitzen auch an den Versurae des oben S. 117 und sonst öfters genannten Terrakottamodells einer Bühne in Neapel. Auch die Pfeiler der Thyromata im Theater von Oropos sind hier zu vergleichen (ebenso BULLE's Rekonstruktion des in diesen Teilen zwar nicht erhaltenen Theaters von Oineadai in Untersuchungen, Taf. 15–16). — Oben an der Wand sind diese Quaderreihen auf dem Bruchstück *Abb. 20c* in der Villa Item zu sehen. Vier Reihen liegender Rechtecke am Sockel: Casa del Laberinto Zimm. 46 (MAU, Wm., S. 132, 162).

Lacunaria werden bei Vitruv nicht erwähnt; sie sind jedoch sehr gut unterhalb des Hauptgebälks mit den Coronae in geringem Abstand oberhalb der Fastigia möglich (vgl. Typus B), wie auch in dem reichen Bruchstück aus Villa Item *Abb. 20a* zu sehen ist <sup>1)</sup>.

Die „*capita leonina*“ muß man sich natürlich an der Traufleiste des Hauptgebälks sitzend denken (vgl. *Abb. 60—62*) <sup>2)</sup>. Hier gerade läßt sich eine beträchtliche Abweichung von der Wandmalerei zweiten Stils feststellen: die Wiedergabe des mit Ziegeln gedeckten (s. weiter unten: „*tegularum tecta*“) Theaterdachs, von der die literarische Überlieferung auch anderwärts zu berichten weiß <sup>3)</sup>, während die Wandmalerei kein einziges Beispiel oberhalb einer Fassade liefert <sup>4)</sup>. Die Ziegel des nach vorn sich neigenden Dachs bilden den Abschluß des ersten Stockwerks. Vielleicht war die krasse Dissonanz der konvergierenden Linien in der Mitte durch einen Giebel über der Regia verdeckt <sup>5)</sup>.

Bis hierher ist alles — dies muß mit Nachdruck festgestellt werden — in Übereinstimmung mit den Prinzipien des Vitruv. Alles ist der Wirklichkeit entsprechend und hat seinen Sinn, auch die Löwenköpfe, „*quae ora stillicidiorum e tectis habent rationem*“. Eine gewöhnliche Bühnendekoration dieser Zeit hat an dieser Stelle ihren Abschluß. Trotzdem („*nec minus*“) läßt Apaturius der Regel zuwider über dem Skenengebäude ein zweites Stockwerk, ein „*episcaenum*“, aufwachsen, das also nichts mit dem Oberstock oder Hauptgeschoß des osthellenistischen Typus zu tun hat — in diesem Fall soll das untere Stockwerk bekanntlich das Proskenion sein, das auf seiner oberen Seite das waagrechte Logeion trägt —, aber ebensowenig auch mit dem zweiten Stockwerk

<sup>1)</sup> An der römischen Bühne sitzen die Lacunaria ganz oben unter dem nach hinten abfallenden Dach, das das Pulpitum schützt. — Man kann sich statt der Lacunaria auch die S. 104 f. besprochenen, verkürzt wiedergegebenen Balken denken und außerdem am Gebälk die „*mutulorum ecphorae*“ bei VITRUV VI, 2, 2. Am Markttor von Milet in Berlin (2. Jahrh. n. Chr.; WIRTH, Wm., S. 10, Abb. 3), das in diesem Zusammenhang interessant ist, ist das untere Stockwerk mit einer gerade verlaufenden Decke mit Lacunaria gedeckt.

<sup>2)</sup> Gemalte Löwenköpfe an einem Gebälk im Atrium des Vettierhauses (4. Stil): CURTIUS, S. 124 f., Abb. 82 f., über dem Sockelfries. Akroterienförmige hochgestellte Schmuckziegel passen nicht zu dieser Form mit Löwenköpfen (vgl. SPINAZZOLA, *Arti*, Taf. 14 f.), wie sie wohl übrigens auch den Dachrand des Gebäudes (wahrscheinlich einer *σκηνή*) auf dem von BULLE veröffentlichten Kraterbruchstück aus Tarent schmücken, S. 116). Stirnziegel sind auch abgebildet in der gemalten Dekoration eines südrussischen Grabes: ROSTOVZEFF, *Antike Wm., Südrußlands*, Taf. 11, 25 (nach ROSTOVZEFF, *J. H. S.* 39, 1919, S. 148 ist hier eine Außenwand dargestellt). Vgl. PFUHL, *M. u. Z.*, § 984.

<sup>3)</sup> PLINIUS XXXV, 4 bei der Besprechung des Theaters des C. Claudius Pulcher aus dem Jahre 99 v. Chr. (STRONG, *Art in ancient Rome I*, S. 108 (und S. 63)).

<sup>4)</sup> Dachziegel kommen wohl in den Prospekten auf *Abb. 60 ff.* an Dächern kleinerer Häuser, auf dem Bilde mit der opfernden Frau (2. Phase des 2. Stils) im Neapler Museum (M.n. 9276) und an der Darstellung eines Bühnengebäudes auf einem kampanischen Glockenkrater im Louvre (J. d. I. 42, 1927, S. 30 f., Abb. 1 f.) vor. Diese haben wir als Vorbild für unsere Rekonstruktion des Daches genommen. Weitere Beispiele finden sich auf hellenistischen Reliefs wie dem Bauernrelief im Vatikan (*Abb. 68*) und dem Ikariosrelief (*Abb. 69*).

<sup>5)</sup> Die antike Malerei wendet nämlich meistens die Konvergenz von zwei Gruppen von parallelen Linien an (eine Ausnahme bilden z.B., wie wir sahen, die frei komponierten Wände, *Abb. 20 a* und *b* in der Villa Item, wie auch *Abb. 16* und in Boscoreale *Abb. 22* und *23*). Dadurch kann in der Mitte eine unnatürliche Dreiecksform entstehen: vgl. die Kassetten *Abb. 20a* unten. Die schwierige Stelle wird durch einen Vorhang verdeckt (*Abb. 132a*) oder durch eine dort angebrachte Lichtöffnung (*Abb. 131a*), im mittleren Wandteil des Zimmers mit Pan und Eros im Vettierhouse auch einmal mit einer Platte, auf der eine Muschel sitzt. Über die Theorie der Perspektive im Altertum S. 157 ff.

der gewöhnlichen römischen Scaenae Frons, das sich unter dem Ziegeldach befindet, und andererseits auch nichts mit dem des unteritalischen Theatergebäudes, wie M. Bieber <sup>1)</sup> dies auf Grund der Heraklesvase des Assteas und der öfters genannten Terrakotta in Neapel annimmt <sup>2)</sup>. Diese Art Episcaenum würde noch am besten zu dem einstöckigen sogen. altattisch-westlichen Typus <sup>3)</sup> mit seinen Paraskenien (vgl. Typus A), passen, wo auf das Skenengebäude ein leichtes provisorisches Episkenion gesetzt werden kann.

In diesem Oberstock befinden sich „*tholi, pronai, semifastigia*“ u.s.w. (vergleiche weiterhin auch: „*domos . . . aut columnas seu fastigiorum explicationes*“). Aus dieser Aufzählung des „*tecti ornatus*“ ergibt sich, daß wir uns die ganze Wand recht breit vorstellen müssen, obwohl die vielen Gebäude („*tholi*“ ist wohl wiederum eine poetische Mehrzahl) auf dem Dach natürlich von wesentlich geringeren Abmessungen als die Architekturen unten waren. Am besten stellt man sich ja eine mehr oder weniger selbständige Gruppe von der Breite etwa eines Interkolumniums vor (vgl. die Dekoration eines kleinen Zimmers im Haus mit der Kryptoportikus, in der eine der Scaenae Frons verwandte Architektur dargestellt ist, und das Wandbruchstück im Neapler Museum *Abb. 34*; Pitt d'Erc. I S. 213 Taf. 39. <sup>4)</sup>).

Abb. 34

Eine Tholos mit Semifastigia findet man im Oecus der Casa del Laberinto (*Abb. 94*) im unteren Stockwerk (vgl. im vierten Stil: eine bühnenartige Wand in der Casa di Apolline <sup>5)</sup>), und im oberen in der Fassade von El Hazne in Petra; (auch auf *Abb. 23* ist die Tholos hoch oben angebracht <sup>6)</sup>); vgl. hierzu auch die Tholos als Bekrönung rechteckiger Grabmäler und Verwandtes). Ein Nachklang der hochangebrachten Tholoi sind im dritten Stil die Rundbauten in der Casa della Regina Elena (Spinazzola *Arti* Taf. 95), auf einem Bruchstück in Neapel (M. n. 9727, nicht abgebildet) und auf einer Wand aus Herkulaneum (*Abb. 34*, aus der Übergangszeit vom dritten zum vierten Stil).

Für die Auffassung des Wortes „*pronai*“ gibt es verschiedene Möglichkeiten.

a) Einmal können Tempelfassaden in der Art des öfters schon erwähnten „*Lararium*“ in der Casa del Fauno (*Abb. 4*) wiedergegeben werden <sup>7)</sup>. Solche Tempelfas-

<sup>1)</sup> Theaterwesen, S. 107 ff.

<sup>2)</sup> Auch auf der Assteasvase sitzen die Decke mit kleinen Balken (und das Dach) ganz oben. Das Mosaik mit der „Einübung eines Satyrchors“ aus der Casa del Poeta (höchst wahrscheinlich 2. Stils: S. 67, Anm. 3), dessen Hintergrund von M. BIEBER als unteritalisch bezeichnet wird, hat jedenfalls die Kassettendecke unter dem zweiten Stockwerk (vgl. S. 119, Anm. 1).

<sup>3)</sup> Nicht aber ausschließlich westliche; u.a. außer dem Lykurgischen Theater in Athen wahrscheinlich: Babylon I (nach KOLDEWEY *Zeit Alexanders*: LEHMANN-HARTLEBEN, J. d. I. 42, 1927, S. 36. Über das Athener Theater zuletzt A. BELLISORT, *Athènes et son théâtre*. Paris 1934; FIECHTER, A. A. 49, 1934, Sp. 543 f.

<sup>4)</sup> R. B. I, Taf. 6–7.

<sup>5)</sup> SPINAZZOLA, *Arti*, Taf. 118. Im 4. Stil kommen die Tholoi, oftmals auch in vertikaler Richtung durch die Vorderwand überschritten, in den seitlichen Durchblicken vor; höher an der Wand, wenschon noch im mittleren Wandteil u.a. *Abb. 150* (vgl. S. 121 f. unter 7). Semifastigia allein: *Abb. 152* ebenfalls aus einem höheren Abschnitt der mittleren Wand, so gut wie sicher ein Kulissenbild (Masken, Vorhang; s. auch S. 300).

<sup>6)</sup> Vgl. im 4. Stil wiederum die Scaenae Frons im Hause des Pinarius Cerealis: *Abb. 46b*, SPINAZZOLA, *Arti*, Taf. 119.

<sup>7)</sup> Von PETERSEN, R. M. 18, 1903, S. 92 mit wenig Wahrscheinlichkeit als eine Loggia aufgefaßt er spricht aber auch von „einer tempelförmigen Loggia“.

saden als Dachschmuck findet man auf Prospekten im Hause des Sulpicius Rufus (*Abb. 36*: Niccolini Nuovi Scavi Taf. 15 <sup>1)</sup>). Für ihre Anbringung sind die Gebäude rechts und links im oberen Abschnitt der Wand in dem erwähnten Tablinum der Casa di Lucrezio Frontone (*Abb. 37*) zu vergleichen. Eine verwandte einfachere Form ist die „Syzygie“, wie sie in demselben Hause im Zimmer mit dem Ariadnebild mitten im oberen Wandabschnitt dargestellt ist <sup>2)</sup>. Vielleicht müssen wir uns nichts weiter als Aediculae vorstellen (s. aber unten: „domos“). Wahrscheinlich war eine solche Fassade ebenfalls von zwei Semifastigia flankiert (s. *Abb. 36*) <sup>3)</sup>; daher spricht Vitruv der Reihe nach von: „tholi, pronai, semifastigia“.

b) Die Pronai sind von der Seite gesehen und befinden sich an den äußersten Ecken der Dekoration. Dies läßt sich durch folgende Zusammenstellung deutlich machen. Verwandt sind: 1) *Abb. 60* (mit Bühnenprospekten comico more in der Fanniusvilla, S. 141 ff.), links und rechts oben in der Ecke kleine von der Seite gesehene Tempelchen; — 2) *Abb. 38a*: Mau Wm. Taf. 8, V, 1, 14 (Übergang vom 2. zum 3. Stil) *Abb. 38a* an ungefähr derselben Stelle ganz links und rechts im zweiten Stockwerk: Vordererteile (?) von Gebäuden mit zwei vorspringenden Gebälken. — 3) *Abb. 38b*: Curtius S. 95. *Abb. 60*, Farnesina vom Ende des 2. Stils: aus etwas älterer Zeit; ein verwandtes Motiv mit einer Karyatide, im zweiten Stockwerk. — 4) *Abb. 38c*: Niccolini Nuovi Scavi Taf. 17 (Haus des Sulpicius Rufus) links und rechts im zweiten Stockwerk, dritter Stil: „prospectus fenestris dispositi“ (S. 151 ff.); man beachte die Tür hinter der Säulenreihe in der Portikus. — 5) *Abb. 38d*: Mau Wm. Taf. 12 (Haus des Spurius Mesor, oberer Wandteil). — 6) *Abb. 39* (VI, ins. occ.) aus dem vierten Stil) <sup>4)</sup>, hoch an der Wand und unabhängig von der übrigen Dekoration wie eine Kulisse angebracht. Dies Bild ist besonders mit 2) und 3) zu vergleichen und stellt den vorderen Teil eines kleinen, von der Seite gesehenen und durch einen Giebel bekrönten Gebäudes mit Fenstern in der Seitenwand und einer Tür an der Giebelseite dar. Durch zwei freistehende Gebälke, die von Hermen getragen werden, wird ein Vorhof gebildet; der Naos ist auch hier nur teilweise in die Darstellung einbezogen <sup>5)</sup> <sup>6)</sup>. — 7) ein sehr verwandtes Motiv zeigt *Abb. 40* (Pitt. *Abb. 40*

<sup>1)</sup> R. M. 26, 1911, *Abb. 28* zu S. 48 (ROSTOVITZEFF). Auch der Oberstock des Hadriansbogens in Athen läßt sich hier vergleichen (*Abb. 35*: SPRINGER<sup>12</sup>, S. 528, *Abb. 996*).

<sup>2)</sup> Not. d. Sc. 1901, S. 151, *Abb. 5*; BROGI 14368.

<sup>3)</sup> Vgl. mit *Abb. 36* aus Zimmer *e* des Hauses des Sulpicius Rufus (R. M. 4, 1889, S. 108 ff.) das Mittelbild *Abb. 131b* aus demselben Zimmer (die ganze Wand *Abb. 131a*, woraus auch *Abb. 38c*). Sie sind sämtlich Villenbilder, die aus Prospekten in der Art der Prospekte in Boscoreale oder aus noch älteren stammen (ROSTOVITZEFF, R. M. 26, 1911, S. 47).

<sup>4)</sup> Am westlichen Ende der Fortunastraße: MAU-IPPEL, Pompeji<sup>6</sup>, S. 213; vgl. *Abb. 115*.

<sup>5)</sup> Auf einem Bilde (nicht auf einem dekorativen Prospekt) 3. Stils ist ein vollständigeres Tempelchen mit freiem, von Karyatiden getragenen Gebälk abgebildet (ROSTOVITZEFF, R. M. 26, 1911, *Abb. 23* zu S. 44). Das von einer Figur getragene Gebälk ohne Pronaos oder ein ähnliches Gebäude kommt an den Stuckdecken der Farnesina mehrfach vor (Mon. d. Inst., Suppl., Taf. 32 f.; ROSTOVITZEFF a.a.O., *Abb. 12* zu S. 34, vgl. Nr. 3). Die in menschliche Gestalten auslaufenden Säulen auf einer unteritalischen Amphora (SPINAZZOLA, *Arti*, Taf. 203) tragen kein freies Gebälk (auf dieses Motiv komme ich im Band V zurück).

<sup>6)</sup> Der von vorn gesehene Pronaos rechts im Prospekt (hier nicht abgebildet), der zu einem mit einer Tholos bekrönten Monument gehört, kann eine Anschauung von einer Tempelfassade geben, wie sie in *a*) gemeint ist. — Merkwürdig ist die Übereinstimmung der Gruppierung der Gebäude in diesem Prospekt

d'Ercolano III S. 313. Taf. 59, aus dem vierten Stil), einen in sich abgeschlossenen Prospekt im oberen Abschnitt einer Wand, der zu derselben Kategorie gehört wie der mit der Tholos (*Abb. 150*, S. 120, Anm. 5), und der mit einer Ädicula oder einem Pronaos (*Abb. 152*). Außer dem durch Telamonen mit freistehendem Gebälk gebildetem Vorhof, in dem mitten vor dem Tempelgebäude ein Dreifuß steht, haben wir hier auch einen richtigen Pronaos mit vier Säulen (von den Telamonen ist nur einer sichtbar).

Alle diese Dekorationen wandeln ein und dasselbe Thema ab. Man möchte auch die unter 4, 6 und 7 genannten Formen mit Bühnenprospekten in Verbindung bringen <sup>1)</sup>. Daß uns der Typus des von der Seite gesehenen Pronaos ohne das eigentliche Tempelgebäude aus der ersten Phase des zweiten Stils nicht überliefert ist, hat man höchst wahrscheinlich dem Zufall zuzuschreiben.

Mit „*omnisque tecti varius ornatus*“ sind wahrscheinlich Solaria und Maeniana (oder mindestens Balustraden) gemeint; ferner z.B. Dreifüße (vgl. *Abb. 37, 40*) Trophäen, Vasen und andere Akroterien, vielleicht auch Girlanden und Maskenkästen.

Eine Vorstellung von solchen Solarien bieten: 1) *Abb. 64, 65*, die Laube in dem Gartenprospekt (*satyrico more*) aus Boscoreale im Oberteil der Wand; vgl. die Anbringung des von der Seite gesehenen Tempelchens *Abb. 60 links* und *rechts*. — 2) die kleinen Bauten rechts und links in der bühnenartigen Dekoration im oberen Wandteil des Tablinums in der Casa di Lucrezio Frontone: *Abb. 37* (3. Stil: Treppchen, Dreifuß, Maskenkästen). — 3) die Solaria in den kulissenartig gerahmten Prospekten (s. oben unter 7), entstanden nach 63 n. Chr., im Oecus n des Vettierhauses (*Abb. 149*) und in dem berühmten Saal q desselben Hauses (vor 63 n. Chr., im zweitem Stockwerk). — 4) ein Solarium in der Casa di Apolline, das hier das Mittelstück des zweiten Geschosses bildet und als Dach über einem Dreifuß dient (4. Stil wie die beiden vorigen Beispiele; *Abb. 146*).

Maeniana werden bei Vitruv (V, 6, 9) ausschließlich in der Beschreibung der Scaena comico more genannt, und dies ist unsere Wand mit ihren Columnae nicht, aber der Maler, der eine Scaenae Frons für ein „*minusculum theatrum*“ zu verfertigen hatte, in dem Gesangsaufführungen aller Art stattfanden, war wahrscheinlich freier in der Wahl seiner Motive, als einer, der für ein größeres Theater arbeitete. Obendrein haben wir es hier mit der kühnen Neuerung eines Bürgers von Alabanda zu tun, also eben jener Stadt, die Licymnius wegen des Vermengens aller Gattungen tadelt.

Balustraden in der Wanddekoration sind auf dem Prospekt *satyrico more* in Boscoreale *Abb. 64* und *65* zu sehen, wo an die Laube, und zwar in der Höhe, wo im

---

mit den von NOACK (*Σκηνή τραγική*, *Abb. 3* zu S. 39) rekonstruierten Blockhäusern der äschyleischen Bühne. Ob hier noch ein Zusammenhang besteht?

<sup>1)</sup> Der unter 6 genannte Pronaos hat noch allerlei Besonderheiten mit dem Tempelchen in Boscoreale (*Abb. 60, links u. rechts*) gemein: Beide haben die Schranke zwischen Säule (Herme) und Tempelmauer; in beiden Prospekten grenzt rechts an das Tempelchen eine perspektivisch zurückweichende Säulenreihe an, ferner stimmt der Platz an der Wand und der halb prospektartige, halb bildartige Charakter der Darstellung überein. Hierüber mehr in Band IV, wo gezeigt werden wird, daß wir es in beiden Fällen mit Einfluß der Bühnenkulisse zu tun haben (vgl. die vorige Anmerkung und S. 300).

zweiten Stil das Gesims sitzt, d.h. im oberen Teil der Wand des ersten Stockwerks (s. auch oben unter Pronai), eine Art von Balustrade anschließt.

In der Wandmalerei kommen vier Arten von Maeniana vor:

- 1) Große, zuweilen etwas vorkragende Balkons, die oftmals über einer hohen Mauer auf einem Dach oder rund um ein höheres Stockwerk angebracht sind, wie sie sich im zweiten Stil u.a. im Eckdurchblick rechts im oberen Wandteil einer der Scaenae Frons verwandten Architektur im Apodyterium (C) des Hauses mit der Kryptoportikus und im linken Eckdurchblick der Längswand im sogen. Tablinum der Casa di Livia finden, der mit dem Prospekt in der Fanniusvilla (*Abb. 60 links und rechts*) verwandt ist (*Abb. 41a*: Mon. d. I. XI Taf. 22). In beiden Fällen bilden Frauenfiguren belebende Staffage. Die Balkons kragen nicht über das untere Stockwerk vor. Abb. 41a

Im dritten Stil hat man im Hause des Sulpicius Rufus ähnliche Maeniana in Prospekten, die ebenfalls mit denen auf *Abb. 60 links und rechts* zusammenhängen und Gegenstücke zu *Abb. 38c* sind (*Abb. 36 und 41b*: Niccolini Nuovi Scavi Taf. Abb. 41b 15, R.M. 26 1911 Abb. 28 zu S. 48), Hier kragen die Balkons über das untere Stockwerk vor und sind wiederum mit Frauenfiguren belebt.

Ein Beispiel vierten Stils ebenfalls überkragender Form, jedoch ohne Figuren, das wie die beiden vorangehenden in den Ecken der Wand angebracht ist, bietet ein Zimmer links vom Tablinum der Casa della Regina Margherita. Man beachte den Pfau, der dort ganz wie der Vogel auf dem Prospekt in Boscoreale *Abb. 64* dasitzt! (*Abb. 41c*). Abb. 41c

- 2) Große Ausbauten, Erker an einem Oberstock, wie sie in Pompeji im wirklichen Leben sehr beliebt waren, so auf den Prospekten comico more ohne Figuren in der Fanniusvilla (*Abb. 60 links und rechts*) und in der Casa del Laberinto (*Abb. 63*).
- 3) Kleine Balkons vor Türen, z.B. aus der Übergangszeit vom zweiten zum dritten Stil im Hause V, 1, 14 (*Abb. 42a*: Mau Wm. Taf. 8), ohne Figuren; im dritten Stil Abb. 42a im oberen Wandteil des Tablinum der Casa di Lucrezio Frontone, gestützt durch S-förmige Konsolen, wiederum ohne Figuren (*Abb. 37*), und im vierten Stil in der Casa delle Nozze d'Argento kleine Balkons ebenfalls mit solchen Konsolen, auf denen jeweils eine Frauenfigur zu sehen ist (*Abb. 42b* nach Niccolini Nuovi Scavi Abb. 42b Taf. 18) und in der Casa di Arianna bzw. dei Capitelli Colorati (*Abb. 42c*: Zahn II Abb. 42c Taf. 73; Niccolini A. i. P. Taf. 54), wo die Konsolen Verzierungen nach Art von Rostra haben und Vögel als Staffage dienen.
- 4) Sehr große, ebenfalls auf S-förmigen Konsolen ruhende Balkons findet man auf einer Wand im Hause VIII, 2, 18 (*Abb. 42d*)<sup>1)</sup>, wie so oft bei diesen Motiven Abb. 42d rechts und links in den Ecken, ohne Figuren.

Eine an ein Solarium angrenzende oder die Semifastigia verbindende Balustrade ist in unserm Falle das Wahrscheinlichste (vgl. *Abb. 64*).

<sup>1)</sup> Aus *Abb. 147*, wo der ganze (rechte) Prospekt abgebildet ist. Oben in der Mitte sieht man im Original in beiden Prospekten (besser erhalten im linken) ein Mädchen, das die Loggia, in der sie sitzt, mit Girlanden schmückt, ein in der Komödie beliebtes Motiv.

Im oberen Wandteil bilden DreifüÙe einen Vorwurf, der in der Bühnendekoration sehr an seinem Platz und dort auch tatsächlich für den zweiten Stock belegt ist (*Abb. 24*). Vor einer Pronaos sahen wir sie bereits auf *Abb. 40*, in einem Prospekt, der mit der Wand aus V, 1, 14 und indirekt auch mit dem Prospekt comico more aus der Fanniusvilla in Verbindung steht. Einen DreifuÙ in einem Solarium findet man in der Casa di Apolline (*Abb. 146*) im Zentrum eines bühnenartigen oberen Wandteils vierten Stils. Vergleiche auch im dritten Stil das Tablinum der Casa di Lucrezio Frontone *Abb. 37*<sup>1)</sup>.

Wie die Bühne des Apaturius oben abschloÙ, ist ganz unbekannt.

Das Unwirkliche seines Gemäldes besteht also nur in der Anbringung des oberen Wandteils über einem Ziegeldach. Hiergegen wendet sich Licymnius. Die einzelnen Bestandteile des oberen Wandteils selbst sind vollkommen der Natur entsprechend, höchstens ist er etwas überladen, etwas „asper“, da „omnis ornatus“ auf ihm abgebildet ist. Der „pictor scaenarius“ brauchte also nur das Ziegeldach durch eine „contignatio“ zu ersetzen, um alles in Ordnung zu bringen<sup>2)</sup>. Ganz anders und viel ernsthafter sind die „peccata“ der eignen Zeit des Vitruv.

Die Hinzufügung eines zweiten Stockwerks ist allerdings eine Neuerung, die aber durchaus erlaubt war, sobald die Verbesserung durchgeführt war. Nun ist es merkwürdig, daß das zweite Stockwerk kurz nach der von uns hier behandelten Periode (Ic) doch noch ziemlich plötzlich eingeführt wird, während wir bisher nur Ansätze dazu sahen, und zwar an einer bühnenartig aufgebauten Wand (s. Band II). Es ist aber gewagt, hier ohne weiteres eine Folge der „audacia“ des Apaturius sehen zu wollen, denn hier ist auch eine Parallelität der Entwicklung sehr gut denkbar.

Die Typen  
der gemal-  
ten Scaenae  
Frons im  
1. Jahrh. v.  
Chr.

Die verschiedenen von uns vorgelegten Hypothesen ergaben im Wesentlichen zwei Typen, von denen man mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen darf, daß sie in der Bühnenmalerei wirklich vorgekommen sind, auch ganz abgesehen von der Scaenae Frons des Apaturius (Typus A und B, wobei B wieder in vier Unterabteilungen zerfällt). Die „domus supra tegularum tecta“ sind vielleicht eine Ausnahme geblieben. Hierzu vergleiche man unsere Rekonstruktionen *Abb. 30* und *33c*, wo ganz wie in der zweiten Fassung des Apaturius nicht ein Ziegeldach, sondern eine genügend starke Balkenlage das zweite Stockwerk trägt.

Abb. 28

Typus A: *Abb. 28*, der freie, bildmäßiger gefaÙte Typus mit einer bewegten Fassade, die in der Regel nicht in eine große Rückwand eingefügt ist, mit vorspringenden Flügeln und mit Säulen, die alle bis ans Hauptgebälk reichen, meistens mit einem oder mehreren Giebelchen. Dies kann der Archetypus einer Anzahl von hellenistisch anmutenden Architekturtypen der pompejanischen Wandmalerei sein, sowohl von denen,

<sup>1)</sup> Girlanden sind im zweiten Stock während des 3. Stils noch nicht häufig: *Abb. 106* (Casa degli Epigrammi; vgl. die Girlande im Vorraum von Saal 6 der Villa Irem, nicht sichtbar auf *Abb. 15 links*), dagegen sehr gebräuchlich im 3. Stil (Gartenarchitektur). Maskenkästen und Masken wie im 3. Stil u.a. im Hause des Fronto (*Abb. 37*, verwandt mit dem Prospekt satyrico more im oberen Stock in Boscoreale *Abb. 64*).

<sup>2)</sup> Die Tholos im unteren Stockwerk stand der Vorstellung nach (auf einem offenen Platz?) hinter dem Skenengebäude, die im Episcaenum oben auf diesem Gebäude; diese brauchte also eine Contignatio. FRIEND, Art Studies 1929, S. 18, meint, Apaturius habe in seinem „ObergeschoÙ“ in Wirklichkeit die oberen Teile weiter im Hintergrund stehender Häuser wiedergegeben, doch wird dies gerade eben durch das Vorkommen der Tholos (der Tholoi?) hinter dem ersten Stockwerk unmöglich gemacht.

die auf Bildern vorkommen, wie denen, die in die Gesamtdекoration einbezogen sind. Hierher gehören Dekorationen wie: *Abb. 23*; die Gartenwand *Abb. 26*; eine Wand im Apodyterium (C) des Hauses mit der Kryptoportikus (S. 114), die Bühnenwand im großen Zimmer hinter dem Peristyl der Casa di Obellio Firmo; vgl. den bühnenartigen oberen Wandteil im Tablinum des Hauses des Lucretius Fronto, dritter Stil, *Abb. 37*), und die Gartenwand dritten Stils in der Casa del Toro *Abb. 124*. Wenn man wie Apaturius das Ziegeldach entfernt, ist dieser Typus besonders für eine Verbindung mit einem leicht gebauten zweiten Stockwerk geeignet, das zu dem zweiten Typus weniger paßt. Man vergleiche die an eine Scaenae Frons erinnernde Dekoration im Apodyterium (C) im Haus mit der Kryptoportikus. Bei den Bildern besteht eine frappierende Ähnlichkeit einerseits mit der Würzburger Skenographie (S. 102 f.) von etwa 380–350 v. Chr. und andererseits mit dem Bild der Medea und der Peliaden *Abb. 43*. Das Peliadenbild gehört einmal, wie wir sahen und späterhin noch besser zeigen werden (S. *Abb. 43* 291), in eine Reihe mit den Prospekten im Haus des Sulpicius Rufus (*Abb. 36, 38c, 131f.*) und weiterhin mit dem Bühnenprospekt aus der Fanniusvilla (*Abb. 60*); andererseits hängt es aber auch mit der eben erwähnten Bühne aus der Casa di Obellio Firmo zusammen. Das verwandte Circebild auf einer der Odysseelandschaften im Vatikan ebenfalls mit der Bühne in Verbindung zu bringen, erscheint gewagt. Wir bezeichnen den Typus A vorläufig als einen zwar noch nicht ganz gesicherten, wegen des Würzburger Kraterbruchstücks aber sehr wahrscheinlichen Typus der gemalten Scaena vom vierten Jahrhundert an bis in hellenistische und frühromische Zeit. Hierzu wäre auch im vierten Stil die Dekoration des Atriums von VIII, 2, 18 zu vergleichen (*Abb. 147*).

Typus B 1: *Abb. 29*<sup>1)</sup> mit abwechselnd niedrigen und hohen Stützen (vgl. *Abb. 12* rechts). Ein jedes Interkolumnium läßt sich mit *Abb. 19 rechts* vergleichen. Soweit das *Abb. 29* erste Stockwerk in Frage kommt, kann dieser Typus an die Pinakes bzw. die auf Leinwand gemalten Bilder angeschlossen werden, die im Hauptgeschloß der kleinasiatisch-hellenistischen Skene zwischen plastischen Pfeilern angebracht sind<sup>2)</sup>. Daß Pfeiler bzw. Pilaster bei dem Übergang vom ersten zum zweiten Stil durch Säulen ersetzt worden sind, ist oben betont worden (S. 113). Vielleicht waren die Pinakes schon im italisch-hellenistischen Theater zwischen Säulen eingefügt<sup>3)</sup>. Wenn hier und weiterhin

<sup>1)</sup> Für den Giebel in der Höhe des Hauptgebälks s. den Giebel am Peristylportikus der Casa del Menandro (MAIURI, Casa del Menandro, S. 79, *Abb. 36*) aus der Zeit des 2. Stils.

<sup>2)</sup> Die Anbringung von Prospekten wie in den Interkolumnien von *Abb. 29* zwischen den Halbsäulen des Proscenium ist weniger wahrscheinlich, da dieses nicht hoch genug dafür ist. Obendrein scheinen mir die Prospekte mit Tholoi und dergleichen im Proscenium für den Zuschauer verwirrend zu sein.

<sup>3)</sup> FIECHTER (Theater, S. 108 ff.) nimmt an, daß die Pfeiler im Hauptgeschoß der hellenistischen Skene zu der Wandfläche der römischen Scaenae Frons gezogen worden seien, (s. auch die Schemata, *Abb. 107 f.*). Bei seiner Hypothese verwendet er sehr breite Pfeiler. Schmale Pfeiler im Hauptgeschoß hat aber das Theater von Oropos (um 100 v. Chr.: FIECHTER a.a.O., *Abb. 2* und *64*); das Hauptgeschoß ist mit der Pseudoportikus im Ephebensaal des Gymnasion in Priene zu vergleichen, der Stützenwechsel, d.h. eine Kombination von Halbsäulen und Pilastern aufweist. — Columnae werden bereits bei Plautus genannt (italisch-hellenistische Bühne, s. FIECHTER a.a.O., S. 82, Anm. 1). Dies brauchen allerdings nicht die großen, fest stehenbleibenden Säulen der Skene gewesen zu sein; Säulen kommen aber jedenfalls schon an dem italisch-hellenistischen Bühnenmodell Santangelo vor (LEVI, Terracotte del Mus. Naz. di Napoli, nr. 773, *Abb. 134*, oben S. 97, Anm. 4; nach REISCH, BETHE und BIBBER hellenistisch; weibliche Büste im Giebel, Kränze; nach BULLE, Untersuchungen, S. 225, der hier MACCHIORO und LANGLOTZ folgt, sogar 4. Jahrh.).

der Kürze halber von Pinakes in den Thyromata gesprochen wird, darf also nicht übersehen werden, daß es keineswegs ausgeschlossen ist, daß gelegentlich Kulissenmalereien auf Stoff (ὀφάσματα) Verwendung fanden<sup>1)</sup>. Der Typus kommt besonders dann zustande, wenn man Vitruvs „procurrentes versurae“ nicht allzu wörtlich als den am meisten nach vorn kommenden Teil der ganzen Dekoration auffaßt. Das Vorspringen kann z.B. auch lediglich mit Rücksicht auf das Gebälk, das die Aediculae miteinander verbindet, oder auf die Mauer hinter ihnen verstanden werden. Man wird dann die zwischen den Pfeilern erscheinenden Prospekte auf *Abb. 19* und *57* aneinanderreihen können (vgl. auch *Abb. 60 Mitte*); die *Abb. 57* und *60* sind ja oft schon mit griechischen Thyromabildern in Zusammenhang gebracht worden (S. 141 ff.). Hier ist auch das Mittelstück der *Abb. 23* von Bedeutung. Gegen *Abb. 19, 57* und *60 Mitte* besteht der Unterschied, daß wir für unsere Rekonstruktion keinen Sockel oder dann höchstens einen sehr niedrigen, annehmen (s. Anhang S. 358). Wegen des Zusammenhangs mit den Pinakes in den Thyromata empfiehlt es sich vielleicht, die Interkolumnien nicht völlig gleichgroß anzusetzen, wie dies auch an einigen griechischen Bühnenhäusern der Fall ist<sup>2)</sup>.

Wenn eine solche Wand ein zweites Stockwerk erhält, dann kommt es nicht, wie in den meisten uns bekannten späteren Fällen (Ephesos, Aspendos, Orange u.s.w. vgl. Typus B 4, *Abb. 33c*) auf das Gebälk der zu diesem Zwecke ihres Giebels beraubten Aediculae zu stehen. Diese bleiben vielmehr immer unversehrt mit ihrem Giebel im Hauptgeschoß. Der Typus hat wenig mit den erwähnten Nachahmungen römischer Scaenae Frontes zu tun, an denen die Säulen jederzeit gleiche Höhe haben. Die Scaenae Frons aus der Casa di Apolline (*Abb. 44*: Cube a.a.O. Taf. 6, 4. Stil)<sup>3)</sup> hat jedoch eine Erinnerung an diesen Aufbau in den Hospitalia bewahrt. Dort wird die niedrigere Aedícula von zwei höchst wahrscheinlich das Hauptgebälk tragenden Säulen flankiert

Abb. 44

<sup>1)</sup> Falze sind in den Pfeilern, die die Thyromata gegeneinander abgrenzen, nicht gefunden worden. Die Holzpinakes sind wahrscheinlich manchmal als bleibender Schmuck befestigt, andere Male auch wie Türen und in mehrere Teile faltbar aufgehängt gewesen. (POLLUX IV, 131, gebraucht den Ausdruck καταβλήματα als Synonym für ὀφάσματα und πίνακες, d.h. Dinge, die man herunterläßt, aber auch aufhängt“; vgl. gleich nachher: κατεβάλλετο). Wenn die Pfeiler sehr breit waren, kann man auch annehmen, daß die Pinakes auf die Seite geschoben wurden. In der Inschrift des Theaters von Oropos sind die Pinakes nur die Paneele am Proskenion, im Obergeschoß werden dort Thyromata erwähnt. Diese Terminologie wird von den meisten Gelehrten übernommen. Im Theater von Delos (Typus mit Proskenion aber noch ohne eigentliche Thyromata) hat man jedoch sowohl im oberen wie im unteren Geschoß Pinakes mit Malereien verwendet. S. die Inschrift aus Delos vom Jahre 274 v. Chr. (I. G. XI, 2, Nr. 199, A 39), sehr ausführlich auch von BULLE (Untersuchungen, S. 176 f., 182 ff., Literatur: S. 174) besprochen. In jenem Jahre werden am Theater in Delos in beiden Stockwerken reich bemalte hölzerne Skenai und Paraskenia angebracht, und bei den Paraskenien wird das Wort „Pinax“ gebraucht. FLICKINGER (Greek Theatre<sup>1</sup>, S. 107) bezieht fälschlich den Satz aus der Inschrift von 180 (B. C. H. 18, 1894, S. 165, No. 11; BULLE a.a.O., S. 180): „τῶν πινάκων ἐπὶ τὸ λογεῖον“ auf die Füllungen der Thyromata. — Holz ist jedenfalls aus akustischen Gründen das geeignete Material für diese Füllungen. Außerdem waren Paneele in der Malerei überhaupt sehr beliebt, Leinwandstücke bildeten dagegen noch lange Zeit eine Ausnahme. — Zu den Holstafeln der Thyromata s. GERKAN, Theater v. Priene, S. 77 f.

<sup>2)</sup> Die Interkolumnien sind wahrscheinlich in der Regel nicht übereinstimmend geschmückt gewesen; sie waren wohl vielmehr konzentrisch und perspektivisch von einem einzigen, ganz oder nur ungefähr genau bestimmten Augenpunkt aus gezeichnet, der in der Mitte der Scaena liegt (s. die unten zu behandelnden Prospekte aus Boscoreale S. 141 ff.). — Eine doppelte Säulenstellung um die Regia kann auf einen einzigen breiten Pilaster im Hauptgeschoß der hellenistischen Skene zurückgehen.

<sup>3)</sup> BIEBER, Theaterwesen, S. 80, Abb. 83.

und von zwei Stützfiguren in der Art der in der Scaenae Frons in I, 3, 25 (*Abb. 45*: Cube *Abb. 45* a.a.O. Taf. 2) <sup>1)</sup> vorkommenden Figuren bekrönt, die dann ebenfalls zum Hauptgebälk hinaufreichen. Und gerade eben auf dieselbe Weise steht in beiden Hospitalia in einer ganz nach dem System einer Scaenae Frons aufgebauten Wand in der Domus Aurea (*Abb. 46*: Mirri e Carletti Taf. 27) zwischen hohen Säulen je eine Aedicula mit aus einer *Abb. 46* Tür heraustretenden Figur <sup>2)</sup>. Hier scheint die flache Umrahmung und der gleichmäßige Grund der Darstellung darauf hinzuweisen, daß es sich um eine zwischen Säulen eingefügte Pinax handelt. Weiter rechts und links kommen wieder solche „Pinakes“ vor, dort jedoch mit der Darstellung einer Syzygie. Auch die in Verkürzung gesehene Aedicula mit Durchblick, links und rechts im vierten Interkolumnium von außen her gerechnet, läßt sich hier vergleichen. Das Hauptgebälk des unteren Stockwerks ist hier ebenfalls verkröpft: es hat also eine Vermengung von verschiedenen Typen stattgefunden. Die Wand aus der Domus aurea zeigt in ihrer Haupteinteilung deutlich, daß sie als eine zweistöckige Form aus dem Typus B 4 abgeleitet ist (vgl. das kleine dritte Stockwerk), die kleinen Aediculae lassen sich dagegen nur aus dem Typus B 1 erklären <sup>3)</sup>. Die niedrigere Aedicula findet man noch zumeist in den Hospitalia. Die Scaenae Frons in I, 3, 25 (*Abb. 45*), ebenfalls eine vom Typus B 4 oder von nahe verwandten Typen abgeleitete Wand, hat jedoch eine Regia die nach der Weise von Typus B 1 in ihrer größeren architektonischen Umrahmung eine kleine Aedicula enthält. Dergleichen seitliche Aediculae, die mit den Hospitalia in Zusammenhang stehen, werden oftmals als heterogene Elemente in Wände vierten Stils auf eine Weise eingefügt, die stark an das Befestigen von Kulissen zwischen anders geartete — das will auf der Bühne sagen: architektonische — Elemente erinnert (vgl. die Scaenae Frons im Hause des Pinarius Cerealis: *Abb. 46b*) <sup>4)</sup>. Manchmal sind sie während dieser Stilperiode verhältnis- *Abb. 46b* mäßig niedrig, haben einen charakteristischen kleinen „Oberstock“ und fügen sich zwischen die hohen dekorativen Einheiten ein <sup>5)</sup>. Hier lassen sich auch die kleinen, ursprünglich mit Statuen besetzten Aediculae zwischen großen Architekturformen in den Bühnenfassaden von Ephesos und Aspendos <sup>6)</sup> anschließen. Im Obergeschoß zu

<sup>1)</sup> BIEBER a.a.O., S. 79, *Abb. 82*.

<sup>2)</sup> RIZZO, Taf. 28, WIRTH, Wm., Taf. 7a.

<sup>3)</sup> So konnte sich auch in B 1 das Motiv der doppelten Säulenstellung nach Analogie der anderen Typen (bei denen ungleichweite Säulenstellung Regel wird wie in *Abb. 24*), von der Regia aus über die ganze Wand ausbreiten. Vgl. die Vermengung der verschiedenen Typen in der Wandmalerei im 2. und 3., vor allem aber gerade im 4. Stil.

<sup>4)</sup> ALINARI 43 179. Nach besserer Vorlage: SPINAZZOLA, *Arti*, Taf. 119.

<sup>5)</sup> Nämlich die großen dekorativen Flächen des ersten Stockwerks. Die ebengenannte Scaenae Frons 4. Stils im Hause des Pinarius Cerealis hat Seitenaediculae mit Oberbau, die kulissenartig neben der Regia sitzen, dazu niedrige Regia mit Oberbau. Beispiele von Aediculae zwischen hohen dekorativen Einheiten (4. Stil): Macellum, CURTIUS, S. 161, *Abb. 103*; Casa dei Vetti, Oecus p, wo die Aediculae nur zum Teil sichtbar werden, weil sie weiter entfernt gedacht sind; vgl. im Oecus n die noch tiefer neben den hohen Säulen des „Bildträgers“ angebrachten kleinen Gebäude (Solaria u. dergl.; *Abb. 149*), die die Stelle der Seitenaediculae einnehmen, selbst aber als ein zweites Stockwerk dargestellt sind, wahrscheinlich unter dem Einfluß von weiter oben, z.B. im 2. Stock angebrachten Bühnenkulissen; VIII, 2, 12 (*Abb. 147* NICCOLINI, *Nuovi Scavi*, Taf. 19).

<sup>6)</sup> Ephesos: BIEBER, *Theaterwesen*, S. 46, *Abb. 49*; Aspendos: a.a.O., Taf. 36–39.

Aspendos befinden sie sich mitten zwischen anderen größeren Aediculae<sup>1)</sup>. Man braucht hier jedoch nicht einen Einfluß der auf Pinakes gemalten Aediculae anzunehmen, mögen diese auf der Bühne auch einen einfacheren, älteren Typus darstellen (vgl. Frickenhaus Altgr. Bühne Taf. 1). Auch weiterhin ist dies Motiv in der späteren Architektur sehr beliebt (Beispiele sind das Stockwerkgrab bei Petra (Brunnow-Domazewski Provincia Arabia 1 1904 S. 386 Abb. 432), das augusteische Nymphäum zu Nîmes, der Vespasians-tempel in Pompeji aus den Jahren 63–79 n. Chr., der „Thronsaal“ im Domitianspalast auf dem Palatin und das Frigidarium der Caracallathermen<sup>2)</sup>).

Auf jeden Fall dürfen wir angesichts des noch in späterer Zeit auf die Bühnenmalerei und auf alles, was damit zusammenhängt, bemerkbaren Einflusses annehmen, daß die hellenistische Reihung von Pinakes — sei es nun zwischen wirklichen Pfeilern oder Säulen, sei es mit ihrer Nachahmung in Malerei zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen — für die Zeit des früheren zweiten Stils in dem altertümlichen Typus B 1 auf der Bühne fortlebt. Man bedenke nun, daß sich die hellenistisch-griechische Form des Bühnenhauses im Osten so lange gehalten hat, bis die römische Scaenae Frons sich durchsetzte, das heißt bis zur augusteischen Zeit oder noch länger (das römische Theater in Ephesos wurde 66 n. Chr. eingeweiht<sup>3)</sup>, die anderen bekannten Theater sind später), und daß ihre Dekoration so auf alle pompejanischen Stile und auf die römische Bühnendekoration einen Einfluß ausüben konnte, jedoch in erster Linie auf die ganz und gar gemalte, friesartig sich ausdehnende griechische Scaenae Frons, falls diese wirklich jemals existierte.

An der römischen Scaena und vor allem an der plastisch ausgeführten, hat also das Motiv der die Wand bis zu ihrer vollen Höhe durchschneidenden Säulenreihe mit kleinen Aediculae dazwischen, wie wir sahen, nur geringen Einfluß gehabt. Im späten zweiten und im dritten Stil der Wandmalerei nimmt es dagegen eine hervorragende Stelle ein: siehe aus dem späteren zweiten Stil die Wand im „Tablinum“ des Hauses der Livia (*Abb. III*)<sup>4)</sup>, die verwandt mit *Abb. 23* ist, die im vierten Stil den zweiten nachahmende Wand in der Casa delle Vestali (*Abb. III4*) und die Wand in der Aula Isiaca unter der Domus Flavia auf dem Palatin, wo die hohen Stützen zu einer von, normaler Höhe mit einer kurzen darauf umgestaltet sind<sup>5)</sup>.

Hier kann wahrscheinlich nur von Verwandtschaft mit den Pinakes und nicht von Abhängigkeit die Rede sein. Das Fortleben des Motivs auch auf diesem Boden, das,

<sup>1)</sup> Auch am Markttor von Milet in Berlin stehen die Statuen in kleineren Nischen zwischen den Aediculae, wie auch die Türen; vgl. oben S. 98, *Abb. 24*, wo die Regia ebenfalls zwischen den Aediculae steht.

<sup>2)</sup> Siehe BACHMANN-WATZINGER-WIEGAND, Petra, S. 7, Abb. 5; NAUMANN, Der Quellbezirk von Nîmes, Taf. 29; MAU, Pompeji<sup>2</sup>, S. 103, Abb. 48; RIVOIRA, Roman Architecture, S. 105, Abb. 115; S. 177, Abb. 216.

<sup>3)</sup> Ephesos II, S. 41; FIECHTER, Theater, S. 113, BIEBER, Theaterwesen, S. 44.

<sup>4)</sup> S. auch FIECHTER a.a.O., Abb. 114, wo der Aufbau der Wand durch eingezeichnete Linien deutlich gemacht ist.

<sup>5)</sup> Rizzo, Mon. d. Pitt. III, 2 Taf. 2, 1. Vgl. im 3. Stil das Gebäude der Eumachia (MAU, Wm., Taf. 10a) und das Tablinum im Hause des Caecilius Jucundus (*Abb. 108*: MAU, Wm., Taf. 13; vgl. *Abb. 136*). In der Mittelnische ist hier das Motiv der Aediculae zwischen höheren Säulen oder Pfeilern sogar verdoppelt. Ferner ist das Atrium der Casa di Laocoonte (*Abb. 137*), zu vergleichen.

wie wir sahen, in der Malerei mit der Verwendung von für sich bestehenden Pinakes zusammenhängt, macht es jedoch ebenfalls noch wahrscheinlicher, daß es auch in der Bühnenmalerei eine Rolle zu spielen hatte und dann vor allem in dem Lande, wo die Pinax heimisch war und länger in Gebrauch blieb: in Griechenland.

Der Typus B 2: *Abb. 31* wird sich aus B 1 entwickeln können, falls wir Wand- *Abb. 31* durchbrüche oder nischenförmige Gebilde anstatt vorspringender Aediculae wie in *Abb. 29* (B 1) annehmen, wo wir uns an die Bühne des Apaturius halten wollten (s. *Abb. 30*, *Abb. 30* vgl. den Aufbau der Dekoration auf *Abb. 57*). Um *Abb. 30* so viel wie möglich mit *Abb. 12* übereinstimmen zu lassen, habe ich in ihr die Frage nicht berücksichtigt, ob die Stützen hinter den Säulen bis unten hin sichtbar sind oder nicht <sup>1)</sup>. Für die Säulenstellung und für den ganzen Aufbau in *Abb. 30* siehe auch das Nymphäum in der sogen. Villa des Horaz bei Tivoli <sup>2)</sup>. Was den Übergang von *Abb. 30* zu *Abb. 31* betrifft, konnten wir feststellen, daß ebenfalls bereits während der zweiten Stufe des zweiten Stils allgemein die Neigung herrschte, die Säulen vom Hauptgebälk loszumachen. Auch in *Abb. 23* sind die nach vorn kommenden Säulen neben der Regia wahrscheinlich nicht unmittelbar mit dem Hauptgebälk verbunden.

Wie die meisten Motive der dekorativen Malerei hat jedoch auch das Motiv der Säulen mit Giebelbekrönung auf *Abb. 31* mehr als eine Wurzel. Wir faßten es als eine Lösung auf, bei der die Versurae der Fastigia als wirklich nach vorn vorstoßende Bestandteile angesehen werden und die einfache, parataktische Säulenstellung ganz oder doch ziemlich weitgehend beibehalten werden kann (S. 117). So kamen wir dazu, einen Typus aufzustellen, bei dem diese vor breit ausladende Pfeiler oder vor Säulengruppen gesetzte einfache Säulenstellung mit den Fastigia und zugleich — wenn auch nur lose — mit dem höher liegenden Hauptgebälk verbunden ist. Daß diese Lösung nun, die ja größtenteils auf erhaltenen Dekorationen zweiten Stils beruht, nicht willkürlich ist, ergibt sich aus einer frühhellenistischen Wanddekoration in einem Grabe bei Marissa, von der man, wie wir glauben, annehmen darf, daß sie eine unter anderem Wurzel für Typus B 2 gewesen ist (s. *Abb. 47* und *48*) <sup>3)</sup>. Eine Reihe von wirklichen, oben mit *Abb. 47, 48* spitzem Giebel abgeschlossenen Nischen (*Abb. 47*) bringt Lockerung in die Komposition der Wand. Vor die übrigbleibenden Pfeiler sind gemalte ionische Pilaster in derselben Art und Weise wie die Säulen in der Casa di Gavio Rufo gesetzt (*Abb. 12*), die allerdings bis oben hinaufreichen <sup>4)</sup> (vgl. *Abb. 30*). Wir haben hier eigentlich ein primitives Beispiel für die in Rom späterhin so beliebte Arkadenbogenreihe mit Pilastern oder Halbsäulen, die vor die Pfeiler gestellt sind, nur mit dem Unterschied, daß die Pilaster, ganz wie die Säulen auf der Stele aus Syros (*Abb. 49*: Springer<sup>12</sup> S. 386, *Abb. 729* von *Abb. 49*

<sup>1)</sup> Die Aufstellung von Stützen vor der Scherwand anstatt hinter ihr haben wir oben (S. 70) in der Villa dei Misteri kennen gelernt.

<sup>2)</sup> J. R. S. 4, 1914, S. 134 f., *Abb. 8 f.* (Rekonstruktion), aus nicht sehr regelmässigem Retikulat gebaut, die vordersten Säulen kurz nach Bauabschluß hinzugefügt (s. unten Band II, Chronologie des 2. Stils).

<sup>3)</sup> *Abb. 47*: PETERS-THIERSCH, Marissa, S. 17, *Abb. 2*, Taf. 6 ff. SWINDLER, Ancient Painting, *Abb. 557 f.*; R. P. G. R. 354, 1 — *Abb. 48*: PETERS-THIERSCH a.a.O. frontispice; SWINDLER a.a.O., *Abb. 556*; R. P. G. R. 245, 1, Weitere Literatur über dieses Grab: CUMONT, Fouilles de Doura-Europos, S. 167.

<sup>4)</sup> THIERSCH spricht ausdrücklich von Pilastern, nicht von Säulen.

etwa 100 v. Chr.), das Hauptgebälk nicht einmal scheinbar stützen<sup>1)</sup>. Die Reihen von giebelförmig bekrönten Nischen in dem Grabe haben in den giebelförmig abgeschlossenen Interkolumnien von *Abb. 31* (vgl. *Abb. 19, 20a?*, *57*) ihr Gegenstück. Die Pilaster auf *Abb. 47* sind durch Kränze nur lose mit dem schmalen, diesen Teil der Wand abschließenden Gesims verbunden, ungefähr so, wie es auf *Abb. 15, 17* (und *31*) durch Schalen geschehen ist (S. 117)<sup>2)</sup>. Will man in unserer Rekonstruktionsabb. *31* anstelle von Schalen lieber karyatidenartige Flügelfiguren wie im *Abb. 106*, vgl. *Abb. 20b* und *c* haben, dann sind diese mit den Adlern in *Abb. 48* zu vergleichen. Wirkliche Nischen wie auf *Abb. 47* und *48* können auch in hellenistischer Zeit unter Umständen durch gemalte, allenfalls nur in Konturen angedeutete Nischen ersetzt werden, wie z.B. auch die Aedicula in *Abb. 48*, die in sehr niedrigem Relief ausgeführt ist, in Malerei denkbar ist. Die Übereinstimmung von *Abb. 31* mit *Abb. 47* mag noch immer zufällig scheinen und die Verbindung, die wir zwischen dieser und dem Dekorationssystem des ersten Jahrhunderts herstellen wollten, immer noch etwas gesucht. Stellt man jedoch die Dekoration, die sich in der Hauptnische dieses Grabes befindet (*Abb. 48*), in die mittelste der Nischen von *Abb. 47* hinein (*Abb. 50a*), dann hat man nicht nur die Scherwand, die natürlich auch in den anderen Nischen angebracht werden kann, sondern auch die kleine von Vasen flankierte Aedicula wie auf *Abb. 60 Mitte*, die dort unmittelbar in die rechteckige Umrahmung von Säulen und Gebälk gestellt ist (vgl. *Abb. 29*), und die mit Säulen und Fastigium bereicherte Tür (vgl. *Abb. 19, 22, 23*). Eine andere mögliche Lösung bietet *Abb. 50b*. Ferner haben wir dann im Kern auch das Motiv der Tholos, die durch ein Horizontalgebälk mit dem Seitenrand des Prospekts verbunden ist (*Abb. 57 f.*; oben an der Wand in *Abb. 23*; vgl. *Abb. 18*, nur die Tholos, und *Abb. 31*), und die Säulenfront mit Fastigium im Hintergrund (*Abb. 19*). Insbesondere kommt man dann der zum großen Teil sichtbaren Tholos von *Abb. 57 f.* nahe, die oben drein ebenso wie die Aedicula im Grabe von einem Giebel ohne Basis überwölbt wird, während man in *Abb. 94* die Vasen hat, die sie flankieren. Ich lasse hier außer Betracht, daß nicht allein *Abb. 22* und *23* sondern auch *19, 57 f, 94* und *60* alle, wie unten sich ergeben wird, mit der Bühnenmalerei zusammenhängen.

Abb. 50a

Abb. 50b

<sup>1)</sup> Trotz der flüchtigen Ausführung kann man feststellen, daß der Maler nicht die Absicht hatte, diese Pilaster Giebel tragen zu lassen (THIERSCH a.a.O., S. 18 irrig anders).

<sup>2)</sup> Natürlich gibt es Abweichungen: Auf *Abb. 15* und *17* tragen die Säulen ein verkröpftes Epistyl, Fries und Gesims; auf dem Fries sind die dekorativen Schalen befestigt. Schalen sitzen jedoch, wie auf *Abb. 47* die Kränze, unmittelbar über den Säulen und zwischen Bogen auf einem Terrakottamodell aus Centuripe (LIBERTINI, Centuripe Taf. 22). — Kränze und Schalen kommen an derselben Stelle oben an Dreifußen vor. Ein Beispiel hierfür in der Wandmalerei: *Abb. 40*; die Schalen sitzen hier über den Säulen vergleichbaren Füßen des Dreifußes. Verwandt mit diesen Schalen sind die dekorativ verwendeten Schilde (S. 117). Siehe die kleinen Schildchen *Abb. 152*, CURTIUS, S. 181, *Abb. 111*, die mit ganz wie in Marissa mit Bändern behängten Kränzen zusammen auftreten. An der Stelle von Kränzen saßen ursprünglich wohl Schilde im gemalten Schmuck des Kammergrabes auf Euböa: VOLLMÖLLER, A. M. 26, 1901, S. 341. Schilde in der Bühnendekoration: Terrakottamodell in Neapel (als Giebelakrotere, S. 117); Mosaik mit Einübung eines Satyrchors aus der Casa del Poeta; *Abb. 25* (in den Giebeln), vgl. *Abb. 60* und *Abb. 39* (wohl nach einer Kulisse); in einem anderen Kunstzweig, in architektonischem Zusammenhang, z.B. am Buleuterion in Milet (hoch oben in den Interkolumnien); vgl. auch die Schilde in den Naiskoi unteritalischer Vasen. — In der Wandmalerei S. 57, Anm. 1. Scheiben als Akroterien und Stirnziegel brauchen wohl nicht besonders erwähnt zu werden.

Eine noch unveröffentlichte und darum hier nicht ausführlicher zu besprechende Wand aus einem kleinen Raum (B) des Bades im Hause mit der Kryptoportikus gibt unserer Ableitung eine neue Stütze, indem sie ein Bindeglied zwischen *Abb. 31* und *Abb. 47–48* bildet <sup>1)</sup>.

Geht man von einer einfachen Form mit einer Reihe von Nischen ohne vor die Pfeiler gestellte Pilaster aus <sup>2)</sup> und gibt man den Pfeilern Bekrönungen (*Abb. 51*; vgl. in Marissa *Abb. 51* die Nischen mit den Thyromata des Theaters), dann kommt man dem Aufbau in dem zweiten Terrakottarelieff (*Abb. 25*) sehr nahe. Die Architektur dieses Reliefs entsteht, wenn man Säulenpaare vor die Pfeiler stellt (nur die Ecken sind anders gebildet). Im Bühnenrelief *Abb. 25* läuft der Sims auch unter den Fastigia durch (*Abb. 52*), eine *Abb. 52* sehr naheliegende Abwandlung, wenn keine Prospekte vorhanden sind. Übrigens bildet hier, obgleich die Fastigia sich ebenfalls zwischen den mit ihrem Gebälk vorspringenden Säulengruppen befinden, die Wand unter ihnen keine Nischen, wodurch bewiesen wird, daß außer dem Niscentypus auch für die römische Bühne des ersten Jahrhunderts v. Chr. ein Typus mit glatter Rückwand, an dem die Giebel ihr gerades Gebälk haben, zu Grunde liegen muß <sup>3)</sup>. Aus der Nische wie in *Abb. 47* und *48* oder dem Portal ( $\theta\upsilon\rho\omega\mu\alpha$ ) ist aber das Fastigium ohne Basis wie auf *Abb. 57 f.* (Prospekt tragico more) und auf *Abb. 19* am besten zu erklären <sup>4)</sup>.

Die gemeinschaftliche Quelle für die südöstliche hellenistische Grabdekoration, wie sie im Grabe von Marissa vorliegt, und die römische Bühnendekoration und die damit verwandte Architektur muß die Fassade des Palastes, des reichen Hauses oder auch des Vorhofs eines heiligen oder profanen Bezirks gewesen sein <sup>5)</sup>. Die endgültige Lokalisierung der besprochenen Schmuckform und die weitere Begründung unserer Ableitung müssen wir für später (Band V) zurückstellen. — Unserer Untersuchung vorgehend wollen wir aber zur Stützung unserer diesen Zusammenhang betreffenden Hypothese bereits sagen, daß die Reihe oben giebelförmig abschließender Nischen, die also unserer Auffassung nach eine der Quellen für die Reihe der dekorativen Fastigia in der römischen Prunkfassade gewesen ist, augenscheinlich im südöstlichen Mittelmeergebiet zu Hause war. Nicht allein in den ungefähr gleichzeitig entstandenen Gräbern II und IV bei Marissa <sup>6)</sup>, sondern auch in einem Grab in Dura kommt eine Reihe

<sup>1)</sup> MAIURI, Not. d. Sc. 1933. S. 267, Plan auf Taf. 7. Eine giebelförmig abschließende Nische mit Bild wird von niedrigen Säulen flankiert, die durch tragende Figuren (vgl. die Adler in *Abb. 48*) mit dem obersten Gebälk verbunden sind.

<sup>2)</sup> Diese einfache Form findet man in den Räumen B und C (s. PETERS-THIERSCH, Marissa, S. 16, *Abb. 1*) desselben Grabes. Vgl. a.a.O., S. 31, *Abb. 6* (Grab. II).

<sup>3)</sup> Wie man sich den Grundriß der Architektur von *Abb. 25* genau zu denken hat, steht nicht fest; sicherlich ist aber die Rückwand glatt zu denken.

<sup>4)</sup> Der Giebel kann auch in seiner vollständigen Form über der rechteckig begrenzten Nischenöffnung angebracht sein: s. DELBRÜCK, Hell. Bauten II, S. 102, *Abb. 56* (Gabbari, Grab der Déscription); CURTIUS, S. 61, *Abb. 41* (Casa del Fauno).

<sup>5)</sup> Allerdings ist die Loculusreihe, wie wir sie in Marissa antreffen, eine Form, die gerade Grabanlagen besonders eigentümlich ist, aber die dekorative Ausgestaltung, die sie in der Reihe in Marissa erhalten hat, wird wie gewöhnlich aus dem Wohnhaus der Lebenden oder der Götter übernommen sein, ganz wie Kränze und Girlanden nicht ausschließlich in Gräber gehören. Eine Reihe von Durchblicken oder von Nischen kann jeden Saal, jeden Hof oder jede Fassade geschmückt haben.

<sup>6)</sup> PETERS-THIERSCH, Marissa, S. 31, *Abb. 6*; S. 35.

von genau solchen Nischen vor, in dem letztgenannten finden sich außerdem auch rund überwölbte, deren Form in auffallender Weise an die hohen, einstmals überwölbten Kammern auf der Südburg von Babylon erinnern<sup>1) 2)</sup>. Die in *Abb. 47* scheinbar zwischen die Nischen gesetzten gemalten Schmuckpilaster sind ebenfalls ein babylonisches Motiv; man denke an die in Fayence ausgeführten Ziersäulen oder Pilaster des großen Burgsaals<sup>3)</sup>. Daß nun die Vereinigung dieser beiden Elemente — Schmucksäule und Giebelnische — im Marissatypus einer der Ausgangspunkte für den Typus der Scaenae Frons mit ihrer Aufreihung von Fastigien, Säulen, Türen und Signa ist und daß weiter der Osten und insbesondere der Südosten bei der Entwicklung des Typus der Scaena eine wesentliche Rolle gespielt hat, ergibt sich deutlich aus Folgendem: Schöne Beispiele für den Typus der Scaenae Frons mit all seinen Kennzeichen bieten die Sarkophage vom Sidamaratypus (und Verwandtes), und deren Ursprung hat Morey mit guten Gründen zu einem großen Teil in Kleinasien gesucht<sup>4)</sup>. Man kann tatsächlich eine Reihe von östlichen, insbesondere von südöstlichen Denkmälern zusammenstellen, aus denen man die Entstehung des Typus der Scaenae Frons ableiten kann, und in der auch das Grab von Marissa ein Glied bildet. Hierher gehören: der Klagefrauensarkophag aus Sidon von etwa 400 v. Chr., wo Signa zwischen den Säulen stehen und Giebel noch fehlen<sup>5)</sup>, das Grab I von Marissa vom Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr. (Fastigia ohne Basen, Schmuckpilastern und Kränze)<sup>6)</sup>; die Grotten (*ἄντρα*) am Prachtzelt Ptolemaios II<sup>7)</sup> und die Grotte im Nilschiff Ptolemaios IV<sup>8)</sup>; eine Wanddekoration in Dura<sup>9)</sup> mit Figuren zwischen gedrehten Säulen (die allerdings kein Gebälk und keine Fastigia tragen) und nunmehr auch mit den Flügeltüren<sup>10)</sup>, wie sie auch die andere Wandmalerei im Tempel der palmyrenischen Gottheiten aus der

<sup>1)</sup> Dura: CUMONT, Fouilles de Doura-Europos, Taf. 102 f. Altbabylon: KOLDEWEY, Das wiedererstehende Babylon., S. 94, Abb. 62.

<sup>2)</sup> THIERSCH (a.a.O., S. 85) weist darauf hin, daß der „giebelförmig abgeschlossene Loculus“ (*Abb. 47, 48*) in Palästina eine Ausnahme bildet. Seiner Auffassung nach kommt dies Motiv nicht aus einem Gebiet, wo man die Gräber aus dem Felsen schlug, sondern aus einem Land, in dem Sand und Erde vorherrscht, die man bei Anlegung von Gräbern stützen muß, will sagen: aus Ägypten (Alexandria). Diese sehr allgemeine Gewölbeform wird aber ebensogut beim Bau von freistehenden Mauern über der Erde und natürlich auch in steinigern Ländern gebraucht, z. B. schon am Löwentor in Mykene (über einem waagrechten Türsturz), und Formen der Gebäude für die Lebenden werden in Gräbern nachgebildet. THIERSCH nennt übrigens selbst Beispiele aus Sidon, aus Zypern und auch aus Karthago. Die Etrusker verwenden die Form sehr oft, hier hat sie ihren Ursprung wahrscheinlich aus dem Osten und natürlich nicht aus Ägypten. Vgl. noch das archaische, wohl aus ptolemäischer Zeit stammende Grottenheiligtum am Kynthos auf Delos (A. A. 46, 1931, Sp. 375 ff.).

<sup>3)</sup> KOLDEWEY, a.a.O., Abb. 64 zu S. 104.

<sup>4)</sup> The Sarcophagus of Claudia Antonia Sabina, Sardis V, 1, S. 1 ff., 71 ff.; STRYGOWSKI, Art. Bull. 7, 1925, S. 71 ff.; Asiens Bildende Kunst, S. 237. Vgl. RODENWALDT, R. M. 38/39, 1923/4, S. 1 ff.; A. A. 48, 1933, Sp. 46; J. H. S. 53, 1933, S. 181 ff.

<sup>5)</sup> HAMDI-BEY-REINACH, Nécropole royale à Sidon, u.a. Vgl. den Altar aus dem Heiligtum der Athena Polias in Priene, Priene, S. 120, Abb. 91 (CURTIUS, S. 58, Abb. 38).

<sup>6)</sup> Eine verwandte Wirkung hat die Reihe von giebelförmig bekrönten Sargvorderwänden im unteren Raum des Charmylleion vom Ende des 4. Jahrh. v. Chr.: J. d. I. 49, 1934, S. 114 Abb. 2.

<sup>7)</sup> STUDNICZKA, Symposion Ptolemaios II, Abh. Sächs. Ges. d. Wiss. philol.-hist. Kl. 30, 2, 1914, S. 99 ff.

<sup>8)</sup> CASPARI, J. d. I. 31, 1916, S. 60.

<sup>9)</sup> CUMONT, Fouilles de Doura-Europos, Taf. 44 f.

<sup>10)</sup> S. zumal a.a.O., Taf. 45.

Zeit vor dem Einsetzen des römischen Einflusses hat (etwa 65–75 n. Chr.)<sup>1)</sup>. Man braucht nun nur noch eine auf der Hand liegende Vereinigung aller hier auftretenden Elemente, um zu dem vollständigen Typus zu gelangen: die Bühne des Apaturius (1. Jahrh. v. Chr.). — Jetzt tritt, wie es scheint, bereits Rom mit seinen Bühnenfassaden und mit dem Prospekt von Boscoreale (*Abb. 57*) auf den Plan: vgl. El Hazne zu Petra (wahrscheinlich aus sehr früher Kaiserzeit)<sup>2)</sup> und die kleinasiatisch-hellenistisch-römischen Scaenae Frontes aus dem ersten und zweiten Jahrhundert nach Chr., ebenso wie die Dekorationen 4. Stils mit vielen gedrehten Säulen. Stehen diese auch unter römischem Einfluß, so haben sie doch ihren eigenen Charakter. Mit ihnen sind die hiermit übereinstimmenden Nymphäen, Tore (u.a. das Markttor von Milet in Berlin)<sup>3)</sup> und dergleichen auf eine Stufe zu stellen. Wir kommen nunmehr zu den Sidamarasarkophagen und den damit verwandten Denkmälern (S. 132 Anm. 4) mit ihren gedrehten Säulen, Fastigia, Bogen, Statuen und Türen (vgl. die palästinischen Bleisarkophage, auf denen man ebenfalls die gedrehten Säulen, Fastigien und Bogen hat<sup>4)</sup>). So beliebt war dieser Typus besonders in ehemals zum Seleukidenreich gehörenden Ländern, daß er noch in den Malereien des arabischen Schlosses von Kusejr Amra im neunten Jahrhundert n. Chr. vorkommt (Figuren zwischen gedrehten Säulen, die mit Bogen bekrönt sind)<sup>5)</sup>.

Eine Reihung von Giebeln allerdings von typisch indischer Bildung, haben bereits etwa 200 v. Chr. eine Felsfassade in einer der Höhlen von Udayagiri in Orissa (Indien)<sup>6)</sup>, und noch 200 bis 300 Jahre später Gandhârastelen, z.B. Ippel Dritter Stil S. 35 Abb. 13. An beiden Denkmälern, vor allem jedoch an dem älteren, fallen die Figuren neben den Bogen auf, die mit *Abb. 20b*, zu vergleichen sind. Italien (Etrurien, Unteritalien und Sizilien) hat demgegenüber vor dem ersten Jahrhundert v. Chr. allerdings auch etwas aufzuweisen. Aber selbst wenn Rom einen entscheidenden Einfluß auf die endgültige Ausgestaltung des Typus der Scaenae Frons im ersten Jahrhundert v. Chr. ausgeübt haben sollte, wird der Zusammenhang mit Marissa nicht unterbrochen. Es hat eine gewisse Bedeutung, daß sowohl die Kränze und Adler von Marissa wie die Flügelfiguren und ähnliche Gestalten, die im zweiten Stil auftreten, auf den Säulensarkophagen an der gleichen Stelle zwischen Giebeln und Bogen als Zwickelfüllungen (Eroten, geflügelte Kränze, Adler) wiederkehren<sup>7)</sup>.

Die Prunkfassade ist in Südkleinasien, in Syrien und im fernerem Osten heimisch. Dort sind ja allenthalben die Voraussetzungen für ihr Entstehen vorhanden. Sie paßt für den Felsentempel, das Felsengrab<sup>8)</sup> und für den umschlossenen Vorhof, an dem

1) A.a.O., Taf. 31 ff. Die Datierung S. 141.

2) RONCZEWSKI, A. A. 47, 1932, Sp. 38 ff.

3) Milet, I, 7, Taf. 17; WIRTH, Wm., S. 10, Abb. 3.

4) MUFID, A. A. 47, 1932, Sp. 388 ff.

5) MUSIL, Kusejr Amra, Taf. 17.

6) COHN, Indische Plastik, Taf. 8 f., vgl. S. 57.

7) WULFF, Altchr. und Byz. Kunst I, S. 110.

8) Es ist leicht zu verstehen, daß man in Gegenden, wo die Bewohner, wie dies in gewissen Teilen von Kleinasien und Syrien üblich war, in künstlichen Höhlen wohnten, Felsgräber und Felsentempel herstellte. So höhlten die auf dem Lande lebenden Phrygier nach VITRUV II, 1, 5 ihre Wohnungen in Hügeln aus, und auch die Phönizier lebten in Felswohnungen.

der Eingang besonders ausgezeichnet werden muß. Mit Fassaden geschmückte Felsengräber sind nun in Lykien (wie ja auch in Etrurien) häufig; Felsentempel mit Fronten findet man in großer Zahl in Indien. Umschlossene Höfe sind in der syrischen und in der phönikischen Kunst beliebt <sup>1)</sup>).

Um sich den Zusammenhang zwischen Marissa und den Typus der Scaenae Frons deutlich zu machen, halte man unsere *Abb. 47 (48)* und die um viele Jahrhunderte später entstandenen Säulensarkophage (z.B. den aus Dellys stammenden im Museum zu Algier: Wulff *Altchr. und Byz. Kunst* S. 112 *Abb. 93* mit kleinen geflügelten Kränzen zwischen Flachbogen und Fastigia) nebeneinander <sup>2)</sup>. *Abb. 31* und *32* scheinen überdies ein natürliches Zwischenglied zwischen beiden zu bilden. Deutlich ist auch der Zusammenhang zwischen Marissa und der westlichen Scaenae Frons auf *Abb. 25*. An den erhaltenen Scaenae Frontes fehlt nur noch die für Marissa bezeichnende, vor einen ziemlich breiten Pfeiler <sup>3)</sup> gestellte einzelne Schmucksäule. Dieser Typus muß, wie wir annehmen (*Abb. 30*, vgl. die aufgelöste Form in *Abb. 31*), in der älteren Scaenae Frons vertreten gewesen sein <sup>4)</sup>. Die scheinbar vor den Pfeiler gestellte einzelne Säule bzw. der einzelne Pilaster wie in *Abb. 30*, (vgl. *29, 31, 32*) und *47*, kann auch im Hauptgeschoß der „östlichen“ hellenistischen Bühne mit Pfeilern und Thyromata als Pfeilerschmuck ihren Platz gefunden haben, während das Fastigium ohne Basis als Füllung der Öffnungen dienen konnte (*Abb. 52b*). Dies wird späterhin noch deutlich werden.

Abb. 52b

Auch die Typen B 3 und 4 (*Abb. 32 f.*) wird man aus B 1 ableiten können, wenn man bedenkt, daß die großen Säulen auf B 1 (*Abb. 29 f.*), die den Pfeilern im Hauptgeschoß der kleinasiatischen hellenistischen Bühne entsprechen, plastisch ausgeführt sein konnten und daß man in hellenistischer Zeit die gemalten Dekorationen manchmal an der Rückwand des Vorraums des Skenengebäudes angebracht haben kann <sup>5)</sup>. Dann bildet

<sup>1)</sup> Syrien: ANDERSON-SPIERS-ASHBY, S. 62. Phönikien: SPRINGER<sup>12</sup>, S. 84, *Abb. 194*.

<sup>2)</sup> Hier (vgl. a.a.O., S. 113, *Abb. 94 f.*) über den Giebeln noch ein Fries mit einem „Aquarium“ (Delphinen im Meere), das mit den Aquarien im oberen Wandteil von Wänden 4. Stils (Haus der Julia Felix J. d. I. 42, 1927, S. 56) und mit den Tierfriesen in Marissa (nicht auf *Abb. 47*), auf denen auch Fische abgebildet sind, in Verbindung zu bringen ist.

<sup>3)</sup> Oder dessen Auflösung in eine Säulengruppe.

<sup>4)</sup> Das Motiv der vor einen schmalen Pfeiler gestellte Halbsäule ist uns von den hellenistischen Proskenien bekannt.

<sup>5)</sup> Wenn die Griechen, wie FIECHTER, *Theater*, S. 54 sagt, in den Öffnungen der Skene Einzelvorhänge um den Dekorationswechsel unauffällig durchführen zu können, und nicht einen großen das Ganze über, spannenden Vorhang vor der Skene aufhingen, dann ist es wahrscheinlich, daß man die gemalte Dekoration etwas weiter hinten befestigt hat: entweder an der Rückwand des auf die Bühne sich öffnenden Raumes, oder falls sie als eine abschließende Schirmwand dienen sollte, an der Rückseite der Pfeiler (Falze, wie an den Halbsäulen des Proskenion, sind an den Pfeilern des Oberstocks der Skene nicht erhalten). Nach den Fresken in Pompeji zu urteilen, hat man die Siparia nicht vor, sondern in die Öffnungen gehängt (2. Stil *Abb. 57, 58*; 4. Stil: *Abb. 152*, beide tragico more). Wenn wir also annehmen, daß wir hier keine gewöhnlichen Hausvorhänge vor uns haben, gehört alles, was sich vor ihnen befindet (in *Abb. 57, 58*) zu der während der Vorstellung nicht wegnehmbaren, obschon hölzernen (FIECHTER a.a.O., S. 48) und nötigenfalls zu verwandelnden Dekoration (Holzkonstruktion in Bildern 2. Stils häufig). In der durchweg gemalten Bühnendekoration, auf der das ganze Bühnengebäude mit Dach und allem Übrigen abgebildet wird, einer Gattung, die zweifellos während des 2. Stils bestand (Apaturius, Scaena des Appius (laudius Pulcher, auch in Griechenland heimisch?), müssen dann auch die Vorhänge mitgemalt gewesen sein. Natürlich haben diese ganz gemalten Scaenae Frontes neben den — bis jetzt noch lediglich angenommenen — durchlaufenden Dekorationen an der Rückwand den stärksten Einfluß auf die ebenfalls ganz gemalten Wanddekorationen gehabt haben.

das Skenengebäude oder dessen Vorraum eine Vorhalle, durch die man auf eine Palastfassade blickt, die vielleicht auf einer einzigen durchlaufenden Kulisse gemalt war (die anderen Gattungen der Bühnendekoration wie z.B. die Landschaft lassen wir im Augenblick noch beiseite). Diese Palastfassade könnte bereits die Form der Typen B 3 und B 4 gehabt haben. An der römischen Bühne, an der das offene Skenengebäude wahrscheinlich niemals allgemein üblich geworden ist, hat man dann die Malerei jederzeit an der Vorderwand der Scaena angebracht. (Die Malerei wurde durch ein Vordach gegen die einfallende Sonne geschützt) <sup>1)</sup>.

Der niedrige oberste Wandteil dieser Art von Bühnenfront wird späterhin öfters mit allerlei Stützen geschmückt, wie man an den römischen Scaenae Frontes sehen kann (bereits auf dem Relief des Numitorius Hilarus findet sich eine Herme). Wenn dieser Typus in den uns bekannten späteren Fällen ein hohes zweites Stockwerk erhält, dann verliert das erste seine Giebel, während das zweite sich wieder ganz so zur Decke verhält, wie es früher das erste tat (*Abb. 33c*). Es ist nämlich wieder mit Giebeln geschnückt und hört ein Stück unterhalb der Decke auf, während der Zwischenraum oftmals mit karyatidenartigen Figuren ausgestattet wird (Domus Aurea: unsere *Abb. 46*) <sup>2)</sup>.

Nunmehr können wir in den *Abb. 22* und *23* den Einfluß der Bühne und älterer Vorbilder in der Wandmalerei besser gegeneinander abwägen. Die Elemente der Bühnenmalerei in den Dekorationen des Sommertrikliniums *Abb. 22*

*Abb. 22*. Den Aufbau der Wand haben wir oben (S. 95 f.) als eine Vermengung des freien Propylonbildes in einer schmalen Wandfläche (*Abb. 19*) — wo bereits Einfluß der Bühne, sei es des Pinax (S. 125 f.) oder eines Abschnitts der Scaenae Frons, möglich ist — mit der rein parataktischen (*Abb. 15*) oder mit der konzentrisch komponierten Wand mit gleichem oder auch mit leicht variiertem Säulenabstand (*Abb. 17* und *18*) erklärt, die sich ohne irgendwelche fremde Einmischung entwickelt hat.

Diese Ausbreitung des freieren Prinzips auf die ganze Wand muß aber durch Vorstufen in der Bühnenmalerei erleichtert worden sein. Die einfache, jedoch bereits symmetrische Kompositionsform von *Abb. 22* mit den ungleichen Interkolumnien war in der wirklichen Architektur bereits vor dem ersten Jahrhundert v. Chr., sowohl im Theater als auch anderswo vorhanden <sup>3)</sup>. Möglicherweise hat jenes aber infolge des Über-

<sup>1)</sup> Diese Ableitung erklärt aber noch nicht die eigenartige Form der Giebel und besagt nichts über den Zusammenhang, den wir mit den Malereien von Marissa angenommen haben.

<sup>2)</sup> Gelegentlich, besonders in älteren Denkmälern, werden jedoch auch bei diesem Typus das atticaartige Zwerggeschoß und die Giebel zwischen dem ersten und zweiten Stockwerk wie in unserer Rekonstruktion, *Abb. 33* beibehalten worden sein (vgl. den wahrscheinlich cäsarischen Bogen in Orange, die im Unter- und Obergeschoß gewiß augusteische Porta Borsari und Porta Leoni in Verona und das wohl noch aus der frühen Kaiserzeit stammende Hazne in Petra).

<sup>3)</sup> Besonders bemerkenswert für die Typen der westlichen Bühnenfassade ist die Verwandtschaft von *Abb. 22* mit dem öfters erwähnten Neapler Terrakottamodell (S. 125, Anm. 3), das nach BULLE a.a.O., S. 225 in Anschluß an MACCHIORO ins 4. Jahrh., eher aber in hellenistische Zeit gehört, mit einer einfachen ionischen Säulenstellung, deren Interkolumnien ungleich weit sind (vgl. die Rekonstruktion der Theater von Segesta und Tyndaris in BULLE, Untersuchungen, Taf. 23 ff., 37). Ungleiche Interkolumnien haben die Pfeilerstellungen einiger Hauptgeschosse vom kleinasiatisch-östlichen Theatertypus. Bei den Proskenionsäulen herrscht stets Parataxe, die in Ephesos (1. Jahrh. v. Chr.) nur durch die Türen unterbrochen wird. Wei-

wiegens des symmetrischen Prinzips, das durch die Gruppierung um die Regia verursacht wurde, einen kleinen Vorsprung. Auf jeden Fall muß die Bühnenmalerei, wie wir sahen (oben S. 109), in der Nachahmung des freieren Typus vorangegangen sein: ihre freieren Kompositionen konnten hier also besonders leicht eingeschaltet werden.

Wirklicher Einfluß von der Bühne her hat also verursacht:

1. die betont symmetrische Komposition mit ungleichem Säulenabstand;
2. die Wandeinteilung ohne Sockel;
3. die tiefgestellte Tür <sup>1)</sup>;
4. die Masken auf dem Gesims (allerdings im Anschluß an die dekorativen Masken in früheren Wandbildern, S. 59);
5. wahrscheinlich die Kandelaber;
6. die Prospekte oberhalb der Scherwand;
7. die Malweise mit ihren starken Akzenten;
8. vielleicht die Vorhänge. Möglicherweise sind aber wie in den älteren Wanddekorationen gewöhnliche Vorhänge gemeint, die in den Häusern in Gebrauch waren.
9. das Zurückdrängen der Inkrustation? Die Scherwände und Schranken auf *Abb. 23*, auf denen Inkrustationsmotive völlig fehlen, sind wahrscheinlich in Holz ausgeführt gedacht. Holz war ja das geeignete Material für provisorische Theatergebäude <sup>2)</sup>, und vor 54 v. Chr. kannte Rom keine ständigen Theater <sup>3)</sup>.

tere Architekturdenkmäler im Westen: Vorderwand im Innern der Basilica in Pompeji (SPRINGER<sup>12</sup>, S. 388, Abb. 733); im Osten: das Propylon des hellenistischen Gymnasion in Priene, Krischen J. d. I. 38/39, 1923/24, S. 138, Abb. 4. Das sogen. Lararium in den Fauces der Casa del Fauno (*Abb. 4 oben*) ist, was die Säulenstellung angeht, rein parataktisch; es ist übrigens, wie wir bereits sahen, ein Vorläufer von *Abb. 22*. Die reine Parataxe scheint auch in der Bühnendekoration des 1. Jahrh. v. Chr. nicht auf die Proskenien beschränkt gewesen zu sein: man denke an das Mosaik mit der Einübung eines Satyrchors aus der Casa del Poeta (kein Proskenion!) aus dieser Zeit (S. 67, Anm. 3), wo der Hintergrund nahe mit dem 2. Stil verwandt ist.

<sup>1)</sup> Wenn wir annehmen, daß ursprünglich unter dem erhaltenen Stück noch ein Sockel saß, wird die auffallende Bereicherung mit Postamenten und die eigenartige Lage der Tür zwischen ihnen ganz wie auf *Abb. 19* am bequemsten mit Einfluß von der Bühne her zu erklären sein (vgl. S. 96, Anm. 2).

<sup>2)</sup> Auch kleinere Theater waren wahrscheinlich öfters aus Holz gebaut, und ihre Scaenae Frontes sind des öfteren, wie wir sahen, auch gemalt gewesen. Über römische Holztheater zuletzt: BULLE, Untersuchungen, S. 251, Anm. 1; ein vor kurzem ausgegrabenes kleines Theater bei Nemi war wahrscheinlich aus Holz aufgebaut: Not. d. Sc. 1931, S. 237 ff.; A. A. 47, 1932, Sp. 474.

<sup>3)</sup> Bei der Ausschmückung der provisorischen Scaena Scauri (PLINIUS, N. H. XXXVI 114) war im Erdgeschoß allerdings Marmor verwendet worden, während das Obergeschoß eine Verkleidung von Glas aufwies (nach BULLE a.a.O., S. 251, Anm. 1 Glasmosaik). Es wird aber auch in dieser Scaena eine bedeutende Menge Holz verarbeitet und die Eigenart des Holzes nicht verleugnet worden sein. Die Tabulae im zweiten Obergeschoß waren allerdings vergoldet, brauchen aber keine Inkrustationsmotive gehabt zu haben. Diese Scaena bildet freilich eine Ausnahme und ist eine Übergangsform zwischen den traditionellen, nur für kurze Dauer berechneten römischen Theatern aus Holz und den ständigen steinernen. — In den Architekturen 2. Stils, vor allem im vollentwickelten (Ic) und im späteren 2. Stil (IIa) spielt die Darstellung von Holz eine große Rolle (z. B. *Abb. 106* (Phase IIa; MAU, Wm., S. 191 f.)). Von ihr aus geht man im 2. Stil dazu über, bronzene Ornamente nachzuahmen, die besonders gut zu Holzkonstruktion passen, wenn sie natürlich auch wohl auf Marmor angebracht werden konnten. (In der Fanniusvilla, aus der unsere *Abb. 22* und *23* stammen, hat man im Peristyl geschnitzte hölzerne Kranzgesimse mit aufgelegtem Gold festgestellt, BARNABEI, S. 249, Taf. 3; SAMBON, S. 7). Auch die Kombination von Marmorsäulen und Holzbalken ahmt man während des 2. Stils gern nach, und eine solche Kombination ist in viel bescheidenerer Ausführung eben gerade aus Pompeji bekannt: Holzbohlen dienten bekanntlich als Unterlage für die steinernen Architrave der hellenistischen Portiken auf dem Forum (die Imitation einer solchen

Übereinstimmungen, die nichts über Priorität der Bühne aussagen, sind:

1. die Kentauren am Gesims;
2. der über der Tür zu rekonstruierende Bogen.

*Abb. 23.* Wir beginnen damit, die Dekoration soweit wie möglich von älteren Wand- *Abb. 23* typen abzuleiten: *Abb. 19, 17, 18 (22)*. Der Aufbau der Wand gliedert sich in:

- a) den Sockel,
- b) den mittleren Wandteil,
- c) den oberen Wandteil, über dem
- d) ein niedriges „zweites Stockwerk“ wie auf *Abb. 18* und *19* zu rekonstruieren ist.

Der Sockel ist jedoch durchbrochen, die Tür ist tiefgestellt und hat bei ihrem Heruntersteigen die höheren und unmittelbar links und rechts von ihr gelegenen Teile des Mittelstücks der Dekoration mehr nach unten gezogen <sup>1)</sup>. Jetzt sitzt sie tief zwischen den Podien wie auf *Abb. 19* zwischen den kleineren Nebensockeln; die Säulen unmittelbar links und rechts von ihr stehen jedoch auf gleicher Höhe mit ihr, wie auf *Abb. 53* *Abb. 17*. Dem Maler ist also wahrscheinlich noch ein dritter Typus bekannt gewesen: *Abb. 53*, eine Wand, die oben mit *Abb. 19*, unten mit *Abb. 17* übereinstimmt. Von diesem Typus aus läßt sich unsere *Abb. 23* ja am bequemsten erklären. Wird auf *Abb. 53* die Tür und das Säulenpaar, das sie flankiert, unter dem Einfluß der Bühnendekoration tiefer gestellt, dann sinkt der Giebel mit seinem Säulenpaar in die Höhe der Säulenhalle auf *Abb. 19 (53)* hinunter, und seine oberen Partien kommen also in die Zone *c* und nicht auf die Grenze zwischen *c* und *d* (selbstverständlich macht sich in diesem oberen Abschnitt die Verschiebung nach unten etwas weniger stark geltend als unten). Diese Säulenhalle, die früher über dem Gesims der Scherwand sichtbar wurde, erhält nun ihren Platz unterhalb von diesem (in Zone *b*), und das Dreieck ihres Giebels wird hier durch die wahrscheinlich altmodische Form von zwei Girlandenbogen ersetzt (vgl. das Zeltdach auf *Abb. 26*). Die Tür, die jetzt viel zu tief nach unten gerückt sein würde, wird zu einem niedrigen Gitter degradiert. Hierdurch entsteht das Motiv des offenen, nur durch ein luftiges Lattengitter abgeschlossenen Portals mit Prospekt <sup>2)</sup>. Gerade infolge dieser Umgestaltung aber scheint das Türmotiv über das Zwischengesims gestiegen und mit einem Giebel bereichert worden zu sein. Und den oben übrig gebliebenen Raum ( $\gamma$ ) hat der erfinderische Künstler nun wieder wegen dieser Verschmelzung des Giebels mit der Türbekrönung mit Motiven ausgefüllt, die über die Tür und die Scherwand gehören: mit der Säulenhalle (vgl. auch *Abb. 15a*) und der Tholos, die nun auch höher hinaufgeführt worden ist als früher

---

Konstruktion sieht man auf *Abb. 2, 7* und *8*). Natürlich ist Holz, wie auch aus dem eben Gesagten hervorgeht, nicht allein unter dem Einfluß der Bühne abgebildet worden (Gartenarchitekturen). — Es ist vielleicht zu gesucht, auch das Überwiegen der roten Farbe dem Einfluß der Bühne zuzuschreiben (S. 98).

<sup>1)</sup> Für den Fall, daß unter dem Erhaltenen ursprünglich ein zweiter Sockel war, s. S. 96, Anm. 2.

<sup>2)</sup> Das Motiv des Gitters wurde bisher, wie man annehmen darf, nur in viel bescheideneren Abmessungen und noch nicht als einzige Scheidung von Vordergrund und Prospekt verwendet (S. 49, Casa dei Grifi). Es lebt als zentrales Türmotiv auf der während des Übergangs vom 2. zum 3. Stil gemalten Wand MAU, Wm., Taf. 10b weiter, obgleich es sich dort wieder über einem gewöhnlichen Sockel befindet. Die Tür mit ihrer Umgebung kommt in verwandter Gestalt noch im 3. Stil vor: *Abb. 124*.

(bis zur Höhe des Hauptgebälks zwischen *c* und *d*). Vielleicht haben hier Darstellungen mit einer Tholos im zweiten Stock wie die des Apaturius vermittelnd gewirkt, die direkt von der Wirklichkeit her inspiriert sein müssen<sup>1)</sup>; dies ist jedoch gänzlich unsicher<sup>2)</sup>. Für die Wanddekoration müssen wir auf jeden Fall annehmen, daß die Tholos vom oberen Wandteil des ersten Stocks in den zweiten hinaufgestiegen ist<sup>3)</sup>. Nichts scheint natürlicher, als daß auch die Giebelform (das Fastigium) sich an ihrer ursprünglichen Stelle wiederholt, wie wir es auch auf unserer Rekonstruktion angenommen haben (vgl. spätere Wände, u.a. *Abb. 118*, zwei Mal ein Segmentbogen). Ein Bogen würde hier unkünstlerisch wirken. Der Rest des Oberstocks ist vielleicht dekorativ flach gehalten (vgl. das Haus des Popidius Priscus, Mau Wm. S. 177).

In der Bühnendekoration lag für dieses eigenartige Herunterholen des Mittelteils keine genügende Veranlassung vor, weil die Tür dort von Anfang an tief steht. Dort wird es also bei einem weniger komplizierten Zusammenfügen von Giebeln und Durchblicken (abgesehen vom Sockel etwa in der Art von *Abb. 19*) geblieben sein, doch hat das Motiv des zwischen hohe Säulen gewissermaßen eingeklemmten, von Säulen getragenen Fastigium<sup>4)</sup> mehr als Hintergrundmotiv (vgl. *Abb. 19*) zu ihrem Repertoire gehört (siehe *Abb. 46*, 4. Stil: Domus Aurea, bühnenartige Wand). Hier beginnt die Wanddekoration also die Bühnendekoration wohl zu übertrumpfen<sup>5)</sup>. Übrigens kannte auch diese das Gitter oder etwas Ähnliches, und es hatte in ihr seinen besonderen Sinn: Wo weit vor die Türen vorspringende reiche Säulenstellungen gesetzt wurden, schloß man diese der Reihe nach mit niedrigen Türchen ab: Casa di Apolline (*Abb. 44*); I, 3, 25 (*Abb. 45*); sogen. Palästra, VIII, 2, 23 (Cube Scenae Frons Taf. 4; alles vierter Stil).

<sup>1)</sup> Vgl. El Hazne in Petra und Grabdenkmäler wie das sogen. Absalomgrab bei Jerusalem, das Julierdenkmal; aus hellenistischer Zeit den Rundbau in Ephesos u.a. Nur das Hazne hat eine kleine Tholos über breitem Giebel (vgl. noch den *ναὸς θολοειδής* der Aphrodite im zweiten Stock des Nilschiffs des Ptolemaios IV. (CASPARI, J. d. I. 31, 1916, S. 54 ff.).

<sup>2)</sup> Es besteht eine geringe Möglichkeit, daß neben der wirklichen Architektur reiche Denkmäler der Wanddekoration wie *Abb. 23* der Bühnendekoration das aus der Bühne des Apaturius bekannte Motiv der Tholos und ähnlicher Bauten im zweiten Stockwerk an die Hand gegeben haben. Dies würde dann das erste Mal sein, daß die Wandmalerei der Bühnenmalerei voranginge und daß die Rollen vertauscht worden wären (vgl. gleich weiter unten im Text). Viel wahrscheinlicher ist es jedoch, daß die Tholos im zweiten Stockwerk einfach aus der Wiederholung des Motivs im ersten Stock entstanden ist, natürlich stets mit Hinblick auf die Wirklichkeit.

<sup>3)</sup> Eine Tholos im zweiten Stockwerk während des 3. Stils: Casa della Regina Elena (SPINAZZOLA, *Arti*, Taf. 95).

<sup>4)</sup> Zugleich verwandt mit der kleineren Galerie unter dem Giebel in *Abb. 23*, die bei CUBE, Scenae Frons, Taf. 4, BIEBER, *Theaterwesen*, S. 77, *Abb. 81* wiederkehrt.

<sup>5)</sup> Sollte noch ein zweiter Sockel vorhanden gewesen sein, der mit dem Pulpitum übereinstimmen würde (s. aber S. 96, Anm. 2), so ist das Mittelstück unserer Wand allein von *Abb. 19* abzuleiten, die wir versuchsweise schon mit der Bühne in Zusammenhang gebracht haben: die niedrige Aufstellung der Säulen unmittelbar rechts und links von der Tür (die dann aus einem Bedürfnis nach größerer Variation zu erklären sein wird und in Nachahmung der an der Scaenae Frons so beliebten Form eingeführt worden sein mag), wird die Verschiebung des durch sie getragenen Gebälks und des Prospekts zwischen Säulen und Gebälk bewirkt haben. Diese Erklärung kann jedoch im übrigen weniger befriedigen als die, daß sowohl Säulen wie Tür für den Fall, daß ein zweiter Sockel fehlt, tiefer gerutscht sind. Der Einfluß der Bühne auf die Anbringung der Tür wird dann etwas weniger ins Auge springend sein; deutlich bleibt dagegen die Übereinstimmung mit der Bühnenfassade. Die weiter unten im Text angeführten Argumente sind überdies stark genug, um die Abhängigkeit von der Bühne zu beweisen, auch falls ein zweiter Sockel vorhanden war.

Die Komposition der Seitenflächen ist in *Abb. 13* und in *Abb. 19*, falls dieser Typus wirklich älter ist, vorgebildet (*Abb. 54a* und *54b*; vgl. *Abb. 26*, gleichzeitig oder etwas später). Aber diese Vorbilder reichen nicht aus. Ohne den besonderen Einfluß von wirklichen Podien — zumal von solchen im Innenraum, wie im Apsidensaal in Praeneste — die an den Ecken des Zimmers umbiegen und an den Schmalseiten abbrechen, kommt man nicht zum „Paraskenion“ oder zur Aedicula in den Ecken. Bei deren Nachbildung weist nun wieder die Bühnenmalerei den Weg. Die Paraskenien sind auf der Bühne eine Jahrhunderte alte Form, und auf die wirklichen Paraskenien sind sowohl auf der Bühne selbst wie in der Skenographie im weiteren Sinne bald die gemalten gefolgt. Das können wir aus ihrem Vorkommen in einer perspektivisch so richtigen Form auf dem uns immer wieder Neues lehrenden Kraterfragment mit der Skenographie in Würzburg (S. 116) schließen. Unser pompejanischer Maler bringt hierin also nichts Neues, und seine Quelle ist — wie auch die Masken erkennen lassen — die Skenographie im engeren, nicht die im allgemeineren Sinn.

Wie aus dem Vorangehenden ersichtlich ist, wird auch bei der Bereicherung der Regia mit einer doppelten Säulenstellung (vgl. wieder Praeneste) die Bühnenmalerei vorbildlich gewesen sein, obgleich es nicht unbedingt nötig ist, dies anzunehmen. Die Flachheit der Seitenflügel (s. *Abb. 55a*), die in den Regiae der Scaenae Frons vielfach vorkommt, wird in Praeneste durch die Aufstellung von Pilastern zum Ausdruck gebracht (vgl. auch das Gesims der Scherwand hier wie dort) <sup>1)</sup>.

Der niedrige Sockelfries, ein ganz neues Element, wird von einer Reihe niedriger Pinakes gebildet (vgl. Casa del Laberinto, Zimmer 42: *Abb. 95*). Er ist höchst wahrscheinlich ein Bestandteil der Bühnenausstattung, der wohl Balustraden an Palästen nachzuahmen oder anzudeuten hatte.

Vergleiche hierzu:

1. die mit Gittern versehenen Schranken von der Höhe dieses Sockelfrieses an einer Scaenae Frons 4. Stils in I, 3, 25 (*Abb. 45*); in denen wir sichtlich eine spätere Erscheinungsform dieses Motivs vor uns haben.
2. ähnliche, ebenfalls niedrige Schranken im Hause des Spurius Mesor (*Abb. 138*:

<sup>1)</sup> Dieser Typus der Regia (*Abb. 55a*) kommt ferner noch vor: in der Farnesina (Mon. d. I. XII, Taf. 5a) und in V, 1, 14 (*Abb. 123*, 2–3. Stil); beide wie in *Abb. 23* mit flachen Seitenflügeln ausgestattet, deren Säulen und Pilaster auf dem schmalen Teil des Podiums stehen); — dagegen nicht im 3. Stil: das Mittelstück dieses Typus bei NICCOLINI, A. i. P., Taf. 33 und im Hause des Lucretius Fronto, Zimmer mit dem Bild des Theseus und der Ariadne (R. M. 16, 1901, S. 344, Abb. 5); — wohl aber im 4. Stil: Haus des Pinarius Cerealis (*Abb. 46b*, bühnenartig); Casa di Giuseppe II (ZAHN I, Taf. 89, Bühneneinfluß); vgl. VIII, 2, 18, Atrium (NICCOLINI, Nuovi Scavi, Taf. 19, bühnenartig); vgl. Casa dell' Ara massima (CURTIUS, S. 45, Abb. 30). Man sieht, dieser Typus ist auf der Bühne beliebt; der andere Typus (*Abb. 55b*) tritt im 3. und 4. Stil häufiger auf: im Haus der Livia Mon. d. I. XI, Taf. 22, *Abb. 111*; im Haus des Obellius Firmus, Saal hinter dem Peristyl (unpubliziert); in der Casa della Parete nera (oberer Wandteil, NICCOLINI, D. G., Taf. 54, hier in Verbindung mit dem ersten Typus). Die beiden Variationen werden zu *Abb. 55c* fortentwickelt, einer Form, die wir bereits in der augusteischen Scaenae Frons in Pompeji und im Tablinum des Hauses des Fronto finden (CURTIUS, S. 53, Abb. 33 vgl. Band II Chronologie); ferner in einzelnen gemalten Scaenae Frontes 4. Stils, u.a. in der sogen. Palästra VIII, 2, 23 (S. 113, Anm. 4, 5). Aber die geradlinigen Formen bleiben bestehen und kommen noch häufig in der Wandmalerei und wahrscheinlich auch in der Bühnenmalerei vor. Die Malerei geht eben später als die wirkliche Architektur zu Kurven über (s. DELBRÜCK, Hell, Bauten II, S. 170).

- Mau Wm. Taf. 11*a*) aus dem späteren dritten Stil, unter den Durchblicken rechts und links<sup>1)</sup>. Über jeder dieser Schranken ist dann noch eine zweite, perspektivisch wiedergegebene mit einer Öffnung angebracht, durch die hindurch Teile einer über sie hinausragenden bühnenartigen Prospektarchitektur mit Maeniana, wahrscheinlich Nachahmungen einer Kulisse *comico more*, sichtbar werden;
3. ebensolche Schranken an einer bühnenartigen Wand im Hause des Pinarius Cerealis (*Abb. 46b*), wieder an derselben Stelle. Hier sind nun diese Schranken selbst durchbrochen und lassen wieder die unteren Teile von Architekturen sehen; oben sind sie von balkonartig vorspringenden Balustraden bekrönt. Sie sind mit der auf der Bühne so beliebten isodomen Quaderreihen bemalt.
4. niedrige Mauern wieder mit isodomen Quaderreihen, im Hause des Epidius Sabinus (*Amelio* Taf. 17; *Curtius* S. 177 *Abb. 109*). Dies ist eine sehr späte Wand: sie stammt wahrscheinlich gerade noch aus dem Jahre 79 n. Chr., als der Bühneneinfluß wieder sehr stark war (man beachte auch die großen Vorhänge!).

Diese Form kehrt in der Scaenae Frons aus der Casa di Apolline (*Abb. 44*) wieder, die Form 3 auch in der in VIII, 2, 23 (*Cube Scenae Frons* Taf. 4) an diesen beiden Wänden aber höher geführt<sup>2)</sup>, so daß sie schwer von den gewöhnlichen Scherwänden zu unterscheiden sind.

5. die niedrige Schranke in der Mitte auf *Abb. 57* und *64*.

In *Abb. 23* gibt es nur ein Fastigium. Die Rekonstruktion von Fastigien auch über den Paraskenien würde eine unkünstlerische Wirkung geben. Das hellenistische Bühnenmodell in Neapel (S. 97, Anm. 4) hat nur einen einzigen großen Giebel<sup>3)</sup>, das hellenistisch-kampanische Skenengebäude vom altattischen Typus auf dem Glockenkrater im Louvre<sup>4)</sup> hat Giebel nur über den Paraskenien mit Türen. Vielleicht hat die römische Scaenae Frons die Giebelreihe nicht von Anfang an gehabt, das Motiv ist jedoch, wie wir sahen, im Osten prinzipiell viel früher nachzuweisen (oben S. 129 ff).

Dem Einfluß der Bühne können wir also auf *Abb. 23* die Form des Sockels, die tiefgestellte Tür und den darin befindlichen Prospekt zuschreiben, wahrscheinlich das Gitter, vielleicht die allgemeine Form der Regia, so gut wie sicher auch die Paraskenien mit den Masken und Prospekten. Weiterhin — wie wir eben sahen — die niedrigen Schranken über dem Sockel und das vollständige Fehlen der Inkrustation (S. 136).

Unser Schlußergebnis ist somit: Wir haben es hier mit einer vielleicht abgekürzten, einigermaßen freien Wiedergabe gemalter Scaenae Frontes zu tun, und wahrscheinlich sind die direkten Vorbilder dann die in den Häusern „*apertis locis propter amplitudi-*

<sup>1)</sup> Auf jedem dieser Verschlüge ist eine Gartenarchitektur gemalt: vgl. die Stadtansicht auf einem entsprechenden Verschlag in *Abb. 64, 65*. Diese beiden Hinzufügungen haben mit der Bühne nichts zu tun.

<sup>2)</sup> Die „Fenster“ in den Verschlügen auf *Abb. 44* ganz links und rechts sind mit einer glatten Fläche geschlossen und lassen keine weiter im Hintergrund stehende Architekturen erkennen.

<sup>3)</sup> Die hellenistischen Theater von Segesta und Tyndaris haben in Bulles Rekonstruktion ebenfalls solche große Giebel über der Scaenae Frons und kleine Giebel über den Paraskenien (*Untersuchungen*, Taf. 23 ff., 37).

<sup>4)</sup> *J. d. I.* 42, S. 30 f., *Abb. 1–2*.

nem parietum" angebrachten reinen Nachahmungen gewesen, die Vitruv anführt. Frei — darauf brauchen wir wohl kaum besonders hinzuweisen — ist auch die Kombination von tragischen und komischen Masken an einer einzigen Wand (*Abb. 23*).

Bei dem „Säulenwald“ von *Abb. 23*, der auf das Auge beinahe verwirrend wirkt, muß man unwillkürlich an die Scaena Scauri mit ihren 360 Säulen denken!

#### DAS CUBICULUM

Ein weiteres Zeugnis für die Macht der Bühne über die Wanddekoration in dieser Periode bilden die berühmten Prospektbilder oder besser gesagt „Bildprospekte“ aus dem Cubiculum der Villa, das ins New Yorker Museum gelangt ist (*Abb. 56–58, 60–62, Abb. 56–58 64–66*)<sup>1)</sup>. Das Schlafzimmer hat die oft vorkommende Einteilung in einen Vorraum und einen eigentlichen Schlafräum durch Einfügung einer Pilasterstellung<sup>2)</sup>. Im Vorraum hat man auf dem Podium Paare von parataktisch gestellten Säulen und Pfeilern (vgl. Villa Item, Saal 6, *Abb. 15*). Die Säulen sind hier von reich bewegten, mit Edelsteinen geschmückten Metallspirale umrankt, deren Schönheit am besten auf *Abb. 61b* und *62a* zu erkennen ist<sup>3)</sup>. Dem allgemeinen Aufbau nach haben wir hier eine gewöhnliche Dekoration zweiten Stils, die mit einem durchlaufenden, von Säulen getragenen Gebälk bis an die Decke reicht. Dasselbe gilt von der Rückwand im Innenraum; an den Seitenwänden wird das Gebälk von Pilastern gestützt, die auf dem Boden

<sup>1)</sup> Handbook of Class. Coll. (1917), S. 181f. Maße des Cubiculum nach BARNABEI 6 zu 4 m. Die Dekoration besteht jetzt aus 7 Stücken, die wieder zu einem Ganzen vereinigt sind. Höhe aller Bruchstücke 2,44 m.; Breite: *Abb. 57* 1,71; *Abb. 58* 1,65; *Abb. 60* (= *61*) und *62* 3,82; *Abb. 64* 3,24; der schmalen Stücke links und rechts vom Eingang 0,394 m. — *Abb. 56* nach PFUHL, M.u.Z., *Abb. 707*, mit freundlicher Genehmigung des Verfassers. Die Veröffentlichung der *Abb. 57, 58, 61, 62, 65, 66* ist mir von der Direktion des Metropolitan Museum in New York freundlichst gestattet worden, wofür ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen möchte. *Abb. 60* nach SAMBON, Taf. 10; *Abb. 64* nach Photographien des Metropolitan Museum und SAMBON, Taf. 8, der untere Teil des Sockels nach *Abb. 56*. — Literatur: BARNABEI, S. 71 ff. mit *Abb. 17–19*, Taf. 9, 10 (das Cubiculum ist auf dem Grundriß Taf. 2 mit M bezeichnet); SAMBON, S. 21 ff., nr. 39–46, Textabb. und Taf. 8–10 (Cubiculum auf dem Grundriß S. 26: VIII). S. auch GIACOMO, *Gaz. d. b. Arts 3. Pér.*, 26 1901, S. 15 ff.; MAU, *R. M.* 17, 1902, S. 190 ff.; 18, 1903, S. 223 ff.; PETERSEN a.a.O., S. 124 ff.; RICHTER, *Bull. Metr. Mus.* 1, 1905/6, S. 95 ff.; 5, 1910, S. 37 ff., RODENWALDT, *Komposition*, S. 21 ff., 83 f.; IPPEL, *Dritter Stil*, S. 15 f., 28; DELBRÜCK, *Hell. Bauten II*, S. 169 ff.; FIECHTER, *Theater*, S. 42 ff.; CASPARI, *J. d. I.* 31, 1916, S. 47 f., 56; FRICKENHAUS, *Altgriech. Bühne*, S. 48 f.; RICHTER, *Art and Archaeology* 7, 1918, S. 238 ff.; PFUHL, *M. u. Z.*, § 886 f.; FRIEND, *Art Studies*, 7, 1929, S. 9 ff.; CURTIUS, S. 114 ff., 122; MARCONI, S. 67 f.; RIZZO, S. 7 f.; SWINDLER, *Ancient Painting*, S. 327; BULLE, *Untersuchungen*, S. 273 ff. (vgl. dazu noch S. 90, Anm. 1).

<sup>2)</sup> MAU, *Wm.*, S. 174 ff., 215 ff. Diese Einteilung besteht auch schon während des 1. Stils, im 3. wird sie für Schlafzimmer ungebräuchlich (MAU, *Wm.*, S. 354) und das System wird mehr für Triklinien verwendet (S. 351 ff.). In *Abb. 56* laufen die Eckpfeiler und Trennungspfeiler zwischen dem Procoiton und dem Alkoven bis zum Boden durch, im Cubiculum 16 der Villa Item (*Abb. 16b*, und *19*) reichen sie bis zur halben Höhe des Sockels hinunter. Im Saal 6 der Villa Item (*Abb. 15*) läuft das Podium durch, und die Trennung wird durch eine Säule mit einem kleineren Pfeiler besorgt; es handelt sich hier nicht um eine frühere oder spätere Form, sondern um ein anderes System.

<sup>3)</sup> Solche Metallansatzstücke für Architekturglieder besitzt das Museum in Brescia: BAEDERER, *Italien* 1928, S. 146. Auch in Syrien hat man Stücke dieser Art gefunden: VOGÜÉ, *Syrie Centrale II*, S. 37 (Tempel des Baalshamin in Sueideh von 24 v. Chr.–3 n. Chr.). Vgl. hierüber NORMAND, *L'architecture métallique antique*, *Rev. arch.* 6, 1885 II, S. 214 ff., Weiteres in Band V.

aufsitzen, und die übrige Architektur ist etwas kleiner gehalten, ähnlich wie auf *Abb. 18*. Sonst ist jedoch im Vorraum wie auch an der Rückwand des Alkovens beinahe alles neu <sup>1)</sup>. Die Frage ist nun: Sind hier Zwischenglieder in der Entwicklung der Wandmalerei verloren gegangen oder haben die Maler aus einem anderen Gebiet — das wäre dann höchst wahrscheinlich aus der Bühnendekoration — herbeigeholte Schätze verwendet?

Abb. 57, 58  
Die Seitenwände des Alkovens; (die Scaena tragica)

Auf jedem der Seitenwände des Alkovens (*Abb. 57* und *58*) <sup>2)</sup> blickt man durch ein reiches Propylon hindurch aus dem Halbdunkel des Hinterzimmers in einen in Licht gebadeten Hof. Das Propylon gewährt übrigens keinen Zugang zu ihm und ist also ein echter Prunkbau. Dieser Prospekt nun läßt sich noch von *Abb. 18* herleiten, die wir ja größtenteils aus noch älteren Wandtypen entstehen lassen. Für die an ihr auftretenden Neuerungen jedoch braucht man — außer etwa für die Tholos — die Vorbilder nirgendwo anders als in der wirklichen Architektur zu suchen. Noch besser ist es aber, wenn man *Abb. 57, 58* als eine mit *Abb. 18* verwandte, in mancher Hinsicht weiter entwickelte Form betrachtet (vgl. auch *Abb. 19*). Die vier, wie übrigens auch schon in *Abb. 18* nicht mehr vollkommen parataktisch gestellten <sup>3)</sup> gelblichen Säulen mit hellen korinthischen Kapitellen (S. 326) sind hier in ein einziges Interkolumnium zusammengedrängt: Man könnte sie als eine Zusammenziehung der noch eine ganze Wandbreite einnehmenden Säulenstellung von *Abb. 18* betrachten. (Vielleicht hat dabei das Beispiel von *Abb. 19* anregend gewirkt). Eine größere Freiheit verrät sich in dem geräumigeren Prospekt über eine sehr niedrige Mauer hinweg auf eine nunmehr größtenteils sichtbare, reich ausgebildete Tholos, die farbig einen Mittelton zwischen dem dunklen Propylon mit seinen roten Mauern und der leuchtenden Säulenhalle bildet. Wir sind hier schon weiter in der Entwicklung. Auch in der Perspektive sind *Abb. 57, 58* entschieden gewagter. In *Abb. 18* verlief außer den kleinen Versurae und den winzigen Gebälkstücken ganz oben alles parallel zur Bildfläche. Die perspektivischen Säulenhallen (vgl. *Abb. 22* und *23*) fehlten. Die Scherwand ist auf unserem Prospekt ganz wie auf *Abb. 23* stärker zerstückelt, da sie in der Mitte sehr viel weniger hoch hinaufreicht. Auffallend ist, daß auch hier wie auf *Abb. 19* und *23* die Reihe liegender Quadern über den großen hochkant gestellten Wandplatten fehlt. Der symmetrische Aufbau erhält durch das Einspringen der tafelartigen Unterlage Akzente. In dieser Hinsicht ist *Abb. 19* aber in der Sockelform und in der Säulenstellung reicher entwickelt, während der ferner gelegene Prospekt im Gegensatz dazu wieder viel primitiver geblieben ist. Das Gebälk der Tholos steht auf *Abb. 57, 58* schon so tief, daß sein Zusammenhang mit dem der Fassade des Propylons, aus dem es ursprünglich einmal, wie wir auf *Abb. 18* noch sehen können, sozusagen losgerissen worden ist, kaum noch zu spüren ist.

Verwandt sind:

<sup>1)</sup> Merkwürdig ist in diesem Zimmer die Fiktion, daß das Licht nicht von der Seite der wirklichen Lichtöffnung (durch die Eingangstür) sondern von der des Alkovens in den Raum fällt.

<sup>2)</sup> Gute Abb. nach Photographie auch bei SPRINGER<sup>12</sup>, S. 389, Abb. 738, R. M. 17, 1902, S. 191, Abb. 5.

<sup>3)</sup> Die Aufstellung der Säulen ist die gleiche wie die im Unterstock des hellenistischen Bühnenmodells in Neapel (S. 97, Anm. 4).

1. Casa del Laberinto, korinthischer Oecus (*Abb. 94*<sup>1)</sup> Mau Wm. S. 176, eine Tholos und Semifastigia; vgl. den Oberstock der Scaena picta des Apaturius, *Abb. 28ff.* und den von El Hazne in Petra<sup>2)</sup>. Beachtenswert ist die Pansmaske auf der Scherwand, von einem anderen Gesichtspunkt auch die große Vase und der Altar. Dadurch, daß freistehende Semifastigia dargestellt werden, kommt die Dekoration mehr von dem oberen Wandabschluß, d.h. der Wandfläche und der wirklichen Umgebung, los. Wir sehen darin ein Streben, wie es auch in *Abb. 26* (S. 100 f.) zum Ausdruck kommt. Aus diesem Streben nach Loslösung ist auch das Seitenstück rechts mit dem Stilleben zu erklären<sup>3)</sup>. Dies Beispiel ist also vielleicht etwas später anzusetzen. Darauf weisen auch die größere Schlankheit hin und die Tatsache, daß dieser freie Prospekt, bei dem jede Erinnerung an parataktische Komposition verschwunden ist, nicht einen kleinen Teil der Wand einnimmt, sondern sie ganz füllt (vgl. das Verhältnis von *Abb. 19* zu *Abb. 22* S. 95 f).
2. Haus des Popidius Priscus, Zimmer rechts vom Atrium (Mau Wm. S. 177). Anstelle des Fastigium ohne Basis hat man hier ein Gebälk mit einem gewölbten Tympanon darauf (vgl. *Abb. 18*)<sup>4)</sup>.
3. Villa des Diomedes: (*Abb. 26*, Mau a.a.O.; auf dem Plan bei Mau Pompeji<sup>2</sup> S. 377, *Abb. 202*, Zimmer 9. Wahrscheinlich aus der allerletzten Zeit der Periode Ic, siehe S. 268 ff.).
4. Villa der Julia Felix (*Abb. 100*). Hier ist die Verwandtschaft allerdings weniger ausgesprochen.

Diese Ableitung von *Abb. 57* (58) schließt nicht aus, daß man außerdem noch eine Herkunft von anderswoher, nämlich von der Bühne annehmen könnte. Zunächst kann es einen älteren Bühnentypus nach Art früherer einfacherer Wandtypen wie *Abb. 18* gegeben haben. Wir können ihn uns nach der Weise von *Abb. 59* vorstellen. Zwar sehen wir hier mehrere charakteristische Abweichungen von *Abb. 18* (vgl. S. 147 Anm. 1); doch ist deutlich, wie bequem sich die beiden Gattungen in unserer *Abb. 57* vereinigen lassen. In *Abb. 18* ist überdies das einzige Prospektlement, die Tholos (aedificii figura) und vielleicht auch der Vorhang wahrscheinlich schon von der Bühne übernommen<sup>5)</sup>;

<sup>1)</sup> Für die Erlaubnis zur Veröffentlichung dieser Abbildung, der nebst eigenen Skizzen Aufnahmen des Deutschen Arch. Instituts (D.I.R. Neg. 31, 2657 und 31 2813) zugrundeliegen, möchte ich dessen Direktion auch hier meinen Dank aussprechen.

<sup>2)</sup> Vergleichbar ist der obere Wandteil des Theaters von Aspendos (antoninisch: BIEBER, Theaterwesen, Taf. 38 f.), wo unmittelbar anschließend zwischen zwei Semifastigien sich ein Fastigium befindet, und die entsprechende Stelle am Markttor von Milet in Berlin (Milet, I, 7 Taf. 17; WIRTH, Wm., S. 10, *Abb. 3*), wo auf dieselbe Weise ein Giebel angebracht ist.

<sup>3)</sup> In der linken Ecke der hier abgebildeten Wand war es der Tür wegen unmöglich, ein solches Seitenstück anzubringen. An der linken Wand bestand die Möglichkeit dazu nur in der linken Ecke, wo ebenfalls ein Stilleben erhalten ist. Mit diesen Seitenstücken mit Verschlängen vgl. die Eckdurchblicke in *Abb. 100*, die perspektivisch wiedergegeben sind, in der Mitte aber wie hier eine waagrechte Linie aufweisen.

<sup>4)</sup> „Neben letzterem ist der zwischen der Architekturdarstellung und der Decke übrigbleibende Raum mit Zinnober ausgefüllt“ (MAU, a.a.O.).

<sup>5)</sup> Die Nachahmung von „aedificia“ in perspektivischer Form erwähnt VITRUV in der Praefatio zu Buch VII, wo er aus griechischen Quellen geschöpft haben muß, unter den ältesten Gegenständen der Bühnenmalerei. Ob die kleinen zurückfliehenden Gebälkstücke rechts und links oben in der Dekoration schon wie die Säulengalerien in *Abb. 22* und *23* unter Einfluß der Bühne stehen, ist schwer zu bestimmen.

so gut wie sicher ist dies bei den Säulenprospekten der Fall, die jetzt daran gefügt sind, (S. 105). In *Abb. 94* (Casa del Laberinto) hat man rechts eine Pansmaske, links eine unkenntliche Maske, die in *Abb. 57* mit Recht weggelassen sind, da Masken in die *Hospitalia* und nicht in die *Regia* (ins *Propylon*) gehören; obendrein haben Pansmasken in dieser königlichen Umgebung nichts zu suchen. Auch in dieser Hinsicht ist also die Casa del Laberinto freier, wir können auch sagen: weniger ursprünglich, da die Proportionen und das verstärkte malerische Element auf eine spätere Entstehung hinweisen <sup>1)</sup> (S. 143).

Die Opfergaben und die Altäre auf *Abb. 57, 58* erinnern an die Opfer, wie sie in der Tragödie und in anderen Schauspielgattungen so oft vorkommen <sup>2)</sup>. Sie sind eine Anspielung auf eine Handlung. Von dieser selbst ist allerdings vorläufig noch nichts zu sehen; aber sie wird bald da sein (S. 275). Daß es in der Bühnendekoration jemals gemalte Altäre und gemalte Opfer gegeben hätte—wirkliche Altäre vor der Dekoration waren ja durchaus üblich—erscheint auf den ersten Blick befremdlich; bei einer Gesangsaufführung, einem „Oratorium“, wie es z.B. bei Cäsars Begräbnis aufgeführt wurde, bei einer Vorführung, der jede Handlung fehlte, ist es aber denkbar <sup>3)</sup>. Solche Oratorien werden vorzüglich in Odeen aufgeführt worden sein, und gerade an deren Dekoration schließt der zweite Stil sich aufs engste an (*Apaturius*). Sonst muß man sich diese Motive als Nachahmung von dreidimensionalen Versatzstücken der Bühne denken, wozu dann wahrscheinlich auch manchmal, nicht immer, das *Propylon* gehörte <sup>4)</sup>, nicht aber der Prospekt mit *Tholos* und Säulen, der hinter den *Siparia* verschwinden konnte <sup>5)</sup>. Die Komposition der einen Manier unterschied sich naturgemäß nicht allzu sehr von der anderen.

Der gleichmäßige *isodome* Mauerverband am Sockel und ganz oben an der Wand mit seinem langen schmalen Rechtecksquadrern, die ihrerseits nicht mit kleinen hochkant gestellten abwechseln, ist überdies—vor allem als Charakterisierung des flachen Teils der Architektur—ein sehr beliebtes Motiv der *Scaenae Frons*, die sich hierin zweifellos

<sup>1)</sup> An sich wird auch wegen des allmählichen Eindringens des Bühneneinflusses eine Wand, auf der sich weniger reine Bühnenformen finden, älter sein können. In Wirklichkeit sind wir aber bei der Casa del Laberinto schon über den Höhepunkt hinaus.

<sup>2)</sup> Die Opfergaben können nur auf einen nicht allzu hohen Gegenstand gelegt werden. Das hindert allerdings die Ableitung der Seitenaltäre aus den Endstücken der im Mittelpunkt der Dekoration abbrechenden Scherwand auch in der Bühnendekoration nicht. Der dort gebräuchliche Altar kann in älteren Dekorationen wie der auf *Abb. 94* in der Mitte gestanden haben; wahrscheinlich hatte er aber eine breitere Form als auf dieser pompejanischen Dekoration. Es ist aber auch möglich, daß derartige, nur teilweise sichtbare, in die Ecken gestellte Altäre und Blöcke stets zum Typenvorrat der hellenistischen Bühnenmalerei gehörten (vgl. das Motiv in den Bildern R. P. G. R. 171. 1 und 5, wo es wahrscheinlich auch auf hellenistische Vorbilder zurückgeht).

<sup>3)</sup> BIEBER, Theaterwesen, S. 126.

<sup>4)</sup> VIRROV erwähnt außer bei der Beschreibung des Werks des *Apaturius* die „*columnae pictae*“ ausdrücklich noch in VI, 2, 2 (S. 111, Anm. 6). In beiden Fällen kann von Hintergrundmotiven nicht die Rede sein; siehe „*columnarum proiecturae*“ (vgl. „*ecphorae eminentes*“) im Gegensatz zu „*tabula sine dubio . . . plana*“. Die gleich zu besprechende Stelle über die „*scaenarum tria genera*“ gibt keine absolute Sicherheit.

<sup>5)</sup> Wir müssen in römischer Zeit allerlei Kombinationen und Übergangsformen von auf die Fläche gemalten, von reliefmäßig plastischen und von in verschiedenem Abstand auf der Bühne aufgestellten gemalten und dreidimensionalen Dekorationen annehmen.

an die griechische σκηνή anschließt. Nach einem verwandten System sind ja die Paraskenien des öfters angeführten Terrakottamodells in Neapel aufgebaut, das aus hellenistischer Zeit oder vielleicht sogar noch aus dem vierten Jahrhundert stammt, und ebenso auch die Pfeiler, die die Thyromata einiger späthellenistischer Bühnengebäude von einander trennen (z.B. Oropos und wahrscheinlich auch viele Bühnenflachwände, S. 118). Als stärkstes Argument kommt noch hinzu, daß die angrenzenden Dekorationen fast vollkommen mit den Scaenae satyrico und comico more des Vitruv übereinstimmen (V, 6, 9) <sup>1)</sup>, während für die Scaena tragico more in diesem Zimmer keine andere Dekoration in Betracht kommt, als eben unsere Prospekte mit der Tholos.

Es ist nun nur noch die Frage, ob auf *Abb. 57* und in seinem Gegenstück der Schmuck einer schmalen Wandfläche mit der der Regia der breiten Scaenae Frons verschmolzen ist, also mit einem Ausschnitt aus dem Ganzen der Fassade, oder mit dem Prospekt einer bildmäßig abgeschlossenen, wahrscheinlich auf Holz (d.h. auf einen Pinax) oder allenfalls auch auf Leinwand <sup>2)</sup> gemalten σκηνή von beschränkterem Umfang <sup>3)</sup>, des hellenistischen oder aber des an sie anknüpfenden frührömischen Theaters. Falls sie von einer solchen Teilkulisse stammt, kommt auch die Periakte in Betracht, da diese höher als breit ist und so eine abgeschlossene Komposition bildet und nicht einen durchlaufenden Fries.

Wandgemälde, gemalte Scaenae Frons und kleinere Skene halten sich natürlich, jedes auf seine Weise, an die wirkliche Architektur.

Für die kleinere Skene, die Teilkulisse, die eine charakteristische griechische Form ist und die wir, da sie meistens aus Holz besteht, im Gegensatz zu der Scaena Frons kurz Pinax nennen wollen, sprechen durch ihre Komposition die anderen Prospekte „satyrico“ und „comico more“. Es sind dies Bezeichnungen, mit denen Vitruv, falls man die betreffende Stelle nicht mit Bulle in den Abschnitt über die griechische Bühne versetzen will (oben Anm. 1), die Dekoration der römischen Bühne zur Belebung ursprünglich griechischer Gattungen meint. Es ist hier nicht von Belang, was Vitruv an dieser Stelle unter „scaena“ und „ornatus scaenarum“ eigentlich versteht und ob er dabei an Pinakes oder entsprechende Leinwände oder aber an friesartige Dekorationen denkt <sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Bei Besprechung der römischen Bühne heißt es: „genera autem sunt scaenarum tria: unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. Horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod tragicae deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus; comicae autem aedificiorum privatorum et maenianorum habent speciem, prospectusque fenestris depositos imitatione, communium aedificiorum rationibus; satyricae vero ornantur arboribus, speluncis, montibus, reliquisque agrestis rebus in † topeodi (topiarii Joc. Veron.; topeodis Schmidt, Krohn) speciem deformatis“. BULLE (Untersuchungen, S. 272 f.) versetzt diese Beschreibung zusammen mit dem vorausgehenden Satz: „ipsae autem scaenae . . .“ in den Abschnitt über das griechische Theater, was mir jedoch nicht nötig zu sein scheint. Über die „tria genera“ Vitruvs s. z.B. IPPEL, 3. Stil, S. 27; FIECHTER, Theater, S. 103; FRICKENHAUS, Altgriech. Bühne, S. 48; BULLE a.a.O., S. 273.

<sup>2)</sup> Über die Pinakes, Thyromata und über die Verwendung von Holz und Stoffen in der Bühnendekoration, S. 126, Anm. 1.

<sup>3)</sup> Σκηνή wird in der bekannten Inschrift über das Theater in Delos in dieser Bedeutung gebraucht. BULLE, Untersuchungen, S. 183 ff.; vgl. Anm. 4.

<sup>4)</sup> Scaena ist hier nicht die ganze Bühne mit dem als „ornatus“ im wirklichen Raume aufgestellten oder auch nur auf die Fläche gemalten Apparat (ad regulam plana“; S. 111, Anm. 6), sondern eben

Die komischen und satyrischen Prospekte in der Fanniusvilla schließen sich jedenfalls nicht nur an die Bühnendekoration an — und dann natürlich vor allen Dingen an die ganz gemalten Dekorationen in kleineren Theatern <sup>1)</sup>. Sie können überdies schwerlich einen Bestandteil einer friesartigen Scaenae Frons gebildet haben: sie sind in sich abgeschlossene Bilder, die allerdings aneinander gereiht sind und der Vorstellung nach wie auch in der Komposition hinter den Säulen miteinander zusammenhängen. Dies ist eine echt griechische Kunstform, ein Zwischending zwischen Fries und vollkommen selbständigem, mit einem Blick zu überschauenden Bild. Man denke an die stark hellenistisch gefärbten Odysseelandschaften (vgl. die Landschaftsfriese aus der Farnesina <sup>2)</sup>, an die epischen Zyklen des Theon und ähnliche Bilder, die nicht kontinuierlich komponiert waren, sondern aus einer Reihe wahrscheinlich durch Pilaster getrennter Pinakes bestanden <sup>3)</sup>. Erhaltene Beispiele aus dieser älteren Zeit sind die Friese vom Heroon von Trysa, wo die Gruppenkompositionen durch Bäume, durch eine Tür oder

dieser Apparat selbst und dann wahrscheinlich die flache gemalte Kulisse, die „scaena picta“ von VI, 2, 2. „Ornatus“ ist der schmückende Inhalt an Motiven. „Scaena(e)“ ist in diesem Falle entweder als gemalte Pinax oder als eine Reihe von Pinakes oder Stoffen (ὄψασματα bei POLLUX IV, 121), die ein Ganzes bilden, aufzufassen, oder auch — und dies ist bei den größeren römischen Theatern die verführerischste Hypothese (vgl. S. 145, Anm. 1) — als die eben gerade genannten Periakten oder „scaenae versiles“ (so auch scaena bei VIRGIL, Georg. III, 24?; anders SERVIVS), mit ihren drei „species orationis“, hineingestellt in die „spatia ad ornatus comparata“, d.h. zwischen die Hospitalia und Versurae. Auch sonst werden die Periakten erwähnt, und haben dann als Gegenstand: „das Meer, einen Fluß, usw.“ (POLLUX IV, 131). VITRUV sagt: „quae loca Graeci περιαικτους dicunt“; sie sind ja bekanntlich von diesen „Graeci“ übernommen und jedenfalls keine eigens für die römische Scaenae Frons gemachte Erfindung. Mehrfach hat man schon in griechischen Theatern Pfostenlöcher festgestellt, die man, wie man meint, für Periakten bestimmt waren. In VITRUVS plastisch ausgeführter Bühnenfassade — als Architekt wird er in erster Linie wahrscheinlich an ein großes Theater gedacht haben — war dies der vornehmste Platz für gemalte Dekorationen, die Stelle, die für die Aufnahme des „ornatus“ (s. freilich S. 147) vorbereitet war. Wenn die Handlung, die Fabula, gewechselt wurde oder wenn eine Gottheit auftrat, wurden sie gedreht; VITRUV redet aber nicht davon, daß die Pinakes oder Leinwände zwischen den Säulen in der Mitte der Scaenae Frons gewechselt wurden. Wirklich müssen Periakten bestimmte frühromische Scaenae Frontes flankiert haben; beschreibt doch VIRGIL in der erwähnten Stelle der Georgica ohne Zweifel einen römischen Theatertypus (vgl. BULLE, Untersuchungen, S. 261 ff., 270 ff., Magnesia, Termessos, Pompejstheater). — VITRUV kann auch an lange „scaenae ductiles“ gedacht haben, die vor die plastische Scaenae Frons gezogen wurden, oder aber in dem besonderen Fall der Scaena tragico more an einen Ersatz für diese Frons. Solche lang gestreckte Dekorationen sind wahrscheinlich die „Scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico“ in VII, 5, 2, die „propter spatii amplitudinem“ angebracht wurden, obgleich VITRUV V, 6, 8 das Wort „frons“ ganz wie VIRGIL an eben genannter Stelle für eine kleinere Skene (die Periakte) gebraucht. Wir haben bereits oben S. 111, Anm. 6 andere Möglichkeiten in Rechnung gezogen, nämlich daß die Dekorationen, an die VITRUV denkt, zwischen die Paraskenien oder Versurae aufgestellt wurden (es wird sich dann aber nicht um eine Scaenae Frons vom gewöhnlichen römischen Typus handeln: vgl. die durch LEHMANN-HARTLEBEN, J. d. I. 42, 1927, S. 32 ff. angenommenen friesförmigen Dekorationen zwischen den Paraskenien vom altattisch-westlichen Typus), oder daß sie zwischen verschiedenen Türen der Fassade standen oder auch als schmale Kulissen zur Füllung der plastisch ausgeführten Fassade dienten (für Letzteres s. Abb. 123: V, 1, 14, 2–3. Stil: in der Mitte eine Fassade bezw. eine Regia mit links und rechts Balkonen und Fenstern eines Privathauses, also in komischem Stil (über Fenster und über diese Dekoration S. 153).

<sup>1)</sup> S. 144 mit Anm. 3 und 5. Eine räumliche Scheidung zwischen oberen und unterem Teil in den Vorlagen unserer Prospekte ist, wenn man an das große Theater mit Thyromata denkt, möglich (vgl. BULLE a.a.O., S. 273 ff.) aber nicht notwendig.

<sup>2)</sup> Nach ROSTOVZEFF, R. M. 26, 1911, S. 29 ist dies gegenüber dem durchlaufenden Fries in der Casa di Livia die ältere Form. Tatsächlich ist die Landschaft mit ihrer großen Räumlichkeit im Gegensatz zu der Reihe von Figuren von vornherein für ein rechteckiges Bild passender als für einen Friesstreifen, der die dekorative Bildform im höchsten Sinne ist.

<sup>3)</sup> S. BEYEN, Mantegna, S. 127 f., vgl. J. d. I. 42, 1927, S. 57 ff.

durch Säulen von einander getrennt sind. Griechische Vasenmaler trennen ihre Bilder oftmals durch Säulen von einander ab. Solche Bilderreihen hängen nicht nur inhaltlich zusammen, sondern bilden auch in der Komposition und gelegentlich auch dem Ort der Handlung nach eine Einheit (so die Freiermordszene).

Unsere Prospekte mit den Periakten der größeren Theater in Verbindung zu bringen, läßt das Vorkommen der Bühnentür in der Scaena comico more und des Motivs der Regia in dem tragischen Prospekt nicht zu. Somit stehen unsere Dekorationen unter dem Einfluß der mittelgroßen hellenistischen Pinakes oder ihrer unmittelbaren Ableitungen, man kann auch sagen: ihrer spätesten Ausläufer.

Die Einteilung der Wand tragico more weicht nun, trotz einiger Altertümlichkeiten am Sockel und einiger Neuerungen im Mittelstück der Wand von der zweiten und dritten Stufe des zweiten Stils nicht ab (vgl. *Abb. 12* und *99*)<sup>1)</sup>. Sie muß also, wenn sie in ihren Hauptzügen mit der Bühne übereinstimmt, eine gleichzeitige Pinaxdekoration wiedergeben, die in den Rahmen des zweiten Stils paßt, trotzdem aber — und dies werden wir bei eingehenderer Untersuchung noch bestätigt finden (S. 155 f.) — als Vertreter der typischen griechischen Dekorationsform an hellenistische Kunst anknüpfen muß. Diese Pinaxform hat es demnach, wenn wir die Dinge richtig sehen, noch zur Zeit des früheren zweiten Stils neben der Form der Scaenae Frons gegeben, und sie wurde noch auf griechische Weise in allen oder doch in vielen Interkolumnien verwendet<sup>2)</sup>, auch dort, wo die Hospitalien (in den Prospekten comico more der Fanniusvilla: die Türen) stehen, und sie stimmte überdies, soweit tragische Prospekte in Betracht kommen, in der Hauptsache mit dem zweiten Stil überein. Dies ist auch für unsere Auffassung von Vitruvs *Theatrum graecum* von Bedeutung, das vielfach mit dem griechisch-römischen Theatertypus identifiziert wird. Uns kommt es jedoch auf Folgendes an: es gab so gut wie sicher eine späthellenistische Bühnenmalerei noch im ersten Jahrhundert v. Chr., und diese Kunst kannte — wenigstens in Italien, wahrscheinlich aber auch im Osten (Apaturius) — den zweiten Stil<sup>3)</sup> und besaß überdies,

<sup>1)</sup> Sockel: dunkler Streifen; grünliches (SAMBON, Taf. 9) mit vertieftem Rande versehenes, gegenüber dem übrigen Sockel etwas vorspringendes Band; drei Reihen liegender rötlich brauner Quadern (S. 118 und 145), eine Anordnung der Quadern in der Art einer Bühnendekoration und in der Gesamthöhe völlig gleich der Höhe der großen Quadern wie z. B. auf *Abb. 12*; ein niedriges, ziemlich schwach profiliertes Gesims, das noch mit dem der ersten Stufe wie z. B. im Jupitertempel (*Abb. 5*) oder in Solunt (*Abb. 6*) verwandt ist. Mittlere Wand: grüne Plinthe (s. MAU, Wm., Taf. 9 u. anderwärts); hierauf stehen die Säulen und die dahintergestellten Pfeiler (vgl. Villa Item); links und rechts große stehende rote Quadern; die auffallend niedrige Scherwand in der Mitte weist keine Inkrustationsmotive auf (vgl. *Abb. 23*, Einfluß der Bühne?). Ein Zwischengesims und liegende Quadern sind nicht vorhanden (vgl. *Abb. 23*), doch braucht dies nicht unbedingt auf Bühneneinfluß hinzuweisen, da sie auch in *Abb. 12* fehlen. Über den roten Quadern folgen: Epistyl, Fries und Gesims mit Lattenköpfen (vgl. *Abb. 17*). Das Gebälk mit Konsolengesims über den Säulen ist mit dem in Villa Item *Abb. 15b* vergleichbar; perspektivisch gemalte Säulenreihe im Durchblick s. oben im Text. Der niedrige Oberstock (s. *Abb. 18, 24, 25*: Bühnenfronten, vgl. auch oben S. 118): rote Quaderwand (s. Sockel). Über die Sockelform, Anhang S. 358.

<sup>2)</sup> Das Mittelstück von *Abb. 64* (satyrico more) kann ebenfalls ein Mittelstück auf der Bühne gewesen sein (S. 200). Hier hat der Maler sich mit Rücksicht auf die Bühnendekoration allerdings mehr Freiheiten erlaubt.

<sup>3)</sup> Die Scaena des Apaturius lassen wir aber besser noch außer Betracht, da die Möglichkeit besteht, daß sie römischer Import ist und nicht auf hellenistischer Überlieferung aufbaut, ja daß VITRUV die Scaena des Apaturius womöglich gar selbst „rekonstruiert“ hat. Sie paßt aber in die oben S. 129 ff. und durch BULLE (Untersuchungen, S. 261) vorgeschlagene Entwicklungsgeschichte. Darüber mehr im Band V.

falls der Text des Vitruv in der richtigen Reihenfolge der Kapitel überliefert ist, Motive, die in die römische Scaenae Frons aufgenommen worden sind (die „tria genera scaenarum“). Für die Tragödie hatte diese Kunst Prospekte, die mit den Bestandteilen der reicheren plastisch ausgeführten Scaenae Frons übereinstimmen. Für die Abstammung unserer Prospekte bestehen nun mehrere Möglichkeiten.

1. von den Pinakes, die der Regel nach zwischen die Pfeiler oder Halbsäulenpfeiler des hellenistischen Proskenion eingefügt wurden <sup>1)</sup>. Der Maler konnte sich dann auch in der Säulenform an sein Vorbild anschließen <sup>2)</sup>. Angesichts der für gewöhnlich nur geringen Höhe der Proskenien (s. Bulle Untersuchungen S. 299) muß man dann unnatürlich kleine, nur gemalte Türen auf diesen griechischen Pinakes annehmen, auch falls man den Sockel unserer Prospekte außer Betracht läßt. Neben den wirklichen Türen für das Auftreten der Schauspieler aus dem Proskenion heraus <sup>3)</sup> gab es in den übrigen Interkolumnien natürlich Platz für Scheintüren; doch würde die Wirkung eben ungewöhnlich sein. Eine Schwierigkeit für diese Ableitung bildet ferner das Vorherrschen der Wiedergabe „da sotto in sù“.
2. von den Pinakes oder gewebten Füllungen der Thyromata <sup>4)</sup>. Die Thyromata waren meistens noch wie die Prospekte auf unseren Wänden von gleicher Breite.
- 3a) von den Pinakes (oder Leinwänden oder aber von einer Kombination beider), zwischen den Säulen der (stets geschlossenen?) italisch-hellenistischen Bühnenwand von dem Typus, den viele bis vor kurzem den „altattisch-westlichen“ zu nennen pflegten und der meist einstöckig war und ursprünglich kein Proskenion sondern Paraskenien hatte (s. J. d. I. 42 1927 S. 34 ff.). Dieser Typus kann Säulen an der Bühnenfront haben (vgl. Dörpfelds Rekonstruktion des lykurgischen Theaters in Athen) <sup>5)</sup>. Selbst wenn die großen Theater des 4.–2. Jahrhunderts v. Chr. in Athen und in Unteritalien nicht so ausgesehen haben, wie die ältere Theorie es wollte, darf man dies doch für die einfacheren kleineren Bühnengebäude weiterhin annehmen (vgl. die oben S. 116 angeführten Paraskeniontypen auf Vasenbildern). Auch zwischen den Halbsäulen der einfacheren Beispiele von Bulles Segesta-Typus konnten Pinakes angebracht sein <sup>6)</sup>.

<sup>1)</sup> BULLE, Untersuchungen, S. 300. Die Halbsäulen mit Rückenpfeilern sind Regel.

<sup>2)</sup> FIECHTER (Entwicklung, S. 30, und andere betonen mit Recht, es sei nicht bewiesen, daß diese Pinakes Prospekte trugen, ja in dem offenen großen Theater sei es sogar unwahrscheinlich. Bemalung mit Figuren wird von BULLE a.a.O., S. 186, 301 angenommen.

<sup>3)</sup> Sie haben, wenn sie von anderswoher als aus dem Hause kommen, die Parodoi zur Verfügung, was im Hauptgeschoß nicht immer der Fall ist. Das Erdgeschoß hat im Skenengebäude selbst (hinter dem Proskenion) oftmals nur eine Tür und die Interkolumnien der Proskenionfront sind zahlreich, so daß manche ganz abgeschlossen werden können, andere eine Türöffnung behalten. In den meisten Fällen genügte eine einzige; es kamen jedoch auch drei vor (S. 114, Anm. 4). Auf die umfangreiche Literatur über den Schauspielplatz brauche ich hier nicht hinzuweisen.

<sup>4)</sup> Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Kulissen der Thyromata manchmal teilweise plastisch waren, oder wenigstens in verschiedenen Raumschichten aufgestellt waren. Die glatten Pinakes („ad regulam plani“) die offenbar nicht wie die in den Interkolumnien des Proskenion in Falzen saßen, können wie gesagt ebenso gut in den Öffnungen aufgehängt gewesen sein wie die Leinwände (S. 126, Anm. 1).

<sup>5)</sup> DÖRPFELD-REISCH, Taf. 2, BIEBER, Theaterwesen, S. 14, Abb. 9.

<sup>6)</sup> Vgl. BULLES Rekonstruktionen der Bühnenhäuser von Tyndaris und Segesta (Untersuchungen, Taf. 23 ff., 37), wo der Raum um die Türen und in den Interkolumnien ohne Türen allerdings zu klein für Prospekte wie die unsrigen sind.

3b) von den Pinakes und verwandten Kulissen zwischen den Säulen des national-italischen Theaters. Dieses hatte oftmals Säulen an der Front (s. die Assteasvase mit der Hilarotragödie „Herakles“, die eine einzige Säule im ersten Stockwerk hat, die Phylakenvase bei M. Bieber a.a.O. S. 144, Abb. 128, die Terrakotta des Museo Santangelo (S. 145) <sup>1)</sup> und das Satyrchormosaik der Casa del Poeta a.a.O. Taf. 49 f.; vgl. a.a.O. S. 98).

Obgleich die zweite Auffassung zunächst am meisten befriedigt, ist auch die dritte sehr wohl möglich, wenn man eine einfache Frons mit ganz oder ungefähr parataktischer Säulenstellung annimmt <sup>2)</sup>.

Die endgültige Entscheidung zwischen diesen Möglichkeiten möchten wir für später zurückstellen (Band V); wir müssen jedoch wiederum auf die Vermittlerrolle hinweisen, die das kleine Theater, vor allem für die tragischen Prospekte, gespielt haben kann. Auch falls dieses keine *θυρώματα* hatte, konnten die Maler zwischen Pilastern und Halbsäulen, oder an der ganz glatten Wand zwischen gemalten Wandstützen, nach dem Vorbild der großen Theater dieselbe Art von Pinakes oder Pinakeskompositionen anbringen, und der Schritt zu unseren Wanddekorationen ist dann nicht mehr sehr groß, vor allem, weil reiche Leute oftmals kleinere Theater, Auditorien oder Musiksäle in ihren eigenen Häusern einrichteten <sup>3)</sup>.

Betrachten wir nunmehr die Malereien der komischen und satyrischen Gattung genauer und sehen wir zu, ob eine eingehendere Untersuchung bestätigt, daß wir hier wirklich Bühne und wirklich noch späthellenistische Kunst vor uns haben. Das wird uns auch noch viel über den tragischen Prospekt lehren.

Bei den Stadtprospekten *comico more* und den satyrischen Mittelstücken, die nur formell mit diesen Seitenbildern verbunden sind (*Abb. 60–62*; vgl. *Abb. 63*), sieht man deutlich, daß eine starke Nebenströmung einmündet. Die Neuerungen sind hier nicht wie bei der tragischen Scaena aus einer Bereicherung oder Verwilderung der uns bekannten Formen zu erklären. Dafür ist der Sprung zu groß. Es besteht nur eine Verwandtschaft in der Einteilung: Scherwand mit Tür, Architekturen im oberen Wandteil. Man muß die Quelle also anderswo suchen <sup>4)</sup>. Wollte man noch innerhalb der Grenzen der Wandmalerei bleiben und diese üppigen Ausblicke von einfacheren Vor-

Abb. 60–62  
Die Seitenwände des Vorraums.  
Ihr Verhältnis zur Bühnenmalerei

<sup>1)</sup> BULLE nimmt diese Terrakotta als Grundlage für seinen „lykurgischen“ Typus.

<sup>2)</sup> Eine auf einen so steilen Hang gebaute Stadt ist auch in Italien denkbar (über diesen Abhang siehe S. 162, Anm. 2). Einen in dieser Weise bebauten Abhang sieht man noch an der Südseite von Pompeji (daß die Häuser hier größtenteils in den Anfang der römischen Kolonisation gehören s. NOACK, A. A. 45, 1930, Sp. 572; NOACK-LEHMANN-HARTLEBEN, Baugesch. Untersuchungen am Stadtrand von Pompeji, *Denkm. Ant. Architektur II*). — Prospekte wie die hier behandelten sind nötigenfalls auch in der langgestreckten Dekoration vereinigt denkbar, die vielleicht an der Rückwand des Vorraums am Hauptgeschoß der kleinasiatischen Bühne angebracht war (vgl. Oropos; vgl. S. 134, Anm. 5).

<sup>3)</sup> Das Auditorium des Maecenas, das höchstwahrscheinlich private Theater bei Nemi, *Not. d. Sc.* 1931, S. 237 ff.; A. A. 47, 1932, Sp. 474). Der Einfluß des kleinen Theaters muß bei den Komödienprospekten erheblich weniger bedeutend gewesen sein als bei den tragischen Prospekten, die so oft als Hintergrund für Gesangsaufführungen gedient haben. Mit Rücksicht auf die Masken kann man bei unseren Prospekten nicht an die in Privathäusern aufgeführten Mimen denken (eher an die Dilettantenbühne?). Unsere Bilder können sogar als Hintergrund für Lustspiele gedient haben, die man im Cubiculum gelesen hat.

<sup>4)</sup> Dieses absichtliche Durcheinander läßt sich nur schwer auf ein einfaches übersichtliches Dekorationssystem zurückführen.

bildern ableiten, dann müßte man annehmen, daß es neben dem uns bekannten System ein völlig anderes, ein freieres gegeben habe, und würde dann, da man voraussetzen müß, daß die „antiqui“ für vernunftgemäße Verwendung einer bestimmten Gattung Verständnis hatten, diese freiere Malerei ursprünglich in einem anderen Teil der Wohnung suchen müssen.

Nun muß Folgendes auffallen: Was wir hier vor uns haben, sind nahezu Bilder, stark bildartige Prospekte, und in ihnen fehlt die menschliche Gestalt vollkommen. Das ist in einer antiken Darstellung, besonders bei so großem Format, befremdlich, um so mehr, als diese Schöpfungen durch ihre Komposition und ihren ausgesprochen ergänzenden Charakter auf die sie belebende menschliche Gestalt geradezu zu warten scheinen, vor allem die „verlassenen“ Städteansichten. Die Erklärung ist aber gefunden, wenn man sagt: sie dienen als Hintergrund für wirkliche Menschen, und zwar auf der Bühne<sup>1)</sup>. Dann erhalten die Masken in den Prospekten und über ihnen auch aufs beste ihre Bedeutung, und die unverhältnismäßig großen Türen und die Mauern mit Loggien bezw. Fenstern ganz links und rechts, die sich wie flache Holzkulissen zwischen die Portalbauten und deren Türen einschieben, finden ihre einfachste Erklärung<sup>2)</sup>. Aus der Komödie läßt sich ebenfalls erklären, daß hier statt einer Tür in der Mitte (*Abb. 17, 20, 22, 23*) zwei seitliche Türen dargestellt sind<sup>3)</sup>. Wir kennen allerdings eine Gattung von großen Wandbildern ohne Figuren, die von Anfang an Wandbilder waren: die Gartenbilder, z.B. in einem Kellerraum des Gartens der Villa der Livia, im Auditorium des Maecenas und, mehr architektonisch und mehr an die gewöhnliche Wanddekoration anknüpfend, im Peristyl der Casa del Menandro<sup>4)</sup>. Diese Dekorationen hängen aber nicht mit unseren Stadtansichten und nur von fern mit dem Mittelbild *satyrico more* zusammen und bringen uns also für unseren Fall nicht weiter. Daß manche Gartenarchitekturen des dritten Stils (*Abb. 124, 134*: Casa del Toro und VI, 15, 2) von un-

<sup>1)</sup> Vgl. FRIEND, *Art Studies* 7, 1929, S. 14.

<sup>2)</sup> Auf die unverhältnismäßig großen Türen in den komischen Prospekten, die sicherlich nicht ohne besonderen Sinn so gemalt gewesen sein werden, wies bereits BULLE (*Untersuchungen*, S. 275) hin. Die Leiter auf *Abb. 60 links* (= *61a*) und *62c*), die gegen ein Fenster gelehnt ist, scheint ebenfalls eine Erinnerung an die Bühne darzustellen. Die Leiter ist ein in der Komödie gern zu Liebesabenteuern gebrauchtes Instrument (s. die Phlyakenvase BIEBER, *Theaterwesen*, Taf. 76; vgl. die delische Inschrift bei BULLE, *Untersuchungen*, S. 182, 186 f.). An der Mauer mit Fenster bezw. Loggia ganz links und rechts auf *Abb. 60* (= *61a, 61c*), *62a, 62c* ist es vor allem auffallend, daß sie den Portalbau mit dem Kranzgesims, das ihn oben abschließt, zum Teil verdeckt, trotzdem aber hinter den Türpilastern bleibt und daß sie außerdem selbst einen so leichten, flachen Abschluß hat, daß alles direkt oder indirekt auf eine hölzerne Kulisse zurückzugehen scheint. Zwischen unseren Bildern und der aus verschiedenen Kulissen zusammengestellten *σκηνή* liegt wahrscheinlich der einzelne Pinax, die „*tabula ad regulam plana*“. Auch den höher gelegenen Prospekt wird man sich aus verschiedenen, unter Umständen auch mit anderen Stücken zu kombinierenden Teilkulissen bezw. Versatzstücken zusammengestellt denken können. Jedenfalls muß man annehmen, daß es in hellenistischer Zeit den Typus der unteilbaren platten und flachen Kulisse gab. Darauf kann ja nur die Perspektive, die Scaenographie, ihre Kunst zu Schau stellen. (S. 157 ff.)

<sup>3)</sup> Die neuere Komödie gebraucht oftmals ausschließlich die beiden Seitentüren (s. FRICKENHAUS, *Altgriech. Bühne*, S. 21 (Menander)).

<sup>4)</sup> Villa der Livia: *Antike Denkmäler I*, Taf. 11, 24, 60; PFUHL, *M. u. Z.*, *Abb. 725*; RIZZO, Taf. 180 ff.; Casa del Menandro: MAIURI, *Casa del Menandro*, S. 99, *Abb. 47*, Taf. 11. — Kleinere oder sehr kleine einfarbig gehaltene und figurenlose Landschaften kommen im 2. Stil allerdings vor (S. 308 f.); sie stehen aber mit unseren Prospekten in keinem Zusammenhang.

seren Prospekten herzukommen scheinen, besagt natürlich nichts für deren Ursprung. Man wird aber auch daran denken können, ob unsere Bilder nicht etwa von Landschaften in Gartenhäusern, von den Topographien oder „topiaria“, entlehnt sind (S. 29 unter 4). Das ungefähr gleichzeitige Amaltheum, das Gartenhaus, das Cicero mit Malereien auszuschnücken wünschte, (S. 29) wurde aber mit einer „historia“, d.h. mit Figuren ausgemalt. Der Einfluß einer hellenistischen Landschaftsdekoration in Portiken und Landhäusern und dergleichen sowohl auf die Bühne wie auf die übrige Wandmalerei bleibt also noch problematisch. Die satyrische Scaena muß allerdings mit Topographien oder mit „topiaria“, der naturalistisch aufgefaßten Landschaft und dem Gartenbild, etwas gemein haben: „satyricae. . . arboribus. . . reliquisque agrestibus rebus in topiarii speciem deformatis“. Der Begriff der Topographia führt uns noch zu zwei anderen Gattungen: zur Landkarte und zum topographischen Triumphalbild und Verwandtem <sup>1)</sup>. Die Landkarte kann hier nicht von Bedeutung sein, das Triumphalbild dagegen mit seinen Darstellungen von Städten und Landschaften müssen wir sehr im Auge behalten, aber es kann uns selbstverständlich nicht für alle Malereien eine ausreichende Erklärung geben.

Da wir doch nun einerseits von Vitruv wissen, daß Bühnenwände, gleichviel welcher Art, in Häusern gemalt wurden <sup>2)</sup>, andererseits unsere Prospekte zu seiner Beschreibung der drei Scaenae stimmen, müssen wir an der Bühnenhypothese festhalten, wenn wir auch fremde Zusätze, wie bei der Landschaft satyrico more *Abb. 64, 65* die Schranke mit der einfarbig gehaltenen Hafensicht, anerkennen müssen.

Vitruvs Worte: „prospectus fenestris dispositos imitatione“ bieten aber eine gewisse Schwierigkeit. (Die auf sie folgenden Worte: „communium aedificiorum rationibus“ wird man ebenso gut mit „dispositos“ wie mit „prospectus“ verbinden können). Solche Durchblicke suchen wir, wie es scheint, auf unseren Prospekten vergebens. Man kann annehmen, daß sie, wie die Signa in der Scaena tragico more, in einem anderen Teil der Bühnendekoration als dem hier nachgeahmten, oder in einer anderen Variante vorgekommen sind. Das ist jedoch nicht nötig. Nehmen wir einmal an, daß Vitruvs Ausführungen zu seiner vorangehenden Beschreibung der römischen Bühne gehörten, was gar nichts daran ändert, daß Vitruv so gut wie sicher einen griechischen Text als Vorlage hatte, den er dann wegen seiner allgemeinen Fassung auch auf die römische Bühne bezog. Falls der Schmuck auch nur einigermaßen vernunftgemäß war, müssen die Prospectus Durchblicke von der Straße her gewesen sein, und dann wahrscheinlich nicht in einen Innenraum hinein. Dafür sind die Fenster an der Straße im allgemeinen viel zu klein; obendrein aber bietet solch ein Einblick bei „communia aedificia“ nicht viel Besonderes. Es werden also Prospekte auf andere Dinge im Freien, auf

<sup>1)</sup> Ich denke an andere Gelegenheitsmalereien dieser Art (S. 170).

<sup>2)</sup> VII, 5, 2; VITRUV spricht freilich nur von Scaenae Frontes (Fassaden), es besteht jedoch die Möglichkeit, diesen Ausdruck auch allgemeiner für jede Bühnenwand zu verwenden (S. 145, Anm. 4: die „Frontes“ der Periakten). Wir gebrauchen ihn der Bequemlichkeit halber, wie es auch die Alten in der Regel taten, um die Fassaden zu bezeichnen. Vgl. noch S. 158, Anm. 1 (VII, praefatio): „quae in directis planisque frontibus . . .“. Der Ausdruck „propter amplitudinem parietum“ deutet jedenfalls auf breite, durchlaufende Fassaden.

weiter abgelegene Stadtteile gewesen sein. Derartige Dinge lassen sich aber noch schwerer durch gewöhnliche Fenster von der Straße aus sehen. Die „fenestras“ können daher kein Bestandteil der Darstellung sein, sie gehören zur Bühnenfront selbst: sie sind die Öffnungen, auf die die Dekorationen verteilt wurden (*dispositos*)<sup>1)</sup>. Solche Fenster haben zwar selbst nichts in einer naturalistischen Bühnendekoration zu suchen, aber die Darstellungen die sie enthalten, bilden einen logischen Hintergrund für ein Schauspiel<sup>2)</sup>. In der griechischen Vorlage nun wird hier von *θυρώματα* oder *θύραι* (siehe Pollux IV, 124–126), die Rede gewesen sein (z.B. *διαφάσεις ἐπὶ θυρώματα διακείμεναι . . .*)<sup>3)</sup>. Vitruv veränderte sein Vorbild nach seiner eigenen Erfahrung, was sachlich wie sprachlich sehr einfach war, da die *θυρώματα* durch die Anbringung von niedrigen Schranken zu Fenstern wurden und *θύρωμα* an einer Stelle auch Fenster (*θύρις*) bezeichnet<sup>4)</sup>, also in manchen Fällen die allgemeinere Bedeutung von Maueröffnung gehabt hat<sup>5)</sup>. Wo kennt unser Gewährsmann nun die Fenster an der frühromischen Bühne? Sie werden selbst wahrscheinlich schon „imitatione“ in den bereits kleineren, oftmals jedoch gar nicht so unansehnlichen, schmucklos gebliebenen Stellen zwischen den Säulen angebracht gewesen sein, die eher geschlossen als offen, die Rolle der *θυρώματα* als Kulissenträger übernommen haben. Besonders in einfachen Theatern werden diese Zwischenfelder noch Bedeutung gehabt haben<sup>6)</sup>.

Es besteht die Möglichkeit, daß solche Scheinfenster auch schon in den reicheren Fassaden des hellenistisch-unteritalischen Typus (*Segesta*) in Gebrauch waren (vgl. S. 148 unter 3) und daß Vitruvs griechische Vorlage diese meinte. Dann las er dort schon „*θύριδας*“.

Falls wir aber annehmen wollten, daß Vitruv hier die im Anfang desselben Abschnitts genannten *Periakten* im Auge hat, muß man an die Nachahmung eines Fensters in sehr allgemeinem Sinne, an eine Art Türdurchblick denken, wie er in der *Casa di Livia* vorkommt (*Abb. III*)<sup>7)</sup>. Der fließende Übergang zwischen *Thyroma* und *Fenestra* ist übrigens in diesem Prospekt sehr deutlich<sup>8)</sup>.

1) Bei dieser Auffassung von „fenestras“ liegt es auf der Hand, „prospectus“ mit „communiū aedificiorū rationibus“ zu verbinden; vgl. hiermit „ornatus sunt dissimili . . . ratione“. Man wird jedoch auch die Verbindung „dispositos rationibus“ als „Prospekte in der Weise, d.h. in der Form und Gruppierung von gewöhnlichen Häusern über den Fenstern verteilt“ auffassen können.

2) Vgl. BULLE, Untersuchungen, S. 285 f.

3) CICERO ad Att. II, 3, 2.

4) *Septuaginta* 1. Reg. 7, 4: Plural; hebräisch „mechezah: ein Guckfenster. Die etwas weiter unten erwähnten Türen werden in der *Septuaginta* mit *θύραι* wiedergegeben. Vielleicht steht das Wort *θύρις* schon im griechischen Text, um ein *Thyroma* mit einem es im unteren Teil abschließenden Verschlag anzudeuten (vgl. unten im Text).

5) *Fenestra* bedeutet stets Lichtöffnung und soviel man weiß niemals Maueröffnung im allgemeinen.

6) Vielleicht darf man sich die *Fenestras* so wie die vier Nischen der späten *Scaenae Frons* bei BIEBER, Theaterwesen, Taf. 40, 1 vorstellen, die Höhe und Breite von wirklichen Fenstern haben. Vor allem, wenn man diese noch etwas höher macht, hat man dort gute Gelegenheit, Prospekte anzubringen. Allerdings werden solche *Fenestras* auch bei den tragischen und satyrischen *Scaenae* verwendet, der Nachdruck liegt jedoch auch hier auf „communiū aedificiorū“ nicht auf „prospectus“. VITRUV erwähnt sie aber wahrscheinlich deshalb nur bei der komischen *Scaenae*, weil bei den tragischen der Fassadencharakter, in der satyrischen das landschaftliche Element vorherrscht.

7) In diesem Fall hat man nur zwei *Fenestras*, aber auch dann ist es möglich, „dispositos“ zu sagen. Über die *Periakten* s. auch S. 145, Anm. 4).

8) Schon durch das Heraufheben auf den Sockel, wie es sehr oft an der römischen *Scaenae Frons* erfolgte, wird dieser Portaldurchblick zu einem Fenster.

Auf solche wirkliche oder auch scheinbare Öffnungen wurden nun die weiter zurückliegenden Prospekte mit „communia aedificia“ verteilt. *Abb. 60* gibt eine Anschauung von den großen Thyromafüllungen. Prospekte in „Fenstern“ mit verwandtem Inhalt sind uns jedoch aus späterer Zeit wohlbekannt: *Abb. 131a, 139*, Haus des Sulpicius Rufus, dritter Stil, mit *Abb. 60* zusammenhängend, aber bereits kleiner (sie sitzen hier in den Seitenfeldern des oberen Wandteils). Weitere Beispiele bieten die seitlichen Prospekte des mittleren Wandteils im Oecus n der Casa dei Vetti *Abb. 149* (bereits weniger „commune“ im Charakter unter dem Einfluß der Prunkfassade)<sup>1)</sup> und die in der Casa di Apolline *Abb. 44* (Musikaufführung). Es ist jedoch unwahrscheinlich, daß Vitruv hier nachdem er im ersten Teil seiner Beschreibung der Scaena comico more gesagt hat: „comicae (scaenae) aedificiorum privatorum et maenianorum habent speciem. . .“, in eine bloße Wiederholung verfällt. Nun sitzen die „fenestrae“ in der pompejanischen Wanddekoration niemals anderswo als in den Seitenfeldern. Der letzte Teil der Beschreibung bezieht sich also nur auf eine Einzelheit, der erste dagegen ist allgemein gesagt und bezieht sich nicht allein auf „prospectus“ sondern ebensowohl, vielleicht sogar noch mehr, auf die Ausschmückung anderer Teile der plastisch ausgeführten oder gemalten Scaenae Frons — wahrscheinlich an der Regia — vermittelt Kulissen, die nicht perspektivisch, sondern lediglich reliefartig gezeichnete Formen des Hausgiebels wiedergeben. An der Fassade hat man sich um die Regia herum Balkone mit zugehörigen Türen vorzustellen, und in diesem Falle wirklich gewöhnliche Fenestrae wie auf der Dekoration im Hause V, 1, 14 (*Abb. 123*). Diese Fenster meint Vitruv zufällig nicht, wiewohl sie sicherlich zum komischen Formenschatz gehört haben<sup>2)</sup>.

Nun aber zum griechischen Text! Die Thyromata breiten sich ja in der Regel im Gegensatz zu den Fenestrae gleichmäßig über die ganze Wand aus, doch hat es wahrscheinlich späthellenistische Bühnentypen gegeben, die zu der römischen Scaenae Frons überleiteten und an denen die Thyromata sich auf die Seitenflächen beschränkten<sup>3)</sup>. Falls Vitruvs Quelle einen solchen Typus beschrieb, dann sollte „ἐπὶ τὰ θυρώματα“ ebenso wie „fenestris“ bedeuten: „in den Seitenflächen“ und dann besteht nicht die geringste Schwierigkeit für die Annahme, daß Vitruv dem ganzen Satz über die komische Scaena seiner Vorlage genau folgte und daß auch dort zuerst die Dekoration als Ganzes und danach die Prospekte besprochen wurden. In einer Beschreibung der gewöhnlichen Thyroma-Bühne kann der Gegensatz zwischen dem ersten und dem zweiten Satzteil durch eine genauere Andeutung deutlich gemacht worden sein, z.B. τὸ δεξιὸν καὶ τὸ ἀριστερὸν θύρωμα. Auf jeden Fall liegt auf der Hand, daß der Hausgiebel nicht allein bei der Regia des Typus mit seitlichen Thyromata, sondern auch im mittleren Thyroma des kleinasiatischen Typus vor allem

<sup>1)</sup> Vgl. *Abb. 152* (tragisch); S. 300.

<sup>2)</sup> U.a. in der Phlyakenposse bei BIEBER, Theaterwesen, Taf. 76 (Zeus als Liebhaber; vgl. BULLE, Skenographie, 94. Winckelmannsprog. 1934, S. 19, Anm. 47: Piersonmuseum in Amsterdam, Tragödie?).

<sup>3)</sup> BULLE, Untersuchungen, S. 263 ff. (245): Magnesia, Thasos (Neu Pleuron).

in den Schauspielen, die die Mitteltür brauchten<sup>1)</sup>, reliefartig wiedergegeben war<sup>2)</sup>.

Die hellenistische Tradition

Und jetzt erhebt sich die zweite Frage: steht die Formensprache auf unseren „Pinnakes“ wirklich in hellenistischer Tradition?

Abb. 60–61

Als Ausgangspunkt nehmen wir die linke Wand (*Abb. 60, 61*). Das Mittelbild (*Abb. 60 61b*), das sich auf der anderen Seite mit geringen Veränderungen wiederholt (*Abb. 62b*), hängt nur kompositionell, nicht inhaltlich mit den Seitenprospekten zusammen: es enthält die Darstellung einer „agrestis res“, eines ländlichen Heiligtums der Hekate, das Gegenstück das einer unbekanntem Göttin, möglicherweise der Selene<sup>3)</sup>. Der Prospekt ist „ornatus arboribus“; an der Syzygie hängt eine Satyrmaske, auf der anderen Darstellung eine Silensmaske. Es ist also eine Scaena satyrico more<sup>4)</sup>.

Abb. 60  
Mitte, Abb.  
61b, 62b

(Die Scaena satyrica)

Den Zugang zu diesem Heiligtum bildet eine rechteckige Nische. Rechts und links stehen in ihr zwei marmorne Altartische, auf denen jedesmal eine schwere goldglänzende Bronzevase aufgestellt ist, und in der Mitte ein auffallend nahe an ein Gitter, das eine einfachere Variante des Gitters auf *Abb. 23* ist, herangerückter Rundaltar, vor dem geopferte Früchte liegen. Das archaische Götterbild steht unter einer schützenden Syzygie, die mit Tüchern, Girlanden und der genannten Satyrmaske geschmückt ist<sup>5)</sup>. Hinter diesem von Bäumen umgebenen Kultbau schließt eine hohe glatte Wand die Darstellung ab, wobei sie oben noch ein großes Stück Himmel sehen läßt. Ein zartes Farbenspiel erscheint vor dem Luftraum: die hellen Pfeiler, die alten, knorrigen, halb-abgestorbenen Bäume, die das Licht kosend umfängt und die mit religiöser Ehrerbie-

<sup>1)</sup> Nach FRICKENHAUS, *Altgriech. Bühne*, S. 29 macht Menander keinen Gebrauch von der Mitteltür, dagegen muß man annehmen, daß der von FRICKENHAUS hellenistisch genannte Typus und der der plautinischen Komödien diese Tür gehabt hat.

<sup>2)</sup> Im Mittelteil gibt es vielleicht noch Gelegenheit, einen Prospekt (Säulen wie in der tragischen Bühne?) in einem Fenster anzubringen, nämlich über der Regia: vgl. MAU, *Wm.*, Taf. 13–14, 19: 3. Stil (für solch eine Öffnung kann man das Wort *θύρωμα* nur gebrauchen, falls man wirkliche Fenster darunter versteht). Fenster über der Tür zur Belichtung des Vestibüls findet man noch in heutigen Häusern. — Eine andere Möglichkeit der Übersetzung von „fenestras“ haben wir noch nicht berücksichtigt: Nehmen wir mit BULLE an, daß VITRUV ohne weiteres die Beschreibung von Scaenae eines Theatergebäudes mit Thyromata gibt, so läßt sich das Fehlen der Fenster mit Durchblicken noch auf eine andere Weise erklären. Die Thyromata machen doch, außer Kulissen für Szenen im Freien, die die Öffnung abschließen, in einigen wenigen Fällen weiter zurückgesetzte Dekorationen notwendig, die als Hintergrund für Interieurszenen dienen, und hier allein — nicht als Hintergrund der Szenen im Freien — sind große Fenster mit interessanten Prospekten, wie sie nur im Innern des Hauses vorkommen, durchaus logisch. Auf Malereien mit Interieurszenen sind Fenster, mit oder ohne Füllungen, ein gewohntes Motiv. (Oft hat der Prospekt nach tragischer Manier Säulen). „Communium aedificiorum ratione“ ist dann mit „dispositos“ zu verbinden. Übrigens braucht man nicht mit Bestimmtheit anzunehmen, daß mehrere solcher Fenestras zugleich da sind; „dispositos“ kann sich nötigenfalls auch auf die Anordnung von Bestandteilen des Prospekts innerhalb der Fensteröffnung beziehen (*διάθεσις* = dispositio). Wir möchten aber unsere erste Erklärung vorziehen.

<sup>3)</sup> Anstelle des archaischen Bronzeidols der Hekate prangt dort nämlich eine hellenistische Marmor(?)-Statue. Die Stoffe an den Pfeilern auf *Abb. 61b* haben auch archaistischen Faltenwurf. Daß die Bäume hier kahler sind als auf dem Gegenstück, ist ebenfalls, um die archaische Wirkung herauszubekommen.

<sup>4)</sup> Wenn nötig, wird das Mittelbild auch inhaltlich mit den Seitenbildern zu verbinden sein, wenn man sich das Heiligtum in einem Garten in der Stadt gelegen denkt wie im *Curculio* des Plautus der Aesculaptempel (FRICKENHAUS, *Altgriech. Bühne*, S. 29). Die Silensmaske im Prospekt selbst wird dann aber eine auffallende Freiheit sein.

<sup>5)</sup> Über die Masken s. BEYEN, *Stilleben*, S. 16. Diese Masken braucht man nicht unbedingt mit der Bühne in Beziehung zu setzen (S. 29), sie passen aber nichtsdestoweniger besser in das Satyrspiel als in irgendetwas anderes. Die Greifen am Gebälk sind mit denen an den Schwellen des Podiums auf dem Dioscuridesmosaik mit der Komödienszene zu vergleichen.

tung geschont sind (auf dem Gegenstück, wo ein neumodischeres Götterbild steht, sind sie dicht belaubt und ein frischer Luftzug bewegt sie nach rechts) und — ein eigenartiges Detail: die dunklen Aufsätze, die teilweise hinter dem Gebälk der großen Säulen verschwinden. Dies vermittelt eine schöne Raumsuggestion, aber von dem großen Schild, der an diesem Gebälk befestigt ist, hängen — wie es scheint, eben um diese Suggestion wieder abzuschwächen — zwei Girlanden im Bogen herunter, die auf unnatürliche Weise mit den Pfeilern der weiter zurückliegenden Syzygie verbunden sind.

Diese Komposition ist nun in ihren Hauptzügen von einem hellenistischen Vorbild abzuleiten: wiederum von dem gemalten Grabe bei Marissa (vgl. S. 129), *Abb. 48*. In der oben giebelförmig abgeschlossenen Nische (vgl. *Abb. 57*) ist auch dort eine Aedicula oder Syzygie angebracht, und auch sie ragt über eine niedrige Mauer hervor. Die Aedicula in Marissa ist für einen Toten bestimmt, die Syzygie hier einer Gottheit geweiht. Wir haben schon auf diese Übereinstimmung hingewiesen (oben S. 130), die nun offenbar bis in Einzelheiten geht. Allerdings ist das kleine Bauwerk hier offen und besitzt nicht ein Tympanon wie in *Abb. 48*. Dieses Tympanon jedoch mit seinen sich aufbiegenden äußersten Enden<sup>1)</sup> erinnert an das durchgebogene Profil des Tholosdachs auf *Abb. 57(58)*, hat aber noch mehr Verwandtschaft mit *Abb. 106*: Mau Wm. Taf. 5, 6 (Casa degli Epigrammi), und diese werden wir späterhin ebenfalls von der palästinischen Grabdekoration ableiten.

Im Mittelbild von *Abb. 60* ist die Scherwand verdoppelt; die perspektivisch verkürzte, die vor dem Heiligtum steht, ist natürlich die spätere. Vor ihr stehen nun wiederum, ganz wie auf *Abb. 48*, zwei große Vasen, hier auf Altären, während die einfachere Darstellung *Abb. 48* nur hohe Postamente zeigt. Große Weihgeschenke dieser Art kehren auf *Abb. 94* wieder (Casa del Laberinto), die so eng mit *Abb. 57 f.*, der Scaena tragico more zusammenhängt, und auch diese ließen wir oben (S. 130) — wie man sieht, nicht ohne Grund — zusammen mit der römischen Scaenae Frons von der Dekoration in Marissa abhängen. Die Tholos in *Abb. 57* läßt sich am besten mit der Aedicula in *Abb. 48* vergleichen (vgl. auch die Scherwand hinter dieser mit der Säulenhalle hinter der Tholos). Der oben giebelförmig begrenzte Durchblick schließt dann unmittelbar an die ebenso gestaltete Nische in Marissa an, und die Vasen, die nach Ausweis von *Abb. 94* in Prospekten wie *Abb. 57 f.* manchmal zwischen den Säulen neben dem mittleren Durchblick stehen, nehmen dann den Platz der wuchtigen Dreifußtische mit Kandelabern auf *Abb. 48* ein (vgl. die Altartische mit Gefäßen vor dem Hekataion in der Mitte von *Abb. 60*, ebenso aber auch die Kandelaber auf den Seitenfeldern von *Abb. 22*). Diese Veränderung in der Aufstellung der Vasen ist nichts Ungewöhnliches, man braucht sie aber nicht anzunehmen, wenn man die Aedicula in *Abb. 48* mit dem innersten Säulenpaar und dem Fastigium auf *Abb. 57 f.* gleichstellt<sup>2)</sup>; vgl. S. 130<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Diese Akroterien sind den geflügelten Schlangen an den Ecken unserer Syzygie auf *Abb. 60, 61b, 62b* nicht unähnlich.

<sup>2)</sup> Auch dieser Wechsel der dekorativen Funktion eines Motivs ist sehr gewöhnlich. S. oben zu *Abb. 23* (Wechsel zwischen Tür und von Säulen getragendem Fastigium) und Band II zu den Farnesinawänden, wo sich die Tür zur Bildaedicula entwickelt hat und der obere Wandteil zum Fries wird.

<sup>3)</sup> Vgl. auch die niedrige Scherwand unter der Tholos in *Abb. 57 (58)* mit der Kline unter der Aedicula auf *Abb. 48*.

Der Zusammenhang des Säulenprospekts von *Abb. 57* mit der *Scaena satyrico more* — wir dürfen ihn also mit Sicherheit eine *Scaena tragico more* nennen — ist nunmehr durch die Abstammung beider von einem und demselben hellenistischen Vorbild ausreichend bewiesen.

Die Brücke zwischen dem hellenistischen Erzeugnis vom Ende des 3. Jahrhunderts zu unseren Dekorationen bildet entweder die blühende Bühnenmalerei für sich allein — anderwärts geriet die Architekturmalerei ja stark in Verfall — oder mit ihr zugleich die niemals ganz ausgestorbene Wandmalerei, besonders dann die in den Wohnungen der Toten, und die Gartenmalerei im weiteren Sinn in Portiken, Gartenhäusern und dergleichen.

Natürlich hat sich seit dem dritten Jahrhundert viel geändert. Die Säulen mit ihren Pfeilern im Vordergrund von *Abb. 57* könnten allerdings, obgleich sie dem zweiten Stil angehören, doch auf der Bühne, wo sie so zielsicher die Würde des Schauspiels und der Schauspieler erhöhen können, auch schon älter sein. Die Stelle des Sockels in derselben Abbildung, der ebenfalls ein typischer Bestandteil des zweiten Stils ist, nimmt in Marissa die Kline ein, die mit einem einfachen Abschluß in der Art der Abschlüsse der Sockel auf *Abb. 57* und *64* versehen ist. Auch hier braucht also noch keine große Neuerung eingetreten zu sein (Über diesen Sockel siehe Anhang S. 358).

Stark abweichend von unserm Ausgangspunkt (*Abb. 48*) ist aber die rechtwinklig zurückweichende und so eine Nische bildende Scherwand <sup>1)</sup>. Einiges an ihr läßt sich allerdings noch mit griechischer Tradition vereinigen: Sie ist für die Wandmalerei zweiten Stils auffallend niedrig (sie erreicht nicht einmal die halbe Säulenhöhe). Das Gesims ist viel zu kräftig gestaltet (es ist viel bedeutender als das der weiter zurückliegenden Wand), als daß es vornehmlich aus dem alten Zwischengesims unmittelbar über den großen Wandplatten erklärt werden könnte. Es läßt sich weit eher mit hellenistischen und noch älteren Scherwandgesimsen vergleichen, z.B. mit denen am sidonischen Klagefrauensarkophag, am Altar vor dem Athenatempel in Priene (S. 217; vgl. *Abb. 64. Mitte*) oder mit den Balustraden im Obergeschoß der pergamenischen Bibliothek <sup>2)</sup>. Während der Hochblüte des zweiten Stils herrschte die Tendenz, die zu Beginn dieser Stilperiode zumeist hoch hinauftragende Scherwand <sup>3)</sup> niedriger und die Prospekte darüber weiträumiger zu machen (das geschah auch ganz von selbst durch perspektivische Entfernung). Man schaltete dann ein älteres, hellenistisches Wandeinteilungssystem ein. Zu diesem Kanon stimmt auch das Verhältnis des ziemlich niedrigen Proskenion und des Hauptgeschosses des hellenistisch-kleinasiatischen Bühnenhauses. Auch an einer hohen Bühnenwand von „einstöckigem“ Typus war diese Einteilung möglich. Innerhalb der Thyromata des östlichen kleinasiatisch-zweistöckigen Typus <sup>4)</sup> ist

<sup>1)</sup> Es hat keinen Sinn, für diese Nische einen trapezförmigen Grundriss anzunehmen.

<sup>2)</sup> Pergamon II, Taf. 33; SPRINGER<sup>12</sup>, S. 389, Abb. 736.

<sup>3)</sup> *Abb. 7, 8, 11, 12, 13, 14* usw.; der obere Wandteil besteht zumeist nur aus drei Reihen liegender Rechtecke (vgl. im 1. Stil die Scherwand der Dekoration in der *Casa dei Capitelli Figurati*: ZAHN II, Taf. 36; vgl. DELBRÜCK, *Hell. Bauten II*, S. 129, *Abb. 63*).

<sup>4)</sup> Für das kleinasiatisch-östliche Proskenion sind die Darstellungen der Seitenbilder wohl zu kompliziert und prunkvoll; das Mittelstück würde eventuell dorthin passen (vgl. S. 148, unter 1).

dieses eben erwähnte Verhältnis von Scherwand und oberem Wandteil <sup>1)</sup>, wenn man darin wirkliche Türen anbringt, darum unwahrscheinlich, weil man dann einen Oberstock von ungefähr  $5\frac{1}{2}$  m lichter Höhe annehmen muß (der verhältnismäßig hohe des ephesischen Theaters aus dem ersten Jahrhundert v. Chr. erreicht nur  $4-4\frac{1}{2}$  m <sup>2)</sup>). Das ist zumal für die angrenzenden komischen Prospekte mit ihren reichen und gegenüber den weiter zurückliegenden Architekturen im Prospekt bereits auffallend groß erscheinenden Türen von Belang. Wenn wir bei diesen dasselbe Verhältnis auch für das Original annehmen, können wir uns sie recht gut an einem „altattisch-einstöckigen“ oder einem damit übereinstimmenden Typus angebracht denken, am ehesten an einem mit Wandöffnungen bzw. mit Thyromata im allgemeinen Sinn, am kleinasiatischen Typus dagegen nur an einem Pinax mit lediglich gemalten Türen.

Ein ganz neues Element ist dagegen die rechteckige Nische, wie sie hier durch das rechtwinklige Zurückspringen der Scherwand im Mittelbild hervorgerufen wird. In der Wirklichkeit hat es sie bereits in hellenistischer Zeit, besonders im Südosten, gegeben <sup>3)</sup>; die perspektivische Form steht aber so sehr mit den besprochenen reichen Wänden zweiten Stils im Einklang, daß wir diese, ganz wie die Schrägansicht der Altäre <sup>4)</sup> als eine im ersten Jahrhundert in der Bühnen- und der Wandmalerei aufgekommene Neuerung auffassen dürfen. Neu erscheint hier vor allem das Konvergieren der Linien — in diesem Falle nicht auf einen Punkt zu, sondern nur ganz allgemein nach der Mitte hin aus allen vier Richtungen (von oben und unten, von links und rechts), Die antike  
Perspektive dicht nebeneinander in einem und demselben Abschnitt der Dekoration. Verkürzung in einer Richtung läßt sich schon auf Bildern hellenistischer Zeit und solchen aus dem vierten Jahrhundert beobachten (S. 103 f.). Die Skenographie auf dem Würzburger Kraterfragment (S. 104) hat bereits Konvergieren nach zwei Richtungen, jedoch nach zwei sehr verschiedenen, ganz seitlich und tief gelegenen Fluchtpunkten hin. Besonders die Kombination von Unteransicht und Aufsicht ist aber für die antiken Künstler ein Wagnis. Anfangs (seit etwa 400 v. Chr.) gaben sie weiter oben gelegenen Dingen Unteransicht; den Boden nahmen sie in Augenhöhe (Naiskosbilder aus Herculaneum). Die normale Aufsicht, besonders die knappe Aufsicht, trat in perspektivisch behandelten Bildern (vor allem in solchen mit Architekturdarstellung) und in einer logisch durchdachten Form offenbar erst später auf (Dioscuridesmosaik; außen: Alexandermosaik). Die Aufsicht aus größerer Höhe entstand aus der primitiven Staffelung (Polygnot).

In diesem Zusammenhang höchst interessant und augenscheinlich im Widerspruch zu dieser Auffassung wäre das Vorhandensein einer Theorie der Perspektive schon in Klassischer Zeit. Vitruv erwähnt sie in seiner Praefatio des siebenten Buchs im Zusammenhang mit der Bühnenmalerei (s. auch I, 2, 2: über die Skenographie, S. 106 f.).

<sup>1)</sup> Von FRICKENHAUS, in seiner Rekonstruktion (Altgriech. Bühne, Taf. 1) so angenommen. Er weist übrigens selbst darauf hin, daß die Türen so zu klein sind.

<sup>2)</sup> FIECHTER, Theater, Abb. 27 oben. Als Mindestmaß für den freien Raum in den Türen muß man doch wohl 1,90 m annehmen. Der Sockel kann außer Betracht bleiben.

<sup>3)</sup> Nach DELBRÜCK, Hell Bauten II, S. 97 ff. (ägyptisch und seleukidisch).

<sup>4)</sup> Vgl. einen der anderen Prospekte *satyrico more* auf Abb. 64 rechts, den Brunnen: ein solcher Brunnen gibt es auch im Haus des Popidius Priscus (S. 294; vgl. Abb. 100).

Der Architekt spricht von einer Lehre der Perspektive aus dem fünften Jahrhundert; es ist aber fraglich, ob er nicht stark vordatiert <sup>1)</sup>. Diese lehrt, wie durch Feststellung eines Mittelpunkts an einer bestimmten Stelle die Linien auf natürliche Weise sowohl mit dem Augenpunkt (eigentlich „mit der Schärfe der Augen“ <sup>2)</sup>, den Pupillen, dem Punkt, wo das Lichtstrahlenbündel zusammentrifft), wie auch mit dem Umfang des Strahlenbündels oder besser des Strahlenfächers korrespondieren müssen. Das heißt: der *Richtung* nach müssen die senkrecht auf die Bildfläche treffend gedachten Horizontalen oder ihre Verlängerungen im Zentrum zusammenstoßen (vgl. I, 2, 2), das heute Augenpunkt oder Auge genannt wird und das die Projektion der „acies oculorum“ auf die Bildfläche und den Mittelpunkt eines Kreises („circinum“) bildet, der wiederum die Schnittlinie des im Auge zusammentreffenden Strahlenkegels mit dieser Bildfläche ist. Ferner hängt die *Länge* einer jeden Linie (vor allem wird an die parallel zur Bildfläche verlaufenden Vertikalen gedacht) von der Größe („extentio“) des Winkels an der Spitze ab, welchen die das Auge mit den äußersten Enden der Linie verbindenden Strahlen bilden <sup>3)</sup>. Hier wird also nicht nur die Lehre vom Augenpunkt dargelegt, sondern so gut wie sicher <sup>4)</sup> festgestellt, daß in dem Verhältnis, wie der Strahlenkegel oder Strahlenwinkel, der die Gegenstände oder Linien mit dem Auge verbindet, kleiner ist, die Gegenstände oder Linien kleiner wirken und daß daher das weiter Entfernte von derselben Größe und in derselben Stellung im Verhältnis kleiner wirkt (vgl. „Ὅρος 4 der Theoremata des Euklid [Heiberg und Menge 2] bei Delbrück a.a.O. S. 43). Vielleicht beziehen sich die Ausdrücke „responsio ad aciem oculorum“ und „ad circini centrum“ (der zweite wird in I, 2, 2 gebraucht) nicht nur auf die wirkliche *σύνπτωσις* der Senkrechten auf der Bildfläche im Augenpunkt, sondern sowohl auf die direkte wie auf die indirekte Abhängigkeit aller Linien von diesem Augenpunkt („omnium linearum“ in I, 2, 2 ist dann wörtlich zu nehmen), auch derjenigen, die nicht bis zu ihm hingelangen sondern z.B., da sie nicht senkrecht auf die Bildfläche gerichtet sind, ihren Flucht-

<sup>1)</sup> VII, praefatio 11. Die sehr bekannte, bis vor kurzem jedoch nicht genügend beachtete und meines Wissens noch nicht gründlich genug untersuchte und noch nicht richtig erklärte Stelle kann auch hier nicht erschöpfend behandelt werden. Ich hoffe dies anderwärts tun zu können (vgl. S. 102). Hier mag der Text im Zusammenhange folgen: namque primum Agatharchus Athenis Aeschilo docente tragoediam scaenam fecit et de ea commentarium reliquit. Ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extentionem certo loco centro constituto lineas ratione naturali respondere, uti de incerta re certae imagines aedificiorum in scaenarum picturis redderent speciem et, quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscedentia alia prominentia esse videantur“. Vgl. DELBRÜCK, *Linienperspektive*, S. 42; GARDNER, J. H. S. 19, 1899, S. 252 ff.; PFUHL, J. d. I. 25, 1910, S. 16 ff.; 27, 1912, S. 227 ff.; FRICKENHAUS, *Altgriech. Bühne*, S. 72, 81 (hier auch ältere Literatur; zu zurückhaltend); ebenso PFUHL, *M. u. Z.*, § 723 (733); PANOFSKY, *Perspektive als symbolische Form*, Vortrag Bibl. Warburg 4, 1924/25, S. 266 ff.; 304 ff. BULLE, *Untersuchungen*, S. 215; 94. Berl. Winckelmanns-pr. 1934, S. 26, Anm. 70 (vgl. auch J. A. VOLLGRAFF, *De Leer van het licht vóór Huygens I, De optika in de Oudheid*).

<sup>2)</sup> VITRUV spricht von *den* Augen. In den *Theoremata* zu EUKLID (DELBRÜCK a.a.O., S. 42) ist wie bei der modernen Perspektive nur von *dem* Auge die Rede.

<sup>3)</sup> Möglich ist auch die etwas einfachere Auffassung der „radiatorum extentionem“ als der ganze Strahlenkegel, der das Auge mit dem Angeschauten als Ganzem verbindet. Dann ist auch das „respondere“ gleich darauf nichts anderes als das strahlenförmige Auseinanderlaufen in der Fläche. Unsere Erklärung verdient jedoch wegen des Theorems zu EUKLID, ὅρος 4 (Heiberg und Menge 2, s. Text) den Vorzug.

<sup>4)</sup> s. vorige Anmerkung.

punkt an anderer Stelle am Horizont haben. Das Fliehen zum Augenpunkt (oder zum Auge) hin, das den Alten also bekannt war, finden wir auch deutlich und lebendig bei Lukrez beschrieben, der hier zweifellos wie in seinen sonstigen Beschreibungen der *φαινόμενα* auf die Lehre des Epikur und indirekt auf die des Demokrit zurückgeht <sup>1)</sup>. Hier wird auch ausdrücklich der „conus“ genannt.

Sicherlich kommt die antike Theorie der Perspektive der modernen schon recht nahe <sup>2)</sup>. Fraglich bleibt noch, wie weit man es mit der Feststellung eines Distanzpunkt gebracht hat, sicher ist aber, daß man auch in dieser Richtung vorzustoßen gesucht hat <sup>3)</sup>. Überdies waren auf diesem Gebiet Wissenschaft und Kunst in enger Zusammenarbeit, wie uns auch die Überlieferung sagt, und die Lehre ist auch ohne Zweifel zur Anwendung gekommen, an erster Stelle auf der Bühne.

Nun folgt hieraus nicht, daß die Skenographie in der Praxis stets nur einen Augenpunkt angenommen hat. Möglicherweise trug die Theorie selbst den Abweichungen vom ma-

<sup>1)</sup> De rerum natura IV, 426 ff.: „porticus aequali quamvis est denique ductu — stansque *in perpetuum* paribus suffulta columnis — longa tamen parte ab summa cum tota videtur — paulatim trahit angusti *fastigia conii* — tecta solo iungens atque omnia dextera laevis — donec in obscurum *coni* conduxit *acumen*“. Merkwürdig ist der Ausdruck „in perpetuum“. Die Säulenhalle ist ins Unendliche verlängert *denkbar*, ohne daß der Säulenabstand dadurch vermindert würde („in perpetuum“ bezieht sich nicht etwa auf die Dauerhaftigkeit der Säulen); und ebenso kann man die aufeinander zulaufenden Linien verlängert *denken*, bis sie an der Spitze des Kegels aufeinander treffen. Nicht die Beobachtung der Wirklichkeit hat hier die Oberhand sondern die mathematische Theorie.

<sup>2)</sup> Dies verdient gegenüber CURTIUS S. 117 und WIRTH, Wm., S. 11 festgestellt zu werden.

<sup>3)</sup> Den Alten war ja die Bedeutung des Abstands (*ἀπόστασις*: DELBRÜCK, Linienperspektive, S. 42: Proklos zu Euklid) für die Abbildung eines Dinges bekannt, wie auch die Tatsache, daß die scheinbare Größe in verschiedenen Abständen aufgestellter Objekte sich nicht proportional zu ihrer Entfernung verhält, sondern daß dieser Abstand von dem Winkel abhängt, unter dem man sie sieht (Theorem zu Euklid 9, 6 und 2; DELBRÜCK a.a.O., S. 42 f.; vgl. PANOFSKY a.a.O., S. 264 f.). Übrigens arbeitete man auch offensichtlich mit einer Bildfläche (anders PANOFSKY a.a.O.); das ergibt sich deutlich daraus, daß eine Türöffnung, durch die man einen Prospekt sieht, mit einem Spiegel verglichen wird (LUCREZ, de rerum natura IV, 269 ff.); die Strahlenbrechung im Spiegel hatten die Alten genau studiert. Eine wirkliche Türöffnung oder ein wirkliches Fenster (vgl. VITRUV: „prospectus fenestris dispositos“, S. 151), Spiegel und Gemälde sind auch für die Alten etwas nahe mit einander Verwandtes: Optik, Katoptrik und Skenographie werden unmittelbar neben einander genannt. Der Abstand des Auges von der Bildfläche (nicht nur von den verschiedenen betrachteten Gegenständen) muß also als zweiter bestimmender Faktor für die scheinbare Gestaltung der Dinge erkannt sein. Wenn man aber eine Methode hatte, das Verhältnis des Distanzpunkts zu der Gestalt der Dinge zu bestimmen, war diese sicherlich abweichend von der modernen: auch ALBERTI kannte die unsrige noch nicht (s. STAIGMÜLLER, Repertorium f. Kunstwissenschaft 14, 1891, S. 30 ff.). — Die Abnahme der Quadrate der Kassettendecke in perspektivischer Darstellung konnte man schon im 4. Jahrh. durch Ziehen von Diagonalen bestimmen (das Würzburger Kraterbruchstück S. 116); richtig scheint sie auch in *Abb. 20a* gegeben zu sein. Mittels des Fluchtpunkts dieser Diagonalen bestimmt man in der modernen Perspektive die Distanz, dies besagt aber noch nicht, daß man im Altertum die Bedeutung dieses Fluchtpunktes für die Distanz erkannte, und selbst dann ist es fraglich, ob man überhaupt mit ihm operierte. Man konnte z.B. damit anfangen, die parallel zur Bildfläche verlaufende Vorderseite einer Kassettendecke, die man sich quadratisch dachte und die durch zwei auf willkürlich gewähltem Abstand liegende Horizontalen und die beiden nach dem Augenpunkt zu fliehenden Linien begrenzt wurde, in gleiche Teile zu teilen und von hier aus als Senkrechte auf der Bildfläche gedachte Linien nach dem Augenpunkt zu ziehen. Danach zog man die Diagonale in die Decke ein; die Schnittpunkte der Diagonale mit den Senkrechten auf der Bildfläche gaben dann die richtigen Anhaltspunkte für die horizontale Begrenzung der Kassetten. Bei einer nicht quadratischen Decke kann man die Rückseite anfangs noch weglassen und der vordersten Kassettenreihe eine willkürliche Tiefe geben. Eine durch eine der äußersten Kassetten gezogenen Diagonale gibt z.B. in ihrer Verlängerung die verlangten Schnittpunkte mit den als senkrecht auf die Bildfläche fallend gedachten Linien. Man kann die Decke dabei so viele Kassetten tief machen, wie man will.

thematischen Schema Rechnung, wie sie in der Wirklichkeit infolge der Rundung und der Beweglichkeit des Auges, der Veränderung der Blickrichtung usw., auftreten. In der Praxis ist die Annahme eines einzigen Augenpunkts für alle Teile des Bildes selbst im Theater, das doch am meisten eine illusionskräftige Darstellungsweise braucht, nicht nötig, weil auch dort, selbst wenn man nur die besten Reihen des Zuschauer- raums berücksichtigt, eine Dekoration von sehr verschiedenen Punkten aus gesehen wird. Man hat sich wahrscheinlich schon im Altertum die Frage vorgelegt, ob ein Bild die Wahrnehmung eines ganz unbewegten Auges wiedergeben muß. Dem Durchschnittsmaler — aber ihm nicht allein — begegneten überdies noch zahlreiche Schwierigkeiten. Ein Element der Unsicherheit wird für viele die Beobachtung mit sich gebracht haben, daß natürlich nicht alle rechten Fluchtlinien an der Konvergenz nach dem Augenpunkt hin teilnehmen, vor allem aber die obenerwähnte Tatsache, daß nach der perspektivischen Theorie schon bei der Veränderung der Blickrichtung der Strahlen- kegel sich verschiebt und das Aussehen der unter einem anderen Winkel betrachteten Gegenstände sich infolgedessen verändern muß. Wie die Geschichte der modernen Male- rei lehrt, hat die wissenschaftliche Perspektive nur in kurzen Perioden großen Einfluß auf die Maler, für die sie ja auch tatsächlich nicht immer die geeignete Richtschnur ist <sup>1)</sup>. Auch die Alten malten gewöhnlich nach dem Gefühl, wahrscheinlich manch- mal sogar in der Bühnenmalerei, vor allem später, als das Malerische und Landschaft- liche das Übergewicht bekam. In der Regel wendeten sie die Perspektive mit zur Seite gelegten Augenpunkt oder die symmetrische Anordnung zweier gegeneinander ge- stellter Gruppen von parallelen Linien an.

Die pompejanischen Wände, die eine Kenntnis der skenographischen Regeln be- zeugen, lassen denn auch keine rigorose Anwendung erkennen. *Abb. 16* z.B. hat einen Augenpunkt offenbar ein wenig unter der unteren Begrenzungslinie des Konsolenge- bälks im mittleren Wandteil, wo die senkrecht auf die Bildfläche treffenden Linien der Kassettendecken und des Gebälks sich vereinigen <sup>2)</sup>. Die Verkröpfungen am Sockel folgen dagegen einer völlig anderen Perspektive (ungenau symmetrisch-parallel kon- struiert. *Abb. 20a* läßt sehr schöne Konvergenz an den Kassetten der Decke und den seit- lichen Säulengalerien erkennen. Die Diagonalen der Kassetten haben, soweit ich es nachprüfen kann, ganz wie die auf dem Würzburger Kraterfragment ihren gemein- samen Fluchtpunkt, und wie es sich gehört: am Horizont. Aber die Kassetten des Fastigium folgen augenscheinlich einer symmetrischen Parallelperspektive <sup>3)</sup>. Auf *Abb. 22b* und *23b* richten sich die Hallenprospekte mit ihren Hauptlinien nach einem „circini centrum“; die verkürzten Linien an der Frons, (an den Postamenten bezw.

<sup>1)</sup> BEYEN, Mantegna, S. 55 ff., 153 ff. und passim. Auch während der ersten Blütezeit der Perspektive fehlte es nicht an Zweiflern und Abtrünnigen (a.a.O., S. 25, Anm. 1). Donatello fand in scharfem Gegen- satz zu Uccello, die genaue Anwendung der Perspektive langweilig, wie es auch aus seinem höchst male- risch gearbeiteten Bronzereliefs der Chorschranke in S. Antonio in Padua deutlich wird.

<sup>2)</sup> In der Ausführung sind allerdings einige Unregelmäßigkeiten entstanden.

<sup>3)</sup> Doch läßt sich dies nicht mehr genau nachprüfen. Die Konsolen des Fastigium sind nach dem Ge- fühl gemalt und richten sich augenscheinlich an ihrer Außenseite zum Teil nach dem Fluchtpunkt der oberen Kassettendecke.

am Sockel und auf *Abb. 23b* auch die am oberen Gebälk), haben ihre eigenen, wahrscheinlich nach dem Gefühl ungefähr symmetrisch parallel verkürzten Umrißlinien, während die Stützfiguren in *Abb. 22b* am Gesims vollkommen nach diesem System gezogen sind. In *Abb. 57* und *58* wird die Regel, wie es scheint, an den Hauptlinien des Gebälks der verkürzt erscheinenden Hallen befolgt und auf *Abb. 57* (an der linken Wand) außerdem auch zum Teil in der verkürzten Innenseite des Gebälks des Propylon. Symmetrische Parallelperspektive ist hier für die ausladenden Teile der Frons, für die Konsolen, die Kapitelle und die Sockelplinthe verwendet. Die Kassetten im Fastigium sind wiederum nach dem Gefühl gezeichnet <sup>1)</sup>. Auffallend gut ist die Konstruktion der Linien im Prospekt und an den oberen Teilen der Fassade auf *Abb. 94* (s. *Abb. 94b*). Ungefähr in derselben Weise zeigen auch in *Abb. 100*, abgesehen vom Mittelbild, die in Aufsicht gegebenen Teile die meisten Unregelmäßigkeiten. Die malerischen Bühnenprospekte auf *Abb. 60* scheinen dann größtenteils nach dem Gefühl aufgebaut zu sein. Hier haben wir also eine der Skenographien, die skenographisch nicht mehr richtig sind!

In jedem Fall stammt die Theorie bei Vitruv von einem berühmten Optiker vor-römischer Zeit, etwa von Euklid oder von einem noch älteren Gelehrten <sup>2)</sup>.

Wie ist nun dieser augenscheinliche Widerspruch zwischen dem Vorkommen genau durchdachter perspektivischer Konstruktionen bereits in der hellenistischen Bühnenmalerei und der Tatsache zu erklären, daß wir die noch gefühlsmäßig perspektivisch gezeichnete Form der Nische vor dem Hekataion zu den Neubildungen des zweiten Stils rechnen müssen? Man muß eben annehmen, daß die Perspektiven vor dem Wiederaufleben der Wandmalerei im Anfang des ersten Jahrhunderts sich ganz im Einklang mit dem hellenistischen Geschmack, wie wir sehen werden, hauptsächlich auf den oberen Wandteil beschränkten und also fast nur nach unten zu laufende Linien sehen ließen <sup>3)</sup>. Daraus ist auch zu erklären, daß die Dekorateure des zweiten Stils ihre neuen Sockelperspektiven nicht an die besser konstruierten oberen Wandteile anpassen konnten oder wollten.

Ein Nachklang der hellenistischen Gewohnheit, die Durchblicke auf den oberen *Abb. 60 l. u.* Wandteil zu beschränken, findet sich noch in den Seitenprospekten *comico more* <sup>r, 61 a und c, 62 a und c</sup> (*Abb. 60* links und rechts, *61 a* und *c*, *62 a* und *c*). Daß wir sie, ganz wie die anderen <sup>(die Scaena comica)</sup> Prospekte dieses Zimmers als eine Äußerung echt hellenistischer Kunst ansehen dürfen, deren letzte Blüte in äußerster Freiheit wir hier erleben, kann eine genauere Be-

<sup>1)</sup> Dieselben Eigentümlichkeiten lassen sich etwa an zwei Dekorationen der neuerdings publizierten Casa dei Grifi feststellen (*Abb. 7*: Rizzo, Mon. Pitt. III, 1, Taf. A, 1, 2; S. 12 f., *Abb. 11 f.*)

<sup>2)</sup> Die gefühlsmäßige Perspektive im Bild des Achilles und Patroklos (S. 103) ist vielleicht aus einer ganz bewußten Vernachlässigung der Theorie wie bei den eben genannten Donatelloreliefs entstanden. Das Würzburger Kraterbruchstück aus der Mitte des 4. Jahrh. (oben S. 116) hat allerdings zwei Augenpunkte, aber die Kassettendecken sind unter den schwierigsten Bedingungen so vortrefflich konstruiert, daß eine vollständige Ausbildung der Theorie in dieser Zeit oder sogar schon früher wahrscheinlich ist.

<sup>3)</sup> In vorhellenistischer Zeit hatte man eine solche Vorliebe für die Wiedergabe da in sotto in sù (S. 102 f.), daß auch dort die unterste Hälfte des ganzen Strahlenkegels in der Praxis außer Betracht gelassen worden zu sein scheint. Horizont und Bodenlinie fielen zumeist zusammen, eine für eine Anfangsperiode sehr verständliche Lösung.

trachtung der Motive dieser Stadtansichten beweisen (soweit nichts anderes angegeben ist, beziehe ich mich auf *Abb. 60 links* und *Abb. 61a*)<sup>1)</sup>.

Ich will nicht auf Einzelheiten eingehen<sup>2)</sup> und nur auf die interessante Komposition mit ihren vielen Senkrechten und auf das stattliche Aussehen dieser Bergstadt hinweisen, deren malerische Wirkung durch einen gewagten perspektivischen Schnitzer an dem hohen Hause links noch erhöht wird: dies ist nämlich plötzlich von oben gesehen gegeben, während wir die übrigen Gebäude alle in ziemlich gleichmäßiger Perspektive

<sup>1)</sup> *Abb. 60* nach SAMBON, Taf. 10 ist in Einzelheiten manchmal nicht genau.

<sup>2)</sup> Die Motive sind die folgenden (wenn nichts anderes angegeben ist, wird *Abb. 60 links*, *Abb. 61a*, beschrieben). Die Prospekte, die einander gegenüber liegen (linke Wand links und rechte Wand rechts usw.), stimmen am meisten mit einander überein: *Abb. 60 links* = *Abb. 61a* mit *Abb. 62c*, *Abb. 60 rechts* = *Abb. 61c* mit *Abb. 62a*. Eine Mauer, in die ein Portalbau mit reich geschmückter Tür aufgenommen ist. Über den eigenartigen Verlauf der linken Hälfte dieser Wand mit Rücksicht auf den Portalbau S. 150, mit Anm. 2, wo sie als Kulisse erklärt wird; über die beiden Seitentüren (Türen der Komödie) s. ebenda, Anm. 3. Die reich geschmückte Flügeltür, die an den Rahmen Nägel, an den oberen Paneelen ein Schuppenmuster hat, an den unteren Paneelen helle Streifen, die mit dunkel gefleckten wechseln, und zwei von Löwenköpfen gehaltene Ringe, ist der Tür auf *Abb. 17* und *19* (nur ein Ring) ähnlich, nicht aber der auf *Abb. 22*. Sie wird von Pilastern mit korinthischen Kapitellen flankiert (der Marmor ist wie die dunkleren Streifen der Türflügel gefleckt) und ist von einem Epistyl und einem Fries mit auffallend eng aneinander gedrängten Figuren bekrönt, deren Stil dem der Figuren auf dem Rundaltar darunter (S. *Abb. 62a* rechte Wand links) und auf der Hafensicht *Abb. 65* entspricht. Es folgt ein Gesims: Zahnschnitt (auf *Abb. 61a* und auf dem gegenüberliegenden Prospekt ist der Augenpunkt plötzlich auf die andere Seite verschoben); ferner weit von einander abstehende Lattenköpfe, zwei glatte Streifen, eine Hohlkehle mit Löwenköpfen als Wasserspeier (vgl. S. 119: „capita leonina“), ein glatter Streifen und eine Dachbekrönung mit Spitzen. Ein solches Kranzgesims hat auch der Portalbau selbst. Rechts auf einer hohen Säule mit kelchförmigem Kapitell, an der ein Tuch und zwei Motivtafeln hängen, die Statuette einer fackeltragenden Göttin. Auf *Abb. 60 rechts* = *Abb. 61c* sind es anstelle der Motivtafeln zwei Speere, und die Göttin trägt dort anscheinend eine Strahlenkrone und hält den von dieser herabhängenden dünnen Schleier fest, die sie mit beiden Händen ausbreitet. Man sieht hier auch das Postament mit drei sichtbaren Stützen, auf dem sie steht. Auf *Abb. 62a* (rechte Wand links) hält sie eine Binde(?), während hier nur ein Tuch um die Säule hängt. Unmittelbar neben der Säule ein mit Reliefs geschmückter Rundaltar mit Brandopfergaben. Ganz rechts eine runde Umfassung mit zwei Palmen. Auch links von der Tür hat man eine solche Umfassung mit Gebüsch. Darüber in der Mauer eine Art Loggia (PETERSEN a.a.O., S. 91 f., der sie mit der Ara Pacis vergleicht). Diese Loggia wird von vier vorkragenden Balken gestützt, dann folgt ein Sockel mit reichen symmetrischen Ranken (*Abb. 216*; vgl. MAIURI, Casa del Menandro, S. 168, Abb. 80, Phase IIa), vier Pfeiler, die durch reliefgeschmückte (oder bemalte?) und mit Spitzen bekrönte Schranken verbunden und mit Bukranien und Girlanden verziert sind, schließlich Epistyl, Fries und Gesims. Das Gesims gleicht dem oben beschriebenen. — Über der Mauer kommen zunächst zwei kleine Gebäude zum Vorschein, das eine links oben über dem höchsten Stück der Mauer (hier auf *Abb. 60 links* wie *rechts* = *Abb. 61a* und *c* und auf *Abb. 62c* hat es zwei Reihen Bogenfenster, auf *Abb. 62a* hat es unten Schlitzfenster, oben Bogenfenster); das andere mehr nach rechts zu gelegene, hat Schlitzfenster (für diese vgl. ein Stuckrelief aus der Farnesina R. M. 26, 1911, Abb. 13). Darüber erhebt sich, wahrscheinlich als ein Bau für sich, ein Gebäude, das dem ganz links gelegenen gleicht, und zwischen den drei genannten ein turmartiges hohes Haus, das in seiner Ausführung wiederum in den vier verschiedenen Prospekten leichte Abweichungen aufweist. *Abb. 60 links* = *Abb. 61a* ist in dieser Einzelheit wieder gleich *Abb. 62c*, nur daß das in der Verkürzung gesehene Fenster dort durch Gitterwerk geschlossen ist und das zweite Fenster fehlt. In *Abb. 60 links* (*61a*) und *62c* ist das Fenster durch eine Leiter erreichbar (S. 150, Anm. 2). Wenn der Maler sich in diesen Raum ganz eingefühlt hat, kann man sagen, daß dies Haus, das ein Dach in Form eines Semifastigium trägt, nur mit seiner linken hinteren Ecke an das noch höher liegende Gebäude anstößt. Auf diesem noch höherem Niveau sieht man außer einem Haus mit loggiaartigem Dachgeschoß und Bogenfenstern eine daran anschließende Halle oder ein hallenförmiges Zimmer (wie es in der Dekorationen mit den Odysseelandschaften vom Esquilin dargestellt war) und ein Tempelchen auf hohem Podium. An dieses Podium schließt ein aus einer Hauswand vorkragender großer Erker an (vgl. *Abb. 63*). Um Gleichförmigkeit zu vermeiden, sind in den verschiedenen Prospekten kleine Abweichungen in der Form der Balustrade dieses Erkers angebracht. Das Gitter in der Vorderwand des Erkers ist

„da sotto in sù“ sehen. Besonders fein sind die im allgemeinen hell gehaltenen Farben aufeinander abgestimmt: es ist geradezu eine südliche Stadt in der Frühlingssonne.

Diese Stadtprospekte bieten sicher nicht spezifisch römische Kunst und sind auch nichts Neues. Sie bilden nur ein Zwischenglied in einer langen Reihe von Stadtansichten, die sich von der kretischen und assyrischen Kunst her über das klassische Altertum und das Mittelalter hin in die Renaissancezeit (Masaccio, Fra Angelico, Mantegna, Pinturicchio, Carpaccio u.a.) hinzieht, eben bis zu der Periode, da diese Bildgattung — gerade unter dem Einfluß der Vitruvstelle — wieder im Bühnenprospekt eine Hochblüte erlebt <sup>1)</sup>.

Die assyrischen Reliefs geben eine Stadt oftmals auf einem Hügel, der durch ein Schuppenmuster angedeutet wird <sup>2)</sup>. Sehr leicht vermischt sich die Darstellung einer Stadt, die sich an einen Hügelabhang anschmiegt, in normaler Ansicht mit der in primitiver Aufsicht, die aus der alten Staffelung der Dinge übereinander entsteht. Manchmal sind die Häuser, ganz wie hier in unserm Prospekt, sozusagen übereinander getürmt. Das Stadtbild wird oftmals durch eine Belagerung belebt, z.B. schon auf dem kretischen Trichtergefäß mit einer „urbs maritima“ <sup>3)</sup>. Hier schimmert eben die Darstellung in Aufsicht durch. Es ist nicht denkbar, daß dies Motiv in der archaisch-griechischen Kunst ganz verloren gegangen sein sollte <sup>4)</sup>, um so mehr, als es in der

---

auf *Abb. 61c* und *62a* noch eben sichtbar. Die Bekrönung zeigt wieder Zahnschnitt und Lattenköpfe. Die zerbrochene Vase mit einer Pflanze bildet ein sehr malerisches Detail.

Der Tempel mit Schranken und Gitter im Pronaos hat an seiner Front fünf (auf den übrigen Prospekten vier) dorische Säulen, an der dem Beschauer zugekehrten Seite jedoch an der Ecke einen korinthisierenden Pfeiler, der mit drei Pilastern an den Seitenwänden übereinstimmt. Dies ist in Wirklichkeit undenkbar; hier wirkt aber die Front des Gemäldes stärker als die des Dargestellten (vgl. *Abb. 39*, VI, ins. occ., die Aufstellung der Hermen). Man beachte auch die hyperperspektivische Wiedergabe der Lattenköpfe am Gebälk des Tempels (vgl. das Fenster *Abb. 69* und S. 175) und am Erker, wenn es dort auch wenig auffällt. In den Prospekten, die an den Eingang des Cubiculum angrenzen (*Abb. 60 links = Abb. 61a* und *Abb. 62c*) sieht man hinter dem Tempel eine Portikus oder Stoa (vgl. *Abb. 22* und *23*) mit ionischen Säulen über der hohen Wand. In *Abb. 61c* hat man hier Fenster (*Abb. 60 rechts* nicht wieder gegeben), in *Abb. 62a* eine fensterlose Mauer. Der Fries hat S-förmige Konsolen.

Das hohe zylinderförmige Denkmal rechts, das in den verschiedenen Prospekten ganz oder zum Teil von einem stark verschnittenen Laubbaum bedeckt ist, hat in *Abb. 60 links (= Abb. 61a)* ganz oben zwei über einander gesetzte Ziegeldächer und eine kuppelartige Bekrönung. In *Abb. 62a* und *c* (und *Abb. 60 rechts = Abb. 61c?*) erheben sich Bäume hinter der Mauer oder der Portikus.

<sup>1)</sup> Über die Stadtansicht, besonders die Ansicht einer „urbs maritima“, hoffe ich an anderer Stelle ausführlich handeln zu können. Interessant ist es, die Bühnenprospekte der Renaissancezeit, die übrigens oft z.T. plastisch sind, mit den hier besprochenen sowohl wegen der Verschiedenheit der perspektivischen Tiefe wie wegen der Übereinstimmung in den Motiven zu vergleichen; einige von ihnen sind jetzt in der Phaidon-Ausgabe von Burckhardts *Kultur der Renaissance* abgebildet: *Abb. 291* (nach VAN MARLE, *Schools of Italian Painting* XI, S. 106, *Abb. 68* von Piero della Francesca) 294, 295, 296; 297 (plastisch). Die Beschreibung als „ansteigende Straße“ ist für die in Ansicht von oben gegebene horizontal verlaufende Straße unrichtig. In der Renaissancezeit gab es sowohl gemalte wie plastisch ausgeführte Prospekte.

<sup>2)</sup> z.B. SPRINGER<sup>12</sup>, S. 65, *Abb. 157*.

<sup>3)</sup> Vgl. die Fresken aus Tiryns: RODENWALDT, *Der Fries des Megarons von Mykenai*, Beilage 2; SWINDLER, *Ancient Painting*, *Abb. 167*.

<sup>4)</sup> Für die vorklassische Zeit in Griechenland ist das Haus im Giebel des archaischen Tempels auf der Akropolis heranzuziehen (WIEGAND, *Archaische Porosarchitektur*, S. 197 ff., Taf. 14; HEBERDEY, *Altattische Porosskulptur*, S. 16 ff. (mit Literatur), 23 *Abb. 13*, Taf. 5).

klassischen Zeit, die nicht viel für ausführliche Landschaftshintergründe übrig hatte, wieder ans Tageslicht kommt.

Die Reliefs von Trysa und Xanthos, zwischen 450 und 350 v. Chr. entstandene Werke ionischer Kunst <sup>1)</sup>, bringen merkwürdige Einzelheiten (*Abb. 67a-d*). Diese Kunstwerke, bei denen Malerei ursprünglich eine so wichtige Rolle gespielt hat, spiegeln direkt oder indirekt, in stärkerem oder schwächerem Maße, die Kunst des Polygnot und der Bühnendekoration <sup>2)</sup>. Daß die Scaena schon damals wirklich, bereits in klassischer Zeit, Kulissen mit einer einigermaßen illusionistischen Wirkung zur Schau stellte, wird einwandfrei durch diese Reliefs bewiesen. Wir können hier mit Recht von einer Perspektive reden, und diese Kunst hängt eben untrennbar mit der Bühne zusammen. Vitruv bekommt also, jedenfalls im Wesentlichen Recht.

In klassischer Zeit, so müssen wir uns die Entwicklung in Athen vorstellen, brachte man anfänglich hinter dem einfachen, nur für vorübergehenden Gebrauch errichteten Skenengebäude <sup>3)</sup> ein flaches, oben und beiderseits überstehendes Gemälde mit entfernter liegenden Prospekten an, oder auch links und rechts kleinere, in Abständen aufgestellte Kulissen. Sobald es eine den ganzen Hintergrund einnehmende Skene gab, setzte man die Dekoration vor oder oben auf dieses Gebäude <sup>4)</sup>. Das Letztere erhellt aus der folgenden Betrachtung.

Hier in den Reliefs erscheint zum ersten Male die Unteransicht <sup>5)</sup> und es wird reichlich Gebrauch von ihr gemacht. Diese erlangte seit ungefähr 400 v. Chr. große Beliebtheit in der Malerei <sup>6)</sup>. Als kühne, aber gut gelungene Neuerung kam sie wahrscheinlich schon früher vor: die Reliefs von Trysa können geraume Zeit vor 400 entstanden sein. Von den zinnengekrönten Türmen läuft eine Fläche parallel zur Bildfläche, die andere verkürzt sich nach unten, und die Fluchtlinie senkt sich in einigen Fällen unter einem Winkel von etwa 40 Grad (*Abb. 67a*: Benndorf-Niemann Trysa Taf. 12 <sup>7)</sup>). So gibt der Bildhauer auch den Tempel (*Abb. 67b*: a.a.O. Taf. 16) <sup>8)</sup> wieder: hier wird die Langseite verkürzt, wie auf *Abb. 100*. Die Figuren auf den Mauern — man möchte fast sagen: im oberen Wandteil oder im zweiten Stock — sind auch „da sotto in sù“

<sup>1)</sup> Trysa: BENNDORF-NIEMANN, Trysa, Taf. 12, 13, 16; R. d. R. I, 450; 451; 455. 1-2 (in diesen Abb. sind verschiedene zusammengehörige Teile auseinander gerückt); BEYEN, Mantegna, Taf. 33, Abb. 46; Xanthos: Mon. d. I. X, Taf. 15*h*; 16*p*, *q*, *r*; *t*, *u*; R. d. R. I, 477*h*; 479*p*, *q*, *r*; 480 *t*, *u*; gute photographische Abbildungen bei SCHUCHARDT, A. M. 52, 1927, S. 94 ff. Beilage 13, 5 und 14, 2. — S. auch DELBRÜCK, Linienperspektive S. 39 f.; BULLE, Untersuchungen, S. 218.

<sup>2)</sup> SIX, J. H. S. 40, 1920, S. 180 ff. geht in seinem Aufsatz über Agatharchos vielleicht zu weit in seinen Schlußfolgerungen, bietet aber interessante Besonderheiten; über Polygnot zuletzt: LÖWY, Polygnot. — Vgl. die Reliefs am Eingang eines lykischen Grabes bei Pinara: BENNDORF, Reisen I, S. 25 ff., Abb. 34 ff.; PERROT-CHIPIEZ V, S. 367 ff., Abb. 252 f.; GIRARD, La peinture antique, S. 201, Abb. 113; SCHUCHARDT a.a.O., S. 141, Abb. 5.

<sup>3)</sup> Oder, wie BULLE (Untersuchungen, S. 221 f.) meint, hinter dem Altar.

<sup>4)</sup> Hierzu konnten zu allen Zeiten plastische Bühnensatzstücke kommen.

<sup>5)</sup> Über ältere Experimente an Figuren s. BEYEN, Mantegna, S. 140, Anm. 1.

<sup>6)</sup> Dies ergibt sich auch aus den Naikosbildern von Herkulaneum und anderen Beispielen: BEYEN a.a.O. und S. 118.

<sup>7)</sup> R. d. R. I, 450, 1, 3; *Abb. 67a* nach Photographie der Österr. Lichtbildstelle (9208).

<sup>8)</sup> R. d. R. I, 455. 1, 2.

gesehen, so u.a. die langen Reihen von Soldaten (*Abb. 63c*: a.a.O. Taf. 13)<sup>1)</sup> und auch die Sitze der Fürsten (a.a.O. Taf. 12)<sup>2)</sup>. Diese Sitze sind nun auch vollständig übereck gestellt, eine Aufstellung, die dann in den wahrscheinlich späteren Reliefs von Xanthos auch in großem Maßstab auf die Gebäude angewendet wird. In dem Stadtbilde eines dieser Reliefs sieht man überdies noch ein Tor in sehr starker Unteransicht (*Abb. 67d*; Mon. d. I. X Taf. 16, t, u<sup>3)</sup>). Wegen des angrenzenden Turms kann hier Aufsicht nicht gemeint sein, obwohl an sich dergleichen „Sprünge“ gut möglich sind, da wir ähnliche eben noch in der Fanniusvilla sahen. Eine weniger schroffe Anomalie ist denn auch an der linken Ecke der Stadtmauer zu bemerken. Die völlige Übereckstellung der Gegenstände ist im vierten Jahrhundert bei der Wiedergabe von Altären, Sitzen und offenbar auch von Gebäuden sehr beliebt; später macht man wieder weniger Gebrauch von ihr<sup>4)</sup>.

Neben diesen modernen Darstellungsformen kommt in Xanthos auch noch die primitive Staffelung bei Wiedergabe von Mauern vor (Mon. d. I. X Taf. 16, p, q: zwei bis drei Mauern hintereinander<sup>5)</sup>). Dies ist interessant, weil sie hinter oder besser über einer sehr raumhaft komponierten Gruppe eines Wandgemäldes aus dem Hause des Spurius Mesor (älterer dritter Stil: Herrmann, Denkmäler Taf. 177 (Zweikampf zwischen Heros und Amazone?) wiederkehrt<sup>6)</sup>). Das Original ist ebenfalls um 425–375 v. Chr. zu datieren. Der Hintergrund dieses Bildes ist also nicht als ein Maximum von Raumdarstellung in dieser Zeit zu betrachten, doch hat der pompejanische Maler, um eine primitive und gleichzeitig trotzdem raumhafte Wirkung zu erzielen, mit verschwenderischer Hand fünf Reihen von Zinnen übereinander gesetzt<sup>7)</sup>!

Die besprochenen Reliefs lassen auffallende perspektivischen Leistungen erkennen, doch sind die Mittel manchmal noch etwas äußerlicher Art: so verdecken öfters lange Reihen von Figuren einander (Mon. d. I. X Taf. 15a, f.)<sup>8)</sup>, ohne daß die Wirkung dadurch besonders raumhaft würde. Die Raumillusion ist noch nicht so stark, daß sie in Konflikt mit der Flächenausschmückung geriete.

Der großen Vorliebe für Unteransicht entspricht vielleicht, daß immer mehr oben auf dem Bühnenhaus gespielt wurde<sup>9)</sup> und daß man an dieser Stelle Kulissen —

1) R. d. R. I, 451. 1 und 2. *Abb. 67c*.

2) R. d. R. I, 450. 2; BEYEN, Mantegna, Taf. 33, Abb. 46.

3) R. d. R. I, 480 t, u; SCHUCHARDT a.a.O., Beilage 13, 5 und 14, 2.

4) Einzelheiten bei BEYEN, Mantegna, S. 140, Anm. 2 und in einem demnächst zu publizierenden Artikel über das Münchner Weihrelief. Das Zelt im Bilde „Achilles und Briseis“ aus dem Atrium der Casa del Poeta (HELBIG 1309, HERRMANN, Denkmäler, Taf. 10), ist ebenfalls schräg in den Raum gestellt und geht in dieser Form so gut wie sicher auf das griechische Original zurück.

5) R. d. R. I, 479p, q. Vgl. die doppelte Mauer von Babylon: KOLDEWEY, Das wiedererstehende Babylon, S. 148 ff.

6) SOGLIANO 547, R. P. G. R. 187, 7. Vgl. die lebhaft bewegten Figuren aus dem „Unterstock“ — dort, wo die Darstellung zwei Quaderreihen einnimmt — auf den Reliefs von Trysa, die sich von einer glatten Fläche abheben. Die Zinnen der Mauern bleiben überall noch darüber: s. BENNDORF a.a.O., Taf. 12, 13 (im R. d. R., wo oft die Darstellung in auseinandergezogene Hälften gespalten ist, wie R. d. R. I, 450. 1 und 3, ist dies nicht zu sehen).

7) Das Prinzip der Erweiterung ist für die großen Bilder 3. Stils bezeichnend.

8) R. d. R. I, 476a, 477 f.

9) NOACK, Skene Tragike, S. 61.

mit anderen Worten ein wahrscheinlich mit Malerei ausgestattetes, für zeitweiligen Gebrauch bestimmtes Episkenion errichtete. In der Regel blieb das Spiel natürlich unten <sup>1)</sup>. Darf man nun annehmen, daß schon im vierten Jahrhundert die stark perspektivisch behandelten Kulissen sich hauptsächlich auf das Episkenion beschränkten? Bereits in den Belagerungsszenen aus Trysa (*Abb. 67a*) hat man öfters unten nur vorspringende Türme in regelmäßigen Abständen und dazwischen glatte Flächen mit Figuren <sup>2)</sup>, oben dagegen gewagte Perspektiven <sup>3)</sup>. So ließ man wahrscheinlich auch die Schauspieler vor der Skenenwand agieren, und über dieser Wand erschien, von unten her gesehen, ein Prospekt, wie dem Prinzip nach der in der Kopie mit dem Achillesbild aus Herkulaneum <sup>4)</sup>. Diese Episkenionkulissen wurden teilweise in verschiedenen Raumschichten aufgestellt; es gab vielleicht sogar plastische (man bedenke, daß auch in unseren Reliefs die Wiedergabe des Räumlichen zwischen Plastik und Malerei verteilt ist), so daß die Schauspieler auch zwischen ihnen erscheinen konnten. Der Zusammenhang zwischen Malerei und Schauspiel bezeichnet hier, so groß auch der Einfluß der Bühne auf den antiken Menschen ist, wahrscheinlich mehr Parallelität der Entwicklung als Abhängigkeit der Malerei (siehe unten Anhang S. 353 f.). Die Unteransicht gibt der Darstellung nicht nur Raumtiefe, sie verleiht auch den in ihr gezeigten Personen oder Gegenständen Würde: nach dieser strebt ja sowohl die Malerei wie das Theater. Aus demselben Bedürfnis nach gehobenem Stil haben späterhin Masaccio und Mantegna eine besondere Vorliebe für diese Art der Wiedergabe. Noch stärker tritt dies Bedürfnis an den hoch sich in die Luft empor hebenden Gestalten des venezianischen Barock zutage. Völker, bei denen malerische und plastische Begabung einander die Waage halten, wie die Griechen und wie die Italiener der Renaissancezeit, lieben diese Perspektive. Ausgesprochen malerisch oder dekorativ begabte Völker wählen dagegen die Aufsicht von hoch oben, und zwar weil diese Wiedergabe oftmals weniger Unterbrechung in die Fläche bringt, so die Chinesen, die alten Holländer (in ihren Dünenlandschaften) und die Engländer (Constables Heidebilder) <sup>5)</sup>. So war es gewöhnlich auch, wie wir gleich sehen werden, mit den antiken Malern seit der Mitte des ersten Jahrhunderts v. Chr., deren Kunst sich durch ihre dekorativ-malerischen Eigenschaften

<sup>1)</sup> Sogar nach BULLE, kommt das hohe Podium erst mit der lykurgischen Bühne auf (Athen, Segesta Tyndaris).

<sup>2)</sup> Diese befinden sich aus technischen Gründen nur in der ebenen Fläche zwischen den Türmen; solche Flächen kommen nämlich tiefer zu liegen, und die Figuren können dann also dort ausgespart werden.

<sup>3)</sup> Vgl. für die Komposition mit Figuren unten die Stadt oben das Relief mit einer Stadtbelagerung aus Tlos, BENNDORF, Reisen I, S. 144, Abb. 86; SCHUCHARDT a.a.O. S. 143, Abb. 6; R. d. R. II, 112. 4. Zwei „Geschosse“ ineinander verzahnt findet man in Trysa auf *Abb. 67b*. Hier steht aber die perspektivische Architektur ausnahmsweise im unteren Stockwerk. (vgl. die Perspektive des Tempels dort mit dem Zelt auf dem Bilde „Der Bittgang“ in der Casa del Citarista (Ende 2. Stils; HELBIG 1401; HERRMANN, Denkmäler, Taf. 112; R. P. G. R., 221. 2) und ferner die auf hellenistische Weise vor einem Vorhang angebrachten und so von den Architekturen geschiedenen Figuren in dem eben genannten Bilde aus der Casa del Citarista mit dem ebenfalls hellenistisch beeinflussten Bilde des Scipio und der Sophonisba (HELBIG 1385; R. P. G. R. 221. 3; Rizzo, Taf. 196).

<sup>4)</sup> S. 103; das Original stammt aus dem Ende des 4. Jahrh.

<sup>5)</sup> Der an zahllosen südlichen Eindrücken genährte Vlamme Van Eyck gibt seinen Adam und seine Eva in leichtem da sotto in sù; die großen Aufzüge um das Lamm Gottes sind dagegen da sù in sotto gesehen (vgl. BEYEN, Mantegna, S. 106 f.).

auszeichnet (vom zweiten bis zum vierten Stil; man denke an die Landschaften dritten Stils).

Die Annahme eines tiefen Augenpunkts gibt eben den Gestalten plastische Wirkung. In der Renaissance geht sie Hand in Hand mit einer Angleichung des ideellen an den wirklichen Standpunkt des Beschauers; meistens werden diese beiden identifiziert, und dadurch entsteht eine Vereinigung von wirklichem und dargestelltem Raum. Auch bei den Griechen muß bei der Wahl dieser perspektivischen Darstellungsform ein ähnliche Absicht wirksam gewesen sein: die griechischen Gemälde wurden ja sehr oft an einem oberen Wandabschnitt angebracht. Auf jeden Fall fühlt der Beschauer bei Annahme des tiefen Augenpunkts, daß er sich auf der Erde befindet, dort, wo er wirklich steht. Vom Boden sieht er nichts, und daher ist für Landschaftsdarstellung keine Gelegenheit. Die Gestalten und Gebäude erheben sich in voller suggestiver Kraft vor seinem Blick<sup>1)</sup>, und manchmal scheinen die Gestalten geradezu aus dem Bilde herauszutreten; sie bleiben aber trotzdem durch ihren erhöhten Standpunkt unerreichbar, wie in einer heroischen Sphäre<sup>2)</sup>.

Durch Ansicht von einem hohen Punkte dagegen scheint die dargestellte Welt sich von uns zu entfernen, und der Blick gleitet in immer unbestimmtere Ferne. Was der Beschauer vor sich sieht, ist die Erde, die Landschaft, in der die Menschen nur winzige Einzelheiten sind: das gewöhnliche irdische Leben; dies aber wird von der Höhe in ruhiger, überlegener Betrachtung angeschaut.

So liegt jeder dieser beiden Betrachtungsweisen eine andere ästhetische Haltung, ja sogar eine andere Lebensauffassung zugrunde.

In Trysa und in Xanthos hat man nicht mehr die altertümliche Hochstaffelung der Häuser: das ist zum Teil aus der Friesform zu erklären; wahrscheinlich ist sie aber auch durch die rationellere, mehr wirklich räumliche Auffassung, die man sich in klassischer Zeit durch das Studium der Perspektive erworben hat, gemildert. In der Fanniusvilla nimmt man sie indessen der Bereicherung des Motivs der Stadtansicht zuliebe wieder auf. Dort ist überdies, um eine Disharmonie mit der wirklichen architektonischen Umgebung zu vermeiden, die völlige Übereckstellung aufgegeben. Denn wie auf der Bühne braucht der Illusionismus auch im Wohnraum Harmonie mit der wirklichen Umgebung.

Die Motive der Reliefs von Trysa und Xanthos haben bereits viel mit denen der Bilder aus Boscoreale gemein. Die Türme an den Mauern in Trysa sind die Vorläufer der

---

<sup>1)</sup> Die plastische Wirkung wird durch Ansicht von tief unten verstärkt, weil der in die Darstellung hinein gerichtete Blick unter stärkerem Neigungswinkel (mehr diagonal) den „Raumkubus“ durchdringt als bei Ansicht von hoch oben, da er notwendigerweise an Gegenständen im Vordergrund haftet — die weiter hinten gelegenen sind meistens nur teilweise sichtbar —, während bei der Aufsicht von hoch oben, besonders bei einer Landschaft in Vogelschau, der Mittelgrund am meisten Beachtung findet (die in unmittelbarer Nähe befindlichen Gegenstände auf niedrigem Niveau werden meistens weggelassen). Außerdem wird größere plastische Wirkung dadurch erreicht, daß die Figuren sich oft von dem unendlichen Luftraum abheben oder besser, daß sie von ihm umgeben sind, während bei der Aufsicht von hoch oben die Figuren sich an den Boden, der einen festen Hintergrund bildet, anschmiegen.

<sup>2)</sup> Malerisch ist an dieser Manier der Wiedergabe der abnorme Gesichtswinkel, unter dem die Dinge betrachtet werden, und die notwendig bizarre Gruppierung, die mit vielen Überschneidungen gepart ist.

Portalgebäude mit Tür in Boscoreale. Bei beiden steht eine Ebene parallel zur Bildfläche, und eine andere weicht verkürzt zurück<sup>1)</sup>. Über einer niedrigeren Mauer ragen in Trysa wie in Boscoreale Häuser hervor. In der Stadtansicht aus Xanthos (*Abb. 67d*) schließt an das niedrige Haus links in der Mitte ein höheres Gebäude an, das weiter nach links und nach hinten geschoben ist, ganz wie der Tempel an das Haus in den äusseren Ecken unserer Prospekte<sup>2)</sup>. Lange wenn auch minder abschüssige Linien kennen auch die Reliefs bereits (wir verglichen oben *Abb. 67b* mit dem Tempel auf *Abb. 100*, die eng mit den Durchblicken aus der Villa des Fannius zusammenhängt). Schließlich sind auch die Säulen mit kleinen Statuen vor den Mauern auf *Abb. 60 rechts* und *links* mit dem eine Skulptur tragenden Pfeiler auf *Abb. 67d*, der hinter der Stadtmauer steht, zu vergleichen.

Seit den Kriegszügen Alexanders gab es allen Anlaß zur Darstellung von Belagerungen und Eroberungen. Immer größer wurde das Interesse an fernen Ländern und Städten. Aber in hellenistischer Zeit tritt die große dekorative Malerei zugunsten des kleinen Tafelbildes zurück<sup>3)</sup>. In der Bühnenmalerei blieb noch Gelegenheit, Städte oder Häusergruppen darzustellen, und eine neue Gelegenheit ergab sich dafür in der halb wissenschaftlichen, etwas sachlich gehaltenen Landschaftsmalerei, in der Topographie, deren Blüte uns in Alexandria am besten bekannt ist. Diese Landschaften konnten auf Innenwänden von Portiken oder Gartenhäusern angebracht werden, überhaupt auf allen Wänden oder Wandabschnitten, wo der erste Stil nicht durchdrang, also auch im oberen Abschnitt einer im Übrigen inkrustierten Wand. Die Gattung konnte sich im Mosaik entfalten (ein Beispiel bietet das große Nilmosaik in Pa-

---

<sup>1)</sup> Noch zwei Übereinstimmungen sind beachtenswert: Obschon die Türme auf den Reliefs von Trysa rechts eine verkürzte Seite sehen lassen (als das Relief seine Bemalung noch besaß, war dies vollkommen deutlich, s. Six, J. H. S. 40, 1920, S. 186, *Abb. 1*), hat der Bildhauer Turm und Mauer an ihrer rechten Seite durch einen ebenso großen Unterschied der Reliefhöhe von einander getrennt wie links, so daß die Türme, die bei Lichteinfall von links tiefe Schatten auf die Mauer werfen, als ganze ein Stück von der Mauer abzustehen scheinen (s. *Abb. 67a, c*). Dieser Höhenunterschied rechts würde nur bei der altertümlichen Wiedergabe der Türme in voller Vorderansicht Sinn gehabt haben, denn in diesem Fall ist die Vorderfläche, die ja allein sichtbar ist, tatsächlich ein Stück von der Mauer entfernt; und von dieser Art der Wiedergabe ist es zweifellos ein Überbleibsel. Dieselbe Unrichtigkeit in der Raumdarstellung haben wir nun an den Portalbauten in den Stadtprospekten aus Boscoreale (worauf PETERSEN bereits hingewiesen hat: R. M. 18, 1903, S. 128 f.). Da die Palme sich rechts hinter dem Portal versteckt, sieht es zunächst so aus, als ob sie nicht an die Mauer anschlösse. So schwierig war es für die Maler und Reliefbildner, räumlich zu denken und darzustellen, so mächtig war darum die Überlieferung auch in ihren Unrichtigkeiten! Auf dieser Macht der falschen Tradition beruht auch die zweite Übereinstimmung: das Tor links vom Turm auf *Abb. 67c* hätte seine Innenkannte an der rechten und nicht an der linken abgewendeten Seite zeigen sollen. Ebenso werden von den Bogen und Pfeilern auf *Abb. 64 Mitte, 65 links* (Prospekt *satyrico more*) die Schmalseiten an der abgewendeten Seite sichtbar, was doch für uns ein unbegreiflicher Fehler ist. Obendrein ist dort der Maler auch bei der Darstellung der Verbindungsstangen in Verwirrung geraten.

<sup>2)</sup> Ebenso schließt sich der hohe Turm im Hintergrund auf dem Relief aus Trysa (*Abb. 67a*) an den niedrigeren im Vordergrund an. Wie in Boscoreale ist hier das mehr am Rande der Komposition stehende Gebäude das niedrigere. Umgekehrt in *Abb. 43* (Medea und die Peliaden), wo die mehr nach der Mitte zu stehenden Gebäude tiefer sind.

<sup>3)</sup> Das kleinere freie Tafelbild (Staffeleibild) ist bereits seit dem Ende des 5. Jahrh., seit dem Aufblühen der Enkaustik, sehr beliebt, bis zum Hellenismus spielt jedoch eine Zwischenform zwischen Wandgemälden und freiem Tafelbild die größte Rolle: der an der Wand befestigte Holzpinax mit Malerei in großem Maßstab.

lestrina)<sup>1)</sup>, und vielleicht illustrierte man auch Bücher und Kartenwerke damit. Dafür, daß solche Topographien in Wandelgängen gemalt waren, spricht Vitruvs Erwähnung von Landschaften (*topia*) in den „ambulationes“. Zum Beweis für die gelegentliche Anbringung dieser Topographien im oberen Wandteil anderer Räume wird man die verwandten „Ulixis errationes per topia“ anführen können, die ebenfalls, wie Vitruv und die Odysseelandschaften vom Esquilin uns lehren, den oberen Wandteil von Wohnräumen füllen konnten (*nonnullis locis*). Auch in den Wandelgängen nahmen die Topographien zumeist nur den oberen Wandteil ein. Auf die formale und stilistische Verwandtschaft der Odysseelandschaften mit dem topographischen Nilmosaik in Praeneste komme ich noch zurück (Band II)<sup>2)</sup>. Wie die heroische Landschaft ihre mythologische Staffage hatte, so hatte, wie dies Mosaik uns lehrt, die topographische offenbar ihre genrehafte und manchmal auch ihre historische, die auf kleines Format beschränkt und der Landschaft untergeordnet war.

In dieser Zeit wird nun die Ansicht aus der Vogelschau, „*da sù in sotto*“, wieder beliebt: der Maler muß ja eine Menge von Einzeldingen übersichtlich anordnen. Überdies beginnt hier der Einfluß des Geschmacks des dekorativ fühlenden Ostens sich bemerkbar zu machen (S. 166 f.).

Ganz ausser Übung war allerdings diese Art der Wiedergabe seit dem Ende des fünften Jahrhunderts nicht gekommen. Eine große Landschaft, die man wohl als von hoch oben gesehen wiedergegeben auffassen kann und in der kleine Figuren vor einer hochgelegenen Stadt einander ein Gefecht liefern, läßt ein Relief aus Tlos erkennen, das aus vorhellenistischer Zeit stammt<sup>3)</sup>. Es ist ein Vorläufer der Odysseelandschaften und gibt einen guten Eindruck von der Entwicklung der griechischen Stadansicht auch in hellenistischer Zeit.

Neben der geographisch gefärbten Landschaft tritt eine andere Gattung, die ihr nahe verwandt ist und wohl mit demselben Namen bezeichnet worden ist: die landschaftlich-bildmäßige Landkarte<sup>4)</sup>. Wenn überhaupt eine Gattung Vogelschau nötig hat, ist es diese. Solche Landkarten breiteten sich ebenfalls, wie wir aus der Überlieferung wissen, in römischen Portiken vor dem Auge des Spaziergängers aus<sup>5)</sup>, und es ist bemerkenswert, daß wir noch in der Renaissance im oberen Abschnitt der Dekoration Karten antreffen: z.B. in der Galleria Geografica des Vatikans<sup>6)</sup>.

<sup>1)</sup> Die exotischen Tiere auf diesem Mosaik mit ihren Beischriften lassen sich mit den Seetieren auf den wissenschaftlich gefärbten Fischmosaikern vergleichen. Exotische Landtiere und Fische, ebenfalls von Inschriften begleitet, kommen zusammen auf den Friesen im oberen Wandteil des öfters erwähnten Grabes bei Marissa vor (PETERSEN-THIERSCH, Marissa, Taf. 7 ff.; SWINDLER, Ancient Painting, Abb. 558 f.; R. P. G. R., 354, 1–5; vgl. Abb. 48).

<sup>2)</sup> Auch in den mit den „Ulixis errationes per topia“ in einem Atem genannten „Troianae pugnae“ hat es topographische Elemente gegeben (Stadtansichten und Hafenlandschaften, anfänglich so wie in Trysa und in Xanthos *da sotto in sù*, in der Blütezeit der topographischen Gattung jedoch *da sù in sotto* gesehen (s. gleich unten im Text).

<sup>3)</sup> BENNDORF, Reisen I, p. 144, Abb. 86; SCHUCHARDT, A. M. 52, 1927, S. 143, Abb. 6; R. d. R. II, 112. 4.

<sup>4)</sup> Vgl. die Tabula Peutingeriana. Van Eycks Weltbild ist zweifellos in Vogelschau gegeben; es zeigt noch die Kombination von topographischem und künstlerischem Interesse in seiner vollen Blüte.

<sup>5)</sup> Die Weltkarte Agrippas in der Porticus Vipsania (STRONG, Art in Ancient Rome I, S. 60).

<sup>6)</sup> Auch in weniger länglichen Zimmern wie im Palazzo Vecchio in Florenz, aber auch dort in der Regel im oberen Wandabschnitt über einer Vertäfelung oder einer anderen dekorativen Ausschmückung.

Eine Berühmtheit in der Gattung der Topographie, sei es nun in der rein wissenschaftlichen oder in dem mehr künstlerischen Zweige, war im zweiten Jahrhundert v. Chr. der bekannte, in Alexandria wirkende Demetrius (Sohn des Seleukos?) <sup>1)</sup>. Dieser brachte die Topographie nach Rom (vgl. das Auftreten der halb wissenschaftlich zusammengestellten Fischmosaiken in Italien, in der Casa del Fauno und anderwärts, während des ersten Stils, und des Nilmosaiks in Praeneste während des zweiten) <sup>2)</sup>. In Rom fand diese Gattung sogar eine besondere Verwendung, wobei vielleicht das Vorbild der Ptolemäer nicht unwirksam war: bei den Triumphen, manchmal auch bei Prozessen, z.B. durch Darstellung einer allzu luxuriösen Villa. Solche Gelegenheitskunst war in Rom sehr beliebt. In dem letzten Beispiel haben wir einen der Ursprünge für das etwas nüchterne römische Villenbild <sup>3)</sup>, das tatsächlich in manchen Fällen Verwandtschaft mit unseren Boscorealeprospekten aufweist, wie auch die Bilder aus dem Hause des Sulpicius Rufus aus dem dritten Stil (*Abb. 131 f., 139*) <sup>4)</sup>; doch unterscheiden solche Villenbilder sich meistens von jenen Prospekten durch die Wiedergabe von einem hohen Standpunkt aus. Wie die Topographien sind auch sie oft mit kleinen Figuren staffiert.

Auch die Skenographen im engeren Sinn stellten sich in den Dienst der neuen Beherrscherin der Welt. Serapion, wahrscheinlich doch ein Alexandriner, machte sich in Rom als Bühnenmaler einen Namen und verfertigte überdies ein gewaltiges Gelegenheitsgemälde, über dessen Bestimmung uns nichts überliefert ist, für das Forum Romanum <sup>5)</sup>. Es ist bezeichnend, daß Serapion ein schlechter Figurenmaler war. Ein Bühnenmaler brauchte höchstens leblose Signa in seinem Repertoire zu haben.

Gerade weil in der topographischen Gattung Figuren auftreten und die Wiedergabe von einem hohen Augenpunkt aus so beliebt ist, wird man unsere figurenlosen Prospekte mit den vor uns aufsteigenden Gebäuden und der stark verkürzenden Perspektive schwerlich daraus ableiten können. Die Ansicht da sotto in sù im oberen Wandteil paßt dagegen außerordentlich gut sowohl zum kleinasiatisch-hellenistischen Theater mit seiner hochgestellten Bühne <sup>6)</sup> wie zu dem hoch gelegenen Episkenion des „altattischen“ Typus <sup>7)</sup>.

<sup>1)</sup> Zusammenfassend bei SWINDLER, *Ancient Painting*, S. 306 f. Er lebte am Hof Ptolemaios VI. Philometor. Bezeichnend für das freundschaftliche Verhältnis, das manchmal zwischen Fürst und Künstler bestand, ist die bekannte Geschichte von ihrem späteren Zusammentreffen in Rom.

<sup>2)</sup> Zu dieser Datierung s. Band II, wo ich wahrscheinlich zu machen hoffe, daß das Mosaik aus cäsarischer Zeit stammt.

<sup>3)</sup> ROSTOVZEFF, *J. d. I.* 19, 1904, S. 103 ff.; *R.M.* 26, 1911, S. 51 ff. Die Blüte beginnt in der Wandmalerei mit dem 3. Stil. Die großen Bilder des Studios waren wahrscheinlich ebenfalls noch in ziemlich weit geöffneten, der Witterung ausgesetzten Zimmern angebracht; malte er doch „minimo impendio“.

<sup>4)</sup> ROSTOVZEFF a.a.O., S. 47 f. mit *Abb. 26 ff.* zu S. 48. Diese Bilder hängen freilich direkt von „bühnenartigen“ Prospekten ab wie die aus der Fanniusvilla (S. 290 f.). Nach PFUHL, *M.u.Z.*, § 982 geben sie hellenistische Villen wieder.

<sup>5)</sup> PLINIUS, *N. H.* XXXV, 113. Nach STRONG um 100 v. Chr. (*Art in ancient Rome I*, S. 108); vgl. SWINDLER, *Ancient Painting*, S. 307 (mit Literatur).

<sup>6)</sup> Nach der älteren Auffassung hatte dies der altattisch-westliche in seiner ursprünglichen Form nicht; das hohe Proskenion wird aber später auch im Westen eingeführt (s. u.a. LEHMANN-HARTLEBEN, *J.d.I.* 42, 1927, S. 36 mit Anm. 1). BULLE nimmt auch für Athen (Lykurg), Segesta und Tyndaris (nach ihm 3. Jahrh.) hohe Podien an (Untersuchungen, s. das Register unter I, Athen usw.).

<sup>7)</sup> Auch zu dem hoch über den Türen gelegenen oberen Wandteil des Untergeschosses eines altertümlichen Skenengebäudes.

Unsere Dekorationen kommen somit, wie wir schon vermuteten, zum größten Teil aus der Bühnentradition her. Im ungebundenen landschaftlichen Teil (satyrico more) muß übrigens der Einfluß der Garten- und der Landschaftsmalerei verhältnismäßig noch am stärksten sein. Es ist mehr zu empfehlen, diese dem Ort ihrer Verwendung nach und auch ihrer Komposition nach so innig miteinander verschmolzene Prospekte allesamt von der Bühne her abzuleiten und nicht den einen Teil aus der Gartenmalerei, den anderen aus der Topographie, die eine ganz andere Aufgabe hat, und die dritte, die tragische Gattung mit den Columnae dann wieder ausschließlich aus der Wandmalerei selbst.

Nun ist von Bühnenmalerei und Topographie des dritten und zweiten Jahrhunderts v. Chr. nichts mehr übrig. Wir müssen also zu „landschaftlichen“ bzw. „malerischen“ Reliefs unsere Zuflucht nehmen.

Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang das Bauernrelief im Vatikan *Abb. 68, 69* (*Abb. 68*)<sup>1)</sup>, das als noch als frühhellenistisch angesehen wird, und das Ikariosrelief, das im zweiten Jahrhundert, vielleicht erst gegen dessen Ende, entstanden ist (*Abb. 69*)<sup>2)</sup>.

Auf dem Bauernrelief sieht man links eine über die ganze Höhe der Platte sich *Abb. 68* erstreckende Mauerfläche, davor einen Baum und ein Becken, in das Wasser aus einem Löwenmaule fließt (vgl. *Abb. 64, 65*). Rechts erscheint eine niedrigere Mauer, die an die hohe Wand links anstößt und über der der obere Teil eines Tempelchens hervorschaut.

Diese Kompositionsform ist für den Hellenismus typisch. Eine dunkle und ein hellere Farbenfläche, von einander durch eine Senkrechte geschieden, bilden wiederholt den Hintergrund auf Kopien und Nachbildungen der Figurenbilder und manchmal auch der Stilleben hellenistischer Zeit<sup>3)</sup>. Der Durchblick rechts läßt an die Fenster mit einem Pferdekopf einiger kleinasiatischer Totenmahlreliefs denken<sup>4)</sup>. Noch viel fruchtbarer ist jedoch der Vergleich mit der herkulanischen Kopie des „Achill und Patroklos“ ( $\pm$  325 v. Chr., S. 103). Hier ist das Bild durch eine Vertikale in zwei Teile geteilt; rechts findet sich die niedrige Mauer und über ihr ein Durchblick ins Innere, links dagegen keine hohe Mauer, sondern eine Fläche, auf der nur das Pferd mit dem Schildknappen erscheint. Nahe verwandt ist auch die Einteilung im „Siegreichen Dichter“ (Curtius S. 237 *Abb. 162*)<sup>5) 6)</sup>.

Während nun auf dem Relief von Trysa (*Abb. 67b*) die Langseite des Tempels bereits stark verkürzt ist, sieht man in dem einfachen Prospekt rechts auf dem Bauern-

1) SCHREIBER, *Hell. Reliefbilder*, Taf. 74; R.d.R. III, 415, 2.

2) Von PICARD, A. J. A. 38, 1934, S. 137 ff. aus typologisch-stilistischen Gründen, die nicht den Ausschlag zu geben scheinen, in die 2. Hälfte des 3. Jahrh. datiert (Literatur S. 174, Anm. 3).

3) S. BEYEN, *Stilleben*, S. 39, auch Register s.v. Hintergrund.

4) z.B. R. d. R. II, 413, 2.

5) Hier steht das Tafelbild zu Füßen des Dichters schräg im Raum.

6) Auch in der „Schmückung der Priesterin“ (HERRMANN, *Denkmäler*, Taf. 2; CURTIUS, S. 269, *Abb. 160*) ist die rechte Hälfte des Hintergrunds wahrscheinlich ganz glatt gewesen (vgl. S. 174, Anm. 1). — Diese Einteilung durch eine senkrechte Linie oder sonstige Begrenzung wird ebenfalls bis in die Renaissancezeit hinein beibehalten: BEYEN, *Mantegna*, Taf. 34 (vollkommen raumhaft geworden).

relief nur ganz unauffällige Verkürzungen. Hat seit dem vierten Jahrhundert etwa eine Rückbildung stattgefunden, oder ist es nur Schuld des Kopisten? Dies letztere ist jedenfalls nur zu einem kleinen Teile wahr, wie ein Vergleich mit dem Ikariosrelief lehrt, von dem ja mehrere Repliken erhalten sind (S. 174). Die Ursache liegt tiefer. Man wird sie noch eher in der verschiedenen Herkunft und der verschiedenen Gattung suchen dürfen. Die kleinasiatischen Reliefs aus Trysa und Xanthos sind Leistungen der malerisch begabten Ionier und stehen unter dem Einfluß der großen Malerei, die mit der Wissenschaft in Berührung blieb, das Original des vatikanischen Stücks ist dagegen ausgemachte Kleinkunst, dazu noch echte Reliefkunst, die aus einer Kleinmeistertradition stammt <sup>1)</sup>.

Eben weil aber die Kleinkunst im Hellenismus eine so große Rolle spielt, wurde die Kunst der Linearperspektive weniger als früher angewendet. Die Maler und Reliefkünstler standen ihren Vorgängern wie die alten Holländer den Italienern der Renaissance gegenüber. Wir bemerkten im vierten Jahrhundert vielfach das völlige Übereckstellen allerlei Gegenstände im Bilde (oben S. 165), in hellenistischer Zeit nimmt dies ab (*Abb. 69*; auch in *Abb. 68* ist die Langseite des Tempels fast parallel zur Bildfläche angebracht <sup>2)</sup>). Der Verlust im Formalen wird durch die Verinnerlichung des Gewonnenen und eine Befestigung der Eroberungen wettgemacht. Die Figuren der Naiskosbilder des vierten Jahrhunderts waren zwar auf plastische Wirkung berechnet, sie wurden jedoch noch nahezu vor den leeren Raum oder wenigstens vorn in ihn hinein gestellt, wenn dieser auch selbst eine ziemlich ansehnliche Tiefe haben konnte. Sie ähneln, wenn man die verschiedene Stufe der Raumdarstellung in den beiden Zeitaltern berücksichtigt, Mantegnas Gestalten, deren plastische Formen dicht vor das Auge zu treten scheinen, sich jedoch noch oft nicht gleichmäßig in die unbegrenzten Tiefen seiner Prospekte einfügen <sup>3)</sup>. Im Zeitalter des Hellenismus, wird das Räum-

<sup>1)</sup> Vgl. die Stele der Hediste aus Pagasae. Sie steht hinter den herkulanischen Naiskosbildern zurück, die zuverlässige Kopien nach Originalen griechischer großer Kunst sind.

<sup>2)</sup> Im Zusammenhang hiermit ist es bemerkenswert, daß die älteren griechischen Platzanlagen im 6. und 5. Jahrh. Eingänge neben den Ecken haben, wodurch das Hauptgebäude übereck sichtbar wird. Auch späterhin wurde dies beibehalten; nach und nach aber wurde der frontale Eingang üblich (s. DELBRÜCK, *Hell. Bauten II*, S. 126. Er sagt u.a.: „Der ornamentale Reiz der Frontalität, die man erst später gewahr wurde“ und vergleicht auch die nachklassischen Reliefs und Malereien mit Schrägstellung (Wiedergabe von einer Seite). Die Architektur ist hier also ursprünglich der Malerei in der Entwicklung vorangegangen. In Italien ist die Architektur auch hierin altertümlich. Man kann übrigens die Übereckansicht von Gebäuden ebensowohl durch vollständige perspektivische Übereckstellung wiedergeben, also durch zwei verkürzte Seiten kennzeichnen, wie durch Wiedergabe von nur einer verkürzten Seite. Sogar der Tempel in dem Londoner Ikariosrelief, an dem keine einzige Linie wirklich schräg zurückweicht, ist natürlich nicht frontal. Die symmetrisch aufgebaute Wand des 2. Stils ist es jedoch in ihrem Ganzen. Die hellenistischen Bilder sind meist noch malerisch-asymmetrisch aufgebaut, auch was die perspektivisch wiedergegebene Architektur betrifft (Naiskosbilder aus Herkulaneum, Stele der Hediste von Pagasae, die ohne perspektivische Linien einen Einblick von einer Seite aus hat), wie auch die Inkrustationsplatten 1. Stils oftmals malerisch-asymmetrisch angebracht sind. — Vielleicht wurde der Tempel in den Bühnenmalereien des 4. Jahrh. in einem breiten selbständigen Prospekt, den man zwischen die Paraskenien setzte, vollständig übereck gestellt oder mit einer verkürzten Langseite wiedergegeben, und diese Darstellungsweise kam in die Seitenprospekte der späteren *θυρώματα*, ohne ganz aus den Mittelprospekten zu verschwinden (s. *Abb. 64*: *Scaena satyrico more*, *Mitte*; vgl. *Abb. 100*).

<sup>3)</sup> S. BEYEN, Mantegna, Taf. 5, 6–7, 18, 24, *Abb. 27* (Mantegna oder Castagno) Taf. 26, *Abb. 32*; Taf.

liche eingeschränkt, die Figuren dagegen werden inniger mit dem Raum verschmolzen<sup>1)</sup>.

In derselben Richtung bewegt sich im Großen und Ganzen auch die Plastik. Zu Anfang des vierten Jahrhunderts stehen Relieffiguren vor einem reliefartigen Naiskos<sup>2)</sup>, später im gleichen Jahrhundert sind es fast rundplastische Gestalten in tiefen Nischen<sup>3)</sup>. Wie man es erwarten kann, fällt es dem Bildhauer leichter, seine Figuren völlig in den Raum des Naiskos hineinzustellen. — Der Hellenismus bringt wieder weniger tiefe Naiskoi mit Figuren, die in mäßig hohem oder in flachem Relief von wechselnder Relieffhöhe auftreten und in der Regel jenseits der ideellen Vorderebene ihrer Umrahmung bleiben. Derartige Übergänge von hohem zu flachem Relief weisen auch hier auf die innigere Vereinigung von Figur und leerem Raum hin<sup>4)</sup>. In gewisser Hinsicht kann aber wirklich von einem Rückschritt gesprochen werden: der späte Hellenismus scheint in gewissen Gebieten (zumal in Alexandria?) eine Vorliebe für das Flachrelief im Stile der Feinmalerei gehabt zu haben: in dem aus dem zweiten Jahrhundert oder dessen Ende stammenden Ikariosrelief spürt man trotz zahlreicher Einzelheiten, die seinen Prospektcharakter betonen, einen klassizistischen Einschlag<sup>5)</sup>.

Mit weniger Attributen ausgestattet als das Ikariosrelief, dafür aber viel suggestiver und geschickter in der Raumwiedergabe, sind die Dioscuridesmosaiken derselben Zeit, in denen nicht die reiche Umgebung, nicht die Linearperspektive, nicht der skulpturenhaft plastische Charakter der Figuren, sondern Form und Licht in heiterer Harmonie die Raumsuggestion bewirken<sup>6)</sup>.

In der hellenistischen Kunst herrschten sehr verschiedene Tendenzen: stark räumlich ist z.B. in der Flächenkunst das Löwenmosaik aus dem Hause VIII, 2, 34 in Pompeji (erster Stil<sup>7)</sup>), im Plastischen die Aphrodite des Doidalsas. In bestimmten Gat-

---

27, Abb. 34 (anders 35). Zu vergleichen sind hier auch die griechischen Bilder auf Taf. 32. Die Reliefs aus Trysa Abb. 67a und c oben bieten allerdings eine hübsche Verschmelzung von raumhaft wirkender Architektur und raumhaft wirkenden Figuren.

1) Zu theoretisch wird diese Frage von DIEPOLDER (R.M. 41, 1926, S. 1) behandelt.

2) CONZE 284, 901. RODENWALDT, Kunst der Antike, 414 f.

3) CONZE 72, RODENWALDT a.a.O., 416 f. (Hintergrundfiguren in mäßig hohem Relief), 419.

4) Vor allem im Münchner Weihrelief (Führer durch die Glyptothek (1928) 206; SIEVEKING-WEICKERT, Fünfzig Meisterwerke der Glyptothek 44) ist Hochrelief in genialer und räumlich ebenso feiner wie wirksamer Weise mit Flachrelief verschmolzen.

5) Über diese Fragen der Raumdarstellung ausführlicher in dem demnächst erscheinenden Artikel über das Münchner Weihrelief.

6) Das Metragyrtenmosaik zeigt beinahe überall eine sehr gelungene Aufstellung der Figuren in einer schmalen Raumschicht (eine Ausnahme bildet die Flötenspielerin im Hintergrund des Bildes; vgl. die unräumlichen Einzelheiten auf dem Tigerreitermosaik aus Delos, Mon. Piot. 14, 1907, Taf. 14; LEONHARD, Mosaikstudien, S. 22, Abb. 6) und eine schöne Raumsuggestion durch das Licht; im zweiten Mosaik ist dasselbe in einem sehr summarisch angedeuteten Interieur erreicht. Zur Flötenspielerin seien noch einige Figuren erwähnt, die sehr flach in den Hintergrund hellenistischer Bilder hineingearbeitet sind: Reliefs aus Xanthos, Mon. d. I. X, Taf. 16g; R. d. R. I, 479g, mit Köpfen von Kämpfern zwischen den Mauern, die Stele der Hediste aus Pagasae, die Amme (vgl. den Kopf links im Musikantenbild aus Herkulaneum, PFUHL, M. u. Z., Abb. 654). Hier sind auch das Pferd und der Knappe auf dem herkulanischen Achillesbild zu erwähnen. Die Gruppe läßt jedoch erkennen, daß man damals einzig durch die Verkürzung (vgl. den Stier des Pausias) solchen Hintergrundfiguren starken Raumeindruck verleihen konnte, der aber hier im Achillesbild dadurch noch mit einer für unsere Begriffe starken Verankerung in der Fläche zusammengeht, daß das Pferd mit allen vier Beinen auf der Grundlinie steht.

7) Vgl. das Malteser Mosaik mit der Bändigung des Satyrs (PFUHL, M. u. Z., Abb. 673).

tungen und auf bestimmten Gebieten, vielleicht in Kleinasien, hat sich also die Perspektive ohne Zweifel noch weiter entwickelt, möglicherweise sogar die Linienperspektive. Wenn sich die Entwicklung überhaupt auf einem bestimmten Boden abspielt hat, muß dieser das Theater gewesen sein.

Als Zeichen für einen Rückschritt wird man an dem Bauernrelief auch ansehen können, daß die Mauer, die links auf der „Schmückung für den Festzug“ (Herrmann Denkmäler Taf. 3) bereits stark verkürzt dargestellt ist <sup>1)</sup>, hier ganz wie im „Siegreichen Dichter“ (S. 103) parallel zur Bildfläche verläuft. Wir müßten jedoch über mehr Material verfügen, um diese Frage entscheiden zu können <sup>2)</sup>.

Für das Verhältnis des Reliefs zur älteren und gleichzeitigen Kunst mag das hier Gesagte genügen; jetzt wollen wir die Verwandtschaft mit den Gemälden der Fanniusvilla betrachten: die unterbrochene Mauer (S. 171), neben der ein Baum gegen einen eigenen Hintergrund gestellt ist, und einen Prospekt über ihr hat auch unsere Scaena comico more, obgleich sich hier an die Mauer weiter nach der Seite zu eine etwas niedrigere anschließt.

Abb. 69

Viel näher an unsere Prospekte bringen uns die sogenannten Ikariosreliefs heran <sup>3)</sup>, deren Original mit großer Wahrscheinlichkeit ins zweite Jahrhundert vielleicht um 100 v. Chr., datiert werden kann (S. 171 Anm. 2). *Abb. 69* gibt die neapolitanische Replik wieder. Möglicherweise hat hier der Vorwurf: „Der dramatische Dichter (oder der Schauspieler) wird von seinem Schutzgott besucht“ <sup>4)</sup>, noch dazu beigetragen, daß wie auf der Bühne ein reicher Hintergrund hinter den Figuren angebracht wurde, und es ist wohl kein Zufall, daß er auch in gewisser Beziehung mit dem Hintergrund des Neapler Schauspielerreliefs verwandt ist <sup>5)</sup>. Picard hält die Gebäude auf dem zweiten und dritten Plan ohne weiteres für eine Theaterdekoration <sup>6)</sup>.

Der Standpunkt des Betrachters hat man sich neben dem Relief zu denken. In der Fanniusvilla hat diese Lage ihren besonderen Sinn, da ein jeder der Komödienprospekte einen Flügel eines symmetrischen „Triptychon“ bildet; auf dem Relief weist es hingegen auf eine Vorliebe für die asymmetrische Kompositionsweise hin, eine echt helle-

<sup>1)</sup> Der helle Streifen links oben bedeutet wahrscheinlich nicht Luft, ist vielmehr der schmucklos bleibende oberste Wandabschnitt (über die Zugehörigkeit zum Original, S. 103).

<sup>2)</sup> Die meisten Gelehrten glauben an einen allmählichen Fortgang von der klassischen Zeit her. Anders BULLE, Untersuchungen, S. 220.

<sup>3)</sup> Zuletzt besprochen durch PICARD, A. J. A. 38, 1934, S. 137 ff. (Literaturangabe a.a.O., S. 137 f, Anm. 1 ff. Die hauptsächlichsten Repliken: British Museum (Marbles II, 4; SCHREIBER, Hell. Reliefbilder, Taf. 37; R. d. R. II, 464, 1); Neapel (Guida 272; SCHREIBER, Taf. 39; SPRINGER<sup>12</sup>, S. 406, Abb. 769); Louvre (SCHREIBER, Taf. 38; A. J. A. 38, 1934, Taf. 15); Ephesos, nur ein Bruchstück (Ö. Jh. Beiblatt. 24, 1929, Sp. 53 f., Abb. 28; A. A. 45, 1930, Sp. 457 f., Abb. 10; A. J. A. 38, 1934, S. 139, Abb. 1; hier sind S. 140 f. auch die anderen Repliken abgebildet). Bemerkenswert ist der Rahmen an dem ephesischen Bruchstück, der von dem höchsten Gebäude überschritten wird.

<sup>4)</sup> PICARD a.a.O. bestreitet mit Recht die Erklärung als Besuch bei Ikarios.

<sup>5)</sup> GUIDA 575; abg. z.B. bei SPINAZZOLA, Arti, Taf. 74. Spinazzolas Datierung ins 1. Jahrh. v. Chr. ist richtig; LEHMANN-HARTLEBEN (J. d. I. 42, 1927, S. 35) nennt es zu Unrecht älter. Neben der Tür befindet sich, gerade eben durch einen Vorhang verdeckt, eine eher gemalt als plastisch gedachte Kulisse. Sie sitzt hier wahrscheinlich zwischen den Türen der Paraskenien.

<sup>6)</sup> a.a.O., S. 140.

nistische Erscheinung, die wir allerdings in der Perspektive bereits während des vierten Jahrhunderts festgestellt haben <sup>1)</sup>).

In Übereinstimmung mit der asymmetrischen Raumwiedergabe steht die ebenfalls asymmetrische Flächenverteilung auf dem Relief sowohl wie auf den Stadtprospekten der Fanniusvilla: auf diesen wie auf jenen sieht man eine teilweise mit Gebäuden verbundene Mauer, die in drei Stufen nach einer Seite abfällt. In einer schmalen Raumschicht vor ihr, dicht aneinander gedrängt, stehen auf den Fresken Palmen und Sträucher in kleinen runden Umzäunungen, ein Rundaltar und eine Säule mit Epithem, auf dem Relief ein säulenförmiger Altar, Möbel und ein Pfeiler mit Epithem. Auf dem Relief wie auf den Wandgemälden ist vom Boden und von den oberen Flächen der Gegenstände fast nichts zu sehen, gewisse Teile sind ganz in Augenhöhe wiedergegeben und dies mit einem Minimum von Raumsuggestion. Auch in den gemalten Bildern bleibt alles sozusagen Relief <sup>2)</sup>. Diese Reliefwirkung ist auf *Abb. 61a* und ihren Gegenstücken allerdings überzeugend. Wir wiesen schon darauf hin, daß diese Wiedergabe — des unteren Abschnitts des Bildes ungefähr in Augenhöhe, des oberen „da sotto in sù“ — vortrefflich zu den Thyromata des östlichen Theatertypus paßt), und die Höhe der Mauer auf *Abb. 69* gibt uns ein Mittel an die Hand, wie wir uns das Verhältnis der „Scherwand“ zum Prospekt in diesen Thyromata gegen Ende des zweiten Jahrhunderts zu denken haben (vgl. S. 156 f.). Ganz wie auf dem Relief reichte die Mauer an ihrer niedrigsten Stelle etwa bis zur halben Höhe des beispielsweise 4<sup>1</sup>/<sub>2</sub> m hohen Thyroma, die Tür aber, mit der man im Relief die großenteils mit einem Vorhang bedeckte Türöffnung bzw. das große Fenster in der Mauer vergleichen kann, befand sich im mittleren oder im obersten Abschnitt. Dieser nimmt auf dem Relief etwa drei Viertel der Gesamthöhe ein.

Oberhalb der Mauer beginnt der auf beiden Werken durch die in die Mauer eingefügten Bauten einigermaßen mit der vor ihr erscheinenden Darstellung verbundene Prospekt. Auf der Londoner Replik des Ikariosreliefs verlaufen alle Linien des Gebäudes, das den größten Teil dieses Prospekts füllt, waagrecht, auf der Neapler (*Abb. 69*) dagegen neigen sich die Linien an der Schmalseite ein wenig, und zwar so gut wie sicher in Nachahmung des Originals; ist diese Form doch noch nicht einmal so gewagt wie die des Tempels auf einem der Reliefs von Trysa (*Abb. 67b*) <sup>3)</sup>. Die Innenseite des Fensters an der Schmalseite des Gebäudes ist mit modernem Maßstab gemessen „hyperperspektivisch“ gegeben (siehe S. 199, *Abb. 64*, vgl. S. 106, *Abb.*

<sup>1)</sup> S. 157 (Herkulaner Kopien, Stele von Pagasae, Frauenszene des Dioscurides, bei Besprechung der antiken Theorie der Perspektive). Auch die Anordnung der Quadern der Wanddekoration ist in hellenistischer Zeit (1. Stil) manchmal asymmetrisch.

<sup>2)</sup> Die Figuren im Ikariosbild geben dem Raumbilde eine etwas größere Beweglichkeit; auf der anderen Seite hat das Gemälde in Boscoreale wieder durch die ganz sichtbare Verkürzung des Portalbaus gewonnen. Viel Suggestion bringt diese Neuerung allerdings nicht zustande, weil u.a. rechts vom Altar jede Andeutung von Verkürzung fehlt.

<sup>3)</sup> Im ephesischen Fragment ist die Ansicht ein wenig von oben her. Die Perspektive im Fenster paßt nicht dazu, und da in dieser späten, (nach PICARD a.a.O., S. 137 f. antoninischen) Replik die Veränderung von Unteransicht in Aufsicht, nichts Verwunderliches hat, da diese eben in jenen Zeiten wieder in die Mode gekommen war (S. 169), ist auch dies wahrscheinlich eine Abweichung vom Original.

23) <sup>1)</sup>. Wie dieses Fensterchen sein einfaches Gegenstück in dem Fenster findet, an das in zwei von den Prospekten der Fanniusvilla eine Leiter angelegt ist <sup>2)</sup>, so ist das Fenster in der Längswand mit der Loggia in der Scherwand auf *Abb. 60* zu vergleichen <sup>3)</sup>. Anbauten wie der eigenartige Vorbau mit seinem geneigten Ziegeldach in *Abb. 69* wird die Veranlassung für die Erfindung des ebenfalls mit einem abfallenden Ziegeldach bedeckten Turmhauses in den Fresken gewesen sein, das uns wegen seiner perspektivischen Freiheit schon in Erstaunen gesetzt hat. Auf der Replik im British Museum sieht man rechts noch eine Palme (auf dem Bruchstück aus Ephesos fehlt leider gerade dieser Teil) und eine zweite auf einen Pfeiler gestellte Tafel, links eine breite Baumkrone (vgl. das Bauernrelief). Auf dem Prospekt *comico more* sind diese Motive wiederum in reicherer Gestaltung verwertet <sup>4)</sup>. Dort steht dicht bei der großen Säule vor dem niedrigsten Stück der Mauer ein Palmenpaar, oberhalb der Mauer ein hoch aufragender Laubbaum, der in *Abb. 60 links, 61a* und in *Abb. 62c* ein Denkmal zum Teil verdeckt, in den beiden anderen Durchblicken dagegen ganz dem Auge entzieht: auf *Abb. 62a* und *62c* bemerkt man weiter vom Mittelbild entfernt, vor freiem Himmel wehendes Laubwerk <sup>5)</sup>. Neu gegenüber dem Relief ist an den Prospekten von Boscoreale und wahrscheinlich auch in der gleichzeitigen Bühnendekoration die große Höhe und wohl auch die ungewöhnliche Tiefe des Durchblicks und die geradezu endlose Säulenhalle auf *Abb. 60 links (61a)* und auf dem Gegenstück *Abb. 62c* (wie suggestiv und künstlerisch ist hier wieder das Motiv der Verdeckung durch Bäume und Gebäude ausgenutzt!). Die mit einem Gefälle von etwa 30 Grad sich neigende, sozusagen tief in die Komposition sich einbohrende Linie ist aber, wie wir oben S. 102 f. gesehen haben, bereits alt. Sollte in der Perspektive dieser Zeit eine mit einer Bereicherung sich paarende Renaissance kühner Neuformungen des vierten Jahrhunderts so ganz unmöglich sein? Auch in dem Gartenprospekt mit der gläsernen Vase (*Abb. 64, 65*) kommt diese Linie vor, und dort ist die Analogie mit der „Schmückung für den Festzug“ (*Abb. 27i*) und dem „Achilles“ (*Abb. 27h*) noch deutlicher. In zwei der Komödienprospekte (*Abb. 61c, 62a*) grenzt diese Linie das abschließende Gesims einer einfachen glatten Mauer ab, die einmal kleine Fenster von hellenistischer Prägung zeigt, zweifellos für Komödienprospekte eine ältere Form. Die langen Säulenhallen bezeichnen hier wahrscheinlich eine Anpassung an *Abb. 57, 22* und *23*, die griechischen Teilkulissen (Pinakes) und die

<sup>1)</sup> Nach der modernen Theorie würden die sichtbare Innenwand und der mittlere Pfeiler des offenbar in einer dicken Mauer angebrachten Fensters parallel mit der Bildfläche verlaufen müssen.

<sup>2)</sup> Vgl. diese Fensterform ferner mit der in *Abb. 106* (Straßenprospekt in der Casa di Livia), *Abb. 123* und MAU, Wm., Taf. 12, oberer Wandteil, 3. Stil. Es ist eine hellenistische Form, siehe auch das wirkliche Fensterchen im Hause des Epidius Rufus (OVERBECK, Pompeji<sup>4</sup>, S. 299, Abb. 164).

<sup>3)</sup> Über diese Loggia PETERSEN, R.M. 18, 1903, S. 91.

<sup>4)</sup> Da diese Motive auf der Replik im British Museum ein Zwischenglied zwischen dem Bauernrelief und unseren Prospekten bilden, gehören sie wahrscheinlich dem Original an.

<sup>5)</sup> Vgl. den Vorhang auf *Abb. 69* mit dem vorübergehend eine Kulisse bedeckenden Tuch auf dem Schauspielerrelief in Neapel (S. 174, Anm. 5), — ein unnaturalistischer Bühneneffekt, der den Zuschauer aber offenbar nicht störte (vgl. dieses teilweise Verdecken eines Prospekts mit dem auf *Abb. 57; Abb. 64* im Mittelprospekt; s. auch Casa di Giuseppe II, Scipio und Sophonisbe: Rizzo, Taf. 196; Casa del Citarista, „Bittgang“: HERRMANN, Denkmäler, Taf. 112; Das Münchner Weihrelief hat den Vorhang und die Prospekte-Elemente nebeneinander.

Scaenae Frontes tragico more <sup>1)</sup>. Die hier so wirkungsvolle Anhäufung von Häusern gegen eine Bergwand oder einen Hügel ist, wie wir oben sahen (S. 163), sei es in normaler Ansicht oder in Aufsicht, ein uraltes Motiv, das möglicherweise, allerdings nicht sicher, während der klassischen Zeit außer Gebrauch gekommen ist, weil man es nicht wirklich so zu behandeln verstand, daß sowohl die Steigung wie das Zurückweichen in die Ferne deutlich erkennbar wurde, <sup>2)</sup>. Die im vierten Jahrhundert so beliebte Wiedergabe „da sotto in sù“ hat jedenfalls veranlaßt, daß die Häuserblöcke zwar noch übereinander geschichtet, aber selbstverständlich viel dichter zusammengeballt sind, und man hat es nicht gewagt, sie in mehr als zwei oder drei Blöcken übereinander aufzustellen <sup>3)</sup>.

Nunmehr kann sich das Motiv der Staffelung, jetzt allerdings soweit wie möglich verbunden mit der perspektivischen Wiedergabe „da sotto in sù“, in dem hohen Raum über der weniger dominierenden Scherwand wieder frei entfalten. Vielleicht ist hier in unseren Bildern (und in der gleichzeitigen Bühnenmalerei?) der Einfluß der flüchtig ausgeführten Triumphalbilder fühlbar, auf denen das Erfordernis einer „katalogisierenden“ Wiedergabe eine manchmal wohl ziemlich primitive Staffelung ohne richtige Perspektive gefördert haben mag.

In dem größeren oberen Wandteil werden die Motive selbstverständlich reicher, und sie werden mit größerer Abwechslung verwendet. Der Prospekt erhält eine noch größere Tiefe, aber nicht allein ist, wie wir sahen, die Neigung der perspektivischen Linien noch vollkommen im Sinne des vierten Jahrhunderts oder des Hellenismus, auch die Kombination von gerade noch ein wenig sich neigenden, und stärker (unter einem Winkel von ungefähr 30 Grad) abfallenden Linien sieht man auf *Abb. 67d* ebenfalls schon.

Die turmhohen Häuser lassen sich nun in ihrer perspektivischen Begrenzung von den Türmen in Trysa und Xanthos ableiten <sup>4)</sup>, und die niedrigeren Gebäude, die oben noch über die Mauer hervorsehen, sind noch völlig so wie auf den ionischen Reliefs behandelt. Man bedenke ferner, daß auf diesen das Plastische in alle wesentlichen Teilen außerdem noch durch Malerei belebt war <sup>5)</sup>. Von den übrigen Motiven, die uns wirklich neu erscheinen könnten, spielen die Tempel auch in den einfacheren Gattungen der hellenistischen Kunst, die mit der Komödie zu vergleichen sind, eine Rolle, wie dies

<sup>1)</sup> Verwandt mit der älteren Form ist in manchen Bildern 3. Stils (u.a. „Pan und die Nymphen“: HERRMANN, Denkmäler, Taf. 69, R. P. G. R., 100. 1) eine einfache Wand mit kleinen Fensterchen in einer gemäßigten Perspektive in der Art der Reliefs von Trysa (der 3. Stil übernimmt viele Motive aus dem 4. Jahrh. und gemäßigte aus dem Hellenismus).

<sup>2)</sup> In den Reliefs eines Grabes in Pinara (o. S. 164, Anm. 2) ist an Stelle der Staffelung eine geräumigere Aufstellung in der Art der Polygotischen Raumdarstellung getreten.

<sup>3)</sup> Giotto hat in seinem Stadtbilde wieder die primitivere Staffelung: THODE, Giotto, S. 22, Abb. 21. Ein frühes Beispiel der Vereinigung von Staffelung und großer Rauntiefe in der Darstellung einer Stadt, die sich an einen Hügelabhang anschmiegt, gibt ein Fresko von Benedetto Buonfigli in der Pinakothek von Perugia (abgeb. z.B. BURCKHARDT, Kultur der Renaissance, Phaidon-Ausgabe Taf. 1). Am schönsten hat dies Mantegna in seinen Stadtansichten ausgeführt.

<sup>4)</sup> Auf die Formen der verschiedenen Gebäude und ihre „Nationalität“ werde ich bei Besprechung der Ursprungsfrage näher eingehen.

<sup>5)</sup> SIX, J. H. S. 40, 1920, S. 185, Anm. 40.

das vatikanische Bauernrelief beweist <sup>1)</sup>, und Balkons werden auch schon vor Vitruvs Zeiten, und sogar vor dem ersten vorschristlichen Jahrhundert, zu dem festen Motivbestand der Scaena comico more gehört haben. Sollte die freie Behandlung des Baumschlags etwa ein Novum sein? Wie man sich die Wiedergabe von wuchtigen Bäumen in der hellenistischen Malerei und auch in der Bühnendekoration dieser Zeit zu denken hat — wahrscheinlich etwas gebundener als die in der Fanniusvilla, aber bereits mit wirklichem Gefühl für den Reichtum des Laubwerks —, kann ein Original wie das Münchner Weihrelief lehren, das übrigens noch nicht die letzte Stufe vor dem zweiten Stil vergegenwärtigt <sup>2)</sup>. Die hellenistische Malerei ging überdies noch weiter als das gleichzeitige Relief: denn schon in ihr wurzelt der Impressionismus.

Das runde turmförmige Monument endlich war sicherlich schon vor dem ersten Jahrhundert — und zumal außerhalb Italiens im Südosten des Mittelmeers — bekannt <sup>3)</sup>. Vor allem ist jedoch die Art, wie ein solches Monument in die Bildfläche gestellt wird, aus der griechischen Kunst des vorangehenden Jahrhunderts übernommen, und zwar gilt dies nicht nur für dieses Detail, sondern für den ganzen oberen Wandteil und den ganzen Prospekt: hellenistisch ist, wie die Gegenstände eng aneinander und vor allem eng am Bildrand sitzen (oben S. 65, 105 f., vgl. auch das Münchner Weihrelief), und zwar so, daß zur Vermeidung von unruhiger Bildwirkung, die Umrisse der verschiedenen Gegenstände einander vielfach fortsetzen, oder doch nahezu fortsetzen, und auf diese Weise lange durchlaufende Senkrechte entstehen lassen, wie wir es es auch auf dem Ikariosrelief finden. In der Komposition des ganzen Prospekts gibt es eben noch Reste einer Einteilung der dekorativen Fläche durch eine derartige Senkrechte in einen bewegten, manchmal stärker mit Einzelmotiven angefüllten und einen ruhigeren Teil mit neutral gehaltenem Hintergrund (*Abb. 68*, S. 171). Man wird auch von einer Dreiteilung reden können: durch die Senkrechte, die von der hinteren Kante des Portalbaus und dem zylinderförmigen Monument gebildet wird, wird ein schmaler und ein breiter Teil gebildet, und das breite Stück über der Mauer wird durch die hintere Kante der zwei Gebäude mit hohen schmalen und mit kleinen bogenförmigen Fenstern und des Tempels mit seinem hohen Podium wieder in zwei Teile zerlegt. Diese zweite Teilung ist am reinsten auf *Abb. 61a* und *61c* erhalten, wo sie auch durch die Anbringung der Maske gerade oberhalb der Grenzlinie betont ist <sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Man denke außerdem auch an den Curculio des Plautus, wo der Aesculaptempel wahrscheinlich sogar den Ehrenplatz einnahm.

<sup>2)</sup> S. 173, Anm. 4. Gärten spielen in der neueren Komödie oftmals eine Rolle: FRICKENHAUS (Altgriech. Bühne, S. 21) behauptet apodiktisch, daß diese nur in der Phantasie der Zuschauer und nicht auf den Kulissen, existiert hätten, was nicht zu stimmen braucht.

<sup>3)</sup> ROSTOVITZEFF, R.M. 26, 1911, S. 134 ff.

<sup>4)</sup> Diese Kompositionsform möchte ich lieber nicht mit Thyromamalereien in Verbindung bringen, die über zwei oder drei Teile einer Tür verteilt wären, bei welcher die einzelnen Flügel zur Seite geschlagen oder hintereinander geklappt werden konnten, auch nicht mit einer aus einzelnen Stücken zusammengestellten Kulisse, die man auseinander nehmen konnte, obgleich die Kompositionsform auch bei einer derartigen Konstruktion der Kulissen gut Verwendung finden konnte. Bei einer einfachen Dreiteilung der Kulissen muß die kleine Tür, aus der die Schauspieler auf die Bühne hinaustreten, selbstverständlich als Ganzes in die mittelste Reihe kommen, und es kann keine Naht über diese Tür fallen, wie man auf Grund unserer Prospekte vermuten könnte.

Wie kräftig sich diese griechische Tradition behauptet und wie sie sogar in der Frührenaissance in geläuterter Form wieder aufblüht, wird aus einem Vergleich mit Masaccios Fresken in der Brancaccikapelle deutlich <sup>1)</sup>. Die Architekturformen der Fanniusvilla würden als Hintergrund für den heiligen Petrus des Renaissancemeisters kaum einen falschen Klang geben! Es handelt sich hier nicht nur darum, daß gleichartige Dinge dargestellt werden, nicht nur um die *Wahl* der Motive, sondern auch um die Perspektive und um den Aufbau. Sogar der Vortrag ist verwandt: das feine Verhältnis von helleren und dunkleren Tönen, die saubere Manier, in der die schlitzartigen Fenster in die glatte Wandfläche hineingesetzt sind, findet man bei Masaccio genau so wie in der Fanniusvilla, ganz als hätte jener die antiken Gemälde sich zum Vorbild genommen <sup>2)</sup>. In den Motiven geht die Übereinstimmung hie und da bis zu auffallenden Besonderheiten. Kommt dies zum Teil auch davon, daß sich in der wirklichen Architektur noch nicht allzuviel verändert hat, so bezeugt es doch zugleich auch ein Fortleben der Motive in der Malerei. Der Erker im Oberstock bei Masaccio (Mesnil a.a.O. Taf. 36) befindet sich an derselben Stelle wie der auf *Abb. 60 links (61a)*, und die drei Stützen bei Masaccio, die auf *Abb. 60* fehlen, treten an der vollkommen gleichwertigen Stelle in einem der Prospekte im Hause des Sulpicius Rufus auf (*Abb. 131b*), die eng mit *Abb. 60* zusammenhängen <sup>3)</sup>. Das kann kein Zufall sein, um so weniger, als die Prospekte des Hauses des Sulpicius Rufus ebenfalls ihre Verwandte — man darf wohl sagen: ihre späten Nachfahren — in der Renaissancekunst haben <sup>4)</sup>.

Nicht nur in der Fanniusvilla sind uns Stadtansichten der komischen Gattung erhal-

<sup>1)</sup> MESNIL, Masaccio et les débuts de la Renaissance, Taf. 36, vgl. Taf. 34 und 48.

<sup>2)</sup> Fra Angelico hat in seinen Stadtansichten der Nikolauskapelle im Vatikan einen glätteren Vortrag, obgleich sie ebenfalls an die Boscorealeprospekte denken lassen.

<sup>3)</sup> ROSTOVITZ, R.M. 26, 1911, S. 47; (in *Abb. 131a*: NICCOLINI, Nuovi Scavi, Taf. 17 sind die Stützen weggelassen).

<sup>4)</sup> Es verlohnt sich tatsächlich, in diesem Zusammenhang die Stadtprospekte Andrea Mantegnas, die unter Andrea del Castagnos Einfluß stehen, und die des Jacopo Bellini in der Capella dei Mascoli in San Marco in Venedig genauer zu untersuchen: BEYEN, Mantegna, Taf. 34, Abb. 27; vgl. S. 23 (Zusammenhang mit Masaccio); FROCCO, L'Arte di Andrea Mantegna, Abb. auf S. 225 (die Figuren teilweise von Michele Giambono). Einmal besteht hier nämlich ein Zusammenhang mit den Prospekten von Boscoreale und noch mehr mit denen aus dem Hause des Sulpicius Rufus, (*Abb. 131, 132*) dann haben wir aber hier auch bereits, und zwar besonders in dem Prospekt des Mantegna, die direkten Vorläufer der Bühnenprospekte der Renaissance (s. oben S. 163). Bellinis Prospekt muß man überdies auch der Figuren wegen mit dem Bild der Medea und der Peliaden (*Abb. 43*) in Verbindung bringen, das ebenfalls mit den Prospekten von Boscoreale verwandt ist. Man würde die vorigen Argumente nur abschwächen, wenn man auf die Übereinstimmung zwischen der Komposition von Mantegnas Triptychon in S. Zeno in Verona und der der Prospekte auf *Abb. 60* (ergänzt durch *Abb. 82*, großes Triklinium) zu viel Nachdruck legte. Dennoch ist diese Übereinstimmung eigenartig. Beide Male handelt es sich um eine dreiteilige, hinter den Säulen zusammenhängende Komposition. Im Mittelbild von Mantegnas Triptychon thront die Madonna mit dem Kinde vor einem reliefgeschmückten Architekturhintergrund, der ihrer Gestalt einen dekorativen Rahmen gibt: zwei Pfeiler und ein Architrav (vgl. *Abb. 60 Mitte*), in *Abb. 82* Venus mit Eros; im Hintergrund genau wie bei Mantegna das oberste Stück einer weiter zurückliegenden Galerie. An der Seite nach der Mitte zu zurückweichende Architekturen bei Mantegna wie auf *Abb. 60* (vgl. *Abb. 22* und *23*). Die Fäden, die hier Altertum und Renaissance verknüpfen, sind jedoch weniger stark als in den oben genannten Fällen. Ich hoffe, die Verbindungen zwischen den Motiven im Altertum und in der Renaissance, für die uns eine Miniatur aus einer byzantinischen Handschrift (*Abb. 133*) den Weg weist, gelegentlich in einer besonderen Untersuchung noch genauer feststellen zu können s. jetzt FRIEND, Art Studies 5, 1927, S. 143 f.; 7, 1929, S. 9 ff.; vgl. BEYEN, Mantegna, S. 110 ff., 172 ff.).

Der „komi- ten. Lange bevor sie bekannt war, konnte man sich schon auf Grund des Prospekts, sche“ Pro- der sich an der Rückwand des korinthischen Oecus der Casa del Laberinto befand (*Abb. 63 a und b*), eine Vorstellung von ihnen machen <sup>1)</sup>. Ganz wie die tragischen Regiae an den Seitenwänden desselben Zimmers (S. 143) muß auch dieses leider schwer beschädigte Gemälde in der Entwicklung — und so gut wie sicher auch der Zeit nach — etwas später als das denselben Vorwurf darstellende aus Boscoreale angesetzt werden. In mancher Hinsicht erscheint es einfacher, z.B. in der Formgebung, in anderen wieder etwas reicher. In dem erhaltenen Teil sind die Abweichungen von dem Prospekt der Fanniusvilla allerdings auffallend gering. Vom obersten Teil und von der linken Hälfte des unteren Teils ist freilich heute so gut wie nichts zu erkennen — auch Zahn gibt nichts mehr —, aber die weit nach links zurückweichende Linie (wählte der Maler hier etwa die einfache Form so wie auf *Abb. 60 rechts?*) und etwas von dem zylinderförmigen Denkmal ist noch zu sehen. Auch das Stückchen Mauer hinter dem Altar ganz links hat nicht gefehlt. Es bestehen daher nur zwei Möglichkeiten: Entweder haben die beiden Malerwerkstätten — denn die Casa del Laberinto ist durch eine andere Werkstatt ausgemalt worden als die Fanniusvilla — in ihren Musterbüchern ein und dasselbe Vorbild gehabt, das dann wahrscheinlich sehr berühmt war und auf eine Bühnendekoration zurückging, die großen Erfolg gehabt hatte. Oder aber, was viel wahrscheinlicher ist: die im Hause des Labyrinths arbeitenden Maler der provinziellen Werkstatt haben das Werk der vornehmeren, möglicherweise aus Rom oder aus Neapel herübergekommenen Werkstatt nachzeichnen können, vielleicht während der Abwesenheit des reichen Besitzers der schönen Villa bei Boscoreale. Denn daß ein praktischer Redemptor selbst sein geistiges Gut großmütig an ein anderes und noch dazu an ein bescheidenes Provinzunternehmen abgetreten haben sollte, ist nicht sehr wahrscheinlich.

Sehen wir uns aber einige der Abweichungen etwas näher an! Einer der Türflügel steht halb offen (*Abb. 63b: Zahn II Taf. 70*). Das ist in der dekorativen Wandmalerei des ersten Jahrhunderts vor Chr. eine spätere Form. Auf den ältesten Beispielen (*Abb. 17, 19, 22*) ist die Tür geschlossen. Auf der Bühne hatte man in der Regel eine wirkliche Tür, auf Bildern gab es das Motiv der halbgeöffneten Tür bereits Jahrhunderte lang. Wie wir sahen, wird der zweite Stil nach und nach lebendiger — man könnte auch sagen: mehr vermenschlicht — und nimmt einen bildmäßigeren Charakter an. Man muß sich vorstellen können, daß Figuren ein- und ausgehen. Nicht nur das Circebild der Odysseelandschaften (Phase *IIa*), das viel zu sehr ein Bild ist, um hier mitgezählt werden zu können, hat eine offene Tür mit einer heraustretenden Gestalt, auch ein Mittelprospekt aus dem Hause des Sulpicius Rufus (*Abb. 132*, dritter Stil), der mit *Abb. 60* und *63* so nahe verwandt ist, zeigt uns eine solche: einen Esel, der langsam herauskommt <sup>2)</sup>. Auf einer rein architektonischen Wand im ersten Zimmer rechts vom Atrium der Casa

<sup>1)</sup> In März 1835 aufgedeckt; (nach ZAHN; vgl. FIORELLI, *Pomp. Ant.* II, S. 316 10. September 1835, *Abb. 63a* nach D. I. R. Neg. 1931, 2003 mit freundlicher Erlaubnis der Direktion des Deutschen Archäologischen Instituts. In unserer Abbildung sind die Umrisse des zylinderförmigen Monuments und die sich verkürzenden Linien rechts oben etwas nachgezogen. *Abb. 63b* nach ZAHN II, Taf. 70.

<sup>2)</sup> MAU, *R.M.* 4, 1889, S. 109. — Siehe auch die Durchblicke im oberen Wandteil *Abb. 36*.

del Toro, die als ein Abkömmling der Bühnenprospekte anzusehen ist (*Abb. 124* und S. 287), sind beide Flügel der Tür geöffnet (vgl. in demselben Zimmer *Abb. 129*). Die niedrigen Türchen, die in Scaenae Frontes des vierten Stils und in davon abhängenden Durchblicken dieser Periode auftreten, stehen meistens halb offen. — Die Tür in der Casa del Laberinto ist etwas kleiner, d.h. in ihren Maßen etwas weniger der Wirklichkeit entsprechend als die auf *Abb. 60* und ist dadurch schon weiter von der wirklichen Bühne und ebenso auch von den ältesten Beispielen der Wanddekoration entfernt. So ist auch das auf der Bühne vielleicht tatsächlich zu öffnende Fenster rechts von der Tür noch etwas zusammengeschrumpft. In dem hellen Streifen links von der Tür, der sich gegen die verkürzte Seite des Portalvorbaus abhebt, sieht Zahn, vielleicht richtig, eine Tür anstelle einer Säule mit einer Götterstatue wie auf *Abb. 60* <sup>1)</sup>. Wir hätten dann hier wieder ein Beispiel für die eigenartige Neigung zur Umdeutung der Motive vor uns, die die Entwicklung der pompejanischen Wandmalerei so überraschend macht, die aber zugleich auch bewirkt hat, daß ihre Entwicklung — in der Regel wenigstens — so glatt und ohne gefährliche Sprünge verläuft (S. 6 ff.).

Noch wichtiger ist aber die auffallende Hinzufügung auf der rechten Seite: ein schmaler dunkler Streifen, der mit dem Übrigen nicht so recht zu einem Ganzen verschmolzen ist — offenbar eine Mauerfläche —, und in diesem unten ein Altartisch wie wir ihn von dem satyrischen Mittelbild von *Abb. 60* kennen <sup>2)</sup>. Weiter unten springt der Sockel vor, so daß man den Eindruck erhält, daß dieser Tisch vor der ganzen übrigen Prospektdarstellung aufgestellt ist, d.h. in derselben Schicht wie die große diese links begrenzende Säule, die ebenfalls auf einem Vorsprung steht. Von woher sollte der Altartisch sonst übernommen sein, als von der dritten Bühnengattung, der satyrischen, die sich hier also mit dem komischen zu vermischen anfängt? Daß die Vermengung verschiedener Gattungen der Bühnenmalerei, die sich auf *Abb. 23*, und *60* noch auf die Maskentypen oder auf die Nebeneinanderstellung von zu einander nicht gehörenden Prospekten in verschiedenen abgeschlossenen Interkolumnien beschränkte, hier tatsächlich einen Schritt weiter gegangen ist, wird sich bald bei der Behandlung von *Abb. 100* ergeben.

Der derartig bereicherte Prospekt wird durch einen bis zum Boden reichenden Pfeiler — hell mit dunklem Mittelstreifen — abgeschlossen, aber die Dekoration ist damit noch nicht zu Ende. Rechts davon befindet sich wiederum ein Abschnitt, auf dem am Original noch eine sich in den Hintergrund hinein verkürzende Säulenreihe — ein tragisches Motiv — zu erkennen ist und schließlich noch ein zweiter Pfeiler, der nun wirklich den seitlichen Abschluß bildet und höher als das Gebälk über dem Prospekt reicht. So kommt es denn, daß dieses nun nicht mehr als der obere Abschluß der Dekoration dient. Ich sage: „nicht mehr“, denn es ist deutlich daß auch diese Abweichung einen Beweis für eine spätere Entstehungszeit liefert (vgl. oben S. 180).

<sup>1)</sup> Von dieser Einzelheit ist am Original wenig mehr zu erkennen. Auch Dr. VAN ESSEN der den Tatbestand freundlicherweise für mich nachgeprüft hat, konnte nach den wenigen erkennbaren Resten nicht entscheiden, was ursprünglich dargestellt war.

<sup>2)</sup> Vgl. den Brunnentrog auf *Abb. 64, 65, Abb. 100* und im Haus des Sulpicius Rufus, MAU, Wm., S. 276.

Hierauf weist auch die Tatsache hin, daß der Sockel, die Säulen und das Gebälk im Vordergrund — d.h. die architektonische Dekoration im engeren Sinne — reicher gestaltet sind. Nicht nur der Sockel (vgl. *Abb. 60*) ist jetzt verkröpft, sondern auch das Gebälk, und die Säule mit dem Pfeiler (*Abb. 60* und *64*) ist, soweit man heute sehen kann, durch zwei hintereinander gestellte Säulen ersetzt <sup>1)</sup>. Obschon bereits in der Frühzeit des zweiten Stils gerade die aus der Wand nach vorn hervortretenden Formen entwickelt werden (S. 46, *Abb. 7*), kennen wir diese Zusammenstellung im zentralen Teil der Dekoration während der ersten drei Stufen außer an dieser Wand nur an der für ihre Zeit reichen und eigentlich bereits symmetrisch aufgebauten Dekoration *Abb. 13*. Dort fehlt aber noch das verkröpfte Gebälk. In parataktisch komponierten Dekorationen bleibt man bei der Zusammenstellung von Säule und Pfeiler oder Pilaster über die ganze Wandfläche hin, z.B. in *Abb. 15, 16, 17*, die alle freilich schon Verkröpfung von Gebälk und Sockel haben (Phase *Ib*), und in *Abb. 22, 60* und *64* (Phase *Ic*). *Abb. 18*, (Phase *Ib*) hat zwei Säulen im Hintergrund. Pfeiler fügen sich noch hinter die Säulen an den Regiae tragico more *Abb. 57* und auch *94* (Phase *Ic*). Die an unserem Beispiel beobachtete Vereinigung von zwei Säulen ist also sicherlich eine späte Erscheinung.

Die Ausbildung der Vordergrundmotive dauert auch in den späteren Stufen noch an. An den Seitenflügeln hat *Abb. 26* (Ende von Phase *Ic*) trotz der symmetrischen Anlage noch lediglich Säule und Pfeiler hintereinander. Die reichere Scaenae Frons *Abb. 23* hat drei Säulen (Phase *Ic*) an den Seiten, aber noch Säulen und Pfeiler an der Regia. *Abb. 100*, eine reiche symmetrische Wand vom Ende der dritten Stufe, hat drei Säulen und einen Pilaster (die hinterste Säule und der Pilaster sind halb verdeckt). In Phase *IIa* hat die reiche symmetrische Wand in dem Apodyterium (C) des Hauses mit der Kryptoportikus <sup>2)</sup> an den Seiten drei Säulen und einen völlig sichtbaren Pfeiler hintereinander. Dann erst wird die Reaktion nach der dekorativen Richtung hin fühlbar: *Abb. III* aus der Casa di Livia (Phase *IIb*) hat auf den Seiten zwei weit auseinander stehende Säulen (und ursprünglich einen Pilaster?); die hinterste Säule und der Pilaster (?) sind hier wieder teilweise verdeckt. Mit dem Auftreten des Klassizismus im ausgehenden zweiten und im dritten Stil werden solche Säulenreihen in den oberen Wandteil verbannt.

Unsere reiche Form erweist sich deutlich als erst dem Ende der dritten Stufe (Phase *Ic*) angehörig (vgl. S. 303 f.: zwei hinter einander gestellten Pilaster in der Villa des Diomedes).

Zur Begründung dieses späten Ansatzes innerhalb der Entwicklung seien noch die einfachen Hohlkehlen und Simenprofile angeführt, die in dem Prospekt mit Vorliebe verwendet werden. Diese sind späterhin sehr gebräuchlich. Zu nennen sind der Sockelablauf der Aedicula auf *Abb. 106* (Casa degli Epigrammi, Phase *IIa*), die Pfeilerkapitelle aus der Fanniusvilla *Abb. 82* die Pfeilerkapitelle in der Casa delle Nozze d'Argento (Curtius S. 76 *Abb. 52*) Phase *IIa* <sup>3)</sup> und aus der Farnesinavilla (Curtius S. 97

<sup>1)</sup> Auch bei ZAHN ist hier eine Säule gezeichnet.

<sup>2)</sup> MAIURI, Not. Scav. 1933, S. 252 ff.

<sup>3)</sup> Nach NICCOLINI, Nuovi Scavi, Taf. 13. Hier haben auch die Pfeilerbasen solche Profile.

Abb. 67 Phase IIb) <sup>1)</sup>, alle diese Beispiele in Übereinstimmung mit den meisten der Profilen auf Abb. 63 einigermaßen S-förmig.

Auch der Seitenprospekt im sogen. Tablinum der Casa di Livia (Abb. III) <sup>2)</sup>, ein drittes Beispiel einer Stadtansicht aus einem viel späteren Stadium (Phase IIb), aber ein deutlicher Abkömmling von Abb. 60 und 63, bestätigt vollkommen, daß in Abb. 63 der Maler bereits einen Schritt in der Richtung auf diesen späten Prospekt zu getan hat. In Abb. 63 war die Tür schon sozusagen zum Ein- und Austreten der in dieser römischen Dekoration nunmehr wirklich erscheinenden Bewohner geöffnet. Die winzige Tür in der Casa di Livia, deren Abstammung von der wirklichen Bühnentür ganz vergessen ist, hat im Hause des Labyrinths auch schon geringere Abmessungen. Die glatten und nüchternen Formen von Abb. III verwendet der Maler in Pompeji auch schon einigermaßen. Falls die in Abb. 60 neben die Tür gestellte Säule mit einem Götterbild in Abb. 63 vielleicht noch nicht, wie Zahn meinte, zu einer verkürzt gesehenen Tür umgestaltet ist (Abb. 63b), ist diese Neuerung, die in der Casa di Livia tatsächlich eingetreten ist, in Abb. 63 immerhin durch die Erhöhung der Säule und durch die Betonung der perspektivischen Schräge des Kapitells vorbereitet. Durch die Hinzufügung des Altartisches und der dunklen Mauerfläche rechts vor dem Prospekt auf Abb. 63 konnte seine Dekoration eine Anleitung dazu geben, diesen Prospekt in eine weiter zurückliegende Raumschicht zu drängen, wie es dann in der Casa di Livia wirklich geschehen ist. Das Gebälk oberhalb des Prospekts in dem Hause in Rom endlich befand sich auf der pompejanischen Wand schon in einem gewissen Abstand vom oberen Abschluß der Dekoration. Die unsichere Annahme, daß Periaktenmalereien auf dem Eckprospekt in Abb. III nebenher einen Einfluß gehabt haben könnten (S. 152, S. 279), besagt nichts gegen dieses tatsächliche Verhältnis der drei Fresken innerhalb der Wandmalerei.

Der frei komponierte, hoch angebrachte Stadtprospekt, der ursprünglich auch gelegentlich als Scaena für tragische Stücke dienen mußte, ist in hellenistischer Zeit offenbar zum komischen Hintergrund im Besonderen geworden, während die Tragödienkulissen sich auf die Wiedergabe eines Palasts und zuweilen eines Heiligtums beschränkten <sup>3)</sup>. Trotzdem lehren die „komischen“ Stadtbilder uns noch etwas über die Form, die tragische Seitenprospekte auf der Thyromabühne gehabt haben müssen: sie stellten so gut wie sicher ebenfalls einen Portalvorbau mit Türen dar (Hospitalia), dann aber meistens einen mit Säulen und einer schönen Kassettendecke geschmückten, und nach der Regia zu wird sich in der Regel eine in den Hintergrund führende Säulenhalle erstreckt haben (vgl. Abb. 33; 23, u. 43). Eine Vorstellung von solchen Hospitalia,

<sup>1)</sup> Nach Mon. d. I. XII, Taf. 21.

<sup>2)</sup> Nach Mon. d. I. XI, Taf. 22.

<sup>3)</sup> Für die Komödie ist die Darstellung einer Stadt auch weitaus am passendsten; die zahlreichen gewöhnlichen Gebäude, die das Stadtbild selbstverständlich umfaßt, passen auch weniger gut zur Tragödie. Dazu kommt noch, daß die Komödie einen wirklichen scharf umrissenen Hintergrund erforderte, während der tragische Hintergrund bereits mehr für musikalische Aufführungen und allerhand Schaustellungen diente, die einen mehr ornamentalen Hintergrund brauchten. Eben infolge der Blüte der Komödie, die ein Ausdruck des hellenistischen Geists im höchsten Grade ist, ist der nüchterne Stadtprospekt zur vornehmsten Gattung geworden.

allerdings bereits im vierten Stil, vermittelt noch *Abb. 152*. Die Portalvorhalle kann gelegentlich auch — wenschon nur provisorisch — plastisch: d. h. in Holz ausgeführt sein. An der äußersten Ecke des Seitenprospekts ist ebenfalls noch Platz für in den Hintergrund führende Säulenreihen. Wenn die Interkolumnien hoch genug dafür waren, wird man sich noch etwas von einem Aufbau oder einem zweiten Stockwerk denken können, das nötigenfalls durch das oben abschließende Gebälk überschnitten wird (vgl. die Akroterien auf *Abb. 60* in der Mitte) und manchmal vielleicht eine Form gehabt hat, die an die Komödienprospekte sich anschließt (vgl. *Abb. 43*; das Peliadenbild). — Ebenso können wir noch etwas aus dem Satyrspielmittelbild von *Abb. 60* für den Komödienhintergrund im Mittelstück schließen, der uns nicht überliefert ist: Eine in der Mitte sich nischenförmig zurückbiegende Peribolosmauer mit Tür und einem Heiligtum dahinter kann sehr oft als tragischer Mittelprospekt dienen (*Abb. 57* ist eigentlich nichts anderes, vgl. *Abb. 132a* in der Mitte und oben links und rechts), in bestimmten Fällen aber auch als komischer (s. oben S. 178, *Curculio* des Plautus); vgl. die verwandte Dekoration (*Abb. 131a, b*), auf der die Häuser an den Seiten „comico more“ gezeichnet sind und das in diesem Falle von zwei Pfortchen flankierte Tempelchen („Pronaos“) mit der archaischen Götterstatuette an das Satyrspielmittelbild von *Abb. 60* erinnern<sup>1)</sup>. Vorspringende Gebäude oder Mauerstücke an der Seite und in der Mitte eine Tür oder ein größeres oder auch ein kleineres Gebäude scheinen in den mittleren Abschnitten aller drei Gattungen unserer Art von Prospekten beliebt gewesen zu sein, und man fand dieselben Elemente höchst wahrscheinlich auch in ihren Vorbildern auf der Bühne während des zweiten Stils oder vielleicht schon früher.

Zur Rekonstruktion des komischen Mittelteils kann man überdies, wie wir oben schon erwähnten (S. 152), die *Abb. 123 Mitte* (Pompeji V, 1, 14) sehr gut gebrauchen<sup>2)</sup> Das Flächenhafte des Mittelstücks scheint auch ausgezeichnet zum Hellenismus zu stimmen. Über der Tür, die man sich dort in der Aedicula denken muß, falls man aus der Wanddekoration eine Bühnenkulisse macht, sind Durchblicke, wie sie in *Abb. 123* und besonders in *Abb. 131a, 132a* überhalb der Aediculae sitzen, nicht unmöglich. *Abb. 70* gibt die komischen Kulissen einer Thyroma-Bühne von etwa 150–100 v. Chr. wieder.

Abb. 70

Ehe wir zu der dritten und letzten Gruppe von Prospekten übergehen, verlohnt es sich, noch eine Frage bezüglich der Stadtbilder aufzuklären, die den Zusammenhang der Pinaxprospekte in Thyromata und Verwandtem mit älteren Formen der Theaterdekoration betrifft: Unten haben wir ein festeres Bauwerk, oben den Prospekt mit

<sup>1)</sup> Das Tempelchen mit dem Götterbild steht hier vor der Mauer, hinter der ein größeres Gebäude aufragt. Diese Verdoppelung ähnelt der Verdoppelung der Mauern in *Abb. 60 Mitte*. Die mehrmals herangezogenen Prospekte im Hause des Sulpicius Rufus sind hier als Abkömmlinge der Prospekte zu gebrauchen, obgleich der unmittelbare Einfluß der Bühne sehr stark zurückgetreten ist — sie stellen Villen und keine Stadthäuser mehr dar — und zugleich macht sich hier wahrscheinlich der Einfluß von einigermaßen den Bühnenprospekten verwandten architektonischer Bilder geltend (S. 125, 291; Würzburger Kraterfragment, Circebild der Odysseelandschaften, Medea und die Peliaden *Abb. 43*). Die Wand *Abb. 131a* zeigt freilich im oberen Wandteil noch eine Anspielung auf die Bühne: einen Maskenkasten mit zwei komischen Masken.

<sup>2)</sup> Über den Gebrauch der Mitteltür in der neueren Komödie s. ebenfalls S. 154, Anm. 1.

freieren Architekturen; alles ist durch die umschließende Architektur in ein einziges Bild zusammengefaßt und in den Rahmen eines einzigen Stockwerks einbezogen. Nun stimmen aber die Architekturen des oberen Wandteils mit dem zweiten Stockwerk des Gebäudes auf dem Peliadenbild (*Abb. 43*) überein, und wir können es zum Teil mit denen des „Episcaenum“ der Bühne des Apaturius auf eine Linie stellen (s. oben S. 120 ff.). Die vorspringenden Torbauten hingegen, die wir mit Säulen auszustatten und der *Abb. 23* anzugleichen haben, wenn wir die tragischen Seitenprospekte rekonstruieren wollen (S. 183), erinnern an die Paraskenien des sogenannten altattisch-westlichen Typus, z.B. der Skene auf dem Würzburger Kraterfragment, vor allem aber des einfachen geschlossenen Theatergebäudes auf dem Fragment im Louvre (S. 116). Das Peliadenbild gibt überdies die Vereinigung von Vorbauten, die mit Paraskenien gleichzusetzen sind, mit dem unregelmäßigen leichteren Oberbau im zweiten Stock. Wenn man von den großen Säulen auf *Abb. 60* absieht, bilden ja die kleineren Häuser im oberen Wandteil für das Auge eine Art von zweitem Stockwerk, und ihre Abkömmlinge im dritten Stil werden tatsächlich dort angebracht: oben auf der Wand, die die Bilder-aedica enthält, nicht hinter ihr. Damit sind jedoch die Prospektarchitekturen im dritten Stil nun wieder an ihren ursprünglichen Platz zurückgekehrt: denn in klassischer Zeit werden, wie wir oben gezeigt haben (S. 166), solche Prospekte teilweise vielleicht noch plastisch <sup>1)</sup>, als ein zweites Stockwerk auf das Bühnenhaus gesetzt (vgl. wieder *Abb. 43*) <sup>2)</sup>. Das klassische Bühnenhaus selbst, das wahrscheinlich ebenfalls, dann aber mit viel flacheren Dekorationen geschmückt war, stellte die Stadtmauer oder ein zu ebener Erde gelegenes Gebäude vor <sup>3)</sup>. Die darüber zum Vorschein kommenden Dekorationen stellen Zinnen oder den Oberstock des Palasts oder auch einen hochgelegenen Stadtteil dar <sup>4)</sup>. Was für eine Rolle die oberen Kulissen an reicher ausgestatteten mehrstöckigen Bühnenhäusern gespielt haben, so wie sie Bulle sich das lykurgische oder sogar das noch ältere Theater in Athen und das von Segesta und Tyndaris denkt, will ich hier übergehen. Neben diesen vornehmeren Formen blieb aber zweifellos der einstöckige Paraskeniontypus bestehen. Das kann man aus den eben genannten

<sup>1)</sup> Es ist verlockend aber auch zu gewagt, hier an die ursprüngliche Vermengung von Malerei und Relief in den Friesen von Trysa zu erinnern.

<sup>2)</sup> Wohlverstanden: ich will *Abb. 43* absolut nicht als Wiedergabe eines Bühnenhauses gelten lassen, noch möchte ich auch etwa alle Formen des dort abgebildeten Gebäudes für die Bühne als wahrscheinlich oder möglich annehmen. Sicher ist jedenfalls an dieser Scaenographie Verwandtschaft mit der Bühne und einen gewissen Einfluß der Bühnenmalerei festzustellen.

<sup>3)</sup> In Fällen, wo die Prospekte oben fehlen, kann das Bühnenhaus selbst tiefere Durchblicke nach innen besser vertragen. Wie weit man im 5. und 4. Jahrh. hierin ging, will ich hier nicht verfolgen; man kann an die gemalten Kassetten denken, an ein Stück zurückweichender Mauer oder an eine Säulenreihe. Wir nehmen an, daß der Bau vor Lykurg noch einstöckig war; es konnten jedoch auch vor einem nicht allzu hohen weiter zurückliegenden Oberstock noch höhere Häuserprospekte wie die hier besprochenen aufgestellt gewesen sein.

<sup>4)</sup> FIECHTER hat bereits darauf hingewiesen, daß die antiken Kulissen in ganz anderer Umgebung standen als die heutigen. Da sich die oberen Kulissen in der Regel in die große umgebende Wirklichkeit, z.B. in die bergige Landschaft, unmittelbar einfügten, man könnte fast sagen: „in sie auflösen“, malte man keine abgeschlossenen Durchblicke, sondern gab die Gebäude ohne Zweifel ohne Luftraum, „ausgeschnitten“, wieder. Viel mehr mit der modernen Wirkung stimmte aber die der Kulissen in den kleinen gedeckten Theatern überein.

Vasenbildern in Würzburg und im Louvre schließen. An den frühen hellenistischen Flachwandskenen mit Prospekten und an den Skenen vom delischen Typus, wie ihn Bulle annimmt <sup>1)</sup>, können die oberen Kulissen vorn am Obergeschoß oder aber in dessen Öffnungen angebracht gewesen sein. Als man nun im späteren Hellenismus das Spiel vornehmlich auf dem hohen Proskenium aufzuführen anfang und die Thyromata einführte, lag es auf der Hand, daß dieser ganze zweiteilige Hintergrund in die Thyromata des Obergeschosses des neuen Typus hineingedrängt wurde, wie sich ja das ganze Schauspiel, auch bei Aufführung klassischer Tragödien, die dafür doch gar nicht gedichtet waren, trotz mancher Schwierigkeiten, abgesehen vom Chor, sich auf dieses obere Stockwerk beschränken mußte <sup>2)</sup>.

An kleineren Bühnengebäuden sind die Hospitalia oftmals in den Paraskenien angebracht (s. die bereits genannten Vasen). Vom Thyroma-Typus, der keine Paraskenien hat, können wir, wenn wir denselben Gedankengang verfolgen, annehmen, daß er ebenfalls die Paraskenien mit Hospitalien (natürlich nur als Nachbildung von ihnen mit plastischen oder ganz gemalten Kulissen) in seine seitlichen Öffnungen übernommen hat, und hiervon sind dann die vorspringenden Bauten auf *Abb. 60* noch ein Überrest. Selbstverständlich wird dies nicht der einzige Typus von Füllung der seitlichen Thyromata gewesen sein, zumindest zeigen die Ikariosreliefs nichts, was einigermaßen an Paraskenien denken läßt. Das hier Gesagte will aber auch nicht mehr als eine Hypothese sein <sup>3)</sup>. Diese Verschmelzung wurde wahrscheinlich dadurch erleichtert daß bereits früher, wie sich aus dem Würzburger Kraterfragment ergibt, ganz gemalte vollständige Wiedergaben von „altattischen“ Skenen ohne Unterbrechung durch Pfeiler oder Säulen in der Art von *Abb. 43* bestanden, auf denen selbstverständlich bisweilen auch ein zweites Stockwerk abgebildet war <sup>4)</sup>. — In diesen Thyromabildern oder in ihren Vorläufern wie den „σκηναί“ des delischen Theaters — dies sei hier nur im Vorübergehen bemerkt — war wahrscheinlich zum ersten Male freier Himmel hinter den Häusern angedeutet <sup>5)</sup>.

<sup>1)</sup> Untersuchungen, S. 185 f.

<sup>2)</sup> FRICKENHAUS, Altgriech. Bühne, S. 54. Es ist eine strittige Frage, ob das Spiel sofort zugleich mit der Errichtung des Proskenion nach oben verlegt wurde. Dann würde der Kontraktionsprozess bereits vor der Entstehung der Thyromata im Oberstock eines Typus, wie BULLE ihn für die beiden delischen Holzskenen angenommen hat (Untersuchungen, S. 180 f., 182 ff., 249), stattgefunden haben. Ich ziehe aber die Auffassung vor, nach der die definitive Verlegung des Spiels nach oben und die Einrichtung der Thyromata wie auch die Aufrichtung der neuen Prohedrien zu einem und demselben Zeitpunkte eintraten.

<sup>3)</sup> Daß die vorspringenden Flügel des altattischen Typus den Namen Paraskenien mit Recht führen, steht nicht unumstößlich fest; wenn die Benennung aber richtig ist, dann wird jetzt der Übergang des Namens auf die seitlichen Skenai in Delos deutlich (FRICKENHAUS, Altgriech. Bühne, S. 47 f., BULLE, Untersuchungen, S. 184 f.), von der die unterste (oder die obere? s. die vorige Anm.) bereits die Wiedergabe eines vorspringenden Paraskenion einbeschloß.

<sup>4)</sup> Es tut hier nichts zur Sache, ob diese Skenographien nur in Bildern (Votivbildern und dergleichen) standen oder auch schon als Hintergrund für das wirkliche Spiel dienten (S. 124 f., Typus A). — Die oben angenommene Ableitung der zweiteiligen Thyromafüllungen schließt noch nicht aus, daß sie später in Paraskeniontheatern, die zu einer Thyromaskene umgebaut waren (und dabei ihre Paraskenien behielten), zugleich mit der Nachahmung der Hospitalien eingeführt wurden.

<sup>5)</sup> Man kann annehmen, daß vor den Thyromata bereits abgeschlossene, in die umgebende Architektur eingefügte Kulissen bestanden haben, auf denen dann auch Himmel dargestellt war. Auch die Thyromabilder sahen vielleicht gegenüber der weiten Wirklichkeit noch etwas winzig aus, es ist aber wenigstens der abgeschlossene Durchblick vorhanden.

Diese Annahme einer Verschmelzung bzw. Zusammenziehung ist auch für die seitlichen Interkolumnien der die Rückwand des Alkoven schmückenden Prospekte in satyrischem Stil (*Abb. 64–66*)<sup>1)</sup> sehr gut zu gebrauchen, wie sogleich deutlich werden wird.

Abb. 64–66  
Die Rückwand des Alkovens (scaena satyrica)

Wie im Vorderzimmer sind die drei Prospekte durch Paare von Säulen und Pfeilern von einander getrennt. Nur haben die Säulenkapitelle hier nicht klassische Form sondern bilden eine Variante des süditalisch-hellenistischen Typus (S. 326). Von den beiden einander entsprechenden Seitenprospekten<sup>2)</sup> beschreiben wir das besser erhaltene (*Abb. 65*). Es versetzt uns in den südlichen Hochsommer: Eine tiefe Grotte und plätschernde kleine Bäche, die aus dem Felsen entspringen, bieten Kühle und Schutz gegen die übermächtige Sonne. Die antike Kultur würde sich selbst verleugnen, wenn nicht geschickte Hände hier Kunst und Natur vereinigt hätten. Das frei herabstürzende glitzernde Wasser wird in einem marmornen Brunnen aufgefangen. Zuerst wird es dort in einem schmalen Brunnenkasten gefaßt und sprudelt dann lustig durch Röhren weiter in ein breiteres Becken, das von drei schweren, auf einer dunklen Plinthe stehenden Tierpfoten getragen wird. Daneben, schon im Schatten und dem Auge entzogen, eine kleine Statue der Gottheit, der die Stelle heilig ist (s. auch *Abb. 64 rechts*)<sup>3)</sup>. Rings um den dunkeln Spalt schieben sich die Schichten von eigenwillig gebrochenem Gestein nach vorn. Wie das Wasserbecken einen auffallend wuchtigen Eindruck macht, der durch die unbeholfene, aber nicht häßlich wirkende divergierende Perspektive noch verstärkt wird<sup>4)</sup>, so sind auch die starken plastischen Formen des Gesteins ungemein wuchtig und rauh, unter absichtlicher Vermeidung aller Eleganz, gemalt. Aber trotz dieser kräftigen und plastischen Herausarbeitung kann die scharfe Umgrenzung und der eckige, etwas nüchterne Charakter der Formgebung, die für Betrachtung aus ziemlich großen Abstand berechnet zu sein scheint, sehr wohl Erinnerung an eine Kulisse sein. Einen reizenden Gegensatz hierzu bildet der zierlich sich rankende Epheu vor dem dunklen Hintergrund der Öffnung — überdies hat es der Maler hier nicht unterlassen, das Zähne und Widerstandsfähige der Pflanze anzudeuten — und auch das Getriebe der bunten Vögel, deren Gesang sich in die Musik des Wassers mischt. Einer von ihnen — es ist wohl ein Eisvogel — trinkt aus dem kühlen Becken, und ausgezeichnet ist wiedergegeben, wie er dabei den Kopf hebt; ein anderer späht vom Felsen herab

Abb. 64  
rechts, 65

<sup>1)</sup> Über die hier vorkommenden Vogelarten hat mir der New Yorker Ornithologe Dr. E. Mayr freundlichst Auskunft gegeben.

<sup>2)</sup> Links schwer verstümmelt durch das später eingebrochene Fenster und durch das Abfallen der Farbe an der linken unteren Ecke.

<sup>3)</sup> Die archaische oder besser archaisierende Statuette (vgl. *Abb. 61a* und *c*) ist auf den Abbildungen bei SAMBON, Taf. 8 (= CURTIUS S. 109, Abb. 73) undeutlich und ungenau wiedergegeben. CURTIUS, der die Statuette nicht bemerkte, wunderte sich eigentlich bereits über ihr Fehlen und stellte fest, daß es sich um eine große Ausnahme handle (S. 117). Die Kleinheit, noch mehr aber die eigenartige Anbringung des Bildchens, könnte auf den Gedanken bringen, daß man es hier mit einem Motiv und nicht mit einem Kultbild zu tun hat. Es steht auf einem tischartigen Untersatz (nicht in der Mitte, sondern an einer Ecke), der an der rechten Seite an das Wasserbecken anzuschließen scheint. Unwahrscheinlich ist (wegen der Aufstellungsortes dieses Untersatzes), daß der Maler eine weiter hinten in der Grotte aufgestellte Kultstatuette gemeint hat.

<sup>4)</sup> Man hat es auch „umgekehrte“ Perspektive genannt (vgl. BEYEN, *Stilleben*, S. 45 f., M.n. 8645).

nach einem Goldhähnchen oder Rothkopfwürger (?), der im Epheu sitzt und singt. Links hat sich gerade eben ein etwas größerer Vogel niedergelassen, der mißtrauisch — ganz als hörte er Menschen herankommen — um sich schaut, ehe er sich nahe an den Brunnen heranwagt, oder vielleicht die Wassertropfen, die unmittelbar neben ihm noch frei aus dem Felsen herausquellen, aufzufangen sucht. Schließlich scheint weiter oben links eine großer bunter Vogel mehr Interesse an den Trauben zu haben, die oben in dem nebligen Sonnenlicht des Vormittags an einem üppigen Weinstock reifen. Dort oben ist nämlich eine Balustrade aufgestellt und eine hübsche von Wein umrankte Laube angelegt <sup>1)</sup>. In zarter Farbe und in den Umrissen weniger scharf behandelt, weil weiter im Hintergrund, hebt sie sich gegen die in duftigem Graugrün halb verschwimmenden Lorbeerbäume ab. Auch die Pergola ist übrigens sehr kräftig und gedrungen gebaut und in derselben Perspektive wie das Brunnenbecken wiedergegeben: unbeholfen und doch charakteristisch, so wie die Rede eines gedankenreichen Mannes, der trotz seinem Tasten nach passenden Ausdrücken und trotz seinen stockenden Wendungen den Zuhörer zu fesseln versteht. Einen leichteren Akzent bilden dann wieder die lockeren, sich kräuselnden Weinblätter und die goldenen Reben, die mit der Sauberkeit eines Ornaments zwischen das Rautenmuster der Überdachung gesetzt sind.

Ist dies nun Bühnenmalerei oder wenigstens eine dekorative Kunst, die in ihrem Banne steht? Vitruvs Worte passen bekanntlich vortrefflich auf sie <sup>2)</sup>: die Bäume und die Grotte (arbores, speluncae; *σπήλαιον* Pollux IV, 124) sind da. Den Felsen werden wir kaum einen Berg nennen, er ist jedoch hoch genug, um dem antiken Beschauer eine Gebirgsgegend anzudeuten oder doch als Symbol für sie zu dienen. Auf der Bühne haben die Berge natürlich auch nie natürliche Größe gehabt. In anderen Fällen kann allerdings die felsige Gegend der Scaena satyrica mehr den Charakter eines Gebirges gehabt haben. Auch die Pergola ist eine „res agrestis“ und dieser Komposition von landschaftlichen Motiven ist, ganz wie Vitruv sich ausdrückt: „die Gestalt, oder der Schein, einer Gartenanlage gegeben“ (in topiarii [MSS. topeodi] speciem deformati) <sup>3)</sup>. Allerdings hat die Gartenanlage hier nicht das steife Aussehen der alexandrinischen Gärtchen, die der dritte Stil so eifrig nachahmt und die man auch in Pompeji wiederhergestellt sehen kann, sondern etwas von einem abgelegenen, unberührten Stück Natur, das durch den kundigen Gartenarchitekten gemeistert ist. Daß Vitruv hier mit dem verderbten

<sup>1)</sup> Es ist ein „Lapsus“, daß der Maler die schweren Pfeiler auf dem verhältnismäßig leichten Gitter aufruhren läßt. Solche Dinge haben jedoch die pompejanischen Dekorationsmaler ebenso wenig schwer genommen wie Apaturius.

<sup>2)</sup> V, 6, 9 (S. 145, Anm. 1).

<sup>3)</sup> Die Lesung „topiarii“ sc. operis (so MÜLLER-STRÜBING) ist eine wahrscheinlich anmutende Konjektur des Jocundus Veronensis nach PLINIUS, N.H. XXXV, 116, Die Handschriften G und H. haben „into-peodi“ und „deformati“; „in topeodis“ = „τοπειώδους“ (SCHMIDT und auch KROHN). Wenn man „topiarii“ (Gartenkunst, Gartenmalerei, wohl nicht Landschaftsmalerei) liest, bleibt zu erwägen, ob man dann das Wort mit „τόπος“ (vgl. τοπογραφία; Ulixis errationes per topia, VITRUV VII, 5, 2 hier: Landschaft oder Landschaftsgemälde (topia [τοπειά?], sonst Gartenanlage, Gartenmalerei), dann wohl mit τοπειον (ion. τοπήιον), Tau, Tauwerk, Gitterwerk in Verbindung bringen muß (so PAPE, Handwörterb.). Dies ist jedoch nicht allzu wahrscheinlich. Das Gitterwerk ist tatsächlich auf unserem Bilde vorhanden. Jedenfalls ist an dieser Stelle des VITRUV mit diesem Worte nicht Landschaftsmalerei gemeint (vgl. im Text). — Über topia, topiarius, usw.: G. SAALFELD, Tensaurus Italograecus, Wien 1884, s.v. topia.

Wort nicht Landschaftsmalerei im allgemeinen, sogar nicht einmal die Gartenmalerei, meint, vielmehr deren Vorbild, die Gartenanlage selbst, oder höchstens die wirkliche Landschaft, ergibt sich aus „speciem“, womit sonst ja stets die Nachahmung von wirklichen dreidimensionalen Dingen in Malerei ausdrückt<sup>1)</sup>. Natürlich bezeichnet dies, daß diese Gattung der Bühnenmalerei mit der Gartenmalerei nahe verwandt ist.

Auf den ersten Blick mag es befremdlich scheinen, daß rauhe Naturwesen wie Silen und Satyr in dieser in mancher Hinsicht gepflegten Umgebung ihr Spiel treiben, aber für den Griechen gilt dies Bedenken nicht. Ist es nicht eben ein Silen, der auf der archaischen „Phineusschale“ sein Entzücken über die Entdeckung eines architektonisch schön ausgeführten Brunnens zum Ausdruck bringt?<sup>2)</sup> Auf anderen archaischen Bildern sind die Silene bei der Weinlese mit menschlichen Geräten ausgerüstet<sup>3)</sup>. Heben sich auf diesen alten Denkmälern die Ranken auch noch aus eigener Kraft empor, so wird das zivilisierte Element in klassischer Zeit sicherlich noch zugenommen haben, und auch der stützende Bau wird nicht gefehlt haben. Auf alle Fälle warten hier die Trauben darauf, daß Satyrn oder Silene kommen und sie pflücken. Überdies sind unter den Gestalten der Satyrspiele auf der Bühne Götter und Menschen die Hauptpersonen, und zu ihnen paßt Architektur. Nach Vitruvs Beschreibung nahm in späterer Zeit das menschliche Element — falls „topiarii“ die richtige Lesung und mit „Gartenanlage“ zu übersetzen ist — noch mehr zu<sup>4)</sup>, und die Wandmalerei, die sich an Kulissenmalereien inspirierte, wird gerade diesem Element besondere Aufmerksamkeit zugewendet haben. Und hier rühren wir an die Ursache, warum bei der Nachahmung dieser Gattung ganz von selbst allerlei Freiheiten eindringen müssen: die Bühnendekoration des Satyrspiels enthält bereits fremde Elemente aus der Gartenmalerei (S. 151), aber auch aus der Landschaftsmalerei. Sie ist augenscheinlich hier nicht das Übergeordnete, und die Wandmalerei wird sich ihr gegenüber stärker und freier fühlen und sich bald auch von den anderen genannten Gattungen direkt beeinflussen lassen. Überdies wurden, wie wir sehen, in der Scaena satyrica auch die Regeln der Skenographie völlig verleugnet, mögen auch die Wandmaler hier bereits freier zu Werke gegangen sein als die Bühnenmaler. — Diese größere Selbständigkeit gegenüber der Bühne wird sich bald am Mittelbilde deutlich zeigen.

Die Grotte ist nicht nur für das Satyrspiel ein beliebter Hintergrund<sup>5)</sup>, sie ist auch in der Tragödie recht verwendbar. Ein Beispiel hierfür ist die „διστομος πέτρα“ im Philoktet (16 ff.), die auch einen Brunnen birgt (βαιδὸν ἐνεργεῖν ἐξ ἀριστερᾶς). Geht etwa auch unsere *Abb. 64 links* und *rechts* auf eine Grotte dieser Art mit doppelter Öffnung

<sup>1)</sup> An derselben Stelle: „aedificiorum et maenianorum habent speciem“.

<sup>2)</sup> PFUHL, M. u. Z., Abb. 164.

<sup>3)</sup> PFUHL, M. u. Z., Abb. 222, 287.

<sup>4)</sup> Über den Inhalt der hellenistischen Satyrspiele läßt sich übrigens wenig sagen. Für das römische Satyrspiel mag man an die Warnung des HORAZ (Ars Poetica 244 ff.) denken, die „silvis deducti . . . Fauni“ sollten sich ja nicht wie Stadtmenschen betragen: „velut innati triviis ac paene forenses, aut nimirum teneris iuvenentur versibus unquam . . .“ Dies würde er nicht gesagt haben, wenn nicht gelegentlich ein solcher Fehler im Satyrspiel gemacht worden wäre. Über das römische Satyrspiel s. DIETERICH, Pulcinella.

<sup>5)</sup> In den Ichneutai des Sophokles (FRICKENHAUS, Altgriech. Bühne, S. 13) und im Kyklops des Euripides, 49 ff. (a.a.O., S. 14).

zurück? So wird man denn auch hierin keine Abweichung von der Bühne zu sehen brauchen <sup>1)</sup>, obschon die auf der Bühne aufgebaute Grotte meist ein Mittelstück abgab (Pollux IV, 124). Für das Grottenpaar auf *Abb. 64* läßt sich jedoch eine andere Erklärung finden: Mittelprospekt und Seitenprospekte können verwechselt sein (ganz wie Satyrmasken über Komödienkulissen hängen). Das Mittelstück auf *Abb. 64* war wahrscheinlich sehr unsymmetrisch und kann mindestens ebensogut ein Seitenstück gewesen sein (vgl. allerdings *Abb. 26*). Da Mittelbilder auf der griechische Bühne aber gelegentlich unsymmetrisch gewesen sind (vgl. S. 174 f.) können sowohl die Grotte in dieser Form wie auch das Mittelstück ein gutes Zentrum abgegeben haben <sup>2)</sup>.

Nun ist deutlich, daß die Felswand mit Grotte der Scherwand mit Tür gleichzusetzen ist und daß sie die Höhe erreicht, wie sie im Beginn des zweiten Stils die Scherwand hat, wie sie aber auch im ersten Stil denkbar ist, <sup>3)</sup>, und daß ferner der Rest dem oberen Wandteil mit Architekturen entspricht. Nimmt man nun an, daß die Hauptzüge unseres Prospekts bereits auf hellenistischen Teilkulissen vorhanden gewesen sind, dann kann man sagen, daß auch er ähnlich wie der komische Prospekt (S. 186 f.) eine Verschmelzung des mit einer Felsdekoration verkleideten einstöckigen Skenengebäudes klassischer Zeit und des leichten dreidimensionalen oder auch gemalten Episkenion ist, das daraufgesetzt war. Wie die Architektur des satyrischen Episkenion in diesem einfachen Typus aussah, ist unsicher. Sicherlich war es keine Gartenarchitektur sondern ein zeltartiges Gebäude oder ein ländliches Heiligtum, das mit Weinlaub umrankt sein mochte. Solch ein hochgelegenes kleines Heiligtum ist auch noch in der architektonisch umrahmten hellenistischen Kulisse möglich: *Abb. 71*. Und vielleicht haben wir hier eine zweite Wurzel für den Mittelprospekt auf *Abb. 60* gefunden, den wir oben aus *Abb. 48* (Marissa) ableiteten: außer in der ganz sichtbaren Aedicula vor einer Scherwand kann er, wie es nunmehr scheint, auch in dem Heiligtum sein Vorbild gehabt haben, das ursprünglich einen bescheideneren Platz weiter oben hinter der Mauer oder auf ihr einnahm (siehe die punktierten Linien auf *Abb. 71*, und *Abb. 71b*, vgl. *Abb. 131a, b*, und in geringerem Maße auch *132a*).

Abb. 71

Wir müssen aber noch einwandfreier beweisen, daß die Komposition der *Abb. 64 links* und *rechts* hellenistisch ist <sup>4)</sup>. Die Beweise sind allerdings mit Händen zu grei-

<sup>1)</sup> Es liegt durchaus nahe anzunehmen, daß im Philoktet nur die zwei seitlichen Türen als Grottenöffnungen gebraucht worden sind (oder die Mitteltür und eine Seitentür?). Anders WOODHOUSE, J. H. S. 32, 1912, S. 239 ff.

<sup>2)</sup> Daß manchmal nur eine Grottenöffnung seitlich im Bühnenhaus angebracht war, macht die Grotte des Apollo auf dem Archelaosrelief wahrscheinlich, die in ihrer Lage mit der unsrigen übereinstimmt (im ersten Oberstock der Bühne auf der Seite). Die Relief ist von BULLE (Untersuchungen, S. 335 f.) mit guten Gründen mit dem Bühnenhaus des westlichen Typus in Verbindung gebracht worden.

<sup>3)</sup> 2. Stil: z.B. Villa Itea, *Abb. 17* (vgl. im 1. Stil: Zahn II, Taf. 36; DELBRÜCK, Hell. Bauten II, S. 129, *Abb. 63*).

<sup>4)</sup> Ich will hier nicht besonderen Nachdruck darauf legen, daß *Abb. 64 l. ur.* in dieser Komposition in zwei Stockwerken mit der Kopie eines hellenistischen Reliefs im Konservatorenpalast (HELBIG, Führer<sup>3</sup>, nr. 920; mit dem Satyrspiel in Verbindung gebracht) im allgemeinen übereinstimmt. Für die Komposition im allgemeinen, vgl. auch den Fresko vom Ende des 2. Stils aus der Casa del Citarista (HERRMANN, Denkmäler, Taf. 108). Hier ist auch die Quelle vorhanden, allerdings ohne architektonische Verzierung. Man muß hier nicht unbedingt Bühneneinfluß annehmen (anders BULLE, Untersuchungen, S. 313).

fen. Schon die Formbehandlung, der Stil, kann lehren, daß die spätgriechische Tradition hier noch in voller Kraft wirksam ist. Die etwas nüchterne eckige Behandlung des Felsens bildet in einem gewissen Sinn einen Gegensatz zu den früheren wie auch den späteren uns bekannt gewordenen Wiedergaben desselben Motivs. Ältere Beispiele wie das Löwenmosaik aus dem pompejanischen Haus VIII, 2, 34, das Aquarium und der Tigerreiter aus der Casa del Fauno (alle aus der Zeit des ersten Stils)<sup>1)</sup> aber auch die Odysseelandschaften aus der zweiten Phase des zweiten Stils<sup>2)</sup> haben von gerundeteren Umrißlinien begrenzte Formen. Nur zum Teil ist dies aus der zufälligen Wahl einer anderen Gesteinsart zu erklären. Wahrscheinlich ist diese Wahl eben doch nicht ganz zufällig; sie ist, wie wir bereits sagten, für eine Kulisse außerordentlich passend, der man auf einfache Weise eine räumliche Illusion geben will. Die starke Beleuchtung oben und die tiefen Schatten sind sicherlich aus dem Hellenismus übernommen. Der Gegensatz ist hier im übrigen bereits etwas gemildert. So schließt sich auch der Aufbau in Schichten an die hellenistische Arbeitsweise an, doch hat der Künstler schon mehr Einheit in die ganze Masse gebracht<sup>3)</sup> und hat wahrscheinlich durch Verschiebung der Partien seinem Bilde etwas mehr Tiefe und größere Natürlichkeit geben wollen. Trotzdem bleibt der Fels noch durchaus reliefmäßig. Die Ranke haftet noch etwas im Dekorativen und Flächenhaften, d.h. im Hellenistischen. Denn die Kunst des dritten und zweiten Jahrhunderts v. Chr. hält gern wenigstens einen Teil ihrer Bilder noch flächig (S. 161)<sup>4)</sup>. Es fehlt eigentlich noch der Impressionismus, wie er doch sogar in viel früheren Zeiten vorkommt, obgleich die Malweise hier und da flott und das Sfumato im

<sup>1)</sup> Vgl. S. 173, Löwenmosaik; HERRMANN, Denkmäler, Taf. 108; LEONHARD, Mosaikstudien, Taf. 3; PFUHL, M. u. Z., Abb. 691; vgl. MAU, Wm., S. 96; BLAKE, M. A. A. R. 8, 1930, S. 135 f. Die Replik aus der Casa del Fauno (LEONHARD a.a.O., S. 19, Abb. 4) und die aus Teramo (BLAKE a.a.O. und Taf. zu S. 7) haben den Felsengrund nicht. — Das Aquarium aus der Casa del Fauno: LEONHARD a.a.O., Taf. 1; BLAKE a.a.O. und Taf. 50, 4). — Der Tigerreiter: LEONHARD a.a.O., Taf. 4; vgl. BLAKE a.a.O.

<sup>2)</sup> Bei Besprechung der Odysseelandschaften werden wir uns etwas ausführlicher mit den Felsformen befassen. Sehr spitz sind die auf dem Narcissusbild in der Casa di Lucrezio Frontone: PFUHL, M. u. Z., Abb. 674.

<sup>3)</sup> Die hellenistische Malerei gibt, wie es scheint, den Fels entweder andeutend als ziemlich einförmige Masse wieder, wie es auch Nikias in seinem Bilde des Perseus und der Andromeda tat (s. das Malteser Mosaik „Bändigung des Satyrs durch die Nymphen“, PFUHL, M. u. Z., Abb. 673, Kopie nach einem hellenistischen Gemälde; vgl. auch Reliefs wie den Telephosfries am Zeusaltar in Pergamon), oder aber die Anschauung ist stark analytisch, z.B. in den genannten Mosaiken 1. Stils. Man denke ferner an die locker hinzugefügten Steine im Andromedabild. Ebenso ist die Wiedergabe der Girlande in dieser Zeit so, daß an einen massigen Körper allerlei lose Einzelheiten außen angefügt sind. Der Maler dieses Prospekts hier scheint den Anfang mit einer Vermengung der beiden Manieren zu machen. — Für die Grotte im Relief vgl. die älteren Reliefs mit einer Pansgrotte (z.B. R. d. R. II, 358 ff.) und auch die Grotte mit der Apollostatue auf dem von BULLE mit der Bühne in Zusammenhang gebrachten Archelaosrelief (über dem Proskenion rechts im ersten Obergeschoß) sowie die späteren Brunnenreliefs Grimani, wo allerdings die Formen der Grotte obgleich sie in Reliefarbeit ausgeführt sind, doch mehr mit dem Hintergrund verschmolzen sind (dieselbe Komposition, Datierung noch schwankend, wahrscheinlich claudisch). — Die antike Malerei kannte zwei Arten von Grotten: den offenen Grotten- oder Felsbogen, durch den man freien Himmel sieht (Perseus und Andromeda des Nikias und die obengenannte Bändigung des Satyrs) und die dunkle Höhle. Beide Motive sind in mehr oder minder konventioneller Form bis in die Renaissance hinein und noch später zu verfolgen. In der dunklen Höhle wird einmal das Christkind liegen, die Krippe wird dann den Platz des Brunnens einnehmen. Die eckige Felsformation von Abb. 64, 65 ist im Mittelalter und in der Frührenaissance die beliebteste (Giotto, Mantegna).

<sup>4)</sup> Auch in einem so raumhaften Bild wie es das Löwenmosaik (s. oben im Text) ist, gibt es noch einige flächenhafte Einzelheiten, z.B. den Schwanz des Löwen (in allen Repliken gleich).

oberen Abschnitt sehr schön ausgeführt ist <sup>1)</sup>. Der Stil ist also nicht „modern“ zu nennen.

Was dann die wesentlichen Elemente der Komposition betrifft, so ist es echt hellenistisch, daß die Architektur sich auf den oberen Wandteil beschränkt. Man kann die zwei vordersten Pfeiler der Pergola im oberen Wandteil mit einem hellenistischen Zwerggeschoß (S. 39) gleichsetzen. Besonders beachte man die Aufstellung der Pfeilerchen zu beiden Seiten einer Öffnung, worüber gleich gehandelt werden soll. Die Ansicht übereck (S. 165), und auch das Abfallen der verkürzten Seiten der Balustrade und der Pergola, passen zu hellenistischer und zu noch früherer Formensprache; man denke nur an das Weihrelief an Herakles in Athen *Abb. 27a* <sup>2)</sup>. — Die zwar nicht sehr auffallende aber völlige Übereckstellung, wie sie der Brunnen zeigt — nur die Begrenzungslinien an der uns zugekehrten Seite verlaufen ungefähr parallel mit der Bildfläche —, führt uns bis ins vierte Jahrhundert v. Chr. zurück (S. 172) <sup>3)</sup>. Dieser Brunnen konnte auf der Bühne mit dem Übrigen zusammen bisweilen in Malerei wiedergegeben gewesen sein (wir hielten dies S. 144 bei den Altären auf tragischen Prospekten für möglich), und zwar auch in früheren Zeiten. Der Versuch, mit Hilfe von willkürlicher Verschiebung der nach hinten zu weichenden Linien und von dadurch entstehender primitiver Perspektive den Raum zu vergrößern, ist wohl auf Rechnung unseres Prospektmalers oder seines Vorgängers in der gleichzeitigen Bühnendekorationsmalerei zu setzen <sup>4)</sup>.

Für das Schema der Wandeinteilung sind die folgenden Denkmäler von Bedeutung:

Abb. 72

- 1) Die Stele der Hediste aus Pagasae (*Abb. 72*) <sup>5)</sup>. Hier hat man in der Umrahmung von Pilastern und Gebälk eine in der Mitte offene Scherwand (in *Abb. 64* den Felsen mit Grotte), die ganz dicht an den oberen Bildrand herankommt und auf der ebenfalls zwei von der Seite gesehene und unsymmetrisch in die Bildfläche gestellte Pfeilerchen ganz in der Art von *Abb. 64* ruhen. In *Abb. 72* sind die Pfeiler in unlogischer Weise nach rechts verschoben. Das Interkolumnium zwischen den Pfeilern bildet mit der Öffnung zwischen den beiden Mauerhälften ein Ganzes, gerade wie auf *Abb. 64* die Grottenöffnung in den Raum unter der Laube übergeht.
- 2) Der große Ephebensaal des Gymnasion in Priene nach Krischens Rekonstruktion

<sup>1)</sup> Inwieweit dies hellenistisch sein kann, vermag ich hier nicht anzugeben. Ansätze dazu hat man sicher schon vor dem 1. Jahrh. v. Chr. gemacht.

<sup>2)</sup> A. M. 36, 1911, Taf. 3, 1; R. d. R. II, 351. 1; vgl. auch die Reliefs von Trysa, *Abb. 67 a-c* und die Naiskoi auf unteritalischen Vasen des 4. Jahrh.

<sup>3)</sup> Auch in hellenistischer Zeit ist die Schrägstellung des gemalten Brunnens möglich; vgl. die schräggestellten Betten auf den Kopien hellenistischer Tafelbildchen in der Farnesina (M. d. I. XII, Supplement; PFUHL, M. u. Z., Abb. 689; Stühle und Fußschemel a.a.O., Abb. 654; vgl. aus dem 4. Jahrh. die Bank auf *Abb. 622* ebenda). Der Verlauf der Linien ist auf den hellenistischen Bildchen jedoch erheblich gleichmäßiger und die Schrägstellung weniger auffallend als in vielen Bildern des 4. Jahrh. — Der einigermaßen schräggestellte Untersatz links von der Quelle, auf den das Götterbild auf *Abb. 65* gestellt ist, könnte nach der linken Hälfte der Bank auf PFUHL, M. u. Z., Abb. 622 gezeichnet sein.

<sup>4)</sup> Vgl. die Perspektive mit der im Mittelbild, S. 199 f.

<sup>5)</sup> Ephem. arch. 1908, Taf. 1; PFUHL, M. u. Z., Abb. 748; ARVANITOPULOS, Graptai Stelai, Taf. 2 (mit dem unteren Abschnitt; danach SWINDLER, Ancient Painting, Abb. 553 und unser Schema); R. P. G. R. 242, 8. Literatur: PFUHL a.a.O., § 994; Kat. Bibl. D. I. R. II, S. 522; SWINDLER a.a.O., S. 347, 460.

(*Abb. 73*: J. d. I. 38/9 1923/4 Beilage 2 zu S. 133) <sup>1)</sup>. Vorn stehen hier große Säulen zwischen Anten, durch die hindurch man in jedem Interkolumnium zwei kleine Säulen bzw. Pilaster auf einer Scherwand sieht.

- 3) Die obere Galerie der unteritalisch-hellenistischen Bühne auf dem Terrakottarelief aus Museo Santangelo im Neapler Museum (S. 97 Anm. 4) und auf der Assteasvase mit dem Herakles (S. 103).
- 4) Die Zwerggeschosse in Delos und in Pompeji (S. 39) <sup>2)</sup> (die delische Wand hat über dem Gebälk, das die Pilasterchen tragen, noch einen dekorativen Streifen). Vgl. schließlich auch den obersten Teil der Wand auf *Abb. 4*.

Wie auf der Stele aus Pagasae der Oberteil die Pfeiler infolge der Ansicht von hoch oben her vom Rahmenrand verdeckt sind (vgl. die Akroterien *Abb. 60 Mitte*), so haben die hellenistischen Maler sich nicht gescheut, die weiter zurückstehenden Pfeiler, bei niedrigem oder bei normalen Augenpunkt <sup>3)</sup>, wie es ihnen gerade gefiel, an ein niedrigeres Gebälk oder eine Kassettendecke anschließen zu lassen (s. Pfuhl *Abb. 654*, das Musikantenbild und *Abb. 84*, die Stele der Helixo), oder auch, bei der Darstellung eines kleinen Baus im Freien, diesen etwas niedriger mit einem Dach versehen und ganz von Luft umgeben darzustellen, wie auf *Abb. 64* (vgl. das Wandschema einiger Dekorationen des ersten Stils, z.B. im Garten der Casa del Fauno) <sup>4)</sup>. Auch die Reihe kleiner Aediculen im Garten des Hauses des Pompeius Axiochus <sup>5)</sup>, von denen einige Segmentbögen wie in *Abb. 64* haben, eine Bogenform, die dem Hellenismus wohlbekannt ist und nach Delbrück aus Aegypten stammt <sup>6)</sup>, ist zu vergleichen. In einem Saal im Nilschiff des Ptolemaios IV. war ein Segmentgewölbe, ebenfalls aus leichtem Material ausgeführt <sup>7)</sup>.

Das Grottenbild hat sich nicht nur in allen Hauptzügen als ein hellenistisches Kunstwerk erwiesen, wir können aus ihm mit Hilfe der genannten Denkmäler auch auf neue, rein architektonische, d.h. vielleicht komische, eher aber noch tragische Typen hellenistischer Kulissen schließen (*Abb. 74a-e*), die auch für die Rekonstruktion der Hospitalia-Kulissen von Bedeutung sein können. Nimmt man nämlich der *Abb. 65* ihren Landschaftscharakter, dann erhält man *Abb. 74a* (nachdem man die kleinen Pfeiler im Anschluß an die äußersten Stützen auf *Abb. 73* in kleine Säulen verändert hat <sup>8)</sup>).

<sup>1)</sup> CURTIUS, S. 59, *Abb. 39*; S. 74.

<sup>2)</sup> Die delische Wand und unser Prospekt sind bei SWINDLER, *Ancient Painting*, *Abb. 526* und *528*, unmittelbar neben einander abgebildet.

<sup>3)</sup> Dieser gibt zugleich Unteransicht der oberen Teile.

<sup>4)</sup> CURTIUS, S. 61, *Abb. 41* rechts.

<sup>5)</sup> MAU-IPPEL, *Pompeji*, S. 73, *Abb. 29*.

<sup>6)</sup> *Hell. Bauten II*, S. 73 f.; vgl. STUDNICZKA, *Symposion Ptolemaios II.*, *Abh. Sächs. Ges. d. Wiss., Phil. Hist. kl.* 30, 1915, S. 87 f. Ein bekanntes Beispiel ist der Bogen auf dem Grabrelief aus Syros (*Abb. 49*) von etwa 100 v. Chr.

<sup>7)</sup> CASPARI, *J. d. I.* 31, 1916, S. 61, die διατόναια τοξοειδῆ im skenenartigen Symposion.

<sup>8)</sup> An den hier nicht abgebildeten Seitenwänden des Ephebensaals standen nach KRISCHEN nur Halbsäulen und Viertelsäulen (*J. d. I.* 38/39, 1923/24, S. 144, *Abb. 5*). — Es ist die Frage, ob man an den Regiae und Hospitalia, die eine Außenwand darstellen, reiche Inkrustationsmotive anbringen muß und nicht besser mit Reihen niedriger, wahrscheinlich isodomer Quadern oder auch mit einigen wenigen großen Quadern auskommt. Auch die Bühnenwände *Abb. 23* und *57* haben nur wenig Inkrustation. Ein gutes Vorbild für unsere Rekonstruktion ist die Außenwand des Buleuterion in Milet (vgl. auch den Ephe-

Es scheint, daß man hier eins von den Beispielen des Pollux für die „διστεγία“, das „διήρες δωμάτιον“ oder auch eine „σκοπή“ vor sich hat (IV, 129)<sup>1)</sup>. Nimmt man vorspringende Hospitalia (S. 186) an, dann muß man *Abb. 74b* für eine wahrscheinliche Form halten. Wir sind aber berechtigt, aus all diesem auch auf einen Typus der Regia zu schließen: *Abb. 74c*<sup>2)</sup>. Bei Vereinigung der Öffnung in der Scherwand und des Interkolumniums darüber (vgl. *Abb. 72*) entsteht *Abb. 74d*. Bis jetzt ließen wir die Pfeilerchen und Säulchen nicht bis an den oberen Abschluß durchlaufen; das ist aber ebenfalls möglich (*Abb. 74e*)<sup>3)</sup> 4). Angesichts der Vorliebe der hellenistischen Künst-

bensaal im Gymnasion von Priene, wo die Quadern nicht isodom aber niedrig sind). Wenn man jedoch eine Inkrustation auf dieselbe Weise wie in den Innenräumen des typischen 1. Stils anbringen will, hat man in bezug auf das Verhältnis von Galerie, Tür und Inkrustation das Folgende zu beachten:

- 1) Die Galerie steht während des 1. Stils manchmal oben über der vollständigen Inkrustations- bzw. Quaderwand (Turm der Winde, abgeb. z.B. CURTIUS, S. 63, Abb. 42; WIRTH, A. M. 56, 1931, Beilage 11 ff.
- 2) Die Inkrustation ist weniger hoch hinaufgezogen und hat oben gelegentlich eine Reihe liegender Quadern von einer und derselben Farbe — und nicht, wie es öfters der Fall ist, vier oder mehr — und sie wird überdies von einem Gesims abgeschlossen. — Die übrigbleibende glatte Wand wird durch kleine Pilaster oder Halbsäulen eingeteilt (Delos, S. 39).
- 3) Die Inkrustation geht über das ebengenannte Gesims und hinter dem Zwerggeschoß (der Galerie) weiter: Haus des Sallust, MAU, Wm., Taf. 1b, d; Priene S. 314, Abb. 347; CURTIUS, S. 64, Abb. 43. Bei großen vom Grunde er aufragenden Pilastern oder Halbsäulen hat man ebenfalls die unter 2 und 3 besprochenen Variationen. Manchmal reichen sie ebenso hoch wie die Inkrustationswand (Casa del Fauno, *Abb. 2*; CURTIUS, S. 61, Abb. 41, manchmal hingegen hört die Inkrustation tiefer unten auf, und dann sind zwischen den oberen Abschnitten der Pilaster oder Halbsäulen nur dekorative Flächen: *Abb. 3*. Darüber ist stets eine ganz indifferente Fläche und beinahe nie ein Zwerggeschoß über einer Säulenstellung (eine Ausnahme s. S. 68, Anm. 4). — *Abb. 74c* entspricht den Beispielen unter 2. Die Tür reicht bei *Abb. 1* ein wenig über die nicht bis obenhin durchgeführte und mit einem Gesims abschließende Inkrustation.

1) POLLUX erwähnt die διστεγία in der βασιλειος οίκος (d.h. der βασιλειος θύρα). Als Regia können wir unsere Rekonstruktion natürlich ebenfalls einrichten; s. gleich unten im Text.

2) Ob man die Öffnung über der Tür giebelförmig oder bogenförmig abschließt, tut hier nichts zur Sache.

3) Ich hätte die Pfeiler in *Abb. 74e* ebensogut ganz am oberen Wandabschluß anschließen lassen können. — Vgl. mit *Abb. 74d* und *e* in der späteren Wandmalerei: Casa di Livia, Triklinium; ROSTOVTZEFF, R. M. 26, 1911, Abb. 1 zu S. 6; PFUHL, M. u. Z., Abb. 731), analog in der Form, mit flacher Bedeckung der Öffnung, aber nicht von der Bühne beeinflusst. Eine gewisse Verwandtschaft unserer Schemata mit dem einzigen Interkolumnium in *Abb. 12 rechts*, ist nicht zu verkennen: man braucht nur *Abb. 74c* einen Segmentbogen zu geben und die seitlichen Interkolumnien im oberen Wandteil sich massiv zu denken.

4) Die Varianten *74d* und *e* kann man kaum wie *Abb. 64 links* und *rechts*, *65* und *74a-c* als Kontraktion von Hauptgeschoß und leichtem Episkenion des klassischen Typus innerhalb des Thyroma ansehen (S. 186). *Abb. 74e* würde, wenn man die Scherwand nicht unterbricht (wie es die punktierten Linien andeuten), an die Galerie im Obergeschoß des reicheren klassischen Typus und der unteritalischen Bühne anschließen, die wir von der Heraklesvase des Assteas her kennen. Die beiden Formen *Abb. 74d* und *e* haben wahrscheinlich in den Füllungen der großen Öffnungen Vorläufer gehabt, wie sie in einigen klassischen Theatern im Hauptgeschoß vorhanden waren (z.B. Eretria I: BIEBER, Theaterwesen, S. 21, Abb. 15; BULLE, Untersuchungen, Taf. 11, nach S. 87 zwischen 441 und 411 entstanden und bis etwa 300 v. Chr. in Gebrauch) und weiterhin auch in den Pinakes in den großen Rahmen der hölzernen Skenen nach BULLE's Hypothese (a.a.O., S. 180, seit etwa 300 v. Chr.). In diesem Falle kann man nicht von Kontraktion reden.

Eine Vorstellung davon, wie vor und innerhalb einer solchen älteren gerahmten Dekoration gespielt wurde, gibt wahrscheinlich der Krater mit Alkmene auf dem Scheiterhaufen von Python (Ende des 4. Jahrh. v. Chr.) wieder, dessen Darstellung von der Tragödie abhängt. Die Komposition stimmt mit der von *Abb. 65* so sehr überein, daß von Zufall kaum mehr die Rede sein kann. Es sind also zwei Auslegungen der Inszenierung möglich:

- a) Sie geht vielleicht auf dieselbe unteritalische Bühne zurück wie die der Heraklesvase des Assteas und ist ein Erzeugnis der gleichen Zeit und Gegend.
- b) Da aber die Komposition dieser ernsthaft tragischen Darstellung zentral gefaßt ist im Gegensatz zu

ler für Beschränkung der Architekturtypen auf den oberen Wandteil werden diese Typen sicherlich — und vor allem im Osten — in Gebrauch gewesen sein <sup>1)</sup>).

Es ist deutlich, daß eine nahe Verwandtschaft zwischen dem Regiatypus *Abb. 74c* <sup>2)</sup> und der Scaena tragica *Abb. 57* besteht. Man braucht nur die Säulen unten zu verlängern und die Scherwand etwas tiefer zu halten, und der Typus von *Abb. 57* ist da (vgl. *Abb. 18* und *19*). Nun könnte man sich denken, daß diese Veränderung geschah, als in der Wandmalerei mit dem Beginn des zweiten Stils der mittlere Wandteil den architektonisch-perspektivischen Reichtum des obersten Teils der Wand übernahm (S. 62 f.) <sup>3)</sup> und die gemalte Vollsäule, die im ersten Stil im Westen bereits durch die großen vom Boden aufragenden und in die Inkrustation eingelassenen Pilaster angekündigt wurde <sup>4)</sup>, die hochgelegene Galerie verdrängt hatte <sup>5)</sup>. Viel eher hat man es aber mit zwei schon vor dem Aufkommen des zweiten Stils nebeneinander bestehenden Typen der Bühnenkulisse zu tun, sind doch im Vorhof des Königspalasts und

---

dem Gemälde des Assteas, das eine Hilarotragödie und eine Bühne mit zwei seitlichen Türen (von denen nur eine abgebildet ist) wiedergibt, wäre man noch eher geneigt, an das Spiel vor einer Füllung einer Regia des 4. Jahrh. in der Art von *Abb. 74d* oder *e* zu denken. Aus dem Altar ist durch Verkleidung mit einem bemalten Parapetasma ein Scheiterhaufen gemacht worden, und dieser Altar steht an derselben Stelle wie auf *Abb. 94*. Dahinter muß sich der Zugang zum Bühnengebäude befinden (vgl. *Abb. 57, 65, 94*).

Zeus und die Hyaden stehen auf hoch gelegenen Plattformen hinter der Scherwand, deren gerade obere Kante durch eine Bodenkulisse verdeckt wird (vgl. *Abb. 65*): das landschaftliche Element ist noch nicht Monopol der Scaena satyrica. Gerade in dem Augenblick, da die Nymphen den rettenden Regen ausschütten, fällt ein Vorhang (Parapetasma), der oben an den Kulissenpfeilerchen befestigt ist, vor die Türöffnung: er trägt eine farbenreiche Darstellung des Regenbogens und eine für jene Zeit sehr suggestive Wiedergabe von niederstürzendem Regen. Daß der Regenbogen genau mit dem Segmentbogen unseres satyrischen Prospekts zusammenfällt, ist Zufall. Es wäre gewagt, das Parapetasma mit dem Regenbogen in so früher Zeit an einer kleinen Bogenarchitektur festgemacht zu denken. Allerdings tritt der Bogen in Italien im 4. Jahrh., ja vielleicht erheblich früher, und zwar wohl in derselben gedrückten Form wie der Regenbogen hier auf (ANDERSON-SPIERS-ASHBY, Taf. 3, S. 3: Wende vom 6. zum 5. Jahrh.; FRANK, Republican Buildings, S. 52 ff.: 4. Jahrh.). Die Verwendung in einer sehr leichten Konstruktion als eine hölzerne Kulisse ist also wenigstens möglich. Wir lassen hier das Alkestisbild (HERRMANN, Denkmäler, Taf. 13; BULLE a.a.O., S. 284, Abb. 17) und die durch FIECHTER in diesen Zusammenhang gebrachten Bilder 3. Stils (aus Pompeji IX, 5, 18: HERRMANN a.a.O., Taf. 71–73) außer Betracht, da ihr Verhältnis zur Bühne nicht feststeht.

<sup>1)</sup> Bekannte Beispiele stattlicher Gebäude im 4.–2. Jahrh., die an ihrer Außenseite eine Galerie über einem hohen massiven Unterbau haben, sind u.a. das Maussoleum, der Zeusaltar von Pergamon, das Buleuterion von Milet (Pseudoportikus). Rundbauten lasse ich beiseite.

<sup>2)</sup> Die Form des Galeriebaus ist genügend durch die kleinen Bogennischen im Garten des Hauses des Pompeius Axiochus (MAU-IPPEL, Pompeji<sup>6</sup>, S. 73, Abb. 29) und durch die große Nische im Marissagrabe (*Abb. 48*) gesichert. Mit dem in der Mitte abbrechenden Gebälk ist das Epistyl am Hauptgeschoß der Thyromabühne von Oropos zu vergleichen (S. 109). Von den zurückweichenden Galerien wurde S. 102 f. bewiesen, daß sie hellenistisch sind. Nur die Tholos wird man als ein für die Prospektmalerei jener Zeit nicht belegtes Motiv bezeichnen müssen; vgl. aber in der Wirklichkeit die von Säulenhallen umgebene „ναὸς θολοειδής“ im Oberstock des Prunkschiffs des Ptolomaios IV (S. 132, Anm. 8) und die Aedicula auf *Abb. 48 Mitte*.

<sup>3)</sup> Man bedenke, wie die stark plastische Fassade hoch oben an der Wand in *Abb. 4* in gewissem Sinn zu *Abb. 22* wird.

<sup>4)</sup> Die großen Pilaster werden bekanntlich in sehr seltenen Fällen beibehalten; häufiger, aber immerhin ausnahmsweise, treten an ihre Stelle Pfeiler: z.B. MAU, Wm., Taf. 3.

<sup>5)</sup> Die Vorläufer der Odysseelandschaften, die lange Pfeiler haben, waren zweifellos durch auf der Inkrustationswand stehende Pilaster getrennt. — Man muß allerdings mit der Möglichkeit rechnen, daß es weiterhin auch Ausnahmen gab. Später tritt ein Rückschlag ein. Eine Art von Galeriebau hat man wieder (oder auch noch?) in der Casa delle Nozze d'Argento (MAU, R. M. 17, 1902, S. 185). Im späten 2. und im 3. Stil kehren bekanntlich die nunmehr freier gebauten kleinen Architekturen im obersten Wandteil wieder, die auf der Mauer ruhen.

sicherlich auch in dem eines Heiligtums die von Vitruv an erster Stelle genannten Säulen meistens große Säulen gewesen <sup>1)</sup>). Das durch das Aufkommen des Inkrustationsstils bedrohte Motiv der gemalten großen Säule ist von der Bühnenmalerei sicher in seiner vollkommenen Form bewahrt worden (vgl. S. 31). *Abb. 57* (vgl. auch *Abb. 94*) ist also in allen wesentlichen Bestandteilen für die Rekonstruktion einer Regia in der Bühnenmalerei der hellenistischen Zeit zu gebrauchen, vor allem, wenn wir die Flächenverteilung auf *Abb. 48*, dem anderen gegen Ende des dritten Jahrhunderts entstandenen Vorbild unseres tragischen Prospekts, berücksichtigen (S. 129). In den Ecken kann man Pfeiler annehmen. — Auch die hellenistischen Hospitalia in tragischem Stil darf man der Harmonie zuliebe nach der Weise der Paraskenien der tragischen Bühne auf dem Würzburger Kraterfragment von etwa 350 v. Chr. (S. 116) mit großen Säulen ausstatten <sup>2)</sup>). Wir kommen mit diesen dann dicht an die Flügel der tragischen Scaenae Frons *Abb. 23* heran. So gelangen wir dazu, Füllungen der Thyromata (und verwandter Interkolumnien), die den von Fiechter angenommenen ähnlich sind, anzunehmen, wenn wir auch zum größten Teil von anderen Denkmälern ausgingen <sup>3)</sup>). Man bedenke aber, daß die Kompositionen der Seitenprospekte ziemlich frei gewesen sein können und daß, da doch in vielen Tragödien nur zwei Türen gebraucht wurden <sup>4)</sup> und jedenfalls das linke, unwichtigere Hospitala etwas anderes vorstellte als das rechte, absolute Symmetrie zweifellos oft gefehlt hat <sup>5)</sup>). Die Asymmetrie kann man sich wie die des Oberbaus des Palasts auf dem Peliadenbilde (*Abb. 43*) denken.

Diese Scaenae columnatae, die als Füllungen der Thyromata bei Tragödien dienten, denkt sich Fiechter plastisch, sehr einfach und untereinander gleich; die Säulen läßt er bis obenhin reichen. Ich möchte mir aber die Füllungen in jeder Hinsicht variiertes *Abb. 75, 76* und zumeist nur in Malerei ausgeführt vorstellen: *Abb. 75* und *76*) <sup>6)</sup>). Man braucht auf diesen Abbildungen die Kombination der beiden seitlichen Architekturen, die die Seitenportale des Palasts frei wiedergeben, mit dem bereits pompös ausgestatteten Mittelprospekt (der seinerseits durch die Dekoration in Marissa gewährleistet ist), nicht zu lebhaft und nicht zu gewagt für diese Zeit zu finden. Oftmals werden die Maler sich

<sup>1)</sup> Einfach gemalte große Säulen und Pilaster sind aus hellenistischer Zeit in Gräbern bekannt: S. 27 f. (aus Capua und Marissa).

<sup>2)</sup> Für die Wiedergabe der Hospitalia kann man in unserer Rekonstruktion auch die Naiskoi der unteritalischen Vasen gebrauchen.

<sup>3)</sup> FIECHTER, Theater, S. 45 ff. Die Bilder 3. Stils, die FIECHTER zum Ausgangspunkt nahm, lassen Formen sehen, die ebenso wie die Architekturen der Stele der Hediste nicht durch Einfluß der Bühne, sondern durch parallele Entwicklung entstanden sind.

<sup>4)</sup> Vgl. FRICKENHAUS, Altgriech. Bühne, S. 8, 11 ff. (klassische Zeit).

<sup>5)</sup> POLLUX IV, 124 f., Interessant ist das *ἱερὸν ἐξηρημώμενον* im linken *θύρωμα*. Wenn dies auf eine Kulisse (einen Pinax) gemalt war, muß es samt dergleichen Darstellungen auf Tafelbildern das Vorbild für die in romantischer Einsamkeit gelegenen Heiligtümer im 3. und 4. Stil und überhaupt für die ganze Ruinenmalerei gewesen sein.

<sup>6)</sup> Diese Freiheit in der Wahl der Formen ist die Folge davon, daß die Prospekte noch ein stark bildliches Element haben. Dies ist ein Erbe der alten Episkenionkulissen, die man sich auch ziemlich frei komponiert werden denken müssen, und vielleicht der veränderlichen plastischen Bühnenrequisiten aus der Zeit, da es nach der Theorie von WILAMOWITZ noch keine festen Bühnengebäude gab. Die Mittel der Bühnenkunst wurden nach und nach vollkommener und in der Ausführung reicher, die architektonischen Formen dagegen wahrscheinlich immer stereotyper, so daß sie schließlich in den Standardtypus der unveränderlichen, für alle Spielgattungen geltenden römischen Scaenae Frons einmündeten.

an Bauwerken inspiriert haben, die für besondere Gelegenheiten provisorisch errichtet waren, so etwa am Prachtzelt des Ptolomaios II., das in seinem Aufbau gewiß noch eigenwilliger war. Außerdem sind auch in den uns erhaltenen Resten von festeren Bauwerken Zeichen einer freien und rhythmischen Gruppierung zu beobachten, die an die unsrige denken läßt <sup>1)</sup>).

Wir stützen uns also bei unserer Rekonstruktion der Kulissen im Hauptgeschoss einer tragischen Thyromabühne von etwa 150 bis 100 v. Chr. (*Abb. 75* und *76*) für die Regia sowohl auf *Abb. 48* (vom Ende des dritten Jahrhunderts) wie auf *Abb. 57*. Der Unterschied zwischen *Abb. 48* und *75 (76) Mitte* ist nicht so groß, und diese wiederum könnte man sogar etwa in die erste Hälfte des zweiten Jahrhunderts setzen <sup>2)</sup>. Da das Motiv der ihre Flügel spreizenden Adler zusammen mit dem der Girlanden in *Abb. 48* ohne Zweifel seine direkte Fortsetzung in der späteren hellenistischen und noch in der römischen Kunst findet <sup>3)</sup>, haben wir sie in unserer zweiten einfacheren Rekonstruk-

<sup>1)</sup> Gebäude aus hellenistischer Zeit mit reichen Haupteingängen, die der Regia entsprechen, lassen sich leicht anführen: der Palast des Hyrkanos in Arak el Emir (im Ostjordanland) von etwa 180 v. Chr.; der Hof im Buleuterion in Milet (um 175–164 v. Chr.), usw. — (Für die reichausgestatteten Hospitalia sind die Paraskenionformen zu nennen). — Was den freieren Aufbau der ganzen Wand betrifft, vgl. das Peristyl der Casa dei Capitelli Figurati in Pompeji, ZAHN II, Taf. 36 (vgl. DELBRÜCK, Hell. Bauten II, S. 129, Abb. 63): im mittelsten Interkolumnium zwischen hohen Halbsäulen unter dem Zwischengesims und auf einem eigenen Sockel eine Aedicula (vgl. die Regia), in den seitlichen Interkolumnien je drei kleinere, bis an das Zwischengesims zwischen den hohen Halbsäulen hinaufreichende Pilaster. In diesen hat man einen Ausgangspunkt für eine seitliche Aedicula, in der sich an der Thyromabühne das Hospitale befindet. Die Flügel des Prachtzelts des Ptolemaios II. hatten nach STUĐNICZKA (a.a.O., Taf. 1, 2) ebenfalls drei Pfeiler an der Front. — Zwei Aediculen nebeneinander in unregelmäßig gebildeter Wanddekoration: 2. Peristyl der Casa del Fauno (CURTIUS, S. 61, Abb. 41). Die Fassaden von Petra lasse ich außer Betracht, da ihre Datierung nicht feststeht (s. zuletzt RONCZEWSKI, A. A. 47, 1932, Sp. 38 ff., der sie in die erste Kaiserzeit datiert, und ROSTOVITZEFF, Caravan Cities, S. 44, der sie — nicht auf Grund einer besonderen Untersuchung — als hellenistisch ansieht). — Schon die Rückwand der großen Vorhalle eines Grabes in Sakkarah, eines Grabes aus der Perserzeit in der Nekropole von Memphis (DELBRÜCK, Hell. Bauten II, S. 146, Abb. 80) kann man in Regia, seitliche umrahmte, mit den Hospitalia zu vergleichende Nischen und vorspringende äußerste Flügel (Versurae) auflösen.

<sup>2)</sup> Anstelle der Aedicula wird im Hellenismus auch bereits gelegentlich eine Tholos vorgekommen sein. Das Götterbild ist der *Abb. 60 Mitte (Abb. 61b)* entnommen. Man würde hier auch einen Vogel mit Lampe wie in *Abb. 94* aufhängen können. Der Sockel, den wir *Abb. 75* nach dem Vorbild der Kline in der Nische im Marissagrabe unter der Aedicula zwischen die Säulen des Propylons einzeichnen (Nischensockel), kennen wir vom Ende des 2. Stils (Farnesina: Mon. d. I. XII, Taf. 18, 19) und aus dem 3. Stil, wo er zwischen den Säulen der Bildaedicula sitzt. In *Abb. 75* können wir ebenfalls einen solchen Sockel zwischen den Pilastern der Aedicula annehmen. Den hohen, zwischen die Eckpfeiler geklemmten Sockel von *Abb. 57, 58* schließen wir aus unserer Betrachtung aus und nehmen nur eine Schwelle an (s. hierüber Anhang S. 358). Für die geringe Höhe der Scherwände zwischen den Säulen vgl. den Altar aus Priene (Priene, S. 120, Abb. 91; CURTIUS, S. 58, Abb. 38) und den sidonischen Klagefrauensarkophag (a.a.O., Abb. 37). — Die Gefäße passen besonders gut auf eine Skene: sie kehren nicht nur in *Abb. 60 Mitte* — an genau derselben Stelle — und in *Abb. 94*, sondern auch in *Abb. 25* und in den Scaenae Frontes 4. Stils wieder. — Die Dreifußtische mit Kandelabern auf dem Fresko von Marissa können wir hier wegen der reicheren architektonischen Gestaltung unserer Rekonstruktion nicht verwenden. Masken scheinen, nach den Scaenae Frontes 4. Stils zu urteilen, mit Vorliebe in den Hospitalia angebracht worden zu sein. Wir haben sie in unsere Bühnendekoration nicht aufgenommen, weil es sehr gut möglich ist, daß man es vorzog, wirkliche Masken über den Dekorationen aufzuhängen (vgl. *Abb. 60–62*). Es ist nicht ausgeschlossen, daß in dieser Architektur manchmal ausschließlich Pilaster gebraucht wurden, obschon VITRUV ausdrücklich von Columnae spricht.

<sup>3)</sup> In der Wandmalerei hängt z.B. *Abb. 106* hiervon ab (Flügelfiguren mit Girlanden an derselben Stelle der Wand). Vgl. S. 64. Den Adler mit ausgebreiteten Flügeln als Stütze im Gebälk sahen wir S. 335 f. (*Abb. 11, 199*).

tion (*Abb. 76*) verwendet. Als Stütze für diese zweite Rekonstruktion mit einzelnen Säulen vor geschlossener Wandfläche können die Säulen zwischen giebelförmigen Nischen in *Abb. 47* dienen (S. 129). Die Seitenprospekte werden dann ebenfalls ein einfaches Aussehen gehabt haben und die ganze Komposition wird in dieser Form fast vollkommen symmetrisch gewesen sein <sup>1)</sup>. Falls die *Hospitalia* nicht gebraucht werden, könnte man hier *Signa* anbringen.

In der Dekoration von *Marissa*, die uns ein Beispiel für die *Regia* bietet, ist die Nische allerdings plastisch ausgeführt und nicht gemalt, aber die *Stele der Hediste* beweist, daß auch die handwerksmäßige hellenistische Malerei zwei oder mehrere in verschiedener Tiefe liegende architektonische Flächen in einem Bilde zu vereinigen verstand. Wir können uns jedoch die *Aedicula* mit Umgebung sehr gut auf eine *Kulisse* gemalt vorstellen, die weiter hinten als das *Propylon* steht <sup>2)</sup>. Bei dieser Aufstellung der *Kulissen* konnten die Schauspieler zwischen ihnen auf das *Podium* gelangen; eine *Tür* ist dann nicht notwendig (*Abb. 75b*). Man kann sich aber in der *Aedicula* auch sehr gut eine *Tür* denken, die über eine kleine gegen den *Sockel* gestellte *Bühnentreppe* zu erreichen ist <sup>3)</sup>, und dann kann die *Kulisse* aus einem Stück bestehen (vgl. auch *Abb. 76*). Sonst ist in diesem Falle der Raum hinter dem *Mittelthyroma* von der *Bühne* her nicht zugänglich, was ebenfalls vorkommt <sup>4)</sup>. Der von uns rekonstruierte *Mittelprospekt* ist nicht allein als *Füllung des Thyroma* denkbar, sondern auch als *Bedeckung* von diesem und den *Pfeilern* zusammen <sup>5)</sup>. Selbstverständlich hat es noch allerlei andere Formen von *Thyroma-Pinakes* gegeben, darunter solche mit einer breiten, ganz oder teilweise sichtbaren *Tempelfront* in der *Regia* (*Abb. 76b*).

Abb. 75b

Abb. 76b

Die besprochenen *Seitenbilder satyrischer Prospekte* (*Abb. 64 links und rechts*) sind also für die *Geschichte der Bühnenmalerei* höchst interessant; dagegen ist der leider schwer beschädigte *Mittelprospekt* (*Abb. 64 Mitte, 65 links, 66*) in dieser Hinsicht weniger ergiebig <sup>6)</sup>. Der *Maler* beginnt sich hier, wie es zu erwarten stand, der *Bühne* gegenüber schon ziemlich selbständig zu verhalten (vgl. S. 189). Die niedrige *Schranke* selbst (ihre Höhe wird hellenistisch sein, vgl. S. 156), der *Vorhang*, der *Gartenprospekt*, all dies kann für eine *satyrische Bühne* sprechen. Auch der *Papagei* wird in ihr seinen Platz gehabt haben können <sup>7)</sup>. Die reizvolle *Kombination* dieses als wirklich gedachten *Prospekts*, der „*species topiarii*“ mit der *monochromen Topographie* auf der gelben *Schranke* hat jedoch nichts mit *Bühnenmalerei* zu tun. Auch die schöne, geradezu genial gemalte *Glasschale mit Früchten*, ist zwar ein *Bild ländlichen Reich-*

Abb. 64  
Mitte, 65  
links, 66

<sup>1)</sup> Vgl. die *Hospitalia* mit der *Grabstele von Syros* (*Abb. 49*, von etwa 100 v. Chr.).

<sup>2)</sup> Dies kann auch plastisch ausgeführt gewesen sein.

<sup>3)</sup> Vgl. außer den römischen *Scaenae Frontes* die *Komödienszene des Dioscurides*.

<sup>4)</sup> Ein Beispiel klassischer Zeit nennt FRICKENHAUS, *Altgriech. Bühne*, S. 15: In den *Hiketiden* des Euripides wird das *Mitteltor* nie geöffnet; vor ihm steht ein *Altar*.

<sup>5)</sup> Der innerhalb des *Propylons* (vgl. auf *Abb. 48* die *Giebelnische*) angebrachte Teil ist in diesem Falle die *Thyromafüllung*. *Giebelförmig abgeschlossene Thyromata* sind allerdings nicht bekannt, doch ist die spitze Form oben leicht durch *Hinzufügung einer Kulisse* zu erreichen.

<sup>6)</sup> Die Beschädigung ist bekanntlich durch *Anbringen eines neuen Fensters* an der *Nordseite des Cubiculum* entstanden.

<sup>7)</sup> Ein *Vogel in einer Gartenarchitektur mit Maskenkasten* auch in der *Casa del Torello* (*Abb. 124*).

tums, aber eher die Nachahmung einer im Hause wirklich auf das Gesims gestellten Fruchtschale; sie ist viel eher von den Xenia beeinflusst als vom Hintergrund eines Satyrspiels entlehnt <sup>1)</sup>). Allerdings ist die paradoxe Kombination einer auf eine Tafel gemalten, meist ganz in einer einzigen Farbe gehaltenen Landschaft mit einem bühnenartigen illusionistischen Architekturprospekt darüber in höchst eigenartiger Weise zu einem ständigen Doppelmotiv in der pompejanischen Wandmalerei geworden <sup>2)</sup>). Man kann hier überdies feststellen, daß das bildliche Element wieder einen Schritt vorwärts gegangen ist. Wir haben hier ein flott gemaltes Xenion — ein Tafelbildmotiv — eine locker, man kann wohl sagen: impressionistisch auf die Wand gepinselte Landschaft, die ganz außerhalb eines architektonischen Verbands steht — man sieht: der streng architektonische Charakter ist aufgegeben. Wohl dient die Schranke oder Tafel mit „Flachmalerei“ noch als Markierung der Raumtiefe darüber, wie umgekehrt ihre Flachheit durch die vollkommen in den Prospekt einbezogene Fruchtschale und das vor der Tafel sitzende Vögelchen betont und verdeutlicht wird; dies ist ein illusionistischer Zug, durch den die vollkommene Scheidung zwischen der scheinbaren Wirklichkeit und einer flach gehaltenen Malerei deutlich angegeben wird <sup>3)</sup>). Bald werden die Grenzen verwischt sein. In einem anderen Zimmer der Villa, dem Triklinium, ist man schon einen Schritt weiter in der Richtung auf die Doppeldeutigkeit. Dabei ist übrigens der Lichteinfall im Bilde, d.h. in der „auf die Fläche“ gemalten Landschaft und im Prospekt der gleiche: in beiden Fällen kommt das Licht, wie in den Seitenprospekten, von rechts — nach einer Methode, die in der pompejanischen Wandmalerei nie ganz aufgegeben wird <sup>4)</sup>). Auf das Bild selbst, eine „Topographie“, bei der die Wiedergabe in Vogelperspektive auffällt (vgl. S. 168 f.) — es ist eine Hafensicht bzw. eine „urbs maritima“ mit einigen kleinen Figuren — kommen wir noch zurück (S. 309 f.).

In der Perspektive des illusionistisch behandelten Gartenprospekts oben sind die Regeln der reinen Skenographie nunmehr etwas besser beachtet als in denen der Seitlichen Interkolumnien. Die hauptsächlichsten Fluchtlinien der Säulenstellung laufen auf einen Punkt zu (vgl. die punktierten Linien auf *Abb. 64*). Die Wiedergabe der Pfeiler und Bogen ist übrigens, wie in dem rechten Prospekt, verkehrt angefaßt. Wie wir an den Reliefs von Trysa sahen, handelt es sich hier um einen althergebrachten Fehler (oben S. 168 Anm. 1). In dieser Perspektive erkennen wir außerdem die wohlbe-

<sup>1)</sup> BEYEN, J. d. I. 42, 1927, S. 41, 50 mit Abb. 1, S. 53; Stilleben, S. 6, 55 f.

<sup>2)</sup> 4. Stil: VI, ins. occ. am westlichen Ende der Fortunastraße, über einer monochromen Landschaft auf gelber Platte (MAU-IPPEL, Pompeji, S. 213, Abb. 115), ein bühnenartiger Prospekt (S. 121, 300, *Abb. 39*); späterer 3. Stil: Haus des Spurius Mesor (*Abb. 138*, MAU, Wm., Taf. 11a), unten auf einer Platte eine Gartenmalerei, darüber ein bühnenartiger Prospekt (comico more S. 294).

<sup>3)</sup> Man vergleiche, wie Mantegna in seiner Camera degli Sposi im Castello di Corte in Mantua seine Grisailen scharf von seinen Prospekten scheidet.

<sup>4)</sup> Oben wiesen wir schon darauf hin, daß die fingierte Lichtquelle nicht mit der wirklichen, der Türöffnung, übereinstimmt, wie sie vielmehr für alle Prospekte in der rechten Ecke des Alkovens angenommen wird. Gewöhnlich folgt der 2. Stil in Prospekten wie Bildern dem wirklichen Lichteinfall. — Ein Beispiel natürlichen Lichteinfalls an Bild und Wand bietet der Oecus p in der Casa dei Vetti. Im Ixionbild fällt das Licht etwas zu sehr von links ein. — Für die Bilder s. HERRMANN, Denkmäler, S. 48, 50, 51, für die eigentliche Wand s. CURTIUS, S. 28 f, *Abb. 19* (linke Wand) und *20* (rechte Wand). (S. 27, *Abb. 18* nicht consequent).

kannten, tief ins Bild eindringenden Linien der Perspektive des vierten Jahrhunderts (u.a. in der „Schmückung zum Festzug“ *Abb. 27i*, S. 103) wieder. Es könnte sehr wohl sein, daß mindestens die hellenistische Bühnendekoration diese Form, allerdings weniger steil als hier, beibehalten hat, doch ist dies nicht ganz sicher. Durch einen eigenartigen Zufall ist sowohl von der „Schmückung zum Festzug“ wie hier die Hälfte des Bildes verloren, doch ist die Komposition hier — wie fast sicher in dem Bilde aus dem vierten Jahrhundert — wahrscheinlich asymmetrisch gewesen. Man braucht deshalb nicht, wie wir bereits sahen (S. 190), in diesem Prospekt die Nachahmung einer Seitenkulisse zu sehen; doch können wir seine Motive auch für die Seitenkulissen annehmen (Eckprospekte auf *Abb. 100*). Der Mittelprospekt wird im vierten Jahrhundert und in hellenistischer Zeit manchmal asymmetrisch aufgebaut gewesen sein, wie auch die Komposition des Naiskos; die Perspektive begann ja „einseitig“ (S. 157). Das Mittelbild auf *Abb. 100* kann eine Erinnerung daran bewahrt haben <sup>1)</sup>. Ein Zusammenreffen von stark zurückweichenden Linien wie auf dem Mittelprospekt in *Abb. 26* (auch satyrisch) ist in dem eben behandelten Mittelstück unwahrscheinlich. Hellenistisch kann auch die leichte, in einfachen glatten Formen gehaltene Pfeiler- und Bogenkonstruktion sein — sogar das dreieckigen Bukranion am Fries —, obgleich man sie genau so, wie sie hier auftritt, in sullanischer Zeit oder noch etwas später wird ansetzen müssen <sup>2)</sup>. Auch die Höhe der Schranke ist während des ersten Stils möglich). Die Neuerungen bestehen also auch hier so gut wie ausschließlich in einzelnen Verschiebungen und einigen bedeutsamen Hinzufügungen, und gerade diese letzteren haben mit der Bühnenmalerei nichts zu tun.

Die griechische Bühnenmalerei und die römische Scaenae Frons

Durch das Vorausgeschickte ist nicht nur das Verhältnis von Bühnenmalerei und Wandmalerei schärfer umrissen worden, sondern es wird nunmehr auch deutlich, wie sich die Pinakes im tragischen Stil an den griechischen Thyromata und die mit ihnen verwandten Typen, dann auch die gemalten griechischen Scaenae Frontes zu den plastischen und gemalten römischen verhalten <sup>3)</sup>. In den strengeren unter den architektonischen Motiven der tragischen Pinaxprospekte ist die römische Scaenae Frons schon zu einem großen Teil vorgebildet. Man braucht nur die breiten Pfeiler aus *Abb. 75* und *76* herauszunehmen, und schon hat man die Scaenae Frons der Hauptsache nach vor sich. Nun bedenke man, daß es, wie Fiechter annimmt, wahrscheinlich auch plastische Thyromafüllungen gegeben hat; doch werden diese Füllungen, wie wir bereits angegeben haben, zumeist glatte bemalte Bretter gewesen sein. Diese bildeten in akustischer Hinsicht das geeignetste Material, und nur auf einer glatten Wand konnte man

<sup>1)</sup> Vgl. die Bemerkung über Platzanlagen S. 172, Anm. 2.

<sup>2)</sup> Hierüber werden wir aber im Zusammenhang mit der Chronologie zu reden haben (Band II). Freischwebende Bogen auf Säulen sind seit dem Hellenismus üblich, vor allem bei Bauten aus leichtem Material.

<sup>3)</sup> Pinakes, Tücher und plastische Füllungen in den Thyromata, Pinakes und Tücher in den Interkolumnien anderer Typen, S. 126, 148. — Es ist unnötig, nochmals darauf hinzuweisen, daß es die tragische Scaena columnata ist, an die die römische Scaenae Frons sich anschließt, nicht die komische oder satyrische. Die Scaena columnata war auch Hintergrund für musikalische Aufführungen und Schaustellungen.

die Zentralperspektive anwenden, wie sie in der Bühnenmalerei in Übung war <sup>1)</sup>. Obendrein werden die „plastischen“ Versatzstücke manchmal eine etwas andere Form gehabt haben als die gemalten. Mit Recht läßt Fiechter seine plastischen Formen bis ans Gebälk des Skenengebäudes durchlaufen, wo sie sich gut befestigen lassen. Deswegen vermischen wir aber das tiefer gelegene Gebälk mit den Fastigia, das für die römische Scaenae Frons doch charakteristisch ist. Auf Pinakes oder auf davor gespannten Stoff kann der Maler aber jede Form, die er will, frei hinsetzen, und er wird seine Architekturen mit Vorliebe nicht bis obenhin durchlaufen lassen. Infolge der scheinbaren Entfernung reichen sie ja ganz von selbst nicht so hoch hinauf. Er wird sie lieber mit einer reizvollen Bekrönung versehen und darüber noch etwas Himmel oder ein glattes Stück Wand lassen <sup>2)</sup>.

Die nahe Verwandtschaft zwischen der hellenistischen Bühnenmalerei und der römischen Scaenae Frons braucht uns nunmehr nicht zu verwundern.

Die römische Bühnenmalerei stammt eben von der hellenistisch-griechischen ab, und nicht etwa allein von der auf italischem Boden gepflegten sondern auch von der osthellenistischen. Wenn die einzelnen Abschnitte in Vitruvs Text (V, 6, 8–9 und 7, 1–2) in richtiger Reihenfolge überliefert sind — und man braucht dies nicht zu bezweifeln <sup>3)</sup> — dann bringt er an seiner römischen Scaenae Frons nicht bloß eine der griechischen Kulissenformen, die Periakte, an, sondern er verwendet im römischen Theater auch die drei Genera gemalter Hintergründe, die den drei Gattungen des griechischen Dramas entsprechen. Daß diese römischen Hintergründe sich an die griechische Überlieferung anschließen, ist oben deutlich geworden, da Vitruvs Beschreibungen — wie man sich auch seine Scaenae vorstellen mag — mit den Prospekten von Boscoreale übereinstimmen, die sicher in griechischer Tradition stehen (oben S. 154 f.).

Die griechische Bühnenmalerei, die in ihren alten Formen noch im ersten vorchristlichen Jahrhundert und in rein griechischen Kulturgebieten sogar noch später weiter gepflegt wurde (oben S. 128), ist also von den Römern für die Dekoration ihres *Theatrum tectum*, aber ohne Zweifel auch bereits für das bald mit *Vela* versehene offene Theater angenommen worden. Dies geschah um 100 v. Chr., denn vorher kannte Rom keine Bühnenmalerei <sup>4)</sup>.

Und was für eine wichtige Rolle war der neu eingeführten Kunst anfänglich beschieden! Es gab noch keine festen Theater in Rom; sogar zu Vitruvs Zeiten bildeten feste steinerne Theater noch eine große Ausnahme, doch wurden alljährlich viele für vorübergehenden Gebrauch bestimmte hölzerne Schauspielhäuser aufgerichtet <sup>5)</sup>.

<sup>1)</sup> Eine einzige Zurückverschiebung eines Teils der Kulisse, wie wir sie S. 198 bei *Abb. 75* für möglich hielten (nötig ist die Annahme allerdings nicht), stört die Perspektive nicht oder doch nicht nennenswert und wird, wie es scheint, doch noch lediglich in einer Minderheit von Fällen verwendet worden sein. Die Thyromafüllungen werden ihren ursprünglichen Charakter von großen (zwei- oder drei-flügeligen) Türen nicht ganz verloren haben.

<sup>2)</sup> Die durchlaufenden Säulen sind natürlich auch in Malerei möglich.

<sup>3)</sup> Vgl. S. 145 mit Anm. 1. Die Umstellung war offenbar schon oben für die dort behandelte Frage unnötig.

<sup>4)</sup> FIECHTER, *Theater*, S. 82; STRONG, *Art in Ancient Rome I*, S. 63, 108.

<sup>5)</sup> VITRUV V, 5, 7: „multa theatra quotannis Romae facta esse“. Das sind hölzerne Theater (*ligna*

Welche Kunst war nun besser imstande, solchen vergängliche Bauwerken in aller Eile Glanz zu verleihen, als die Malerei? Und als die reichere Gestaltung der Säulenstellungen und die zunehmende Verwendung kostbaren Materials in großen Theatern die Malerei in eine untergeordnete Stellung drängte (S. 110), so daß ihr dann nur schmale Streifen zur Ausschmückung übrig gelassen wurden, blieb ihr noch ein reiches Arbeitsfeld in den kleineren Theatern und Odeien. Gerade diese Hochblüte hat ihren beherrschenden Einfluß auf die Wandmalerei ausgeübt. Nicht allein im Zusammengehen mit den dreidimensionalen Architekturgliedern spielte die Bühnenmalerei eine Rolle, oftmals wird vielmehr, anfänglich auch in großen Theatern, der ganze Bühnenbau in Malerei ausgeführt, wie es auch die Griechen, allerdings nur so gut wie ausschließlich in kleinen Odeien und dergleichen getan haben werden (im ersten Jahrhundert Apaturius im Ecclesiasterium in Tralles, in früherer Zeit s. S. 125)<sup>1)</sup>. Diese Tatsache hat ihrem Einfluß auf die Wandmalerei noch mehr die Wege geebnet. Im Jahre 99 v. Chr. ließ C. Claudius Pulcher eine so illusionskräftige Malerei an seinem Theater anbringen, daß die Raben sich angeblich auf das gemalte Ziegeldach niedersetzten. Und wenn sogar das Dach gemalt war, muß es wohl die ganze Scaena gewesen sein, wahrscheinlich nur mit Ausnahme der Türen. Dies Dach war wahrscheinlich das nach hinten ansteigende Theaterdach der Griechen, wie die „tegularum tecta“ des Apaturius — sonst wäre es doch unsichtbar gewesen! Es war also nicht das spätere römische Dach, das ganz oben saß und sich nach hinten zu senkte, und natürlich ebensowenig das Dach des alten *Theatrum tectum*<sup>2)</sup>.

Wie haben wir uns nun die gemalte Dekoration unter diesem Dach zu denken? Wie waren im allgemeinen die griechischen Motive in ihre neue Umgebung aufgenommen worden und wie verhielten sich die gemalten Scaenae oder Scaenae Frontes dieser Zeit zu dem späteren festgewordenen Typus? Dies läßt sich am besten an der Geschichte der römischen Scaenae Frons im allgemeinen verfolgen und dadurch, daß man die Frage stellt, welche plastische und welche gemalte Motive sie beeinflußt haben. Mag vieles in dieser Frage noch ungeklärt sein — und es ist hier nicht der Ort, sie im Einzelnen zu untersuchen — dennoch lassen sich die folgenden Wurzeln feststellen. Dabei können die zurückweichenden Hintergrundmotive außer Betracht bleiben; nur was Fassade ist oder werden kann, ist von Bedeutung. Wir gehen zunächst auf die wirklichen Architekturformen ein:

1) die reichen plastischen Bühnenfassaden des Paraskeniontypus (vom sogen. „west-

---

theatra), wie weiterhin deutlich wird: die „*theatri vasa*“, die besonders zu einem steinernen Theater gehören, „*Romae non possumus ostendere, sed in Italiae regionibus et in pluribus Graecorum civitatibus*“ (vgl. jetzt A. A. 42, 1927, Sp. 135, Schallgefäße im Theater von Gioiosa Ionica). Natürlich kann — vor allem später — wie in der Scaena Scauri anderes Material (Glas und Stein) hinzugefügt worden sein.

<sup>1)</sup> Vielleicht wird gerade dadurch, daß die Griechen manchmal das ganze Skenengebäude als Hintergrund für das Schauspiel ausmalten, der Bedeutungswandel des Wortes „σκηνή“, von „Bühnenhaus“ oder „Blockhaus“ zu „Kulisse“ möglich (vgl. die folgende Anm.).

<sup>2)</sup> Falls in der Übergangszeit zwischen dem *Theatrum tectum* und dem späteren römischen Theater des normalen Typus ein Bühnenhaus mit überhängendem Ziegeldach bestanden hat, war dieses Dach selbst aus der griechischen Bühne übernommen. Für die Abbildung des Daches in hellenistischer Zeit kann man vielleicht POLLUX IV, 129: „ἡ δὲ διαστεγία ποτὲ μὲν... ποτὲ δὲ καὶ κέραμος“ verwenden.

lichen" Typus) in Unteritalien, ganz gleich aus welcher Zeit sie stammen mögen: Segesta, Tyndaris (2. Jahrh. v. Chr.?), das Terrakottarelieft Santangelo im Neapler Museum (3. Jahrhundert). Hier hat man bereits mehrere Stockwerke, Abweichung vom parataktischen Prinzip, Halbsäulen und wahrscheinlich öfters auch drei Fastigia. — Durch engeres Zusammenschließen der Säulenpaare an den Türen oder an den Flächen zwischen den Türen, durch Verkröpfung des Gebälks und vielleicht auch durch die Verflachung der Paraskenien zu Aediculae nähert man sich der römischen Scaenae Frons. Es fehlt aber nicht nur die größere Zahl kleiner Aediculae mit Fastigien, sondern auch die glatte große Mauer, die oben über den ganzen Bau aufragt, und das eigenartige römische Dach. Die Ausbildung der Aediculae und der Fastigien kann allmählich in Nachahmung der Palastfassade erfolgt sein, wobei auch die reiche Villenfassade mit in Rechnung zu ziehen ist. Die alles überragende Stützmauer, die Rückwand des römischen Theaters, hat aber ebensowenig mit der Palast- oder Villenfassade etwas zu tun wie das Dach (an einem Portal oder an einem Propylon eines großen umgebenden Hofes ist sie noch denkbar und sie erinnert an die Felsfassade).

Der Paraskeniontypus ist als Spielhintergrund wahrscheinlich auch in Malerei ausgebildet (vgl. *Abb. 28* Typus A S. 124 f.). Die Maler gaben aber, wie es scheint, den einfachen einstöckigen Typus mit leichtem Oberstock, in dem sie mehr Raumvariation als an der starren massiven Wand des reicheren Typus anbringen konnten, den Vorzug. Und in dieser Form, eben als gemalter Hintergrund, wird der Typus des Paraskenion in dieser Anfangsperiode wohl manchmal verwendet worden sein. Weder in der wirklichen Gestalt noch auf der glatten Fläche ist er aber für die Entstehung der römischen Scaenae Frons von größerer Bedeutung gewesen. In Pompeji ersetzten die römischen Kolonisten nicht lange nach der Erbauung des sullanischen Amphitheaters und des kleinen Theaters mit seiner geraden Hinterwand und seiner gemalten Scaenae Frons — und zwar so gut wie sicher noch vor der Errichtung des Pompejusstheaters — die alte Paraskenionbühne im großen Theater durch eine glatt durchlaufende Wand ohne seitliche Vorsprünge. Der Paraskeniontypus war also erledigt <sup>1)</sup>. Man muß übrigens bedenken, daß der ganz gemalte Paraskeniontypus mit seinen Giebeln sich notwendigerweise auf der höheren Fläche eines Pinax oder eines Hyphasma befinden muß. Dies ist ein Zug, der noch in der plastisch ausgeführten römischen Scaenae Frons nachwirken kann.

- 2) Bulle vermutet als Quelle für die römische Scaenae Frons eine hellenistische σκηνή mit einer Vollsäulenfassade und glaubt ein Beispiel dafür im Theater von Magnesia sehen zu können <sup>2)</sup>. An der Seite nimmt er Periakten an. Dies alles stimmt tatsächlich zu Vitruvs Beschreibung (V, 6, 8), die ich auf die frühromische Scaenae

<sup>1)</sup> MAU, PUCHSTEIN und andere nehmen an, daß vor der glatten Wand eine plastische Säulenstellung angebracht war. BULLE dagegen meint, daß diese gemalt war. Auch dann war dies keine Darstellung eines Paraskeniontypus, da dieser ja eben abgeschafft war (s. MAU, Pompeji, R. M. 21, 1906, S. 1 ff.; Pompeji<sup>2</sup>, S. 157 mit Abb. 74; PUCHSTEIN, A. A. 21, 1906, S. 303 ff., Abb. 3; BIJVANCK, R. M. 40, 1925, S. 113, 124; BULLE, Untersuchungen, S. 166.

<sup>2)</sup> BULLE, Untersuchungen, S. 261 ff.

Frons beziehen möchte (vgl. Verg. Georg. III, 24) <sup>1)</sup>. Die Formen des Aufrisses sind jedoch nicht gesichert. Dieser Typus, auf den und auf dessen Nachbildung in Malerei wir sogleich zurückkommen, ist vielleicht — in dreidimensionaler Form wenigstens — erst durch Pompejus in Rom eingeführt worden <sup>2)</sup>.

- 3) Wichtiger sind die mit Fassaden- und Prospektmotiven versehenen Pinakes und dergleichen in den Thyromata. Diese Pinakes sind vielleicht ebenfalls in die Interkolumnien einfacher Paraskeniontypen bzw. des national-italischen Theaters eingesetzt (S. 149). Der hauptsächlich im Osten, aber auch im Westen vorkommende Typus des Thyroma hat über dem Podium gewöhnlich eine glatt verlaufende Bühnenwand, und innerhalb der Thyromata kennen wir nun durch unsere Untersuchung in den Seitenflächen die kleineren, manchmal nischenförmigen, des öfteren in der Art einer Aedicula ein wenig vorspringenden Propyla, die kleineren Giebel, (die unter der Oberkante der Bühnenfassade bleiben) und die diese Giebel überragende Fläche <sup>3)</sup>, die entweder Himmel oder eine noch weiter aufsteigende glatte Mauer vorstellt. Es ist hier also eine andere Form der Palastfassade wiedergegeben als die, die der Paraskeniontypus vergegenwärtigt. Innerhalb der Thyromata ist Konzentration der Formen um jede der drei (wenn man die Periakten mitzählt, sind es schon fünf) oder gelegentlich fünf bzw. sieben Achsen beinahe nicht zu vermeiden, Während die parataktische Anordnung an den plastischen Pfeilern ziemlich gut gehandhabt wurde, ist die konzentrische in der gemalten Architektur ganz von selbst da. Die Pinakes bringen also auch in der Wiedergabe der Palastfassade mehr als die vorhandenen wirklichen Skenenwände. Diese Züge: gerade verlaufende Wand, Konzentration um fünf bis sieben (neun) Achsen, die Reihung der kleineren Aediculae vor einer großen Fläche, hat die wenigstens teilweise in Malerei ausgeführte, späterhin die in plastischer Durchgestaltung errichtete Scaenae Frons von den Thyromapinakes übernommen und dann bereichert. Die Antwort auf die Frage, was nun mit den wirklichen Thyroma-Pfeilern geschah, hängt aber von der Beantwortung der anderen Frage ab, ob diese in der Darstellung des Königspalastes noch etwas zu bedeuten hatten. Man wird an eine Vorhalle oder aber eine Gliederung der in Malerei dargestellten glatten Wand denken dürfen. Bei den Scaenae im Komödienstil lassen sich die Thyromata in bestimmten Fällen tatsächlich in eine beinahe naturalistische Darstellung eines Bürgerhauses aufnehmen. Man braucht sich darauf hin nur eine Rekonstruktion der Vorderfront der hellenistischen Casa del Fauno anzusehen <sup>4)</sup>. Durch zahlreiche Läden und Werkstätten <sup>5)</sup> ist diese in eine Reihe zumeist ziemlich schwerer Pfeiler aufgelöst und zwischen ihnen finden sich breite Öffnungen, in denen die Pergulae die Distegia bilden und Holzwände (Thyromata?) mit kleineren Türen darin

<sup>1)</sup> BULLE versetzt diese Stelle bei VITRUV bekanntlich in die Beschreibung der griechischen Bühne.

<sup>2)</sup> Vorbild oder Anregung war der Überlieferung zufolge bekanntlich das Theater in Mytilene.

<sup>3)</sup> Unbedingt notwendig ist z.B. solch ein tiefer liegender Giebel bei der Wiedergabe des Tympanon eines Tempels in der Regia (vgl. auch Abb. 23).

<sup>4)</sup> MAU, Pompeji<sup>2</sup>, S. 302, Abb. 157.

<sup>5)</sup> Das Ergasterion kommt auch in der Komödie vor: POLLUX IV, 125.

sowie Vorhänge den Einblick hindern. Bei Füllungen wie auf *Abb. 60* (vgl. *Abb. 69, 70*) ist jedoch schwerlich oder gar nicht daran zu denken, daß Pfeiler der Thyromata in naturalistischer Weise in die Darstellung einbezogen worden wären. Falls die Pfeiler schmal sind wie in Oropos, kann man bei den Tragödienkulissen hingegen nötigenfalls an einen Durchblick durch die davorliegende Halle denken <sup>1)</sup>. Gliederung der Palastfassaden durch breite hohe Pilaster ist mir nicht bekannt. Im allgemeinen muß man die Thyromafassade einfach als Rahmen für die manchmal in losem Verbands zusammengefügte, manchmal aber ein beinahe naturalistisch wirkendes Ganzes bildende Spielhintergründe ansehen, nicht als einen naturalistischen Bestandteil der Darstellung, ganz wie auch das Exostron oder Ekyklema nicht naturalistisch ist (S. 152) <sup>2)</sup>. Mag nun auch der Zusammenhang der umrahmten Prospekte untereinander nicht jederzeit naturalistisch gewesen sein, und mag eine gewisse Abkürzung der Darstellung innerhalb der begrenzten Breite der gesamten Thyromata manchmal nicht ausgeblieben sein <sup>3)</sup>, insgesamt werden diese Prospekte doch ein natürliches, manchmal nach Form und Inhalt gut zu vereinigendes Ganzes gebildet haben. Die Pfeiler werden also sicherlich, sobald der Thyroma-Typus selbst verschwindet, in der Regel einfach fortfallen. Dann kommt anstelle von *Abb. 75 (76)* etwas wie *Abb. 23* zustande (vgl. *Abb. 33*, Typus B 4). Die schmalen Pfeiler können jedoch in der alten römischen Scaenae Frons durch wirkliche oder gemalte Säulen ersetzt sein (vgl. *Abb. 29 (30)*, Typus B 1). Wahrscheinlich sind die Griechen selbst noch nicht dazu übergegangen, solche freie Formen wie die Prospekte in den Thyromata ohne die regelnden, rein oder so gut wie parataktischen Trennungen der Umrahmungen an einer langgestreckten Scaena abzubilden, wenn es eben auch nicht ausgeschlossen ist <sup>4)</sup>. Bei der Verwendung einer und derselben Art von Prospekten an den ganz gemalten Scaenae kleiner Theater wird man sie ebenfalls durch (gemalte?) Pfeiler oder Säulen geschieden haben. Denn an den mehr friesförmig gehaltenen Dekorationen auf einer glatten Wand wird ebenso wie in der Architektur — wenn man hier vom Paraskeniontypus als ganzem absieht — die parataktische Haupteinteilung in wirklich reliefartige oder gemalte Architektur noch ziemlich streng durch geführt worden sein.

Nun haben wir oben die frühromische Scaenae Frons mit ihrem Giebelfries (S. 129 ff., *Abb. 25*, vgl. *31, 32*: Typus B 2 u. 3, *Abb. 51, 52*) mit der parataktischen Reihe von Giebelsnischen in Marissa in Verbindung gebracht (*Abb. 47*, auch hier die in einer großen Wandfläche sitzenden Giebelspitzen). Wahrscheinlich läuft der Verbindungsweg nicht

<sup>1)</sup> Man denke an den Durchblick auf der mit drei Eingängen versehenen Front der Basilika in Pompeji durch die Säulenhalle (Säulen und Pfeiler) des Forums.

<sup>2)</sup> Ebenso wenig ist das kastenartige Naiskos-Interieur naturalistisch.

<sup>3)</sup> Das Gefängnis, zu dem manchmal die linke Tür in der Tragödie den Zugang zu bieten hatte (POLLUX IV, 125), wird sich selten so dicht neben dem Vorhof der königlichen Gemächer befunden haben.

<sup>4)</sup> Gemalt auf der glatten Wand der kleinen Theater oder zwischen den Paraskenien des einfachen „altattisch-westlichen“ Typus sind die denkbar; im letzten Falle waren sie vermutlich ganz reliefartig gehalten. — Die Abbildung des Paraskeniontypus hat in seiner Anlage eine gewisse Freiheit.

nur über die östliche und dann nach dem Westen importierte Palastfassade — wobei wir wieder hauptsächlich an Gelegenheitsbauten wie das Prachtzelt des Ptolemäus denken müssen —, sondern ebenso auch über eine noch nicht genügend bekannte östlich-hellenistische Scaenae Frons (S. 203 unter 2). Vielleicht ist es als ein Fingerzeig anzusehen, daß Bulle gerade *Abb. 25* als Beispiel für die griechisch-hellenistische Vollsäulenske gewählt hat, die er in der Bühnenfront von Magnesia zu erkennen glaubt. Ganz wie auf *Abb. 31* u. *32* Typus B 2 u. 3 und an der Scaenae Frons des Apaturius können die oberen Wandteile dieser späthellenistischen Bühnenwand gelegentlich (was in *Abb. 25* allerdings nicht der Fall ist) durch gemalte Prospekte bereichert gewesen sein.

Diesen friesförmigen Typus mit Giebelreihen wird man in hellenistischer und auch noch in römischer Zeit gern für die ganz gemalten Scaenae Frontes in den Odeen verwendet haben, in den kleinen gedeckten Gebäuden, in denen ursprünglich nicht auf einem Podium gespielt wurde und wo man tanzte und sang, und für die man eine in allgemeinen Formen gehaltene würdevolle Scaena columnata am besten brauchen konnte <sup>1)</sup>. Dort war ja kein Platz und auch kein Bedürfnis für eine plastische Fassade, um so mehr als man hier manchmal auch Versammlungen abhielt (und daher die Möglichkeit haben mußte, die Scaena zu entfernen (Pompeji, Tralles, das Ecclesiasterium mit der Bühne des Apaturius; vgl. auch das Buleuterion in Milet). Diese kleinen gedeckten Theater <sup>2)</sup>, die sich nicht in einen Abhang einschmiegten, sondern von Mauern eingeschlossen waren <sup>3)</sup>, mit ihrer glatten Rückwand und ihrer im Westen halbkreisförmigen, im Osten nicht viel mehr als halbrund ausgeschwungenen Cavea <sup>4)</sup> haben das römische Theater mindestens ebensowohl in seiner Ausgestaltung beeinflußt wie das alte national-römische <sup>5)</sup>. Es würde hier zu weit führen, wenn wir dies genauer begründen wollten (s. Band V). Viele neue Gesichtspunkte werden die kleinen halbkreisförmigen syrischen Theater wie die in Dura und auf Delos (108/7 v. Chr.) bieten, die für Kultversammlungen und Spiele bestimmt waren. Wie sonst im allgemeinen in den syrischen Theatern führte man in solchen kleinen Theatern außer religiösen Zeremonien, bei denen öfters in besonderen Wasseranlagen gebadet und getaucht wurde <sup>6)</sup>, ohne Zweifel auch aufregende Musik und Tänze auf, die die Syrer ja so besonders liebten <sup>7)</sup>. Eben Musik und Tanz werden auch im römischen Theater

<sup>1)</sup> Es wurde schon öfters darauf hingewiesen, daß die gemalten Scaenae Frontes 4. Stils Figuren zeigen, die auf die Aufführung eines Singspiels deuten (*Abb. 44*).

<sup>2)</sup> Für deren Formen wir also auch die Ekklesiasteria und Buleuteria anführen können.

<sup>3)</sup> Auch das große hellenistische Theater in Babylon, das unter Alexander erbaut wurde, war z.T. nicht an einem Abhang errichtet, sondern hatte künstliche Stützmauern: KOLDEWEY, Das wiedererstehende Babylon, S. 293 ff.

<sup>4)</sup> In Pompeji bilden bekanntlich nur die unteren Sitzreihen einen vollen Halbkreis, im Buleuterion von Milet geht die Form der Cavea nur wenig über den Halbkreis hinaus.

<sup>5)</sup> Über das Theatrum tectum s. FIECHTER, Entwicklung, S. 82 f., 123 f.

<sup>6)</sup> z.B. in einem kleinen Theater in Gerasa (Jerasch), nicht in denen in Dura und Delos.

<sup>7)</sup> CUMONT, Les fouilles de Doura-Europos, S. 186 ff. (über die kleinen Theater von Dura, Delos, Gerasa); — über das in Gerasa ROSTOVZEFF, Caravan Cities, S. 83 f.). Im „Odeion“ von Dura war allerdings wenig Gelegenheit, eine Dekoration anzubringen; das heißt aber keineswegs, daß auch andere syrische Theater dieses Typus keine gemalte Dekorationen gehabt hätten.

mit Vorliebe aufgeführt worden sein — während Wasserwerke in Amphitheater eingebaut wurden <sup>1)</sup> — und Syrer traten in Rom als Schauspieler auf; so wurde 22 v. Chr. ein prachtvoller Pantomimus von Syrern dargestellt <sup>2)</sup>. Jetzt handelt es sich für uns aber darrum, daß die so gern gemalten Scaenae Frontes dieser kleinen hellenistischen Theater die anfänglich ebenfalls so oft gemalten römischen Frontes sicherlich stark beeinflußt haben. Sie stehen darin den Thyromaprospekten ziemlich gleich. Diese aber sind die einzigen, die über die plastischen Formen der Scaenae Frons hinaus den römischen Bühnenarchitekten neue Wege bei der Nachahmung eines Palasts gewiesen haben. Da die Pinaxprospekte und die damit verwandten Dekorationen auch im Westen vorkamen, besagt dies noch nichts für die Frage, ob italisch-griechisch oder östlich-griechisch.

Bei der Besprechung der Dekorationen des Sommertriklinium und des Cubiculum haben wir wiederholt auf den Einfluß der Bühnenmalerei hingewiesen. Man denke aber nicht, daß die Bühnenmalerei in allen oder doch in den meisten Punkten der Wandmalerei voranging. Die Priorität der ersteren beschränkt sich auf die Architektur; sie gilt im allgemeinen nicht für die Landschaft und selbstverständlich blieb die Figur — abgesehen vom Signum — unberührt. In vieler Hinsicht war die Bühnenmalerei rückständig und bei der Wiedergabe bzw. Andeutung von Landschaft hat sie sicherlich von der Wandmalerei gelernt. So ist die Satyrspielbühne selbst in das Fahrwasser der landschaftlichen Gartenmalerei geraten (S 189). Die mächtige Beeinflussung der Phantasie der Maler durch das Spiel auf der Bühne hat allerdings wesentlich zur Übernahme der architektonisch-perspektivischen Elemente der Bühnendekoration auch in der freien Malerei beigetragen <sup>3)</sup>.

Daß die beiden Kunstgattungen einander gegenseitig beeinflussten, war deshalb möglich, weil die Entwicklung aller Malerei- und nicht allein der dekorativen — und des Schaubilds eines Theaterstücks mitsamt seiner Bühnendekoration ganz allgemein parallel lief. Eben diese Parallelität macht es öfters schwierig zu sagen, wo ein Einfluß beginnt und wo er aufhört. Hierzu ist eine eingehende Untersuchung der Übereinstimmungen und Abweichungen nötig, auch für die Perioden, in denen die Entwicklung ausnahmsweise nicht parallel vor sich ging.

Eine auffallende Verwandtschaft kann man nicht allein dem Geiste nach, sondern auch auf dem Gebiet der dekorativen Komposition durch die verschiedenen Perioden hindurch wahrnehmen, und diese Übereinstimmung äußert sich zwar hauptsächlich in Hauptzügen, geht aber manchmal bis in Einzelheiten (s. den Anhang).

Wir schließen nunmehr unsere Betrachtungen über das Cubiculum ab und damit auch über das Verhältnis zwischen der Malerei auf der Bühne und außerhalb von ihr.

<sup>1)</sup> Außerdem im großen Theater von Pompeji (weitaus die meisten Bassins sind dort während des zweiten Stils entstanden).

<sup>2)</sup> FIECHTER, Theater, S. 116.

<sup>3)</sup> Ich brauche hier nicht darauf einzugehen, welchen Einfluß das Drama, was Spiel und vielleicht Architektur betrifft, auf die unteritalischen Vasenmalerei hatte.

Wenn wir den Blick nun aber von den großen Bildkompositionen abwenden, fällt unser Auge noch auf zwei Einzelheiten, die wir bisher nicht beachtet haben, da wir uns mit den inhaltlich bedeutsameren Prospekten zu beschäftigen hatten. Dies sind zunächst die schönen Ornamentfriese mit ihren in Rankenwerk auslaufenden und mit Pflanzen abwechselnden Figuren auf dem Sockel des Vorderzimmers, ein Ornamenttypus, den wir an dieser Stelle und in dieser freien Ausführung noch nicht antrafen (*Abb. 208*). Und an der Ausgangstür des Zimmers entdecken wir auf den schmalen Wandflächen jederseits des Eingangs zwei den Mittelteil in Anspruch nehmende, straff gebundene und senkrecht nach unten hängende Girlanden <sup>1)</sup>. Es ist wichtig, die beiden Motive in Erinnerung zu behalten, da wir hierauf noch zurückkommen, sobald wir das Verhältnis der Malereien in der Fanniusvilla zu denen früherer und späterer Zeit bestimmen müssen <sup>2)</sup>.

#### DAS PERISTYL

Da wir bei der Behandlung dieser Villa die Wandmalereien nach ihrer Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte des zweiten Stils anordnen wollen, müßte hier eigentlich das große Triklinium folgen. Es bildet aber ein aesthetisches Ganzes mit dem Peristyl, das man erst durchschreiten muß, bevor man den Speisesaal oder besser den Festsaal erreicht. So wandern wir zunächst durch die Portiken des Hofes und stellen uns diesen für einen Augenblick in seiner ursprünglichen Schönheit vor, von der sich die Ausgräber, als sie ihn aufdeckten, noch ein gutes Bild machen konnten <sup>3)</sup>.

In vollkommener Übereinstimmung mit den wirklichen korinthischen Säulen der Portikus <sup>4)</sup> scheinen an den Wänden kanellierte korinthische Säulen mit schönen Kapitellen (Bruchstück in New York *Abb. 78* <sup>5)</sup> direkt aus dem Boden ebenfalls zu

Abb. 78

<sup>1)</sup> SAMBON, S. 22, nr. 39 f. mit Abb. Gegen den aus liegenden Quadern aufgebauten oberen Wandteil sich abhebend auf jeder der schmalen Wandflächen eine goldene Vase.

<sup>2)</sup> Beiläufig sei hier auf die Ausschmückung des Vorzimmers des Cubiculum hingewiesen, das BARNABEI, S. 71 f. und SAMBON, S. 21, nr. 38 mit Abb. beschreibt. Auffallend ist, daß selbst in diesem sehr kleinen Zimmer eine (hinter der Scherwand stehende!) Säule angebracht ist: wieder ein Zeichen für die reife Stufe der Entwicklung. Die Vase mit Henkeln in der Form von Greifenköpfen ist nach SAMBON aus Korbgeflecht (nicht doch aus Glas?).

<sup>3)</sup> Über das Peristyl: BARNABEI, S. 23 ff. mit Abb. 5–7 und Taf. 3 (E auf Taf. 2); SAMBON, S. 6 ff., nr. 4–12 mit Textabb. und Taf. 4 f. (III auf Plan S. 26). — Bruchstück mit Girlanden (vgl. *Abb. 77*) im Nationalmuseum in Neapel (Literatur und weitere Abb. S. 209, Anm. 3); Kapitell mit Girlandenbruchstück im Metropolitan Museum New York: *Abb. 78* (Lit. unten, Anm. 5); agonistische Stilleben im Nationalmuseum, Tisch mit Kampfpreisen (Lit. und Abb. S. 210, Anm. 3) und im Metropolitan Museum *Abb. 79a* (Lit. S. 210, Anm. 2), dort auch die Sonnenuhr *Abb. 79b* (S. 211, Anm. 1). Männliche Flügelfigur mit Faunskopf im Louvre *Abb. 80* (Lit. S. 211, Anm. 5); weibliche Flügelfigur im Allard Pierson Museum in Amsterdam *Abb. 81* (Lit. S. 211, Anm. 6). Die genaue Stelle, wo diese Bruchstücke sich im Peristyl befanden, ist im Text angegeben. — Über die Mosaiken des Peristyls wird bei der Chronologie (Band II) zu reden sein (s. auch S. 211, Anm. 7). Die Umrahmung mit dem Stadtmauermotiv (SAMBON, S. 10 nr. 13 mit Abb.), die danach aus dem Peristyl stammen soll, war im kleinen Peristyl angebracht (15 auf dem Plan bei BARNABEI, Taf. 2).

<sup>4)</sup> Diese Säulen hatten keine Basen (BARNABEI, S. 24).

<sup>5)</sup> Nach Photographie des Metr. Museum (wie auch *Abb. 79a* und *b*). Handbook Class. Coll. (1917) S. 180; H. 0,908 m., Br. 0,647 m.; BARNABEI, S. 23 Abb. 5; SAMBON, S. 8, Textabb.; Taf. 5 links; SAMBON, Le Musée 3, 1906, Taf. 33. Für die Erlaubnis, die Bruchstücke *Abb. 78, 79a, b* abzubilden, möchte ich der Direktion des Metropolitan Museum meinen Dank aussprechen.

einer Höhe von 3.60 m aufzuwachsen und gemeinsam mit ihren wirklichen Vorbildern die reiche, mit Weiß und Gold verzierte Decke zu stützen <sup>1)</sup>. Die Interkolumnien sind etwas mehr als 2 m breit. Hinter den Säulen erscheint ein 0,75 m hoher gelber Marmor nachahmender Sockel, ein schwarzer mittlerer Wandteil ohne die bekannte Einteilung in Platten, ein weiß und zart grün gefärbter, Hochrelief nachbildender Maänder (*Abb. 79a, 80*), der seinen Widerhall in dem sich zwischen den wirklichen Säulen hin- Abb. 79 ziehenden Mosaikmäander hat; ein Glied, das Barnabei als „una piccola cornice“ bezeichnet; ein goldenes Epistyl mit Gesims, dazwischen ein rötlicher Fries, und vor diesem Fries weißliche, also in Marmor, Stuck oder versilberter Bronze ausgeführt gedachte Konsolenstützen: Kentauren mit einer Patera oder einem Pedum in der Hand, mit einfacheren schlangenartigen Gestalten abwechselnd (*Abb. 77*) <sup>2)</sup>. Den dunkelroten, glatt Abb. 77 gehaltenen oberen Wandteil schmücken herrliche von Kapitell zu Kapitell gespannte Fruchtgirlanden, (*Abb. 77*), von denen das jetzt in New York befindliche Fragment (*Abb. 78*) ein besonders schönes Stück aufweist. Hier tritt der feine Geschmack und die große Kunstfertigkeit der in dieser Villa arbeitenden Maler besonders klar zutage. Die Girlanden sind üppiger und reicher ausgestattet als die Ranken in der Villa Item (*Abb. 15a*) und lockerer als die aus Solunt (*Abb. 6*). Es fehlt auch nicht an zarten Blumen zwischen den stark glänzenden Früchten, und wie an der reichen Mosaikgirlande der Casa del Fauno sehen wir Ringe, dagegen keine Binden und keine Masken (eine dieser Girlanden befindet sich im Neapler Museum) <sup>3)</sup>.

Daß die Girlanden im oberen Wandteil hoch oben angebracht sind, kann man als einen altmodischen Zug dieser Dekoration bezeichnen (S. 56 f.); auch daß die Säulen unmittelbar auf dem Boden ruhen (was in der Villa Item nicht vorkommt), läßt den Anschluß an den ersten Stil erkennen (oben S. 39). Diese beiden Eigentümlichkeiten haben hier aber ihren besonderen Sinn: die Säulen korrespondieren hier eben mit den wirklichen der Portikus. Es handelt sich also um einen Sonderfall, bei dem die vor den Sockel gestellte Säule, sowohl im Anfang des zweiten Stils wie später, noch nicht gänzlich preisgegeben sein wird <sup>4)</sup>. Es mag sich allerdings verlohnen, sich klar zu machen, daß die Form in diesem Hause auch sonst sogar ohne besonderen Anlaß gewählt ist: nicht nur in dem an das Peristyl anschließenden großen Triklinium, sondern auch in dem Saal der Musikinstrumente (Pilaster), in der „Cameretta“ neben dem Sommertriklinium und mitten auf der Wand des Sommertrikliniums selbst (*Abb. 23*, S. 92, Anm. 1). Auch die auf den Boden gestellten Eck- und Abgrenzungspfeiler sind sehr be-

<sup>1)</sup> Man hat noch Reste des die Decke tragenden Holzgesimses gefunden (BARNABEI, S. 24, Taf. 3).

<sup>2)</sup> SAMBON, *Abb.* auf S. 8.

<sup>3)</sup> Guida 908; Compendio della Guida 922; ELIA, *Pitture e Mosaici* 380 (BARNABEI, S. 32, *Abb. 7*). Von dunkelrotem Hintergrund heben sich orange- und zinnoberfarbige Früchte ab. Die Blätter sind blaugrün. — Über die Girlanden s. noch die ausführlichen Beschreibungen bei BARNABEI, S. 31 ff.; SAMBON, S. 7 ff., nr. 4—7 *Textabb.* S. 8 (danach *Abb. 77*), Taf. 5; s. auch *Le Musée* 3, 1906, *Abb. 5*.

<sup>4)</sup> Im Hause des Gavius Rufus, dessen Dekorationen wohl in dieselbe Periode gehören wie die der Villa Item (Phase Ib), hat das Peristyl ebenfalls auf dem Boden stehende, mit wirklichen korrespondierende sechseckige Säulen (MAU, *Wm.*, S. 273, S. 92 f., Anm. 1). Das Peristyl stammt dort wahrscheinlich noch aus der Zeit des 1. Stils. Da auch die Portikussäulen im 1. Jahrh. v. Chr. noch öfters auf den Boden gestellt sind, bleibt auch in der Malerei die alte Form als Ausnahme neben den auf einem Podium ruhenden Säulen bestehen.

liebt. Gewisse hellenistische Formen wirken sichtlich noch nach — wahrscheinlich sollte man lieber sagen: sie kommen hier zu neuer Blüte. Die tiefe Stellung von Säule und abgrenzendem Pfeiler kommt jedenfalls auch im späten zweiten Stil vor und ist kein Beweis für eine frühe Datierung <sup>1)</sup>).

Die Girlanden hingegen sind so hoch angebracht, um im mittleren Wandteil für einen Reichtum an bildlichem Schmuck Platz zu lassen, wie wir ihn überhaupt noch nicht gesehen haben. Wenn man aus den Fauces (über diese S. 245 f.) heraustrat, hatte man — aber wir wollen es uns ja in seiner alten Pracht vorstellen und sagen also: hat man — unmittelbar rechts und links an der Eingangswand des Peristyls zwei sich über dem Sockel erhebende Flügelfiguren vor sich, die sich an einer linken Seitentür und beiderseits vom Eingang zum großen Triklinium wiederholen. Längs der ganzen linken Hälfte der Vorderwand, der ganzen linken (westlichen) Seitenwand und an einem Teil der Rückseite sind auf dem Podium agonistische Stilleben von auffallend großen Abmessungen zur Schau gestellt: allerhand große silberne und bronzene Vasen von sehr barocken Formen, Palmenzweige (z.B. *Abb. 79a*, New York, <sup>2)</sup>), Hermen, mit Kampfpreisen besetzte Tische (Neapel Museum) <sup>3)</sup>, dann Symbole oder Attribute des Merkur: eine Schildkröte, die sich über ein Becken beugt, dient als Brunnenmundstück und speit einen hellen Wasserstrahl aus, zwischen Vasen und Jagdspießern liegt ein großer Beutel (Eingangswand), anderswo der Petasus und der Mantel des Schutzgottes der Palästra (rechte Wand). Merkwürdig ist die Darstellung einer Sonnenuhr

Abb. 79a

<sup>1)</sup> Niedrige Stellung der Säulen noch in der 2. Phase: Haus des Trebius Valens (Nuovi Scavi) S. 51, *Abb. 10*. — In der Aufstellung von Pfeilern bzw. Pilastern, die Wandteile begrenzen oder Ecken einnehmen, vor oder auf dem Sockel wird man, wenn überhaupt von einer Entwicklung die Rede sein kann, eher eine Abkehr von dem älteren System im Anfang und ein späteres Zurückkehren dazu erkennen dürfen. 1. Stil: Alle Pilaster und Halbsäulen vor dem Sockel, also auch die Eck- und Grenzpilaster (Ausnahme S. 41). — Älterer 2. Stil, auf dem Podium: *Abb. 7* (Phase Ia), *Abb. 12, 13, 16b* (Phase Ib), *Abb. 98, 99* (Phase Ic, altertümlich), *Abb. 22, 23?*; in den Ecken zu rekonstruieren auf *Abb. 82, 83* (hinter Pfeilern vor dem Sockel); *Abb. 96* (sämtlich Phase Ic). — Älterer 2. Stil, vor dem Podium: Die Villa Item hat an einigen Wänden eine Kompromißform, die nicht von Dauer ist und bei der Pfeiler bis zu halber Höhe vor dem Sockel gemalt sind: *Abb. 16b* und *19*. Auf dem Boden vor dem Podium: *Abb. 56*; zu rekonstruieren in den Ecken von *Abb. 82, 83*, (vor kleinen Pfeilern auf dem Podium; Phase Ic) *Abb. 26, 153* (Ende von Phase Ic). Man bedenke, daß an herausgehackten Wänden (wie *Abb. 22* und *23*) solche gemalte größere, vor dem Sockel stehende Eckpfeiler neben den kleinen auf dem Sockel verloren gegangen sein können. — Späterer 2. Stil, auf dem Podium: Casa degli Epigrammi V, 1, 18 *Abb. 106*: MAU, Wm., Taf. 5; Casa del Menandro MAIURI, Casa del Menandro, Taf. 11 (beide Phase IIa); Casa di Livia *Abb. 107*, daneben große Pfeiler oder Pilaster vor dem Sockel (Phase IIb). — Späterer 2. Stil, vor dem Podium: Haus des Trebius Valens, *Abb. 10*; Casa delle Nozze d'Argento, CURTIUS, S. 76, *Abb. 52*; Casa del Menandro, MAIURI a.a.O., S. 141, *Abb. 65* (sämtlich Phase IIa); Casa di Livia *Abb. 107* und *Abb. 111*; Farnesina sehr oft, z.B. CURTIUS, S. 93 ff., *Abb. 65 f.* beide Phase IIb). Die Verwendung von auf den Boden gestellten Grenz- und Eckpfeilern bzw. Pilastern nimmt eher zu als ab. Über die Wirkung der Kombination dieser tiefen Stützen mit auf den Sockel gestellten Säulen wie in *Abb. 56* s. unten bei Besprechung des großen Triklinium.

<sup>2)</sup> Im Metropolitan Museum in New York; H. 1, 475 m. Br. 1.18 m. Es befand sich an der linken Hälfte der Rückwand zwischen dem gewöhnlichen Triklinium und dem Cubiculum (BARNABEI, S. 29; SAMBON, S. 9, nr. 8 mit Titelbild). Auf dem Block rechts steht eine silberne (falls nicht doch etwa gläserne?) Kanne, die auf der Photographie schlecht zu erkennen ist.

<sup>3)</sup> BARNABEI erwähnt zwei Gruppen mit Kampfpreistischen, die eine in dem letzten breiteren (3½ m breiten) Interkolumnium der Eingangswand links S. 27, die andere im letzten Interkolumnium der linken Seitenwand S. 28. Die erste ist wahrscheinlich ins Museo Nazionale gekommen (Guida 907; Estratto della Guida 924; ELIA, Pitture e Mosaici 379; SAMBON, Le Musée 3, 1906, *Abb. 18*).

(*Abb. 79b*, New York)<sup>1)</sup>. Barnabei gibt von all diesen Einzelheiten eine ausführliche Beschreibung. Hie und da sind kürzere Stücke der rechten (östlichen) Wand, die durch Türoffnungen häufig unterbrochen wird, mit straffgebundenen Kränzen oder Girlanden verziert (vgl. S. 208)<sup>2)</sup>.

Welch ein Gegensatz zu der einfachen Dekoration des Peristyls in der Villa Item! Es unterliegt keinem Zweifel, daß wir hier trotz der hellenistischen Reminiszenzen weiter vorgeschritten sind. Das bildlich-malerische Element mag zwar noch — wenigstens formell — als ein illusionistischer Bestandteil in der Architektur angebracht sein, es hat aber den Sieg über die Inkrustation davongetragen, die hier völlig weggelassen ist: ein Zeichen für späte Entstehung<sup>3)</sup>. Diese Bildmotive haben übrigens, obgleich sie jetzt erst in den zweiten Stil eingeführt sind, ihre Vorläufer: natürlich nicht im Inkrustationsstil, sondern in der übrigen Kunst der Zeit vor dem ersten Jahrhundert v. Chr. Aus der unteritalischen Grabkunst ist uns ein Opfertisch bekannt, von Mosaiken und Hadravasen kennen wir Preisamphoren mit Palmenzweigen<sup>4)</sup>.

Neben dem Eingang ins große Triklinium stehen wieder zwei Flügelfiguren, links eine männliche mit halb tierischem, halb göttlichem Satyrkopf (*Abb. 80*, Louvre)<sup>5)</sup>. Was für eine Raumsuggestion geben die unauffälligen und doch kraftvollen Bewegungen seines hellen Körpers und die stark nach rückwärts gespreizten, glänzend grünen Flügel gegen den tiefschwarzen Hintergrund! Rechts eine entsprechende weibliche Figur mit feineren Gesichtszügen aber ebenfalls Tierohren (*Abb. 81*; im Piersonmuseum in Amsterdam)<sup>6)</sup>. Diese beiden Gestalten bewachen sozusagen den Eingang zum Saal und sehen den Eintretenden mit ihren strengen geheimnisvollen Blicken an. Die rechte ist dabei, ein Opfer darzubringen, die linke hat es eben getan. Man fühlt: wir lassen die irdische Sphäre der Palästra hinter uns und betreten das Gebiet von Göttern, die mächtiger sind als Hermes, den Herrschbereich des Dionysos und der Aphrodite<sup>7)</sup>.

<sup>1)</sup> H. 0,61 m., Br. 0,40 m. Es befand sich im 2. Interkolumnium links vom Eingang zum Peristyl; BARNABEI, S. 26 f.; SAMBON, S. 10 nr. 12 mit Abb.

<sup>2)</sup> z.B. am Beginn der rechten Wand (BARNABEI, S. 30; SAMBON, S. 7, 9, Nr. 9).

<sup>3)</sup> Der spätere 2. Stil läßt den vertieften Rand (was MAU Schnittfugen nennt) oder auch die ganze Inkrustation mehr und mehr weg.

<sup>4)</sup> Der Opfertisch stammt aus einem Grabe in Paestum und wird ins beginnende 4. Jahrh. datiert (SPINAZZOLA, *Arti*, Taf. 85, jetzt im Neapler Museum). Preisamphoren auf einem delischen Mosaik: *Mon. Piot* 14, 1907, Taf. 10a; PFUHL, *M. u. Z.*, Abb. 694.

<sup>5)</sup> Nach einer mir von Konservator Herrn Prof. MERLIN, freundlichst zur Verfügung gestellter Photographie des Louvre; Inv. nr. 613; H. 1,26 m., Br. 0,71 m. (nach SAMBON); BARNABEI, S. 29 f. mit Abb. 6; SAMBON, S. 9, nr. 10 mit Abb. und Taf. 4; *Le Musée* 3, 1906, Taf. 30; *R. P. G. R.* 68, 4 (nach SAMBON, Taf. 4) u. öfters. Nach SAMBON hat dieser Faun in der rechten Hand eine Kanne. Sollte es nicht doch ein Pedum sein? Die „Vase“, in der der Faun stehen soll, scheint mir eher ein Kelch zu sein, aus dem die Figur emporwächst.

<sup>6)</sup> *Abb. 81* nach einer mir von Herrn Prof. G. A. S. SNIJDER freundlichst zur Verfügung gestellten Photographie. *Algemeene Gids* 510; H. 1,025 m., Br. 0,395 m.; BARNABEI, S. 29 f.; SIX, *Mededeelingen v. d. Ver. tot Bevord. d. kennis d. antieke Beschaving* 1, 1926, S. 3 ff., Abb. 1. Sie ist mit einer Epheuranke um die Lenden gegürtet und hält eine mit Früchten beladene Patera in der Linken. SIX nennt die beiden Figuren Windgötter, was sehr zweifelhaft erscheinen muß. Sie sehen auf jeden Fall wie Diener einer Fruchtbarkeitsgottheit wie Dionysos aus. Ihre Ohren haben die Form von Pan- und Satyröhren (vgl. das Satyrweib auf dem Mysterienfries der Villa Item).

<sup>7)</sup> Es ist in diesem Fall sehr erwünscht, sich ein vollständiges Bild der Peristyldekoration zu machen

## DAS GROSSE TRIKLINIUM (DER OECUS)

Dieser nach Barnabei 8 m breite und  $7\frac{1}{2}$  m lange Saal <sup>1)</sup> ist mit dem Peristyl durch einen reichlich 2 m breiten Eingang verbunden, den zwei 1,90 m breite Fenster flankieren <sup>2)</sup>. Diese Öffnungen geben nicht nur schöne Ausblicke auf das Peristyl, sondern erlauben auch, daß Vorübergehende von außen her etwas von der schönen Innendekoration zu sehen bekommen; war doch der Eingang höchstens durch ein Gitter abgeschlossen, wie wir eins auf *Abb. 23* sehen. So sehr bildet die ganze Einrichtung dieses Saals eine Einheit, daß das Gittermotiv im Mittelstück des Fußbodenmosaiks wiederkehrt <sup>3)</sup>. Eine feinsinnig gewählte Einheit besteht auch, wie wir bereits sagten, zwischen der Dekoration des Trikliniums und der des Peristyls (*Abb. 82–83*). Gemalte Säulen von derselben Höhe und nach Barnabei von demselben Durchmesser wie die im Hofe machen aus dem Zimmer scheinbar eine Art von korinthischem Oecus. Auch hier ruhen die Säulen direkt auf dem Boden auf — oder besser auf dem schmalen gemalten Streifen, der die Erweiterung des Bodens darstellt und nicht auf einem zweiten, verlorenen Sockel <sup>4)</sup>. Die Stellung ist so gut wie parataktisch: jede Wand hat drei Interkolumnien, die von zwei Säulen und zwei Eckpfeilern gebildet werden. An den Seitenwänden sind die Interkolumnien am Eingang breiter, da sich rechts vorn eine wirkliche Tür mit Stuckumrahmung, links vorn eine Scheintür in Stuck befindet <sup>5)</sup>.

Der Aufbau der Dekoration ist einfach. Hinter den stämmigen weißen Säulen, die durch die grau-violetten und weißen Bänder und die Bossen ein barockes Aussehen er-

und sich auch die Fußbodenverkleidung vorzustellen. Nach BARNABEI war der Fußboden mit *Opus signinum* „a molti e vivi colori che imitavano il marmo africano“ bedeckt. Längs der Wanddekoration war er von einem Band aus weißem, schwarz umrandetem Mosaik eingefasst. Der Mosaikstreifen, der die wirklichen Säulen des Peristyl miteinander verband, enthielt einen Mäander, der, wie wir sahen, auch in der Wanddekoration vorkommt.

<sup>1)</sup> Die stark zerstörten Dekorationen der Rückwand (*Abb. 82*) hat man an Ort und Stelle gelassen, die Figuren der rechten Wand (*Abb. 83*) sowie drei weiteren kleinen Bruchstücke sind im New Yorker Museum, die der linken, ebenso wie ein Fragment des oberen Wandteils, in Neapel. — BARNABEI, S. 47 ff., *Abb. 11 f.* und *Taf. 5–8*; ODALESCHI, *Nuova Antologia* 92, 1901, S. 378 ff.; SAMBON, S. 11 ff., nr. 19–25 mit *Abb.* und *Taf. 1–3*; MAU, *R. M.* 17, 1902, S. 186; *R. M.* 18, 1903, S. 224; PETERSEN, *R. M.* 18, 1903, S. 114 ff.; SAMBON, *Le Musée* 3, 1906, *Taf. 28 f.*; PETERSEN, *Ara Pacis*, S. 148 ff.; RICHTER, *Bull. Metr. Mus.* 1, 1905/6, S. 95 ff.; 5, 1910, S. 37; ENGELMANN, *Ztschr. f. Bild. Kunst* 19, 1908, S. 315; RODENWALDT, *Komposition*, S. 46; WINTER, *Altertümer von Pergamon VII*, 1, S. 74; *Kunst und Künstler* 10, 1912, S. 537; De GRÜNEISEN, *Le Portrait hellénistique*, S. 57; RICHTER, *Art and Archaeology* 7, 1918, S. 238 ff.; PFUHL, *M. u. Z.*, S. VIII f., § 893, 964, 968, *Abb. 716 f.*; STUDNICZKA, *J. d. I.* 38/39, 1923/4, S. 64 ff. mit z.T. neuen *Abb.* auf *Taf. 2 f.* (die ausführlichste Behandlung der Figuren); WIRTH, *R. M.* 42, 1927, S. 25 ff.; 72, 75; CURTIUS, S. 98, 122 f., 279 ff.; MARCONI, S. 42 f.; RIZZO, S. 8; SWINDLER, *Ancient Painting*, S. 332 f.; HERBIG, *Antike* 7, 1931, S. 142 ff. (die meisten dieser Aufsätze mit *Abb.*); *Abb.* auch *R. P. G. R.* 191.7 und 263.2. — Über die Figuren der rechten Wand und drei kleineren Fragmente im Metropolitan Museum, S. 213, *Anm. 1, 7*, S. 214, *Anm. 1, 2*; über die der linken und über das Bruchstück des oberen Wandteils im Nationalmuseum S. 214, *Anm. 3, 6*. Über die Fußböden (Emblema mit Gittermotiv, Mäanderumrahmung: BARNABEI, S. 51) s. Band II.

<sup>2)</sup> Vgl. die Breite der Interkolumnien der Peristylportikus (etwa 2 m).

<sup>3)</sup> BARNABEI, S. 51.

<sup>4)</sup> Zu Unrecht meint CURTIUS, S. 98, daß unter dem erhaltenen Sockel ursprünglich noch ein anderer gesessen habe. BARNABEI bezeugt ausdrücklich das Gegenteil (S. 51): die Säulen erreichten dieselbe Höhe wie die gemalten des Peristyls und „sorgevano anche da terra senza base alcuna“.

<sup>5)</sup> BARNABEI, S. 58 (von der wirklichen Tür wird allerdings nicht ausdrücklich gesagt, daß sie in Stuck ausgeführt ist). Infolge eines Versehens steht bei BARNABEI „a destra“ anstatt „a sinistra“.

halten (vgl. *Abb. 7*, Casa dei Grifi), während sie einigermaßen primitiv wirken, weil die Rundung der Bänder etwas zu platt wiedergegeben ist <sup>1)</sup>, beginnt die Wand mit einem dunklen breiten Podium, dessen Vorderseite oben durch ein ziemlich schmales und schwach profiliertes Gesims mit Eierstab abgeschlossen wird. Nach Barnabei ist die Farbe violett und die Form dem Sockel im Peristyl ähnlich. Vorn auf dem Podium stehen hinter den Säulen Pfeiler <sup>2)</sup>; dies ist eine Abweichung von den Regeln des ersten Stils (s. jedoch unten 216) <sup>3)</sup>. Säulen und Pfeiler tragen gemeinsam die Kassettendecke. Dahinter — und dies ist unlogisch und räumlich nicht gut durchdacht — steht auf dem breiten, in Aufsicht gegebenen Podium in jedem Interkolumnium eine Figur oder eine Gruppe von zwei Gestalten. Diese sind lebensgroß und machen durch die Kraft und Wucht ihrer Formen einen imponierenden Eindruck. In der Mitte der Rückwand hebt sich gegen den blauen, völlig glatt gehaltenen und von allen Inkrustationsmotiven freien Grund die Gruppe von Venus und Amor ab (*Abb. 82*) <sup>4)</sup>, hinter dieser, gewissermaßen auf die Scherwand gemalt, eine in wenig Farben ausgeführte Landschaft (S. 305 ff.). Im Interkolumnium zur Linken — zur Zeit der Ausgrabung bereits sehr verblichen — saß Dionysos mit Ariadne, eine Darstellung, der entsprechenden in der Villa, aber, wie es scheint, im Spiegelbild ähnlich <sup>5)</sup>.

Rechts, ebenfalls nur in wenigen Resten zu erkennen, waren drei Frauengestalten, vielleicht die drei Grazien. Daß Dionysos neben Venus in diesem Gemach einen vornehmen Platz innehat, beweist auch die bärtige Maske über der Venus und eine Pansmaske gerade gegenüber, oberhalb des Eingangs <sup>6)</sup>.

Die Seitenwände haben einen mittleren Wandteil von leuchtend roter Farbe, auf die die Figuren in gedämpften Tönen aufgesetzt sind: u.a. spielt ein stumpfes Grauviolett eine bedeutende Rolle, ferner hellere und dunklere Fleischfarbe, Braunrot, Weiß und Weißgrün und ein zartes Braungelb.

An der Wand rechts vom Eingang sieht man neben der Seitentür zunächst eine junge Frau mit einem Schild <sup>7)</sup>, im Mittelinterkolumnium den breitspurig thronenden Fürsten

<sup>1)</sup> Einer dieser Säulenschäfte ist auf einem Bruchstück in New York zum Teil erhalten (H. 1,75 m, Br. 0,432 m; SAMBON, S. 15, nr. 22).

<sup>2)</sup> Bei SAMBON (*Abb.* auf S. 12) sind diese Pfeiler, wie vieles in seiner Publikation, ungenau gezeichnet.

<sup>3)</sup> Hier stehen die Pilaster, die man durchaus mit den pilasterähnlichen Pfeilern des 2. Stils auf eine Linie stellen kann, bekanntlich vor dem Sockel. Eine Ausnahme findet sich in der Casa del Centauro, S. 41 mit Anm. 3.

<sup>4)</sup> BARNABEI, S. 54 mit *Abb. 11* auf S. 53; SAMBON, S. 12; STUDNICZKA a.a.O., S. 66 f., *Abb. 5*; unsere *Abb.* nach BARNABEI.

<sup>5)</sup> BARNABEI, S. 54: „Dioniso seduto col tirso . . . in atto di alzare il braccio per abbracciare la bella Arianna, che sedeva alla sinistra di lui, e che piegava pure il braccio per abbracciarlo“.

<sup>6)</sup> BARNABEI, S. 52. Wahrscheinlich SAMBON, S. 16, nr. 23 mit *Abb.* nach Photographie; HERBIG, *Antike* 7, 1931, S. 157, *Abb. 15*; von SAMBON zu Unrecht eine tragische Maske genannt; die Hörner sind sichtbar. Hinter ihr ist ein Teil der Decke zu erkennen (vgl. *Abb. 82*) (oder liegt sie etwa auf einem Gesims, das über der Eingangstür gemalt war?).

<sup>7)</sup> Handbook of Class. Coll. S. 180. H. 1,78 m, Br. 1,02 m; BARNABEI, S. 57 mit *Abb. 12*; SAMBON, S. 15, nr. 21, *Taf. 3*; RICHTER, *Bull. Metr. Mus.* 1, 1905/6, a.a.O., *Art and Archaeology* 7, 1918, a.a.O., STUDNICZKA a.a.O., S. 102 ff., *Taf. 3*; HORN, R. M., *Ergänzungsheft* 2, S. 14, *Taf. 3, 3*; RICHTER, *Metr. Mus. Studies* 2, 1930, S. 203, *Abb. 16*; HERBIG, *Antike* 7, 1931, *Taf. 17*.

mit einer fürstlichen Dame (*Abb. 83*)<sup>1)</sup>, links die Kitharaspielderin mit Dienerin (sämtlich in New York)<sup>2)</sup>; an der linken Wand dann zunächst den knorrigen, muskulösen alten Mann in grobwohlenem Kleid, der sich auf einen Stab stützt, wahrscheinlich einen Philosophen, in der Mitte die rätselhafte Gruppe der nachdenklich vor sich hinsinnenden Frauen (die Figuren dieser Wand im Neapler Museum)<sup>3)</sup>. Rechts davon war die Wand, als sie ausgegraben wurde, weiß: hier war man also offensichtlich mit Veränderungen beschäftigt, die nach dem Erdbeben des Jahres 63 nötig geworden waren. Außer etwa der Venus sind die erhaltenen Figuren keine Signa mehr, wie die im Cubiculum 4 der Villa Item (*Abb. II, 14*)<sup>4)</sup>. Durch die lockere Vortragsweise und durch das Fehlen eines Inkrustationshintergrunds haben sie nicht mehr das Statuenhafte das die Gestalten des großen Zyklus in jener Villa auszeichnet, obgleich sie noch unmittelbar in die illusionistische Darstellung der architektonischen Umgebung aufgenommen sind<sup>5)</sup>. Die Maler konnten sich hier ihrer Eigenart hingeben: der Vortrag ist zwar nicht so impressionistisch wie bei den viel kleineren Signa in der Villa Item, dafür viel freier als bei dem monumentalen Mysterienzyklus, mit dem man sie ebenfalls vergleichen muß.

Den mittleren Wandteil grenzt ein goldgelber, mit Rosetten geschmückter Metopenfries von ziemlich gedrückten Formen ab, der dem Sockelabschluß im Apsidensaal des praenestischen Fortunaheiligtums gleicht. Darüber folgt ein sehr niedriger oberer Wandteil<sup>6)</sup>, der zu dem schweren, breitgelagerten Charakter der Architektur und der Figuren paßt. Die geringe Höhe ist altertümlich (S. 49, Casa dei Grifi), kommt jedoch u.a. noch an der bereits erwähnten Wand im Hause des Trebius Valens (S. 51) vor, die schon dem späteren zweiten Stil angehört.

In diesem oberen Wandteil erscheinen vor lichtblauem Himmel weiter entfernt gelegene dorische Säulenhallen, die eine Weiterbildung der Hallen im Saal 6 der Villa

<sup>1)</sup> Handbook a.a.O.; H. 1,75 m., Br. 1,93 m.; BARNABEI, S. 56, Taf. 6; SAMBON, S. 14 f., nr. 20 mit Abb. (danach *Abb. 83*). Taf. 2 (Abb. auf S. 12); RICHTER, Bull. Metr. Mus. 1, 1905/6, 95 f.; Art and Archaeology 7, 1918, a.a.O.; STUDNICZKA a.a.O., S. 93 ff., Abb. 13 f., Taf. 3; R. P. G. R. 191, 7 und öfters.

<sup>2)</sup> Handbook a.a.O.; Maße 1, 87 × 1,87 m.; BARNABEI, S. 55 f., Taf. 5; SAMBON, S. 13 f., nr. 19 mit Abb., Taf. 1; RICHTER, a.a.O.; STUDNICZKA a.a.O., S. 82 ff., Abb. 9, Taf. 3; WIRTH, R. M. 42, 1927 S. 25 ff.; R. P. G. R. 263. 2 und öfters.

<sup>3)</sup> Guida 906; Compendio della Guida 918; ELIA, Pitture e Mosaici 378. BARNABEI, S. 58 ff., Taf. 7 f.; STUDNICZKA a.a.O., S. 74 ff., Taf. 2; CURTIUS, S. 279 ff., S. 119, Abb. 79 und öfters. Trotz St.'s Auseinandersetzung sehe ich in der Figur auf dem Felsen eine Frau; allerdings in militärischem Kostüm. Auch die von St. zitierte Aetolia auf einer ätolischen Münze (a.a.O., S. 72) trägt die Kausia. Prof. CURTIUS wies mich auf die helle Hautfarbe hin. Der Kopist kann sich allerdings über das Geschlecht der Figur geirrt haben, vielleicht weil die Vorlage, die er vor sich hatte, nicht farbig ausgeführt war.

<sup>4)</sup> Auch die Flügelfiguren im Peristyl sind wahrscheinlich nicht mehr durch Postamente als Signa gekennzeichnet. Vielleicht steigen sie aus Kelchen auf (S. 211, Anm. 5).

<sup>5)</sup> Statuenartig ist an der Venus die Beinstellung, bei der der eine Fuß auf einem Block aufgestützt ist. Ihr fehlt jedoch Sockel und Plinthe, die für ein Marmorbild unentbehrlich ist, wenn diese auch wie z.B. bei den Statuen in den Interkolumnien des Nereidenmonuments in Xanthos oder bei einer Statue, im im Ephebensaal im Gymnasion in Priene ganz niedrig sein können. — Sie hatte überdies natürliche Farben, doch war dies auch bei den Signa der Fall.

<sup>6)</sup> Ein Fragment ist im Neapler Museum erhalten (ELIA, Pitture e Mosaici, 381). Zwei der Tafelbildchen sind jetzt im Metropolitan Museum. Maße der Bruchstücke: H. 0,342 m., Br. 0,347 m.; H. 0,425 m.; Br. 0,42 m.; SAMBON, S. 16, nr. 24 ff.

Item sind (*Abb. 15 links*), wo noch lediglich eine Säulenreihe in Frontansicht dargestellt ist, während hier im Mittelinterkolumnium zwei verkürzte Seiten mit vier Säulen und in jeder der beiden äußersten Ecken der Dekoration wahrscheinlich ebenfalls eine verkürzte Seite wiedergegeben war <sup>1)</sup>, die die Portikus mit den großen, dicht vor dem Beschauer gelegenen Säulenstellungen verband <sup>2)</sup>. Nach der Zeichnung bei Barnabei zu urteilen, war die Perspektive der Halle im Mittelinterkolumnium der Rückwand wenigstens in den Hauptlinien richtig konzentrisch <sup>3)</sup>. Die Unterkante des Gesimses des verkürzt gesehenen Gebälks mit den Mutuli ist aber hyperperspektivisch (vgl. den Eckdurchblick von *Abb. 23*). In dem nicht verkürzten Abschnitt ist die Perspektive der Mutuli symmetrisch parallel, und das harte Aufeinanderstoßen der Linien in der Mitte ist dort wie gewöhnlich verdeckt: in diesem Falle durch ein kleines Tafelbildchen mit Klapptüren.

Wir wollen dieser Wand nun ihren Platz in der Entwicklung des zweiten Stils anweisen und überdies ihr Verhältnis zu anderen, älteren Dekorationsformen außerhalb dieses Stils bestimmen. Es gibt Beweise für eine verhältnismäßig späte Entstehung: das Fehlen der Inkrustation, besonders auch der glatte mittlere Wandteil mit dem Metopenfries als Abschluß <sup>4)</sup>, der mehr bildhafte Charakter der Figuren, im allgemeinen das Sichdurchsetzen reichen, auch architektonischen Schmucks auch im einfachen parataktischen Typus. Sie gehen jedoch mit Einzelheiten Hand in Hand, die auf den Einfluß des älteren zweiten Stils und des Hellenismus hinweisen, so für jenen der niedrige obere Wandteil <sup>5)</sup>.

Die tiefe Aufstellung der Säulen, die in dieser Villa noch einige weitere Male vorkommt, haben wir schon besprochen (S. 209 f.). Sie ist die der Pilaster und Halbsäulen des ersten Stils, aber, wie wir sahen, kommt sie auch noch während der zweiten Phase des Architekturstils vor. Es wird uns nicht wundern, wenn wir es hier mit einer Wiederbelebung der nur an den Wänden von Säulenhallen üblich gebliebenen hellenistischen Form zu tun haben, und wenn dieses Wiederaufleben eben gerade dem in dieser Villa so deutlichen Streben nach Reichtum und Abwechslung zu verdanken wäre. Die in halber Höhe vor den Sockel gesetzten Eck- und Begrenzungspilaster der Villa dei Misteri würden dann einen Wendepunkt bedeuten (*Abb. 16b* und *19*) — Vielleicht hat der Einfluß der Bühnenmalerei, in der man große Podien nicht wiederzugeben hatte (S. 98), zur Wahl dieser Stellung hier und anderswo in der Villa beigetragen. In diesem Saal wird die tiefe Aufstellung noch durch die Anpassung an das Peristyl (S. 209) und ferner

<sup>1)</sup> Vgl. die Säulenhalle an der entsprechenden Stelle in Cubiculum 4, *Abb. 14*.

<sup>2)</sup> Diese Verbindung ist nicht naturalistisch wiedergegeben.

<sup>3)</sup> *Abb. 82* (BARNABEI, S. 53, *Abb. 11* = CURTIUS, S. 86, *Abb. 60*) braucht aber hierin nicht vollkommen richtig zu sein (vgl. die kleinen Ungenauigkeiten, die sich auf der *Abb. 13* und *14* bei BARNABEI finden. Der Augenpunkt liegt, wie es scheint, mitten in der oberen Begrenzung der mittelsten Metope an der Bekrönung des mittleren Wandteils).

<sup>4)</sup> Ein glatter mittlerer Wandteil mit Metopenfries kehrt im großen Saal des Hauses mit der Kryptoportikus wieder (SPINAZZOLA, *Arti*, Taf. 94; RIZZO, *Pittura*, Taf. 16); die Wanddekoration gehört, wie ich im Band II nachweisen werde, in die Phase IIa).

<sup>5)</sup> Nicht allein der niedrige obere Wandteil, sondern auch die Bossen kommen schon in der Casa dei Grifi vor, diese Bossen sind aber an sich nichts Alttertümliches (spätere Beispiele in der Casa delle Nozze d'Argento: NICCOLINI, *Nuovi Scavi*, Taf. 16 (Phase IIa)).

dadurch befördert, daß Türen links und rechts in die Dekoration eingefügt sind, die natürlich zu ebener Erde angebracht sind und so bereits ein Vorbild für die Durchbrechung des Sockels geben (die linke Tür ist eine in Stuck ausgeführte Scheintür, die wahrscheinlich erst nach Vollendung der Dekoration zugesetzt worden ist <sup>1)</sup>).

Neu für den zweiten Stil ist die sicherlich um der reichen und barocken Wirkung willen eingeführte Kombination von tiefgestellter Säule mit auf dem Sockel stehendem Pfeiler dahinter (bisher hatte man im zweiten Stil wahrscheinlich nur als entfernt Ähnliches große Eckpilaster oder Eckpfeiler mit dazwischen auf einen Sockel gestellten Säulen, wie in *Abb. 56; 57, 58*) <sup>2)</sup>. Auch dem ersten Stil in engerem Sinne — d.h. dem Reliefstil, wie wir ihn vor allem aus dem Wohnhaus kennen — ist diese Form fremd: hinter den Pilastern oder Halbsäulen stand natürlich nichts. Die kleinen Pilaster, die manchmal hart neben ihnen angebracht sind, begannen ebenso tief wie sie <sup>3)</sup>, und die mit den Säulen einer Portikus korrespondierenden Wandpilaster standen auch zu ebener Erde. In der hellenistischen Architektur von mönumentalerem Charakter lassen sich jedoch Vorläufer finden. Allerdings stehen in dem öfters genannten Epheben-saal des Gymnasion in Priene (*Abb. 73*) die kleinen Pilaster, die auf Scherwand aufsitzen, in Wirklichkeit noch sehr weit von den großen Säulen am Eingang entfernt, die kleineren auf ein Podium gestellten Säulen am Tribunal in der Basilika in Pompeji bekam man dagegen auf ähnliche Weise durch die großen Säulen, die das Dach trugen, hindurch zu sehen.

Die hellenistische Tendenz, die sich hier in der Säulenstellung offenbart, läßt sich nun in der ganzen Komposition feststellen: enge Gruppierung von Säulen und Pfeilern, ein Sockel mit Figuren in den Interkolumnien, ja sogar eine Scherwand mit oberem Durchblick.

Es ist sehr unwahrscheinlich, daß es vor der Zeit des zweiten Stils in einem proto-zweiten Stil (S. 27) Kompositionen mit all den hier vereinigten Elementen gegeben hat. Das Neue besteht gerade in der Verbindung von allerlei verwandten Elementen die aus verschiedenen Gattungen stammen, in einer einzigen Dekoration. Diese Gattungen sind:

- a) die ältere Wanddekoration zweiten und ersten Stils;
- b) die hellenistische Monumentalarchitektur mit statuarischem Schmuck;
- c) die Bühnenmalerei;
- d) die Naiskosmalerei;
- e) die ältere Wandmalerei aus der Zeit vor dem zweiten Stil in Gräbern und überall da, wo sie nicht von der Inkrustation verdrängt wird.

<sup>1)</sup> Die Dekoration des angrenzenden Tablinum ist nicht über der hinteren Seite der Scheintür angebracht und auch nicht über der ebenfalls geschlossenen Tür auf der anderen (linken) Wand des Tablinums. Nach BARNABEI, S. 43 ist die Schließung der Tür dort später als die Dekoration 2. Stils. Er erwähnt keinen Schmuck der offenen Fläche. Es gab dort also auch keine schönen älteren Scheintüren 1. Stils, die man etwa hätte schonen wollen.

<sup>2)</sup> Ein wenig von diesem Abwechseln von hoch und tief gestellten Stützen hat man wohl auch im 1. Stil. In der Casa del Fauno (CURTIUS, S. 61, *Abb. 41*) stehen Pilaster auf dem Boden neben den Pilastern von Aediculae auf hohem Sockel.

<sup>3)</sup> Peristyl der Casa dei Capitelli Figurati: ZAHN II, Taf. 36; vgl. DELBRÜCK, *Hell. Bauten II*, S. 129, *Abb. 63*.

Während über Gattung *a*) genug gesagt worden ist, muß auf die folgende (*b*) näher eingegangen werden. Wie die Venus beweist, schließen sich die Figuren auf Podien zwischen Säulen an entsprechende Statuen in der wirklichen Architektur an (in der Villa Item stehen die Signa nicht zwischen Säulen, wenn nicht etwa auf dem nur als Bruchstück erhaltenen „*dei simulacrum*“ in Zimmer 11 <sup>1)</sup>). In erster Linie ist der Altar mit Statuenschmuck aus Priene zu vergleichen <sup>2)</sup>. Die Säulen stehen vor dem Sockel, und auf diesen sind hoch oben die Frauenstatuen gestellt <sup>3)</sup>. Dort ist auch das Maßverhältnis zwischen Säulen und Sockel verwandt (die Interkolumnien am Altar sind schmaler). Der Sockel hinter den Säulen des Altars hat allerdings etwas mit der Scherwand gemein, wie bei einem Vergleich mit dem Klagefrauensarkophag deutlich wird <sup>4)</sup>. Dort sind die Säulen aber ganz wie im normalen zweiten Stil auf einen ziemlich niedrigen Sockel gehoben, auf dem zwischen ihnen Frauengestalten erscheinen. Hinter den Säulen und den Frauen erhebt sich eine Scherwand, die oben schon mit der Wand auf *Abb. 64 Mitte* verglichen wurde <sup>5)</sup>. Die Kombination von tief stehenden Säulen, hoch stehenden Pilastern, Pfeilern oder Säulen und Statuen ist mir in der Monumentalarchitektur nicht bekannt; ohne Statuen fanden wir die Zusammenstellung so bereits an der Rückseite des Innenraums der Basilika in Pompeji angekündigt (S. 216).

Wie es manche für die Figurengruppen an den Seitenwänden getan haben <sup>6)</sup>, könnte man auf Grund des Altars von Priene für die ganze Kompositionsform dieser Fresken von Boscoreale nordkleinasiatischen (pergamenischen) Einfluß annehmen, während dann die Villa Item mit ihrer für den zweiten Stil normalen Sockelform und Säulenaufstellung, die in der römischen Architektur des ersten Jahrhunderts v. Chr. so beliebt war, auf südöstlichen Grundtypen weiterbauen würde (Klagefrauensarkophag) <sup>7)</sup>. Diese Frage gehört jedoch eigentlich noch nicht hierher und läßt sich auch nicht mit Hilfe dieses Materials ausmachen. Das italische Element in den Einzelformen, z.B. der Kapitelle, ist ja ebenfalls nicht zu verkennen.

*c*) In der Bühnenmalerei des ersten Jahrhunderts v. Chr. kamen Signa zwischen „*columnae*“ vor (S. 113, Scaena des Apaturius). Auch die Signa und die Columnae, die man ohne Zweifel für die hellenistischen Kulissen annehmen darf (S. 59 f.), sind eigentlich nur als Statuen *zwischen* Säulen aufzufassen. In der Regel jedoch hatten die Figuren in der griechischen Bühnenmalerei rein statuarischen Charakter und wahrscheinlich fehlte der Sockel (s. Anhang, S. 358). — Ob rein bildlicher Schmuck an den Proskenien, wie der Demetrius am Proskenion des athenischen Dionysostheaters, oft vorgekommen ist, ist noch eine offene Frage <sup>8)</sup>.

<sup>1)</sup> Dieses „*simulacrum*“ hat sich aber jedenfalls in den oberen Teilen der Wand befunden.

<sup>2)</sup> Priene, S. 120, Abb. 91; CURTIUS, S. 58, Abb. 38 (Rekonstruktion).

<sup>3)</sup> Die Säulen selbst ruhen auf einer zweistufigen Unterlage.

<sup>4)</sup> HAMDY-BEY-REINACH, Nécropole royale à Sidon, Taf. 7 ff.; CURTIUS, S. 58, Abb. 37.

<sup>5)</sup> Ganz dreidimensional hat man das Motiv der Figuren in den Interkolumnien am Nereidenmonument von Xanthos.

<sup>6)</sup> U.a. WINTER; PFUHL; HERBIG (S. 212 Anm. 1, s. jedoch S. 222; vgl. STUDNICZKA a.a.O., S. 110 ff.).

<sup>7)</sup> Vgl. DELBRÜCK, Hell. Bauten II, S. 131.

<sup>8)</sup> BULLE, Untersuchungen, S. 186, 301.

Wir brauchen aber die Vorbilder nicht in der dreidimensionalen Kunst oder ihrer Nachahmung durch die Bühnenmalerei oder gar in einer eigens hierfür anzunehmenden Schmuckform der Proskenionpinakes zu suchen: unsere Kompositionsform ist die bereits oben besprochene des Naiskos (S. 67).

Abb. 84

d) Die Naiskosmalerei wird jetzt auf die Wanddekoration aufgepfropft (vgl. S. 7). Die Stele der Helixo aus Alexandria (*Abb. 84*; 3. Jahrh. v. Chr.) steht in unverkennbarem Zusammenhang mit der Komposition der Mittelinterkolumnien der Wände im Triklinium (*Abb. 82, 83*)<sup>1)</sup>. Abgesehen von der plastischen Umrahmung stimmt der Aufbau der alexandrinischen Stele mit dieser Komposition überein: die Stützen an den Seitenrändern des Gemäldes, die die Kassettendecke oder die Balkendecke tragen<sup>2)</sup> (2 und 3), entsprechen den Säulen und Pfeilern, die ebenfalls die Kassettendecke stützen. Die vorderen (2) stehen vor dem Sockel, (b), die hinteren (3) auf ihm<sup>3)</sup>, und der Sockel ist sozusagen zwischen die großen Pfeiler geklemmt<sup>4)</sup>. Hinter beiden Stützenpaaren ist auf dieselbe unlogische Weise der Bodenstreifen (c) gespannt<sup>5)</sup>. Auf diesen sind recht primitiv die Figuren gestellt (vgl. die Flötenspielerin im Metragyrtenmosaik des Dioscurides (S. 173): eine sitzende Frau mit Dienerin und einem Knaben, ganz derselbe Vorwurf wie die Kitharistria. Diese Figuren befinden sich auch hier also eher hinter als unter der Kassettendecke.

Das Gesims mit dem Tafelbild ist auf der Stele der Helixo nicht zu finden, dagegen ist es ein auf Reliefstelen durchaus bekanntes Motiv<sup>6)</sup>. Den Metopenfries muß man sich aber bei griechischen Naiskoi ebenso wie auf der Stele der Helixo nicht an dem gemalten Gesims sondern am Gebälk des Naiskos selbst denken. Über der „Kitharistria“ und dem „Fürsten“, die echte Interieurbilder sind, ist ein glattes Gesims am rechten Ort, nicht aber oberhalb der zwei Frauen an der linken Wand. Dies Bild ist eine „Szene im Freien“, wie aus dem bereits dem Original angehörenden Fels deutlich wird<sup>7)</sup>. — Wir reden hier von „Original“: wie sich schon aus den Figuren selbst ergibt und nunmehr durch die Untersuchung der umgebenden Architektur völlig bestätigt wird, sind die

<sup>1)</sup> BRECCIA, Rapports, 1912, Taf. 18; PAGENSTECHER, S. B. Heid. 8, 1917, Abb. 12, S. 3 ff.; Nekropolis, S. 42, 74 ff., Abb. 53; PFUHL, M. u. Z. § 988, Abb. 747. Die Stele ist ein Loculusverschluß in Naiskosform. Unsere *Abb.* nach PFUHL a.a.O. (die architektonischen Details sind zum Teil nach der Beschreibung bei PAGENSTECHER wiederhergestellt).

<sup>2)</sup> Nach echt hellenistischer Weise ist die Perspektive in der Kassetten- oder Balkendecke der Stele nicht symmetrisch durchgeführt, d.h. der Augenpunkt liegt nicht in der Mitte, ist vielmehr „ein wenig nach rechts verschoben“ (PAGENSTECHER, S. B. Heid. a.a.O., S. 10).

<sup>3)</sup> Auf b stand früher die Inschrift (a.a.O., S. 13).

<sup>4)</sup> Was die vordersten Stützen betrifft, scheint es, daß an der linken Seite (also doch wohl auch an der rechten) „die Vertikale bis an den oberen Rand des Bildfeldes, d.h. an den vorderen oberen Kontur des Plafonds links verfolgt werden kann“ (a.a.O., S. 11).

<sup>5)</sup> Daß dieser Streifen den Boden wiedergibt und nicht etwa einen zweiten Sockel, folgt aus dem Gegenstand rechts in (c).

<sup>6)</sup> Gesims mit darauf gestellten Gegenständen u.a. auf der Reliefstela in Leiden (CURTIUS, S. 65, Abb. 44), der Reliefstela im Venedig mit Frau und Kinder, u.s.w. (s. PFUHL, J. d. I. 20, 1905, S. 50 ff., 128 f., Taf. 4).

<sup>7)</sup> Die Formen des Felsens sind hellenistisch (S. 191 zu *Abb. 64 f.*), vgl. besonders das „Aquarium“ aus der Casa del Fauno (LEONHARD, Mosaikstudien, Taf. 1). Anstatt eines oberen Wandteils befand sich oben am Bild vielleicht ein dekorativer Streifen mit Inschrift: vgl. die Stele des Stratonikos, ARVANITOPULOS, Gryptai Stelai, Taf. 1; SWINDLER, Ancient Painting, Abb. 554).

Figuren auf der rechten und der linken Wand Nachbildungen, oder besser Kopien hellenistischer Originale<sup>1)</sup>. Schon aus den Bildern selbst konnte man übrigens auch schließen, daß es sich hier nicht um Bildnisse der Herren des Hauses handeln kann: dies beweisen die heroische Nacktheit des thronenden Mannes, der makedonische Schild und der eigenartige Kopfschmuck der Frauen im Mittelbild der linken Wand. Es sind frühhellenistische Bildnisse — mögen sie nun Demetrios Poliorketes und seine Familie oder aber, was angesichts des ausgebildeten Barockstils viel wahrscheinlicher ist, berühmte Männer und Frauen aus einer etwas späteren Periode darstellen<sup>2)</sup> — und ihre stattliche Umrahmung hatte die Naiskosform<sup>3)</sup>. Von diesen Originalen ist auch der vollkommen malerisch-bildhafte Stil übernommen, oder er ist, besser gesagt, von ihnen inspiriert. Denn der Kopist hat die selbstbewußte Kraft der Formen und das Pathos des Gesichtsausdrucks an vielen Figuren etwas gesteigert und dadurch vergrößert.

Da die drei Figuren auf der linken Wand (der Philosoph<sup>4)</sup> und die zwei sinnenden Frauen) wahrscheinlich zu einander gehören<sup>5)</sup>, muß man sich diese in einem einzigen Naiskos vereinigt denken. Wenn man sich diese Vereinigung für den ersten Augenblick auch nur schwer vorstellen kann, sie gibt doch eine befriedigende Komposition. Der Schild bleibt in der Mitte, kommt aber an eine tiefere Stelle: mit seinem oberen Rand nicht höher als das Knie der unten sitzenden Frau. Darüber auf dem Felsen, auch ungefähr in der Mitte des Bildes oder etwas weiter nach links, gehört die Frau mit der Lanze, deren Beine durch die sitzende Figur verdeckt werden. Vor solchen Überschneidungen muß man sich bei der Rekonstruktion griechischer Originale wirklich nicht scheuen. Ein Blick auf das im vierten Jahrhundert entstandene Relief der Lysistrate<sup>6)</sup> dessen breite Naiskoskomposition mit seinen vier Figuren uns zugleich eine Anschauung geben kann, wie wir unser Dreifigurenbild zu denken haben, und auf die Stele der Hediste aus Pagasae wird diese Rekonstruktion völlig vertrauenerweckend erscheinen lassen. Der Philosoph ist eine ausgezeichnete Eckfigur, die man unmittelbar gegen den Bildrahmen stellen kann; in seiner Haltung erinnert er an die Eckfigur der Schmückung zum Festzug<sup>7)</sup>.

<sup>1)</sup> WINTER, STUDNICZKA, CURTIUS u.a. (S. 212, Anm. 1).

<sup>2)</sup> Die erstgenannte Hypothese ist bekanntlich von STUDNICZKA vertreten worden. Die Formensprache ist die der „trunkenen Alten“ in der Münchner Glyptothek, die wahrscheinlich auf das in Smyrna aufgestellte griechische Original zurückgeht und vielleicht (kurz nach 250 v. Chr.?) von Myron von Theben gearbeitet war (vgl. HELBIG, Führer<sup>3</sup>, 778; STUDNICZKA a.a.O., S. 121; PICARD, Sculpture antique de Phidias à l'Ère byzantine, S. 238, 260 f. neigt zu einer Datierung ins 2. Jahrh.). Die Form des makedonischen Schildes auf der Wand in Neapel läßt eine Datierung um 250 v. Chr. zu; STUDNICZKA nimmt auf Grund seiner Identifikationen als Entstehungszeit die Jahre 287–273 an, ist jedoch geneigt, die altertümlichen Züge im Bilde hervorzuheben.

<sup>3)</sup> Diese Umrahmung muß dem Kopisten bekannt gewesen sein. Er sah z.B. die aus dem Osten importierten Bilder in ihrer ursprünglichen Umrahmung in Rom oder hatte in seinem Musterbuch eine vollständige Abbildung, was in dieser frühen Zeit, als das tektonische Gefühl noch lebendig war, nicht zu befremden braucht.

<sup>4)</sup> Die Benennung „Epikur“ (CURTIUS, S. 280) scheint gesichert.

<sup>5)</sup> CURTIUS a.a.O.

<sup>6)</sup> CONZE, Taf. 72; RODENWALDT, Kunst der Antike, Taf. 417.

<sup>7)</sup> Überdies ist die Vereinigung dieser drei Figuren noch nicht ganz gesichert. Ich hatte öfters schon den Eindruck, daß das Bild mit den beiden sinnend vor sich hinstarrenden Frauen vollständig war. Auch in der rechten Wand hat man Zweifigurengruppen neben einer einzelnen Figur.

Wie die zwei seitlichen Gruppen an der Rückwand mit griechischer Kunst in Verbindung zu bringen sind, ist natürlich nicht zu sagen. Von ihnen hat sich nicht einmal eine Zeichnung erhalten. Die Venus hingegen mag man, wenn man will, eine Schöpfung des pompejanischen Malers nennen; doch hat es auch hier natürlich an Vorbildern nicht gefehlt. Sie bildet jedoch ein Ganzes mit der architektonischen Umgebung und ist noch einigermaßen als Statue gedacht. Ihr rechter Fuß ruht auf einem kleinen Block, und das Statuenhafte wird auf eigentümliche Weise durch die in wenigen Farben auf die glatte Wand gemalte Landschaft verstärkt <sup>1)</sup>. Die natürlichen Farben der Figur, — der Mantel ist außen gelb, innen violett gefärbt — werden sich als polychrome Bemalung erklären lassen. Besser ist es aber, sie eine freie Erfindung des Malers zu nennen, ganz wie bei den Signa in der Villa Item. In Übereinstimmung mit dem Sockel und der Pfeilerbasis sind hier die Füße und der Block in Aufsicht gegeben. Dies ist alles klar und aus einem Guß. Die Fortsetzung derselben Perspektive in der gemalten Plattenverkleidung und die Hinzufügung einer als gemalt gedachten Statue hinter der plastisch statuenhaft gemeinten Gestalt ist wohl schon eine Kostprobe für die gewürzte Speise, die die Maler uns später noch vorsetzen werden.

Bei den Kopien an den Seitenwänden — die Einzelfigur mit dem Schild mag hier unberücksichtigt bleiben — stimmt die Lage der Augenhöhe auf der Grundlinie oder etwas darunter nicht zu der Aufsicht auf den Sockel. Ich möchte nicht annehmen, daß in den schönen frühhellenistischen Originalbildern derselbe Fehler gemacht worden ist <sup>2)</sup> oder daß die Figuren wie auf der Stele der Helixo oben auf dem Bodenstreif gemalt waren, und glaube daher, daß sie auf einem zweiten, niedrigen Sockel angebracht waren, der zwischen den hinteren Stützen saß, oder daß dieser Streifen (c) ganz fehlte.

Vielleicht darf man einen niedrigen Sockel an der Wand hinter den Figuren annehmen <sup>3)</sup>. Wie auf den Herkulaner Kopien war der Boden nicht zu sehen (S. 157). Der hohe Bodenstreifen unter den Figuren der Stele der Helixo, die möglicherweise etwas früher gearbeitet war als die Vorbilder für unsere Figuren, ist ein primitiver, handwerksmäßiger Versuch, den Raum zu vergrößern, der wahrscheinlich für die durchschnittliche alexandrinische Kunst und ihre Einflussphäre charakteristisch ist. Die Figuren kleben dort, wenn man sich wenig poetisch ausdrücken will, sozusagen am Hintergrund <sup>4)</sup>. Die wirklich große Kunst, auch in Alexandrien, wird eine so auffallende Primitivität stets vermieden haben <sup>5)</sup>. Die Sockeloberfläche im zweiten Stil lud sozusagen zu der anderen, verkehrten Lösung ein.

<sup>1)</sup> Es ist keine monochrome Malerei wie die „Plattenmalerei“ auf *Abb. 64 Mitte*.

<sup>2)</sup> In einfachen hellenistische Bildern kam er offenbar gelegentlich auch vor: ARVANITOPULOS, *Graptai Stelai*, Taf. 3, 5.

<sup>3)</sup> Der unterste Abschnitt der Wand hinter den Figuren hat jetzt tatsächlich eine merklich dunklere Farbe. Ist dies immer so gewesen oder haben wir es mit Veränderung der Farbe zu tun?

<sup>4)</sup> PAGENSTECHER, S. B. Heid. a.a.O., S. 13 f.; Nekropolis, S. 78 f. Auch die Bilder 3. Stils, die alexandrinischen Einfluß zeigen, haben dies Verhältnis von Figur zu hoher Bodenfläche.

<sup>5)</sup> Vgl. S. 157 über die Schwierigkeit, die Aufsicht ein wenig von oben her wiederzugeben. In den Metragyrtenbildern ist trotz der richtigen Wiedergabe die Flötenspielerin doch noch ganz nach der Rückwand zu geschoben (S. 173, Anm. 6).

Die große Malerei wird aber ebensowenig alle malerischen Inkonsequenzen überwunden haben, wie sie sich in diesen Bildern offenbaren, und nicht zu ihrem Schaden. Darum ist es schwer festzustellen, besonders bei der sitzenden Dame mit Dienerin, die einen in der griechischen Kunst, auch in der handwerksmäßigen <sup>1)</sup>, beliebten Vorwurf bildete, in wie weit gewisse reizvolle Schwächen in der Raumdarstellung auf Rechnung des berühmten Vorbilds zu setzen sind oder aber, ob sie etwa der Macht der schlechten Gewohnheit im niederen hellenistischen Malergewerbe zuzuschreiben sind. Bilder zweiten Ranges wie die Dame mit Dienerin aus Pagasae <sup>2)</sup>, ein Bild, das der Komposition wie der Perspektive nach sehr eng mit den unsrigen verwandt ist, lassen erkennen, wie bequem sich Bilder wie die Kitharaspielerin in den Entwicklungsgang der handwerksmäßigen Malerei einfügen lassen und wie leicht sie durch sie beeinflusst werden konnten. Solche — nach dem hergebrachten naturalistischem Maaßstab als Fehler anzusehende — Eigentümlichkeiten konnten ja bereits in das Musterbuch einschlüpfen, aus dem der Dekorationsmaler schöpfte! <sup>3)</sup>.

Wir haben hier also wieder einen von den merkwürdigen Fällen einer gut gelungenen und unauffälligen Zusammenstellung mehrerer ursprünglich heterogener Gattungen zu etwas Neuem vor uns, die für die Arbeitsweise der pompejanischen Maler charakteristisch ist (S. 6 ff.). Man bedenke nur, daß der Naiskos noch nicht recht eingeführt ist. Es ist noch stets die Fiktion maßgebend, daß die Figuren in einer Erweiterung des wirklichen Saales sitzen oder stehen, obwohl mit dieser Vorstellung nicht mehr in demselben Maße Ernst gemacht wird wie im Mysteriensaal der Villa Item <sup>4)</sup>.

Dies Einschalten von Naiskosmotiven wird nun dadurch erleichtert, daß solche figürlichen Motive nicht allein in der höheren und niederen Naiskosmalerei (und in anderen freien Gattungen der Malerei) vorkommen, sondern auch in der älteren dekorativen Wandmalerei <sup>5)</sup>.

Als Beispiele sind hier anzuführen:

- 1) ein Grabgemälde aus Cumae: eine sitzende Frau mit Dienerin, noch aus dem vier-

<sup>1)</sup> Inbezug auf die Malerei denke man z. B. an die Stele der Helixo (s. auch die folgende Anm. und u. im Text unter 1) und vgl. ein Bild des 4. (oder 5?) Jahrh. aus Nola in Berlin ohne Dienerin (J. d. I. 24, 1909, Taf. 7; SWINDLER, Ancient Painting, Abb. 433; R. P. G. R. 51, 1 mit Lit.).

<sup>2)</sup> Ephem. Arch. 1908, Taf. 2; ARVANITOPULOS, Gryptai Stelai, Taf. 3; R. P. G. R., 242.5 (um 200 v. Chr.).

<sup>3)</sup> Eine sorgfältige perspektivische Konstruktion gibt es in den Kopien nicht. Im Bild der Kitharistria sind die untersten Teile der Stuhlbeine da sotto in sù gegeben, die oberen dagegen wie auch der rechte Fuß der Figur in Augenhöhe. Im übrigen Bild bleibt man ungefähr dabei. Die ganze Raumwiedergabe ist etwas schwankend. Die Dame sitzt eher vor dem Kissen als auf ihm. Dies Sitzen einer einigermaßen von unten gesehenen Figur auf einem Sessel scheint auch schon durch die Griechen klassischer Zeit und nicht erst durch den Kopisten unnaturalistisch wiedergegeben worden zu sein (Herkulaner Kopien, Reliefs von Trysa; vgl. die aldobrandinische Hochzeit und in der Vasenmalerei PFUHL, M. u. Z., Abb. 597). Der Eindruck ist jedoch vollkommen befriedigend. All diese Fehler hat auch die handwerksmäßige hellenistische Malerei (s. die Stelen von Pagasae: Ephem. Arch. 1908, Taf. 2 und 4.1; ARVANITOPULOS a. a. O., Taf. 3, 7; R. P. G. R., 242.4 und 5).

<sup>4)</sup> Die Felsen bei der rechten Gruppe auf der linken Wand passen natürlich ganz und gar nicht auf das Podium.

<sup>5)</sup> Ein Figurenbild in einem Naiskos in Verbindung mit dem 1. Stil: RUBENSOHN, J. d. I. 20, S. 9, Abb. 8 (Fayum).

ten Jahrhundert v. Chr. <sup>1)</sup>). Die Gestalt der Dame ist schräg in den Raum gestellt. Die Stuhlbeine sind in primitiver Weise in leichter Unteransicht wiedergegeben: ein schwächerer Versuch, die Kenntnisse der großen griechischen Malerei nachzuahmen. Der laufende Hund hinter der Gruppe schliesst diese bereits mit der umgebenden Dekoration zusammen und vermittelt schon einigermaßen den Eindruck, daß sie sich im wirklichen Raume befände. Die Figuren (vgl. auch Swindler *Ancient Painting* 439a und b) haben ebenso wie die der Fanniusvilla schwere „pergamenische“ Formen, die aber, wie sich aus der Datierung des Bildes ergibt, nicht stets mit pergamenischer Kunst zusammenhängen und die man sogar bei Menschen in Unteritalien noch findet <sup>2)</sup>). Diese üppigen Körperformen, sind in der Kunst dieser Gegend offenbar früh, noch vor der großen Blütezeit von Pergamon, verbreitet gewesen. Auch die Kunst des nördlicheren Italien hat manchmal solche Formen: ich denke an die etruskischen Fresken aus der Tomba degli Scudi <sup>3)</sup>). Man findet aber auch Figuren, die in Bau und Form der Gesichtszüge den hier besprochenen auffallend ähneln, auf einer Kertscher Vase des 3. Jahrhunderts v. Chr. mit Griechen und Amazonen <sup>4)</sup>). Demnach war der „barocke“ Stil, dem solche Gestalten zusagten, überall zu finden; er blühte jedoch am üppigsten in Kleinasien und gipfelte im späteren dritten und im zweiten Jahrhundert in der Hauptstadt des Attalidenreichs. Die Figuren im Triklinium der Fanniusvilla sind, wenn auch, wie es scheint, italische Vorläufer keineswegs fehlen, Import aus dem Osten, und für das Publikum des ersten Jahrhunderts v. Chr. werden Gestalten wie die hier auftretenden sicherlich den „asianischen“, vielleicht sogar pergamenischen Stil vergegenwärtigt haben. Wir aber betrachten sie als Werke aus der Zeit, da Pergamon noch kaum einen eigenen Stil entwickelt haben kann (um 250 v. Chr.).

- 2) Grabgemälde bei Capua, ebenfalls aus dem vierten Jahrhundert v. Chr. (*Bull. Napol.* 2 1853. S. 181 Taf. 13, vgl. S. 183 Taf. 14, 15) <sup>5)</sup>). Die Übereinstimmung unserer Wanddekorationen mit denen aus Capua kommt ebenso sehr in den dekorativen Elementen wie in den Figuren zum Ausdruck. Auf einer der Wände befindet sich zwischen zwei gemalten Säulen <sup>6)</sup>) außer einer Loculus-Öffnung, die die Form einer Aedicula erhalten hat, eine stehende Frauengestalt, links neben der einen linken Säule ein ebenfalls stehender Mann und hart neben ihm eine scheinbar an der Wand befestigte, senkrecht aufgehängte Girlande, wie wir sie am

---

<sup>1)</sup> Jetzt im Neapler Museum M.n. 123929, *Compendio della Guida* 931; ELIA, *Pitture e Mosaici* 366, S. 125, Abb. 44; außerdem abgeb.: SPRINGER<sup>12</sup>, S. 444, Abb. 844; SWINDLER, *Ancient Painting*, Abb. 440. Beschreibung, und Literatur: WEEGE, *J. d. I.* 24, 1909, S. 100, nr. 1. Datierung a.a.O., S. 130.

<sup>2)</sup> Vgl. PFUHL, *M. u. Z.*, § 964.

<sup>3)</sup> WEEGE, *Etrusk. Malerei*, Taf. 56 ff.

<sup>4)</sup> MINNS, *Scythians and Greeks*, S. 347; STEPHANI, *Comptes rendus* 1878/9, Taf. 1, 5; SWINDLER a.a.O. Abb. 565, S. 357.

<sup>5)</sup> = *R. P. G. R.*, 244. 1; vgl. 139. 5, 243. 3; WEEGE, *J. d. I.* 24, 1909, S. 111 f., nr. 25. Datierung a.a.O., S. 130.

<sup>6)</sup> Die Säulen scheinen ein Gebälk zu tragen, das mit einer Blumenranke und einem Eierstab verziert ist (vgl. die Stelle an der Wand mit der, wo die Ranke über dem Mysterienzyklus in der Villa Item sitzt).

Eingang des Cubiculum der Fanniusvilla gefunden haben (S. 208) <sup>1)</sup>. Die Figuren sind, wie zu erwarten stand, nicht als Signa gekennzeichnet.

Man sieht, wie viele verschiedene Anregungen zum Zustandekommen der Dekorationen des Trikliniums beigetragen haben. Aus dem allgemeinen Charakter und aus mehreren Einzelheiten dieser Dekorationen wie auch aus der ganzen vorangehenden Betrachtung wird es aber deutlich, daß diese Entlehnung von älteren Kunstäußerungen anderer Gattung, ganz wie im Peristyl und anderswo, keinesfalls auf eine frühe Entstehungszeit weist.

#### DAS KLEINE TRIKLINIUM

Auf das große Triklinium folgt am besten das kleine Triklinium und das Tablinum, weil das eine wegen der Gestaltung seiner Architektur, das zweite wegen seiner bildlichen Dekoration lehrreich ist.

Bei der Betrachtung des kleinen Triklinium, das sich ganz links hinter dem Peristyl befindet, müssen wir uns größtenteils mit einer Zeichnung der linken Seitenwand bei Barnabei begnügen. Nur kleine Bruchstücke (*Abb. 86a–b*) sind aus diesem Zimmer Abb. 85–86 in die Sammlung Warocqué in Mariemont gelangt <sup>2)</sup>. Die Zeichnung (auf ihr fußt *Abb. 85*) <sup>3)</sup> gibt uns ein Rätsel auf, das sich jedoch lösen läßt, soweit bei einer derartig gewagten Äußerung malerischer Phantasie von einer Lösung die Rede sein kann. Der oberste Abschnitt, der uns eine bessere Anschauung von dem geben könnte, was der Maler etwa gemeint hat, war leider schon bei der Aufdeckung verloren. Wenn die Zeichnung richtig ist — wir haben allerdings Grund zu der Annahme, daß sie es in einer be-

<sup>1)</sup> Drei senkrecht herabhängende Girlanden in einem Mosaik aus der Villa des Hadrian (wahrscheinlich nach einem hellenistischen Original) PFUHL, M. u. Z., Abb. 645, § 796 (nach Pausias?). Die Binden, die sich in reichen Falten um Laub und Früchte winden, und die Ringe an der mittleren Girlande schließen sich an die gleichen Motive der Maskengirlande der Casa del Fauno an. Auch die hie und da herauskommenden, flach sich ausbreitenden Blätter und Früchte wirken hellenistisch. Diese herabhängenden Girlanden und die in dem unteritalischen Grabe beweisen, daß die aus der Fanniusvilla (S. 208) dem Hellenismus entlehnt sind. Jene lassen erkennen, daß das Motiv vor dem zweiten Stil bereits viel reicher entwickelt war.

<sup>2)</sup> Über das kleine Triklinium (Triclinio ordinario): BARNABEI, S. 69 ff. mit Abb. 16 (linke Wand, Zimmer N auf dem Plan Taf. 2, das Nordfenster früher als die Dekoration oder vielleicht gleichzeitig mit ihr, das westliche gewiß später); SAMBON, S. 20, nr. 36 f. mit Abb.; VII auf Plan S. 26; MAU, R. M. 17, 1902, S. 186 f. mit Abb. 2; PETERSEN, R. M. 18, 1903, S. 118 f.; DELBRÜCK, Hell. Bauten II, S. 170 Abb. 117. Alle haben die Abb. aus BARNABEI übernommen. Zwei Bruchstücke (SAMBON a. a. O.; nicht bei BARNABEI) der Vorderwand (oder der Rückwand?) *Abb. 86a* und *b* mit dem oberen Abschluß der Scherwand und dem bei BARNABEI nicht abgebildeten Friese, dazu ein Teil des oberen Wandabschnitts im Château de Mariemont (Coll. Warocqué Antiquités Egypt. Grecques et Romaines, nr. 98), wo auch die Wände *Abb. 22* und *23* aus dem Sommertriklinium und Bruchstücke aus dem Tablinum (*Abb. 88*) sowie aus dem kleinen Nebenzimmer des großen Triklinium (*Abb. 92a* und *b*) sich befinden. — Maße der Bruchstücke auf *Abb. 86a* und *b*: H. 0,785 m., Br. 0,72 m.; H. 0,745 m., Br. 0,71 m. (*Abb. 86b* gibt nur den oberen Teil des betreffenden Bruchstücks wieder). Der Nereidenfries auf *Abb. 86a* auch bei RIZZO, Pittura, Taf. 2b. Die Landschaften im oberen Wandteil: ROSTOVIZEFF, R. M. 26, 1911, S. 30, Abb. 9 zu S. 26 (nicht in London!).

Das Mosaik (BARNABEI S. 69), auf das auch hier besondere Sorgfalt verwendet war (im Emblema das bekannte Motiv der kleinen Dreiecke, in der Mitte eine Rosette), wird in Band II (Chronologie und Vergleich mit verwandten Künsten) behandelt werden.

<sup>3)</sup> Am oberen Abschluß des mittleren Wandteils sind einige Einzelheiten nach BARNABEI's eigener Beschreibung und nach den erhaltenen Fragmenten verbessert; nicht aufgenommen wegen des kleinen Maßstabs der Abb. ist das Schuppenmuster (BARNABEI S. 70) unmittelbar über den großen Platten.

stimmten kleinen Einzelheit nicht ist —, dann haben wir eins der launenhaftesten Erzeugnisse des zweiten Stils vor uns. Die Konstruktion ist für den ersten Anblick jetzt sogar ganz undeutlich, vor allem da später ein Fenster durch die Wand durchgebrochen ist. Über dem wahrscheinlich ziemlich niedrigen, nicht in Platten zerlegten Sockel <sup>1)</sup> ist die Wand durch zwei Reihen von Säulen und Eckpfeilern sehr unregelmäßig gegliedert. Unsere Rekonstruktion (in punktierten Linien auf *Abb. 85*) sucht allerdings mehr Sinn und Regelmäßigkeit hinein zu bringen. Die großen Säulen mit Bossen (vgl. *Abb. 82, 83*), die wahrscheinlich italische Kapitelle hatten, und die hintersten Eckpfeiler(?) tragen augenscheinlich das Hauptgebälk, mit dem die Dekoration abschließt. Die kleineren kanellierten korinthischen Säulen (mit normalen Kapitellen?), deren mittelste zugleich den Mittelpunkt der Komposition bildet, stützen ein tiefer liegendes Gebälk, wie wir es früher schon oft gesehen haben (*Abb. 18, 19, 22, 23, 57*) und auch von den Scaenae Frontes her kennen (*Abb. 24, 25*). Wenn die Zeichnung Barnabei's richtig ist, steht der kleine Eckpfeiler in äußerst sinnwidriger Weise vor dem größerem, so daß es zunächst so scheint, als könnte er nichts tragen. Die Lage der Basen der größeren Säulen kann auf Grund des hinteren Eckpfeilers festgestellt werden (s. die Rekonstruktion). Sie haben schlankere Proportionen als wir bisher, besonders in dieser Villa, gewöhnt waren: auch dies ein Zeichen, daß eine neue Periode herannaht <sup>2)</sup>.

Die roten doppelt umränderten Inkrustationsplatten des mittleren Wandteils sind sehr breit und das Zwischengesims über ihnen fehlt nicht, wohl aber fehlt die Reihe liegender Quadern. Diese und überdies auch das Zwischengesims sind auch auf den Wänden *Abb. 23, 57, 82, 83* und *Abb. 77—81* nicht zu finden. Dagegen ist beides noch auf *Abb. 22, 87, 88, 90, 91*, vorhanden. In der Villa Item vermißt man sie noch lediglich an der Wand *Abb. 19* und im Vorraum von Saal 6 (*Abb. 15a*), dessen Dekoration mit der unsrigen verwandt ist <sup>3)</sup>. Überall sonst sind sie anzutreffen. Auf den ältesten Wänden sind Zwischengesims und eine Reihe liegender Quadern die Regel (*Abb. 5* und *7*), zu Ende des zweiten Stils sind sie dagegen sehr selten <sup>4)</sup>. Auch in dieser Beziehung ist die Fanniusvilla also jünger. Als Zwischengesims über den großen Platten fungiert nach Barnabei in dem Zimmer, das wir hier besprechen, ein Bekrönungstreifen mit einem Schuppenmuster (auf Barnabei's und unserer Abbildung nicht eingezeichnet) in Weiß, Grün und Schwarz <sup>5)</sup>. Über diesem folgt (s. *Abb. 86a*, jetzt in Mariemont), ein dunkles Band mit einem Fries, auf dem stilisierte Lilien und Rosetten abwechseln (vgl. *Abb. 22, 90a, 90b, 93*), ein Motiv, das in dieser Blütezeit des zweiten Stils aufkommt und noch in Phase IIa sehr beliebt (S. 342 f.) ist, darüber

<sup>1)</sup> Vgl. den Sockelkarnies mit dem auf *Abb. 12* und *99*.

<sup>2)</sup> Wie schlank, hängt allerdings von der Größe des Teils ab, der oben verloren ist. Dieser Teil läßt sich nach der Horizontalgliederung der Eckpfeiler ungefähr bestimmen. Daß die Säulen im späten 2. Stil schlanker werden und daß diese Schlankheit im 3. Stil noch zunimmt, ist mehr als bekannt. Beispiele aus Phase IIa: auf einer unpublizierter Wand des Zimmers C im Bade des Hauses mit der Kryptoportikus I, 6, 2 (Not. d. Scavi 1933, S. 267, Taf. 7); aus Phase IIb, zumal *Abb. 123*.

<sup>3)</sup> Das Zwischengesims fehlt auch in *Abb. 12* rechts aus dem Haus des Gavius Rufus (nahe verwandt mit der Villa Item).

<sup>4)</sup> Man braucht nur die Abb. der Casa di Livia und der Farnesina anzusehen.

<sup>5)</sup> BARNABEI, S. 70.

wieder ein weißer, oben profilierter Rahmenstreifen mit plastisch gedachten Schalen- oder Schildmotiven <sup>1)</sup> und ein am besten ebenfalls plastisch zu denkender Fries von violetter Farbe mit Seeungeheuern, Tritonen, Nereiden und Eroten, der sofort an den Altar des Domitius Ahenobarbus erinnert <sup>2)</sup>. Das Gesims besteht aus einem schmalen Profil und einem Zahnschnitt — auf der Eingangswand (*Abb. 86a*) noch überdies aus Sparrenköpfen (auf der linken Wand bei Barnabei nicht angegeben) — und einem breiten Marmorprofil. Auf der linken Wand (*Abb. 85*), ist die Scherwand von Spitzen bekrönt. Über diese hinweg hat man der ganzen Breite nach Aussicht auf eine langgestreckte, immer noch dorische Portikus, die sich völlig in Säulenstellungen öffnet, nicht mehr eine bloße Säulenreihe, wie in der Villa dei Misteri (*Abb. 15a*) und im großen Triklinium der Fanniusvilla selbst (*Abb. 82, 83*) <sup>3)</sup>. Wiederum also Bereicherung durch Verdoppelung. Wie in *Abb. 23* entsteht so ein wahrer Säulenwald: das Säulenmotiv übertönt alles andere. Es fehlt jedoch an romantischer Tiefe und es herrscht hier eine kühle Rhythmik. Über die ganze Wand hin und parallel zur Bildfläche wiederholt sich im Vordergrund wie im Hintergrund immer wieder die Abwechslung von kleineren und größeren Säulen.

Mit den Wänden des großen Triklinium hat diese Portikus in dem gewöhnlichen Triklinium die Wiedergabe der verkürzten Seiten gemein. Hier ist jedoch mit der hellenistischen Tradition gebrochen worden, nach der die Säulen eng aneinander anschließen. Sie stehen unwahrscheinlich weit von einander <sup>4)</sup>, und nur zwei Säulen, die das verkürzt gesehene Gebälk zusammen mit der Ecksäule tragen, sind sichtbar. Vielleicht ist dies auch hellenistische Manier <sup>5)</sup>, man wandte sie aber mit Vorliebe im vierten Jahrhundert v. Chr. an <sup>6)</sup>. Im späteren zweiten Stil kommt sie mehr in Übung und im dritten ist sie die Regel <sup>7)</sup>. Die lange Reihe von Vasen auf dem Gebälk ist

<sup>1)</sup> Das Motiv hat seine Vorläufer in den plastischen Rosettchen oder Schildchen, die auf unteritalischen Schalen angebracht sind, und es kehrt beinahe genau in derselben Form wie hier im 4. Stil wieder (z. B. Pitt. d'Erc. III, S. 121, 211, 305).

<sup>2)</sup> Der auf der Photographie schlecht zu unterscheidende, nach rückwärts gewandte Kopf des Seeungeheuers ganz links ist am nächsten verwandt mit dem eines der *κνώδαλα* auf dem genannten Relief. Auch die Ausschmückung dieses Frieses, den BARNABEI beschreibt, ist auf seiner Zeichnung nicht angegeben.

<sup>3)</sup> Die Schäfte der Portikus im kleinen Triklinium sind vielleicht sechs- oder achteckig, obwohl die an den Seiten der Portikus eher wie kanelliert aussehen (vgl. die wirklichen Säulen im korinthischen Oecus der Casa delle Nozze d'Argento und die wirklichen und gemalten des Peristyls des Hauses des Gavius Rufus: MAU, Wm., S. 147).

<sup>4)</sup> Für das Auge ungefähr ebenso weit wie die unverkürzt gesehene Säulen der Portikus. Aus der Enge der Interkolumnien und aus dem geringen Säulendurchmesser kann man entnehmen, daß die Rückseite der Halle ziemlich weit weg gedacht ist. Die Verbindung dieser Rückseite mit der Architektur im Vordergrund ist darum, angesichts der geringen Zahl der Säulen an den Seiten, viel zu kurz. In Wirklichkeit müßten hier viel mehr Säulen stehen.

<sup>5)</sup> Bei Säulen, die verkürzt gesehene freischwebende Bogen tragen, kann es eigentlich kaum anders sein (vgl. S. 199 zu *Abb. 64*: Diese Wand ist, wie wir nachwiesen, noch fast ganz in hellenistischem Stil gehalten).

<sup>6)</sup> Über weit auseinandergestellte Stützen eines verkürzt wiedergegebenen Gebälks S. 105, Anm. 6, wo die unteritalische Vase mit Iphigenie und das Neoptolemosbild in der Casa di Lucrezio Frontone (nach Original aus dem 4. oder 3. Jahrh.) besprochen wird.

<sup>7)</sup> Für Phase IIa kommt wieder unpubliziertes Material in Betracht: Haus mit der Kryptoportikus, in Phase IIb Farnesina (Mon. d. I. XII, Taf. 5a rechts; CURTIUS, S. 95, Abb. 66. Im 3. Stil, *Abb. 126*: MAU, Wm., Taf. 17 (anschließend noch ausnahmsweise, *Abb. 141*: a. a. O., Taf. 12, früher 3. Stil).

mit den zwei Vasen auf den Versurae in *Abb. 18* zu vergleichen. Auch in dieser Beziehung ist der Maler hier verschwenderischer als seine Kollegen in der pompejanischen Villa <sup>1)</sup>.

Die eigenartige Decke (vgl. *Abb. 82 f.*) mit ihrer symmetrischen Parallelperspektive scheint auf dem vordersten Ende der zurückweichenden Portikus zu ruhen, hat aber hinten keinen Stützpunkt. Und nun der Abschluß der Wand: Die kurze Säule links und ihr zu ergänzendes Gegenstück rechts tragen das niedrigere Gebälk an den Stellen, wo es nach vorn umbiegt. Auf dieselbe Weise wird das Gebälk über der Mittelsäule verkröpft gewesen sein. Die kanellierten Säulen stützen also nur die vorspringenden Teile des Gebälks, und dieses kann daher tatsächlich hinter den höheren mit Bossen versehenen Säulen umlaufen. Nur die Stellung der zwei äußersten großen Säulen bleibt „unmöglich“ und die der hohen Eckpfeiler befremdlich. Das wird jedoch dem pompejanischen Maler sicherlich keine großen Sorgen gemacht haben. — Die vordersten Eckpfeiler können aber das niedrigere Gebälk tragen. Die hohen Säulen stützen das die Dekoration abschließende Gebälk, das etwas weiter zurückliegend gedacht ist als die Versurae des eben jetzt besprochenen. So wird die Konstruktion annehmbarer, ohne daß wir damit das Werk des Malers allzu solid machen <sup>2)</sup>.

Dies ist nun alles eine große Bereicherung des parataktischen Systems, sogar ohne daß die Mitte durch eine Tür bzw. ein Portal oder durch figürlichen Schmuck, durch Verschiebung in die Tiefe des Raums oder durch Durchbrechung der Scherwand besonders betont ist. Das scheint eine spätere Form zu sein. Jeder Zweifel daran, daß sie später ist als die Formen der Villa Item, wird durch die höchst eigenartige Aufstellung der Säulen behoben, die nur nach dem Entstehen von reichen symmetrischen Wänden wie *Abb. 23* ausgedacht worden sein kann, bei denen der Drang nach Raumtiefe stark zum Ausdruck kommt und wo die in Höhe und Breite der Interkolumnien variierende Säulenstellung sich meistens noch lediglich — entsprechend ihrer verschiedenen Entfernung vom Beschauer — für das Auge unregelmäßig, trotzdem aber logisch entwickelt. Weil es sich hier nicht um Bereicherung durch bildliche Elemente handelt, sehen wir keine hellenistische Formensprache mehr (man denke an die verkürzte Säulenreihe) und haben es hier mit durchaus originalen Erfindungen zu tun. Denn es scheint mir gesucht, die Abwechslung von hohen und niedrigen Säulen von der mehrmals genannten freien Wand ersten Stils in der Casa dei Capitelli Figurati abzuleiten (S. 33 Anm. 1). Auf alle Fälle würde auch das nicht gegen eine verhältnismäßig späte Eingliederung in die Entwicklung sprechen. Eine Wand wie diese *kann* einfach nicht früh sein. Wie in den oben besprochenen Fällen hätten wir es mit einem Zurückgreifen, wenn man so will: mit einem späteren Einschalten monumentalerer hellenistischer Motive zu tun,

---

<sup>1)</sup> Nicht zufällig ist auch die Übereinstimmung in Form und Stellung mit den (mit Hermen abwechselnden) Vasen oben am Mosaik der Einübung des Satyrchors (S. 149), dessen Architektur ziemlich in 2. Stil gehalten ist.

<sup>2)</sup> Man wird noch etwas mehr Naturalismus erreichen, wenn man die äußersten Säulen mit Bossen hinter dem vorspringenden Schmuckgebälk weiter laufen läßt, was die Stellung eigentlich auch verlangt; dies ist aber unkünstlerisch und unnötig.

die in den bescheidenen Innenräumen bisher nie Verwendung gefunden haben und die jetzt die älteren Formen des zweiten Stils verschönern helfen müssen.

An der Eingangswand (oder der Rückwand?) hat der Maler statt des Durchblicks mit Säulen die ältere Form bevorzugt: das Bild im oberen Wandteil (*Abb. 86a u. b*) (Mariemont). Der Vorwurf ist wie im Atrium der Villa Item die Landschaft. So sieht man wieder einmal, wie alte Motive neben den neuen bestehen bleiben. Diese Landschaften sind noch sehr einfach, einfacher als die auf den gelben Platten in Boscoreale und nicht weiter entwickelt als die der Villa Item. Wir kommen bei der Besprechung der bildlichen Dekoration noch auf sie zurück (S. 310).

#### DAS SOGENANNTTE TABLINUM

Dieses in seinen Abmessungen ziemlich kleine Gemach (4 m zu etwas unter 4 m) ist wegen seinem glänzenden Girlandenschmuck, aber auch deshalb interessant, weil wir hier eine reiche Wanddekoration vor uns haben, jedoch eine von dem einfachen Schema ohne Säulen, wie es seit dem Beginn des zweiten Stils gebräuchlich war. Lehren die Einzelheiten auch einer solchen Wand noch etwas über die Stelle, die sie in der Entwicklung einnimmt?

Eine Abbildung der ganzen Wand ist nicht erhalten, wir können sie aber nach Barnabei's Beschreibungen und nach ansehnlichen Bruchstücken in New York und Mariemont gut rekonstruieren<sup>1)</sup>. Der gesamte Farbeindruck wird durch Rot beherrscht. Der dunkle, wahrscheinlich schwarze, 1 m hohe Sockel hatte nach Barnabei einen weißen, wohl einen einfachen Abschluß (vgl. *Abb. 64?*)<sup>2)</sup>.

Die großen zinnoberroten Platten mit vertieftem Rande aber ohne Relieffrahmen wechseln mit schmalen ockergelben ab, die keinen vertieften Rand haben (*Abb. 87*, *Abb. 88*). Um beide herum und zwischen ihnen laufen gemeinschaftliche schokoladebraune Einfassungstreifen. Die großen Platten messen etwa 1,30 zu 0,80 m, die schmalen 1,30 zu 0,15 m. Daß die Relieffrahmen fehlen, beweist nur, daß man von einem altmodischen Motiv abgesehen hat, doch sind die ganz glatten schmalen stehenden Platten eine späte Form, die mir aus dem ersten Stil nicht ein einziges Mal bekannt geworden ist und die der beginnende zweite Stil noch durchaus ablehnt, während sie der spätere mehr und mehr liebt<sup>3)</sup>. Jede Wand enthielt drei große rote und an den Enden jeweils noch je eine halbe rote Platte. Die Dekoration lief — ohne Flankierung durch Eck-

<sup>1)</sup> BARNABEI S. 39 ff., 41 ff., *Abb. 8–10*, Zimmer L auf Plan Taf. 2; SAMBON, S. 10 f., nr. 15–18, Taf. 6 (New York); NAPP, *Bukranion und Guirlande*, S. 35 f. Das Bruchstück von der linken Wand (H. 1.958 m., Br. 2,72 m.) im Metropolitan Museum (*Abb. 87*): *Handbook of Class. Coll.*, S. 180; RICHTER, *Bull. Metr. Mus.* 1, 1905/6, S. 95 f.; *Art and Archaeology* 7, 1918, S. 243; BEYEN, *J. d. I.* 42, 1927, S. 54 f., *Abb. 4 f.*; das von der Rückwand (H. 1.92 m., Br. 2.51 m.) im Musée Warocqué (*Abb. 88*): BARNABEI, S. 41, *Abb. 8*: *Coll. Warocqué, Antiquités Egypt., Grecques et Rom.* nr. 99. Wohin die Bruchstücke der rechten Wand gekommen ist, ließ sich nicht feststellen (H. 1.86 bzw. 1.97 m., Br. 1.10 bzw. 1.20 m. nach Sambon). Das Mosaik ist hier sehr einfach gehalten (weiß mit schwarzem Rand): BARNABEI S. 39.

<sup>2)</sup> BARNABEI (S. 40) spricht von einem „listello biancastro“.

<sup>3)</sup> Vgl. MAU's Bemerkungen über das „Streben nach einer mehr ornamentalen Gestaltung“ im späten 2. Stil, S. 210 ff. und passim. Isodome Quadern ohne Andeutung des Spiegels hat man im älteren 1. Stil zumal ausserhalb Pompejis öfters.

pilaster — über die Ecken durch, wie dies auch sonst in Dekorationen des ersten und zweiten Stils vorkommt <sup>1)</sup>).

Das weißlich gehaltene Zwischengesims darüber ist ungewöhnlich breit und besteht aus einem glatten Teil und einem augusteisch-lesbischen Kymation, an dem sich bereits die ersten Anzeichen von Auflösung bemerkbar machen (vgl. S. 331) <sup>2)</sup>. Derartige findet man bereits über den großen Quadern einer mehrmals schon erwähnten Wand auf Delos <sup>3)</sup>. Dort sitzt aber noch eine kleine Rille zwischen dem glatten Stück und dem hellenistischen lesbischen Kymation. In Pompeji hat der erste Stil neben anderen Formen, die hier nicht in Frage kommen, an dieser Stelle oft eine schmale weiße Leiste (*Abb. 3*) <sup>4)</sup> oder einen breiteren glatten Streifen (*Abb. 4*) <sup>5)</sup>, während der ältere zweite Stil sich dort, wie es scheint, mit einem hellenistisch-lesbischen Kymation begnügt, viel häufiger aber noch mit einem Eierstab zwischen zwei dünnen Leisten (*Abb. 176* vgl. *5*) <sup>6)</sup>. Die Form mit dem Eierstab ahmt offenbar bestimmte Wände ersten Stils vom delischen Typus wie die Wand mit dem Erosfries nach (S. 43). Oft gibt sich der ältere zweite Stil mit einer nicht oder nur leicht und horizontal gegliederten meist dünnen Leiste von der Art zufrieden, wie sie im ersten Stil in Pompeji vorkommt (*Abb. 170*) <sup>7)</sup>. Auf das Zwischengesims folgt zuweilen ein breiter friesartiger Streifen und wieder ein Gesims, während die liegende Quaderreihe fehlt <sup>8)</sup>.

Das kleine Cubiculum 4 der Villa Item (*Abb. 179*) hat dagegen — im Alkoven B — sowohl Streifen wie Eierstab, von denen der erste dunkel und noch schmal ist und die wie in dem delischen Beispiel deutlich durch eine Linie von einander geschieden sind (in Alkoven A ein Kymation und einen dunklen Streifen). *Abb. 22* aus der Fanniusvilla zeigt dasselbe, wenn ich mich aber nicht irre, ohne die Trennungslinie. Der Streifen ist hier hell (vgl. *Abb. 57* oben am Gebälk). Wie die Einführung des lockerer gebildeten augusteischen Kymation auf unserer Abbildung eine Neuerung gegenüber dem Voran-

<sup>1)</sup> Eine Dekoration 1. Stils in einem etruskischen Grab: MESSERSCHMIDT, Nekropole von Vulci, S. 80. Im 2. Stil u.a. im Mysteriensaal der Villa Item.

<sup>2)</sup> Die aufgelöste Form des lesbischen Kymation ist im allgemeinen die spätere, wie unten deutlich werden wird. Allerdings hat man schon ein aufgelöstes hellenistisch-lesbisches Kymation an der bekannten delischen Wand 1. Stils (Mon. Piot 14, 1907, Taf. 6A,a); Vgl. das Kymation an der Vase aus Centuripe: PFUHL, M. u. Z., Abb. 761.

<sup>3)</sup> S. die in der vorigen Anm. zitierte Wand.

<sup>4)</sup> Solche Leisten laufen außerdem zwischen den höher gelegenen kleinen liegenden Quadern (vgl. auch *Abb. 1*, MAU, die schmale eingerahmte Fläche über den dunklen Quadern).

<sup>5)</sup> Fauces der Casa del Fauno. Ferner VI, 9, 3 neben der Casa di Meleagro (WIRTH, R. M. 42, 1927, Beilage 1, 1; MAU, Wm., S. 74 f.). Diese Wand zeichnet sich durch ein schweres Gesims zwischen großen und liegenden Quadern aus.

<sup>6)</sup> *Abb. 176*: M.n. 9901; *Abb. 5*: Jupitertempel, wahrscheinlich sullanisch. Auf *Abb. 5* sitzt darüber noch ein Mäander. Im Mysteriensaal der Villa Item bewirkt der Mäander allein die Trennung.

<sup>7)</sup> Casa dei Grifi, wahrscheinlich sullanisch. Weitere Beispiele u.a.: *Abb. 99*, altertümlich, *Abb. 173* aus 91, altertümlich; CURTIUS, S. 73, Abb. 50 (Casa di Trebio Valente, Phase IIa aber altertümlich). Der glatte grüne Streifen auf *Abb. 98*, einer in vieler Hinsicht altertümlichen Dekoration, war wahrscheinlich ursprünglich nach MAU (Wm., S. 141) als architektonisches Trennungsglied gekennzeichnet. *Abb. 16* (Villa Item) hat hier ein Flächenornament, was auch für *Abb. 98* möglich wäre.

<sup>8)</sup> In gewissem Sinn infolge Nachahmung breiterer Streifen 1. Stils wie z.B. in IV, 9, 3 (S. 38, Anm. 3): *Abb. 12*, *Abb. 15 links*. Es besteht aber der Unterschied, daß auf der Wand 1. Stils über dem glatten Streifen ein Profil und ein Fries mit Gesims folgt. Der 2. Stil zieht dies zu Profil, Fries und Gesims zusammen und der unterste Streifen fällt weg.

gehenden zu sein scheint, so scheint auch die auffallende Breite des glatten Streifens und das unmittelbare Anschließen des Kymation ohne Trennungslinie an ihn eine Weiterbildung zu sein, um so mehr, als diese Form in Phase IIa die gewöhnliche und, wie bewiesen werden wird, die jüngere ist (S. 330).

Auf diesem Zwischengesims ruhen wie gewöhnlich eine Reihe liegender Quadern: gelbe und grüne mit rotem Einfassungstreifen. Sie wechseln nicht mit kleinen stehenden ab; so kommt es sowohl im ersten wie auch — wenn auch weniger oft — im zweiten Stil vor <sup>1)</sup>. Der Maler verschmätzt die kanonische Form des zweiten Stils und wählt die größere Wucht der ununterbrochenen waagrechten Rechtecke. Der mittlere Wandteil und damit der erhaltene Teil der Dekoration wird durch ein reiches Gebälk abgeschlossen, das dem im Peristyl verwandt, jedoch etwas einfacher gehalten ist (*Abb. 201*). Auf das weißliche marmorne Epistyl folgt ein violetter Fries, der als Hintergrund für grünliche bronzene Stützen dient, die sich auseinandergabeln, zierlich mit den Enden der angrenzenden Stützen sich verschlingen und in feine, fast welke Blumen auslaufen. Oben endigen sie in Bocksköpfe, die feine Konsolen tragen. Das Marmorgesims hat als Schmuck über einer glatten Fläche (vgl. das Zwischengesims) einen kräftigen, aber fein ausgeführten Eierstab. — Die sich rankenden Gabelstützen bezeichnen den Anfang einer reichen Blüte des Pflanzenornaments im späteren zweiten Stil (vgl. *Abb. 208*, S. 337) <sup>2)</sup>. Während die Konsolenstützen in der Villa Item noch streng architektonische Form haben (*Abb. 195 ff.*, S. 333), bis auf eine figürliche Ausnahme (*Abb. 199*) <sup>3)</sup>, sind figürliche Stützen für die Maler in der Fanniusvilla bereits etwas Gewohntes (*Abb. 77*). Sie schrecken hier nicht vor der lebendigsten Abwechslung zurück (*Abb. 22*), während die Maler, die die Villa Item dekorierten, noch an der vollkommen regelmäßigen Wiederholung festhielten (*Abb. 11*). *Abb. 91* bietet die einzige einfache Konsolenform in der Fanniusvilla, und zwar eine Form ohne vor dem Fries angebrachte Stützen. Dazu kommen dann noch die halb pflanzlichen Stützen, und diese finden sich nicht nur im Tablinum (s. *Abb. 90a, b*); *Abb. 23 links u. rechts*; Curtius S. 83, *Abb. 57*) <sup>4)</sup>. Am Eierstab ist noch kaum ein Unterschied gegenüber dem der Villa Item zu spüren (s. jedoch S. 330).

Die Dekoration hat mitsamt dem Sockel jetzt noch eine Höhe von mehr als 3 m: wir wissen nicht, ob sie sich, wie es gewöhnlich der Fall war, noch weiter nach oben hin fortsetzte <sup>5)</sup>.

Oben auf dem erhaltenen Teil der Dekoration sind die Ornamente nun gewissermaßen

<sup>1)</sup> 1. Stil: *Abb. 2*; 2. Stil: *Abb. 8, 9* (Phase Ia).

<sup>2)</sup> Abgesehen von den Rankenornamenten aus der Casa del Menandro, von dessen malerischem Schmuck strikt genommen noch bewiesen werden muß, daß er in eine spätere Periode (Phase IIa) gehört, nenne ich nur die schönen Rankenornamente im Hause der Livia, bei denen niemand bezweifeln wird, daß sei ans Ende des 2. Stils gehören, obwohl dort die höchste Blüte bereits wieder vorbei ist: CURTIUS, S. 79, *Abb. 54*, im oberen Wandteil; *Abb. 111*: Mon. d. I., XI, Taf. 22.

<sup>3)</sup> Vgl. *Abb. 20*; die Figuren sind dort jedoch keine Konsolenstützen.

<sup>4)</sup> Die Perspektive der Konsolen und Stützen ist an der Rückwand symmetrisch-parallel und so gut wie sicher ebenso auch an den Seitenwänden. Leider ist gerade die linke Hälfte der linken Seitenwand verloren.

<sup>5)</sup> In diesem Fall können wir drei Reihen von Quadern rekonstruieren. BARNABEI, der alles an Ort und Stelle gesehen hat, erwähnt nichts davon.

eine in gleichmäßigem Rhythmus sich immer wiederholende Begleitmusik. Auch hier geben sehr feine Nuancen des Nachdrucks dem sonst eintönigen Motiv Lebendigkeit. Die steigende und fallende Melodie, die hier die Begleitung erhält, ist die volle mit wahrer Künstlerbegeisterung gemalte Girlande (linke Wand, New York: *Abb. 87* Rückwand Mariemont; *Abb. 88*). Auch hier hat der Maler die normale Ausarbeitung des Gegebenen vermieden.

In großem langgestrecktem Bogen schwingt die Girlande von der rechten Ecke nach der Mitte der Dekoration hin und von dort in einem zweiten Bogen nach dem anderen Ende <sup>1)</sup>: also kein Weiterlaufen von Säulen zu Säule oder von einer schmalen Platte zur nächsten, sondern Befestigung an der Mitte der großen Flächen. Die durchlaufende Girlande ist dort lose über einen an der Wand festgemachten Stierkopf gelegt. Sie ist beweglicher als die aus Solunt (*Abb. 6*) und die Piniengirlande auf dem Bruchstück aus der Casa degli Scenziati(?) im Neapler Museum <sup>2)</sup>; sie ist reicher als die Ranke in der Mysterienvilla (*Abb. 15a*) und malerischer als alle drei. So ist sie eine der bedeutendsten Schöpfungen, die uns aus dem zweiten Stil erhalten sind. In der Entwicklung ist sie noch etwas weiter fortgeschritten als sogar die aus dem Peristyl.

Wiederum ist es Dionysos, jetzt aber in mystischer Vereinigung mit Demeter, der in diesem Wandschmuck geehrt wird. Die gespannte Sphäre des Kults der Natur- und Erdgottheiten umgibt diese Malereien. Man will nicht den Rausch dieses Zaubers missen. Und doch fehlt hier das Unheilverkündende, wie man es auf dem Fragment mit der Piniengirlande im Nationalmuseum hat, wo Dionysos allein herrscht. Man fühlt viel eher das sonnige Glück des von der Erde geschenkten Überflusses.

In vollkommener Freiheit fügt der Maler die hie und da schon welkenden Blätter und Früchte aneinander, aus dem sonnenbeschiedenen Weinberg, vom heißen Feld und aus dem schattigen Wald mitgebrachte Beute. An der linken Wand (*Abb. 87*, New York, S. 227 Anm. 1) prunken zwischen dem grünen Laub, dessen breiter Strom zuweilen durch eine malerisch gefaltete breite weiße Binde unterbrochen wird, die mit pupurroten Streifen verziert ist, halb durchsichtige Trauben von violetter oder goldgelber Farbe, Granatäpfel, große graue Mohnköpfe, volle, noch grüne Ähren mit langen Grannen, Birnen, Äpfel, stachelige Kiefernäzweige mit großen dunkelbraunvioletten Zapfen und sonst noch vielerlei, alles mit seinem verschiedenen Laubwerk. Es fehlen nur die Blumen, die die Girlanden im Peristyl schmücken. In der Mitte der vierschrötige bräunliche Kopf eines frischgeschlachteten Jungstiers — noch in der Haut und von voller Form, mit der heiligen perlstabförmig eingeschnürten Vitta geschmückt, die in ornamentaler Symmetrie herunterhängt. Soweit das Irdische. Darunter die Symbole der Götter, denen das irdische Gut geweiht ist und die es durch seine symbolische Be-

Abb. 87

<sup>1)</sup> Die Richtung der Girlanden wird durch die der Blätter bestimmt und durch die schraubenförmig darum gewundene Binde, deren Verlauf man von unten nach oben verfolgen muß. Über die Richtung der Girlanden in Malerei und in Relief s. NAPP, Bukranion und Guirlande, S. 35 (man bedenke übrigens, daß es auch gemalte Girlanden gibt, deren beide Hälften von den Seiten her nach der Mitte zulaufen, z.B. *Abb. 12 rechts*). — An den Seitenwänden wird der Abschnitt der dem Eingang zunächst ist, durch später zugemauerte Türöffnungen unterbrochen.

<sup>2)</sup> M. n. 9901 (BEYEN, Stilleben, Taf. 2).

deutung schon angekündigt hat. Unter dem Stierkopf hängt an einem roten Faden die mit Epheublättern gefüllte Cista der Demeter, aus der eben eine glänzende tückische Schlange hervorgekrochen kommt, rechts eine drollige Silensmaske und in der Ecke ein Krotalon, dessen notwendiges Gegenstück dicht daneben auf der Rückwand abgebildet ist.

Der Pinselstrich ist flott, man sieht sozusagen den beim Aufsetzen sprühenden halbflüssigen Charakter der Farbe; aber die Charakterisierung der Formen bleibt stets bewundernswürdig fein und bis in die Einzelheiten hinein gewissenhaft, obgleich der Maler nirgends ins Tüfteln verfallen ist. Die Silensmaske frappiert durch ihre flüssige Farbe und durch ihre kräftige Malweise. Die Faktur läßt geradezu an Frans Hals denken. Die Cista und das Krotalon sind etwas zeichnerischer und flächenhafter gehalten, und diese Wirkung wird noch dadurch gesteigert, daß aus dekorativen Rücksichten die Schlagschatten auf der Wand weggelassen sind.

An der Dekoration der Rückwand, deren rechte Ecke schon an Ort und Stelle verloren gegangen war, kommen in der Girlande auch Eichenblätter mit Eicheln vor. (*Abb. 88* gibt den mittleren Teil wieder; S. 227 Anm. 1, jetzt in Mariemont). Von *Abb. 88* den an diesen Girlanden aufgehängten Symbolen seien erwähnt die im Gegensatz zu der Silensmaske an der linken Wand schreckenerregende Pansmaske und ein totes Tier (ein Hase?) <sup>1)</sup>. Der Stierkopf ist hier ganz in Vorderansicht gegeben, während der an der linken Wand von rechts, der an der rechten Wand aber wohl von links gesehen dargestellt ist: ein feines perspektivisches Detail. Die rechte Wand hat als Symbole unter dem Stierkopf zwei kreuzweis über einander hängende gelbe Flöten und links unter dem Bogen der Girlande ein Cymbalum.

Die Auffassung des Ganzen ist stark hellenistisch, das Werk ist sichtlich eine Fortsetzung von Girlandenmotiven wie auf der Mosaikschwelle aus den Fauces der Casa del Fauno (S. 57), während der flotte Vortrag an die gemalte Girlande auf der Wand in Delos erinnern kann (S. 56), die freilich in Reichtum an Attributen und in Feinheit der Ausführung weit hinter der im Tablinum zurücksteht. Es ist jedoch nach den Betrachtungen über die Bildmotive des Peristyls und des Cubiculum deutlich, daß die Girlande in dieser vollkommenen Form nicht gleich mit dem Anbruch des zweiten Stils aus dem Mosaik und unter Mitwirkung des Einflusses von Girlanden des späten ersten Stils eingeführt worden zu sein braucht. Der italische erste Stil ist bereits mehr architektonisch und ärmer an bildlichen Elementen als der im Osten (Delos), und dies gilt wahrscheinlich noch weit mehr für den ersten Anfang der zweiten Stilperiode (S. 53 f.), wenn es auch Ateliers gegeben haben wird, die in bescheidenem Maße Bildschmuck aus dem ersten Stil übernahmen. Die Wandmalereien in der Casa dei Grifi (*Abb. 7 ff.*) sind mit einigen wenigen Ausnahmen rein architektonisch. Das Bild im Naiskos, das doch ebenfalls hellenistisch oder auch älter ist, sehen wir erst im Cubiculum der Fanniusvilla verwendet und dann noch sozusagen verdunkelt. Erst später kommt die richtige Aedicula als Bildträger auf, übrigens zusammen mit einer Komposition, die

<sup>1)</sup> BARNABEI, S. 44. SAMBON (S. 11) nennt es einen jungen Adler(!), es scheint mir aber eher ein Schweinchen zu sein. — Vgl. die Nebris auf M. n. 9901 (s. d. vorige Anm.).

noch nur zum Teil etwas mit der Naiskomalerei zu tun hat (S. 274 ff.). Naikos-Intérieurs treten erst im dritten Stile auf <sup>1)</sup>).

Der bildliche Schmuck des Mosaiks beginnt im allgemeinen erst spät merklichen Einfluß auf die Wanddekoration auszuüben <sup>2)</sup>); die Girlanden hat der zweite Stil zwar auch in einer reicheren Form schon früh übernehmen können, da sie sich unmittelbar illusionistisch in die Architektur einfügen läßt (S. 56f). Aber dieser Stil begnügte sich eben im ersten Anfang wahrscheinlich mit einfachen, in Übereinstimmung mit dem architektonischen Rahmen gehaltenen, d.h. straff gemalten Girlanden oder Ranken ohne Attribute, wie noch die in der Villa Item eine ist (*Abb. 15a*). Die aus dem ersten Stil in Delos ist, wie wir sahen, bereits sehr impressionistisch gemalt. Der Inkrustationsstil muß sich jedoch an schmale Streifen oder an den oberen Wandteil halten. Schon ehe die Villa Item ausgemalt wurde, sagen wir: am Ende der ersten Stufe <sup>3)</sup> beginnt dann die reichere Ausstattung mit Attributen, ohne daß die Feinheit unseres Beispiels aus dem Tablinum in Boscoreale erreicht wird. Das geschieht unter dem Einfluß des Mosaiks und der Grabmalerei <sup>4)</sup>. Denn in hellenistischen Gräbern wurden auch Attribute an Girlanden angefügt, doch ist die Ausführung dieser Malereien zumeist zu grob, als daß die Wandmalerei dort ihre Inspiration zu ausgereiften Kunstwerken hätte finden können. Die ältesten bekannten Beispiele solcher reicherer Girlanden sind die aus Solunt (*Abb. 6*). Die Formen der Inkrustation weisen dieser Dekoration ihren Platz innerhalb der ersten Zeit der Entwicklung an (wahrscheinlich noch in Phase Ia). Auch an der Girlande selbst finden wir noch viel Altertümliches.

Einfache und reich ausgestattete Girlanden entwickeln sich nun nebeneinander weiter, ohne daß die Grenze überall scharf zu ziehen wäre. Die hierdurch erschwerte chronologische Einordnung kann demnach nicht ohne weiteres auf Grund der Attribute und des Formenreichtums geschehen, sie muß sich vielmehr nach verschiedenen Einzelheiten richten, ganz gleich, ob nach solchen stilistischer oder anderer Art, vor allem jedoch nach der Datierung oder stilgeschichtlichen Einordnung der umgebenden Dekoration.

<sup>1)</sup> Es ist sogar möglich, daß die Tafelbilder mit Klapptürchen, die doch gewissermaßen einen Bestandteil der Wanddekoration ausmachten, nicht sogleich eingeführt wurden, obgleich wir sie schon zu Phase Ia rechnen.

<sup>2)</sup> Bilder mit Pygmäenlandschaften kommen, wenigstens in einer Form, die den Emblemata der Mosaiken 2. Stils sehr ähnlich ist (MAIURI, Casa del Menandro, Taf. 7), an der Wand, soweit mir bekannt, erst im 4. Stil vor. Dasselbe gilt, soweit ich weiß, für den Satyr, der eine Nymphe überfällt, auf einem Mosaik 3. Stils in demselben Hause (MAIURI a.a.O., S. 87, Abb. 42). An der Wand kenne ich ein solches Bild in ähnlicher Komposition erst aus dem 4. Stil: Rizzo, Pittura, Taf. 113. — Die „Aquarien“, von denen es schöne Beispiele in Mosaik gibt (aus Casa del Fauno und aus VIII, 2, 16), sind in der Wandmalerei erst aus dem 4. Stil bekannt und werden auf der Wand am frühesten eben am Ende des 2. Stils angebracht worden sein (BEYEN, J. d. I. 42, 1927, S. 61, Anm. 3). Die Fische auf *Abb. 100* (Ende der Phase Ic) sind von den Tafelbildern her übernommen.

<sup>3)</sup> D.h.: kurz vor der Übernahme des Prospekts in den oberen Wandteil.

<sup>4)</sup> Wie S. 59 dargelegt wurde, braucht man bei den Girlanden mit Masken im 2. Stil, wie auch bei den Masken allein, nicht mehr Einfluß von der Bühne her anzunehmen als bereits in den Mosaikgirlanden 1. Stils. Dort ist die Bedeutung wahrscheinlich nicht viel mehr als allgemein dionysisch oder sogar nur einfach dekorativ mit dionysischem „Beigeschmack“. Der 2. Stil setzte hierin anfangs nur die Tradition fort. Maskengirlanden sind wohl ein beliebter Schmuck des Theaters gewesen (vgl. den Türsturz aus dem römischen Theater in Pergamon).

Was den Stil betrifft, kann bemerkt werden, daß in hellenistischer Zeit der mittlere Teil — man wird sagen dürfen: der Rumpf — im allgemeinen stark räumlich und kompakt wiedergegeben wird, die Einzelheiten an den Seiten dagegen zumeist flach silhouettenartig und ornamental <sup>1)</sup>. Auch im Innern gibt es noch flächenhafte Details (oftmals die Blätter). Viel von dieser Manier werden sicherlich die ältesten Beispiele des zweiten Stils behalten haben. Dort wird noch die flotte Malweise vermieden worden sein. Späterhin verliert der Vortrag sichtlich alle Straffheit. Der Rumpf wird viel lockerer, die umgebenden Details werden dem Übrigen angeglichen und sind nicht mehr so flach ausgebreitet. Sehr lehrreich ist es, den Stil der Masken zu betrachten, die oftmals in oder unmittelbar an den Girlanden angebracht sind, manchmal aber anderswo in der Dekoration gesucht werden müssen.

Auf Grund der verschiedenen Einzelheiten können wir mit einer Auswahl die folgende Liste aufstellen <sup>2)</sup>. Die strenge Scheidung in zwei Gruppen ist natürlich, vor allem in der mittleren Periode, etwas schematisch. Sie hat aber angesichts des Gefühls des Altertums für die Eigenart von bestimmten Gattungen sicherlich Sinn.

*DIE EINFACHE GIRLANDE*  
(*verwandt mit der Wollbinde*)

Sie kann ohne Schwierigkeit von der Hausdekoration ersten Stils und an zweiter Stelle auch von der Grabmalerei in den zweiten übergegangen sein, weil es sich in allen diesen Fällen um Ausschmückung der vertikal aufsteigenden Flächen in derselben Technik handelt. Die einfache Girlande in Mosaik hat der Wandmalerei nicht viel zu bieten.

*DIE REICHE GIRLANDE*  
(*mit Masken und dergl.*)

Erhalten sind uns aus der Zeit vor dem zweiten Stil an wirklichen Kunstwerken dieser Gattung nur die in Mosaik, und so muß man sich auf diese beschränken <sup>3)</sup>. Die Grabmalerei lehrt die Zimmerdekorateure das Hinzufügen von aufgehängten Gegenständen, ein für Mosaik nicht sehr geeignetes Motiv. Was jedoch kunstvolle Ausführung anlangt, ist sie für die Wandmalerei von geringem Wert.

VOR DEM ZWEITEN STIL

*Wandmalerei*

Gräber:

1. Reggio Calabria, Putorti Neapolis 2  
1914 S. 100 ff.; Pagenstecher Nekropolis

*Wandmalerei*

Gräber:

Chiusi, Not. d. Sc. 1915 S. 14 f. Abb. 8–  
10, mit herabhängenden Schilden, Woll-

<sup>1)</sup> Die Kombination von raumhafter und flächenhafter Wiedergabe, auch von Durchblick und glatter Fläche, ist für die hellenistische Zeit charakteristisch (S. 161, 171, 173), Anhang S. 355. Vgl. außerdem das Aquarium aus der Casa del Fauno (LEONHARD, Mosaikstudien, Taf. 1).

<sup>2)</sup> Über die Girlanden hellenistischer Zeit und über die während des 2. Stils sprachen wir schon auf S. 56 f.

<sup>3)</sup> Vielleicht gab es schöne Motivtafelbilder mit demselben Vorwurf (vgl. PFUHL, M. u. Z., Abb. 645, § 796, Pausias?). Über die Girlande und die Maske als Theaterdekoration, S. 232, Anm. 4). Zu vergleichen sind die Ranken mit Masken bei CHAMONARD, Les Mosaïques de la Maison des Masques, Delos XIV, Taf. 5 f., obwohl die Ranken ziemlich mager sind.

- S. 173 f. Abb. 108: oben an der Wand, (die übrigens vielleicht nie eine Dreiteilung besessen hat), gebogene ziemlich schwere Girlanden, die mit sehr starken Stricken an Nägeln befestigt und mit Blumen besteckt sind. Die Malerei ist nach der Abbildung zu urteilen ziemlich locker. Pagenstecher datiert sie ins dritte Jahrhundert.
2. Sidi Ghaber (S. 56): im oberen Wandteil gebogene, locker gemalte mit hervorstehenden Blättern und locker darüber gelegten Wollbinden. 3. Jahrh. v. Chr.
3. Marissa (*Abb. 47, 48*; S. 56), im oberen Wandteil, gebogener Typus von verschiedener Dicke, straff gebunden, viele Pünktchen auf glattem Grund; ziemlich flüchtig gemalt. Ende des 3. Jahrh. <sup>1)</sup>.

#### Wohnhäuser:

4. Gestreckte weiße Girlande auf einem Fries in Zimmer 44 der Casa del Fauno, nach Angabe von Mau Wm. S. 52 (Ende des 2. Jahrh.).

binden und ein Vogel. 2. Jahrh. (gering in der Ausführung).

#### Wohnhäuser:

Gemalter Fries in Delos (s. kurz vorher S. 231), gestreckt, mit Wollbinden umwunden, 2. Jahrh. (handswerksmäßig gute Ausführung). Daß im Hausinnern der obere Wandteil ersten Stils über der Inkrustation reichere Girlandenmotive lieferte, ist nach dem, was man jetzt davon weiß, nicht wahrscheinlich.

#### *Mosaik*

1. Die Maskenschwelle aus der Casa del Fauno (S. 57).
2. Das Tigerreitermosaik in demselben Hause: Leonhard Mosaikstudien Taf. 4 Beide Ende des 2. Jahrh.; Blake M.A. A.R. 8, 1930 S. 137.
3. Das Taubenmosaik aus Pompeji VIII, 2, 34, Alinari 12193; Blake a.a.O. S. 129.

Diese drei Girlanden sind alle gestreckt, mit breiten gestreiften Binden umwunden und mit Masken (echten leblosen Masken, nicht etwa halblebendigen Gesichtern!) ausgestattet. Außer Früchten sieht man auch kleine Blumen (vgl. die Ranken z.B. im Seetiermosaik in der Casa del Fauno). Die Girlande der Maskenschwelle hat außerdem noch

<sup>1)</sup> Stilistisch von Bedeutung sind die Kränze, Wollbinden u. dergl. oben an der Wand in einer Grabmalerei des 4. Jahrh. in Kertsch (ROSTOVITZEFF, Antike Wm. Südrusslands, Taf. 26; SWINDLER, Ancient Painting, Abb. 481).

bunte Ringe. Die gedrungene und gefüllte Komposition ist gewollt unruhig, und die Formen streben nach allen Richtungen, da die Girlande eher niedergelegt als aufgehängt ist. Daher auch die schönen, sich kräuselnden Binden. Die Hauptrichtung des Laubwerks ist von rechts nach links. Die Formen sind etwas hart; von Impressionismus ist nichts zu spüren.

4. Die Beispiele aus dem Königspalast in Pergamon (Pergamon V, 1 Taf. 12–14) zeigen einen nahe verwandten Stil; sie sind daher wichtig, weil sie größtenteils so dargestellt sind, als wären sie an einer vertikalen Wandfläche aufgehängt. Die Darstellung ist jedoch nicht konsequent, wie aus der Biegung der Girlanden in den Ecken hervorgeht.

Auch während des 2. Stils werden solche Girlandenmosaike nicht ganz gefehlt haben (Philosophenmosaik in Neapel?). — Im Hellenismus waren außer Masken auch Kytharen und dergleichen als Schmuck der Girlanden beliebt.

#### ZWEITER STIL, ERSTE PHASE <sup>1)</sup>

Gewöhnlich ist die Girlande zweiten Stils, wenn sie an Säulen oder Pilastern angeheftet ist, an der Rückseite befestigt <sup>2)</sup>. Soweit nichts anderes vermerkt wird, befindet sie sich auf dem mittleren Wandteil.

Es ist wohl kein Zufall, daß die ältesten uns bekannten, wahrscheinlich sullanischen Dekorationen dieses Stils im Jupitertempel in Pompeji und in der Casa dei Grifi auf dem Palatin, von der doch immerhin mehrere Zimmer erhalten sind, keine Girlanden aufweisen (*Abb. 5* und *7–9*). Man kann jedoch annehmen, daß unscheinbare Girlanden in den Werken mancher Ateliers im oberen Wandteil und auf Friesen, wahrscheinlich sogar auch in Bogen herabhängende vor dem mittleren Wandteil vorkamen (S. 56).

<sup>1)</sup> Eine vollständige Liste von Girlanden 2. Stils bei BEYEN, *Stilleben* S. 13 ff. Anm. 8. Die Girlande aus Solunt *Abb. 6* ist dort noch nicht aufgeführt. Zu Pompeji ist hinzuzufügen: Casa dei Gladiatori (Not. d. Scav. 1899, S. 353, Abb. 13; NAPP, *Bukranion*, S. 39 ff., 42; WARSCHER, *Pompeji*, S. 134; MAU-IPPEL, *Pompeji*, S. 33; Photographie Curtius-Faraglia im Deutschen Institut in Rom. — Casa di Obellio Firmo; Tablinum, Not. d. Sc. 1911, S. 216, Abb. 2; Zimmer r. vom Peristyl, a.a.O., S. 201. Zu Rom: Gebäude an der Mensa Ponderaria bei Tivoli (Not. d. Scav. 1925, S. 249 mit Abb. 6).

<sup>2)</sup> Eine Ausnahme findet sich in VI, 14, 40, wo die Girlande nach der in der Reliefkunst gebräuchlichen Weise an der Vorderfläche angeheftet ist (BEYEN, *Stilleben*, S. 13, Anm. 8).

Für die einfachen Formen der ersten Stufe können wir sichere Beispiele nicht angeben. Hier scheint noch eine Lücke zu klaffen. Wir müssen unsere Liste daher mit der folgenden Stufe beginnen.

1. Haus des Gavius Rufus. (Phase Ib).

a. Peristyl (Mau Wm. S. 272). Über den großen Feldern mit Epheugirlande ist auf einem Streifen in altmodischer Weise eine waagrecht verlaufende Eichengirlande dargestellt. Diese alttertümliche Form bleibt bis in die zweite Phase hinein bestehen <sup>3)</sup>. Über den Stil läßt sich leider nichts aussagen.

b. Triklinium rechts vom Atrium (*Abb. 12 rechts*; Mau Wm. S. 160, 272, Taf. 4b, restauriert) eine noch ziemlich einfache Weinranke. Beide Hälften streben nach der Mitte zu.

2. Villa Item (Phase Ib), Saal 6 (*Abb. 15 links*), Weinranke, wie die vorige noch ohne irgendwelche Zusätze, aber reicher, Richtung nach links; noch mit hellenistischen Zügen, jedoch bereits, was

1. Solunt (*Abb. 6*, S. 44 ff., Phase Ia) Fruchtgirlanden mit Masken und Wollbinden, Richtung größtenteils — jedoch nicht überall — nach links <sup>1)</sup>. Diese Girlande hat noch wenig vom Charakter der Mosaikgirlanden. Das freie Herabhängen der Masken und Wollbinden kommt auf hellenistischen Mosaiken, wie es scheint, nur selten vor <sup>2)</sup>. Es ist offenbar von der Dekorationskunst auf der großen aufsteigenden Wandfläche her übernommen; natürlich nicht von den Friesdekorationen ersten Stils, sondern eher von der handwerksmäßigen Grabmalerei, zu der die flache ornamentale Form der Wollbinden gut passen würde. Dies eben zeugt gegen einen starken Einfluß der Bühnenmalerei, die doch eben künstlerisch höher stand. Lose herabhängende Wollbinden finden sich auch an der Rundbasis in Athen (S. 46, Anm. 1) <sup>4)</sup>. Über die so gut wie symmetrische Anordnung der Masken und Trauben vgl. S. 46. Girlanden und Masken sind ziemlich schlecht erhalten, sodaß man nur unter Vorbehalt ein Urteil über ihren Stil abgeben kann. Die Girlanden sind jedoch ohne Zweifel in ihren etwas scharfen Formen und die Masken durch ihre Ausdruckskraft und durch ihre ungeschmeidigen Umrisse denen auf Mosaiken ersten Stils nahe verwandt.

2. Wandbruchstück aus Pompeji im Neapler Museum (M.n. 9901: Beyen, *Stilleben* Taf. 2, S. 13 f. Anm. 8 zu 2), Piniengirlande mit Nebris und Masken an den Säulen, keine Binden. Die Be-

<sup>1)</sup> Über die Richtung der Girlanden in Malerei und Relief, S. 230, Anm. 1.

<sup>2)</sup> Beispiele sind die Girlanden aus dem Königspalast in Pergamon (S. 235, unter 4. rechts).

<sup>3)</sup> BEYEN a.a.O., S. 14, Anm., nr. 6b.

<sup>4)</sup> Vgl. auch PAGENSTECHE, *Unteritalische Grabdenkmäler*, Taf. 3c, 5a.

die Form anlangt, flüssiger und einheitlicher. Das Laubwerk strebt schon mehr in einer Richtung, obgleich die Blätter sich an der Außenseite zierlich zurückbiegen. Kein Impressionismus (S. 87 f.) Der Unterschied zwischen 1 und 2 ist nicht so groß, und sie können ungefähr noch gleichzeitig sein.

Die Maske im Mysteriensaal (Maiuri V. d. M. Taf. 7) zeigt ebenfalls noch gebundenen Stil, ist aber etwas mehr von wirklichem Leben bewegt als die Masken auf den Mosaiken.

Ganz oben an der Wand (*Abb. 15 links*) eine sehr altmodische, straff gebundene, bogenförmige Girlande (S. 67).

3. Villa des P. Fannius Sinistor (Phase Ic). Peristyl, oberer Wandteil, Fruchtgirlande (*Abb. 77*, S. 209). Wie in der Maskengirlande der Casa del Fauno (S. 234 rechts) sind Ringe hinzugefügt. Die Form ist etwas schwerer und viel abwechslungsreicher als die der Girlande in der Villa Item (verschiedene Arten von Früchten und Blumen). Der Vortrag ist freier, das Blattwerk beugt sich nirgends mehr aus der allgemeinen Richtung (nach rechts) zurück. Man könnte diese Girlande fast unter die reichen einordnen und sagen: In dieser Villa liebte man den einfachen Typus vom Beginn des zweiten Stils nicht. Doch gibt es vieles, was sie mit dem einfachen Typus verbindet: die Anbringung im oberen Wandteil, die Übersichtlichkeit der Struktur, das Fehlen der Masken und Wollbinden; auch kann man hier nicht von Impressionismus reden.

(Einfache herunterhängende, straff gebundene Girlanden auf einer schmalen Wandfläche S. 208) <sup>1)</sup>.

wegung geht von den Seiten nach der Mitte zu, die ganze Komposition ist im Gegensatz zu der der Girlande von Solunt etwas asymmetrisch. Die Zweige sind noch in die Fläche ausgespreizt wie im ersten Stil, es wird jedoch bereits der Grund zwischen der Girlande sichtbar. Die Masken erweisen sich als noch etwas freier und lebendiger als die der Villa Item (links unter 2). — Noch kein Impressionismus (über den Eierstab S. 330).

3. Villa des P. Fannius Sinistor (Phase Ic).

a. Saal der Musikinstrumente (*Abb. 89*, Louvre). Piniengirlande mit aufgehängten Musikinstrumenten. Die Bewegung geht nach der Mitte zu. Da die Ausführung nicht sehr hervorragend ist, würde man sie auf den ersten Blick gewiß nicht ohne weiteres später als die unter 2 aufgeführte ansetzen. Die Nadeln hängen jedoch schlaffer herab, und es ist mehr vom Grunde zu sehen.

- b. Tablinum

Die ebenbesprochene Fruchtgirlande (*Abb. 87, 88*, S. 230 ff.).

Um diese Girlande sind gestreifte Binden gewunden, und an ihr hängen Masken, eine eleusinische Ciste mit lebendiger Schlange, ein Tympanon, Krotala und eine Art von Xenion. Die Bewegung geht nach links. Hier erst werden alle Formen der reichen Mosaikgirlande — abgesehen von den Blumen und den sich aufkräuselnden Enden der Wollbinden — übernom-

<sup>1)</sup> Die einfache Girlande auf *Abb. 98*; MAU, Wm., Taf. 3, einer Wand aus Zimmer 39 der Casa del Laberinto, ist größtenteils restauriert, und wir lassen sie besser außer Betracht.

men, und ihr Reichtum wird sogar noch vermehrt. Obendrein weiß der Maler die schöne plastische Wirkung und die Feinheit der älteren Mosaiken mit der flotten Geschmeidigkeit der hellenistischen dekorativen Kunst zu vereinigen. Die Girlande ist noch etwas freier als die im Peristyl (vgl. die linke Kolumne unter 3), aber unendlich viel lockerer, fließender und lebendiger als die der Villa Item (links unter 2). Wenn man hier nicht von Impressionismus sprechen will, mag man es einen freien malerischen Stil nennen. Das Blattwerk geht stark nach einer Richtung hin und ist an vielen Stellen etwas verwelkt. Die Masken erscheinen wie beseelt, und ihre Züge machen den Eindruck, als bewegten sie sich. Der Stil nähert sich schon dem der Girlande im Haus der Livia (unten 6). Der nicht abgehäutete Stierkopf ist hellenistisch, im Gegensatz zu den Rinderschädeln auf augusteischen Reliefs wie der Ara Pacis und dem auf *Abb. 23*, die man typisch römisch nennen kann (vgl. unten links unter 6*b*). Eine griechische Reliefgirlande am Fries der Apollotempel in Aegae (von 46 v. Chr.) mit genau solchen Stierköpfen wie im Tablinum führt Napp zum Vergleich an (Bukranion und Girlande, Diss. Heidelberg 1933, S. 35)<sup>1)</sup>.

Es folgen noch die bisher nicht behandelten Gruppen von Dekorationen zweiten Stils, die wir als später ansehen, obgleich hier das Verhältnis zu den vorangehenden Perioden noch nicht genau festgestellt ist.

*ZWEITER STIL, ZWEITE PHASE.*

4, Casa delle Nozze d'Argento (Phase 4. Haus des Caesius Blandus (Phase II*a*; II*a*). Niccolini A. i. P. Taf. 20; Spinazzola

<sup>1)</sup> BOHN, J. d. I., 2. Ergänzungsheft 1889; WINTER, Kunstgesch. in Bildern 168; STEPHAN, Gr. Guirlande, Diss. Berlin 1931, S. 30, 67.

- a.* Exedra hinter dem Peristyl. Pinien-  
girlande ohne weiteren Zusatz.
- b.* Kleines Schlafzimmer daneben (Curtius S. 76, Abb. 52; D.I.R. Neg. 8746) Fruchtgirlande in verschiedenem Grün ohne weiteren Zusatz, Bewegung nach der Mitte zu (bei Niccolini unrichtig).
- c.* Korinthischer Oecus (Not. Sc. 1910, S. 320 f. Abb. 2, 3; Curtius S. 72, Abb. 49).

Die unter *a*) und *b*) genannten sind etwas weniger schwer als die im Peristyl der Fanniusvilla, aber vollkommen impressionistisch, die unter *c*) dagegen sind äußerst einfach und schmal und fest gebunden (vgl. oben S. 236 f. unter 2), was bis dahin für den mittleren Wandteil unerhört ist. Hier tritt offenbar zum ersten Male der Rückschlag zum Dekorativen in Erscheinung.

5. Haus mit der Kryptoportikus (Phase II*a*). Triklinium (Spinazzola Arti Taf. 94; Rizzo Taf. 16), fest gebundene schmale Girlanden wie in der Casa delle Nozze d'Argento (4*c*). Die Masken höher an der Wand sind entschieden impressionistisch gemalt.
6. Casa degli Epigrammi (Phase II*a*).
- a.* Erstes Zimmer links vom Peristyl (Presuhn Wanddekorationen Taf. 1; Mau Wm. S. 239, 254), Bewegung von rechts nach links. Die etwas verkümmerte Weinranke ist aus dem Typus der Villa Item entstanden. Neu für den zweiten Stil scheint die Hinzufügung von Vögeln zu sein <sup>1)</sup>.
- b.* In demselben Haus, letztes Zimmer links vom Peristyl, rechte Wand

Arti Taf. 133; Napp Bukranion und Girlande S. 37 f.; Phot. Curtius-Faraglia im deutschen Institut in Rom; Mau Wm. S. 210), Fruchtgirlande, die von weiblichen Hermen getragen wird. Die Binden hängen herab, ihr Schema ist aber weniger einfach als das auf der Wand von Solunt; Bewegung nach links. Die flotte Malerei ist hier etwas weiter vom Impressionismus entfernt; sie ist minder genial als an der Girlande aus dem Tablinum der Fanniusvilla und etwas flüchtig. Recht „modern“ sind hingegen die Weinblätter links von der Herme auf der Abb. bei Spinazzola. Nach der Girlande wird man die Dekorationen der Fanniusvilla und die aus diesem Hause ungefähr in die gleiche Zeit setzen, die Untersuchung dieser Dekorationen als Ganzes wird jedoch erkennen lassen, daß sie etwas jünger sind.

5. Haus mit der Kryptoportikus (Phase II*a*) in der Kryptoportikus selbst, schwer beschädigt. In der Ausführung den Girlanden im Hause des Caesius Blandus (4) verwandt.

<sup>1)</sup> Später im 3. Stil sind Bilder mit Vögeln außerordentlich beliebt.

(Abb. 106; Mau Wm. Taf. 5–6, S. 189, 254), in der Aedicula und dem oberen Wandteil. Beide sind ungewöhnlich dünn. Die unter *b.* sind an dreieckige, ziemlich lang gezogene Bukranien geheftet.

7. Farnesina (Phase II*b*).

*a.* Oblonger Saal oder schwarzes Triklinium (Mau Wm. S. 225. Mon. d. I. XI Taf. 44; R.P.G.R. 321). Die Girlande hat sich zu einem dünnen Rankenpaar verflüchtigt, das von den Seiten her der Mitte zustrebt. Die Ausführung ist äußerst fein und sorgfältig; sie hat noch einen impressionistischen Anstrich und vortreffliche Formencharakteristik.

*b.* Halbkreisförmiger Korridor (Mau Wm. S. 224); Mon. d. I. XII Taf. 5; R.P.G.R. 324, ebenso abgemagert und ebenfalls, wie später im dritten Stil, mitten in jedem Interkolumnium in zwei Abteilungen gegliedert und ziemlich straff gebunden. Der Vortrag ist flotter, aber sehr besonnen. Die Masken in den Bildern des oberen Wandteils dieses Raums sind dagegen Beispiele des luftigsten Impressionismus.

6. Casa di Livia (Phase II*b*), sogen. rechte Ala (Mau Wm. S. 204; Huelsen Forum und Palatin Taf. 47; Curtius S. 79, Abb. 54; Rizzo Mon. d. Pitt. III, 3 Taf. B, Phot. Brogi 15942.), frühaugusteisch (S. 22, vgl. die Ara Pacis). Nach links bewegte Fruchtgirlande mit Binden, angehängten Masken, Cista mit Pedum, Leier. Der Stil ist noch freier als in Boscoreale; man kann ihn als einen sehr feinen Impressionismus bezeichnen. Die Binden sind lose, jedoch auf eine neue Weise in die Girlande hineingehängt; die Enden kräuseln sich wie vom Winde bewegt, in der Art, wie es die Binden auf den Mosaikgirlanden tun. Erst jetzt dringt, wie es scheint, dieses Detail, das die Girlande aus dem Liviahause mit der der Ara Pacis gemein hat, in die Wandmalerei zweiten Stils ein (Vgl. VI, 7, 17, Zimmer rechts vom Tablinum: Mau Wm. S. 256, spät). An der späthellenistischen Rundbasis in Athen (S. 46 Anm. 1) hängen die Enden noch schlapp herunter und nur die Bänder flattern.

Merkwürdig ist in diesem Zusammenhang ein Zimmer, an der Nordostecke des Peristyls der Casa degli Gladiatori (Not. Sc. 1899 S. 353, Abb. 13), dessen Schmuck dem sehr späten zweiten Stil angehört<sup>1)</sup>. Dort hat man nebeneinander im Vorder- und Hinterzimmer, ziemlich schwere, durch Hermen getragene Girlanden mit Taenien, die in großem Bogen flattern (also jüngere als die in der Casa di Livia) und sehr schlanke, mit einer dünnen Binde lose umwundene<sup>2)</sup>. An der Rückwand findet sich überdies

<sup>1)</sup> S. 253, Anm. 1 und besonders NAPP a.a.O., Die Dekoration ist in vieler Beziehung bereits als Übergang zum Kandelaberstil anzusehen. NAPP nimmt zu Unrecht an, daß die beiden Arten von Girlanden nicht gleichzeitig entstanden seien.

<sup>2)</sup> In einem Zimmer rechts hinter dem Peristyl der Casa di Obellio Firmo (Phase II*b*) kommen ebenfalls ganz dünne Girlanden vor in einem Raum rechts vom Peristyl im oberen Wandteil dünne Lorbeer?-Gir-

neben dem Mittelbild eine dritte Art aus Lorbeer geflochten(?) von mittlerer Dicke mit herabhängenden Taenien. In allen drei Arten kommt ein dekorativ-ornamentaler Geschmack auf das deutlichste zum Ausdruck <sup>1)</sup>).

Die Untersuchung der architektonischen wie der bildlichen Dekoration des Tablinums führt also wiederum zu dem Schluß, daß der Wandschmuck der Fanniusvilla jünger als der der Villa Item ist.

#### DER SAAL DER MUSIKINSTRUMENTE

Aus diesem Raum ist nur ein Bruchstück erhalten, das sich jetzt im Louvre befindet *Abb. 89* (*Abb. 89*) <sup>2)</sup>. Das Ganze kennen wir aus der Beschreibung bei Barnabei <sup>3)</sup>. Schmale Pfeiler (an den Seitenwänden zusammen mit den Eckpfeilern fünf) <sup>4)</sup>, die wieder unmittelbar auf dem Boden aufsitzen, stehen mit einem Abstand von ungefähr 1,20 m voneinander vor dem nur 0,70 m hohen, aber breit gedachten Podium (vgl. *Abb. 90*).

Der mittlere Wandteil hat über einer Reihe liegender braunvioletter Quadern gelbe breite Platten (ungefähr 1,30 m hoch), die durch rote schmale von einander geschieden sind. Zwischen den Pfeilern und vor diesen Platten hängen große Piniengirlanden, in denen Pinienzapfen prangen (S. 237 rechts unter 3, vgl. unter 2) und an denen Flöten, (*Abb. 8*), Cymbala, Krotala, eine Syrinx und dergleichen, also orgiastische Musikinstrumente, aufgehängt sind. Darüber ein kleines Gesims, eine Reihe grüne liegende Quadern und ein kräftigeres, helles Gesims. Die weitere Beschreibung der geschlossenen Quaderwand gibt Barnabei. Die beherrschenden Farben sind Rot, Gelb und Grün. Auch hier scheint es mir wieder deutlich zu sein, daß die Art, wie die Pfeiler aufgestellt sind, nicht auf hohes Alter hindeutet. Sie sind schmal (dies geht in die Richtung des späten zweiten und des dritten Stils), der Sockel ist niedrig wie in der Casa di Livia und in der Farnesina <sup>5)</sup>.

---

landen mit einem Schilde am Aufhängepunkt, einer lose darüber geworfenen Binde und Vögeln (vgl. S. 239, Anm. 1, und S. 237 links unter 2, *Abb. 15 links* oben). Der Motivreichtum geht hier mit der ornamental-dekorativen Ausführung parallel.

<sup>1)</sup> Im 3. Stil geht die Entwicklung in demselben Sinn weiter. Als seltene Ausnahme kommt noch der sehr dünne bogenförmige Typus vor (ZAHN II, Taf. 7; MAU, Wm., Taf. 12, 15, 17). Häufiger sind die vertikal, horizontal oder diagonal gespannten und straff gebundenen Girlanden von derselben Machart wie die noch ziemlich schweren in der Kryptoportikus (MAU, Wm., Taf. 16).

<sup>2)</sup> Nach freundlichst vom Konservator Herrn Prof. A. MERLIN zur Verfügung gestellter Photographie des Louvre. Inv. nr. 614; H. 1,80 m., Br. 1,26 m. S. die folgende Anm.

<sup>3)</sup> BARNABEI, S. 36, D. auf dem Plan Taf. 2; SAMBON, S. 6, nr. 3 (das Bruchstück im Louvre). II auf Plan S. 26. Das Mosaik war nach BARNABEI sehr einfach; weiß mit doppeltem schwarzen Rand wie im Tablinum.

<sup>4)</sup> Sie waren nach BARNABEI nur 20 cm breit.

<sup>5)</sup> In einer Höhe von ungefähr 2 m, also nicht sehr viel tiefer als dort, wo der obere Wandteil beginnt, sind die Pfeiler durch Horizontalbänder halbiert. Hier hat man den Ausgangspunkt für die Übereinandersetzung von zwei Pilastern oder Pfeilern und für das Entstehen eines mit eigener Architektur versehenen zweiten Stockwerks (s. die Aula des Caligula unter der Basilika des Flavierpalasts auf dem Palatin aus dem späten 2. Stil, Phase IIb: P. B. S. R. 7, 1914, Taf. 22; Rizzo, Taf. 18; Mon. d. Pitt. III, 2 Taf. 2, 1; vgl. S. 266).

DER KLEINE NEBENRAUM DES SOMMERTRIKLINIUM<sup>1)</sup>

Abb. 90a-c Die Abbildungen (*Abb. 90a-c* New York) sprechen hier, was die Platteneinteilung betrifft, für sich selbst, die Stellung der Pilaster und der Säulen erfordert jedoch noch eine Erklärung. Nach Barnabei waren die Wände dieses Zimmerchens, das 3 zu 3 m maß, durch schlanke Pfeiler gegliedert, die wieder, abgesehen von einer Plinthe unmittelbar aus dem Boden aufwachsen. Ihr Abstand war noch nicht einmal ein Meter, da an einer Wand zusammen mit den Eckpilastern vier angebracht waren. Diese Zahl kann aber allein auf der linken östlichen Wand vorhanden gewesen sein, und dann noch mit Unterbrechung durch ein kleines Fenster<sup>2)</sup>. Auf den anderen Wänden hat man gewiß nur Teile dieses Aufbaus sehen können (Nord- oder Eingangswand *Abb. 90a*; rechte, westliche Wand wie Barnabei sagt; wegen des Lichteinfalls von links wahrscheinlich aber die linke, östliche *Abb. 90b*)<sup>3)</sup>. Hinter den Pfeilern, an denen gelblicher und braun geaderter Marmor abwechselt, ein rotbrauner, Porphyr imitierender Sockel<sup>4)</sup>, eine sanft grüne Deckplatte und hierauf weißliche korinthische Säulen, also ein Schema, das man eine Umkehrung des Dekorationsschemas im großen Triklinium nennen könnte (*Abb. 82, 83*; auf *Abb. 90a* fehlen diese Säulen). Überdies stehen offensichtlich hinter den Säulen wieder Pilaster: also wahrscheinlich noch eine weitere Modernisierung!<sup>5)</sup> Die Reihe von liegenden Quadern unten ist gelb, die großen Quadern sind zinnoberrot, haben einen hellgrünen profilierten Rahmen und einen Einfassungstreifen von jetzt braunroter Farbe (violett nach Barnabei); darüber sitzt ein wie gewöhnlich sanft grüner Mäander. Der Streifen mit Rosettchen und gegenständigen Lilien, der dann folgt, ist wieder braunrot (nach Barnabei violett), und über ihm hat man eine weiße Leiste mit einem vielleicht schon etwas aufgelockerten lesbischen Kymation, liegende rote, mit gelben abwechselnde Quadern, einen als Epistyl dienenden Eierstab, in Pflanzen auslaufende gelbe Karyatiden und dazwischen ebenfalls gelbe stilisierte Blumenmotive auf rotem Grunde: also das vegetative Element (S. 229), und das bekannte Konsolengesims. Rechts auf *Abb. 90a* sieht man noch ein Stück Dekoration, das wie auf *Abb. 23* nicht im richtigen Anschluß steht. Die großen Platten sind schmal und auffallend klein gehalten wie in *Abb. 18*, einer der modernsten Wände der

<sup>1)</sup> BARNABEI, S. 66 ff., *Abb. 15*, F auf dem Plan Taf. 2; SAMBON, S. 19 nr. 33-35 mit *Abb.*; RICHTER, *Art and Archaeology* 7, 1918, S. 241, *Abb. 4*.

Die drei erhaltenen Bruchstücke sind in New York (*Abb. 90a-c*). *Abb. 90a*: H. 1,95 m., Br. 1,37 m.; *Abb. 90b*: H. 1,78 m., Br. 0,835 m.; *Abb. 90c*: H. 1,537 m., Br. 0,94 m. (bei SAMBON unrichtig). Ich habe der Direktion des Metropolitan Museums für die Erlaubnis der Veröffentlichung des Photographien wie für die genaue Angabe der Maße und Farben zu danken.

<sup>2)</sup> Die Eingangswand (Nordwand) wird durch eine Tür unterbrochen; die Rückwand und die rechte Seitenwand (Süden und Westen) sind durch den Einbau eines Verschlags (Abtritts?) verkürzt worden.

<sup>3)</sup> Die Fiktion wird sein, daß das Licht durch die Tür oder das kleine Fenster einfällt. In keinem der beiden Fälle kommt das Licht auf der linken Hälfte der Westwand von links. BARNABEI verwechselt auch weiterhin in diesem Zimmer Osten und Westen (s. aber S. 142, Anm. 1, Cubiculum).

<sup>4)</sup> Das Weinblatt auf *Abb. 90b* soll nach BARNABEI durch vorübergehendes Auflegen eines wirklichen Blatts während der Bespritzung mit Farbe ausgespart worden sein.

<sup>5)</sup> Ich habe die New Yorker Stücke nicht gesehen; auch auf der Photographie meine ich aber einen Pilaster (oder Pfeiler) hinter der Säule zu entdecken.

Villa Item; ebenso die schmalen roten Quadern, was auch wohl eine Abweichung von den ursprünglichen Vorschriften bedeutet. Die drei Zwischenglieder zwischen den großen Platten und den liegenden darüber erreichen zusammen eine auffallende Breite (vgl. das Tablinum und die Wände in Delos). Der Mäander ist hier und im Peristyl wie in den Mosaiken des ersten Stils als Hochrelief dargestellt, in der Mysterienvilla dagegen als Flachrelief, was nicht etwa augusteischer Klassizismus zu sein braucht, da es schon in Priene Mäander in wirklichem Flachrelief gibt <sup>1)</sup>).

Die Architekturen auf *Abb. 90c* <sup>2)</sup>, die ein von den eben besprochenen Bruchstücken *Abb. 90c* abweichendes Schema darstellen, befanden sich höchst wahrscheinlich auf der Ostwand eines Wandschranks oder eines Abtritts in der Südwestecke (die Breite von 0,94 m paßt sehr gut dazu) <sup>3)</sup>. Hinter weißlichen, braun schattierten Säulen und dunkelroten Pfeilern eine zinnoberrote Wandfläche mit breitem hellgrünen Eierstab, darüber sanft grüne und gelbe schmale Quadern in roten Einfassungstreifen, ein jetzt rötlicher Eierstab, ein Fries mit einfachen Konsolen und rötlicher Gesims; rechts noch etwas von den Quadern des oberen Wandteils. Die Säulen und Pilaster scheinen bei dem jetzigen Erhaltungszustand des Fragments abgesehen von ihrer dicken Plinthe unmittelbar auf dem Grund zu stehen. Wenn dies ursprünglich auch nicht der Fall gewesen zu sein braucht, so ruhten sie doch sogut wie sicher nicht auf einem Sockel von normaler Höhe auf, wie aus einem Vergleich der Höhe dieses Bruchstücks mit der der beiden anderen wahrscheinlich wird <sup>4)</sup>. Diese Stellung der Säulen, die dicke Plinthe, der eigenartige Wechsel in der Höhe der Dekoration in den verschiedenen Interkolumnien, der gewaltig große Eierstab, alle diese zumeist bizarren Motive sind von der Rückwand und der Südwand des Sommertrikliniums (*Abb. 22* und *23*) übernommen, deren Schmuck zweifellos zuerst entworfen worden ist <sup>5)</sup>. Das vielgepriesene Gefühl der Alten für Maß ist hier vollkommen preisgegeben, da hier illusionistisch wirkende Palastarchitekturen in einem so bescheidenen Zimmerchen angebracht werden! In Villa Item scheute man sich noch vor so etwas.

<sup>1)</sup> Über den Mäander: WIRTH, R. M. 42, 1927, S. 58. Ein Mäander in flacheren Relief aus Priene: Priene, S. 312 f., Abb. 345 (0,017 m).

<sup>2)</sup> Von BARNABEI nicht besonders beschrieben (s. SAMBON, S. 19, nr. 33).

<sup>3)</sup> Da sich in der Nordwand des Verschlages eine sehr schmale Öffnung befindet, muß das Bruchstück die Ostwand eingenommen haben. Der Lichteinfall von links, also von Süden her, ist dann wohl überraschend. Links kann die Wand sich noch weiter fortgesetzt haben, rechts jedoch sieht man noch etwas vom Abschluß (Pfeiler oder einfachem Streifen).

<sup>4)</sup> Höhe 1,537 m, die des Fragments auf *Abb. 90a* 1,95, auf *Abb. 90b*, 1,78 m. Auch auf *Abb. 90c* fehlt links noch der ganze obere Wandteil. Die Gesamthöhe war bei allen Bruchstücken etwa 2,50 m, eine sehr passende Höhe für die vollständige Dekoration eines kleinen Raums (vgl. das Cubiculum: Höhe der erhaltenen Dekoration 2,44 m, der ganzen Dekoration mit dem Stuckgesims ursprünglich ungefähr 3 m). Der Sockel mit Bodenstreif des Bruchstücks auf *Abb. 90a* war ursprünglich ein wenig höher als jetzt, also ungefähr 0,70 m. Die obere Grenze des mittleren Wandteils kommt dann auf eine Höhe von etwa 2 m. Bei gleicher Höhe des linken Gesimsstückes auf *Abb. 90c* bleibt dort für den Sockel nur etwa 0,56 m übrig, was für einen richtigen Sockel zu niedrig ist.

<sup>5)</sup> Die vertikalen vertieften Ränder fehlen, auch dies eine spätere Form. Sie von Wänden wie *Abb. 85* übernommen, wo die Höhe der Inkrustationsformen nicht wechselte und wo daher die Vorstellung maßgebend war, daß die sehr breiten Platten hinter den Säulen durchliefen.

## DAS NEBENZIMMER DES GROSSEN TRIKLINIUM

Abb. 91

Der Eindruck, den das große Brüsseler Bruchstück macht (*Abb. 91*), das einst die Westwand dieses kleinen Saals schmückte, wird nicht so weit hinter dem zurückstehen, den die ganze Wand an Ort und Stelle gemacht haben wird <sup>1)</sup>. Schema und Kolorit sind hier altertümlich und Materialreichtum geht hier noch mit einfachem Aufbau zusammen. Farbe und Form des Sockels sind unbekannt <sup>2)</sup>. Die korinthischen Säulen, die Eckpfeiler (beide kanelliert) <sup>3)</sup>, die Gesimse und dergleichen haben Marmorfarbe, die großen, nicht mit schmalen abwechselnden Platten <sup>4)</sup> sind gelb und haben rote Ränder und braunviolette dunkle Relieffrahmen. Die liegenden graubraunen Brecchiaquadern mit dunkelbrauner Äderung wechseln mit kleinen blaugrünen ab und sind von roten Streifen eingefasst. Auch in dem reizend gegliederten oberen Wandteil findet sich Abwechslung verschiedener Farben: Gelb, Grün, Weiß mit Grau und Braun, Rot und Dunkelrot. Die (nicht gemeinschaftlichen) Einfassungen sind hier rot <sup>5)</sup>. Die Kassettendecke zeigt rotbraune Holzfarbe und ist mit demselben Eierstab wie das Gebälk auf *Abb. 57* verziert. Sie ruht auf einem violetten Gesims auf. Hiergegen sticht das marmorne italisch-korinthische Kapitell mit kurzen dreieckigen Bukranien und Schilden auf dem dunkelroten Hals und mit fein ornamentiertem, ebenfalls dunkelrotem Kelch merklich ab. Das Rot spielt also eine sekundäre Rolle. Die ganze Wand und besonders ihre „Tafeln“ über dem mittleren Wandteil schließen sich eng an eine Dekoration in der Casa dei Grifi (*Abb. 8*) an. Wenn die Arbeitsweise und die ganze Auffassung der Wiedergabe der Inkrustationsplatten nicht dieselbe war wie die der ebenbesprochenen Wände (*Abb. 90a-c*), würde man hier an ein Überbleibsel einer älteren Ausstattung der Villa denken. Hier und in den sogleich zu besprechenden Fauces ist tatsächlich ein anderer Meister am Werk als z.B. im Cubiculum. Das Kapitell mit seiner etwas unbeholfenen Krümmung der Voluten ist jedoch genau so gezeichnet wie die Kapitelle im großen Triklinium, und die eigenartige Rhythmik des oberen Wandteils (vgl. Cu-

<sup>1)</sup> Der Raum ist ungefähr viereckig (etwa 3,50 bis 4 m zu 3,50 m) und ebenso breit wie das Tablinum, hinter dem es liegt. Es enthält wie das eben besprochene Zimmerchen einen Einbau. — BARNABEI, S. 61 f., Taf. 4 (Brüssel), I auf dem Plan Taf. 2; SAMBON, S. 17, nr. 26–28 mit Abb. (kleines Bruchstück in Mariemont), B auf dem Plan S. 26. Das große Bruchstück der Westwand im Musée du Cinquantenaire in Brüssel. Maße 3,13 zu 2,32 m., unsere *Abb. 91* vgl. MACOIR, Bull. des Musées 3, 1904/5, S. 36 ff. Zwei kleine Bruchstücke im Musée Warocqué in Mariemont (Coll. Warocqué Antiquités Egypt. Grecques et Rom. nr. 97, Maße 0,745 zu 0,79 m und 0,745 zu 0,72 m, *Abb. 92a* und *b*) von SAMBON, Le Musée 3, 1906 (mit Taf. 33a) besprochen. Ich habe den Direktoren der betr. Museen Prof. F. Mayence und Prof. P. Faider für die freundliche Publikationserlaubnis zu danken.

<sup>2)</sup> BARNABEI erwähnt ihn nicht, er wurde vielleicht gar nicht aufgedeckt, wie auch das Mosaik nicht, über das der Ausgräber schweigt.

<sup>3)</sup> Die jetzt verlorenen Eckpfeiler sind bei BARNABEI, Taf. 4 abgebildet, die auf einer vor dem Heraus hacken des Bruchstücks gemachten Zeichnung oder Photographie beruht.

<sup>4)</sup> Diese Form ist im 1. Stil die ältere (S. 39), sie bleibt aber im 2. Stil neben der normalen Form mit Wechsel von schmalen und breiten Platten bestehen.

<sup>5)</sup> In der 2. Phase hat man genau dieselbe freiere Einteilung des oberen Wandteils im Hause des Trebius Valens (*Abb. 10*, S. 51). Im Saal 6 der Villa Item hat die zweite Quaderreihe des oberen Wandteils nur kleine Quadern (*Abb. 15b*, 17). Gewöhnlich hat man im 2. Stil entweder isodome Reihen liegender Quadern oder Abwechslung mit schmalen stehenden Quadern in jeder Reihe (*Abb. 99*), die öfters derart durchgeführt ist, daß im ganzen Wandabschnitt ein Kreuzmuster entsteht (*Abb. 98*).

biculum 3 der Villa Item) <sup>1)</sup>, die vielleicht ebenfalls nicht in die Frühzeit des zweiten Stils paßt, jene sich immer wiederholende Abwechslung von hohen und niedrigen stehenden Rechtecken, ist im Grunde dieselbe wie die der höher oder weniger hoch hinaufreichenden Säulen in *Abb. 85*.

Die zwei kleinen Bruchstücke (*Abb. 92a* und *b*) bieten noch gewisse Eigentümlichkeiten *Abb. 92a, b* in der Darstellung der Kassetten. Während das auf *Abb. 91* Parallelperspektive mit rechts gelegenen Augenpunkt hat (bei den Konsolen unten liegt er allerdings gerade links), hat *Abb. 92a* symmetrische Parallelperspektive und *Abb. 92b* ausnahmsweise divergierende bzw. umgekehrte.

Der von diesem Zimmer abgetrennte Verschlag war an seiner Schmalseite in einfachen Formen zweiten Stils bemalt <sup>2)</sup>.

#### DIE SOGEN. FAUCES, DER VORHOF, DER OBERSTOCK

Unsern archäologischen Rundgang durch alle Zimmer des Hauses schließen wir mit den beiden Dekorationen, mit denen wir sie hätten beginnen müssen, wenn wir uns an die topographische Anordnung gehalten hätten, und die für den Besucher eine bescheidene Vorbereitung für den Reichtum der Malerphantasie in dieser Villa bildeten. Der Gang zum Peristyl (Fauces), war bereits mit Säulen geschmückt — in der Villa Item kam man in den Fauces wie im Peristyl noch ohne Säulen aus — gehört aber zum Einfachsten, was es in der Fanniusvilla gab <sup>3)</sup>. Die Säulen stehen auf einem grünlichen Podium, nicht vor ihm. Zwischen ihnen sieht man (*Abb. 93*) <sup>4)</sup> große braunrote und *Abb. 93* gelbe Platten, die durch sehr schmale grüne Platten und rote gemeinschaftliche Einfassungstreifen getrennt sind, und anstelle des Zwischengesimses unmittelbar darüber liegende rote Quadern mit hellgrünen profilierten Rahmen. Als Bekrönung des mittleren Wandteils dienen ein Band mit Rosetten und gegenständigen stilisierten Lilien (vgl. *Abb. 22, 90a, 90b*), ein heller Fries und ein Gesims mit Eierstab. Darüber sind noch zwei Quaderreihen des oberen Wandteils (die nicht mit kleinen stehenden abwechseln) sichtbar: braunrot, gelb und grün in roten Einfassungstreifen. Das Farbschema ist mit dem im Nebenraum des großen Triklinium verwandt (*Abb. 91*).

Auch hier eine Abkehr vom Gewohnten: die unmittelbar über die großen Platten gelegten schmalen Quadern — schon eine Abweichung von der Norm — haben ihre Fugen nicht, wie es die Regel ist, über deren Mitte, sondern fast ganz genau über dem äußersten Rande der schmalen stehenden Quadern. Aus dem ersten Stil ist mir eine solche Form nicht bekannt. Auch dort ist stets vermieden, daß die Fugen der unmittelbar

<sup>1)</sup> MAIURI, V. d. M., Taf. 17 (Hinterzimmer).

<sup>2)</sup> BARNABEI, S. 62.

<sup>3)</sup> BARNABEI, S. 21, C auf dem Plan Taf. 2; SAMBON, S. 5 f. mit *Abb.*, nr. 1 f., I auf dem Plan, S. 26. Die beiden erhaltenen Bruchstücke jetzt im Louvre Inv. nr. 615, (*Abb. 93*) 616; nr. 615: H. 1, 71 m, Br. 1, 64 m; nr. 616: H. 1, 52 m, Br. 0,72 m (nach SAMBON).

<sup>4)</sup> Nach vom Konservator Prof. A. Merlin freundlichst überlassener Photographie des Louvre.

aneinanderstoßenden Quadern übereinander zu stehen kommen<sup>1)</sup>. Durch die abweichende Anordnung wird ein engerer Anschluß zustandegebracht, der an den engeren Zusammenhang der dunklen Quadern im oberen Wandteil auf *Abb. 91* denken läßt. Wichtig ist, daß hier ein Ausgangspunkt für die Aedicula vorliegt. Die Entwicklung weist hier also in die Richtung der späteren Dekorationssysteme.

Der Rosettenfries ist offenbar viel beliebter als in der Mysterienvilla: dies Ornament hat, wie sich später ergeben wird, noch eine Zukunft.

In der Portikus des Vorhofs waren zwischen eine gemalte wahrscheinlich parataktisch gegliederte Säulenstellung Gartenmalereien eingefügt, von denen man leider nur noch eine kurze Beschreibung hat (Barnabei S. 14). Man kann sie als eine in bescheidenen Maßen sich haltende Fortbildung der älteren Gartenmalereien zweiten Stils ansehen (vgl. S. 52).

Unsere Behandlung würde aber nicht vollständig sein, wenn wir versäumten, darauf hinzuweisen, daß auch das zweite Stockwerk dieses Hauses mit Malereien geschmückt war. Barnabei erwähnt einen Frauenkopf (S. 47), und in Sambons Katalog findet man ein kleines Bruchstück von Vögeln mit Zweigen, das aus einer großen, die ganze Höhe der Wand über dem Sockel einnehmenden Gartenmalerei oder aber aus dem oberen Wandteil einer Architekturdarstellung stammen könnte<sup>2)</sup>.

Es bedarf eigentlich keines Beweises mehr, daß alle erhaltenen Dekorationen der Fanniusvilla gleichzeitig sind. An den wesentlicheren Wänden war es offenbar, daß sie einem und demselben Entwicklungsstadium angehörten, und in den altmodischen Dekorationen, die als einfach beabsichtigt waren, entdeckten wir eben doch auch Spuren der seit dem Beginn des zweiten Stils eingetretenen Veränderungen, die es erlaubten, sie den reicheren Beispielen anzuschließen. Allerlei Gemeinsamkeiten verbinden die verschiedenen Wände dieses Hauses, so daß man sie nur als ein untrennbares Ganzes ansehen kann. Die einfachsten von ihnen, die aus den Fauces und aus dem Nebenraum des großen Trikliniums, gehören zusammen mit dem sehr modern ausgeführten kleinen Triklinium, mit dem großen Triklinium selbst und dem Nebenraum des Sommertrikliniums (S. 244). An diesen Nebenraum schließt sich als gleichzeitig dekoriert dieser Speisesaal selbst an (S. 243), an das große Triklinium dagegen das Peristyl (S. 212). Tablinum und Peristyl wiederum bilden eine Einheit mit Rücksicht auf die Girlanden und die Form der Gesimse und dasselbe gilt von Tablinum und Cubiculum wegen der Übereinstimmung im Stil. Über die Stileinheit innerhalb der Dekorationen der Villa werden wir unten noch zu sprechen haben. Sie ist offenbar zu einem bestimmten Zeitpunkt im Ganzen mit einer schönen malerischen Ausstattung versehen worden, und die Veränderungen, die im Jahre 79 n. Chr. gerade im Werke waren (S. 214), hat man — für uns glücklicherweise — nicht mehr zur Ausführung bringen können.

<sup>1)</sup> Allerdings liegen auch in den Fauces der Casa del Fauno (*Abb. 4*) die kleinen stehenden Quadern, die mit schmalen liegenden abwechseln, nicht jeweils genau über der Mitte der großen Platten. — Im hellenistischen *Bild* strebte man gerade, wie wir sahen (S. 173) nach Verlängerung der Linien. Vielleicht ließ sich der Dekorateur davon beeinflussen; dann würden wir sogar in der eigentlichen Inkrustation ein Eindringen von Motiven des hellenistischen Bildes vor uns haben, wie wir sie bereits anderswo bemerkten.

<sup>2)</sup> In der Villa Item sahen wir bereits, daß die Gartenmalerei in sehr bescheidener Form in das eigentliche Zimmer einzudringen beginnt (vgl. S. 67).

## DIE SCHMUCKFORMEN

Wie bei Besprechung der Villa dei Misteri (S. 83 ff.) geben wir hier eine Übersicht über die architektonisch-plastische und die malerisch-dekorative Ornamentik, insoweit sie die Stelle innerhalb der Entwicklung bestimmen hilft. Späterhin wird sie in größerem Zusammenhang wieder aufgenommen werden (unten S. 319 ff.) und Band V).

Die Wandverkleidung mit Inkrustationsplatten ist in dem wenig komplizierten Tablinum (*Abb. 87, 88*) und in weniger wichtigen Räumen (*Abb. 89–93*) angewendet worden. Auch die Relieframes kommen vor. Im kleinen Triklinium (*Abb. 85*) fällt die Inkrustation kaum mehr auf, obgleich sie auf dem mittleren Wandteil noch verwendet ist. *Abb. 22* zeigt nur noch einen letzten Rest, ebenso (am Sockel) *Abb. 57, 60* und *64*, und dazu noch im vorletzten Beispiel in einer neuen Form; auf *Abb. 77–81* und *82, 83* fehlt sie ganz.

Die Architekturformen haben im allgemeinen einen weniger strengen Charakter als die der Villa dei Misteri. Für die Fassade zieht man das malerische korinthische Kapitell endgültig dem strengeren ionischen vor. In *Abb. 22* sind noch beide Typen abwechselnd verwendet. Den ionischen Säulen weist man jetzt in weiter zurückliegenden Prospekten einen Platz neben den dorischen an<sup>1)</sup>. Wie in der Villa dei Misteri wechseln italisch-korinthische Kapitelle mit normalen derselben Ordnung ab. Die Schäfte sind oftmals unkanelliert, und in zwei Fällen sind sie von üppigen Metallranken umwunden, die von der Basis aus einem Kranz von Akanthusblättern aufschließen (*Abb. 22, 60 ff., 64 f.*). Im großen und im kleinen Triklinium (*Abb. 82 f., 85*) kehrt der Typus mit Bossen wieder, der schon aus dem „Hause des Catilina“ bekannt ist.

In der architektonischen Ornamentik sind von den auf S. 84 unter *a–c* genannten Formen die Profile bisweilen viel stärker entwickelt, die Einzelglieder der Eierstäbe sind gelegentlich etwas breiter ausgebildet und das Kymation ist im allgemeinen weiter vom hellenistischen entfernt. Statt der rein architektonischen Schmuckformen, wie sie sich in der Villa dei Misteri finden (*f–i*), bevorzugte man in der Fanniusvilla in reicheren Dekorationen Formen, in denen Menschen- und Tierleiber und auch pflanzliche Elemente eine Rolle spielen (*Abb. 22; 23 links und rechts, 206; 77; 87, 88, 201; 90*). Reliefplastisch gedacht, aber völlig malerisch in der Ausführung, sind die schönen mit Pflanzen abwechselnden Flügelfiguren am Sockel im Cubiculum (*Abb. 61, 208*). Die malerisch-dekorative Ornamentik nimmt zwar noch keineswegs eine hervorragende Stelle ein, wird jedoch sichtlich immer wesentlicher (*Abb. 22, 79a, 80, 86a, 93, 214*).

---

<sup>1)</sup> Korinthische Säulen fehlen in weiter entfernten Portiken, während sie dort in der Villa Irem wohl vorkommen. In dieser Hinsicht ist die Villa dei Misteri ausnahmsweise „moderner“.

## XI. DIE STELLUNG DER FANNIUSVILLA INNERHALB DER ENTWICKLUNG

Wenn man alle Dekorationen des Hauses in Betracht zieht, kann man nur zu dem einen Schluß kommen: die Fanniusvilla führt uns mit ihrem Aufwand aller zur Verfügung stehenden Mittel, die zur Bereicherung der architektonischen Dekoration beitragen können <sup>1)</sup>, die üppigste Blüte, und in gewisser Hinsicht, den Höhepunkt des zweiten Stils vor Augen. An Vornehmheit kann sie es jedoch mit der aristokratischen Würde der Villa dei Misteri nicht aufnehmen. Die Malereien von Boscoreale sind das Werk einer anderen Werkstatt. Darum ist es gewagt, sofort zu sagen, daß sie in Wirklichkeit später entstanden wären. Aber ihre Kunst ist eben die fortgeschrittenere. Falls sie nicht einer neuen Generation angehört, falls sie nicht zur Kunst in der Villa Item sozusagen in einem Tochterverhältnis steht, ist sie sicher deren jüngere Schwester. Dies läßt sich durch einen Vergleich der charakteristischen Eigenheiten der Fresken der Villa Item (vgl. S. 86 ff.) mit denen der Fanniusvilla, soweit es sich um das System und den Aufbau der Wände handelt, noch einmal belegen.

a) Die Wand hat sich in den Bühnenprospekten durch das Niedrigermachen der Scherwand größtenteils (*Abb. 64 Mitte*) oder durch deren Zurückweichen völlig geöffnet (vor allem *Abb. 60 Mitte*), an anderen Stellen wieder hat sie sich vollkommen gelockert. Von einer strengen Abschließung durch eine glatt durchlaufende Scherwand ist bei den reichsten Architekturwänden keine Rede mehr (*Abb. 23*). Manchmal ist durch eine nur mit luftigem Gitterwerk geschlossene Tür in der Mitte ein weiter zurückliegender Prospekt zu sehen (*Abb. 23*). Der Eckdurchblick ist zwar noch nicht zu einer abgesonderten Einheit geworden, hat aber durch den ausschließlichen Gebrauch von verkürzten Linien und dadurch, daß der Mittelteil der Dekoration als etwas Selbständiges hervorgehoben und etwas nach vorn geschoben ist, größere Tiefe bekommen. Die Formen, die an die ersten Schritte in der Eroberung des Raums hinter der Wand erinnern (*Abb. 12 links, 13 rechts* und sogar *links* und *15 rechts*), fehlen bezeichnenderweise. Sie sind durch luftigere Typen mit Hallen ersetzt (*Abb. 82, 83* und *85*).

b) Die oberen Abschlüsse der Wände sind leider meistens verloren. Im Sommer-

---

<sup>1)</sup> Man beachte wohl: der *architektonischen* Dekoration. Diese bleibt das Hauptthema, das allumfassende Ziel; man will noch nicht das abgeschlossene Bild, sondern dessen bildliche Bestandteile.

triklinium (*Abb. 22* und *23*) ist aber zweifellos ein Oberbau, der Anfang eines zweiten Stockwerks, wie im Saal 6 und im Cubiculum 16 der Villa Item (*Abb. 15 links* und *16*, vgl. *18*), vorhanden gewesen. In dieser Beziehung hat die Fanniusvilla wahrscheinlich noch nicht viel mehr zu zeigen gehabt als die Villa Item, aber durch die Abschaffung des Zwischengesimses und der liegenden Quadern in *Abb. 23, 57, 58, 77–81, 82* und *83* hat die Verschiebung der Grenzen der horizontalen Einteilung nach oben doch Fortschritte gemacht.

- c) Die symmetrische Anordnung ist ganz durchgeführt (*Abb. 23*, vgl. *Abb. 60* und *82, 83*).
- d) Das Abwechseln von großen und kleinen Säulen und Pfeilern oder Pilastern, das in der Villa Item noch eine Ausnahme bildete, ist hier sehr beliebt (*Abb. 22, 23, 82 f., 85, 90*).
- e) Der doppelte Sockel auf einer Wand in der Villa Item (*Abb. 19*) ist dem Einfluß der Bühnenmalerei zu verdanken. Durch verstärkten Einfluß dieser Kunst kommt es dazu, daß im Sommertriklinium der Fanniusvilla wahrscheinlich nur der oberste niedrige durchbrochene Sockel oder gar keiner mehr übrig ist (*Abb. 22, 23*).
- f) Die „aedificiorum figurae“ sind öfters größtenteils sichtbar (*Abb. 57, 58*). Und hiermit ist bereits eine der konservativen Eigentümlichkeiten der Villa dei Misteri überwunden (S. 87). Andere, nämlich die Straffheit der Architekturformen und die gleiche Breite der Interkolumnien (mit Ausnahme von *Abb. 18* und zumal *19*) sind in vielen Dekorationen nicht mehr zu finden. Jene wird in bestimmten Fällen durch die figürlichen und pflanzlichen Ornamente gemildert. Nur die Art, wie die Säulen bisweilen vor den Sockel gestellt sind, wird man als einen altertümlichen Zug ansehen können, wahrscheinlich jedoch zu Unrecht.

Auf die Bildelemente werden wir noch bei Gelegenheit zurückkommen (S. 306 ff.). Wir brauchen hier nur an die agonistischen Stilleben und ähnliches im Peristyl und an die Hafenlandschaft auf einer Platte im Cubiculum zu erinnern (*Abb. 79a,b, 65*), da solche Dinge in der Villa Item noch nicht denkbar wären. Am deutlichsten zeigt sich der Fortschritt in den halb bildlichen Bühnenprospekten (*Abb. 60 ff.*). Das altmodische, vom ersten Stil übernommene Tafelbild mit Klapptürchen hat unansehnlichere Abmessungen bekommen (*Abb. 82 f.*). Der große Fortschritt in der Entwicklung, der in den Figuren im großen Triklinium und in der Girlande zum Ausdruck kommt, liegt mehr auf dem Gebiet der Stilauffassung, aber er ist unverkennbar.

Die Stilanalyse führt zu denselben Ergebnissen wie die Untersuchung des Aufbaus der Wand:

In der Mysterienvilla beschränkte sich der Impressionismus auf die kleinen Tafelbildchen im Cubiculum 4, die sich auch hierin an manche Meisterwerke dieser Art aus dem vierten Jahrhundert und aus dem Hellenismus anschließen <sup>1)</sup>, und auf die Signa

<sup>1)</sup> Parrhasios malte seine Kabinettbilder zu seiner Erholung. Sie waren also sicherlich nicht nach der Art vieler altholländischer kleiner Tafelbilder sorgfältig in feinsten Schattierungen ausgeführt. Es waren vielmehr etwas leichtfertige, mit flottem Strich hingesezte Einfälle. Launigkeit und flotten Strich findet man übrigens manchmal auch im 16. und 17. Jahrh. so bei dem Erzschemel Adriaan Brouwer, bei Jan Miense Molenaer u.a.

in derselben Kammer, bei denen sich Einfluß von der Bühne her verrät. — Der große Zyklus ist trotz der lebendigen Handlung ruhig, sorgfältig und glatt gemalt, die Modellierung ist mit Hilfe von bedächtig aufgetragener Schraffierung (die manchmal kreuzweise angebracht ist) mit Akzenten versehen, und die Konturen sind gewissermaßen wie mit der Schere geschnitten (vgl. die Maske und die Binden am Stab des Dionysos mit der Mosaikgirlande der Casa del Fauno!).

Die Girlande ist vollkommen glatt und sorgfältig ausgeführt.

Die dekorativen Ranken (in Saal 6 und im Mysteriensaal *Abb. 15b, 21*, S. 66, 82) sind äußerst fein und minutiös gearbeitet.

Die „abstrakten“ Ornamente, u.a. der Mäander (andere freiere Ornamente kommen noch selten vor) zeugen dafür, daß man sich größte Genauigkeit als Ideal vornahm.

Die Architektur erhält gerade durch ihren straffen Charakter große Schönheit, nicht zum wenigsten in der Präzision der Trennungsglieder und anderer Einzelheiten. Sie scheint mehr in Stein, Bronze und Holz ausgeführt als mit der folgsamen Farbe wiedergegeben zu sein <sup>1)</sup>. Für ihre Modellierung wird höchst selten Kreuzschraffierung angewendet <sup>2)</sup>. Die Details sind mit großer Sorgfalt behandelt. Nur in den Zahnschnitten von Saal 6 und im Peristyl ist mir eine gewisse Flüchtigkeit aufgefallen.

Trotz der Gleichzeitigkeit nehmen die entwickeltsten unter den Dekorationen der Villa Item, die Bruchstücke aus Cubiculum 11 (*Abb. 20a-c*), vor allem der Atlant, eine Sonderstellung ein. Dort könnte derselbe Meister tätig gewesen sein wie in den Bühnenprospekten von Boscoreale, jedoch mit etwas weniger Selbstsicherheit. Von ihm wird tatsächlich die Fruchtschale in dem satyrischen Prospekt herrühren können (*Abb. 66*). Hat er etwa in Villa Item noch als junge Kraft in untergeordneterer Stellung gearbeitet und war er in Boscoreale einer der Führenden?

In den Wänden aus Boscoreale bemerkt man immer und immer wieder die Freiheit, die in der pompejanischen Villa nur erst gelegentlich zutage trat.

Die lebensgroßen Figurengruppen sind bildhafter in der Auffassung. Sie sind zwar weniger luftig gemalt als die kleineren „Dionysiaca“ im Cubiculum 4 der Villa Item, dafür sind sie weicher modelliert. Überdies lassen sie sich viel eher mit dem Mysterienzyklus vergleichen: es ist dasselbe Verhältnis, wie es zwischen frei in Ton ausgeführten Modellen und Marmorskulpturen besteht. Man kann es noch besser ausdrücken, wenn man sagt: die Figuren aus Boscoreale sind reine Malerei; jeder Anklang an ein Signum, alles Statuarische ist — abgesehen von der Venus — verschwunden. Wo Schraffierung angewendet wird, ist sie lockerer, eigenwilliger und ungeduldiger (so z.B. die Gruppe der Kitharistria); sehr ins Auge fallende Kreuzschraffierung ist an dem Schild der stehenden Frau auf der rechten Wand <sup>3)</sup> und an dem makedonischen Schild auf der gegenüberliegenden Seite zu sehen.

Auffallend ist die viel größere Einheitlichkeit im Vortrag. Einheitlichkeit bedeutet natürlich nicht Gleichheit: es lassen sich verschiedener Hände unterscheiden, und die

<sup>1)</sup> s. MAIURI, V. d. M., passim, besonders aber Taf. 17 (Cubiculum 3).

<sup>2)</sup> An der Deckplatte unter den frei gemalten Signa im Cubiculum 4 (N. d. Scav., 1910, Taf. 8, 9).

<sup>3)</sup> Am besten abgeb.: STUDNICZKA, J. d. I. 38/39, 1923/24, Taf. 3; HERBIG, Antike 7, 1931, Taf. 17.

Architektur ist natürlich im allgemeinen straffer behandelt als es die bildlichen Elemente sind.

Derselbe robuste Stil wie bei den großen Figuren, oftmals schwer und manchmal etwas bäurisch, aber frisch und frei und charaktervoll, kehrt auch in allen Zimmern, in allen verschiedenen Gattungen wieder: in den Bühnenprospekten, den Landschaften (*Abb. 60–62, 64–65, 86a und b*), in den dekorativen Friesen (*Abb. 86a*), in den agonistischen Stilleben und dergleichen, in den Girlanden, ja sogar bis zu einem gewissen Grade in den Ornamenten und Architekturen. Vor allem aber ist jedes Zimmer aus einem Guß.

Im Triklinium findet der Stil der Figuren seine Fortsetzung in dem schweren Säulenschaft, der mit seinen massiven Bossen <sup>1)</sup> und seinen Horizontalbändern sichtlich ohne Vorzeichnung, und darum etwas malerisch unregelmäßig, aufgemalt ist. Der Metopenfries, dessen Triglyphen nicht durchweg in gleichen Abständen voneinander angebracht sind und der demnach ohne Schnur und Zirkel vorgezeichnet oder direkt aus freier Hand gemalt ist, ist ungekünstelt ausgeführt und ohne Schärfen schwer, ganz wie die Figuren: viel mehr Malerei also als ein Gesims in der Villa Item. So muß auch das Kapitell mit seinen ungefällig gerundeten Voluten gewesen sein (vgl. *Abb. 91*) <sup>2)</sup>.

Die Prospekte im Cubiculum sind etwas feiner, zeigen aber dieselbe frische Energie und denselben freien Vortrag. Der architektonische Teil ist in Übereinstimmung mit der Bühne etwas mehr linear gehalten, aber auch hier kommt doch eben lockere Schraffierung vor (*Abb. 61a* links oben; vgl. den Brunnentrog auf *Abb. 65*). Diese halb dekorativen, halb bildhaften Architekturen geben energisch den Anstoß dazu, daß sich der lockere Vortrag in den übrigen Architekturformen und in deren Schmuck durchsetzt: zunächst rund um diese Prospekte selbst. Dies zeigen die freier als in der Villa Item behandelten Masken, die Kapitelle, die um die Schäfte gewundenen Ranken (freier als die Erosenranken in der Villa Item), der Ornamentfries und das Gesims am Sockel. Nunmehr wird auch Schraffierung in der eigentlichen Wanddekoration wiederholt angewendet. Die Fruchtschale (*Abb. 66*) und die einfarbige Hafensicht (*Abb. 65*) geben eine deutliche Anschauung davon, wie weit man auf sehr verschiedenen Gebieten im Impressionismus fortgeschritten ist, wenn auch eben wegen der großen Einheitlichkeit der ungewöhnlich leichte Strich, der die Tafelbilder in der Mysterienvilla auszeichnet, hier fehlt. Auch hier wieder die schweren Formen, an der Fruchtschale die stumpfe, etwas ungraziöse Rundung. Etwas unbeholfener und steifer, jedoch unter sich gleich, sind die Landschaften, der Nereidenfries, die erhaltenen Architekturformen und das Flächenornament im kleinen Triklinium (*Abb. 85, 86a,b*).

Im Peristyl ist die Girlande oben an der Wand von der Qualität der Fruchtschale, doch ist die Arbeitsweise im mittleren Wandteil gröber. Hier ist der geringste unter den Malern tätig. Manchmal erreicht er sehr flüssige Wirkung (*Abb. 79a*; der geäderte Marmor der Blöcke ist hier viel lockerer als im Mysterienfresko gemalt). Manchmal bleibt die Manier ungeschmeidig (z.B. der Tisch mit den Kampfpreisen, S. 210). Am Mäander

<sup>1)</sup> STUDNICZKA a.a.O., Taf. 2; HERBIG a.a.O., Taf. 16.

<sup>2)</sup> Denselben Stil wird auch die Architekturlandschaft hinter der Venus gezeigt haben.

spürt man eine gewisse Unregelmäßigkeit; die Kapitelle sind frei behandelt (*Abb. 78*). Zu der uns bereits vertrauten Girlande im Tablinum (*Abb. 87*), deren großer Vorsprung gegenüber der der Villa Item uns bekannt ist (vgl. die feine Manier mit der im Cubiculum zutagetretenden), bildet die Wanddekoration durch ihre Straffheit ausnahmsweise einen übrigens sehr schönen Kontrast. Auch an den rein architektonischen Wänden *Abb. 22* und *23* ist in die Pinselführung Leben gekommen (s. hauptsächlich *Abb. 22*, Kreuzschraffierung, und das Bruchstück bei Curtius S. 83, *Abb. 57*, die verkürzt gesehenen Figuren am Fries). Die Inkrustationswände der Fauces und des Dienerzimmers am großen Triklinium sind ziemlich unbewegt, aber an denen des Trikliniums selbst findet man doch einzelne lebendige Details: das Kapitell und Teile der Kassettendecke. Bis zum Ende des zweiten Stils wird die Inkrustation eben immer noch mit Hilfe der Schnur bzw. des Lineals ausgeführt.

Besonders lehrreich ist *Abb. 62b*. Man sieht hier, wie dem neuen Stil ein neuer Geist zugrundeliegt.

In der Villa Item herrscht in den Prospekten eine unbelebte, vollkommen zeitlose Ruhe, hier dagegen ein geheimnisvolles Leben im Augenblick. Ein heftiger Wind fährt durch die Bäume des Heiligtums. Der Atem eines Gottes scheint über die Dinge hin zu wehen: erleben wir gar ein Prodigium? Rührt sich das Götterbild? Lacht uns die Fratze des alten Silens wirklich aus? Gibt es etwa tatsächlich Ungeheuer wie die Greifen am Gebälk, deren gefährliche Kraft nur durch den Willen der Gottheit gezähmt bleibt? Wollen die geflügelten Schlangen uns anfallen?

In jeder Einzelheit kommt die Stimmung in der Art, wie sie vorgetragen wird, zum Ausdruck; auch die sich um die Säulen windenden Ranken tragen dazu bei, das Ruhelose spüren zu lassen. Der Vorliebe für starke Kontraste entsprechen die kräftigen Reflexe der hochpolierten Wände, die vor dem Heiligtum eine Nische bilden. Große Lebendigkeit bringt auch die gewagte, fast durchaus unwissenschaftliche, in einem fort wechselnde Perspektive mit sich.

Ausnahmen von der in der Regel herrschenden Freiheit, wie der Tisch mit Kampfpfeisen aus dem Peristyl im Nationalmuseum zeigt, können unsere Auffassung nicht ändern. In den Malereien von Boscoreale sind ursprünglich heterogene, in verschiedenem Material und durch verschiedene Künstler ausgeführte Elemente (Architektur, höhere und niedere dekorative Wandmalerei, die kleine Tafelmalerei, sogar die Naiskos- und die Bühnenmalerei) durch einen alles zusammenfassenden Vortrag zu einem einzigen stilistischen Ganzen vereinigt, und obendrein tritt das eine der ursprünglichen Elemente, die Inkrustation, in den Hintergrund. Wir werden sie daher am besten einem weiter fortgeschrittenen Stadium als dem der Villa dei Misteri zuschreiben, wo eine flotte Malweise in denjenigen Gattungen, in denen sie schon zuvor in Übung war (im Tafelbild und bei den Signa nach der Manier der Bühnenmalerei), mit vollkommener Straffheit der Architektur und der Dekoration gepaart geht. Unwillkürlich gebraucht man denn auch bei einem Vergleichen der Malereien der beiden Villen Ausdrücke wie: „seit der Villa dei Misteri ist dies oder das freier geworden, hat es an Bedeutung verloren“ oder ähnliches.

Die Malereien in der Mysterienvilla erweisen sich also auch bei Untersuchung des Stils, wie wir schon aus dem ganzen Bau schlossen, gegenüber denen aus Boscoreale als älter <sup>1)</sup> oder — da Älteres und Jüngerer immer einige Zeit lang nebeneinander fortleben kann — höchstens als ungefähr gleichzeitig. In keinem Falle sind die aus Boscoreale später, wie vielfach angenommen wird <sup>2)</sup>. Die Maler folgen in jeder der beiden im allgemeinen verschiedenen Überlieferungen. Nur der Meister, der in der Villa Item die in der Entwicklung jüngsten Dekorationen (wie *Abb. 20*) schuf, war, wie wir sahen, wahrscheinlich auch an der Ausschmückung der Villa in Boscoreale beteiligt.

Die anderen Künstler der Villa Item bauen, was Motive und Stil betrifft, auf der Überlieferung des ersten Stils auf: auf der der Reliefdekoration mit ihren meist nebensächlichen, kleineren und größeren, bildmäßigen Zusätzen, wie Ranken, Dekorationen im oberen Wandteil und dergleichen, dazu noch auf der des dekorativen Mosaiks (S. 85) und des kleinen Tafelbilds. Das Neue, der Architekturprospekt, wird ebenso sorgfältig behandelt und zeigt im Vortrag dieselbe Ruhe wie die Stuckarchitekturen (an den Kapitellen ist der Vortrag sogar straffer, was vielleicht ein Ausdruck des Klassizismus ist), und es haben sich auch noch viele Erinnerungen an die Kompositionsweise des ersten Stils erhalten. Auch die andere große Neuerung, der Mysterienzyklus, ist im Geist dieser Überlieferung gehalten, obwohl das Vorbild selbst nicht aus ihr stammt (s. die Übereinstimmung einiger Einzelheiten mit dekorativen Mosaiken ersten Stils S. 250). Der Einfluß der Bühne wird gerade eben fühlbar.

Die Künstler der Fanniusvilla dagegen sind echte Dekorationsmaler. Vor allem stehen sie auf eigenen Füßen. Die fremden Einflüsse, die auf sie wirken, sind die der reinen Malerei: der Naiskosmalerei, der Bühnenmalerei und der älteren Wanddekoration (und man findet, wie wir schon sahen, Vorbilder in der einheimischen unteritalischen Kunst). Im Formenschatz besteht eine allgemeine Verwandtschaft mit manchen Mosaikbildern ersten Stils, die in ihrer Schwere an die pergamenische Kunst erinnern (Löwenmosaik aus Pompeji, besonders das aus VIII, 2, 34, und das Taubenmosaik aus demselben Hause). Die Maler schöpfen hier nicht aus dem Mosaik, vielmehr haben die späteren Maler und die älteren Mosaikkünstler eine gemeinsame Quelle: die kleinasiatische Malerei.

---

<sup>1)</sup> Auch CURTIUS (S. 94 ff., 123 ff.) setzt die Fresken von Boscoreale später im Entwicklungsverlauf an.

<sup>2)</sup> FIECHTER, *Theater*, S. 105; Wirth, *R. M.* 42, 1927, S. 75; vgl. STRONG, *Art in ancient Rome II*, S. 13 ff., wo die Fanniusvilla nach der Mysterienvilla behandelt wird.

## XII. DIE CASA DEL LABERINTO

Die Malereien zweiten Stils in diesem Haus <sup>1)</sup> lassen wir hier wiederum auf Grund ihres Stils folgen. Allerdings lassen sie sich mit Erneuerungsarbeiten und Veränderungen in unregelmäßig geschnittenem Ziegelmateriale in Verbindung bringen, und die Form der Ziegel sowie die Art, sie zu verlegen, entsprechen der Bauweise der ersten Zeit der römischen Kolonie <sup>2)</sup>. Trotzdem läßt dies Mauerwerk noch einen weiten Spielraum für die Datierung zu. Es ist doch eben unbekannt, wie lange diese Bauweise, zuletzt vielleicht neben neueren Methoden, sich erhalten hat. Ich neige allerdings dazu, die Beispiele der Casa del Laberinto noch als republikanisch anzusehen. Auch die Baugeschichte des Hauses als ganzes gibt wenig für eine genauere Zeitbestimmung her, sie weist aber in eine Richtung, die mit der Analyse der Dekorationen übereinzustimmen scheint. Man wird sagen können: nicht allzubald nach dem Beginn des zweiten Stils, d.h. in Pompeji nicht allzukurze Zeit nach 80 v. Chr. <sup>3)</sup>.

Vor der Ausgrabung der Villa dei Misteri und der des Fannius war dieses Haus das einzige in Pompeji, das eine große Anzahl von Zimmern enthielt, die mit bedeutenden Dekorationen zweiten Stils ausgestattet sind, und überhaupt das einzige Denkmal aus

---

<sup>1)</sup> Beschreibungen des Hauses: FIORELLI, *Pompeianarum antiquitatum historia* II, S. 302 ff und *Descrizione*, S. 147 ff. (in beiden Werken werden die Malereien nur ausnahmsweise erwähnt); MAU, *Wm.*, S. 130 ff., 149 f., 176, 259 ff., u. öfters (Baugeschichte und 1. Stil S. 80 ff.; Grundriß auf S. 81); OVERBECK, *Pompeji*<sup>4</sup>, S. 342 ff. Von den neueren Führern, die das Haus besprechen, nenne ich: ENGELMANN, *Pompeji*, S. 71; WARSCHER, *Pompeji*, S. 79 ff.; MAU-IPPEL, *Pompeji*<sup>6</sup>, S. 238 ff. Die Mosaiken: BLAKE, *M. A. A. R.* 8, 1930, S. 144, zumeist hellenistisch. Die wirklichen Säulen des Oecus sind später als der Mäander im Fußbodenmosaik dazwischen (vgl. S. 211, Anm. 7, Peristyl der Fanniusvilla) und also wohl nicht mehr hellenistisch (BLAKE a.a.O., S. 72).

<sup>2)</sup> MAU, *Wm.*, S. 84.

<sup>3)</sup> Nach MAU und anderen stammt das Haus in seinem gegenwärtigen Umfang wahrscheinlich aus späthellenistischer Zeit (*Wm.*, S. 82, 83, 85). BLAKE datiert die hellenistischen Mosaiken sogar in die ersten Jahre des 1. Jahrh. (*M. A. A. R.* 8, 1930, S. 144). Falls dies richtig ist, ist es unwahrscheinlich, daß die hellenistische Dekoration ganz kurz nach 80 v. Chr. durch eine neue ersetzt worden wäre. Man müßte dann annehmen, daß ein neuer Eigentümer, etwa ein Kolonist, die noch wohl erhaltenen schönen Dekorationen hätte weghacken lassen, um dafür der neuen Mode entsprechende anzubringen. Gleichzeitig sind wohl die Säulen im korinthischen Oecus (BLAKE a.a.O., S. 72) und wird vielleicht auch das Bad in Westteil des Hauses in seiner ursprünglichen Gestalt gewesen sein (Zimmer 20–22). Dieses kann gleich von Anfang an Hypokausten gehabt haben, was ich leider nicht genau nachprüfen konnte, es hat aber erst im 1. Jahrh. n. Chr. (etwa in claudischer Zeit?) Hohlwände im Tepidarium und im Caldarium und eine Dekoration in 3. Stil erhalten. — Vgl. unsere Bemerkungen S. 90, Anm. 3 über das Bad der Fanniusvilla). MAU, *Wm.*, S. 236 hielt diese Wände 2. Stils noch für die ältesten Beispiele des 2. Stils in Pompeji. Auf die Fußböden dieses Hauses komme ich in Band II zurück.

dem älteren zweiten Stil, in dem sich eine reiche Sammlung geschmückter Wände findet, auch wenn man Rom mit in Betracht zieht<sup>1)</sup>). Mau nahm hauptsächlich eben dies Haus zum Ausgangspunkt für seine Untersuchung des älteren zweiten Stils. Seine ausführliche Besprechung macht jetzt eine lange Behandlung unnötig. So beschränken wir uns auf das Wesentliche und beginnen mit den bedeutsamen Wänden.

## DER KORINTHISCHE OECUS

Die Palastfassaden sitzen an der rechten und der linken Wand des korinthischen Oecus (die rechte ist besser erhalten: *Abb. 94, 94b*)<sup>2)</sup>. Ihre wichtigsten Eigentümlichkeiten sind schon oben angeführt worden (S. 143). Wie sich dort herausstellte, ist sie als eine Weiterbildung des schmalen Prospekts *Abb. 57*, einer Scaena tragica, zu betrachten, und zwar als eine Weiterbildung, bei der der Bildcharakter stärker in den Vordergrund tritt. Wir sahen hier die Ausbreitung der freien Kompositionsform über die ganze Wand hin. Außer der Lösung der Architekturen von den seitlichen Rändern der Wandfläche wies auch die schlankere Säulenform auf eine spätere Entstehungszeit.

Die Bühnenmalerei ist bei dieser Weiterentwicklung nur noch zum Teil Vorbild gewesen. Die Masken (eine Pansmaske und eine unkenntlich gewordene) sind zwar noch auf ungefähr dieselbe Weise angebracht, wie man es an einer Bühnenwand sehen kann (vgl. die Scaenae Frontes vierten Stils)<sup>3)</sup>. Es ist aber sehr die Frage, ob sie wohl in die Regia hineingehören. Und außerdem hat die Pansmaske, mögen auch Pan und Satyr und sogar ihre Masken oftmals zusammen auftreten, immerhin nur selten etwas mit der Bühne, d.h. mit dem Satyrspiel, zu tun<sup>4)</sup>. Eine weitere Untersuchung der Dekoration wird den Anteil der Bühne noch genauer begrenzen.

Wie fast immer hat die Wand einen Sockel. Er stimmt jetzt nicht mehr mit dem Bühnenpodium überein, sondern wie in der Scaenae Frons *Abb. 23* mit dem niedrigen Sockel

<sup>1)</sup> 1835 ausgegraben (das Haus der Livia 1869, die Villa bei der Farnesina 1878, die Fanniusvilla 1900/1, die Villa dei Misteri 1909/10 und 1929/30. Über ältere Grabungen in der Casa di Livia (1722–24) zuletzt Rizzo, *Mon. d. Pitt.* III, 3, S. 51 ff.

<sup>2)</sup> Nach D. I. R. *Neg.* 1931. 2567, 2813 und eigenen Skizzen. Diese Wand ist abgeb. bei ZAHN II, Taf. 70; WARSCHER, *Pompeji*, S. 82, Abb. 17. — ZAHN, *Text zu II*, Taf. 70; MAU, *Wm.*, S. 176 f.; zu den Pompejiführern s. S. 254, Anm. 1.

<sup>3)</sup> Vgl. z. B. CUBE, *Scenae Frons*, Taf. 4.

<sup>4)</sup> Die linke Maske ist an der linken Wand besser erhalten; auch sie hat Hörner. Über nichtszenische Verwendung von Masken s. BIEBER bei Pauly-Wissowa, *R. E.*, s. v. Masken (vgl. S. 59). Pan scheint im Satyrspiel manchmal einiges auszustehen gehabt zu haben: vgl. den Pandorakrater in London (BIEBER, *Theaterwesen*, Taf. 51. — Auf Maskenreliefs (in Dresden: Verzeichnis nr. 213, vgl. 212 und anderswo) sind die Masken von Satyrn und Panen mehrmals vereinigt. Die Aufstellung von Satyrmasken oder von mit ihnen verwandten Pansmasken in einer „tragischen“ Fassade wie *Abb. 94* braucht übrigens nicht zu verwundern. Die ursprünglich tragische Prunkfassade, die seit 54 v. Chr. im Pompejtheater im Rom — und in Pompeji vielleicht schon früher — in dauerhaftem Material errichtet wurde, beginnt in dieser Zeit als Hintergrund für alle Spielgattungen zu dienen, wenn gelegentlich auch durch andere, den verschiedenen Gattungen entsprechende Kulissen und, wie man annehmen mag, durch dazugehörige Masken bereichert. S. auch das komische Spiel vor einer tragischen Prunkfassade in *Abb. 25* und die komischen und tragischen Masken in der Scaenae Frons *Abb. 23*. Überdies nehmen es die Maler nicht so genau: auf *Abb. 60* hängen satyrische Masken über einem komischen Prospekt.

der Fassade selbst <sup>1)</sup>. Er ist nicht durchbrochen, wie dies in *Abb. 23* der Fall ist, obgleich das Mittelstück noch etwas niedriger ist als das Übrige <sup>2)</sup>. Dieser niedrige Sockel bleibt auch fernerhin beliebt (Mau Wm. Taf. 9). Der Maler hat eine möglichst pompöse Wirkung zu erreichen gesucht. Daher hat er auf der Wand Säulenschäfte angebracht, die mit vergoldeten Bronzeplatten verkleidet sind und außer pyramidenförmig zugespitzten Bossen von feinen Rosettchen umgebene und mit Donnerkeilen und Blitzbündeln verzierte Rautenmuster zeigen. Ferner hat er italisch-dorische Kapitelle mit ungewöhnlich weit ausladendem Echinus gemalt, weiterhin schwere reliefgeschmückte Gefäße, einen Eierstab über der dunklen roten Fläche der großen Platten, Bronzestützen und Masken mit verzerrten Zügen, gewaltige Schilde und einen goldenen Schwänenleuchter in der Tholos <sup>3)</sup>, die er mit einem elegant weit ausladenden Gebälk und einem schlanken Zeldach bekrönt hat <sup>4)</sup>, und schließlich auch ein Tierstück auf der Scherwand in der rechten Ecke <sup>5)</sup>. Durch die Kontraste von Licht und Farbe, indem er z. B. den dunklen Vordergrund sich gegen das zarte, etwas grünliche Blau des Himmels abheben läßt, durch den pastosen Auftrag vieler Einzelheiten und durch die Hochglanzpolitur der Wand steigert er die strahlende Pracht noch nach Möglichkeit. Die Malweise ist wiederum flotter als in der Villa in Boscoreale, auch — und das ist wichtig — in den Architekturteilen. Die Perspektive des oberen Abschnitts der Vordergrundarchitektur und des Durchblicks ist auffallend „skenographisch“, wie man es wohl bezeichnen darf (*Abb. 94b*, S. 94). Der Altar, die beiden Vasen und die Decke der Tholos zeigen eine stark abweichende, mehr gefühlsmäßig angewendete Perspektive, wobei der Standpunkt des Zuschauers auf der linken Seite angenommen wird, wenschon man eigentlich im buchstäblichen Sinn nicht von Augen „punkt“ oder Stand „punkt“ sprechen kann.

Abb. 94b

Hier begegnen wir zum ersten Male dem Motiv der aufgehängten Tiere in voller Ausbildung. Im Tablinum der Fanniusvilla war es nur so schüchtern an die Girlande angefügt (S. 231). Es verdankt sein Aufkommen hier wieder verschiedenen Einflüssen. Es kam auf hellenistischen Stilleben vor <sup>6)</sup>, wo oftmals, ganz wie hier, liegende und laufende Tiere hinzugefügt sind. Von diesen waren die gleichzeitigen handwerksmäßig ausgeführten Motivbilder von Jägern, die ihres Jagdglücks gedachten, und ähnliche Bilder abhängig, da auf ihnen dies Motiv nicht gefehlt hat <sup>7)</sup>. Im frühen zweiten Stil

<sup>1)</sup> Der Sockel ist bei ZAHN II, Taf. 70 nicht abgebildet. Deshalb meinte KRIEGER, R. M. 34, 1919, S. 31 zu Unrecht, daß der Sockel fehle, und brachte irrtümlich die sockellosen (?) Wände der Villa Negroni mit unserer Wand in Verbindung (vgl. a. a. O., S. 28). Er hätte sich aber besser auf *Abb. 22* berufen können (S. 92).

<sup>2)</sup> Über den Sockel auf *Abb. 23*, S. 92, Anm. 1.

<sup>3)</sup> Der Leuchter ist wahrscheinlich aus der Fassade *Abb. 22* nach der Tholos im Hintergrund „umgezogen“; vgl. das Gittermotiv, das sich aus *Abb. 23* in die Tholos *Abb. 100* eingenistet hat. Es bleibt allerdings die Möglichkeit, daß das Leuchtermotiv auch bereits in den Tholoi der hellenistischen Thyromaprojekte Verwendung gefunden hat.

<sup>4)</sup> Einfach sind nur der Altar und die Halle im Prospekt mit den glatten Pfeilern. Sie bilden die notwendigen ruhenden Teile der Komposition.

<sup>5)</sup> Auf der linken Wand sitzt das Tierstück gerade in der linken Ecke.

<sup>6)</sup> BEYEN, Stilleben, S. 62; vgl. Taf. 9, 11 oben.

<sup>7)</sup> Vgl. das Bronzevotiv aus dem 5. Jahrh. in Gestalt eines Hasen im British Museum (Guide to Greek

kam es also wahrscheinlich auf nachgeahmten Tafelbildchen vor. Aber auch in der dekorativen Grabmalerei waren verwandte Vorwürfe üblich: vom Gesims herabhängende Girlanden oder Binden, an einem in die Wand geschlagenen Nagel aufgehängte Kränze, Schilde, Toilettenkästchen u.s.w. <sup>1)</sup>). Diese Vermengung von Tafelbildmotiven mit dekorativer Architektur ist völlig im Geist dieser Periode des zweiten Stils: allerdings will der Maler Verlebendigung durch das bildliche Element und er greift immer maleischer wirkende Dinge auf. Da er aber alles dies als Beitrag zur Erzielung von Illusion einer schöneren Wirklichkeit erstrebt, da er alles in Raum auflösen will, gibt er nicht abgeschlossenen Bildern den Vorzug; die Teile werden vielmehr ausnahmslos in einen großen räumlichen Zusammenhang aufgenommen. Und so wird jetzt das ursprünglich so intime Stilleben ein Bestandteil einer prunkhaften Palastarchitektur <sup>2)</sup>).

Auch dies „Tierstück-Stilleben“ könnte noch etwas mit der Bühnendekoration zu tun haben. Man wird darin Opfer an Venus oder Diana sehen können, die am Eingang ihres auf einer Kulisse abgebildeten Heiligtums aufgehängt sind, wie in *Abb. 57* und *60 Mitte*, Früchte und Wollbinden auf einem Altar und nahe bei ihm liegen. Die Verpflanzung des Tafelbildmotivs auf eine dekorative Stelle setzt aber nicht Anregung durch die Bühnenmalerei voraus, die Grabmalerei bietet davon bereits genug. Obendrein erinnert nichts in den späteren Scaenae Frontes vierten Stils an dergleichen Motivbilder. Die Gefäße hingegen, wie sie hier zwischen den Säulen und vor dem Hekataion der Scaena satyrica auf *Abb. 60 Mitte* aufgestellt sind, gehören zwar nicht ausschließlich zur Bühnendekoration — hat man sie doch auch in Marissa (*Abb. 48*), was aber wohl das hohe Alter des Motivs beweist — bilden jedoch ein ständiges Motiv der Bühnenmalerei, und zwar so gut wie sicher bereits vor dem ersten Jahrhundert v. Chr. Sie stehen so ziemlich auf derselben Stufe wie die gemalten Signa, die es sehr wahrscheinlich in älteren Malereien schon vor dem zweiten Stil, und vor allem auf der Bühne, gegeben hat (S. 59 f.).

Die Xenia auf der linken und rechten Wand und auch die auf der einen Seite an die Propyla anschließenden Schranken, an denen sie befestigt sind, muß man also als freie Zusätze des Malers an das Motiv der Regia in einem Thyroma oder einer Scaenae Frons betrachten, die nichts mit der Bühne zu tun haben, wenschon die Ausbreitung über die ganze Wand hin sozusagen ein Symbol für die nunmehr sich vollziehende Überwindung des dem Quadrat sich nähernden abgeschlossenen Bildes durch die langgestreckte („friesartige“) Komposition ist. Auf der Bühne bedeutet dies: den Sieg der breiten Fassade über die Reihe kleinerer Thyromata.

Der Stil der Zusätze verdient unsere Beachtung im höchsten Grade. Er ist impres-

---

and Roman Life, S. 49, Abb. 38, nr. 124), das in seiner Haltung ziemlich gut mit dem aufgehängten Hasen (BEYEN, Stilleben, Taf. 11 oben, 1. Bild links) übereinstimmt. Das Xenion und das Votivstilleben, aus dem es hervorging, zeigen auch in den Motiven Verwandtschaft (s. BEYEN a.a.O., S. 40 f., 77, Anm. 4).

<sup>1)</sup> PFUHL, M. u. Z., § 950; BEYEN a.a.O., S. 7, 61 f. — Die Darstellung eines aufgehängten Gegenstandes in IX, 7, 1–2 (MAU, R. M. 4, 1889, S. 4) ist wohl später als die Reste 1. Stils in diesem Hause.

<sup>2)</sup> Dort aber, wo der Maler ein gewöhnliches Bild einschaltet, unterstreicht er gern die Zugehörigkeit zur Wandfläche, worauf es gemalt ist, durch einfarbige Ausführung (*Abb. 64 f*). Es dient dann als Gegensatz um die Tiefe der Prospekte noch mehr hervortreten zu lassen.

sionistischer, als die Abbildungen erkennen lassen, und etwas provinziell, ganz wie der der Stilleben im Peristyl der Fanniusvilla. Die aufgehängten Vögel des Xenion sind mit hastig hin und her fahrenden Strichen rasch auf die schwarze Fläche gesetzt <sup>1)</sup>, der Rücken und die Flügel in tiefem Goldbraun, Brust und Kopf in Purpurlila, das ins Rosenrote spielt. Die Taube unten ist grauviolett mit Rosa- und Blaugrau und hat auf Brust und Flügeln Hochglanz <sup>2)</sup>. Die kolossale Vase, die mit treffsicherer Eile und Kraft, dabei nicht ohne warme Lichteffekte modelliert ist, hat einen sehr impressionistisch gemalten Fries, der an die figürliche Dekoration auf Hadravasen erinnert <sup>3)</sup>. Die kühnen Glanzlichter, durch die die dunkle Maske rechts eine so bewundernswerte plastische Gewichtigkeit bekommen hat, und ihre wild gemalten Haare sind Einzelheiten, die uns beim Vergleich mit anderen Masken bereits instandsetzen, die stilistische Reihenfolge der verschiedenen Dekorationsgruppen zu bestimmen: Villa Item, Fragment M.n. 9901, Fanniusvilla, Casa del Laberinto.

Schöner noch als die Vogelstücke in der Casa del Laberinto sind die sorgfältig ausgeführten Fische und Vögel auf *Abb. 100* aus der Villa der Julia Felix (S. 269) <sup>4)</sup>. Andere Beispiele für diese Art der Dekoration sind: M.n. 9847, Helbig 1755*b*, ein aufgehängter Hase vor rotem Hintergrund, wahrscheinlich aus derselben Villa (unten S. 269) und M. n. 8754, Helbig 1609, aus Herkulaneum (ebenfalls in Phase Ic zu setzen) <sup>5)</sup>, braunrote Gazellen auf einem niedrigen Block, darüber aufgehängt rötliche Enten, die ganze Darstellung vor einer moosgrünem Fläche mit vertieftem Plattenrand. Der etwas bäuerliche Vortrag ist typisch für diese Periode des zweiten Stils (S. 251, über das Ornament S. 344). Alle diese Stilleben haben ungefähr natürliche Größe <sup>6)</sup>.

Der Stadtprospekt an der Rückwand des korinthischen Oecus (*Abb. 63*, S. 180 ff.) ist wie wir oben schon darlegten ebenfalls später als die Stadtansicht aus der Fanniusvilla (*Abb. 60 rechts und links*).

#### ZIMMER 42 LINKS VOM KORINTHISCHEN OECUS

Mehr noch als die vorangehenden Beispiele veranlaßt uns die Dekoration dieses Zimmers <sup>7)</sup> dazu, die Dekoration dieses Hauses nach denen der Fanniusvilla stilistisch einzugliedern, ja sogar auch zeitlich so anzusetzen (*Abb. 95* linker Teil der linken

Abb. 95

<sup>1)</sup> Der Grund ist jetzt größtenteils dunkelrot, weil die oberste Schicht abgefallen ist.

<sup>2)</sup> Auch an der übrigens jämmerlich beschädigten Wand an der gegenüberliegenden Seite ist das Stilleben gut erhalten. Hier stehen Blaugrau, Gold und schokoladebraune Fleckchen ebenfalls gegen dunklen Grund. Man kann hier feststellen, daß das Schwarz der Fläche auf rote Untermalung aufgesetzt war.

<sup>3)</sup> SIX, Ant. Denkmäler III, Taf. 34, 2.

<sup>4)</sup> Die Fische für sich abgeb. bei BEYEN, Stilleben, Taf 1 (nicht aus der Villa di Diomede, S. 268).

<sup>5)</sup> Museo Borbonico VI, Taf. 20, R. P. G. R. 369, 4 links. Früher (Stilleben, S. 63) habe sich zu Unrecht zwischen 2. und 4. Stil geschwankt.

<sup>6)</sup> Eine verwandte Form bildlicher Dekoration, nämlich eine andere Art Tierstück, stellen die Elefanten neben einem Kandelaber im Triklinium links vom 2. Atrium der Casa del Sacello Iliaco dar.

<sup>7)</sup> Die Nummer ist im Grundriß bei MAU, Wm., S. 81 angegeben. In diesem Zimmer liegt das bekannte hellenistische Mosaik mit dem Labyrinthmotiv (BLAKE, M. A. A. R. 8, 1930, S. 82 f., 144, Taf. 19, Abb. 3; s. auch ENGELMANN, Pompeji, S. 72, Abb. 47).

Wand) <sup>1)</sup>. Wegen der schlechten Erhaltung hat Mau diese Wand nur im Vorübergehen erwähnt <sup>2)</sup>.

Die Aufmerksamkeit der Maler verschiebt sich immer mehr vom Strengarchitektonischen zum Malerischen. Dies letztere ist allerdings noch regelmäßig als ein raumgebender Bestandteil in den alles umfassenden architektonischen Prospekt einbezogen. Gewissermaßen einen Kompromiß zwischen Malerei und Architektur bildet gemalte Skulptur, wie die Karyatiden und Atlanten von *Abb. 22*. Hier ist dem Maler der kühne Versuch geglückt, nach Analogie der Atlanten im obersten Wandteil des Zimmers 11 der Mysterienvilla (*Abb. 20b*) die Säulen durch heftig sich bewegende, gefährlich ihre Waffe: eine Keule oder ein Ruder schwingende bärtige Gestalten zu ersetzen, die sehr kräftig gezeichnet und mit gut sitzender, eiliger Schraffierung modelliert sind. Das ist ein richtiges Barockmotiv, das vielleicht in dieser wunderbarlich freien Form in der wirklichen Architektur dieser Zeit nicht anzutreffen ist <sup>3)</sup>. Wohl werden in Wirklichkeit Figuren aus Marmor, Bronze oder Terrakotta völlig freistehend und lose vor die Wand gestellt oder als Hochrelief an ihr angebracht. Die ganz frei sich gebärdenden Signa in der Villa dei Misteri geben eine Anschauung davon (*Abb. 11*) <sup>4)</sup>. An Werken griechischer und römischer Kunst, die nicht zur eigentlichen Architektur zu rechnen sind, wie Brunnen, Weihgeschenken u.a., und an kunstgewerblichen Arbeiten sind uns solche lebhaft bewegte Gestalten als Atlanten oder Karyatiden bekannt <sup>5)</sup>. Daß wir

<sup>1)</sup> Diese Abb. nach D. I. R. Neg. 31.2002, 2005–2007 und eigener Skizze.

<sup>2)</sup> Wm., S. 176 f.

<sup>3)</sup> Beispiele von Atlanten in straffer Haltung aus älterer Zeit sind die bekannten Kolosse vom Olympieion in Akragas und die späteren Telamone aus Monte Scaglioso (A. A. 42, 1927, Sp. 135, Beilage 6); vgl. die kleineren Telamone an den Kleidernischen der Forumsthermen aus der Frühzeit der römischen Kolonie (u. a. MAU, Pompeji<sup>2</sup>, S. 208, Abb. 101). Bei allen sind die beiden Körperhälften gleich; sie stützen das Gesims mit zurückgebogenen Armen. Symmetrisch in der Haltung sind auch die knienden Atlanten im kleinen Theater in Pompeji, ebenfalls aus der Frühzeit der römischen Kolonie (MAU a.a.O., S. 161, ff., Abb. 77, 79). Näher an unsere Figuren kommen die heran, die das Gebälk mit einer Hand stützen (vgl. die folgende Anm.). Nie findet sich aber eine solche Heftigkeit der Bewegung wie bei unseren Figuren, wenn es auch an Sockeln kniende Gebälkträger gibt, die ein Bein anziehen und manchmal nur mit einer Hand stützen, z.B. den bekannten Silen aus dem Dionysostheater in Athen (R. d. R. I. 44). Eine Figur in solcher Haltung ist in der Farnesina dargestellt (Mon. d. I. XII, Taf. 25). Wenn solche Figuren in flacherem Relief ausgeführt sind, wagt man sich wohl an heftigere Bewegung, z.B. bei den wohl als Gebälkträger anzusprechenden Tänzern an der Innenseite des Portals des Heroon von Trysa (BENNDORF-NIEMANN, Trysa, Taf. 6; R. d. R. I, 444) von etwa 400 v. Chr. Hiermit werden die lakonischen Tänzerinnen, die manchmal mit Kallimachos in Verbindung gebracht werden (SPRINGER<sup>12</sup>, S. 306, Abb. 571) zu vergleichen sein (hierüber mehr in Band V bei Besprechung des Ursprungs der pompejanischen Wandmalerei). Tatsächlich übertrifft die Architekturmalerei, die nicht an statische Gesetze gebunden ist, auch in anderen Fällen die wirkliche Architektur in der Kühnheit ihrer Entwürfe. So durchbricht der 2. Stil die Wände radikaler, als es in der Wirklichkeit gewagt wurde (s. DELBRÜCK, Hell. Bauten II, S. 170). Komplizierte und überschlankte Formen, wie sie der 4. Stil gibt, können selbst die dünnsten Rohrarchitekturen nicht erreichen. Auch in den Bildern der Giottoschule übertreffen die Architekturen durch ihre luftigen Formen bei weitem die Wirklichkeit.

<sup>4)</sup> Die in Hochrelief ausgeführten freieren, mit Spielbein stehenden Pansfiguren am Podium des Theaters von Segesta tragen wahrscheinlich kein Gebälk. BULLE erwähnt ferner die Flachreliefs der Incantada in Saloniki aus dem 2. oder 3. Jahrh. n. Chr., von denen einige in ihrer Haltung sehr frei sind (R. d. R. I 395).

<sup>5)</sup> Die von POMPTOW rekonstruierte Akanthussäule mit den Tänzerinnen in Delphi (J. d. I. 35, 1920, S. 113 ff.). Römische Silene, die ein Wasserbecken tragen: HELBIG, Führer<sup>3</sup>, 340; CAGNAT-CHAPOT, Manuel I, S. 537, Abb. 295; vgl. den Satyrdreifuß aus Pompeji (SPINAZZOLA, Arti, Taf. 260 f.). Aus der älteren Kunst kann man die als Füße an etruskischen Gefäßen dienenden knienden Figürchen erwähnen. Mit diesen sind wieder die Atlanten an späten Sarkophagfüßen zu vergleichen, z.B. R. d. R. III, 277 und 279 (Hierüber mehr bei Behandlung des Ursprungs der pompejanischen Wandmalerei in Band V).

es hier wirklich mit einem gebälktragenden Atlanten zu tun haben, läßt sich aus der straffen Kopfhaltung und aus der Stelle folgern, wo er steht, obendrein aus der Verkröpfung des Sockels, dem wohl ein verkröpftes Gebälk oben entsprochen haben wird. Wahrscheinlich ist dies Wagestück nicht ganz ohne Vorgang in der Wandmalerei früherer Zeitalter. Vorläufer unserer Figuren in der etruskischen Kunst sind die das Gebälk tragende Dämonen in der hellenistischen Tomba del Tifone<sup>1)</sup>. Diese sind allerdings an einer isolierten Stelle angebracht, nehmen dort jedoch den ganzen „mittleren Wandteil“ ein. Wir haben hier wieder einen Beweis, daß einmal die „neuen“ Motive des Architekturstils nicht völlig neu sind und daß außerdem dieser Stil die ganze Erbschaft früherer Zeiten erst nach und nach antritt und dann noch bereichert. Große Figuren wie die Dämonen in der Tomba del Tifone sind am mittleren Wandteil während der Frühzeit des zweiten Stils nicht denkbar.

Auf all den verschiedenen Gegebenheiten in der älteren Wandmalerei, in der Plastik und der Architektur bauen die Maler weiter. Das Motiv des Atlanten oder der Karyatide als Ersatz für große Säulen erwirbt sich im Beginn der folgenden Phase (IIa) besondere Beliebtheit.

Die keulenschwingenden Gestalten stehen — etwa in der Weise wie die Nike von Samothrake — auf Schiffsvorderteilen mit Schnäbeln, die der Reihe nach auf den Sockelverkröpfungen ruhen. Wie diese Vordersteven eigentlich mit den Figuren verbunden waren, kann man nicht mehr feststellen<sup>2)</sup>.

Der übrige Teil der Dekoration ist sehr undeutlich. Hinter der eben besprochenen Figur an der linken Wand ist ein Stück von einer dunkel umrahmten Inkrustationsplatte sichtbar, links davon sieht man eine Maske auf dem Gesims einer verkürzt gesehener Mauer (vgl. *Abb. 23*). Mehr nach der Mitte zu (auf unserer *Abb. 95* nach rechts) enthält der mittlere Wandteil unkanellierte ionische, ein reich geschmücktes Gebälk stützende Säulen, denen weiter hinten stehende Pfeiler entsprechen<sup>3)</sup>. Dahinter öffnet sich ein Durchblick mit einer, wie es scheint, zurückweichenden Säulengalerie. An einem hier nicht veröffentlichten Teil sieht es so aus, als ob sich zwischen den Säulen und Pilastern eine sehr niedrige Schranke befände und gerade darüber ein hinter dieser Mauer im Bogen herabhängender und tief heruntergelassener Vorhang (vgl. *Abb. 57*). Die Wand ist zweifellos mit bisher nicht beobachteter Kühnheit komponiert. Der Sockel zeigt in seiner Verzierung (mit vertieften Rechtecken) Verwandtschaft mit dem auf *Abb. 16* in der Villa Igem. Er ähnelt aber auch dem der Gartenwand aus der frühen Kaiserzeit im Hause des Konsuls Attalus in Pergamon<sup>4)</sup>, die ihrerseits der Gartenmalerei späten

<sup>1)</sup> WEEGE, Etruskische Malerei, Taf. 48; SWINDLER, Ancient Painting, Abb. 427.

<sup>2)</sup> Vielleicht liefen die Beine dieser Gebälkträger in Fischschwänze aus wie die der Dämonen in der Tomba del Tifone in Schlangeneibern. — Die Annahme van ESSEN's, daß die von uns abgebildete Figur Charon mit kühn hinter die Schulter geschwungenen Ruder darstellen könnte, ist nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen. — Über Schiffsvorderteile in der Wanddekoration S. 312 f.

<sup>3)</sup> Eine Säule und ein Pfeiler sind sichtbar auf *Abb. 95*.

<sup>4)</sup> SCHAZMANN, A. M. 33, 1908, S. 437 ff.; Pergamon I, 2, S. 286 ff.; PAGENSTECHE, S. B. Heid. 1917, 12, S. 40 f. Die Verkröpfungen des Sockels tragen hier Gefäße, auf deren Rand sich Tauben niedergelassen haben. Die Motive des Taubenbildes des Sosos sind hier also in der Dekoration auf dieselbe Weise wie die des hellenistischen Xenion verwertet.

zweiten Stils in der Villa der Livia ad Gallinas nicht allzu fernsteht (Phase IIb) <sup>1)</sup>. Die Perspektive des etwas ungeschickt und schief angebrachten Gesimses könnte man mit der an den Pfeilerkapitellen und an den Verkröpfungen des Gebälks im Atriolo del Bagno der Casa del Menandro vergleichen, wo man an der Wand die „Centauri sustinentes epistylia“ sieht <sup>2)</sup>.

Besonders bemerkenswert ist der reizende Greifenfries oben an dem erhaltenen Stück der Wand (Abb. 209). Die Phantasiegeschöpfe sind nicht mehr ganz rundplastisch gedacht und nicht mehr beinahe von vorn gesehen wie die Adler auf Abb. 11 und die meisten Stützfiguren auf Abb. 22 und 77, sondern man sieht sie schon etwas mehr von der Seite, und sie erheben sich nur in schwächerem Relief. Das geht in die Richtung des späteren zweiten Stils (Abb. 210) <sup>3)</sup>.

Die Pinselführung in den architektonischen Teilen hat sich an vielen Stellen vollkommen der in den bildlichen Abschnitten zur Verwendung kommenden angepaßt. Am Original kann man verfolgen, daß der Maler den Hintergrund hinter dem Atlanten nachdem er die Figur hingesezt hatte, in derselben lockeren Manier mit eiligen Schraffuren noch einmal überarbeitet hat, so daß jede Straffheit verloren ging.

Außer dem Aufbau der Wand weist auch die Verwandtschaft vieler Motive mit denen aus dem Beginn der zweiten Phase darauf hin, daß wir uns am Ende der ersten Phase befinden, mag diese Periode auch teilweise mit der älteren gleichzeitig sein.

Bei den einfachen parataktischen Dekorationen, zu deren Behandlung wir jetzt übergehen, ist das Verhältnis zu der Villa dei Misteri und zu der Fanniusvilla naturgemäß weniger bequem zu verfolgen, da die Abwandlungen feinere Unterschiede zeigen.

#### ZIMMER 46 (EXEDRA) RECHTS VOM KORINTHISCHEN OECUS <sup>4)</sup>

Von dem Vorzimmer gibt MAU eine ausführliche Beschreibung. Wir erinnern hier nur daran, daß die Sockelvorsprünge ohne Einteilung in Rechtecke marmoriert sind <sup>5)</sup>, daß die korinthisierenden(?) Säulen, von denen nur eine erhalten ist, braunviolette Farbe haben und daß die großen Platten des mittleren Wandteils kleiner als gewöhnlich sind (vgl. Abb. 18 und 90a,b; über den Ornamentfries, S. 341). Als Vorbild

<sup>1)</sup> Ant. Denkmäler I, Taf. 11, 24, 60 (diese Tafeln sind öfters wiederholt worden). Abb. nach Photographien: RIZZO, Pittura, Taf. 181 f.; weitere Litt. bei PFUHL, M. u. Z., § 983. Das Mauerwerk und die Entstehungszeit hat zuletzt SULZE untersucht (S. 22, Anm. 6).

<sup>2)</sup> MAIURI, Casa del Menandro, S. 141, Abb. 65.

<sup>3)</sup> Aus Abb. 106, Casa degli Epigrammi; Phase IIa. Ferner z.B. Haus mit der Kryptoportikus (RIZZO, Taf. 16; Phase IIa); Casa di Livia (ROSTOVITZ, R. M. 26, 1911, Abb. 1, zu S. 6; PFUHL, M. u. Z., Abb. 731; Phase IIb). Der Unterschied gegenüber diesen letzten Beispielen ist, daß dort die Greifen paarweise um Vasen oder andere Ornamente gruppiert sind, während die in der Casa del Laberinto parataktisch aneinandergereiht sind.

<sup>4)</sup> Die Nummer des Zimmers auf dem Plan bei MAU, Wm., S. 81. Abgebildet bei SPELTZ, Das farbige Ornament I, 8, Taf. 36, 1. Phot. Curtius D. Inst. Rom. Beschreibung dieses Zimmers bei FIORELLI, Descrizione, S. 149; MAU, Wm., S. 262, vgl. 159 f.; OVERBECK, Pompeji<sup>4</sup>, S. 346; CURTIUS, S. 81 f. Führer, S. 254, Anm. 1. Der Alkoven, S. 262, Anm. 4.

<sup>5)</sup> Die zurückliegenden Sockelteile haben vier Reihen liegender Quadern von violetter Farbe (vgl. Abb. 57).

für den oberen Wandteil ist eine Dekoration wie die im Vorzimmer des Saals 6 in der Villa dei Misteri zu betrachten (*Abb. 15 links*; vgl. *Abb. 14*). Auch in der Exedra der Casa del Laberinto wird ja über der Scherwand eine Reihe dorischer Säulen gegen den blauen Himmel sichtbar, die nichts als ein Gebälk tragen (vgl. S. 67, Anm. 1). Die Bereicherungen dieses einfachen Typus, die im kleinen Triklinium der Fanniusvilla (*Abb. 85*) und in einem Schlafzimmer der Casa delle Nozze d'Argento (Curtius S. 76 *Abb. 52 Phase IIa*) stattgefunden haben, sogar die Bäume, die den Prospekt in der Mysterienvilla beleben, fehlen in dieser durch einen geringeren Meister ausgeführten Wand <sup>1)</sup>. Demgegenüber steht, daß hier ein an den Säulen befestigter Vorhang mit seinen bögenförmigen Umrissen die starre Wirkung der Vertikalen und Horizontalen mildert <sup>2)</sup> und daß Tauben auf ihm sitzen und als Staffage dienen. Dies ist eine neue Belebung des architectonischen Prospekts durch ein bildliches Element in der Art der Malereien in Boscoreale (*Abb. 64 Mitte*: der Prospekt mit der Fruchtschale), das durch die Wahl des Gegenstands mit späteren Schmuckformen zusammenhängt <sup>3)</sup>. Über den großen Säulen setzt sich die Dekoration noch fort: dort ist nach Mau ein bräunlicher Streifen gemalt (Jetzt sind nur noch weißliche Reste zu unterscheiden).

**Abb 96, 97** Schmale Durchblicke oberhalb einer Scherwand schmücken die kurzen Mauerstücke rechts und links von der Nische, die an der Rückwand desselben Zimmers sitzt (*Abb. 96*: Gusman *Décoration* Taf. 3). Sie bilden eine Fortsetzung der Dekoration des Vorzimmers und flankieren gleichzeitig auf befriedigende Weise die des Alkovens, der eine völlig geschlossene Wand zeigt (s. auch *Abb. 97*) <sup>4)</sup>.

Diese Durchblicke sind Weiterbildungen von denen auf den Schmalwänden des in *Abb. 13 links* abgebildeten Alkovens von Cubiculum 8 der Mysterienvilla: sie sind Weiterbildungen, denn sie sind mit Vöhrhängen bereichert und der Prospekt ist auf der Rückseite nicht mehr geschlossen. Falls sie sich nicht weiter vorn befanden, dann war hier bereits der Eckdurchblick in seiner vollständigen Form vorhanden (vgl. S. 70, *Abb. 13 links*; S. 139, *Abb. 23*, und S. 278, *Abb. 100*).

Die Dekoration des Alkovens selbst bringt uns wiederum dazu, den Wandschmuck im Saal 6 der Villa Item, und zwar diesmal den der rückwärtigen Teile, zum Vergleich heranzuziehen (*Abb. 15 rechts*). Der Aufbau ist jedoch einfacher. Verkröpfungen an Sockel und Gebälk fehlen. Der obere Wandteil ist geschlossen: beiden Dekorationen sind an dieser Stelle die aneinander gereihten buntmarmorierter kleinen Rechtecke ge-

<sup>1)</sup> Wie in *Abb. 14* ist rechts eine verkürzte Seite der Säulenreihe zu sehen (MAU, a.a.O.; SPELTZ a.a.O.).

<sup>2)</sup> In der Villa Item kommen diese nur an den mehr konzentrisch komponierten Wänden *Abb. 17* (über der Scheintür in Saal 6), *18* und *19* (Cubiculum 16) vor, in der Fanniusvilla in den ebenfalls stark konzentrischen Scaenae Frontes *Abb. 22* und *23* und in den Bühnenprospekten *57, 64*; vgl. *60 Mitte*.

<sup>3)</sup> Diese Vögel sind schon eine etwas weniger bescheidene Hinzufügung als die des einen kleinen Vögelchens auf der Platte mit Landschaft in dem eben genannten Prospekt (*Abb. 64*). Schließlich wird diese Einzelheit sich zu den schönen Vogelfriesen des 3. Stils entwickeln.

<sup>4)</sup> *Abb. 96* (GUSMAN) auch bei CURTIUS, S. 68, *Abb. 46*. *Abb. 97* nach D. I. R. Neg. 31, 1774; Phot. Curtius D. I. Rom; SPELTZ a.a.O., Taf. 36. 2.; — FIORELLI, a.a.O.; MAU, Wm., S. 262; OVERBECK a.a.O.; CURTIUS, S. 80 ff. Mau und Curtius besprechen auch die Farben. Man beachte, daß die ionischen Säulen gelb sind.

meinsam. Ist der Maler der Villa Item hier also weiter als der der Casa del Laberinto, so besagt das nicht etwa, daß diese älter wäre. Der provinzielle Künstler, der, vor allem in der schwierigen Perspektive, seiner Sache viel weniger sicher ist, hält gern an älteren Kompositionsmethoden fest. Daß er tatsächlich später arbeitete, folgt wieder deutlich aus der Zunahme der bildlichen Elemente: Zunächst hat er auf dem noch altertümlich hohen Sockel <sup>1)</sup> ein sehr gewagtes Motiv angebracht: schwere gelbe Bogen, unter denen Wasser hindurchströmt <sup>2)</sup>, ein Motiv, das wir bald in einem fortgeschritteneren Stadium der Entwicklung wiederfinden werden (*Abb. 100*). Eine derartige Bogenkonstruktion im Podium ist natürlich wieder der Wirklichkeit entlehnt <sup>3)</sup>. Ein von Mau besprochenes Grab ungefähr derselben Zeit hat sie ebenfalls <sup>4)</sup>. Auf einer Bogenterrasse steht z.B. auch der Jupitertempel von Terracina <sup>5)</sup>. Besonders sind die Bogenterrassen von über Wasser gebauten Villen zu vergleichen, wie sie u.a. auf pompejanischen Landschaften abgebildet sind <sup>6)</sup>. Es bedarf keines Beweises, daß dieser Blick aufs Wasser nicht mehr als eine naturalistische Scheinerweiterung des wirklichen Innenraums anzusehen ist; der illusionistische Prospekt beginnt der freien Darstellung den Platz zu räumen.

Die kleinen Quadrate über den großen Platten treten an die Stelle der in der Regel hier angebrachten liegenden Quadern, die öfters mit kleinen stehenden abwechseln. Wahrscheinlich sind sie hier aus dem oberen Wandteil (auf *Abb. 15 rechts*, in der Villa Item und an dieser Wand selbst) übernommen <sup>7)</sup>. Man sieht auf ihnen einfarbig ocker-gelb, grün und braun gemalte Büsten von Eroten, Frauen und Satyrn <sup>8)</sup>, die alle mit dem in dieser Zeit so beliebten halb pathetischen, halb träumerischen Augenaufschlag dreinschauen, und mit diesen abwechselnd, karikierte Pygmäenfigürchen <sup>9)</sup>. Der bizarre Effekt dieser Bilderreihe, wie sie hier unmittelbar oberhalb der ziemlich grob gemalten bunten Alabasterplatten angebracht ist, ist auf *Abb. 97* besonders auffällig. Die leichten Zwergfigürchen sitzen da übrigens sehr hübsch als kleine Ornamente rechts und links von der Säule. Dekorative Bildchen mit solchen Darstellungen mögen

<sup>1)</sup> Über den hohen Sockel S. 107, Anm. 3, zu *Abb. 23*.

<sup>2)</sup> Vgl. MAU, Wm., S. 262, der hier auch das Wasser erwähnt.

<sup>3)</sup> Anregend können in der Wandmalerei Darstellungen von Sockeln mit Pilastern gewirkt haben (Casa der Grifi: *Abb. 8*).

<sup>4)</sup> MAU, Pompeji<sup>2</sup>, S. 452, *Abb. 266 links* (vgl. S. 450, *Abb. 265, nr. 3*) vor dem Nucerner Tor. Die drei Bogennischen dienen für Opferspenden (MAU, S. 451). Nach MAU war die Gräbergruppe vor dem Nucerner Tor in der frühen Kaiserzeit entstanden, zur Zeit der Verschüttung aber außer Gebrauch; kein Marmor (nur in nr. 2 und 5 je eine Marmorplatte), vielmehr nur Mauerwerk mit weißem Stuck. Lavabüsten in 3, Tuffstatuen und Tuffkapitelle in 6. Münzen: republikanischer As, Münze des Augustus, des Tiberius von 10 nach Chr. Die aufgemalten Wahlprogramme und Ankündigungen von Gladiatorenkämpfen haben verhältnismäßig altertümlichen Schriftcharakter. Nr. 3 ist vielleicht noch etwas älter als Mau annahm: Pilaster statt Säulen wie an 2, 4 und 6. Die großen Platten an der Fassade sind offensichtlich 2. Stil.

<sup>5)</sup> Abgeb. u. a. ANDERSON-SPIERS-ASHBY, Taf. 32 oben.

<sup>6)</sup> z.B.: ROSTOVITZEFF, R. M. 26, 1911, Taf. 8, 2; CURTIUS, S. 389, *Abb. 211*.

<sup>7)</sup> Verwandt mit dem oberen Wandteil in *Abb. 15 rechts* sind die mit freierer Quaderanordnung in der Fanniusvilla *Abb. 91 f.* (Brüssel) und im Hause des Trebius Valens *Abb. 10*.

<sup>8)</sup> HELBIG 601, 1526.

<sup>9)</sup> HELBIG 1527. Vgl. den quasi-heroischen Pygmäenfries im kleinen Atrium des Bades der Casa del Menandro (MAIURI, Casa del Menandro, S. 127, *Abb. 58*, S. 129 f., *Abb. 59-62*).

auch im ersten Stil bekannt gewesen sein, in dem ja in Pompeji Wandplatten manchmal mit monochromen kleinen Darstellungen geschmückt wurden (oben S. 53 1. Stufe); es fehlt aber meines Wissens an Beispielen dafür, daß gerade Büstchen und Pygmäen abgebildet worden wären. Überdies kommt im ersten Stil eine solche Reihe von aneinander anschließenden kleinen Rechtecken nicht vor und daher ebenso wenig auch die Reihe von Bildchen. Wir haben es hier wahrscheinlich wieder mit Zunahme des bildlichen Elements seit der Ausschmückung der Villa Item zu tun.

Der Streifen mit Rosetten und stilisierten gegenständigem Lotusmuster oberhalb der großen Platten (s. *Abb. 97*) hat am meisten Verwandtschaft mit denen in der Fanniusvilla (*Abb. 22, 86a, 90a,b, 93*)<sup>1)</sup>.

Die dünne, gestreckte, abwechselnd dunkle und helle Girlande im oberen Wandteil erinnert an den ersten Stil (Mau Wm. Taf. 1a und h). Dieses Überbleibsel bleibt ob- schon als Ausnahme, bis in die zweite Phase des zweiten Stils in Gebrauch (S. 236). Es treffen also an dieser Wand Erscheinungen, die deutlich auf eine beträchtlich spätere Entstehung hinweisen, mit Archaismen zusammen, eine in einer provinziellen Werkstatt sehr begreifliche Kombination.

#### ZIMMER 39 LINKS HINTEN AM PERISTYL

Je einfacher die Typen sind, die wir aus diesem Hause für unsre Untersuchung auswählen, desto schwieriger wird es, den Gang der Entwicklung an ihnen wahrzunehmen. Es ist, als ob unser Blick sich auf abgelegene Buchten oder auf Seitenarme eines großen Stromes heftete, wo das Wasser stagniert. Trotzdem können einige dieser einfachen Wände uns noch etwas über den Fortschritt lehren, so die im Zimmer 39 links hinter dem Peristyl (*Abb. 98*: Mau Wm. Taf. 3 gibt die linke Wand wieder)<sup>2)</sup>. Die Girlande ist in der unserer Abbildung zu grundlegenden Taf. 3 bei Mau Wm. ziemlich stark restauriert).

Abb. 98

Mau widmete dieser Wand eine ausführliche Betrachtung. Wir stellen deshalb nur die Frage: unterscheidet sie sich noch in irgendeiner Hinsicht von gleichartigen Wänden in den oben besprochenen Häusern? Der Sockel und die Pfeiler, insofern sie Bossen haben, schließen sich an *Abb. 7* („Haus des Catilina“; Phase Ia) an. Verschiedene Wände aus der Villa dei Misteri bieten ebenfalls Vergleichspunkte: die in Zimmer 15 (Maiuri V.d.M. S. 195, *Abb. 82*, oben S. 63) und vor allem die im Cubiculum 16 (*Abb. 16*, vgl. *Abb. 19*, Sockel), die im Abschnitt über den Säulen bereits wieder reicher ausgeführt ist. Die mehr als Pflanzen ausgebildeten, nach unten zu sich gabelnden Konsolen unter dem Gesims, das den mittleren Wandteil von *Abb. 98* (*Abb. 198*) oben abschließt, und vielleicht die Form des Eierstabs unter diesen Konsolenstreifen (der bei Mau übrigens nicht

<sup>1)</sup> Die Fanniusvilla bietet allerdings reichere Formen aber die Kreise, die von den gegenständigen Lotosblumen gebildet werden, sind dort reiner bewahrt als hier (S. 342 f.).

<sup>2)</sup> Nach der Tafel bei MAU u. a. CURTIUS, S. 77, *Abb. 53*; — MAU, Wm., S. 130 ff., 179; OVERBECK, Pompeji<sup>4</sup>, S. 345; MAU-IPPEL, Pompeji<sup>4</sup>, S. 238; CURTIUS, S. 90.

gut wiedergegeben ist) <sup>1)</sup>, ferner wohl auch das schmucklose grüne Band, das (falls hier mit der Zeit nichts abgefallen ist) <sup>2)</sup>, die Stelle des meistens durch einen Eierstab bezeichneten Zwischengesimses oder wenigstens des durch ein Ornament verschönerten Streifens einzunehmen scheint: all dies weist auf kleine Wandlungen der Mode seit der Entstehung der genannten Dekorationen hin, und möglicherweise tut dies auch die Kapitellform. Die recht schmalen Interkolumnien und die schlanken Verkröpfungen am Sockel (vgl. *Abb. 7*), kurz der ganze, etwas spielerische Charakter der Wand, erlaubt es auf keinen Fall sie früher anzusetzen als die der Villa in Boscoreale, und scheidet sie von den Dekorationen der Villa Irem, mit denen sie im übrigen manche Züge gemein hat. Die sehr schmalen liegenden Rechtecke über dem Sockel kann man vielleicht auch als spät bezeichnen: Sie haben zwar ihre Vorläufer in der Wand aus Solunt (*Abb. 6*, Phase Ia), dort sind es jedoch stehende, und sie haben doch noch eine größere Breite. Die Pfeiler bieten aber keine Fingerzeige für die stilistische Einfügung. Sie schließen sich an die Pilaster ersten Stils an (s. auch S. 46), die freilich höchst selten auf dem Sockel stehen <sup>3)</sup>, doch sind Pfeiler in dieser Funktion auch noch in der Casa delle Nozze d'Argento verwendet, deren Dekoration sicher nicht, wie jedermann nunmehr wird zugeben müssen, zum frühen zweiten Stil gehört (Phase IIa) <sup>4)</sup>. An der Kassettendecke zeigt sich der Maler eher altertümlich als modern. Sie gleicht der von *Abb. II*, und — um einmal für einen Augenblick weiter zurückzugreifen — der Decke mit kurzen Balken auf der Heraklesvase des Assteas (S. 105). Im Oecus des Hauses mit der Kryptoportikus (Phase IIa) <sup>5)</sup> und im „Tablinum“ und der rechten Ala der Casa di Livia (Phase IIb) <sup>6)</sup> sind die Kassettendecken bereits flächiger behandelt <sup>7)</sup>.

In vieler Hinsicht lehrreich ist die enge Verwandtschaft einer Wand aus dem ersten Zimmer links von Peristyl der Casa degli Epigrammi (Presuhn Wanddekoration Taf. 1; Phase IIa) <sup>8)</sup>. Diese altertümliche Wand, die sich in einem unwesentlichen Gemach befindet und flüchtig ausgeführt ist, wie Mau bereits darlegte <sup>9)</sup>, ist gleichzeitig mit denen im letzten Zimmer links vom Peristyl: *Abb. 106* (Mau Wm. Taf. 5/6), die zum späteren zweiten Stil gehören. Das ergibt sich eben auch aus den Gürteln an den Säulen <sup>10)</sup> und den eigenartig einfach ausgebildeten Kapitellen <sup>11)</sup>. Die Ähnlichkeit

<sup>1)</sup> Nach Mau selbst. Jetzt ist nichts mehr zu erkennen.

<sup>2)</sup> MAU (Wm., S. 141) vermutet dies allerdings, doch kommt an dieser Stelle in späteren Dekorationen bestimmt ein glatter Streifen vor.

<sup>3)</sup> Ausnahme: Casa del Centauro, Zimmer rechts vorn am Peristyl (MAU, Wm., S. 75).

<sup>4)</sup> NICCOLINI, Nuovi Scavi, Taf. 13; CURTIUS, S. 76, Abb. 52.

<sup>5)</sup> RIZZO, Taf. 16; SPINAZZOLA, Arti, Taf. 94.

<sup>6)</sup> „Tablinum“: *Abb. III*, Mon d. I. XI, Taf. 22; rechte Ala: CURTIUS, S. 79, Abb. 54.

<sup>7)</sup> Ein Beispiel von Kassetten aus dem 3. Stil bietet das Haus des Sulpicius Rufus (*Abb. 131a, 132a*).

<sup>8)</sup> MAU, Wm., S. 239, 254; vgl. eine Wand in der Casa delle Nozze d'Argento (GUSMAN, Pompéi, Taf. 9, 2, CAGNAT-CHAPOT, Manuel II, S. 24, Abb. 375). Verwandt ist auch die öfters erwähnte Wand aus dem Hause des Trebius Valens (*Abb. 10*).

<sup>9)</sup> Wm., S. 239.

<sup>10)</sup> Vgl. die Säule der altertümlichen Wand im Haus des Trebius Valens (*Abb. 10*). Hier hat der Maler an den Gürtel bereits kelchförmige Ansätze hinzugefügt, wie sie im 3. Stil ganz geläufig sind.

<sup>11)</sup> Die Vögel in den Girlanden an der Wand der Casa degli Epigrammi kann man ebenfalls als eine ziemlich späte Erscheinung ansehen. Die gegabelten Konsolen sind leichter als die auf *Abb. 98* (198), aber

mit *Abb. 98* besteht nicht nur im Aufbau sondern, auch in den Farben. So liefert uns diese Dekoration den Beweis, daß eine altertümliche Wand wie die unsre nicht unbedingt früh zu sein braucht.

## DIE LINKE ALA

Abb. 99

„Neutraler“ noch ist der Wandschmuck der linken Ala (*Abb. 99: Mau Taf. 4a*)<sup>1)</sup>. Nichts weist hier, soweit ich feststellen kann, darauf hin, daß er später als der Dekorationen der Villa von Boscoreale und der Mysterienvilla entstanden wäre, ja er schließt sich im Gegensatz zu dem im Zimmer 39 mehr an die einfachen Typen der Mysterienvilla als an die in Boscoreale an. Man braucht nur die Abbildung bei Maiuri V.d.M. S. 195, *Abb. 82* und *Abb. 13 rechts* neben die unsere zu legen, um dies sofort zu erkennen. Der obere Wandteil der zuletzt genannten Dekoration aus Villa Item ist weiter entwickelt, es fehlt jedoch das zerstückelte Gesims mit den Tafeln.

Wenn man nun bedenkt, daß die Wände in der Casa del Laberinto, je einfacher sie sind, um so mehr mit denen in der Villa Item übereinstimmen, während die reich ausgebildeten Typen auf denen der Fanniusvilla fortbauen und sie in ihrer Freiheit übertreffen, daß überdies im späten zweiten Stil, wie sich noch ergeben wird, die reichen konzentrischen Dekorationen auf denen der Fanniusvilla und denen der Casa del Laberinto beruhen, während für die einfacheren Typen die weniger gesuchten und darum schöneren Lösungen der Villa Item und der Casa del Laberinto gewählt werden<sup>2)</sup>, dann versteht man, daß dieses Haus eben wegen der Vereinigung von Elementen aus den beiden Villen ein Wegbereiter zu den späteren Formen ist und nicht ein Bindeglied in der Entwicklung zwischen den beiden älteren Häusern bildet.

Noch ein letzter Beweis für diese Stellung des Hauses: In der einfach parataktischen Dekoration von Zimmer 5<sup>3)</sup> hat man nach Mau die stehenden schmalen Platten des mittleren Wandteils (die „cunei“) auf ganz unauffällige Weise jeweils in einen Pilaster umgewandelt, indem man eine Basis und ursprünglich auch ein Kapitell angebracht und an der dem Lichteinfall abgekehrten Seite Schatten hinzugefügt hat. Hierdurch wird dieser Wandteil gewissermaßen als eine gesonderte Abteilung, als ein in sich vollständiges „Stockwerk“ charakterisiert, und durch Spaltung wird so der Weg zur Bildung eines zweiten Stockwerks gebahnt, das im zweiten Stil an konzentrisch komponierten Wänden durch Hinzufügung entstehen wird (Zimmer C im Bad mit der Kryp-

---

weniger pflanzenartig. In verwandter Form kommen sie schon an der allerdings reicheren Tablinumswand der Fanniusvilla vor (*Abb. 87, 201*). Sie bedeuten demnach keine Neuerung.

<sup>1)</sup> Auf dem Plan bei MAU, Wm., S. 81 mit 7 bezeichnet; s. S. 130 ff., 179. OVERBECK, Pompeji<sup>4</sup>, S. 343; Führer, S. 254, Anm. 1.

<sup>2)</sup> Die beweglichere Form der Fanniusvilla, bei der die Säulen oder Pfeiler vor den Sockel zu stehen kommen (u. a. *Abb. 82, 83*, u.s.w., S. 209 f.) wendet man im späten 2. Stil höchst selten an; aus dem 3. Stil ist sie mir unbekannt. Die eigenartige Anbringung der liegenden Quadern in den Fauces dieser Villa (*Abb. 93*) ist meines Wissens später abgekommen.

<sup>3)</sup> Das langgestreckte Zimmer links vorn am linken Atrium s. den Plan bei MAU, Wm., S. 81, Beschreibung S. 261.

toportikus; Farnesina, vgl. S. 72) <sup>1)</sup>. So kommt man späterhin dazu, Pfeiler über Pfeiler oder über Säulen zu stellen, wie es im Hause unter der Basilika des Flavierpalasts auf dem Palatin geschah <sup>2)</sup> <sup>3)</sup>.



---

<sup>1)</sup> Casa del Criptoportico: MAIURI, Not. d. Sc., 1933, S. 267; Farnesina: Mon. d. I. XII, Taf. 5a, 17, u.a.: Der zweite Stock entsteht weiterhin noch dadurch, daß die hinter der Scherwand gedachte Architektur der Bühnenprospekte (*Abb. 60*) oberhalb der Scherwand zu liegen kommt (mehr hierüber in Band II).

<sup>2)</sup> P. B. S. R. 7, 1914, Taf. 22; Rizzo, Taf. 18; Mon. d. Pitt. III 2, Taf. 1 f. Der oberste Teil dieser Wand ist allerdings durch eine Vermengung des hinzugefügten obersten Teils (d) der konzentrisch komponierten Wände mit dem alten oberen Wandteil (c) entstanden. — Eine verwandte Pfeilerbildung wie im Zimmer 5 der Casa del Laberinto bemerkte Mau auch im Tablinum von VII, 7, 2 (sehr später 2. Stil, Phase IIb; a.a.O. S. 277 f.) und in den Dekorationen des 3. und des sogen. Kandelaberstils (a.a.O. S. 334 f., 375 f.). Die Pfeiler reichen im letzt genannten Beispiel noch ans oberste Ende der Wand, sind aber in einzelne, deutlich sich unterscheidende Abschnitte aufgelöst.

<sup>3)</sup> Weitere Wände 2. Stils in diesem Haus: Fauces, MAU, Wm., S. 130; — Atrium (3), a.a.O., S. 131 ff., 133; — 1. Zimmer r.v. östlichen Atrium (26), a.a.O., S. 259; — Vorraum des S. 264 ff. besprochenen Zimmers l. hinter dem Peristyl (39), a.a.O., S. 133; — 2. Zimmer von l. hinter dem Peristyl (40), a.a.O., S. 133, 149 f. — Unechte Dekorationen 2. Stils: a.a.O., S. 149 f.

### XIII. DIE WAND AUS DER VILLA DER JULIA FELIX

Keiner einzigen Kunstrichtung ist es beschieden, in allen ihren Äußerungen vollkommen logisch zu sein. Die zwei Tendenzen: immer mehr malerische Elemente in einen Prospekt hineinzuarbeiten und die Wand rund um einen Mittelpunkt zu komponieren, wachsen sich schließlich zu dem Bedürfnis nach einer alten „natürlichen“ das will sagen: nichtillusionistischen Form aus, und diese ist das in sich abgeschlossene Bild, und zwar als Mittelstück. Natürlich muß dieses Mittelstück dann eine architektonische Umrahmung haben, die mit dem Charakter der ganzen Dekoration zusammenpaßt. So wird der monumentale Naiskos eingeschaltet. Das kleinere Tafelbild, das schon in den jüngeren Formen der zweiten Stufe nicht allzu beliebt war (*Abb. 11* in Villa Item ist altertümlich), wird, nach dem verfügbaren Material zu urteilen, gerade während der dritten Stufe weniger gern verwendet. Auf *Abb. 82* und *83* aus der Fanniusvilla ist das Tafelbild zu einem winzigen Detail zusammengeschrumpft. Aber auch der Naiskos scheint erst gegen Ende der letztgenannten Periode (*Ic*) eingeführt worden zu sein. Das einzige bisher bekannte Beispiel einer Aedicula mit einem Bild (in dem das Bild freilich noch viel von einem Prospekt hat) ist *Abb. 100* (Mau Wm. Taf. *7b*), eine Dekoration, die sich zwanglos an die Dekorationen in der Fanniusvilla und der Casa del Laberinto anschließen läßt. Das im Museo Nazionale erhaltene Stück stammt von einer Seitenwand eines kleinen Raums in der sogenannten Villa der Julia Felix (nicht aus der des Diomedes, wie man bis vor kurzem angab), eines in den ersten Ausgrabungszeiten aufgedeckten und dann wieder zugeschütteten Hauses, über dessen Baugeschichte leider noch nichts bekannt ist, was uns zu einer Datierung nützen könnte <sup>1)</sup>.

Abb. 100

---

<sup>1)</sup> M. n. 8594; Estratto della Guida 921; ELIA, Pitture e Mosaici, 376; H. 2 m, Br. 2.80 m. — Ausgrabungsbericht bei FIORELLI, Pompeianarum antiquitatum historia I, 1, S. 98 f.: 13. Okt. 1759. Dort ist auch ein entsprechendes Bruchstück an der anderen Seite beschrieben. Aus der Entsprechung kann man ersehen, daß es sich hier um die Seitenwände des Zimmers handelt. (Über ein drittes Fragment s. oben S. 258, unten S. 269, mit Anm. 1). Auch dem Mosaik ist eine kurze Beschreibung gewidmet. Vgl. a.a.O., I, 2, S. 140. Die Wand ist in den Pitture d'Ercolano nicht publiziert; Ornati di Pompei II, Taf. 20; MAU, Wm., Taf. *7b*, S. 178); die Herkunft wird im Atlas, Verzeichnis der Tafeln Anm. 1 angegeben; PETERSEN, Ara Pacis, S. 160, Abb. 52; MAU, R. M. 17, 1902, S. 192; 18, 1903, S. 258; PETERSEN, R. M. 18, 1903, S. 123; CURTIUS, S. 110 ff., Abb. 74–76, S. 118; das Fischstilleben: BEYEN, Stilleben, S. 6, Taf. 1). — Wie MAU bei der Herkunftangabe bemerkt hat, stammt die Dekoration nicht aus dem Teil der Villa, dessen Ausgrabung am 2. Mai 1757 abgeschlossen wurde und von dem WEBER einen Plan gezeichnet hat (s. FIORELLI, a.a.O., I, 1, S. 12 ff.; CHAMBALU, Die wiederverschüttete Besetzung der Iulia Felix beim Amphitheater in Pompeji, Festschr. 43. Philologenvers. Köln 1895, wo weitere Literatur angegeben ist; Rez. MAU, R. M. 10, 1895, S. 225 ff.). Sie fehlt denn auch in Chambalu's Liste der in dem ebengenannten Teile gefundenen Malereien (a.a.O., S. 19, Anm. 1). Der Fundort muß weiter westlich liegen. Er wird in den Aus-

Die Wand stellt ein von Bäumen, wohl von Pappeln, umgebenes Nymphäum oder Quellhaus dar. Falls wir eine einheitliche Darstellung auf der ganzen Wand annehmen wollen, war dies Nymphäum wohl der Göttin heilig, deren Statue in der Tholos steht, und da das Standbild eine Anadyomene darstellt, offenbar der Aphrodite. Auch sind ja die als Opfer dargebrachten Früchte: eine Birne und ein Granatapfel, eben dieser Göttin heilig. Wegen der an den Wänden des Nymphäums aufgehängten Tiere, die sichtlich Weihgeschenke sind, würde man aber Artemis als Bewohnerin des Heiligtums erwarten, um so mehr als dieser Gottheit doch oftmals Quellen geweiht sind. Die Vögel und Fische können jedoch auch Opfergaben für andere Gottheiten sein. Bedenkt man, daß auf einem anderen, vielleicht von der Rückwand, so gut wie sicher aber aus demselben Zimmer, stammenden Bruchstück im Museo Nazionale ganz auf dieselbe Weise ein unter einer Maske aufgehängter Hase dargestellt ist (S. 258)<sup>1)</sup>, dann versteht man, daß hier Beute der Jagd auf der Erde und in der Luft und auch Beute des Fischfangs gezeigt werden sollte. Auf einem bekannten Bilde mit einem Epigramm aus dem Hause, das nach den den Bildern beigefügten Inschriften genannt wird (V, 1, 18), sind nun zwei Jäger und ein Fischer, die ihre Netze dem Pan opfern, dargestellt. Das Epigramm weist darauf hin, daß alle drei Arten von Jagd und Fang in den Gaben symbolisiert sein sollen<sup>2)</sup>. Die Darstellung ist dort aber nicht mehr in architektonische Umgebung aufgenommen, sondern bildet ein in sich abgeschlossenes Bild, das zugleich auch die Weihenden selbst mit enthält. Es ist nun von Bedeutung, daß in einem anderen Bilde aus demselben Zimmer der Casa degli Epigrammi, auf dem der Streit des Pan mit Eros dargestellt ist, Aphrodite, ihre Tholos und Pan vereinigt sind<sup>3)</sup>. Andererseits findet man manchmal auch den Grottenbewohner Pan und die Quellnymphen zusammen. So wird auch in der Villa der Julia Felix eine Weihung an Pan gemeint sein. Dafür spricht hier auch die bärtige gehörnte Maske rechts auf dem Gesims, doch wohl eine Pansmaske; die jugendliche links ist zwar beschädigt, sie kann aber auch als Satyrmaske angesehen werden. Der Maler hat in der Villa der Julia also die Darstellung in der Aedicula mit der des Nymphäums allerdings nicht zu einer vollkommenen Einheit verschmolzen — und zwar wohl absichtlich, um so den Unterschied zwischen illusionistischen und ideellem Raum zu betonen; und doch besteht ein gewisser Zusammenhang. Ist es überdies nicht möglich, daß die Opfer hier nicht nur dem Pan sondern auch der Aphrodite gelten, daß die Fische der „Pelagia“, der Venus Marina, der Schutzgöttin von Pompeji, geweiht sind, da die hier abgebildete Statue sie eben als Meergeborene darstellt, die Taube dagegen der Urania, der Hase aber, der ihr genau so heilig

---

grabungsberichten jedoch nicht als Villa der Iulia Felix, sondern nur als Masseria di Irace bezeichnet (FIORELLI, a.a.O., I, 1, S. 51 ff., 137), die an die Masseria di Cuomo grenzte und deren Lage bei FIORELLI a.a.O., I, 1, S. 137 beschrieben wird.

<sup>1)</sup> Damit stimmt FIORELLI a.a.O., S. 99, 27. Okt. 1759 überein: ein Bild von 4½ zu 2½ Palmen Größe.

<sup>2)</sup> SOGLIANO 197; Not. d. Sc. 1876, S. 15; DILTHEY, Epigramm. graec. Pomp. repert. trias. Turin 1876, S. 10; Ann. d. I., 1876, S. 305; Mon. d. I. X. Taf. 36, 1; Archivio storico per le Provincie Nap. II, S. 60; R. P. G. R. 100, 2. Vgl. das Epigramm: Anth. Pal. VI, 11–16.

<sup>3)</sup> SOGLIANO 381; Mon. d. I. X, Taf. 35; R. P. G. R. 101. 5.

ist, wie der genannte Vogel der auf Erden weilenden Göttin <sup>1)</sup>; und dann wird ihr auch der Brunnen gehören können <sup>2)</sup>.

Es ist offenbar also ebensowenig wie bei der Wand aus der Casa del Laberinto (*Abb. 94*) nötig, die Masken als eine Entlehnung von der Bühne aufzufassen. Allerdings folgt der Maler noch Dekorationen, die von der Scaenae Frons beeinflusst sind, und die Verbindung von Pan mit den stumpfnasigen Gefährten des Dionysos und daher mit dem Satyrspiel liegt auf der Hand <sup>3)</sup>. Alle Elemente, mögen sie auch ursprünglich recht verschiedenen Ursprungs sein, sind hier jedenfalls zu einem 'sinnreichen Ganzen vereinigt <sup>4)</sup>.

Der Grundriß des Nymphäums (*Abb. 100b*) erinnert einigermaßen an den der neuen Propyläen in Eleusis <sup>5)</sup>. Der Maler ist hier ebensowenig vollkommen konsequent in der Durchbildung wie auf *Abb. 23*; denn obschon die Flügel weiter nach vorn zu kommen scheinen als die Aedicula, verkröpft sich trotzdem links und rechts der Sockel nicht stärker.

Nach oben muß man sich die Dekoration noch etwas höher hinaufreichend denken, mindestens so weit, daß das Gebälk der Flügel noch vollkommen sichtbar wird, vielleicht sogar noch etwas weiter. In jedem Falle fehlte oben sicherlich nicht das abschließende Gebälk (vgl. *Abb. 15b*), das vielleicht außerdem noch durch zwei vom Boden bis zu ihm aufsteigende Eckpfeiler getragen wurde <sup>6)</sup>.

Wie sich aus dem Vergleich mit dem eben genannten Bauwerk und aus der in den allgemeinen Zügen deutlich werdenden Übereinstimmung mit der Regia der Scaenae Frons ergibt, schließt sich das Schema an die gleichzeitige Architektur an (vgl. auch die spätere „Scaenae Frons“ in Zimmer 3 hinter dem Peristyl der Casa di Obellio Firmo <sup>7)</sup>). Von einem plötzlichen Einführen neuer Architekturformen, so daß ein Bruch in der Kontinuität der Entwicklung der Typen in der Wandmalerei entstände, kann hier aber keine Rede sein. Wir sagten denn auch, „der Naiskos wird eingeschaltet“.

Betrachten wir den Charakter unserer Wand und die Vorbilder, von denen sie abzuleiten ist:

Die scheinbare Vertiefung in den Raum hinein wurde während des älteren zweiten Stils in reicheren Dekorationen stets von den Seiten her durch Anbringung perspektivischer Linien mit stetiger Steigerung der Raumtiefe (und dadurch Verminderung der scheinbaren Höhe) nach der Mitte zu bewerkstelligt (*Abb. 17–23, 26*; vgl. auch *Abb. 57f.*). Auch in *Abb. 18*, wo freilich eine gewisse Mehrdeutigkeit herrscht, weil man denken könnte, die Scherwand stünde in den Seitenteilen weiter zurück als in der Mit-

<sup>1)</sup> Jäger weihten ihre Beute nicht nur den Schirmgottheiten der Jagd wie Diana und Pan, sondern auch dem Apollo (ein Bronzehäschen im British Museum Guide to Greek and Roman Life 2, S. 49, *Abb. 38* (nr. 124) und der Aphrodite (a.a.O., S. 49 f. Brit. Mus. Cat. of Sculpture I, 118).

<sup>2)</sup> Der Aphrodite geweihte Teiche und Seen: ROSCHER, *Lexicon der Myth.* s.v. Aphrodite, Sp. 393.

<sup>3)</sup> Auch die Verbindung von Artemis mit Dionysos kommt vor (CURTIUS, S. 366 f.).

<sup>4)</sup> Über die Verbindung von Wasserkünsten mit der Bühne ausführlicher bei Erörterung über den Ursprung.

<sup>5)</sup> HÖRMANN, Die inneren Propyläen von Eleusis, *Denkm. ant. Arch.* I, Taf. 24, 26. Sowohl die Nord- wie die Südfassade im ersten, aber auch im 2. Zustande sind zu vergleichen.

<sup>6)</sup> Nicht immer sind Eckpfeiler vorhanden.

<sup>7)</sup> *Not. d. Sc.* 1911, S. 154 (dort „aula“ genannt).

telfläche, wird doch in der Mitte das größte Stück von Himmel und die am weitesten entfernte Architektur (die Tholos) sichtbar. Etwas Neues kündigt dann die Abstufung der Scherwand nach den Seiten zu in den ersten beiden Interkolumnien rechts und links neben der Mitte von *Abb. 23* an. Eine gewisse Umkehr wird weiterhin dort bemerkbar, wo wie in *Abb. 26* und *94* die Architektur an der Ober- und Unterseite von der dekorativen Fläche losgelöst und durch eine glatte dünne Wand (einen Überrest der alten Scherwand) an der Seite nur lose mit den Seitenrändern verbunden ist. Wie wir bereits sagten (S. 100 f. zu *Abb. 26*), entsteht so mehr ein Architekturbild als eine scheinbare Fortsetzung des Zimmers, ein Bild, das gegenüber dem Luftraum und den glatten seitlichen Verbindungen nach vorn kommt. Werden nun diese Scherwände perspektivisch zurückweichend dargestellt und zwar so, daß sie an ihrem rückwärtigen Ende nicht mehr in Verbindung mit der Fassade gedacht werden wie in *Abb. 13 links* und *23*, sondern wie in unserer Abbildung Gänge zwischen dem Hauptbau und den seitlichen Scherwänden oder Mauern offen bleiben, die vorn in der Raumschicht der Fassade ansetzen und sich nach hinten zu verkürzen, dann rückt das nunmehr ganz selbständig gewordene Gebäude noch mehr in den Vordergrund und es entsteht ein vollständiger Eckdurchblick über die volle Höhe der Wand oberhalb des Sockels. Obendrein hat dies Gebäude nun nicht mehr eine Nische bzw. ein Portal mit Durchblick in die größte Tiefe der ganzen Darstellung wie in *Abb. 23* und vor allem in *Abb. 26, 57* und anderwärts, vielmehr tritt das Zentrum, der Naiskos, selbst vom Sockel bis ans Gebälk nach vorn und gewährt einen Durchblick in einen anders gearteten, ideellen Raum: ins Mittelbild. Überdies wird das Gebäude selbst dadurch, daß die Durchblicke im oberen Wandteil zu beiden Seiten der Aedicula durch eine glatte Wand ersetzt werden, in sich gefestigt, und gleichzeitig wird Ruhe in die Umgebung des Bildes gebracht.

Also treten jetzt anstelle der zuvor überall vorhandenen Durchblicke, die nach der Mitte zu an Tiefe zunahmten, ein festes Bauwerk mit einem ideellen Durchblick in der Mitte, noch nicht ganz und gar ein Bild im gewöhnlichen Sinn, ferner glatte Flächen zu beiden Seiten und nicht sehr tiefe „Nischen“ im oberen Wandteil, ganz rechts und links dann wirkliche tiefe Durchblicke über die ganze Wandhöhe oberhalb des Sockels hin. Dies ist das leitende Kompositionsprinzip vieler der reichen Wände des späteren zweiten Stils. Der ideelle mittlere Durchblick kann in einem vorspringenden Naiskos, oder mehr im Anschluß an die ältere Manier, in einer ein wenig zurückweichenden Nische angebracht werden, die wegen des Durchblicks in eine andere ideelle Welt noch etwas vom Charakter eines Portals behalten hat <sup>1)</sup>. Auf schmalen Wänden ist oftmals kein Raum für den Eckdurchblick, und der Naiskos bzw. die Nische mit zwei glatten Seitenwänden allein muß genügen <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Diese Nischenform noch im Kandelaberstil: Casa del Centenario (CURTIUS, S. 192, Abb. 117). Übrigens fehlen hier die seitlichen Durchblicke. — Die beschriebene Komposition findet man während der zweiten Phase z.B. im Zimmer C des Bades in der Casa del Criptoportico (Not. d. Sc. 1933, S. 267), wo den Platz des Bildes eine Tür einnimmt, an der Seitenwand des Tablinums der Casa di Livia (*Abb. 111*, S. 183) und vielleicht in einem Zimmer in VI, 13, 13 (MAU, Wm., S. 178, 240, verwandt mit einem Zimmer in V, 1, 14 (*Abb. 123*)).

<sup>2)</sup> Zimmer der Casa degli Epigrammi (*Abb. 106*); Zimmer B am Bad in der Casa del Criptoportico, Rückwand des Tablinums im Haus der Livia (*Abb. 107*; CURTIUS, S. 91, Abb. 63).

Im dritten Stil wird dann der ideelle Durchblick zum reinen Bild ohne jeden Prospektcharakter. Die Wand wird nicht allein fest sondern auch flach, die Eckdurchblicke werden nur noch in einer recht geringen Anzahl von Fällen wegen des dekorativ flachen Charakters dieses Stils beibehalten.

Schon diese Charakteristik weist unserer Wand ihre Stelle in der Entwicklung nach der Villa Item, nach der Fanniusvilla und sogar in mancher Hinsicht nach der Casa del Laberinto und der Wand mit einer Gartenarchitektur in der Villa di Diomede (*Abb. 26*) an. Dazu kommt dann noch, daß alle Inkrustationsmotive fehlen, und ohne Ausnahme Säulen von schlankeren Verhältnissen verwendet sind, die mit den schlanksten auf *Abb. 23* übereinstimmen. Mindestens ebenso spät innerhalb der Entwicklung wie *Abb. 23* muß sie auch wegen der vollkommen unregelmäßigen Interkolumnien gesetzt werden, obschon die vertikale Wandeinteilung sogar etwas einfacher ist (sie ist unregelmäßiger als auf der Wand *Abb. 22*, die gleichzeitig mit der Wand *Abb. 23* entstanden ist).

Die Beschreibungen anderer Wände zweiten Stils außerhalb dieses Zimmers, aber deutlich aus demselben Hause, die in den Ausgrabungsberichten enthalten sind, lassen bereits an einen Übergang zum späteren zweiten Stil denken <sup>1)</sup>. Die Gleichzeitigkeit dieser Dekorationen mit der unseren ist freilich nicht beweisbar.

Die Ableitung der einzelnen Bestandteile aus älteren Wandtypen, bestärkt den Eindruck, den man vom Ganzen erhalten hat.

#### DER SOCKEL

Dieser ist durch Bogen, unten denen Wasser hervorströmt, wie in *Abb. 96* (Casa del Laberinto) gegliedert. Zunächst ist das Bogenmotiv seinerseits wieder durch ein bildmäßiges Element bereichert: Enten, die zwischen Wasserpflanzen herumschwimmen (wobei der Einfluß von ähnlichen Bildern am Rande von Mosaiken wie in der Casa del Fauno deutlich ist <sup>2)</sup> <sup>3)</sup>). Dann sind auch die Bogen mehr nebensächlich angefügt und, was noch wichtiger ist, nur in unarchitektonisch dekorativer Andeutung und fast ohne räumliche Tiefe wiedergegeben. Dies paßt nicht zum architektonischen Charakter des

<sup>1)</sup> FIORELLI, Pompeianarum antiquitatum historia I, 1, S. 100: 17. Nov. 1759. Die dort genannten Darstellungen „mit Figuren“ befanden sich so gut wie sicher in Aediculen oder Nischen.

<sup>2)</sup> SPELTZ (Das farbige Ornament Taf. 36, 2) bildet auch unter den Bogen der erwähnten Wand in der Casa del Laberinto ganz kleine Enten ab (MAU erwähnt sie nicht); es fehlen jedoch die Wasserpflanzen.

<sup>3)</sup> PFUHL, M. u. Z., Abb. 698. Vgl. die Verwendung des perspektivische Würfel vortäuschenden Rhombenornaments, das aus den Mosaiken des 1. Stils wohlbekannt ist, schon am Wandsockel von *Abb. 7* (Phase Ia). Dieses Rhombenmuster ist aber ein abstrakt geometrisches und obendrein perspektivisches Ornament und hatte daher alle Aussicht, früh eingeführt zu werden. Wir wiesen bereits oben S. 48 nach, daß es auch auf der Vorderfläche eines hellenistischen etruskischen Sarkophages vorkommt. In der Wanddekoration 1. Stils ist es mir jedoch unbekannt. Einigermaßen verwandt ist nur das Sockelornament in den Faucibus der Casa del Fauno (MAU, Wm., Taf. 1a restauriert). — Auch das Motiv der schwimmenden Enten kommt, soweit bekannt, auf Sockeln 1. Stils nicht vor, wohl aber ganz bildmäßig unten an den großen Darstellungen mit Figuren auf unteritalischen Vasen (vgl. die Nildarstellung am Sockel der Nilstatue im Vatikan). Möglicherweise kannte der 1. Stil doch und dann wahrscheinlich außerhalb von Italien, vor allem in Alexandria, Wasserszenen, die ganz bildmäßig auf dem Sockel angebracht waren; im bildarmen älteren 2. Stil gab es das sicher nicht (s. auch S. 273, Anm. 4).

ganzen früheren zweiten Stils, weist jedoch in die Richtung der späteren, mehr dekorativ orientierten Periode. In dieser treffen wir denn auch, vielleicht unter Wiederaufnahme eines hellenistischen, in der Wanddekoration zeitweise außer Übung gekommenen Motivs ersten Stils <sup>1)</sup> ganz bildmäßig und unmittelbar auf die Dekorationsfläche gesetzte Enten zwischen Wasserpflanzen an, und zwar auf ungewöhnlich hohem Sockel im Caldarium der Casa del Menandro <sup>2)</sup>, auf normalem Sockel dagegen in Zimmer 5 hinten am Peristyl der Casa di Obellio Firmo <sup>3)</sup>, wo die Wasserpflanzen ganz besonders an die auf unserer *Abb. 100* erinnern. Auf dekorativen Streifen finden wir Enten und andere Vögel noch auf dem Sockel aber häufiger auf dem davon in der Hauptsache abzuleitenden Sockelfries des dritten Stils <sup>4)</sup>.

## DIE ÜBRIGEN TEILE DER WAND

*Abb. 23* aus der Fanniusvilla enthält bereits zu einem großen Teil die Formen, auf denen unsere Wand aufbaut (vgl. die von uns rekonstruierten Prototypen der *Abb. 100*, *Abb. 101–103*). In gewisser Hinsicht ist auch *Abb. 22* sehr wichtig. Abb. 101–103

a) Eine Vorstufe zur Aedicula mit dem Bilde stellt *Abb. 23* dar, auf der zwei hohe, mit Pfeilern verbundene Säulen gewissermaßen die Seiten einer Aedicula bilden. Links und rechts schließen an die Rückseite dieses Mittelbaus parallel zur Bildfläche verlaufende Gebälkstücke an (s. unsere Rekonstruktion oben *Abb. 23*).

Die Säulen sind jedoch noch nicht direkt durch ein gerade verlaufendes Gebälk miteinander verbunden. Vielleicht sitzt auf ihnen ein Giebel ohne Basis wie in unserer Rekonstruktion und auf *Abb. 19* und *Abb. 57*, aber auch so entsteht noch keine eigentliche Aedicula. Dies ist verständlich, weil der Maler in der Fanniusvilla so viel wie möglich nach Auflösung strebt, der hier tätige jedoch, wie wir nach dem Vorausgeschickten sagen dürfen, gerade wieder auf Bindung aus ist. Etwas einer Aedicula Ähnliches (mit oder ohne Giebel) haben *Abb. 23* und *26* ganz rechts und links. Weiter hat die reiche Tür mit Giebel in *Abb. 23* zwar eine gewisse Ähnlichkeit mit einer Aedicula, die Aedicula selbst im Mittelteil ist aber noch nicht vorhanden <sup>5)</sup>. Sie fehlt auch noch in dem Relief

<sup>1)</sup> S. vorige Anm.

<sup>2)</sup> MAIURI, Casa del Menandro, S. 152 zu *Abb. 67*, die allerdings dieses Detail gerade nicht zeigt.

<sup>3)</sup> Not. d. Sc. 1911, S. 154.

<sup>4)</sup> Über die Entstehung des Sockelfrieses im 3. Stil: IPPEL, Dritter Stil, S. 8 ff. Allerdings wäre eine gewisse Einschränkung seiner Hypothese erwünscht (hierüber in Band III). In der Villa der Julia Felix (Phase Ic), in der Casa del Menandro (Phase IIa) und in der Casa di Obellio Firmo (Phase IIb) finden sich nur Enten und Wasserpflanzen. Die vollständigen Nildarstellungen, wie man sie auf den Rändern am Alexandermosaik und an Mosaiken 2. Stils bereits sehen kann (manchmal mit Pygmäen), u. a. in der Casa del Menandro: MAIURI, Casa del Menandro, Taf. 7, kommen in der Wandmalerei erst später auf. Ein erster Anfang läßt sich auf einer Wand späten 2. Stils in dem nachträglich an die Südwand der Kryptoportikus angebauten Caldarium der Casa del Criptoportico bemerken (MAIURI, Not. d. Scav. 1933, S. 269 mit S. 258, *Abb. 2*), das ebenso wie das Warmwasserbad der Casa del Menandro ausgeführt war und in dem, wie es scheint, ein Krokodil zwischen den Enten auftaucht. Eine vollständige Nilandschaft mit Pygmäen unten an einer Dekoration 4 Stils im „Bagno privato“ von VIII, 2, 17 (NICCOLINI, Nuovi Scavi, Taf. 11; D. I. Neg. 31. 2835). Von der Landschaft ist dort kaum noch etwas zu sehen, das Wenige bestätigt jedoch in der Hauptsache die *Abb.* bei Niccolini.

<sup>5)</sup> Die Entstehung der Prosta vor der Wand hat PETERSEN, R. M. 18, 1903, S. 113 ff. beschrieben (s. unten im Text).

mit der Scaenae Frons des Numitorius Hilarus (*Abb. 24*), während auf dem nahe verwandten Relief *Abb. 25* bereits ein Giebel prangt, dagegen von einem gerade verlaufenden Gebälk, das die Säulen unmittelbar mit einander verbände, noch nichts zu sehen ist, ungefähr wie auf *Abb. 19* und *57*. In den späteren Scaenae Frontes werden Aediculae zur Regel, die ein die Säulen verbindendes, gerade verlaufendes Gebälk und einen Giebel haben und vor der Regia und den Hospitalia stehen, wenschon Ausnahmen auch weiterhin vorkommen.

Da ein Bedürfnis nach einem Mittelstück vorhanden war, war nur wenig Einfluß mehr von außen her nötig, um es zur Einführung der Aedicula in optima forma als Bestandteil der auf die Wand gemalten Fassade zu bringen. Die zwei Reihen von Kassetten mit dem darüber sichtbar werdenden Gebälk auf *Abb. 100* sind denen verwandt, die oben an der Dekoration unter der wirklichen Zimmerdecke saßen (s. *Abb. 20a, 99*).

Ein ähnliches Bedürfnis nach Abschließung hatte vielleicht schon früher in der wirklichen Prunkfassade des ersten Jahrhunderts v. Chr. die Reihe von Aediculae entstehen lassen (z.B. an der republikanischen Scaenae Frons in Pompeji?)<sup>1)</sup>. Der Naiskos war ein in der griechischen Wanddekoration schon lange bekanntes Motiv: *Abb. 48* (Marissa) gibt ein Beispiel vom Ende des dritten Jahrhunderts v. Chr. Der Naiskos reicht hier nicht bis ans obere Wandende und hat auf beiden Seiten ein gemaltes Gesims, das eine Scherwand andeuten soll. Diese letztere hat auch unsere *Abb. 100*; es ist jedoch unsicher, ob die Aedicula bis zum oberen Abschluß der Dekoration reichte. Von dem Naiskos als plastischer Umrahmung eines freistehend oder lose in die Umgebung eingefügten Bildes brauche ich nicht zu reden, da er so außerordentlich häufig vorgekommen sein muß. Daß jedoch mit dem Naiskos — oder dem Bildträger, wie Mau ihn nennt — nicht sogleich die Bildmotive, die seit Jahrhunderten in ihn hineingehörten, ihren Einzug halten, muß einleuchten: es fehlen vorerst noch die Interieurs (die nicht vor dem dritten Stil auftreten), und es hat auch niemals so pompöse Aediculae mit so winzigen Figuren wie auf unserer *Abb. 100* gegeben. Es fehlt denn auch in der Wandmalerei selbst nicht an Vorläufern des Prospektbildes innerhalb dieser Aediculae: man nehme nur für einen Augenblick das Mittelstück aus *Abb. 23* für sich (vgl. auch *Abb. 101*). Wenn das Portal mit unten in ihm angebrachten Gitter und eine Tholos oben wie dort miteinander verbunden werden, kann dies zu der freistehenden Tholos mit Gitterwerk in den Interkolumnien führen, vor allem, da derartige Motive, wie wir sie hier finden, in anderen Wänden zweifellos auf ihrer gewöhnlichen Höhe stehen geblieben oder dorthin wieder zurückgekehrt sind (vgl. oben S. 137 f; *Abb. 101*). Auch die Girlande kehrt an der Tholos wieder; von viel entscheidenderem Einfluß aber sind die gewöhnlichen Tholosprospekte, die unter der Wirkung der Scaenae tragico more stehen (*Abb. 57*, vgl. *94, 102, 103*). Dazu kommt dann die Tatsache, daß die gewagten Schrägen der Tempelseitenwand uns an die Seitenprospekte der Scaena comico more auf *Abb. 60* erinnern, so daß wir direkten oder indirekten Einfluß griechischer Bühnenkulissen annehmen dürfen. Mag Ippel

<sup>1)</sup> Die Rekonstruktion der republikanischen Scaenae Frons in Pompeji im Aufriß ist sehr unsicher. Daß die Sockel vorsprangen, besagt noch nicht, daß die Säulen oben bereits direkt durch Gebälke verbunden waren.

auch bis zu einem gewissen Grade Recht haben, wenn er in dem Mittelprospekt von *Abb. 26* einen Vorboten unserer Tholos sieht <sup>1)</sup>, — Bildungen wie dort haben tatsächlich die Einführung befördert —, dieser Mittelprospekt ist jedoch nicht ohne weiteres das Urbild und sicher nicht das der Scaena tragica auf *Abb. 57*. Viel eher ist auch in *Abb. 26* Einfluß von der Bühne, von der Scaena satyrica wirksam (S. 99 mit Anm. 6).

Der perspektivisch wiedergegebene Tempel in der Ecke auf unserem Mittelbilde steht in einem gewissen Zusammenhang mit dem Prospekt hinter der Venus auf *Abb. 82* (S. 213 und S. 306 ff). Solche perspektivisch ausgeführte Malereien, die „auf der Wandfläche“ sitzen, können im allgemeinen Einfluß auf den Ursprung der Aediculabilder gehabt haben. Darauf weist auch die „Kulissenwand“, auf der das Bild im Naiskos in *Abb. 106* (Mau Wm. Taf. 5/6 (Phase IIa) sitzt und die man aus der Scherwand von *Abb. 82* f. wird ableiten dürfen (S. 282). Bäume belebten bereits den oberen Wandteil in der Villa Item (*Abb. 15 links*, auf den Photographien nicht erkennbar), aber ebenso auch schon die Hintergründe hellenistischer Naiskosbilder aus Pagasae <sup>2)</sup>. Die kleinen Fingürchen, opfernde Frauen, die als ein bescheidener Anfang schüchtern hinzugefügt sind, hat der Maler leicht von einer älteren Form des zweiten Stils selbst übernehmen können: von den eben genannten Landschaftsbildern auf der glatten Wand, in erster Linie von denen, die sich wie *Abb. 82* in der Mitte der Dekoration befanden (vgl. die doch auch noch ziemlich zentral angebrachte Hafenlandschaft (Topographie) mit kleinen Figuren auf *Abb. 64*). In zweiter Linie kommt Figurenstaffage auf Landschaften im oberen Wandteil als Vorbild in Betracht. Diese haben oftmals sakral-architektonischen Charakter <sup>3)</sup>, und selbstverständlich kommen auf ihnen opfernde Gestalten vor. Beide Arten von Wandausschmückung gehen auf hellenistische Vorbilder zurück (S. 306 f., das Bild hinter der Venus). Anregungen von außerhalb der Wandmalerei können die zumeist reicher ausgeführten Topographien auf Mosaiken und anderwärts gegeben haben (S. 168 f.) <sup>4)</sup> und, um die niederen Sphären nicht zu vergessen, einfache Motivbilder mit Opfernden nach der Art der Larenbilder auf Delos, wo die Figuren natürlich vollkommen ohne eine stattliche umgebende Architektur auskommen mußten. Man sieht, daß wir beim Suchen nach dem Ursprung der Bestandteile unseres Mittelbildes die Naiskosmalerei oder die monumentale Tafelmalerei im allgemeinen nicht, oder so gut wie nicht nötig haben. Dennoch kann eine hellenistische Architekturmalerei auf Tafeln, vielleicht in stattlicher Umrahmung mit allerdings etwas größeren Figuren, in der jedoch die Architekturen die Hauptsache waren (S. 291; Würzburger Skenographie, Peliadenbild) einigen Einfluß gehabt haben. Unseren Figuren aber geht

<sup>1)</sup> IPPEL, Dritter Stil, S. 16.

<sup>2)</sup> PFUHL, M. u. Z., § 990.

<sup>3)</sup> Vgl. z. B. die Landschaften im kleinen Triklinium der Fanniusvilla (*Abb. 86a* und *b*), die kleine Fingürchen enthalten.

<sup>4)</sup> Die Frage, wann die kleinen Staffagefiguren in der Landschaft auftreten, ist von großer Wichtigkeit. Das Relief in Tlos (S. 169) hat kleine, heftig bewegte Gestalten. Die kleinen Figuren im Nilmosaik in Praeneste besagen wenig, weil sie wahrscheinlich erst aus derselben Zeit wie die Wand sind, die wir eben jetzt besprechen.

auch jede Erinnerung an Monumentalität und jeder epische oder dramatische Einschlag ab, der in der griechischen Skenographie, auf die wir hinzielen, in der Regel nicht gefehlt zu haben scheint.

Auf jeden Fall überwiegen die Einflüsse des Prospekts. Das bedeutet jedoch nicht, daß ein Prospekt ohne weiteres beabsichtigt ist. Die pompejanischen Maler haben ja eine ziemlich ausgeprägte Vorliebe für Mehrdeutigkeit (s. S. 6 ff. und 72 f.). Wird auch der Eindruck, daß wir es mit einem Tafelbilde zu tun haben, durch die starken perspektivischen Effekte abgeschwächt, so verhindern andererseits bestimmte Eigentümlichkeiten, daß man an einen wirklichen Prospekt denken könnte: der Mangel eines logischen räumlichen Zusammenhangs zwischen dem Quellhaus und dem Tempelbezirk <sup>1)</sup> und das Vorhandensein des Randes, der das Bild mitsamt den es begrenzenden Pilastern von unten her abschließt oder besser gesagt: abschneidet. Dadurch, daß die Sockel der Pilaster durch den genannten Rand auf unlogisch-dekorative Weise verdeckt sind, erhält man, wenigstens unten, völlig den Eindruck, daß sie gemalt gedacht sind, ganz auf dieselbe Weise wie die monochromen oder in wenigen Farben ausgeführten Landschaften auf der glatten Wand. Der Streit zwischen Mau und Petersen über die Frage „Prospekt oder Bildträger?“ war also von Anfang an grundlos. Beide haben ihren Anteil an diesem Mittelbild (der Bildträger besonders an der Umrahmung). Beide Vorstellungen sind wie in einer Märchenwelt zu einem reizvollen Rätsel verschmolzen, und so hatten Petersen wie Mau beide zu gleicher Zeit Recht und auch Unrecht.

b) In *Abb. 23* gibt es auch bereits die Scherwand bzw. die Zwischenwand zu beiden Seiten der Aedicula. In *Abb. 94* sitzt die Zwischenwand ganz rechts, und wie hier sind an ihr Tiere aufgehängt; hier bildet sie einen tiefroten Hintergrund für die blaugrauen und goldfarbigen Tiere. Neu ist die glatte, etwas weiter zurückliegende, goldgelbe Rückwand im oberen Wandteil (S. 271), der keinen Prospekt enthält wie in den Tholoswänden in Boscoreale und in der Casa del Laberinto (*Abb. 57* und *94*) und in *Abb. 23* der obere Wandteil hinter den Masken. Diese Rückwand versperrt jede weitere Aussicht. Ihr stofflicher Charakter wird durch die Schlagschatten der Säulen noch besonders betont <sup>2)</sup>. Altertümlich würde es sein, wollte man hier Inkrustationsplatten (Quadern) oder Streifen von farbigen Steinsorten wie im sullanischen „Haus des Catilina“ (*Abb. 7*) anbringen. Während der späteren Stufen des zweiten Stils dagegen hält man sich gewöhnlich an solche obere Wandteile, sowohl bei reicheren wie bei einfacheren Wänden wie im Oecus (A) an der Kryptoportikus in den Nuovi Scavi <sup>3)</sup> und im großen Saal („Tablinum“) der Casa di Livia (*Abb. III*). Je weiter die Entwicklung dieses Stils fortgeschritten ist, desto weniger Inkrustation kommt vor. Der erste Stil kannte allerdings glatte obere Wandteile (*Abb. 2*), diese sind aber abstrakt: sie deuten höchstens blauen Him-

<sup>1)</sup> Dieser Durchblick hat auch seine eigene Linearperspektive, doch ist dies an sich noch kein Beweis daß er nicht als eine Einheit mit dem Übrigen gedacht sein kann.

<sup>2)</sup> Schlagschatten auch in der Villa Irem (*Abb. 15b*). Aus der Fanniusvilla sind sie mir nicht bekannt. Auf dem Sockel auch noch in der Casa di Livia (*Abb. III*) und in der Farnesina.

<sup>3)</sup> SPINAZZOLA, *Arti*, Taf. 94; RIZZO, *Pittura*, Taf. 16. MAIURI, *Not. d. Sc.* 1933, S. 263 ff.

mel an <sup>1)</sup>). Dies paßt nicht für die Blütezeit des älteren zweiten Stils, in der man alles so raumhaft und konkret wie möglich macht. Als Ausnahme wird diese abstrakte Form in einfacheren Wänden bestehen geblieben sein <sup>2)</sup>). Jetzt beginnt der glatte obere Wandteil eine neue und bedeutsame Rolle zu spielen: nicht sehr viel weiter zurückgelegen als die Scherwand, dient er nun als neutraler und doch konkreter Abschluß einer wenig tiefen Raumschicht, die den auf das Gesims der Scherwand gestellten Gegenständen mehr plastische Rundung verleiht. Es macht sich in der Wandmalerei eine Abkehr von der Ausweitung ferner Prospekte geltend, dagegen beginnt sich eine Tendenz für Beschränkung durchzusetzen, wie sie uns vor allem aus den hellenistischen Bildern bekannt ist und zu der der erste Stil mit seinen Flachreliefformen nie gelangt ist.

c) In Abb. 23 ist auch die Reihe von drei verkürzt gesehenen Säulen mit Gebälk an der Fassade wiedergegeben, in der Villa der Julia Felix ist noch ein Pilaster als vierte Stütze hinzugekommen <sup>3)</sup>). Daß das unterste Stück der hintersten Säule und des Pilasters in Abb. 100 verdeckt ist, kann man nicht zu den modernen Eigentümlichkeiten rechnen, es kommt aber selten vor, daß eine spätere, modernere Wand nicht doch noch einige mehr oder weniger altertümliche Züge zeigt. In Abb. 23 und 26 bilden die verkürzt gesehenen Partien einen Teil der seitlichen Aedicula, hier dagegen stehen sie frei, ganz wie auf dem zweiten Grund an der Wand von Abb. 18 und ungefähr an derselben Stelle wie hier auf Abb. 18 und 22 Säule und Pilaster stehen. Im Vordergrund bleibt gerade das Motiv der einzelnen nach vorn vorkommenden Säulenreihe mit Gebälk in der Seitenfläche bis in den dritten Stil hinein beliebt, und dort stellt man sie eben gern mit der hintersten Stütze hinter der Mauer dar <sup>4)</sup>). Die seitlichen Aediculae verschwinden.

<sup>1)</sup> THIERSCH, Grabanlagen, Taf. 1, 2 rechts und links. Es ist jedoch nicht sicher, daß der Maler dort blauen Himmel meinte, da in der Ausmalung der Bettnische (Taf. 2, Mitte und Taf. 3) der blaue Grund sichtlich als Mauer mit Nägeln gedacht ist, an denen die Girlanden aufgehängt sind. Blauer Himmel ist dagegen sicher um das Velum herum gemeint, das auf der Decke der Bettnische gemalt ist (Taf. 3).

<sup>2)</sup> S. 61 f. (Phase I). Die dort genannten Beispiele gehören aber z.T. zur jüngeren Phase.

<sup>3)</sup> Für die perspektivische Säulenreihe im Vordergrund S. 182.

<sup>4)</sup> Die nach vorn vorkommende Säulengruppe (manchmal Säule mit Pfeiler) kann ebensogut dicht neben das Mittelbild wie näher an die Seitenränder gestellt werden. Wir kennen dies Motiv bereits aus der Villa Irem (Abb. 17 und 18: Säule und Pilaster, zwei Säulen) und aus der Fanniusvilla (Abb. 22: Säule und Pfeiler). In diesem Falle sind die Stützen völlig sichtbar. So sind sie es auch im Zimmer C im Bad des Hauses mit der Kryptoportikus (Phase IIa: drei Säulen und Pfeiler), und in einem Zimmer hinter dem Peristyl der Casa di Obellio Firmo (Beginn von Phase IIb: Säule und Pfeiler; S. 114, Anm. 2). — Stützen und Gebälk stehen rittlings über der Scherwand: im Tablinum der Casa di Livia (Abb. 111), in den Seitenfeldern der Längswand der „Aula Isiaca“ auf dem Palatin (S. 267) hier Herme anstelle von Säule: beide Phase IIb). Im frühen 3. Stil: VIII, 2, 2 (Casa di Gallo). — Im späten zweiten Stil wird die Zyzygie oft durch eine einzelne, dicht an die Wand gestellte Stütze ersetzt (die ganze Wand ist wieder reliefmäßig): in der eben genannten Dekoration auf dem Palatin (die Säulen beiderseits der Aedicula; die in den Ecken springen noch etwas weiter vor; in der Farnesina (Mon. d. I. XII, Taf. 19 links, sowohl die Pilaster an den Seiten wie die mehr nach der Mitte zu stehenden Säulen auf Sockelvorsprüngen sind zu vergleichen: beide Dekorationen aus Phase IIb). — Aus letzterer Form (der einzelnen Stütze) entwickelt sich gegen Ende des 2. Stils der Kandelaber, der die Seitenteile in zwei Abschnitte teilt. Ende 2. Stils: Farnesina (Abb. 123c), Pompeji V, 1, 14, (Abb. 123) 3. Stil: Casa del Principe di Montenegro (Rizzo, Taf. 19). Die dicht neben der Aedicula oder Mittelnische stehenden Kandelaber (Casa del Centenario; CURTIUS, S. 192, Abb. 117) hängen enger mit den Säulen der Bildaedicula zusammen (vgl. Farnesina: Mon. d. I. XII, Taf. 19 links) stehen jedoch noch in indirektem Zusammenhang mit der vorspringenden Säulengruppe.

d) Den Eckprospekt mit verkürzten Architekturen findet man auch auf *Abb. 23*. Diese gibt dort eine verkürzte Wand. Es ist dies das äußerste Ende der Scherwand, die, ebenso wie das Gebälk, in die Tiefe zurückweicht (oder von der Mitte aus gerechnet nach vorn ausbuchtet). Die nach vorn überhängenden Schilde auf *Abb. 100* scheinen sogar den schrägen Linien der Decke an derselben Stelle auf *Abb. 23* zu entsprechen. Ein erster Schritt in der Richtung zu solchen Eckdurchblicken lernten wir in der Villa Item an der Wand *Abb. 13 links* kennen, wo eine zurückweichende Säulenreihe wie sie in *Abb. 23* im angrenzenden Interkolumnium sichtbar ist, als Motiv auftrat. In dieser Säulenreihe wird übrigens zum ersten Male ein noch bescheidener Einfluß der Bühnenmalerei (S. 65) deutlich, für die Ausbildung der einfachen, streng architektonischen Eckdurchblicke braucht dieser aber nicht ausschlaggebend gewesen zu sein.

Die Durchblicke am Brunnenhaus aus der Villa der Julia Felix bringen eine Reihe von Neuerungen. Im Gegensatz zu *Abb. 13 links* und sogar noch zu *Abb. 23* weichen alle Linien ausnahmslos zurück<sup>1)</sup>, und die Architekturen stehen sozusagen selbständig neben denen des Hauptgebäudes, was wie wir sahen, eine späte Manier ist (S. 271). Daß nicht einmal eine niedrige Zwischenwand wie auf *Abb. 23* den Blick hemmt, ist nicht etwas völlig Neues (s. *Abb. 13 links*). Aber auf wie viele interessante Dinge trifft nunmehr das Auge: anstelle eines einfachen Mauerstücks eine Portikus mit einem Brunnen, im Hintergrund Bäume, alles Motive, die aus den Theaterprospekten bekannt sind. Daß die Eckdurchblicke der Nymphäumwand tatsächlich von diesen abzuleiten ist, werden wir im folgenden Abschnitt zu zeigen versuchen.

---

<sup>1)</sup> Die in diesen Durchblicken die Begrenzung der Scherwand und der Bogengalerie bildende Linie verläuft, obgleich sie nach hinten zurückweicht, fast horizontal. Darin schließt sie sich an den oberen Abschluß der Scherwand ganz rechts auf *Abb. 94* an.

#### XIV. DIE VERSCHMELZUNG DES GROSSEN BÜHNENPROSPEKTS MIT DER SYMMETRISCHEN ARCHITEKTUR

Die schmalen Durchblicke in den Ecken, deren Entstehung man in der Wandmalerei selbst an *Abb. 13 links* (vgl. *Abb. 18*) und *23* verfolgen kann, an dessen Aufkommen jedoch der Einfluß der Bühne (der Scaenae Frons und ihrer Durchblicke) schon im Anfang nicht völlig ohne Anteil ist (s. unmittelbar oben), bleiben von jetzt an lange Zeit, während des weiteren zweiten Stils und bis zum dritten Stil, in Übung und sind von großer Bedeutung für die Entwicklung dieser Stile. Die altertümliche Form von *Abb. 23* kehrt im Apodyterium des Hauses mit der Kryptoportikus (Phase *IIa*) wieder. Späterhin wird vor allem die Säulenreihe oder die Pfeilerreihe, so wie in der Villa Item auf *Abb. 13 links*, in der Fanniusvilla auf *Abb. 22* und *23* (wo sie sich übrigens noch ein Stück weiter nach der Mitte zu befindet und unten noch durch eine niedrige Mauer verdeckt ist) und wie in unserer Wand üblich, z.B. im dritten Stil in der Casa del Toro (*Abb. 129*)<sup>1)</sup>. In späteren Zeiten wird auch die freiere Form der Eckdurchblicke verwendet. Ein bekanntes Beispiel solcher freien Prospekte bietet die Casa di Livia im „Tablinum“ (*Abb. 111*; Phase *IIb*). Dieses zweifellos späte Beispiel (S. 183) ist für uns lehrreich: der Durchblick stammt von den älteren Stadtprospekten in Boscoreale ab (*Abb. 60*), die ganze Wandfelder parataktisch komponierter Wände einnehmen. Nur sind während der Entwicklung des Stils der Fanniusvilla zu dem des Liviahauses nach Analogie des Mittelbildes (*Abb. 100*) kleine Figuren zur Belebung eingefügt worden. Vielleicht ist hier ein nebenher wirksamer Einfluß der Topographie und wahrscheinlich sogar von den Periakten der Bühne anzunehmen, die in den Ecken, noch weiter links und rechts als die Hospitalia angebracht wurden und u.a. freiere Landschaftstafeln mit einem Berg, einem Fluß, usw. sehen ließen. Ihre Darstellungen hatten Beziehung zu der Umgebung, wo das Spiel stattfand. Im besonderen werden die Periakten, da sie sich am Ein- und Ausgang befanden, den Teil der Umgebung wiedergegeben haben, aus dem die auftretenden Schauspieler herkamen und wohin sie sich beim Abtreten begaben<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Erstes Zimmer rechts vom Atrium: IPPEL, Dritter Stil, S. 24 f., Abb. 11. In Villa Item (*Abb. 13 links*) ist die Säulenreihe zwar in die Ecke geschoben aber noch mit einer parallel zur Bildfläche verlaufenden Wandfläche verbunden. Dies fehlt in Dekorationen späten 2. Stils.

<sup>2)</sup> VITRUV V, 6, 8; POLLUX IV, 126, 131. Auch beim Auftreten der Götter drehten sich die Periakten und verwandelten den Schmuck. FRICKENHAUS (Altgriech. Bühne, S. 53) und BULLE (Untersuchungen, S. 289) nehmen offenbar an, daß sie dann außer zur Aufnahme der Götter ausschließlich für die Wiedergabe der Blitzstrahlen dienten. Da aber bei VITRUV von „ornatio“ die Rede ist, kann man annehmen, daß sie bisweilen auch eine Landschaft sehen ließen, z.B. die hohen Berge, über die die Götter aus dem Himme zur Erde hinabstiegen (vgl. auch die Beschreibungen des Herabsteigens von Göttern bei HOMER und VIRGIL (Aeneis IV, 246 ff. : Mercur zieht den Atlas entlang).

Wahrscheinlich zeigten sie also bisweilen auch etwas von einer Hafensicht oder einem Stadtprospekt. Dies bleibt aber unsicher, und wir sehen auf alle Fälle, wie in der Wandmalerei der bühengemäße Stadtprospekt, wahrscheinlich unter Angleichung an die Mittelbilder am Ende des zweiten Stils in den Eckdurchblick eingedrungen ist. Auf dieselbe Weise können wir nun, ohne andere, schwächere Einflüsse, wie gleichzeitige Gartenwände, die zwar mit der Bühne verwandt aber nicht von ihr abhängig sind gänzlich auszuschalten, den Eckdurchblick aus der Villa der Julia Felix als eine Aufpfropfung des bühnenartigen Prospekts von Boscoreale in satyrischem Stil (*Abb. 64*) auf die symmetrische Fassadenwand ansehen.

Diese Verbindung von Bühnenprospekt und Fassade beschränkt sich jedoch nicht auf einzelne Fälle und hat nicht allein in den Ecken der Dekoration statt. Vielmehr geschieht dies auch im Zentrum, und es wird sogleich deutlich werden, daß dies einer der wichtigsten Vorgänge ist, die sich während des zweiten Stils vollziehen.

Die Entwicklung läßt sich an unseren Abbildungen ablesen:

- 1) Villa Item (*Abb. 19*): Das Motiv der Regia, das bereits früher in der Bühnenmalerei auf Thyromafüllungen oder sonstigen Kulissen und als Bestandteil gemalter durchlaufender Scaenae Frontes Verwendung fand, ist hier auf eine schmale Wandfläche von der Breite eines Interkolumniums übertragen (über die freie Säulenstellung S. 75 und S. 87). Als Vorbild dient wohl vor allem die wirkliche Architektur außerhalb des Theaters, und der Einfluß der plastisch ausgeführten Scaenae Frons und der Bühnenmalerei ist noch problematisch.
- 2) Fanniusvilla (*Abb. 22* und *23*): Das Prinzip der konzentrisch (symmetrisch) angeordneten Säulenstellung hat sich über die ganze Wandfläche ausgebreitet, und zwar unter dem Einfluß der Scaenae Frontes in ihrem ganzen Umfang.

Fanniusvilla (*Abb. 56, 57, 58, 60* und *64*), gleichzeitig mit den eben genannten Wänden: Parataktische Säulenstellung, bei der alle Interkolumnien mit reich gegliederten Architekturen angefüllt sind. Zusammen mit dem architektonischen Regiamotiv, das sich noch einigermaßen an die älteren anschließt (vgl. *Abb. 18*), erscheinen nun auch andere, freiere, mehr bildmäßig wirkende und von den bisher gebräuchlichen Schemata des zweiten Stils stark abweichende Prospekte in der ganzen Breite eines Interkolumniums auf der Wand. Es ist hier der Einfluß aller drei Gattungen der auf der hellenistischen Bühne vorkommenden Thyromaprospunkte und der mit ihnen verwandten Teilkulissen wirksam.

Casa del Laberinto (*Abb. 94*): Die Regia tragico more (mit Pansmaske!) dient hier nicht mehr als Füllstück eines Interkolumniums, sondern füllt eine ganze Wandfläche.

Casa del Laberinto (*Abb. 63*): Neben die Scaena comica mit parataktischer Säulenstellung wie in der Fanniusvilla ist noch ein schmaler Streifen mit einem Motiv satyrischer Gattung angefügt.

Außer diesen Wandtypen werden andere eingeführt, die im Aufbau zwar der Scaena Frons nahe verwandt sind, aber nicht von ihr abhängig zu sein brauchen (*Abb. 26*; Gartenwand, S. 99 ff.).

3) Nachdem auf der Stufe der Fanniusvilla Bühnenelemente in die architektonische Wandmalerei eingedrungen sind, ist sie ihrer „älteren Schwester auf der Bühne“ ebenbürtig geworden. Von Abhängigkeit kann keine Rede mehr sein; höchstens verläuft die Entwicklung zunächst noch eine Zeit lang parallel, bis die Wandmalerei ihren eigenen Weg geht.

Es folgt nun der bekannte Vorgang, der schon in *Abb. 63* sein Vorspiel gehabt hat: Aus der Verschmelzung zweier verschiedener alter Motive entsteht ein neues (s. S. 7). Die anfänglich gleich breite Interkolumnien füllenden Thyromaprospunkte aller drei Gattungen werden nunmehr mit den symmetrisch komponierten, mehr oder minder unter dem Einfluß der Scaenae Frontes stehenden oder mit diesen verwandten Fassaden zu einem Ganzen vereinigt. Man muß dabei bedenken, daß sich auch auf der Bühne ein ähnlicher Vorgang beobachten läßt. Die tragische Prunkfassade wurde immer mehr Hintergrund für alle drei Gattungen dramatischer Aufführungen, und die Komödien und Satyrdramen erhielten den zu ihnen passenden Hintergrund durch Einfügung von schmalen Kulissen mit komischen und satyrischen Motiven.

Die seitlichen Prospekte von *Abb. 60* (comico more) und *64* (satyrico more) werden in die Ecken von Wänden in der Art von *Abb. 23, 22* und *94* gestellt <sup>1)</sup> (tragische Seitenprospekte sind uns aus dem zweiten Stil nicht überliefert). Das Ergebnis ist *Abb. 100*. So dringt ein neues bedeutsames bildliches Element — hier ist es die Portikus mit Bäumen und einem Brunnen — in das architektonische Gerüst der „Fassade“ ein.

Die Prospekte im Zentrum — die Regia tragico more und die Mittelprospekte satyrico und comico more (von denen die letzteren im Original bisher nicht nachzuweisen sind; *Abb. 57, 60 Mitte*, vgl. *70, 123, 131, 132*) mit ihren Fastigia, Tholoi, kleineren Aediculae, Türen u.s.w. in der Mitte und mit symmetrisch angeordneten Architekturmotiven beiderseits — entwickeln sich nunmehr nach zwei entgegengesetzten Richtungen:

- a) Sie werden als ganze oder aber nur teilweise in die neuen Mittelbilder hineingearbeitet und sind dann, in deutlicher Abtrennung und in deutlichem Gegensatz zu ihrer Umgebung, in einem idealen Raum gedacht (s. *Abb. 100*).
- b) Sie erstarren zu einem Bestandteil des architektonischen Gerüsts.

Oftmals werden die bildmäßigen Prospektelelemente mit den architektonischen, von Haus aus in das Wandsystem gehörenden Teilen völlig zu einer Einheit verschmolzen. In einzelnen Fällen kommt in den Eckdurchblicken das Bildelement noch stärker zu Wort — so z. B. im Tablinum der „Casa di Livia“ —, oder die Mittelbilder scheinen noch beinahe gewöhnliche Prospekte zu sein, sogar noch im dritten Stil: man denke an die Mittelbilder im Hause des Sulpicius Rufus (*Abb. 131, 132*). Es kommt auch vor, daß die ganze Wand vom Typus der *Abb. 60* und *64* mit all ihren bildmäßigen Prospekten in der Mitte und an den Seiten zu einer rein architektonischen Wanddekoration gemacht

<sup>1)</sup> Das Mauermotiv in den Eckdurchblicken der Scaenae Frontis *Abb. 23* braucht, wie wir sahen, nicht unter nennenswertem Einfluß der Bühne zu stehen (S. 278).

wird; gewöhnlich aber wird in der Folgezeit doch auf gemischten Typen wie *Abb. 100* weitergebaut.

Ehe wir zu einigen Beispielen übergehen, wird es gut sein, erst einmal das Motiv aus dem Mittelprospekt satyrico more (*Abb. 60 Mitte 61b, 62b*) in diesem Zusammenhang näher zu betrachten. Das Motiv hat wahrscheinlich in den mittleren Teilkulissen comico und vielleicht auch tragico more verwandte Formen gehabt (S. 130 und 155 f.). Das Hecataeum auf *Abb. 60 Mitte* bildet einen kleinen Mittelbau — eine Syzygie, die wie eine Aedicula wirkt — zwischen größeren, bis zu einem höher liegenden Gebälk aufwachsenden Säulen (s. *Abb. 105*). Dies kommt im späten zweiten und vor allem im dritten Stil vielfach vor (ein Beispiel dritten Stils bietet eine Wand im Hause VI, 15, 2: *Abb. 134*)<sup>1)</sup>. Man könnte geneigt sein, diese Form der Aedicula stets aus Mittelprospekten wie *Abb. 60* abzuleiten, es lassen sich jedoch wiederum verschiedene Wurzeln für sie nachweisen. Und da wir jetzt an einem Knotenpunkt angelangt sind, benützen wir die Gelegenheit, in der Entwicklung dieses Typus der Aedicula und Syzygie, über die wir oben schon sprachen (S. 125 ff., Typus B 1), wieder einmal einen kurzen Blick nach vorwärts und rückwärts zu werfen. Außer dem Hecataeum in der Scaena satyrica und in dergleichen Mittelbildern muß man noch verschiedene andere Vorläufer annehmen.

- Abb. 104 1. Die Wand im Grabe von Marissa (*Abb. 48*; vgl. *Abb. 104*), die bereits so oft zum Vergleich herangezogene Dekoration aus frühhellenistischer Zeit (Ende des dritten Jahrhunderts), die wir auch mit *Abb. 60 Mitte* in Verbindung gebracht haben. Aus Formen, wie die auf *Abb. 104* (kleine vor die Scherwand in eine große Nische gestellte Aedicula) entwickeln sich nunmehr zwei Typen:
- Abb. 105 a) Das Hecataeum *Abb. 105* (S. 155). Dieser Prospekt kann dann zu einem festen Teil des architektonischen Gerüsts verflachen.
- Abb. 106 b) Die Wand im letzten Zimmer links vom Peristyl der Casa degli Epigrammi (*Abb. 106*: Mau Wm. Taf. 5/6, Phase IIa). Hier steht auf der schmalen Wandfläche die kleine Aedicula zwischen den beiden, im zweiten Stil traditionellen hohen Eckpfeilern; vgl. die schmale Wand in der Casa di Livia *Abb. 107*. In diesen Dekorationen ist der hier behandelte Typus der Aedicula eigentlich schon da: die Aedicula und die sie flankierenden Stützen brauchen nur noch zu einer größeren Einheit zusammengeschlossen zu werden. Die in diesen Bildern erscheinende Form hat auf breite Wände wie *Abb. 111* Einfluß haben können. Die leichte Schranke im Naiskos auf *Abb. 106* ist der Rest einer der alten massiver konstruierten Scherwände (vgl. *Abb. 82, 83*). Sie hat zur Bildung einer doppelten Aedicula Anlaß gegeben (*Abb. 108*: Mau Wm. Taf. 13)<sup>2)</sup>.
- Abb. 108

1) IPPEL, Dritter, 3. Stil, S. 24 f., Abb. 10.

2) IPPEL, Dritter Stil, Taf. 1, Abb. 3. Vgl. die über der Scherwand eingelassene Architektur auf *Abb. 108* mit der von Formen der Phase IIa oder IIb inspirierten Aedicula aus der Villa Negroni (BUTI, Pitture d. Villa Negroni, Taf. 2). Diese Dekoration wird im Zusammenhang besprochen durch MAU, R. M. 18, 1903, S. 232 f. (mit Abb. 21). Wegen der Verwandtschaft mit Phase IIa vgl. die Pfeiler mit den Verkröpfungen am Gebälk im Tepidarium der Casa del Menandro (MAIURI, Casa del Menandro, S. 141, Abb. 65).

Für die Entstehung des hier behandelten Typus muß man aber auch noch andere Möglichkeiten annehmen. Dies läßt sich zum Teil durch erhaltene Wände beweisen, zum Teil auch durch Rekonstruktionen, die man auf Grund von antiken Wänden herstellen kann. Als Ausgangspunkte kommen auch noch die im Folgenden aufgezählten Typen in Betracht:

2. Wände wie die auf *Abb. 100*. Abgesehen von den hohen Pfeilern zu beiden Seiten stimmt *Abb. 106* ziemlich genau mit dem Typus von *Abb. 100* (s. *Abb. 109*) überein Abb. 109  
(über die Ableitung vornehmlich aus älteren Typen zweiten Stils S. 270 ff; der Typus von Marissa hat hier aber einen gewissen Einfluß). Auch in *Abb. 109* bleibt über dem Gebälk der Aedicula noch etwas leerer Raum: das Gebälk ist hier, ganz wie es so oft mit dem gewöhnlichen Abschlußgebälk gegangen ist, aus oben angeführten Gründen auf ein tieferes Niveau hinabgedrückt worden (S. 65 f.). Sobald der Maler nach Analogie der älteren Wand *Abb. 12 rechts* oder einer anderen altertümlichen Dekorationsform neben diesem Gebälk die hohen Säulen wiederherstellt, hat man das Schema von *Abb. 110* vor sich. Man braucht nur die Wand des sogen. Abb. 110  
Tablinums im Hause der Livia (*Abb. 111*: Mon. d. I., XI, Taf. 22) zu vergleichen. Abb. 111  
Dort ist das Fehlen der Säulen unterhalb des Gebälks der unvollkommen ausgebildeten Aedicula ebenfalls aus *Abb. 12 rechts* <sup>1)</sup> und vor allem aus damit verwandten Wänden — z.B. der in der Casa del Fauno — zu erklären, auf denen die Nische unten nicht mehr durch eine Scherwand verdeckt wird <sup>2)</sup>. Wenn sich auch diese hohen Säulen mitsamt dem Gebälk nach und nach von der Decke loslösen, entsteht die doppelte Aedicula.
3. Wände wie *Abb. 99* (s. *Abb. 112*: Mau Wm. Taf. 4a), Typus mit Tafeln in den Inter- Abb. 112  
kolumnien (vgl. *Abb. 8*). Am Ende der ersten Phase des zweiten Stils werden die schmalen stehenden Rechtecke im mittleren Wandteil manchmal in Pfeiler umgewandelt, so in Zimmer 5 der Casa del Laberinto (S. 266). Ferner fällt in dieser Zeit das Zwischengesims weg, und die Reihe schmaler liegender, mit kleinen abwechselnder Rechtecke verschwindet (*Abb. 23* und *100*). Wenn in *Abb. 112* beide Veränderungen zugleich stattfinden, entsteht ganz von selbst durch die Vereinigung von Pfeilern und Tafeln eine Reihe kleiner Aediculae zwischen hohen Säulen (*Abb. 113*), meist aber auf einer etwas tieferen Ebene als im Prospekt mit dem He- Abb. 113  
cataeum (*Abb. 105* und *60 Mitte*). Es ist auch möglich, daß die Reihe schmaler Quadern mehr in den Hintergrund versetzt wird und daß man sie zur Begrenzung einer Scherwand oder zu einem glatten, frei liegenden Gebälk macht (punktierter

<sup>1)</sup> Das Zurückspringen des Gebälks über dem Mittelbild ist eine altertümliche Form und steht ebenfalls *Abb. 12 rechts* nahe.

<sup>2)</sup> MAU, Wm., S. 263. Daß der Maler diesen säulenlosen Typus mit Karyatiden wählte, stimmt zum Zeitgeschmack: Am Ende der zweiten Phase werden die barocken Säulenwälder wie der in der Fanniusvilla *Abb. 23* gelichtet, und die Felder des mittleren Wandteils werden ruhiger gehalten. In einem der kleinen Zimmer im Hause mit der Kryptoportikus (Phase IIa) stehen ebenfalls zu beiden Seiten des giebelförmig abgeschlossenen Mittelbildes zwei Atlanten. Dort stehen sie jedoch noch auf Säulen (vgl. andererseits die Wand aus der Farnesina (Phase IIb; z.B. Mon. d. I. XII, Taf. 18, vgl. *Abb. 118*; wo unter den Karyatiden im Friese die stützenden Säulen oder Kandelaber bereits fortgefallen sind, wie auch in der Dekoration der Längswand der „Aula Isiaca“ auf dem Palatin (Phase IIb, S. 267).

Linien in *Abb. 113*). So ist es in leichter Gartenarchitektur gut denkbar. Alle diese Veränderungen liegen in der Linie der Entwicklung: die Inkrustation wird abgeschafft, die Wand wird durchbrochen, und man stellt sie sich im Ganzen wie in und ihre Bestandteilen in leichterem Material ausgeführt vor. Das Hecataeum selbst läßt sich nicht aus dem neuen Typus *Abb. 113* ableiten, es ist, wie wir sahen, so gut wie sicher von der Bühne übernommen und hat eher seinerseits befruchtend auf die Entstehung dieses Typus eingewirkt. Wir sahen bereits, daß auch die Reihe von Aediculae zwischen hohen parataktisch gestellten Säulen zum Motivschatz der Bühnenmalerei gehört haben kann. Wie dies Schema *Abb. 113* sich weiter entwickelt hat, läßt die antike Kopie einer Wand späten zweiten Stils in der Casa delle Vestali erkennen (*Abb. 114*: Ornati di Pompei II Taf. 16) <sup>1)</sup>.

Abb. 114

Natürlich ist hier wieder, wie wir schon oben betont haben (S. 128), die wirkliche Wandarchitektur als Vorbild für die Malerei wirksam <sup>2)</sup>.

Abb. 115–  
117

4. Mittelteile der Dekoration wie *Abb. 115–117*. Da in den nun folgenden Zeiten die parataktische Reihung von Aediculae zwischen hohen Säulen (*Abb. 113–114*) in der Wandmalerei nicht mehr so beliebt ist wie bisher, zieht man es vor, sich auf das Mittelstück zu beschränken, wie im allgemeinen die zentrale Komposition, und vor allem die, in die eine Aedicula, ganz gleich welcher Form, einbezogen ist, sich mehr und mehr durchsetzt. Diese Beschränkung geschieht mit unter dem Einfluß von Wänden mit einer manchmal reich geschmückten Tür, die wiederum eine Wurzel für das hier behandelte Motiv ist <sup>3)</sup>. Wie die Tür mit ihrer Umgebung zu einer Aedicula zwischen hohen Säulen oder aber zu einer doppelten Aedicula werden kann, zeigen *Abb. 115–117*, die alle zusammen zu *Abb. 118* fortgebildet werden können <sup>4)</sup>.

Abb. 118

<sup>1)</sup> RIZZO, Taf. 33. Daß diese Wand, die ohne Zweifel während des 4. Stils entstanden ist (MAU, Giorn. d. Scavi, 1875, S. 105 ff.) eine ziemliche genaue Kopie oder besser eine Wiederherstellung einer älteren Wand aus dem 2. Stil an derselben Stelle ist, wird außer aus der Dekoration selbst auch aus dem Mauerwerk deutlich, das mit seinen großen ziegelförmigen Quadersteinen aus Tuff und seinem ziemlich groben Retikulat ans Ende der republikanischen Periode oder in den ersten Anfang der Kaiserzeit datiert werden muß. d.h. in die Zeit, da der 2. Stil sich rasch seinem Ende näherte. In diesem Hause hat man auch Dekorationen 3. Stils auf demselben Mauerwerk (MAU, Wm., S. 415), die wahrscheinlich, ganz wie es in der Casa del C tarista und in VII, 15, 2 der Fall ist, mit denen 2. Stils gleichzeitig sind (a.a.O., S. 279 ff.; 436).

<sup>2)</sup> Vgl. auch Casa dell' Ancora (IPPEL, Dritter Stil, Taf. 1, Abb. 8). Ich kann hier — um ein Beispiel aus ungefähr derselben Epoche, eben aus dem Beginn der Kaiserzeit, zu nennen — noch auf die Porta Borsari und die Porta Leoni in Verona hinweisen, wo das Motiv der kleinen Aedicula zwischen hohen Säulen ebenso wie das der doppelten Aedicula mit einem hineingestellten dritten Pilasterpaar mit Bogen sehr beliebt ist (KÄHLER, J. d. I. 50, 1935, S. 138 ff.). Merkwürdig ist in der östlichen Architektur vor allem die Tür des Adytions im Beltempel zu Palmyra aus dem Jahre 32 nach Chr. (A. A. 48, 1933, Sp. 721 f., Abb. 3), die auf dieselbe Weise wie in der Casa delle Vestali angebracht ist. Sie befindet sich nämlich zwischen zwei hohen, bis ans Hauptgebälk reichenden Säulen, während sie nach oben zu durch zwei kurze Säulen mit diesem Gebälk verbunden ist.

<sup>3)</sup> Wir sahen bereits (S. 274), daß die Tür und das daraus entstandene Gittertor ebenfalls zur Gestaltung der Tholos im Mittelbild beigetragen haben.

<sup>4)</sup> Die Entwicklung von *Abb. 117* zu *118* kann man sich, wie folgt, deutlich machen: Die Tür auf *Abb. 117* wird mit Pilastern oder Säulen geschmückt, geöffnet und etwas emporgehoben, wie auf *Abb. 115*. (Das Gebälk der kleinen Aedicula befindet sich aber oft, wie die Tür auf *Abb. 116* und *117* auf der Höhe des alten Gebälks zwischen *b* und *c*: *Abb. 136*; dann ist es nicht einmal nötig die Höhe der Tür zu ändern). Daß die Verwandlung der Tür unter hohem Bogen zu einem Naiskos wirklich stattgefunden hat, wird aus

Der Vollständigkeit halber seien noch zwei weitere Wurzeln für das behandelte Motiv erwähnt, die man jedoch nicht allzu leicht mit *Abb. 60 Mitte* und mit deren Weiterbildungen verwechseln wird.

5. Wände wie die auf *Abb. 119*. Aediculae im weiteren Sinne sind auch die Paare Abb. 119–  
121 von Pfeilern, Pilastern oder Säulen, die durch Rundbogen — und zwar sowohl durch halbrunde wie durch segmentförmig ausgewölbte — oder aber durch einen Giebel ohne gerades Gebälk bekrönt sind (*Abb. 29, 30*, vgl. *16, 32*). Kleinere Aediculae in solcher Ausgestaltung zwischen hohen Säulen oder innerhalb einer größeren Aedicula entwickeln sich aus *Abb. 12 rechts* (s. *Abb. 119*). Zunächst einmal wird die Nische von *Abb. 119* manchmal durch das Wegfallen der Scherwand gänzlich freigelegt (Casa del Fauno S. 81). Die weitere Entwicklung kann man dann an *Abb. 120–121* ablesen. Daß die Konstruktion auf das Mittelinterkolumnium beschränkt wird, bedarf keiner weiteren Erklärung.
6. Wände wie auf *Abb. 82, 83* und *100*. Weiter zurückgesetzte und dadurch kleiner gewordene Pilaster, die wie hier hinter Säulen gestellt sind, können mitsamt dem sie miteinander verbindenden Gebälk ebenfalls zu einem selbständigen Einbau werden (*Abb. 122*). Abb. 122

Auf diese Weise entstehende Einbauten schmiegen sich, wie unter 5 und 6 beschrieben worden ist, sehr eng an die umgebende Architektur an, weit mehr als die unter 1–4 genannten, und sie haben daher wenig mit *Abb. 60 Mitte* und dergleichen Wänden gemein.

Wir können nunmehr zu den in der Wandmalerei verwendeten Bühnenprospekten zurückkehren und deren Einfluß auf spätere Wände zweiten Stils sowie ihre Vermengung bzw. Verbindung mit Fassaden feststellen. Vor allem wollen wir untersuchen, wie die uns erhaltenen Prospekte *Abb. 57, 60* und *64* in der späteren Wanddekoration weiterleben, und wollen dann erst die Rekonstruktionen der Mittelprospekte komischen Stils und der Seitenprospekten tragischen Stils gelten lassen, die — vielleicht nur zufällig — in dem auf uns gekommenen Denkmälervorrat nicht nachzuweisen sind (vgl. die unter Benützung von *Abb. 123* gezeichnete *Abb. 70 rechts* und die mit Hilfe von *Abb. 23* und *64 rechts, 60 links* und *rechts* und *43* hergestellten Hospitalien auf *Abb. 29* und

---

*Abb. 118* offenbar, wo in der Tat eine Aedicula unter einem nunmehr flachen Bogen angebracht ist. Der Lampenträger ist zum Akroter geworden (vgl. die Lampe in *Abb. 111*. — Der flache Bogen unter der Aedicula in *Abb. 118* ist nach Analogie des Bogens in der großen Regia ABCD wie in *Abb. 116* entstanden (vgl. auch Casa di Livia: *Abb. 107* und Farnesina: *Abb. 123c*). Dieser Bogen stammt aus *Abb. 12, 119* (s. u. unter 5). Auch in den genannten Beispielen aus der Casa di Livia und der Farnesina reichen die Pilaster, die den Bogen tragen, wie in *Abb. 12, 119* noch etwas über die Grenze zwischen mittlerem und oberem Wandteil (*b* und *c*) hinauf. Auf MAV, Wm., Taf. 9 kommen sie nicht höher, als das *b* von *c* abtrennende Gesims; sie haben jedoch eine andere Farbe und haben ein Kapitell von anderer Struktur. *Abb. 116* hätte Anlaß zur Bildung einer dreifachen Aedicula geben können, doch ist man in der Praxis nicht dazu übergegangen. Allerdings gibt *Abb. 108* eine doppelte Aedicula zwischen zwei hohen Säulen wieder. — Über die Verdoppelung der Aedicula wird beim 3. Stil noch mehr zu sagen sein. Auch diese Entwicklung wird ihre Parallele in der wirklichen Architektur gehabt haben. Dort wird aus der einfachen Tür nach und nach die Tür bzw. das Tor in Aediculaform geworden sein (vgl. den Durchgang anstelle des Mittelbilds in Zimmer C des Bades der Casa del Criptoportico).

75). Natürlich gab es außerdem noch andere Abwandlungen als die erhaltenen tragischen und satyrischen Mittelbilder und als die komischen und satyrischen Seitenkulisen, und wir dürfen diese ebensowenig außer Betracht lassen. — Auch die Frage, ob die wirkliche Bühnendekoration noch direkten Einfluß auf die späterhin zu behandelnden Wandmalereien gehabt hat, können wir vorläufig zurückstellen, da dieser Einfluß im Schwinden war und sich infolgedessen in den meisten Fällen nur noch schwer abgrenzen läßt.

Im allgemeinen darf man eine allmähliche Vermengung der verschiedenen Typen unter der Vorherrschaft der ursprünglich tragischen Scaenae Frons annehmen. Der zweite Stil liefert uns nicht immer genügendes Material und wir müssen uns darum öfters weiter in der Entwicklung bis über seine Grenzen hinaus durchtasten, ehe wir einen Stützpunkt finden. Zunächst beschränken wir uns auf den zweiten und dritten Stil.

#### A. Die ganze Wand mit Prospekten wird zur Architekturvand.

Abb. 123

1. V, 1, 14 (*Abb. 123*: Mau Wm. Taf. 8, zweiter bis dritter Stil).

Abb. 123b-c

Obwohl diese Wand sich in ihrem Aufbau und in manchen Einzelheiten an zwei oder drei Wände der Farnesina anschließt (*Abb. 123b-c*: Mon. d. I. XII. Taf. 5a, 24; vgl. 17), lassen sich an ihr in der Struktur und in vielen Bestandteilen Anklänge an die bereits besprochene Prospektwand *Abb. 60* oder an eine ihr verwandte feststellen. Rechts und links eine Scherwand mit teilweise perspektivisch wiedergegebenen Häusern darüber. Der obere Wandteil (*c*) der Seitenprospekte *comico more* wird hier durch Abtrennung zu einem zweiten Stockwerk, dieses ist überdies z.T. auch aus einem höher gelegenen Wandteil (*d*) entstanden. Das ergibt sich aus der Regia, einer Aedicula, die von zwei schmalen Mauerstücken mit Fenstern und Maeniana flankiert wird. Ebenso wie wir an den Seitenflächen ein Nachleben der Prospekte *comico more* erkennen können, dürfen wir uns entsprechend den Maeniana und den Fenstern im ersten Stockwerk <sup>1)</sup> eine nicht perspektivisch behandelte Mittelkulisse aus der Komödie als Vorbild denken (s. die Rekonstruktion *Abb. 70* oben S. 184). Die Architekturen im zweiten Stock über der Regia gehören jedoch nicht dazu. Man achte nun aber auf die Verwandtschaft des Motivs im zweiten Stock über der Aedicula mit der Regia *trgico more* *Abb. 57*: Gleichzeitig mit dem Entstehen des zweiten Stockwerks werden also, wie wir später noch sehen werden, alte Motive teilweise vom unteren Geschoß dorthin übertragen (S. 288 f.), u.a. gerade dadurch, daß das zweite Geschoß nicht nur durch Hinzufügung eines neuen Wandteils (*d*: S. 72) sondern außerdem auch durch Abtrennung des alten oberen Wandteils (*c*) zustandegebracht wird (S. 266). Deshalb eben sind in dem neuen Stockwerk, wie wir an den

<sup>1)</sup> Fenster bilden auch einen Bestandteil einer Dekoration späten 2. Stils aus dem großen Zimmer hinter dem Peristyl in der Casa di Obellio Firmo (Phot. Curtius-Faraglia D. I. Rom). Wie wir schon anmerkten, sind dies die von Vitruv nicht erwähnten Fenestras: diese haben aber sicher einen Teil der komischen Scaena ausgemacht.

Seitenflächen in *Abb. 123* (V, 1, 14) sehen können, die oberen Teile der alten Architekturen schon vorhanden.

Der Typus des oberen Wandteils von *Abb. 123* ist das Vorbild für eine große Anzahl oberer Wandteile dritten Stils (vgl. S. 288).

2. Casa del Toro, linke Wand im ersten Zimmer rechts vom Atrium (*Abb. 124*<sup>1)</sup>; *Abb. 124* dritter Stil), eine Gartenwand mit Maskenkästen. Sie ist in drei Abschnitte nebeneinander eingeteilt: Im mittleren sieht man eine geöffnete Tür, einen mit einem Giebel, dem das gerade Gebälk fehlt, bekrönten Portaldurchgang ohne Säulen mit einer Kassettendecke. Das Gebälk stößt an zwei hohe Säulen und die Tür ist mit den seitlichen Rändern des Mittelabschnitts mehrfach durch architektonische Formen verbunden (diese Verbindung ist auch in *Abb. 60 Mitte* bei dem Gitter usw. zu finden). Man vergleiche diese Dekoration mit dem Prospektbild im Hause des Sulpicius Rufus (*Abb. 132*), das auch vom Thyromaprosepekt her stammt (S. 290 f.; vgl. aber auch die Seitenwand des „Tablinums“ der Casa di Livia). — Die Architekturen der Seitenabschnitte sind hier mit dem Mittelprosepekt vollkommen zu einem Ganzen verschmolzen. Außerdem beachte man noch die stark zurückweichenden, nach der Mitte zu gerichteten Fluchtlinien der Architekturen, die Fenster mit kleinen Durchblicken (die man für eine Miniaturform der „prospectus per fenestras“ halten könnte) und die Maskenkästen. Auf der Höhe der alten Begrenzungslinie zwischen dem oberen und mittleren Wandteil sitzt ein zum Teil perspektivisch absinkendes Gebälk wie in *Abb. 60 links* und *rechts*. Ein Einfluß der gleichzeitigen Bühnenmalerei ist nicht wahrscheinlich, und es scheint auch nicht mehr möglich, an eine Verbindung mit einer der drei Gattungen zu denken<sup>2)</sup>. Der Zusammenhang des Boscorealeprospekts und verwandter Typen mit dieser Gartendarstellung dritten Stils ist auf jeden Fall genügend deutlich. Die Prospekte der Fanniusvilla, besonders die sehr stark landschaftlich behandelten *more satyrico*, sind wichtig als eine Hauptquelle für die Dekorationen mit Gartenarchitekturen des späten zweiten und vor allem des dritten Stils<sup>3)</sup>.

Auch *Abb. 125 links* und *rechts*<sup>4)</sup> aus demselben Zimmer wird man als *Abb. 125* Typen betrachten können, die in zusammengedrängter Form die Boscorealeprospekte wiedergeben, oder als Erinnerungen an die Regia tragico *more Abb. 57*; ebenso läßt sich vielleicht auch die linke Hälfte der Wand als Reminiszenz an ein Zentralbild comico *more* (mit Balkons darin) auffassen. Einfacher ist dagegen

<sup>1)</sup> Nach D. I. Neg. 29. 372 mit freundlicher Erlaubnis der Direktion des Deutschen Arch. Instituts in Rom.

<sup>2)</sup> Welcher Gattung die Masken, angehören, ist nicht zu erkennen (wahrscheinlich aber nicht der tragischen). Gehört der Vogel in den landschaftlichen, satyrischen Prospekt (vgl. *Abb. 64 Mitte*)?

<sup>3)</sup> Andere Quellen sind *Abb. 26*, in der Art einer Scaenae Frons, wohl als eine Gartenwand anzusprechen, und ferner MAIURI, Casa del Menandro, Taf. 11, (S. 99, *Abb. 47*), eine Dekoration, die sich an die gewöhnliche parataktische Wanddekoration anschließt. Die Gartenwände der Villa der Livia sind unarchitektonisch.

<sup>4)</sup> Nach D. I. Neg. 29. 372 und eigener Skizze.

die Ableitung aus der Regia der Scaenae Frontes an den Seitenwänden des großen Zimmers hinter dem Peristyl in der Casa di Obellio Firmo (*Abb. 110b*)<sup>1)</sup>.

Abb. 126

3. Casa del Laberinto, Oberer Wandteil (zweites Geschoß) im Caldarium (*Abb. 126*: Mau Wm. Taf. 17 rechts, S. 422, dritter Stil; vgl. Casa del Toro *Abb. 125* links). Prospekte in der Art von denen aus Boscoreale (vgl. die Mitte mit *Abb. 57*) sind, wie es scheint, mit der Zeit hier mit verwandten Durchblicken vom Typus der Scaenae Frons *Abb. 23* verschmolzen worden, oder eher noch mit ihren Abkömmlingen im oberen Wandteil, wie sie sich im Zimmer C des Bades im Hause mit der Kryptoportikus finden (Phase IIa). Dort sind auch eine ähnliche Decke und ebensolche dünne Säulen mit Querlatten zu sehen, oder sollten auch die Seitenflächen ohne weiteres Nachkommen verlorener seitlicher Thyromaprospunkte sein?<sup>2)</sup> Auf alle Fälle herrschen noch die Bühnenprospekte vor, und die reine Dreiteilung schließt sich noch daran an. Die starke perspektivische Wirkung ist hier beibehalten, besser als in *Abb. 123*.

Abb. 127

Viele obere Wandteile dritten Stils vom normalen Typus (*Abb. 127*) gehen jedoch in der Hauptsache auf den gemischten unreinen Typus wie *Abb. 100* zurück, der der Scaenae Frons nahesteht. Sogar in *Abb. 123* kann man das Mittelstück des oberen Wandteils mit seiner Unterteilung in fünf Abschnitte als durch Einwirkung dieses gemischten Typus entstanden erklären. *Abb. 100* wird mit hinzutretenden, für den dritten Stil typischen Veränderungen im Schema zum Mittelstück des oberen Wandteils im Tablinum der Casa di Lucrezio Frontone (*Abb. 37*, dritter Stil). Die Solaria daneben hängen dagegen mit den Lauben in *Abb. 64* zusammen. Auch daß in den meisten oberen Wandteilen dritten Stils ein flach-dekoratives Mittelstück über der Aedicula mit raumhaft gebildeten, oftmals aus den Bühnenprospekten stammenden Architekturen oberhalb der Seitenflächen verbunden wird, ist eine ganz späte, im Geist dieses Stils sich ent-

<sup>1)</sup> Die Skizze macht keinen Anspruch auf Genauigkeit der Verhältnisse.

<sup>2)</sup> a) Mittelprospekt: vgl. V, 1, 14 (*Abb. 123*) und Prospekt tragico more (*Abb. 57*). Die Blattsäule mit Ranke in der Mitte ist aus dem Baetulus im oberen Wandteil wie in einer unveröffentlichten Wand aus Phase IIa entwickelt, das Schema von *Abb. 126* (s. *Abb. 126b*) wird aber auch durch das Zentrum des oberen Wandteils von *Abb. 23* (s. *Abb. 126c*) beeinflusst. Der Maler braucht nur nach einem bekannten Vorgehen die „positive“ Tholos in eine „negative“ Nische zu verwandeln: siehe Casa della Parete nera, oberer Wandteil, 3. Stil *Abb. 126d*: NICCOLINI, D. G., Taf. 54; vgl. auch den obersten Abschnitt des Zentrums von *Abb. 129* (*Abb. 126e*, Casa del Toro, S. 289) und einen oberen Wandteil im Hause des Sulpicius Rufus (*Abb. 126 f*: NICCOLINI, A. i. P., Taf. 33). Etwas von der Tholos zwischen vorspringenden Flügeln ist dagegen noch im 4. Stil in der Casa di Giuseppe II (*Abb. 126g*: AMELIO, Taf. 9) bewahrt. Auf alle diese Wände wird noch zurückzukommen sein.

b) Seitenprospekte: vgl. *Abb. 23*; die weit in die Ferne sich erstreckenden Perspektiven haben aber mehr von den Prospekten auf *Abb. 60 links* und *rechts*. Inwieweit diese Darstellungen noch unmittelbar mit den „prospectus fenestris dispositi“ der Scaenae comico more zusammenhängen, wie sie in Vitruvs Zeit und noch später in die Scaenae Frons eingefügt werden (S. 151 ff.), ist schwierig zu verfolgen. Der 3. Stil ist in seinen nach unten verlaufenden stark zurückweichenden Linien manchmal noch radikaler als der 2.: so weicht hier sogar das im mittleren Wandteil von *Abb. 23* parallel zur Bildfläche gesetzte Mäuerchen perspektivisch zurück, und da der 3. Stil im allgemeinen sehr flach gehalten ist, ist es verführerisch, in dieser auffallenden Abweichung einen direkten Einfluß von außen, von der Bühnenmalerei, zu sehen.

wickelnde Folgeerscheinung der Vereinigung von Bühnenprospekt mit Fassade während der vorangehenden Periode. Trotzdem kann man sagen, daß in *Abb. 60* (und *64*) wohl nicht nur ein großer Teil des Schemas von *Abb. 37*, sondern auch von den meisten der oberen Wandteile dritten Stils steckt (*Abb. 128a-b*). Abb. 128a-b

Im vierten Stil haben die tief in die Ferne hinein gleitenden, stark absinkenden Linien, die in den Boscorealeprospekten hauptsächlich in den Seitenprospekten auftreten, ihre Wirkung verloren, und es herrscht ein System von immer weiter in den Hintergrund gestellten, parallel zur Wandfläche verlaufenden Architekturformen vor, die miteinander durch verkürzte Formen verbunden sind (dies zum ersten Male in der Farnesina (*Abb. 123b*) und in V, 1, 14 (*Abb. 123*). Die Fernwirkung wird dort durch eine feine Linienperspektive noch mehr verstärkt.

4. Casa del Toro, rechte Wand im ersten Zimmer rechts vom Atrium (*Abb. 129*<sup>1)</sup>, Abb. 129  
 dritter Stil). Diese Dekoration, die in verschiedener Hinsicht zu vergleichen ist, zeigt wiederum eine Vermischung des bereits stark gemischten Typus *Abb. 100* mit dem der Prospektwände. Von jenem ist auch die Haupteinteilung in fünf Abschnitte nebeneinander übernommen. Der mittlere hat sowohl mit der Längswand im „Tablinum“ der Casa di Livia (*Abb. 111*) wie mit den Prospekten tragico und satyrico more Verwandtschaft (*Abb. 57* und *60*; s. *Abb. 129b-d*<sup>2)</sup>). Die seitlichen mit Tür und kleiner Aedicula im oberen Wandteil stehen in Zusammenhang mit den Seitenprospekten satyrico und comico more (*Abb. 64, 60*). Die Eckprospekte mit Säulenreihen schließen sich an die auf einer Wand in VI, 13, 13, an, die mit *Abb. 123* verwandt ist<sup>3)</sup>). Hier fehlt aber ein direkter Zusammenhang mit den bekannten Bühnenprospekten; vergleichbar sind jedoch die Eckdurchblicke im oberen Wandteil von *Abb. 126* und auf *Abb. 100*. Abb. 129b-d

**B I. Der skenische Mittelprospekt wird zum Bilde, das manchmal noch prospektartig ist, und zu einem Bestandteil der Fassade zweiten Stils oder der dekorativen flachen Wand dritten Stils. In einigen in diesem Abschnitt herangezogenen Wänden kommen auch Motive der seitlichen Bühnenprospekte vor, allerdings nur als Bestandteile der Fassaden, und sie sind vollständig von denen der Mittelprospekte getrennt.**

<sup>1)</sup> Nach freundlichst von Dr. A. Ippel zur Verfügung gestellter Photographie; s. IPPEL, Dritter Stil, S. 24 f., Abb. 11.

<sup>2)</sup> Um die Übereinstimmung mit dem Prospekt satyrico more (*Abb. 129c*) deutlicher zu machen, setze man in *Abb. 129* auf die freistehenden „Kandelabern“, die sich im Felde zwischen der großen Muschel oben und der kleinen unten befinden ein Gebälk (*Abb. 129d*). Auch die öfters erwähnte Scaenae Frons späten 2. Stils im großen Zimmer hinter dem Peristyl der Casa di Obellio Firmo (*Abb. 125b*) zeigt Verwandtschaft. Man vergleiche die Ableitung von VI, 15, 2—3 (*Abb. 134*; S. 292, mit Anm. 2), auch für die perspektivischen Architekturen zwischen ABCD und EFGH, die sowohl mit den unteren zurückweichenden Architekturen in dem satyrischen Mittelprospekt *Abb. 60 Mitte, 129c* wie mit denen im tragischen (*Abb. 57, 129b*) zusammenhängen. Bei einem Vergleich mit *Abb. 57, 129b* stimmt dann das kleine Gerüst in EFGH mit der Tholos in dem tragischen Prospekt überein, und die Seitenflügel, die dort noch parallel zur Bildfläche verlaufen, sind mit den perspektivischen Architekturteilen AEHD und BFGC in *Abb. 129d* auf eine Stufe zu stellen.

<sup>3)</sup> MAU, Wm., S. 240.

1. Die Tholos aus der Fanniusvilla (*Abb. 57*) und die in der Casa del Laberinto (*Abb. 94*) erhält einen Platz in unserem prospektartigen Bilde *Abb. 100 Mitte* <sup>1)</sup>. Der übereck gesehene Tempel in diesem Bilde läßt sich verschieden erklären: er wird aus einem Mittel- oder Seitenprospekt (S. 190 zu *Abb. 64*) herkommen. Wir wiesen bereits darauf hin, daß im Mittelbilde von *Abb. 100* dekorative und freie Architekturmalereien hellenistischer Zeit noch eine Rolle spielen mögen (S. 275 f.) <sup>2)</sup>.
2. Später kommt dann die Tholos an derselben Stelle in einem reinen Bilde, das ganz und gar keine Prospektillusion vermittelt, auf einer Wand in der Casa degli Epigrammi vor (*Abb. 130*: Mon. d. I., X, Taf. 35, 1).
3. In der Gartenwand in der Villa di Diomede *Abb. 26* steht der Mittelprospekt (noch kein reines Bild!) wahrscheinlich unter dem Einfluß eines ähnlichen Bühnenprospekts wie *Abb. 64 Mitte*.
4. Das Hecataeum *Abb. 60 Mitte* mit seinem kleinen Heiligtum mit Götterbild zwischen Bäumen und der Altar im Vordergrund wirkt noch im dritten Stil an Wänden, die noch viel Erinnerungen an den zweiten Stil behalten haben <sup>3)</sup>, nach: in den noch stark prospektartigen Mittelbildern im Hause des Sulpicius Rufus (*Abb. 131a-c*; Niccolini Nuovi Scavi Taf. 17). Die Gebäude links und rechts auf *Abb. 131b*, und mehr noch die im einem anderen Mittelbild auf *Abb. 132a-b* (Niccolini a.a.O. Taf. 15) <sup>4)</sup>, gehen auf die Komposition von *Abb. 57, 58* und *94*, die Scaenae tragico more aus der Fanniusvilla und in der Casa del Laberinto, zurück. Auf *Abb. 131a* sieht man in den Seitenfeldern im oberen Wandteil als kleine bildartige Durchblicke obere Abschnitte von Seitenprospekten wie in der Fanniusvilla oder diesen wenigstens verwandte Kompositionen (*Abb. 139* S. 294 unter 6).
5. Auf der *Abb. 132a* wiedergegebenen Wand dritten Stils finden sich eigen-

<sup>1)</sup> Gegen die Annahme, daß ein freierer Prospekt wie die Gartendarstellung *Abb. 64* von den schmalen Eckdurchblicken der symmetrischen Wand (*Abb. 100*) aus sich das ganze Interkolumnium der parataktischen Wand erobert haben sollte, so daß die Wand der Villa der Julia Felix ein älteres Stadium vergegenwärtigte als die Prospekte der Fanniusvilla, spricht abgesehen vom Entwicklungsschema, das wir hier entwerfen, überdies noch der moderne Charakter der übrigen Teile der Wand *Abb. 100*, besonders die „neumodischen“ Sockel und der glatte obere Wandteil (oben S. 272 ff.). Die freien Motive, die ursprünglich ein normales Interkolumnium einnahmen, füllen nach und nach die ganze Wand, werden aber andererseits auch auf den schmalen Prospekt und auf das Mittelbild beschränkt.

<sup>2)</sup> Vielleicht ist die hier verwendete Form der Komposition eines zentralen Hauptbildes, bei der ein Tempel in Schrägansicht wieder gegeben ist, schon alt. Naiskosbilder u. dergl., auch Reliefs, die oft eine zentrale und jedenfalls der Regel nach keine ausgesprochen „seitliche“ Stelle einnehmen, haben den Augenpunkt mehrmals auf der Seite. Reliefbilder geben Tempel manchmal schräg von der Seite gesehen (hierüber und über den Durchblick auf einen in einem Hof stehenden Tempel s. S. 172). — Ein Tempel, von dem nur eine Seitenwand zu sehen ist, kehrt zusammen mit einer Tholos in einem zweifellos seitlichen Durchblick aus einem oberen Wandteil (*Abb. 150*) wieder (s. S. 122 und S. 300).

<sup>3)</sup> Hier sei nur hingewiesen auf die Form der Aedicula (die Säulen), auf die Kandelaber und Dreifüße in den Seitenfeldern, die von Boscoreale (*Abb. 22*) abstammen, und auf den oberen Wandteil, der im Zentrum von einer unveröffentlichten Wand späteren 2. Stils im Haus mit der Kryptoportikus (Phase IIa) abhängt.

<sup>4)</sup> Die Prospekte auf *Abb. 131b* und *132b* nach ROSTOVITZEFF, R. M. 26, 1911, *Abb. 27* u. *26* zu S. 48, wo schon auf den Zusammenhang mit den Prospekten der Villa des Fannius aufmerksam gemacht wurde.

artigerweise an derselben Stelle im oberen Wandteil zwei zentrale Prospekte, die sich wiederum in mancher Hinsicht an das Hecataeum von *Abb. 60 Mitte* anschließen (*Abb. 36*). — Diese Auswechslung von Seitenprospekt und Mittelbild bereitet sich schon während der dritten Stufe der ersten Phase des zweiten Stils vor: das „satyrische“ Mittelbild *Abb. 64* hat vielleicht schon — wie anzunehmen ist, nach dem Vorbild freier griechischer Bilder (S. 200) und zentraler Bühnenprospekte — asymmetrische Komposition und einseitig zurückweichende Perspektive, deren Augenpunkt links von der „Umrahmung“ liegt, wie dies sicher auf unserem Mittelbild *Abb. 100* der Fall ist.

6. Hier hat man auch das merkwürdige Bild in dem byzantinischen Evangeliar in Stavronikita auf dem Berge Athos in Betracht zu ziehen (*Abb. 133: A.A. 48* Abb. 133 1933 Sp. 347 *Abb. 6* <sup>1)</sup>). Wenn man von der Figur absieht, wird man geneigt sein, es als getreue Kopie eines zu einem Bilde gewordenen Mittelprospekts des zweiten Stils zu beschreiben. Derselbe Kodex enthält auch Ornamente, die so aussehen, als seien sie Wanddekorationen vierten Stils entlehnt <sup>2)</sup>. Allerdings könnte die Miniatur hierin unter dem Einfluß einer Gattung der Skenographie stehen, die nicht der bühnenartige Prospekt ist. Vielleicht ist sie von einem anderen Zweige desselben Stammes abhängig, und zwar von einer Gattung, in der schon figürliche Elemente Platz gefunden hatten: vom perspektivischen Architekturbild mit Figuren (S. 275). Für dieses bietet das Würzburger Kraterbruchstück (S. 116) ein Beispiel aus dem vierten Jahrhundert v. Chr. War diese Gattung bisher auf das freie Bild beschränkt, dessen Einfluß man schon in dem Tholosbilde auf *Abb. 100* spüren konnte, so finden sich Vertreter von ihr nun auch im späteren zweiten Stil, so z.B. im Kirkebilde der Odysseelandschaften (Phase IIa) und im dritten Stil in den Peliadenbildern aus VI, 13, 2, und aus der Casa delle Vestali. In der Wandmitte angebracht konnte sich diese nahverwandte Gattung von Bildern ebenso wie das landschaftliche Architekturbild (vgl. *Abb. 82* und *Abb. 135* S. 292) am Ende des zweiten Stils ohne Schwierigkeit mit den Ableitungen des mittleren Bühnenprospekts vermischen. In den meisten Fällen jedoch ist eine Scheidung noch sehr gut möglich. Das skenographische Bild mit Figuren wird selbstverständlich in der Regel ein vollständiges Gebäude wiedergegeben haben, das an den Seiten ganz, oder doch so gut wie ganz, frei stand. Wenn dies Gebäude aber bei malerischerer Darstellung nicht vollkommen sichtbar war, wird es auf ziemlich willkürliche Weise vom Rahmen überschritten worden sein. Das Mittelbild der Thyromata und seine Ableitungen werden zumeist nur das Zentrum gewesen sein (s. die ebengenannten Beispiele), und es wird durch die Seitenprospekte ergänzt worden sein und mit Vorliebe eng an die Seitenkanten der Umrahmung angeschlossen haben, während die Scherwand wohl stets ein wesentlicher Bestandteil geblieben ist: so auf *Abb. 131b, 132b* aus

<sup>1)</sup> Nach FRIEND, Art Studies 5, 1927, S. 134, Abb. 97.

<sup>2)</sup> A. A. 48, 1933, Sp. 349, Abb. 8.

dem Haus des Sulpicius Rufus<sup>1)</sup>. (Über das Verhältnis dieser Gattungen im Einzelnen und die Stelle des Miniaturbildes mehr in Band II bei der Behandlung des Kirkebildes).

B II. Der Mittelprospekt wird zu einem Teil des architektonischen Gerüsts. An einigen hier heranzuziehenden Wänden, auf denen gleichzeitig noch ein Seitenprospekt zu sehen ist, ist dieser von den Motiven des Mittelprospekts völlig gesondert.

1. Casa del Laberinto, Tholoswand (*Abb. 94*), eine Wand, die eigentlich bereits ein treffendes Beispiel bietet. Hier wird durch Hinzufügung des Seitenstücks in der rechten Ecke die Regia bzw. das Propylon der Scaena tragica aus der Fanniusvilla (*Abb. 57*) über eine ganze Wand ausgebreitet.
- Abb. 134 2. VI, 15, 2 (*Abb. 134*: Ippel Dritter Stil S. 24 *Abb. 10*; dritter Stil) das Mittelstück einer Gartenarchitektur, mit dem die Wand in der Casa del Toro (*Abb. 125*) und das Heiligtum der Hekate aus der Fanniusvilla (*Abb. 60 Mitte*), ferner, wenn auch in geringerem Maße, der Prospekt tragico more auf *Abb. 57* verglichen werden kann. Die Abbildungen sprechen für sich selbst<sup>2)</sup>. Nur nebenbei sind Einflüsse von *Abb. 113* (S. 283) und von *Abb. 23* wirksam.
- Abb. 135 3. Haus des Epidius Sabinus (*Abb. 135*: Mau Wm. Taf. 15), dritter Stil, eine Wand, auf der der Typus *Abb. 113* mit dem des Hecataeum *Abb. 60 Mitte* verschmolzen ist<sup>3)</sup>. Hier deuten insbesondere die kleinen prospektartigen Häuschen zwischen den Säulen der beiden Aediculae auf Einfluß des niedrigen Zauns oder der niedrigen Mauer vor dem Hecataeum in Boscoreale hin<sup>4)</sup>, und es wird zugleich offenbar, daß die perspektivisch geführte Mauer im Eckprospekt

<sup>1)</sup> Im Silensbild (HERRMANN, Denkmäler, Taf. 148) aus dem 3. Stil, das den oberen Wandarchitekturen in der Farnesina verwandte Motive aufweist, überwiegt wahrscheinlich der Einfluß des freier komponierten landschaftlichen Architekturbildes.

<sup>2)</sup> Die Bestandteile sind: a) In der Mitte ein Pavillon mit Standbild, dicht an der Oberkante ein waagrechtlicher Balken oder eine waagrechte Latte, die die Senkrechten der Stützen des Pavillons überschneidet und von der Begrenzung der Scherwand auf *Abb. 60 Mitte* her stammt (vgl. auch die punktierten waagrechtlichen Linien auf *Abb. 113*). — b) Ein nach der Mitte zu bogenförmig zurückschwingendes und dort eine Nische bildendes Gitter, das hinter dem Pavillon umläuft, ein Abkömmling der nischenförmigen Einfriedigung, auf *Abb., 60 Mitte*. — c) ein großes Gerüst (Hermensäulen und Dach), das sich mit den Säulen und Pfeilern und dem Gebälk der parataktischen Säulenstellung von *Abb. 60 Mitte* vergleichen läßt. Daß sich die großen Säulen zugleich mit dem Gebälk vom oberen Abschluß der Dekoration loslösen, haben wir schon wiederholt beobachtet. Die eigenartigen ausstrahlenden perspektivischen Linien zwischen den Säulen dieses Gerüsts (vgl. *Abb. 129* an derselben Stelle) haben verschiedene Wurzeln: 1) die verkürzten Stücke der niedrigen Mauer auf *Abb. 60 Mitte* (vgl. gleich unten im Text unter 3). — 2) perspektivische Schrägen wie in der Casa di Obellio Firmo (*Abb. 125b*, später 2. Stil) und in der Casa del Toro (*Abb. 124* und *125*, 3. Stil), und wieder weiter zurück in der Entwicklung: 3) Durchblicke von der Regia tragico more (*Abb. 57*), sowie auch 4) die Seitenprospekte comico more und 5) die nicht weit von der Regia angebrachten schmalen Durchblicke auf *Abb. 23*, wo obendrein das auffallende Motiv des doppelten Giebels wahrscheinlich schon ursprünglich vorhanden war.

<sup>3)</sup> Wie gewöhnlich im 3. Stil ist der obere Wandteil zu einem schmalen Fries zusammengeschrumpft. Genau wie in *Abb. 113* ruht das Gebälk der kleinen Aedicula unmittelbar auf dem Abschluß des mittleren Wandteils (b) auf.

<sup>4)</sup> Dieselben nebenher wirkenden Einflüsse wie in VI, 15, 2 (*Abb. 134*; oben, Anm. 2) waren auch hier wirksam. Überdies sind aber noch die Altäre der Tholos auf *Abb. 57* von Wichtigkeit.

*Abb. 23* (und auf einer unveröffentlichten Wand aus Phase IIa) hier auf die zentrale Architektur aufgepfropft worden ist. Die Konzentration nach der Mitte zu ist charakteristisch für den dritten Stil (vgl. Mau Wm. S. 341 f.). In dem dreisäuligen Heiligtum genau in der Mitte des Landschaftsbildes lebt noch eine schwache Erinnerung an die alte Tholos weiter. Verwandt ist auch *Abb. 136*: *Abb. 136* Ippel, Dritter Stil, S. 11, *Abb. 4*, auf der jedoch ein bestimmter Einfluß des Prospekts nicht feststellbar ist (ebenfalls dritter Stil)<sup>1)</sup>.

4. Casa del Laocoonte (*Abb. 137*), dritter Stil<sup>2)</sup>, eine Wand im Atrium, ist hier zu *Abb. 137* vergleichen. Die verschiedensten Elemente sind hier zu einem bizarren Ganzen vereinigt. Die kleinere Aedicula bzw. der Naikos und der waagrechte Balken, der zur Verbindung mit den ursprünglich zu beiden Seiten stehenden hohen Pflanzensäulen dient, geben eine Anschauung davon, wie vollständig die Verschmelzung des Wandtypus *Abb. 113* mit dem Prospekttypus *Abb. 60 Mitte* durchgeführt ist. Die zurückweichende Säulenarchitektur, die im Stil der Seitenprospekte des oberen Wandteils von *Abb. 126* und der Vorläufer dieser Prospekte auf Wänden aus der zweiten Phase des zweiten Stils gehalten ist (S. 288), macht den Eindruck, als wäre sie ein nach Analogie der kleineren zurückweichenden Einzelformen auf *Abb. 60 Mitte* und von denen auf *64 Mitte* in den Mittelteil der Komposition hineinbezogenes Motiv aus einem Seitenprospekt. Man würde dann sagen dürfen, daß alle drei Prospekte von *Abb. 60* und *64* im Zentrum dieser Dekoration vereinigt sind. Dennoch ist diese verkürzte Architektur ebenso wie die auf *Abb. 125* (vgl. *Abb. 126*) zum größten Teil aus dem Mittelstück einer „Scaenae Frons“ wie der in der Casa di Obellio Firmo (*Abb. 125b*) zu erklären, wo unmittelbar links und rechts neben dem Mittelinterkolumnium zurückweichende Portiken sichtbar sind (vgl. *Abb. 22* und *57*)<sup>3)</sup>. Das stufenweise Aufsteigen von geschlossenen Flächen (Scherwänden) unterhalb dieser Architektur steht in nahem Zusammenhang mit *Abb. 123*, und dort geht das Motiv wiederum auf *Abb. 60 links* und *rechts* zurück, demnach indirekt auf die seitlichen Thyromabilder (vgl. *Abb. 69, 70*).

Die meisten unserer Beispiele gehören dem dritten Stil an; zufällig sind die Zwischenglieder aus dem späteren zweiten Stil verloren. Dies hat jedoch den Vorteil, daß niemand diesen unzweifelhaft späteren Wänden die Priorität ge-

<sup>1)</sup> Das Gesims der kleinen Aedicula sitzt auf der Höhe der Begrenzung *b/c* (des oberen Abschlusses des mittleren Wandteils) und sie ist am besten als eine Erinnerung an die Tür aufzufassen (s. z.B. *Abb. 22*).

<sup>2)</sup> Nach D. I. R. Neg. 32. 1701; s. auch NICCOLINI, D. G., Taf. 66; BAUMGARTEN-POLAND-WAGNER, Hell. – röm. Kultur, S. 462, *Abb. 308*; GUSMAN, Décoration, Taf. 9.

<sup>3)</sup> Die leichten, als hölzern gedachten und mit Querlatten versteiften Säulenreihen wie neben der Aedicula in *Abb. 137*, in *Abb. 126* und in unveröffentlichten Dekorationen aus dem späteren 2. Stil (u.a. im Haus mit der Kryptoportikus) enthält auch der Prospekt ganz rechts in der Dekoration aus der Casa di Laocoonte. Sie sind in der Wandmalerei eine Mischung aus einer festeren Form mit Halbsäulen vor einer Wand mit Zwischengesims, das von den Säulen überschritten wird wie oben auf *Abb. 60 links* und *rechts* (unmittelbar neben den Tempelchen) mit den Formen der offenen Gartenarchitekturen, die sich manchmal an derselben Stelle befinden (z.B. die in *Abb. 64*).

genüber den Thyromaprospekten zweiten Stils zuerkennen kann, und dadurch wird die Annahme einer Entwicklung im umgekehrten Sinne ausgeschlossen, wie sie bei der Dekoration der Villa der Julia Felix noch möglich wäre.

C. Die Seitenprospekte werden in das architektonische Gerüst hineingearbeitet. Beim korinthischen Oecus der Casa del Laberinto (*Abb. 63*, Phase Ic, S. 180 f.) handelt es sich noch lediglich um die Zusammenfügung zweier Bühnenprospekte; daher erwähnen wir diesen Fall nur als Vorläufer, aber noch nicht als Beispiel.

1. Villa der Julia Felix (*Abb. 100*, S. 278 f., Ende der Phase Ic).
2. Haus des Popidius Priscus, Zimmer hinter dem Tablinum, Mau Wm. S. 276, Phase Ic) <sup>1)</sup>. Hier ist in derselben Weise wie in *Abb. 100* ein Brunnentrog in die Ecke der Dekoration gestellt.
3. Haus mit der Kryptoportikus, Apodyterium (C) (Phase IIa) <sup>2)</sup>.
4. Casa di Livia, „Tablinum“ (*Abb. 111*, S. 183) <sup>3)</sup>.
- Abb. 138 5. Haus des Spurius Mesor (*Abb. 138*: Mau Wm. Taf. 11a, späterer dritter Stil, später als *Abb. 141*: Mau Wm. Taf. 12) <sup>4)</sup>. Obwohl die Formen zufällig wenig mit unseren Prospekten auf *Abb. 60 rechts* und *links* gemein haben, handelt es sich auch hier um eine vielleicht freie Variation des Motivs eines „Fensterprospekts“ comico more (vgl. S. 139 f. und S. 152 f.). Die im dritten Stil auch sonst in Prospekten und Durchblicken weiterhin noch beliebten, in die Tiefe weichenden Linien sind ein Erbteil von griechischen Bühnenprospekten und deren Ableitungen im zweiten Stil. Direkter Bühneneinfluß ist hier keineswegs ausgeschlossen.
- Abb. 139 6. Haus des Sulpicius Rufus (*Abb. 139*, dritter Stil, vgl. S. 290 unter 4) <sup>5)</sup>. Der Prospekt ist zu einem nebensächlichen Bestandteil der oberen Wand geworden und beschränkt sich auf das zweite Stockwerk, ist jedoch ein bildartiger Prospekt geblieben, wie eigentlich auch das Mittelbild derselben Wand (*Abb. 131*). Die Ableitung aus dem oberen Wandteil der komischen Seitenprospekte aus der Fanniusvilla liegt auf der Hand. Charakteristisch ist in beiden, daß ein niedriges Gebäude ganz an der Seite des Bildes sich an ein höheres anschließt, das mehr nach der Mitte zu liegt <sup>6)</sup>. Die Zusammenfügung des Thyromaprospekts

<sup>1)</sup> Phot. Curtius D. I. R.

<sup>2)</sup> MAIURI, Not. d. Sc. 1933, S. 267.

<sup>3)</sup> Über die allmähliche Wandlung des Charakters der abgebildeten Häuser, durch die die angenommene Reihenfolge noch einmal bestätigt wird, eine Wandlung von bewegteren Formen mit vielen Fenstern (auch Schlitzfenstern vgl. ROSTOVITZEFF, R. M. 26, 1911, Abb. 13 zu S. 34, zu festeren Formen mit Fenstern vom gewöhnlichen hellenistischen Typus wie im Haus des Epidius Rufus (OVERBECK, Pompeji<sup>4</sup>, S. 299, Abb. 164) s. bei der Besprechung der späteren Stufen (Band II) und des Ursprungs (Band V).

<sup>4)</sup> Wm., S. 395 f., 430.

<sup>5)</sup> Auch *Abb. 38d*; nach D. I. R. Neg. 31. 2726; 2812; NICCOLINI, Nuovi Scavi, Taf. 17.

<sup>6)</sup> Die Bäume sind nicht vergessen, auch das nach hellenistischer Weise in einer Ecke am Bildrand angebrachte zylinderförmige Monument von *Abb. 60 links* und *rechts* hat hier sein Gegenstück. Es ist hier zu einem rechteckigen Gebäude geworden. Die hier dargestellte Tür ist aus dem mittleren Wandteil emporgestiegen.

— oder wie wir es oben genannt haben: des Pinaxprospekts — mit einer Fassade, oder wie man im dritten Stil sagen muß: der dekorativ flachen Wand, wird anfangs, wie wir S. 281 bereits betonten, auch auf der Bühne selbst, wenschon wahrscheinlich in bescheidenerem Maße, stattgefunden haben. Die plastische römische Scaenae Frons wird so gut wie sicher durch gemalte Pinakes oder gewebte Stoffe bereichert gewesen sein, und diese nahmen öfters eine ziemlich große Fläche ein: die bereits besprochenen „fenestrae“, die Vitruv bei der komischen Gattung erwähnt. Einige solcher Fensterprospekte, zumeist aus dem vierten Stil, nannten wir oben schon bei der Besprechung des zweiten Stockwerks der Bühnendekoration des Apaturius und auch im Zusammenhang mit *Abb. 60* (S. 121 f., 153), und wir werden sogleich auf sie zurückkommen. In den späteren Scaenae Frontes vierten Stils sind aber die mit den älteren Teilkulissen (Pinakes) übereinstimmenden Fensterprospekte bereits rein architektonisch und vollkommen übereinstimmend im Charakter mit der umgebenden plastischen Fassade. In der Bühnendekoration des Westens erringt denn auch die Scaenae Frons schließlich den endgültigen Sieg über den alten bildartigen Prospekt, und auch an der Hauswand kommt dieser außer Übung. Es ist verlockend, in *Abb. 139* die Wiedergabe einer „fenestra“ aus der Übergangszeit zu erkennen, man bedenke aber, daß dies bei den nicht auf Abstand berechneten Gegenständen, die mit Figürchen belebt sind (*Abb. 36*), keinesfalls so gewesen sein kann <sup>1)</sup>.

Verwandt ist:

7. Haus des Caecilius Jucundus, über dem Ausgang des Tablinum (*Abb. 140*, dritter Abb. 140 Stil) <sup>2)</sup> weniger bildhaft, die Gebäude ansehnlicher.
8. Haus des Spurius Mesor (*Abb. 141*: Mau Wm. Taf. 12, früher dritter Stil) <sup>3)</sup>, an den Abb. 141 Seiten im oberen Wandteil vom Oecus am Garten. — Die oben sich gegen den Himmel abzeichnende Umrahmung des schon auf S. 183 genannten Liviapropekts, die durch Hinzufügung eines zweiten Stockwerks entstanden ist, wurde zum Anlaß, an dieser Wand eine flache umrahmende Architektur mit zurückweichenden Miniaturprospekten darin auszubilden <sup>4)</sup>.
9. Sogen. Accademia di Musica (*Abb. 142*, dritter Stil, augusteisch) <sup>5)</sup> ebenfalls Abb. 142 von den komischen Prospekten herstammend.
10. Haus des Lucretius Fronto, Zimmer rechts vom Atrium mit dem Bilde des

<sup>1)</sup> Überdies sind diese auch nicht als Seitenprospekte komponiert. — Ebenso wenig können die großen Mittelbilder (*Abb. 131b, 132b*) Thyromaprospunkte genau wiedergeben. Abgesehen davon, daß diese während des 3. Stils in der alten Form und sicher als Zentrum der Bühnendekoration im Westen allmählich außer Gebrauch kamen, ist die Anbringung von Türen auf dem Hintergrund in einer echten Thyromakulisse natürlich eine Unmöglichkeit. Größere Prospektkulissen in breiten Interkolumnien kamen vielleicht noch in einfachen Theatern neben den ganz gemalten Scaenae Frontes vor.

<sup>2)</sup> Nach D. I. R. Neg. 29. 370. Flüchtige Abb. auch bei PRÉSuhn, N. Ausgr., Abt. I, Taf. 2.

<sup>3)</sup> Wm., S. 370 f., 395 f. Diese Dekoration ist älter als die aus demselben Hause (*Abb. 138*), die ebenfalls 3. Stils ist.

<sup>4)</sup> Eine zweite Wurzel für das Motiv ist auch in den Seitenarchitekturen im oberen Teil der Farnesinawand (*Abb. 123b*) und in V, 1, 14 (*Abb. 123*) zu sehen.

<sup>5)</sup> Nach MAU, Wm., S. 418 auf Tuffretikulat.

Abb. 143

Theseus und der Ariadne (*Abb. 143*<sup>1)</sup>, dritter Stil). Der Prospekt ist hier fast ganz zu einem Ornament verkümmert <sup>2)</sup>).

An diese Liste ließen sich noch ärger verflachte Formen anfügen. Es braucht nicht nochmals darauf hingewiesen zu werden, daß in den genannten Architekturen, soweit sie in der oberen Wand oder im zweiten Stockwerk sitzen (6–10), Übereinstimmung mit dem zweiten Stockwerk des Peliadenbilds (*Abb. 43*, vgl. S. 185) besteht.

Abb. 144

Abb. 145a–c

Eine Anschauung von den wirklichen Architekturen, die in den besprochenen Dekorationen frei nachgeahmt sind, kann uns die Wiederherstellung der an Terrassen grenzenden Gebäude in Herkulaneum vermitteln. Diese machen uns zugleich die eigenartige Verschiebung der Motive der Wandmalerei auf ein höheres Niveau während des späten zweiten und frühen dritten Stils deutlich, wie wir sie schon mehrfach beobachtet haben. Der Terrassenbau, der auch in Herkulaneum und Pompeji eine so große Rolle spielt, kann ja einen Übergang vom einstöckigen zum mehrstöckigen Bau bilden, und wir können an ihm erkennen, wie leicht während der zweiten Hälfte des zweiten und während des dritten Stils architektonische Motive in der Wandmalerei vom ersten ins zweite Geschoß heraufgeschoben werden konnten. Zumal bei Architekturen im oberen Wandteil des Hauptgeschosses liegt diese Verschiebung sehr nahe, besonders wenn sie nicht in architektonischem Verband mit der Scherwand stehend und weiter weg und höher als sie gedacht sind. In der Casa dei Cervi und an anderen Stellen in Herkulaneum stimmt sogar die Aufstellung der hier wohl noch in viel soliderem Material errichteten kleinen Bauten im Prinzip mit denen im zweiten Stockwerk des dritten und vor allem des vierten Stils überein: *Abb. 144*<sup>3)</sup> — hier ein Pultdach, das man ein Semifastigium nennen könnte, in der Art von *Abb. 60 links* und *rechts*. Die Terrassenbalustrade mit der langen Reihe von rechteckigen Öffnungen (*Abb. 145a*) erinnert an die Balustrade oder besser an das Podium unten am oberen Wandteil bei Niccolini A.i.P. Taf. 33 (*Abb. 145b*), wo übrigens in den Formen eine Verwandtschaft mit den Schlitzfenstern an derselben Stelle in *Abb. 60 links* und *rechts* oberhalb der Türen besteht <sup>4)</sup>. Hierzu ist auch der obere Wandteil des Tablinum in der Casa di Lucrezio Frontone (*Abb. 145c*) zu vergleichen, wo man noch geneigt sein wird, entweder an Scheinfenster oder an Fenster eines tiefer gelegenen Stockwerks zu denken, von denen die meisten zum größten Teil, aber nicht ganz über eine Mauer hervorschauen. Solche Fenster können u.a. sehr wohl zu einem Oberbau gehören, der dazu diente, einem tieferen Geschoß Oberlicht zuzuleiten (vgl. die Fenster oder Scheinfenster mit *Spiracula* in den Kryptoportiken von Villen auf Podien wie z.B. der Villa dei Misteri) <sup>5)</sup>).

<sup>1)</sup> Nach R. M. 16, 1901, S. 344, Abb. 5.

<sup>2)</sup> Gewissermaßen eine Erinnerung an die Eckprospekte mit Bäumen spielt noch in den Durchblicken mit Bäumen bei NICCOLINI, Suppl., Taf. 20 eine Rolle. Eine andere Quelle bilden die Prospekte in den Nischen im Auditorium des Maecenas (Bull. Com. 1874, pl. 16; R. P. G. R. 393. 2).

<sup>3)</sup> MAIURI, Ercolano, S. 63; Wereldkroniek vom 6. Oct. 1934. S. 788 f.

<sup>4)</sup> Daß in *Abb. 60 links* und *rechts* mit den schmalen Öffnungen wirklich Schlitzfenster gemeint sind (vgl. S. 294, Anm. 3), wird durch ihr Vorkommen in dem Hause mit dem abfallenden Dach hoch über der Scherwand deutlich.

<sup>5)</sup> Die Terrassenbalustrade über der Nordseite der Portikus hinten in der Diomedesvilla hat einige Schlitzfenster, die außerordentlich viel Ähnlichkeit mit Schlitzfenstern haben.

Der dritte Stil scheint die Erinnerung an alle drei Genera scaenarum bewahrt zu haben. Das ist kein Wunder; ist er doch die Blütezeit des Villenbildes, und in diesem ist eine Mischung des Königlichen, des Bürgerlichen und des Landschaftlichen, also eben der drei Genera, am rechten Ort. Daß der spätere zweite und vor allem der dritte Stil gerade auf den uns erhaltenen Prospekten fußen, nämlich auf dem tragischen Mittelprospekt, dem komischen Seitenprospekt und ferner dem satyrischen Mittel- und Seitenbild (oberer Wandteil der Casa di Lucrezio Frontone: *Abb. 37*), während die komischen Mittelprospekte und vor allem die tragischen Seitenprospekte wenig Einfluß gehabt zu haben scheinen, erklärt sich vielleicht einfach daraus, daß diese erhaltenen Prospekte eben zugleich auch die beliebtesten in der Wandmalerei gewesen sind. Allerdings können nicht bekannte tragische Seitenprospekte und wohl auch komische Mittelbilder in den Architekturen zweiten und dritten Stils fortleben, die für uns nicht mehr als solche zu erkennen sind. Wir dürfen annehmen, daß einige obere Wandteile von tragischen Seitenprospekten Verwandtschaft mit denen der komischen wie auf *Abb. 60*<sup>1)</sup> und der satyrischen wie auf *Abb. 62* haben (vgl. die kleinen Bauten über den „Paraskenien“ in dem tragischen Peliadenbild *Abb. 43*, mit denen auf *Abb. 60*; vgl. S. 183 f.), und wir dürfen vielleicht einige Motive in den Seitenflächen ebensogut von den tragischen Prospekten wie von denen der beiden anderen Gattungen ableiten. Dennoch wird sich diese Vorliebe erklären lassen.

Das tragische Spiel konzentrierte sich nämlich um die Regia, und infolgedessen saßen dort die wesentlichsten Dekorationen, während in der Komödie mindestens ebenso viel an den Seitentüren (S. 150 Anm. 3) gespielt wurde und in dieser Gattung die Seitenprospekte in der Regel das Interessanteste waren (S. 153; die satyrische Dekoration ist in dieser Beziehung schwer faßbar). Daher wählen die Wandmaler zweiten Stils die tragische Regia und die komischen Seitenprospekte, und noch die des dritten, die überdies eine besondere Vorliebe für die wechselnden, aber einfach glatt gehaltenen Formen und für die leichtere Struktur der Seitenprospekte *comico more* haben, halten sich an sie.

Anders ist es im vierten Stil. Die bereits mit dem zweiten Stil einsetzende Entwicklung ist nunmehr durchgeführt. Auf der Bühne selbst sind die drei klassischen Gattungen bekanntlich ganz in Verfall geraten. Sie wird von der tragischen Pantomime, vom Singspiel, von den komischen Mimen und allerlei Agonen beherrscht, und als Hintergrund dient die ursprünglich tragische Scaena columnata (S. 295). Sogar die für Mimen und satyrisch gefärbte Spiele eingesetzten Kulissen, die schmalen Streifen oder „Fenestrae“, hatten einen pompös „tragischen“ Charakter (vgl. Cube Scaenae Frons Taf. 8 und 10). Und wenn auch die Regia in dieser Scaena columnata noch hervorgehoben wurde, so wurden doch auch die Hospitalia und ihre Umgebung reich herausgeputzt. Es ist die Frage, ob in der Scaenae Frons nicht eine gewisse „Dezentralisierung“ zu beobachten ist. Sicher ist dies in den Dekorationen vierten Stils im Wohnhaus der Fall, wo im Gegensatz zum späteren zweiten und zum dritten Stil (in dem die Bild-

<sup>1)</sup> Überdies ist die Säulenhalle in *Abb. 60 links* (= *61a*) und *62c* wahrscheinlich bereits von tragischen Prospekten oder Scaenae Frontes entlehnt (S. 176 f.).

aedícula den Schwerpunkt bildet) das Mittelfeld an Bedeutung verliert und der architektonische Schmuck in den von der Seite gesehenen Durchblicken die höchste Blüte erreicht. Die Folge von all dem, was oben gesagt wurde, ist: der vierte Stil zeigt uns gerade besonders gern die seitlichen tragischen Prospekte (zumeist schmalere Durchblicke und „fenestrae“). Für die Rekonstruktion der späteren Entwicklung des zweiten Stils scheinen diese Tatsachen jedoch keine wesentliche Bedeutung zu haben.

Die Stellung der vierten Stils gegenüber dem zweiten ist eben noch nicht erforscht, und es ist noch nicht an der Zeit, meine Auffassung über sie auseinanderzusetzen. Überdies wird in dieser Periode der direkte Bühneneinfluß wieder sehr mächtig. Auf den reiferen und den späten zweiten Stil einen Rückschluß zu wagen, was beim dritten Stil möglich ist, dessen Anschluß an den zweiten nicht bezweifelt werden kann und der in der Regel der Bühne abhold ist, weil diese zu seinem Charakter nicht paßt, ist hier also nicht ohne weiteres erlaubt.

Dennoch lassen wir hier einige auffallende Beispiele von Verwandtschaft folgen. Wenn wir die Beiworte „tragisch“, „komisch“ und „satyrisch“ hinzufügen, muß man demnach nicht denken, daß die Formensprache der drei Genera noch sehr deutlich geschieden wäre.

A. Die ganze drei Interkolumnien umfassende Wand, die mit aneinander anschließenden Prospekten angefüllt sind, hat keine einigermaßen deutlichen Spuren hinterlassen<sup>1)</sup>. Bis zur Unkenntlichkeit umgestaltete und vollkommen umgearbeitete Überbleibsel, wie sie wohl noch in einigen Gartenwänden zu finden sind, können wir beiseite lassen.

Was wir noch von der Gesamtkomposition der drei Prospekte finden, ist in den Typus der Scaenae Frons, unter den wir auch einige Wände mit Gartenarchitekturen einordnen, oder zwischen die dekorativen Flächen verarbeitet. So finden wir in der Scaenae Frons oder besser in der Gartenwand in den Stabianer Thermen (Curtius S. 189 f. Abb. 115 f.) die uns von der Wand auf *Abb. 60* bekannte Abstufung; die Linien fallen hier jedoch nach der Seite zu ab.

In einem fernen Zusammenhang mit den drei Prospekten auf *Abb. 60* steht auch der mittlere Abschnitt des oberen Wandteils einer Dekoration in der Casa di Apollo. (*Abb. 146*: Amelio Taf. 14<sup>2)</sup>). Aber die Seitenprospekte mit komischen Motiven befinden sich nun nicht mehr in den Ecken der Dekoration, und das Solarium im Mittelbild, das eben an *Abb. 60 Mitte* und *Abb. 64 links* und *rechts* erinnert, ist in eine uns völlig fremde, dekorativ flache Umgebung gesetzt<sup>3)</sup>.

Abb. 146

<sup>1)</sup> In Zimmer u am kleinen Peristyl des Vettierhauses findet sich eine Gartenarchitektur, die mit den oben besprochenen in der Casa del Toro (*Abb. 124*) zusammenhängt. Für sich allein betrachtet bietet sie aber keine wirklichen Vergleichspunkte mehr mit den Prospekten der Fanniusvilla.

<sup>2)</sup> CURTIUS, S. 155, Abb. 100.

<sup>3)</sup> In der Wand der Casa delle Nozze d'Argento (NICCOLINI, Nuovi Scavi, Taf. 18), die auf der Gartenwand der Casa del Toro weiterzubauen scheint (*Abb. 129*, S. 289, unter A4), stecken noch allerlei Elemente aus der Mittelfläche und den Seitenflächen der bühnenartigen Prospekte mit einer oder der anderen figürlichen Zutat nach Art von *Abb. 100* und des späteren 2. Stils (*Abb. 111*). Diese Elemente sind jedoch nicht allein durch dekorative Flächen geschieden — eine Scheidung, die also in letzter Instanz auf die „gemischten“ Wände wie *Abb. 100* und *111* zurückgeht —, sie befinden sich vielmehr wie die ganze Architektur der Dekoration auf einem dekorativen Grund, so daß der Prospektcharakter verloren ist.

B I. Daß in Mittelbildern vierten Stils noch irgendwie nennenswerte Erinnerungen an die Mittelprospekte erhalten wären, ist mir nicht bekannt.

II. Auch die Erstarrung des Mittelprospekts zu einem architektonischen Bestandteil der ganzen Wand scheint im vierten Stil keinen oder doch nur wenig Anklang gefunden zu haben. Allerdings finden wir in der Scaenae Frons I, 3, 25 (*Abb. 45*) die kleinere Aedicula zwischen hohen Säulen (vgl. *Abb. 60*); es handelt sich hier aber um ein allgemeines Motiv, daß in dieser Dekoration überdies wahrscheinlich unmittelbar aus der Bühnenmalerei übernommen ist.

Das Mittelfeld besteht im vierten Stil meistens aus einer dekorativen Fläche mit einem kleinen Bilde, ob es nun von einer Aedicula umgeben ist oder nicht.

Nur die niedrigen und verkürzt gesehenen Mäuerchen an den Seiten von *Abb. 60 Mitte* leben wie im dritten Stil (S. 292 Mittelprospekte B II unter 3) als Bestandteil der Aedicula fort: so in einem Wandbruchstück aus der Casa del Naviglio im Nationalmuseum (Spinazzola *Arti* Taf. 111), wo man Masken auf die Mäuerchen gelegt hat. In der Casa delle Vestali (*Zahn I* Taf. 99) ist dadurch, daß in bescheidenem Maße ursprünglich aus den komischen Seitenprospekten stammende Motive zugelassen sind — ebenso wie in den angrenzenden Durchblicken — ganz unmerklich aus der Darstellung einer einfachen Mauer die eines Hause geworden (vgl. wieder S. 292 unter 3), und in der Casa dei Capitelli colorati (*Zahn II* Taf. 24) hat man die reiche, wie eine pompöse Barock-Orgel anmutende Aedicula an ihrer Innenseite mit zwei überladenen Architekturen mit Treppchen, Säulen, Fenstern und Balkons versehen. Die Motive von *Abb. 60* leben fort; wie sehr ist aber ihre Selbständigkeit verloren gegangen und wie hat sich ihre Aufgabe verändert! Man könnte noch mehr Beispiele hierfür anführen.

C. Bedeutsamer sind die Seitenprospekte: der größte Teil der Durchblicke vierten Stils steht, wie die des dritten Stils, zwar in irgendeinem Zusammenhang mit den Thyromapropekten, die mit den Säulendurchblicken zweiten Stils zu einem neuen Ganzen verschmolzen sind. Ich beschränke mich aber auf besonders schlagende Beispiele: es handelt sich hier um Dekorationen, von denen viele schon oben genannt wurden.

Die Durchblicke nehmen ein ganzes Feld ein.

1. VIII, 2, 18, Atrium (*Abb. 147*; s. S. 125) <sup>1)</sup>, zwischen vollkommen flach gehaltenen dekorativen Feldern angebracht. Wahrscheinlich komisch wegen der Maeniana und eines kranzflechtenden Mädchens, obwohl dies im vierten Stil schwerlich mehr an den Architekturformen zu sehen ist. Hier ist wahrscheinlich direkter Einfluß von der Bühne wirksam, und zwar wohl von der einfachen Bühne mit großen Kulissen, die noch an die Thyromaprospekte erinnern, wie sie vor allem im Osten noch fortlebte S. 128 f.).
2. Haus des Pinarius Cerealis (*Abb. 46b*, S. 127), tragische Scaenae Frons mit Iphigenie auf Tauris. Hier steht direkter Bühneneinfluß fest. Die etwas weiter

<sup>1)</sup> Nach D. I. R. Neg. 30. 144; NICCOLINI, Nuovi Scavi, Taf. 19.

zurückliegenden Architekturen links und rechts von der Regia werden auf der Bühne auch in den Fällen gemalt gewesen sein, wenn die Fassade sonst plastisch ausgeführt war. Sie sind in einer Art von Thyroma angebracht. Hinter der Regia erscheint die noch mit der Hekate in *Abb. 60 Mitte* zusammenhängende Statue der Diana. Die sie umgebende Regia hat jedoch sicherlich nichts mit *Abb. 60 Mitte* zu tun.

Die Durchblicke sind auf Fenestras (sehr wahrscheinlich unter direktem Einfluß von der Bühne her) beschränkt:

3. VI, Ins. occ., am Ende der Strada della Fortuna, Atrium (S. 121), hoch an der Wand ohne rechten strukturellen Zusammenhang mit der übrigen Dekoration (*Abb. 39*). Wie bei den beiden folgenden Beispielen ist es nicht schwer, Übereinstimmung mit den Prospekten der Fanniusvilla, in diesem Fall mit den komischen, zu entdecken. Dieser Fensterprospekt selbst ist aber eher tragisch oder als Hintergrund für eine Pantomime oder eine musikalische Aufführung passend. Unmittelbar daran ein großes blaues, mit silbernem Schmuck besticktem Aulaeum und Masken.
- Abb. 148 4. Bruchstück aus Herkulaneum im Museo Nazionale (*Abb. 148*: Pitt. d. Erc. I S. 229 Taf. 43) <sup>1)</sup>. Auch dieses muß hoch oben an der Wand gesessen haben; komisch.
- Abb. 149 5. Casa dei Vetti, Oecus n) ziemlich hoch links und rechts von den Pavillionen (*Abb. 149*, S. 153). Die an der linken Wand (Curtius S. 149 *Abb. 97*) haben noch etwas von den leichteren Gebäuden im oberen Wandteil des dritten Stils. Die Solaria der Rückwand (*Abb. 149*) <sup>2)</sup> stammen von der „satyrischen“ Pergola auf *Abb. 64 rechts* (vgl. den oberen Wandteil in Saal Q desselben Hauses). Tragisch oder satyrisch.
- Abb. 150 6. Fragment aus Herkulaneum, M.n. 9931, (*Abb. 150*: Pitt. d'Erc. III S. 317 Taf. 60, S. 122) <sup>3)</sup>, ursprünglich hoch oder ziemlich hoch oben an der Wand; tragisch. Hier erkennt man den Tempel und die Tholos von *Abb. 100* <sup>4)</sup> wieder: Es ist ein kleiner Bau mit einem Semifastigium wie in *Abb. 60 links* und *rechts*, schlanke Pfeiler mit Epithemen, vergleichbar mit den Säulen mit Götterstatuen vor der Scherwand in *Abb. 60 links* und *rechts* <sup>5)</sup>.
- Abb. 151 7. Mehrfach wiederholt sich der Typus von *Abb. 151*. Hierzu vergleiche man das  
Abb. 152 Schema von *Abb. 64 rechts* und *links*). Das Wichtigste ist vielleicht das Bruchstück im Museo Nazionale (*Abb. 152*, S. 122) <sup>6)</sup>. Wir haben bereits darauf hingewiesen (S. 193 f.), daß die tragischen Seitenprospekte diesen mit *Abb. 64 (links* und *rechts)* verwandten Typus gehabt haben müssen. Weil uns die tragischen

<sup>1)</sup> Danach: R. B., I, Taf. 22.

<sup>2)</sup> Nach Anderson 24877; CURTIUS, S. 151, *Abb. 98*.

<sup>3)</sup> Danach: R. B., I, Taf. 18; PAGENSTECHEK, Nekropolis, S. 203; S. 202, *Abb. 123*.

<sup>4)</sup> Die Tholos steht hier auf dem Dach wie auf der Bühne des Apaturius (S. 120).

<sup>5)</sup> Vgl. auch die Säule mit Epithem im oberen Wandteil eines Zimmers im Hause des Popidius Priscus (MAU, Wm., S. 275).

<sup>6)</sup> Nach Brogi 6535; ELIA, Pitture e Mosaici, 384; CURTIUS, S. 181, *Abb. 111*.

Seitenprospekte unbekannt sind, erkennen wir aber diese Fenestras nicht sofort als Abkömmlinge von Bühnendekorationen.

Man wird noch verschiedene weitere phantastische Formen anführen können, bei denen oftmals der ursprünglich zur komischen Gattung gehörende Balkon und das Paar nach vorn tretender freistehender Säulen mit Gebälk, wie es uns z.B. aus dem Straßenprospekt in der Casa di Livia (*Abb. III*) und aus V, 1, 14 (*Abb. 123*; vgl. *Abb. 38b, 39*, S. 121) bekannt ist, eine große Rolle spielen. Ein schönes Beispiel für beides bietet eine Dekoration in der Casa di Arianna (oder dei Capitelli Colorati: *Abb. 42c*, Zahn II Taf. 73) <sup>1)</sup> und die bei Niccolini Suppl. Taf. 23 abgebildete Wand.

Wie sich diese Wände im Einzelnen zueinander verhalten und welche Stelle sie gegenüber den Beispielen aus dem zweiten und dritten Stil einnehmen, kann nur im größeren Zusammenhang bei Behandlung des dritten und vierten Stils im Ganzen festgestellt werden. Hier kommt es uns darauf an, zu zeigen, daß die gemischte Form der Villa der Julia Felix (*Abb. 100*) in der Folgezeit bei weitem die einflußreichste und demnach die spätere gewesen ist, und daß der Schritt entscheidend war, den die Wandmaler vorwärts machten, als sie — vielleicht auch in diesem Fall nicht ganz unbeeinflußt von dem, was auf der Bühne geschah — Bühnenprospekt und architektonische Wanddekoration miteinander verschmolzen. Der Bühnenprospekt ist dadurch tief in den Organismus der Wandmalerei eingedrungen, hat aber an Abmessung und an Selbstständigkeit verloren: er ist dienend geworden. Sogar die Fenestras des vierten Stils, die die Bühnenmalerei unmittelbar und rein widerzuspiegeln scheinen, mußten sich anfänglich mit einem bescheidenen Platz in der dekorativen Umgebung oder neben ihr begnügen. Und als schließlich der Bühnenprospekt über seine Grenzen hinausging, mußte er sich nach den Formen der allmächtigen Scaenae Frons richten.

---

<sup>1)</sup> NICCOLINI, A. i. P., Taf. 54.

## XV. DIE WÄNDE IN DER VILLA DES DIOMEDES

Die Wandmalerei des reiferen zweiten Stils bringt uns noch eine sehr eigenartige Erscheinung, die nunmehr zu besprechen ist.

Bisher gebrauchten wir das Wort Prospekt im Gegensatz zu Fassade. Die reicherer, „modernerer“ Dekorationen des früheren zweiten Stils sind aber als Ganzes als architektonisch-illusionistischer Prospekt in weiterem Sinn zu betrachten: als Einblick in eine Scheinwirklichkeit. Neben dieser mit illusionistischen Mitteln besorgten Ausschmückung der Wand bleiben, manchmal sogar in nächster Nachbarschaft, altertümlichere Formen bestehen: das „natürliche“, nicht illusionistische Bild behält noch seinen — wenschon nicht allzu bedeutsamen — Platz in der Malerei dieser Zeit.

Während nun dieser architektonische Prospekt am Ende der ersten Phase sich in der Mitte schon zu dem „prospektartigen Bilde“ verfeinert und an anderen Stellen Bildmotive in sich aufnimmt, ja sogar im Ganzen einigermassen zu einem „Gemälde“ auf der Wand wird, ist in dem herkömmlichen Bild, das seinem Ursprung nach nicht illusionistisch ist, dem Prospekt noch eine Nachblüte beschieden, und hier erobert er noch neues Gebiet. Das gewöhnliche Bild wird auch ohne architektonische Bestandteile in bestimmten Fällen zum landschaftlichen Prospekt illusionistischen Charakters. Die Zeit ist reif dafür, denn neben die architektonische Perspektive tritt nun die Luftperspektive.

Wie sich ein solcher neuer bildlicher Prospekt aus einem gewöhnlichen Bilde entwickelt, kann man an einer Wand im ersten Zimmer links vom Peristyl der Villa di Diomede (der unmittelbar außerhalb des Herkulaner Tors gelegenen Patrizierwohnung) <sup>1)</sup> erkennen.

Die Baugeschichte der Villa bedarf einer erneuten Untersuchung. Vorher können wir über ihr Verhältnis zu den Wandgemälden zweiten Stils nichts Endgültiges aussagen <sup>2)</sup>. Es ist jedoch anzunehmen, daß das Retikulat an der Gartenportikus mit diesen gleichzeitig ist. Wir kämen dann jedenfalls in die Zeit des Cäsar oder des

---

<sup>1)</sup> Das Zimmer, in dem sich die Dekoration in stark verblichenem Zustand befindet, hat auf dem Grundriß bei MAU, Pompeji<sup>2</sup>, S. 377, Abb. 202 die Nummer 5. — Literatur über die Villa s. MAU, Pompeji<sup>2</sup>, Anhang, S. 51. Hinzuzufügen: FIORELLI, Descrizione, S. 410 ff.; ENGELMANN, Pompeji, S. 93 ff.; WARSCHER, Pompeji, S. 225 ff. MAU-IPPEL, Pompeji<sup>4</sup>, S. 202 ff. Über die Malerei MAU, Wm., S. 162 ff. (Abb. 153) und 177 (Abb. 26). Über die Mosaike BLAKE, M. A. A. R. 8, 1930, S. 80, 83. — Vgl. die folgende Anm.

<sup>2)</sup> Hierüber ist bisher nur wenig geschrieben worden: NISSEN, Pompeianische Studien, S. 388; MAU, Pompeianische Beiträge, S. 151; OVERBECK, Pompeji<sup>4</sup>, S. 370, Anm. 153; IWANOFF, Architektonische Studien, Heft 2, S. 8 ff.; MAU, Pompeji<sup>2</sup>, S. 376; Wm., S. 162; SOGLIANO, Atti Acc. Nap. N. S. 8, 1924, S. 123 ff.; MAIURI, V. d. M., S. 51 f. mit Anm. 41 f.

Augustus. Denn ob das noch nicht sehr regelmäßige Retikulum nun cäsarisch oder augusteisch ist, wage ich vorläufig nicht zu entscheiden.

Aus einer Betrachtung des zu besprechenden Wandgemäldes selbst und eines anderen in dieser Villa, das höchst wahrscheinlich gleichzeitig mit ihm entstanden ist, folgt, daß es noch der Phase Ic angehört, jedoch zu den allerletzten Erzeugnissen dieser Periode gerechnet werden muß <sup>1)</sup>).

In einem Zimmer links neben dem Tablinum <sup>2)</sup> befindet sich zunächst eine oben (S. 99 ff.) schon besprochene Wand zweiten Stils in der Art der Wand mit der Tholos in der Casa del Laberinto (*Abb. 94*), deren Ausschmückung offenbar bereits in die Spätzeit der Phase Ic fällt: *Abb. 26*: Pitt d'Erc. V S. 369 *Abb. 83* <sup>3)</sup>). Die Architekturen haben aber schlankere Formen als die in dem eben genannten Stadthaus, und dies bedeutet wahrscheinlich, daß sie noch etwas später sind.

Die Inkrustationsplatten und das Sockelgesims der anderen Wand (*Abb. 153*: MAU, *Abb. 153* Wm., Taf. 7a) weisen zu wenig besondere Eigentümlichkeiten auf, als daß man auf Grund von ihnen allein zu einer Zuweisung an eine bestimmte Phase oder gar zu mehr gelangen könnte: die Platten schließen sich aber an *Abb. 99* (Casa del Laberinto, Phase Ic) an; das Sockelgesims an *Abb. 12* (Casa di Gavio Rufo, Phase Ib) und noch mehr an *Abb. 57* (Fanniusvilla, Phase Ic) <sup>4)</sup>. Andererseits ist die doppelte Pfeilerstellung mit ihren reichen Kapitellen eine Weiterentwicklung der doppelten Reihe von Säulen (bzw. von Säulen und Pfeilern) vor der Stadtansicht in der Casa del Laberinto (*Abb. 63*), die ans Ende der Phase Ic gehört (S. 182). Die Kapitelle zeigen den gleichen Charakter wie die der Fanniusvilla. Die S-Form der Voluten ist hellenistisch-unteritalisch <sup>5)</sup>.

Die mächtigen, von den hintersten Pfeilern ausgehenden Ranken darf man vorläufig in gewissem Sinne ein Unikum nennen <sup>6)</sup>. Das hindert nicht, daß sie in ihren Einzelformen nahe Verwandtschaft mit den aufsteigenden Ranken an den Säulen im Cubiculum der Fanniusvilla (*Abb. 60 ff.*, *64 f.*) haben. Dagegen erweisen sich die Ranken, die in der Casa del Menandro (Phase IIa) als Füllung von Lunetten dienen, als freier und malerischer <sup>7)</sup>, während die im Zimmer rechts vom Tablinum im Hause des Caesius Blandus und die in Stuckrelief ausgeführte Ranke in einer Exedra am Peristyl der Casa del Menandro bereits der mageren augusteischen Ranke nahestehen <sup>8)</sup>.

Erst hinter den Pfeilerpaaren kommt das breite Podium; die Pfeiler stehen ja nach

<sup>1)</sup> Über den Charakter dieser Wand urteilte bereits MAU sehr richtig (Wm., S. 163.).

<sup>2)</sup> Nr. 9 auf dem Grundriß MAU, Pompeji<sup>2</sup>, S. 377, *Abb. 202*.

<sup>3)</sup> MAU, Wm., S. 177.

<sup>4)</sup> Dies Podium mit einem schmalen Streifen unten und den großen Platten steht einigermaßen dem entsprechenden Teil östlicher Wände 1. Stils wie in Athen nahe (WIRTH, A. M. 56, 1931, Beilage 14 f.; ders. Wm., S. 25, *Abb. 5*).

<sup>5)</sup> RONCZEWSKI, A. A. 42, 1927, Sp. 285, *Abb. 17*; 43, 1928, Sp. 39 f., *Abb. 10*; 49, 1934, Sp. 11 f., *Abb. 1 f.*

<sup>6)</sup> Von den Seiten der dekorativen Fläche her auf einander zustrebende Ranken kenne ich wiederum allein aus dem 4. Stil, z.B. im Tablinum der Casa dell' Ara Massima (4. Stil, nach 63 n. Chr.): CURTIUS, S. 45 ff., *Abb. 30 f.*

<sup>7)</sup> MAIURI, Casa del Menandro, S. 168, *Abb. 80*.

<sup>8)</sup> Ranke im Hause des Caesius Blandus (SPINAZZOLA, *Arti*, Taf. 133); die Stuckranke: MAIURI, Casa del Menandro, S. 95 f., *Abb. 45 f.*, Taf. 10. Mehr über diese Ranken in Band II.

der Weise des ersten Stils vor dem Sockel, und zwar alle vier, die hinteren wie die vorderen, und gerade dies Letztere im Gegensatz zu dem Triklinium der Fanniusvilla, wo die hinteren Stützen auf dem Sockel stehen (*Abb. 82, 83*). Die Darstellung darüber ist kein gewöhnliches Bild, aber auch kein Prospekt. Die ausgedehnte Wasserfläche, in der wir mythologische Wesen sich tummeln sehen, grenzt auf höchst unnatürliche Weise unmittelbar an den oberen Sockelabschluß; die Figuren, die der Maler sich doch in einer gewissen Entfernung gedacht hat, befinden sich vor den von den Pfeilern sich abrollenden Ranken, und doch spielt hier die Vorstellung eines Durchblicks — oder eher noch einer Aussicht — mit hinein. Die illusionistische Gestaltung der Pfeilerstellung macht die Hinzufügung eines gewöhnlichen Bildes nahezu unmöglich. Daher erwartet man denn hinter ihm entweder ein Bild, das offensichtlich auf die glatte Wand gemalt gedacht ist wie in *Abb. 64 Mitte* die Hafensicht oder aber die Gebäude hinter der Venus in *Abb. 82* — wobei allerdings hier der Gegensatz zu etwas, das doch Prospekt ist, fehlt — oder man erwartet — und das wird hier eben der Fall sein — einen Blick in größere Ferne, über das weite Meer, die dicht vor dem Zimmer, in dem der Beschauer sich befindet, zu beginnen scheint.

Wir sprachen schon über die großen hellenistischen und vorhellenistischen Gemälde im Wandteil über dem Sockel, die als Vorläufer der unsrigen anzusehen sind (S. 55 f.). Schon Mau hat auf ein unsicheres Beispiel in Pompeji im Hause des Pompejus Axiochus hingewiesen <sup>1)</sup>. Das Gemälde aus der Diomedesvilla bildet eine Brücke zwischen diesen Bildern und den späteren wirklichen Prospekten mit Landschaftscharakter im oberen Wandteil: den Odysseelandschaften (Phase IIa). Jetzt ist deutlich, daß diese von Topographien im oberen Wandteil herkommen, die von derselben Art sind wie sie, aber keinen Prospektcharakter haben (S. 55, Villa Item), und daß zwischen ihnen beiden Übergangsformen wie in der Villa des Diomedes bestehen. Seestück und Landschaft eigneten sich besonders gut für diese illusionistische Umbildung. Es versteht sich aber von selbst, daß man auch daranging, ursprünglich von Landschaftselementen nicht umgebene Figuren zur Erreichung einer größeren Raumtiefe und zur Belebung des Ausblicks mit diesen zu versehen. Es liegt auf der Hand, daß man auch im Zentrum der Dekoration die neue, gemilderte Form des Durchblicks, den Landschaftsprospekt, gern verwendet sah. Daher hat ein Zimmer in der Casa di Livia (Phase IIb) <sup>2)</sup> als Mittelprospekt — vielleicht sollten wir besser sagen: „als prospektartiges Mittelbild“ — Polyphem und Galathea, ein „Nereidenbild“, das nicht allein wegen der Darstellung und der Größe der Figuren an das Nereidenbild in der Diomedesvilla erinnert, sondern zugleich auch wegen der weit in die Ferne hin gleitenden Wasserfläche und wegen der felsigen Inseln an die Odysseelandschaften <sup>3)</sup>. Es ist deshalb besser, hier von Mittelbild zu reden, weil am Ende des zweiten Stils das Prospektelement auch in diesen Bil-

<sup>1)</sup> Vgl. IPPEL, Dritter Stil, Taf. 2, Abb. 6; MAU-IPPEL, Pompeji<sup>6</sup>, S. 73, Abb. 29; dort ist noch etwas von dem Elefanten zu sehen, der einen Teil des ehemals die Wand schmückenden Tierstücks ausmachte.

<sup>2)</sup> Mon. d. I. XI, Taf. 23; Rizzo, Taf. 164.

<sup>3)</sup> Derselbe Vorwurf als Mittelbild 3. Stils ohne Prospektcharakter: Rizzo, Taf. 165. Ein Seestück 3. Stils mit noch einem Rest von Prospektcharakter: Pitt d'Erc. II, S. 273, Taf. 50; R. P. G. R. 378. 1.

dern wieder abnimmt. Obschon es sich nicht beweisen läßt, halte ich es doch für wahrscheinlich, daß man zunächst dazu überging, diese aus dem reinen Bilde stammenden Prospekte im oberen Teil der Wand (über einem hohen Sockel oder noch lieber über der Scherwand) anzubringen, und daß man erst später dazu kam, sie gelegentlich als Ersatz für Architekturbilder in die Aedicula in der Wandmitte zu setzen. Dies muß jedoch bei der Behandlung der zweiten Phase besprochen werden. Auf jeden Fall liegt es in der Natur der Sache, daß die in der Aedicula bzw. Mittelnische angebrachten Bilder nie so prospektartig wurden wie die oberhalb der Scherwand.

Mit dieser neuen, echt malerischen Form des Illusionismus, die sich in dem eben besprochenen Nereidenbild erst ankündigt, sind wir ebenso wie mit der Aedicula in der Villa der Julia Felix auf ein neues Gebiet, in eine neue Phase der Entwicklung des zweiten Stils gelangt. Wir sind auf dem Sprunge, die in ihren früheren Äußerungen etwas nüchterne, in ihren reiferen, „theatralischen“ Erzeugnissen dagegen einigermaßen beklemmende Sphäre des älteren Illusionismus zu verlassen, der uns zosusagen eine zweite Realität handgreiflich vor Augen stellte. Jetzt werden wir die Welt des Freilichts betreten und eine leichtere, dünnere Luft atmen, die mit freudigerer Phantasie erfüllt ist. Ein Gefühl der Befreiung ergreift den Beschauer. Anstelle der schweren Kolonnen und der Fratzen schneidenden Masken erscheinen duftige Inseln und glänzende Wasserflächen, die sich in den fernen Hintergrund erstrecken und mit mythologischen Wesen bevölkert sind. Es scheint mir nicht allzu gesucht, die Abkehr von Nüchternheit oder Rausch und das sich gegen Ende der republikanischen Zeit stärker bemerkbar machende Verlangen nach Ruhe und Frieden in der nunmehr kommenden Periode des zweiten Stils widergespiegelt zu sehen, und in ihr zugleich etwas von dem Traum vom goldenen Zeitalter und von der Sehnsucht nach einem glückseligem Leben wiederzufinden, wie es die göttlichen Wesen des Mythos auf dem weiten Meere und die einfachen Hirten im friedlichen Gebirgslande führten. Die Untersuchung, in welcher Form sich diese Geisteshaltung im Einzelnen äußerte und wie sie das überlieferte Gut ihren Bedürfnissen anpaßte, soll im zweiten Bande geführt werden.

## XVI. DIE BILDICHE DEKORATION DER DRITTEN STUFE

Die bildliche Dekoration der ersten Stufe, die nicht nennenswert über den ersten Stil hinausging und in der einige Ateliers selbst noch hinter dem Inkrustationsstil zurückblieben, ist in einem besondern Abschnitt behandelt worden. Was die Maler während der zweiten Stufe hinzuzugeben hatten, ist ebenfalls oben angeführt worden (S. 86 ff.): das Bedeutendste waren die großen illusionistischen Figurengruppen, wie der Mysterienzyklus der Villa Igem. Auch auf die bildliche Dekoration der dritten Stufe ist — während der Besprechung des ganzen Systems — unsere Aufmerksamkeit schon mehrfach gelenkt worden. Hier folgt daher nur noch eine Zusammenfassung.

Die dritte Stufe macht sich von der Inkrustation los und beginnt sich von dem streng architektonischen Charakter der vorangehenden Stufe zu befreien. Der Maler regt sich, alles wird lebendiger und mehr so erlebt, als ob es sich gerade in dem Augenblick, da man das Bild vor sich hat, ereigne. Das bildliche Element nimmt eine immer wichtigere Stelle ein. Alte Bildmotive werden eingeschaltet, die Dekorateur lösen aber alles noch so viel wie möglich in die architektonische Umgebung auf, und so kommen echte Mittelbilder vor dem Übergang zur folgenden Phase noch nicht vor, und gewöhnliche Friese und Bilder im oberen Wandteil so gut wie gar nicht mehr. Sogar die Tafelbildchen auf dem Gesims, die als nachgeahmte Gegenstände gut in das System passen, treffen wir nur selten an, dafür aber monochrome oder oligochrome Malereien auf der flachen Wand, deren flacher Charakter eben durch die Einfarbigkeit oder durch das Verwenden nur weniger Farben betont wird und die auf diese Weise die dekorierte Fläche in deutlichen Gegensatz zu den Prospekten in der nächsten Nachbarschaft bringen müssen.

Die bedeutsamsten Neuerungen sind die großen bühnenartigen Prospekte, die in die Architektur aufgenommenen Stilleben und dergleichen, ferner noch die erst am Ende auftretenden, noch einigermaßen prospektartigen Mittelbilder in der Aedícula.

Die bildlichen Zutaten zur Wanddekoration, die an die Formen des ersten Stils anknüpfen (1–6; vgl. die alten Motive auf S. 54 ff.) sind zunächst natürliche, nicht illusionistische Bildformen (1–3):

1. Malereien auf Wandplatten.

- a) Pygmäen und Eroten, Satyrn und Frauenbüstchen (Monochromata) im Zimmer 46 der Casa del Laberinto, auf der Reihe kleiner Rechtecke über den großen Platten (*Abb. 97*, S. 263 f.).
- b) Architekturlandschaft hinter der Venus auf *Abb. 82* (S. 213), die Rostovtzeff in seinem Aufsatz über die Architekturlandschaft (RM. 26, 1911, S. 1 ff.) nicht

erwähnt. Das Architekturbild nahm beinahe die ganze Scherwand zwischen zwei Pfeilern ein, ließ jedoch noch ziemlich viel von dem hellblauen Hintergrund sehen. Diese „Landschaft“ kann man unmöglich als einen Prospekt auffassen. Nach Barnabeis Beschreibung war sie nicht monochrom, die Figuren waren vielmehr in bunten Farben gemalt<sup>1)</sup>. Sie hat architektonisch-skulpturalen Charakter; die beiden Erosen<sup>2)</sup> und die Psyche wirken nur wie Zusätze: sie geben dem Bilde jedoch eine mythologisch-genrehafte Färbung. Die Abstammung von hellenistischen Bildern ist einleuchtend. Der Tempel in der Ecke würde in einem hellenistischen Relief wie dem mit dem Bauern im Vatikan (*Abb. 68*, S. 171 ff.) stehen können. Die zwei Statuen links mit ihren dazugehörigen Postamenten sind dicht hintereinander gestellt. Diese Manier kennen wir vom Münchner Weihrelief (die Kultstatuen links). Hellenistisch ist, wie der Tempel an die umrahmende Architektur und die Statuen und Figuren an die Senkrechten der dargestellten Gebäude anschließen. Der felsige Vordergrund rechts unterscheidet sich nur wenig von dem des Löwenmosaiks aus VIII, 2, 34<sup>3)</sup>. Alles ist jedoch raumhafter. Man kann jetzt ruhig sagen, daß die Anbringung von solchen verhältnismäßig kleinen Figuren innerhalb des architektonisch-landschaftlichen Raumes — und nicht vor ihm — seine Vorbilder in der hellenistischen und vorhellenistischen Zeit hat (S. 291), wenn damals auch alles noch minder gewagt gewesen ist. In den landschaftlichen Vorbildern, so auf dem Relief mit der Belagerung aus Tlos, dem merkwürdigen Prototyp der Odysseelandschaften (S. 169), stehen die meisten Figuren noch dicht am unteren Rand der Bildfläche. Das Relief ist vorhellenistisch, aber die hellenistische Landschaft kann schwerlich raumhafter gewesen sein. In der Landschaft der Fanniusvilla dagegen befinden sich alle Figuren und die Statuen in einer gewissen Entfernung davon. Das Relief von Tlos ist wie die Odysseelandschaften hauptsächlich landschaftlich; rein architektonisch ist dagegen die Skenographie auf einem Kraterbruchstück in Würzburg (S. 116)<sup>4)</sup>, wo die Figuren innerhalb der Architektur stehen. Unser Bild gehört zu einer hellenistischen Gattung von der Art der malerisch behandelten Reliefs, die zwischen diesen beiden Gegensätzen in der Mitte steht (S. 171 ff.). In hellenistischer Zeit werden diese Architekturlandschaften mit ihrer freien, unbeschwertem Komposition primitiver in der Raumdarstellung gewesen sein als die wissenschaftlich durchgeführten Skenographien. Wenn man aber alle leeren Flächen etwas schmaler machte und vor allem den unteren Bildrand recht nahe an die ge-

1) BARNABEI, S. 54.

2) Der linke belustigt sich mit Fischen, wie es auf späteren pompejanischen Bildern oftmals Eros und Aphrodite tun.

3) Abg. u. a. HERRMANN, Denkmäler, Taf. 9; vgl. auch das Aquarium (und den Tigerreiter) aus der Casa del Fauno (LEONHARD, Mosaikstudien, Taf. 1, 4). Im Zusammenhang mit der langen Lebensdauer vieler antiker Motive ist es bemerkenswert, daß die Felsstufen am unteren Rande des Bildes in ungefähr derselben Form noch auf altholländischen Stilleben und „Aquadria“ vorkommen.

4) Das Interieur können wir hier außer Betracht lassen: auf der Stele der Hediste ist übrigens die Einordnung der Figur in die architektonische Umgebung bereits sehr weit fortgeschritten.

meinschaftliche Plinthe der Statuen verlegte, würde man schon beinahe wieder zu einer hellenistischen Komposition zurückkommen.

Das Ergebnis, das wir hier in *Abb. 82* vor uns haben, ist die Folge eines Aufpfropfens der entwickelten dekorativen architektonischen Landschaft in den inkrustationslosen Teilen der Wand, vor allem im oberen Wandteil des ersten und des früheren zweiten Stils, wie in Villa Item (S. 54 f. unter *3a*) und in der Fanianusvilla (S. 54 f. unter *3a*), auf die unendlich viel einfacheren Malereien in dem bis vor kurzem, d.h. noch während der Phase *Ia* und *Ib*, stets mit Wandplatten geschmückten mittleren Wandteil (S. 54 unter 1). Ferner können noch Motivbilder anregend gewirkt haben. Das besprochene Gemälde ist eine der Wurzeln für das architektonische Mittelbild mit Figuren (*Abb. 100*, S. 275).

- c) Monochromes Bild im Museo Nazionale (M.n. 9423; Curtius S. 394, *Abb. 214*). Es sitzt auf einer Platte mit vertieftem Rande, die in einen breiten Reliefrahmen eingelassen ist und um den dann noch ein nur an der linken Seite erhaltenes Pflanzenornament umlief, von dem später noch die Rede sein wird. Die Platte ist nicht bis zum äußersten Rande bemalt. Die Darstellung ist weiß auf heute braunrotem, ursprünglich gelbem Grund angebracht. Figuren fehlen; das Licht fällt sowohl auf der Wand wie auf dem Bilde von links her ein <sup>1)</sup>. Wie der ornamentale Teil (S. 344) <sup>2)</sup> paßt diese Landschaft vollkommen in die dritte Stufe des zweiten Stils und sehr wahrscheinlich in deren allerletzte Zeit, so daß sie vielleicht gleichzeitig mit dem Beginn der folgenden Phase ist (Rostovtzeff nahm zu Unrecht an, sie gehörte in den vierten Stil) <sup>3)</sup>. Unsere Eingliederung ergibt sich aus dem Charakter aller Einzelbestandteile:
- 1) Die Syzygie rechts mit der zu ihr führenden Treppe <sup>4)</sup>, deren Giebel nahe mit der auf *Abb. 22* verwandt ist (Phase *Ic*),
  - 2) das zylinderförmige Monument (vgl. das Gebäude an den inneren Seitenkanten der Prospekte comico more auf *Abb. 60 links* und *rechts*; Phase *Ic*),
  - 3) das Tempelchen mit Schranke oder Scherwand an den Seitenkanten des Pronaos (vgl. wieder *Abb. 60 links* und *rechts* oben),
  - 4) das dreieckige Heiligtum mit Säule und Baum (vgl. eine Stuckdecke aus der Farnesina; Phase *IIb*: Rostovtzeff R.M. 26 1911, *Abb. 13* zu S. 34),
  - 5) die Form der Kapitelle und der Profile der Vorderseite der Treppenwangen. Diese sind etwas schematischer, als wir sie während der dritten Stufe gewohnt waren, und gleichen mehr denen aus der vierten Stufe (Phase *IIa*), s. z.B. Maiuri Casa del Menandro S. 141 *Abb. 65*.
  - 6) die Form der Bäume (vgl. *Abb. 100*, Ende der Phase *Ic*), deren Vortrag al-

<sup>1)</sup> Der Spiegel der Platte ist wenigstens so angedeutet, als ob das Licht von links einfiel. Weniger deutlich ist der Lichteinfall am Reliefrahmen zu erkennen.

<sup>2)</sup> Der mit Andeutung des Lichteinfalls wiedergegebene Spiegelrand der Reliefrahmen, das Pflanzenornament.

<sup>3)</sup> R. M. 26, 1911, S. 85 f (mit *Abb. 52*).

<sup>4)</sup> Wie sich aus dem Baum hinter diesem Gebäude ergibt, ist dies keine Aedicula mit geschlossener Rückwand und ebensowenig ein Portalvorbau des zylinderförmigen Monuments.

lerdings etwas lockerer sein könnte (man beachte die vielen Zweige und die kleinen hellen Blättchen).

- 7) die Felsen (vgl. die in der Fanniusvilla auf *Abb. 82*, hier unter *b* und *Abb. 64*). Die auf der hier besprochenen Landschaft sind jedoch etwas lockerer gemalt, sie zeigen ungefähr denselben Stil wie der Felsen, auf dem im Mittelbilde aus der Casa del Citarista (Herrmann Denkmäler Taf. 109, 110; Phase *Ib*, gleichzeitig mit dem dritten Stil) Alektryon sitzt.

Der ganze Vortrag neigt etwas mehr dem Impressionismus zu als der des Gemäldes aus der Villa der Julia Felix und ist vielleicht sogar noch fortschrittlicher als der der Fanniusfresken. Die Schraffierung kommt ungefähr ähnlich auf dem Fragment mit den Böckchen im Museo Nazionale vor (S. 258), die in den Stilleben der Casa del Laberinto ist offenbar noch wilder. Das Glitzernde und Harte in dem im übrigen freien Vortrag steht sichtlich stark unter dem Einfluß der architektonischen Bühnenmalerei (s. Spinazzola *Arti* Taf. 93, *Abb. 22*)<sup>1)</sup>.

Der Übergang von den alten Plattenmalereien zu dieser Dekoration ist weniger schroff als im vorigen Fall. Andere Wurzeln sind wieder die dekorativen Landschaften auf den inkrustationsfreien Teilen der Wand und das Votivbild. Aus einem auf eine solchen Wandplatte des mittleren Wandteils gemalten Bild kann sich, falls diese Platte wie hier mit einem kräftigen Rahmen umgeben wird, das umrahmte in die Wand eingelassene Tafelbild, das Emblem im mittleren Wandteil, entwickelt haben, das im späten zweiten Stil eine Rolle spielt, so z.B. in der Farnesina (Mon. d. I. XII Taf. 18). Der frühe zweite Stil (Phase *Ib* oben S. 55) und ebenso wahrscheinlich der erste Stil kannte das Emblema großen Formats, soweit wir wissen, nur im oberen Wandteil<sup>2)</sup>. Jetzt scheint also der Weg zum Emblema auf dem wichtigsten Wandteil gebahnt zu sein. An die großen und kleinen Emblemata schließen dann später wieder die nur dekorativ umrahmten Bilder auf ebenfalls dekorativer Fläche an (vgl. *Abb. 123*: Mau Wm. Taf. 8).

Die Komposition und die Formensprache in dem besprochenen Gemälde ist kräftig, doch hat sich der poetische Zauber, der den sakralen Landschaften späterer Zeit so eigen ist, noch nicht voll entfaltet<sup>3)</sup>.

- d) Eine monochrome Hafenlandschaft mit einigen Figuren aus der Fanniusvilla. Sie füllt die bemalte Platte völlig aus, die als Scherwand unter dem landschaftli-

<sup>1)</sup> Über den Ursprung der Architekturen soll in Band V gesprochen werden (s. ROSTOVITZEFF, a.a.O., S. 134 f.).

<sup>2)</sup> Ich meine hier den 1. Stil im Privathaus, soweit man ihn kennt, an den der 2. Stil in Italien sich anschließt. In hellenistischen Palästen kann es natürlich Wände 1. Stils mit eingelassenen Gemälden oder Reliefs im mittleren Wandteil gegeben haben.

<sup>3)</sup> Zwei weitere Plattenmalereien dieser Art, die eine davon auf einer Platte mit vertieftem Rande (Opferszene), die andere in einem Rahmen auf Wandbruchstücken im Nationalmuseum (M. n. 9276, HELBIG 568, Guida 1390, Estratto della Guida 1064, ELIA, Pitture e Mosaici, 178, Phot. Alinari 39141; und M. n. 8593, Estratto della Guida 923, ELIA a.a.O., 377, Pitt. d'Erc. II, S. 263, Taf. 48, ROSTOVITZEFF, R. M. 26, 1911, S. 33, Abb. 10, Phot. Brogi 6526). Beide gehören aber der Phase II an.

chen Prospekt sitzt *Abb. 65*; Rostovtzeff hat sie in seinem eben genannten Aufsatz nicht erwähnt). Sie gehört einer anderen Gattung an als *b* und *c*. Der Blick ist in ihr wie in der Topographie da *sù in sotto* gerichtet (S. 169). So ist sie eine Mischung aus der alten Plattenmalerei — mit der sie allerdings wenig mehr gemein haben kann —, der Landschaft im oberen Wandteil und der freien, d.h. der nicht in das Dekorationssystem der Wand eingefügten Topographie. Solche Topographien wurden oftmals öffentlich zur Schau gestellt und zwar, wie man annehmen darf, auf wandschirmartigen Stellagen, und von hier aus konnte man ja leicht dazu kommen, sie auf einer Scherwand anzubringen.

2. Friese. Die Friese zwischen Epistyl und Gesims oben am mittleren Wandteil füllt man jetzt lieber mit stark bewegten, plastisch gedachten Figuren an: Karyatiden, Atlanten usw. (s. S. 334, *Abb. 22, 77*). Ein Stückchen eines gewöhnlichen Frieses sitzt in *Abb. 22* noch über der Tür und in derselben Dekoration sieht man ganz oben links noch etwas von einem zweiten Fries (mit einer Kentauromachie?) Zu dieser Gruppe gehört auch der schmale Nereidenfries auf *Abb. 86a*, dessen Figuren man sich in flachem oder mäßig hohem Relief zu denken hat. Das gilt auch von den Friesen mit Seeungeheuern am Gebälk von *Abb. 23*, während die Pegasoi an einem Gebälk auf *Abb. 26* so gemalt sind, daß sie wie in Metall ausgeführt wirken.
- 3a. Bilder im oberen Wandteil. Die dritte Stufe (Phase *Ic*) gibt hierin wenig, und das ist kein Zufall. Während der zweiten Stufe hatte man sie ursprünglich noch in dem altertümlichen Atrium der Villa dei Misteri; es waren wohl hölzerne Pinakes (S. 55, wo auch über Bilder im oberen Wandteil der älteren Atriumdekoration der ersten Stufe).

Die Fanniusvilla hat sie nur im kleinen Triklinium: ich meine die einfachen sakralen Landschaften mit wenigen Figuren in Mariemont (*Abb. 86a,b*)<sup>1)</sup>. Ob sie den ganzen oberen Wandteil anfüllten, läßt sich nicht mehr feststellen.

Das zweite „Stockwerk“ oder besser gesagt: der Ansatz zu einem solchen, der in Saal 6 der Villa Igem wieder eine Girlande enthielt (*Abb. 15*, S. 67 f.), ist zufällig an Wänden dieser Stufe schlecht erhalten. Wir können hier aber zumeist Architekturformen oder einfach Luft erwarten, in selteneren Fällen eine dekorative Fläche, wie in einer mit *Abb. 94* verwandten Architektur im Haus des Popidius Priscus (S. 143). Dort große Bilder anzubringen, scheint nicht dem Charakter dieser Stufe zu entsprechen. Wir sahen aber, daß sich in den gewöhnlichen Bildern des oberen Wandteils gegen Ende dieser Periode das illusionistische Element zu regen beginnt. Dies schlossen wir aus einer Erscheinung dieser Art in einem nah verwandten Bilde: in dem mit den Nereiden über dem Sockel in Zimmer 5 vorn links am Peristyl der Diomedesvilla (S. 302 ff.). An den echten, auf Grund eines gewöhnlichen Bildes entstandenen Prospekt, für den die Odysseelandschaften die bekanntesten Zeugnisse sind, wagte man sich noch nicht.

Zu diesen Landschaften vom Esquilin kann, wie es scheint, noch ein anderes

<sup>1)</sup> SAMBON, S. 20, nr. 36 f., mit ziemlich ungenauen *Abb.*; ROSTOVITZ, R. M. 26, 1911, S. 30, *Abb. 9* zu S. 26, dort wohl nur versehentlich nach London versetzt.

Wandbruchstück, das so gut wie sicher aus einem oberen Wandteil stammt, die Überleitung bilden. Der Ausgangspunkt ist hier wahrscheinlich aber nicht ein Bild, sondern ursprünglich ein ornamentales Motiv an der Fassade (*Abb. 154*<sup>1)</sup>, *Abb. 154* M. n. 8604). Ursprünglich waren in dem Wandabschnitt, dem das Fragment gehörte, mehrere Pfeiler wiedergegeben, die Segmentbögen trugen, und zwischen ihnen ein Prospekt mit Vorderteilen im Wasser liegender Schiffe. Es ist jedoch nur ein Pfeiler<sup>2)</sup> und ein Teil zweier Segmentbögen erhalten<sup>3)</sup>. Diese Darstellung fällt unter die Vorwürfe, die Vitruv als zur Malerei geeignet angibt: „homines, aedificia, naves. . . .“, obgleich er hier wohl nicht besonders an dieses Schmuckmotiv gedacht haben wird. Saß dies Bruchstück etwa ursprünglich am Sockel oder im oberen Wandteil? Pfeiler, übrigens von viel schwererer Struktur mit halbrunden Bogen, unter denen Wasser hervorströmt, zeigt *Abb. 95* (Casa del Laberinto, vgl. *Abb. 100*); Pfeiler, zwischen denen eine Wasserfläche und Schiffe sichtbar werden, hat hingegen der obere Wandteil mit den Odysseelandschaften, Segmentbogen mit dekorativ flach gehaltenem Zwickel der obere Teil einer Dekoration im Hause des Gavius Rufus (*Abb. 12 rechts*). Für Träger eines mittleren und oberen Wandteils, die unten an der Wand angebracht wären, scheinen die Pfeiler auch etwas zu leicht zu sein. Der dekorative Streifen unten auf dem Bruchstück, der die Stelle eines als plastisch charakterisierten Gesimses einnimmt, ist auffallend. Einen solchen Streifen erwartet man nun wieder eher unten am Sockel. Die Linien und Farben, die ihn ursprünglich zu plastischer Wirkung brachten, sind jedoch vielleicht abgefallen<sup>4)</sup>.

Überdies kennt der spätere zweite Stil diese flach dekorativen Begrenzungen der Wandteile sehr gut<sup>5)</sup>. Wir entscheiden uns also für den oberen Wandteil.

Bei Betrachtung der Einzelformen ergibt sich:

- 1) Das breit ausladende Pfeilerkapitell scheint auf die Grenze zwischen der ersten und der zweiten Phase zu gehören. Solche gerade verlaufende Begrenzungen haben der obere Abschluß der Scherwand auf *Abb. 23* an den Enden ganz links und rechts, auf der die Masken liegen (aus Phase Ic; s. vor allem das Fragment der gegenüberliegenden Wand Curtius S. 83 *Abb. 57*, vgl. *Abb. 174*), aber auch die Kapitelle der Pilaster und die Verkröpfungen des Gebälks an der östlichen Wand des Tepidariums der Casa del Menandro aus Phase IIa<sup>6)</sup>.

<sup>1)</sup> Nach Phot. Sommer 9203.

<sup>2)</sup> Der helle Streifen auf der rechten Seite des Pfeilers könnte auf den Gedanken bringen, daß sechskantige Säulen gemeint seien. Dem widerspricht aber nicht so sehr das rechteckige Kapitell, wie die rechts gradlinig verlaufende Rille, die Schaft und Hals von einander trennt. Gemalte, gekantete Säulen finden sich auch im Peristyl des Hauses des Gavius Rufus (Phase Ib), MAU, Wm., S. 147, vgl. 273). Wahrscheinlich waren die Säulen im Prospekt des gewöhnlichen Trikliniums der Fanniusvilla (*Abb. 77*) nicht sechskantig sondern kanelliert.

<sup>3)</sup> Außerdem ganz links noch etwas von einem zweiten Pfeiler.

<sup>4)</sup> Ist links vielleicht noch etwas von Hell und Dunkel zu sehen?

<sup>5)</sup> Im Haus des Caesius Blandus (Phase IIa; MAU, Wm., S. 211 f.); im sog. Triklinium der Casa di Livia unter den Fruchtschalen (Phase IIb; a.a.O. S. 196 f., s. Taf. 9; BEYEN, J. d. I. 42, 1927, S. 51, *Abb. 2*; Rizzo, *Mon. d. Pitt III*, 3, S. 52, *Abb. 35*; S. 57, *Abb. 41*).

<sup>6)</sup> MAURI, Casa del Menandro, S. 141, *Abb. 65*.

- 2) Der auf einem langen Halse sitzende Greifenkopf am rechten Schiff, der spitze Ohren oder Hörner hat, paßt gut in den älteren und den vollentwickelten zweiten Stil: er erinnert an die Henkel mit Greifenköpfen an Gefäßen auf Dekorationen der ersten Phase <sup>1)</sup> und knüpft unmittelbar an S-förmige Akroterien an, wie sie die Tholoi auf *Abb. 57 f.* und *100* haben (vgl. das Gesims an der Aedicula auf *Abb. 100*).

Der Stil der Schiffe, insbesondere das Wichtige ihrer Formen, stimmt zu dem in der Casa del Laberinto herrschenden; in anderer Hinsicht schließt er sich mehr an den der Casa del Criptoportico an. Die Ornamente an und bei den Rostra entsprechen in ihrem sorglos lockeren Vortrag manchen in dem letztgenannten Haus.

Das Motiv der Schiffsvorderteile und Schiffsschnäbel bietet die folgenden Vergleichspunkte.

- 1) Vorderteile in Dekorationen zweiten Stils unter den kleinen Bogen des über dem mittleren Wandteil entlanglaufenden Gesimses u.a. in der Casa delle Nozze d'Argento <sup>2)</sup>.
- 2) Schiffsvorderteile unter den Atlanten (*Abb. 95*) in der Casa del Laberinto, oberhalb der Sockelverkröpfungen (S. 259 f.).
- 3) Durch eine Portikus hindurch gesehene Vorderteile von Schiffen auf Mosaiken in Pompeji und im Neapler Museum <sup>3)</sup>.

Man kann die Frage aufwerfen, welche Form die ältere ist: die im Fries unter dem Gesims oberhalb des mittleren Wandteils oder die eben genannten im oberen Wandteil. In der Villa Irem hat man Atlanten im oberen Wandteil (*Abb. 20b*), in der Fanniusvilla Atlanten und Karyatiden unter dem Scherwandgesims; hier ergäbe sich wiederum dieselbe Frage.

Es ist kaum denkbar, daß das Motiv der Schiffsvorderteile vor dem zweiten Stil auf malerisch-illusionistische Weise in einer architektonischen Umgebung angebracht worden wäre, wie dies auf *Abb. 154* zu sehen ist, und die Wandmaler dieses Stils werden daher diese Lösung selbst gefunden haben. Die eben genannten Mosaiken mit Schiffsvorderteilen in einer Portikus sind also höchst wahrscheinlich nicht das Ursprüngliche, obgleich die Technik des Neapler Mosaikes von Blake als noch hellenistisch bezeichnet wird <sup>4)</sup>. Man wird sich die Schiffsvorderteile in hellenistischer Zeit zwischen plastischen Pilastern oder Halbsäulen im obersten Teil

<sup>1)</sup> SAMBON, S. 21, nr. 38 mit Abb.

<sup>2)</sup> Not. d. Sc. 1910, S. 319; S. 321, Abb. 3; vgl. die J. d. I. 28, 1913, S. 241, Abb. 78 abgebildete Dekoration.

<sup>3)</sup> BLAKE a.a.O., S. 75 (Neapel), 85 (Pompeji VII, 15, 1-2).

<sup>4)</sup> Diese Technik kann aber auch noch während des 2. Stils fortbestanden haben. Hellenistisch ist sie ja tatsächlich noch in den Mosaiken der Casa del Menandro (2. Stils). Die hellenistische anmutenden Delphinen in einem Mosaik eines Zimmers der Casa del Criptoportico sind wahrscheinlich mit der Wanddekoration 2. Stils in demselben Zimmer gleichzeitig. (BLAKE a.a.O., S. 76). Für das Bogenmotiv in einem Mosaik 2. Stils s. das vergleichbare Brückenmotiv auf einer Mosaikschwelle am Eingang zum Bade der Casa delle Nozze d'Argento. Dies Bad ist im 1. Jahrh. v. Chr. gebaut und war im 2. Stil dekoriert (MAU, Pompeji<sup>2</sup>, S. 321 f.). Architektonisch-illusionistische Ornamente (Zahnschnitt) oder abstrakt-illusionistische Ornamente (perspektivisch dargestellte Würfel und Mäander) kennt der 1. Stil allerdings, aber dies Motiv scheint mir für seine Zeit doch zu gewagt.

einer Wand ersten Stils, dann jedoch gewöhnlich als Bilder und nicht illusionistisch gemalt vorstellen dürfen, und weiterhin vielleicht in Mosaik zunächst ohne Pfeiler oder Säulen, die die Mosaikkunst erst vom zweiten Stil übernommen haben wird. Besser ist jedoch die folgende Lösung: Die parataktische Wiederholung von Schiffsschnäbeln ist seit 338 v. Chr. als Schmuck der Rednerbühne auf dem Forum Romanum bekannt, wo sie ebenso wie an der Columna rostrata einen besonderen Sinn hat. Diesen Schmuck der Rednerbühne wird man darauf in Verkleinerung — da er sonst unpraktisch gewesen wäre — als Schmuck in eine Palast- oder Hauswand übertragen und dort in dem am reichsten gegliederten Abschnitt der Wanddekoration, am oberen Abschluß des Hauptteils der Wand, angebracht haben, und dort eben wird der Schnabel gelegentlich zu einem ganzen Schiffsvorderteil ausgebildet worden sein <sup>1)</sup>. Dieser Abschluß wurde dann seinerseits in Malerei nachgebildet. Dieses Schmuckmotiv wurde im zweiten Stil, wie man annehmen darf, während der Phase Ib oder Ic, im Zusammenhang mit den an derselben Stelle auftretenden Atlanten und Karyatiden üblich. Von dort aus wurde es in den oberen Wandteil aufgenommen und, halb bildhaft halb prospektartig, — denn ein wirklicher Prospekt ist es ja eben nicht — in die Interkolumnien gesetzt. Seinen ornamentalen Charakter verleugnet es jedoch nicht. Daraus erklärt es sich, daß man sich auf die Vorderteile beschränkte und den Kiel sichtbar werden ließ. Das Motiv der Schiffsvorderteile in der Wandausschmückung geht damit aber den entgegengesetzten Weg wie das Motiv des Atlanten oder der Karyatide, das im zweiten Stil höchst wahrscheinlich zuerst im oberen Wandteil vorkommt (S. 335 ff.). Aber gerade die Anbringung der Karyatiden auch oben an der Wand, und wohl in großem Format, wird das Schiffsschnabelmotiv dorthin gewissermaßen hinaufgezogen haben, wie ungefähr in derselben Weise die ursprünglich rein dekorative Landschaft manchmal einen Rahmen mit Klapptürchen bekam, nach Analogie des ursprünglich nur als Tafelbild mit Klapptürchen verwendeten Stillebens, das im Laufe des zweiten Stils jedoch auch eine lediglich dekorative Form erhalten hat <sup>2)</sup>.

Ganz wie die Atlanten vor den großen Feldern des mittleren Wandteils (*Abb. 95*, S. 259) sind auch die großen Schiffsvorderteile unter den großen Feldern im mittleren Wandteil des zweiten Stils (ebenfalls *Abb. 95*) die jüngste Form, ob schon die Aufstellung einer frei bewegten Figur auf einem Schiffsvorderteil in der wirklichen Skulptur schon durch die Nike von Samothrake belegt ist.

Der Einfluß von einfachen Darstellungen wie *Abb. 154* auf die Odysseelandschaft-

<sup>1)</sup> Auch sonst gab man den Haken, die zum Aufhängen von Vorhängen dienten, die Form eines Schiffsvorderteils: Not. d. Sc. a.a.O., S. 321; 1896, S. 424; 1905, S. 254 f. An den Columnae Rostratae wurden bisweilen auch Nachahmungen von ganzen Schiffsvorderteile angebracht: DAREMBERG-SAGLIO, Dict., S. 1351, Abb. 1787.

<sup>2)</sup> Wieder anders ging es dem Aquarium, das aus dem hellenistischen Mosaik längs dem Sockel und dem mittleren Wandteil wahrscheinlich noch während des 2. Stils in den oberen Wandteil heraufgenommen wurde, dies letztere nach Analogie der dekorativen Stilleben und der Landschaft (S. 232, Anm. 2 und BEYEN, J. d. I. 42, 1927, S. 61).

ten im Vatikan ist natürlich nur nebenbei wirksam: die Hauptquelle für diese sind die als reine, nicht illusionistische Bilder im oberen Wandteil angebrachten Topographien (S. 169). Die Schiffe auf *Abb. 154* oder weniger einfache Weiterbildungen können jedoch die Maler auf den Gedanken gebracht haben, die Topographien in Prospektform umzusetzen. Wir erhalten dann nebenher noch eine andere Entwicklungslinie zu den Odysseelandschaften hin: das Schiff in kleinem Format als illusionistisches Ornament, in großem Format als prospektartiges Bild, an dem noch etwas Ornamentales haftet, wird schließlich zum Bestandteil eines wirklichen prospektartigen Bildes.

Die hier gegebene Ableitung von *Abb. 154* aus dem architektonischen Ornament schließt wiederum nicht aus, daß solche Schiffsschnäbel in älterer Zeit rein als Bild vorkamen. Halbierte Schiffe findet man in Bildern sicherlich recht häufig als Beiwerk. Einfache Darstellungen, die ein Schiffsvorderteil zum Hauptthema hatten, können als Motivbilder wohl schon vor dem ersten Jahrhundert v. Chr. üblich gewesen sein, und diese können sogar eben einen prospektartigen Zug gehabt haben, wie er ja tatsächlich auch an vielen Stelen mit architektonischer Umrahmung nicht gefehlt hat <sup>1)</sup>. Daß es solche Bilder gab, wird den Übergang vom reinen Ornament zu der freieren Ausschmückung im oberen Wandteil sicher erleichtert haben <sup>2)</sup>.

Wenn die Maler im oberen Wandteil Bäume anbringen (vgl. S. 67 Phase *Ib*) und wenn sie dann den Prospekt noch mit Vögeln beleben (vgl. S. 262, Casa del Laberinto), dann erhält der obere Wandteil einen einigermaßen bildartigen Charakter. So etwas kann bereits während der vorigen Stufe geschehen sein, es paßt aber ganz vorzüglich zu dem schon verwöhnteren Geschmack, der nunmehr herrscht.

3b. Große Bilder oberhalb des Sockels. Die halb prospektartigen Bilder in der Villa di Diomede (S. 302 ff.).

Es folgen nun die illusionistischen Motive, die an wirkliche Zutaten zur Wanddekoration ersten Stils und deren Nachahmungen in Malerei anknüpfen (4–6).

4. Girlanden (S. 209, 230 ff., 241 besonders S. 237 links und rechts unter 3). Es sei hier noch einmal auf die Masken in den Girlanden hingewiesen.

5. Nachgeahmte Tafelbilder. Diese drohen, wie es scheint, aus der Mode zu kommen. In der Fanniusvilla hat man sie nur im großen Triklinium (*Abb. 82 f.*). Sie sind dort sehr klein und befinden sich vor dem in bedeutsameren Wänden nunmehr unent-

<sup>1)</sup> Zunächst haben viele Naiskosbilder mit architektonischem Hintergrund etwas Prospektartiges, z.B. die Stele der Hediste. Auch ein Ausblick ins Freie wird manchmal vorgetäuscht: z.B. auf einer Stele aus Sidon (Gaz. arch. 1877, Taf. 16, R. P. G. R. 244. 4). Dort stehen die gemalten Figuren zwischen zwei schweren, plastisch ausgeführten seitlichen Stützen. Über ihnen hängt eine Girlande, die am Gebälk befestigt ist, und hinter ihnen erscheinen Bäume. Die Girlande, und vor allem die Bäume, vermitteln einigermaßen den Eindruck, daß man zwischen den Stützen und an den Figuren vorbei ins Freie sieht. Auf diese Eigentümlichkeit der Naiskosmalerei kommen wir bei Behandlung der Aedicula während der 2. Phase noch zurück.

<sup>2)</sup> Vielleicht darf man hier an den Maler Protogenes erinnern, der zuerst einfache „naves“ malte (PLINIUS XXXV, 101), später ein berühmter Künstler wurde. Ich möchte glauben, daß er nicht etwa bis zu seinem 50. Jahre Anstreicher gewesen ist, wie manche aus der Pliniusanekdote entnehmen, sondern einfache Motivbilder für Schiffer und dergleichen gemacht hat.

behrlichen Säulenprospekt. In Villa Item nahmen sie noch eine vornehme Stelle in dem altertümlichen Cubiculum 4 ein. (Über das Emblema, das auch eine Art Tafelbild ist, S. 309 unter 1).

6. (vgl. 10). Gefäße auf dem Gesims der Scherwand und anderswo. Die dekorativen Gefäße im oberen Teil der Wand in der Villa Item (*Abb. 18* und *20c*) hatten noch ornamentalen Charakter. Als ornamentale Bekrönung kommen sie während der Phase *Ic* in den erhaltenen Beispielen nur auf *Abb. 26* und auf einem Wandbruchstück aus dem kleinen Vorzimmer des Cubiculus der Fanniusvilla vor <sup>1)</sup>. Ebenso wie in der Dekoration der Wand im Grabe von Marissa (*Abb. 48*) bereichern sie nunmehr aber den Schmuck des mittleren Wandteils, z.B. im Bühnenprospekt von Boscoreale (*Abb. 60 Mitte*) und in der Wand aus der Casa del Laberinto (*Abb. 94*). Hieran knüpft das Motiv der vor die Wand gestellten Kandelaber unmittelbar an (*Abb. 22*), und diese Einzelheit hängt vielleicht mit der Bühnenmalerei zusammen (S. 107). Das Motiv hat noch eine große Zukunft. Auf dem Gesims erscheinen nun aber außer streng ornamentalen auch malerische Vorwürfe, wie sie schon in Dekorationen ersten Stils oben auf der Scherwand, außerdem auch auf hellenistischen Reliefs und in der griechischen Grabmalerei so häufig zu sehen sind (S. 58). Wahrscheinlich ist es ein Zufall der Überlieferung, doch ist es gerade in einem bühnenartigen Prospekt in der Fanniusvilla (*Abb. 64-66*) also in Phase *Ic*, daß wir zum ersten Male die Fruchtschale auf dem Gesims sehen. Der Maler kann sich hier eng an das Xenion anschließen; mit der Bühne hat diese Schale so gut wie sicherlich nichts zu tun, ebensowenig wie das Hafenbild darunter. Zu dieser Gruppe könnten wir auch die agonistischen Stilleben im Peristyl und die Xenia auf *Abb. 58* und dergleichen rechnen. Wir wollen diese aber gesondert (unter 10) behandeln, da sie durchaus nicht mit bildlichem Schmuck ersten Stils zusammenhängen.

Wir kommen jetzt zu den illusionistischen Motiven, die nicht mehr aus dem ersten Stil übernommen sind und die unter dem Einfluß der Bühnendekoration stehen, jedoch schon während der zweiten, und vielleicht gar schon während der ersten Stufe in Gebrauch waren (7-8).

- 7a. Masken auf dem Gesims. Diese werden jetzt ungemein beliebt: *Abb. 22* und *23* (Scaenae Frontes), *94*, *100*.
- 7b. Masken am Gebälk oben an der Dekoration in den Bühnenprospekten *Abb. 60-62* und danach in *Abb. 82*, *83*. In *Abb. 60 Mitte* obendrein auch im Prospekt selbst (Masken an Säulen vgl. S. 236, rechts unter 2, Phase *Ib*; an Girlanden S. 237 rechts unter 3). Die Masken sehen stets so aus, als wären sie Gesichter lebendiger Wesen, ihr Ausdruck ist dämonisch. Gerade dem Gesichtsausdruck der Masken nach steht das Wandbruchstück mit der Nebrisgirlande (M. n. 9901: Beyen Stilleben Taf. 2) zwischen der Mysterienvilla und der Fanniusvilla in der Mitte, so daß es bei dieser Dekoration einigermaßen schwierig ist, sich zwischen der zweiten und dritten Stufe zu entscheiden.

<sup>1)</sup> BARNABEI, S. 72; SAMBON, S. 21 nr. 38 mit Abb. Nach SAMBON wäre das Gefäß aus Flechtwerk, sollte es nicht aus buntem Glase sein?

8. Signa vor der Wand. Diese werden auch in Phase Ic ihre Vertreter gehabt haben, kommen sie doch auch noch späterhin im zweiten Stil vor. Erhalten sind sie jedoch nicht. Formen, die an sie erinnern, besprechen wir in der folgenden Gruppe.

Die bisher aufgezählten illusionistischen Zutaten waren nichts weiter als Nachahmungen von Gegenständen, die in der Wirklichkeit einen dekorativen und raumgebenden Bestandteil der Architektur bildeten und beinahe ausschließlich aus leblosen Dingen bestanden. Jetzt wird der bildliche Charakter mehr und mehr betont: immer mannigfaltiger erscheinen illusionistisch verwendete Motive, die aus älteren Bildern entlehnt sind (oftmals aus Bildern, die mit dem ersten Stil in keiner Verbindung stehen): aus Naiskosbildern, dekorativen Bildern in Gräbern, kleineren Tafelbildern (9, 10a, 10b). Mit der Erstarkung des bildlich-malerischen Elements kommen die lebenden Menschen und Tiere als illusionistische Elemente neben den leblosen Gegenständen auf (9, 10b-d).

9. Lebende, in die Architektur gestellte menschliche Figuren. Im großen Triklinium der Fanniusvilla kann man vor dem mittleren Wandteil den Übergang von den Signa zu lebenden, in die Architektur hineingestellten Menschen wahrnehmen (S. 212 f.). Bei der Venus (*Abb. 82*) erinnert noch manches an eine Statue — und so war es wohl auch bei den verlorenen drei Grazien —, bei den übrigen Figuren dagegen haben sich die Maler ganz von dem Banne der statuarischen Darstellung befreit. Die Entwicklung ist hier noch weiter fortgeschritten als im Mysteriensaal der Villa Item (S. 214 und 250). Die Ableitung wurde oben besprochen. (S. 216 ff.).

Auf derselben Entwicklungsstufe stehen die folgenden stark bildlichen und nicht figürlichen Motive, die mit den unter 6 genannten nahe verwandt sind.

- 10a. Agonistische Stilleben und dergleichen vor dem mittleren Wandteil im Peristyl der Fanniusvilla (*Abb. 79a*, S. 210 f.). Der illusionistische Charakter ist hier schon im Abnehmen. Wir haben sie dementsprechend auch zum größten Teil aus älteren nicht illusionistischen Bildern dekorativen Charakters abgeleitet.
- 10b. Stilleben im engeren Sinn (*Xenia*) und damit zusammenhängende Tierstücke, die in die Dekoration hineingearbeitet sind (S. 231, 256 ff., 269). Auf *Abb. 100* sind es nur tote Tiere, in *Abb. 94* und in dem Stück mit den Böckchen im Nationalmuseum (M.n. 8759, S. 258) sind dagegen liegende oder sitzende Tiere daran angefügt. Bringt man noch keine frei umherlaufenden Tiere in Verbindung mit diesen *Xenia*, wie später in den Stillebenbildern vierten Stils? <sup>1)</sup> Solche Stilleben zweiten Stils scheinen vor allem mit *Xenia* auf Tafelbildern und mit einfachen Motivbildern zusammenzuhängen. Hier kann man die Fruchtstilleben an den Altären auf *Abb. 57, 58* und *60* Mitte erwähnen (s. unter 11). Diese unterscheiden sich in ihrem Wesen nicht von dem in dem prospektartigen Mittelbild auf *Abb. 100*, das man sicherlich als eine Nachahmung der auf *Abb. 57, 58* und *60* dargestellten anzusehen hat.
- 10c. Frei fliegende Vögel vor und in den Prospekten auf *Abb. 64, 65*, Einzelheiten, die vielleicht nicht, wie das Meiste in diesen Prospekten, mit der Bühne zu tun haben. Sie bilden den Ausgangspunkt für die im dritten Stil außerordentlich wichtig wer-

<sup>1)</sup> BEYEN, Stilleben, Taf. 11 unten.

denden Vogelbilder<sup>1)</sup>). Auch in gewöhnlichen Architekturwänden bringt man sie nunmehr an (in Zimmer 46 der Casa del Laberinto). Welchen Platz an der Wand die Vögel in Bäumen aus dem Oberstock der Fanniusvilla einnahmen, ist nicht sicher (S. 246). Sie gehörten wahrscheinlich zu einer Gartenwand, eine Gattung die wir gesondert besprechen werden und aus der möglicherweise auch die Vögel in *Abb. 64* herkommen (S. 187 f.). Da wir Vögel in Bäumen sowohl in einer gemalten Nische in der Casa del Fauno (wahrscheinlich Phase *Ib*, S. 81) wie in einer nahe mit gewöhnlichen Wänden zusammenhängenden Gartenwand in der Casa del Menandro (Phase *IIa*) antreffen<sup>2)</sup>, dürfen wir auch für diese Stufe Vögel im Zusammenhang mit normaleren Wänden annehmen.

- 10d. Enten, die im Wasser unter den Bogen am Sockel herumschwimmen (*Abb. 100*). Diese bildliche Belebung illusionistisch wiedergegebener Architektur paßt in dieselbe Zeit wie die unter *c* genannte. Die Bogen mit Wasser kennen wir schon aus *Abb. 96*. In *Abb. 100* haben die Bogen bereits viel von ihrem plastischen Charakter verloren, und dekorative Bogenlinien sind an ihre Stelle getreten. Sobald sie wegfallen, werden die Tiere zwischen Wasserpflanzen auf dem Sockel zu einer dekorativen Ausschmückung dieses Wandteils, die so gut wie gar kein illusionistische Nebenbedeutung hat, wie wir sie später während der zweiten Phase in der Casa del Menandro, im Hause mit der Kryptoportikus und in der Casa di Obellio Firmo antreffen werden (S. 273)<sup>3)</sup>.

Falls die Schiffsvorderteile auf *Abb. 154* nicht in den oberen Wandteil gehören sollten (vgl. S. 311 unter *3a*), könnten wir auch sie am besten an dieser Stelle in unserer Liste unterbringen, obgleich sie wahrscheinlich nicht von älteren Bildern entlehnt sind und auch keine lebendigen Elemente in die Architektur hineinragen.

Viel kühner als die vorangehenden Neuerungen, durch die die Wand in ihrem überlieferten Aufbau nicht angetastet wird, ist aber die folgende, bei der unter dem Einfluß der Bühnenmalerei die Gestaltung der ganzen Wand oberhalb des Sockels zu einem frei komponierten bildartigen Prospekt führt.

11. Die Bühnenprospekte aus dem Cubiculum der Fanniusvilla (*Abb. 60–62* und *64–66*, S. 141 ff.). Die tragischen Prospekte (*Abb. 67, 58*) sind zwar aus derselben Quelle hergenommen, sind aber nicht bildartig genug, um hier angeführt zu werden.

Von Unterordnung des neuen Motivs unter die alte Inkrustationswand oder die reiche Säulenfassade ist hier keine Rede mehr; diese sind einfach durch neue Formen ersetzt.

Dennoch fehlen hier noch die Figuren und weiterhin der vollkommene Ab-

<sup>1)</sup> Wenigstens der Ausgangspunkt in der Wandmalerei. Außerhalb von ihr gibt es noch andere Quellen für das Vogelbild 3. Stils. Ein Verbindungsglied zwischen den Vögeln auf *Abb. 62* und denen des 3. Stils findet man im Haus des Caesius Blandus (Phase *IIa*; MAU, Wm., S. 210, BEYEN, Stilleben, S. 21, Anm. 3). Wenn der Sperling auf einem Gesims (Le Musée III, Taf. 27; SIX, Bulletin tot Bev. der kennis der ant. Beschaving I, 1926, S. 7, Abb. 5 aus Boscoreale) ebenfalls in den 2. Stil gehört, verdient er hier erwähnt zu werden, er stammt aber nicht aus der Fanniusvilla (nicht bei Sambon).

<sup>2)</sup> MAURI, Casa del Menandro, Taf. 11, S. 99, Abb. 47.

<sup>3)</sup> Die weitere Entwicklung dieses Motivs, die sich zum Teil mit der des Vogelstücks überschneidet (s. oben unter 10c) wird in Band II behandelt werden.

schluß, wodurch der Prospekt zum Bilde wird. Das Bild im engeren Sinne als Mittelpunkt der Dekoration finden wir in der folgenden Gruppe.

12. Das Bild mit kleinen Figuren in einer Aedicula, das am Schluß der dritten Stufe auftritt und aus ihr bisher lediglich durch die Wand aus der Villa der Julia Felix (*Abb. 100*) bekannt ist <sup>1)</sup>. Wie es aus dem Bühnenprospekt und aus anderen Quellen abzuleiten ist, haben wir oben dargelegt (S. 274 ff.). Die Aedicula bildet von nun an einen der wesentlichsten Bestandteile des Wandschmucks. Dies gilt vor allem für den dritten Stil, aber auch im vierten hat sie noch nicht all ihre Macht eingeübt. Ihr anfänglich noch bescheidener bildlicher Inhalt wird im Lauf der Zeit noch an Bedeutung um vieles zunehmen.

So sind wir in gewissem Sinne an unseren Ausgangspunkt, zum „natürlichen“ Bilde, das nur Bild sein will, zurückgekehrt. Von Rückkehr kann man allerdings nur in gewissem Sinne sprechen: Zunächst einmal hat das Bild den Prospektcharakter auch jetzt noch nicht gang abgestreift, und dann war am Anfang des zweiten Stils das reine Bild, wo es vorkam, ganz wie im ersten Stil nebensächlich; hier dagegen ist es die Hauptsache.

Einigermaßen für sich steht immer noch die Gartenmalerei, obgleich allmählich immer mehr Gemeinsames mit den anderen Gattungen der Wanddekoration in Erscheinung tritt (vgl. *Abb. 64*; schon während der vorigen Stufe: *Abb. 15a*). Parataktisch durch Säulen gegliederte Gartenwände mit allerlei nicht ausschließlich zu einer Gartenwand gehörigen Zutaten wie Vorhängen, Schilden, Vasen und dergleichen hat die Fanniusvilla in ihrem „Vorhof“ (S. 246).

Die weitere Geschichte der bildlichen Motive im späteren zweiten Stil ist hier nur gelegentlich angedeutet worden; sie soll im folgenden Bande ausführlich behandelt werden. Allerdings sei schon daran erinnert, was am Ende der ersten Phase noch nicht zu finden ist: außer Mittelbildern mit megalographischem Inhalt, wie manche der zweiten Phase aufweisen und bei denen ich mich nicht aufhalten will, fehlen der dritten Stufe, soweit man feststellen kann, die größeren und kleineren Emblemata im mittleren Wandteil und augenscheinlich auch die im oberen, ebenso die von dorthier stammenden kleineren Bilder mit einfach dekorativen Rahmen, die den Lebensabend des zweiten Stils verschönern werden. Vor allem kann man auch die dekorativ umrahmten Gemälde noch nicht in so kräftig illusionistischen Stil erwarten, wie er jetzt Beifall findet. Wieviele der altertümlichen Bildmotive, (2, 3, 5), die nunmehr vom Untergang bedroht zu sein scheinen, später wieder eine neue Blüte erleben, wird besser bei Gelegenheit der Beschreibung des jetzt einsetzenden Rückschlags gegen den konsequenten Illusionismus der zweiten und dritten Stufe zu erwähnen sein. Ein solcher Rückschlag kündigt sich jetzt bereits hie und da an, der zweiten Phase wird er aber im Ganzen seinen Stempel aufprägen.

---

<sup>1)</sup> Man darf hier wohl die in *Fiorellis Pompeianae Antiquitates I, 1, S. 100* besprochenen Bilder aus den anderen Zimmern, die verloren zu sein scheinen, anfügen, kann je doch nicht mit Sicherheit behaupten, daß sie gleichzeitig entstanden wären.

## XVII. DIE SCHMUCKFORMEN DER ERSTEN PHASE

Hier ergibt sich die folgende Einteilung:

- I. Die architektonischen Einzelformen und das architektonisch-plastische Ornament.
  - A. Die Ordnungen.
  - B. Die Wandfläche: Inkrustation u.s.w.
  - C. Abschließende und trennende Glieder der Wandfläche; plastische Ornamentbänder im allgemeinen. Sonstige „plastische“ Einzelheiten des Wandschmucks.
- II. Das malerische Ornament <sup>1)</sup>.
  - A. Das „abstrakte“ Ornament, das sich nicht eindeutig von einer Naturform ableiten oder diese Herkunft nicht, jedenfalls aber nicht auf den ersten Blick, erkennen läßt.
  - B. Das Pflanzenornament.

Es ist zweckmäßig, die Behandlung des Wandaufbaus, die wir bei der Beschreibung der Entwicklung gegeben haben, nicht nur durch eine Übersicht über die bildliche Dekoration sondern auch durch eine zusammenfassende Darstellung der ornamentalen Teile des Schmucks zu vervollständigen, zu denen auch die Verzierungen der Bauglieder zu rechnen sind. Obgleich wir die Schmuckformen der ersten Phase als ein Ganzes behandeln, weil sich bei ihnen die Grenzen zwischen den verschiedenen Stufen oftmals nicht klar ziehen lassen, kann man immerhin häufig eine Entwicklung feststellen, deren Kenntnis recht viel zu einer Zuweisung an eine der Stufen beitragen kann. Auf den Zusammenhang mit den gleichzeitigen Schwesterkünsten und den Kunstleistungen älterer Zeiten, ferner auf die geschichtliche Stellung der in dieser Beziehung höchst interessanten Trennungsglieder werde ich übrigens absichtlich so gut wie gar nicht eingehen. All dies soll bei Gelegenheit der Einzeluntersuchungen über die Chronologie des zweiten Stils (Band II) und über Ursprung und Nationalität der Motive (Band V) behandelt werden. Nur in einigen besonders auffallenden und für das Verständnis der Entwicklung innerhalb des zweiten Stils besonders wichtigen Fällen soll hier versucht werden, den größeren Zusammenhang aufzuzeigen, z.B. dort, wo sich Abhängigkeit vom ersten Stil nachweisen läßt.

---

<sup>1)</sup> Unter malerischem Ornament verstehe ich ein Ornament, das allerdings nicht glatt gemeint zu sein braucht, aber im Gegensatz zu dem architektonisch-plastischen keine Nachahmung einer wirklichen plastisch-architektonischen Kunstform ist. Die Grenzen sind selbstverständlich hie und da fließend. Malerisch braucht hier also nicht „frei“ zu bedeuten, ebensowenig aber „flach“.

I. DIE ARCHITEKTONISCHEN EINZELFORMEN UND DAS ARCHITEKTONISCH-  
PLASTISCHE ORNAMENT

A. Die Ordnungen <sup>1)</sup>.

Die Frage ob die Säulen normale oder italische Formen zeigen, wird hier nur als nebensächlich zu betrachten sein (S. 319). Im allgemeinen läßt sich feststellen, daß während dieser Phase die doch schon anfänglich auf einen weniger bedeutsamen Platz gedrängte dorische Säule zugunsten der ionischen zurücktritt, während diese ihrerseits wieder Gefahr läuft durch die korinthische aus dem vordersten Rang verdrängt zu werden.

1. Die dorische Ordnung.

a) Das Podium. Daß dorische Säulen auf einem Podium aufsäßen, ist nur durch ein einziges Beispiel zu belegen, von dem sogleich die Rede sein wird.

b) Die Säulen: Dorische Säulen und Pilaster kommen — mit einer gleich zu besprechenden Ausnahme — nur noch in den weiter entfernt gedachten Säulenhallen vor. In der Villa Item (Phase Ib: *Abb. 15 links, 19, 20a?*) und in der Fanniusvilla (Phase Ic: *Abb. 57, 58, 82, 83, 85*), während der Phase Ic außerdem auch in der Villa des Diomedes (*Abb. 26*). Auf *Abb. 82, 83* und *85* sind die Schäfte kanelliert; meist ist dies jedoch nicht der Fall. Der glatte, höchstens abgekantete Mantel am unteren Teil des Schafts kommt in dieser Phase nicht vor. Auf *Abb. 57, 58* sind die glatten Schäfte mit einem italischen Halsring versehen: die Maler schließen sich hier also an den tuskanischen Typus an. Die geringe Entasis der Schäfte, der unelastisch wirkende, wenig ausladende Echinus und der niedrige Abacus der dorischen Säulen zweiten Stils ist von denen der Tuffperiode übernommen <sup>2)</sup>. Bisweilen hat der Abacus oben einen vorspringenden Rand (*Abb. 82, 83*).

Die Säulen der Fassade in der Casa del Laberinto (*Abb. 94*) scheinen eine Ausnahme zu bilden. Ihre Kapitelle kann man als eine ungewöhnliche Abwandlung des dorisch-tuskanischen Typus betrachten (*Abb. 155*), Sie stehen jedoch den archaischen Kapitellen der Karyatidensäulen vom knidischen Schatzhaus nahe und können leicht in die Form des Kelchkapitells, übergehen, wie es in der folgenden Phase oftmals vorkommt. Die Schäfte sind der Länge nach in verschieden hohe Felder geteilt, die mit einander abwechseln; die niedrigeren tragen pyramidenförmig zugespitzte Bossen, die anderen Rauten mit Blitzbündeln darauf zwischen Nägeln in den vier Ecken. Zusammen mit Pfeilern mit korinthisierenden Kapitellen ruhen diese Säulen auf einem Podium, das sich, wie auch das Gebälk, das sie tragen, von dem gebräuchlichen der ionisch-korinthischen Ordnung nicht unterscheidet. Diese ganze Architektur gehört zu dem Reichsten und Kühnsten, was wir aus der zweiten Phase besitzen und ist infolgedessen als eine späte Erscheinung anzusehen. Dorische Halbsäulen kommen auch als Bestandteil der Wanddekoration ersten Stils im Peristyl (bezw. Garten) der Casa della Parete Nera vor und haben dort einen gekanteten Mantel unten am Schaft und ionisches Gebälk <sup>3)</sup>.

Abb. 155

<sup>1)</sup> Über die Ordnungen im 2. Stil DELBRÜCK, *Hell. Bauten II*, S. 127.

<sup>2)</sup> MAU, *Pompeji*<sup>2</sup>, S. 457.

<sup>3)</sup> MAU-IPPEL, *Pompeji*<sup>6</sup>, S. 249, *Abb. 136*, s. MAU, *Wm.*, S. 94, *Pompeji*<sup>2</sup>, S. 457.



Die Säulen haben öfters je eine Plinthe für sich und ruhen außerdem manchmal noch auf einer gemeinschaftlichen tafelartigen Unterlage, die zwischen Podium und Säule geschoben und meistens grün gefärbt ist (ohne Plinthe und tafelartige Unterlage: *Abb. 99*, mit beiden: *Abb. 15 rechts*; die gesonderten Postamente auf *Abb. 22* besprechen wir bei den Podien unten S. 323).

Die meistens dunkelrot oder grün gemalte Basis hat stets den gewöhnlichen attischen Typus. Der Schaft ist fast immer kanelliert, in bestimmten Fällen jedoch glatt, und in *Abb. 22* ist obendrein das pflanzliche Element an der Säule durch einen metallenen Blattkranz am Fuß und durch reiche Metallranken betont, die sich als Spiralen aufwärts winden. Die glatte ionische Säule ist in der Villa Item noch nicht bekannt, geschweige denn die durch Pflanzenmotive bereicherte, die wir in der Fanniusvilla sahen.

Auch bei dieser Ordnung fehlt der Schaft mit dunkler gemaltem, glattem oder auch nur abgekantetem Mantel am unteren Teil (vgl. S. 320).

Abb. 157

Das Kapitell hat in *Abb. 157* nach *Abb. 15 rechts*, *Abb. 22*, *95*, *99* und so gut wie überall sonst im allgemeinen normale hermogenische Züge. Die Form der Voluten und des Eierstabs ist ebenfalls normal: die Voluten stehen nicht übereck und haben konkaven — nicht konvexen Canalis. Sie sind durch ein straffes gerade verlaufendes Band verbunden; die Eierstäbe haben nicht die in der pompejanischen Abart des italisch-hellenistischen Kapitells sonst gebräuchlichen kleinen kugelförmigen Eier <sup>1)</sup>. Auch das lesbische Kymation am Abacus auf *Abb. 157* gehört dem hermogenischen Typus an. Mit diesen klassischen Eigenschaften ist aber der Halsring verbunden, der zum italischen Typus gehört. Villa Item, die Fanniusvilla und die Casa del Laberinto zeigen in dieser Beziehung keinen wesentlichen Unterschied (vgl. auch S. 247) <sup>2)</sup>. In den Volutenaugen haben die Maler manchmal Edelsteine dargestellt, die an wirklichen Kapitellen wohl öfters nur Nachahmungen aus Glas waren, so z.B. auf *Abb. 15 rechts*, *157*. Ich brauche nicht daran zu erinnern, daß der erste Stil ohne Ausnahme den italischen Typus verwendet. Die höchst wahrscheinlich mit dem frühen zweiten Stil zu verbindenden Kapitelle im Innern des Jupitertempels haben dagegen klassischen Typus <sup>3)</sup>, der bekanntlich im Laufe des ersten Jahrhunderts v. Chr. in der römischen Architektur allgemein wird.

<sup>1)</sup> Konkave Voluten am normalen Kapitell, konvexe diagonal gestellte Voluten mit erhabenen Rändern am italischen, große, kräftig geformte Eier sowohl am normalen wie an den meisten italischen, kleine nur am pompejanischen: DELBRÜCK, *Hell. Bauten II*, S. 155; S. 152, *Abb. 91*; S. 161, mit *Abb. 104*; MAU, *Pompeji*<sup>2</sup>, S. 457, *Abb. 268*. Für die enge Verwandtschaft von *Abb. 157* mit dem hermogenischen Typus vgl. besonders DELBRÜCK a.a.O., II, S. 161, *Abb. 104*.

<sup>2)</sup> Möglicherweise waren die ionischen Kapitelle in Villa Item etwas straffer als die in der Villa in Boscoreale; nach SIKKARDS Zeichnung bei MAU, *Wm.*, Taf. 4a (danach *Abb. 99*) haben die in der linken Ala der Casa del Laberinto kleinere schlaffere Volutenformen. Der Perlstab unter dem Eierstab ist breiter und liegt tiefer als in *Abb. 157*; überdies liegen hier auch die Palmetten tiefer. Die Form des Eierstabs, die Stellung der Palmetten u. dergl. können noch allerlei über den Ursprung lehren, worauf hier jedoch nicht besonderer Nachdruck gelegt werden soll. Einen anderen Typus haben die Kapitelle an der Tholos im Prospekt auf *Abb. 100*, CURTIUS, S. 113, *Abb. 76*. Nach dem Abakus zu urteilen sind es Diagonalkapitelle. In dieser Hinsicht scheint dieses Kapitelle auf einem italischen Typus zu fußen obwohl die scharf umrissenen Formen dem zu widersprechen scheinen. Auf den italischen Typus deutet wohl auch die Blüte oder das Schildchen.

<sup>3)</sup> MAU, *Pompeji*<sup>2</sup>, S. 62.

Die Kapitelle der Pfeiler oder Pilaster, die den ionischen Säulen gegenübergestellt sind, sind in *Abb. 15* und *99* korinthisch. Im ersten Beispiel zeigen sie aber in ihren freieren korinthisierenden Formen eine gewisse Übereinstimmung mit den ionischen. Sie sitzen auf glatten Schäften. Die Pfeilerkapitelle im Prospekt auf *Abb. 60 Mitte* könnte man trotz der Akanthusblätter ionisch nennen.

c) Das Gebälk wird zusammen mit der korinthischen Ordnung zu besprechen sein.

### 3. Die korinthische Ordnung.

Abgesehen vom Kapitell und in einigen Fällen auch vom Säulenschaft gilt für diese Ordnung natürlich dasselbe wie für die ionische, das Material ist hier jedoch erheblich reicher, da die korinthische Ordnung in dieser Periode der Wandmalerei ganz wie auch in der wirklichen Architektur derselben Zeit immer mehr bevorzugt wird. Erst der Klassizismus des dritten Stils bringt hierin einen Rückschlag. Ein systematischer Vergleich mit Architekturen derselben Zeit wird besser später durchgeführt (Band II), und erst bei der Untersuchung nach dem Ursprung (Band V) wird das genaue Verhältnis zu den vorigen Perioden bestimmt werden.

a) Das Podium der ionisch-korinthischen Ordnung. Dies kommt sowohl gerade durchlaufend wie mit Verkröpfungen unter den Säulen vor. Solche Verkröpfungen waren unter ionischen Säulen ursprünglich auf *Abb. 15 rechts* zu sehen; unter korinthischen finden sie sich z.B. auf *Abb. 7, 16* und *26*. In der Mitte zurückspringende Podien haben *Abb. 19* und *60*, und auf *Abb. 22* stehen die ionischen und korinthischen Säulen auf besonderen Postamenten, die wahrscheinlich das Podium ersetzen und die ihrerseits wieder, wie es übrigens bei Podien auch öfters der Fall ist (*Abb. 7, 16, 64, 94*) eine dicke Plinthe unter sich haben. (Über das Fehlen von Podien s. S. 92, Anm. 1). Doppelte Podien zeigen *Abb. 13, 19* und Rizzo Mon. d. Pitt. III, 1: Casa dei Grifi (S. 13 *Abb. 12*).

Als unterer und oberer Abschluß kommen sehr verschiedene Formen vor, u.a. kleine lesbische Profile, aber auch reichere Fuß- und Deckgesimse, wie sie an Podien vom ionischen Typus gebräuchlich sind (*Abb. 158–165*). Oft ist es unmöglich, eine Entwicklung festzustellen. Schon in der Casa dei Grifi (Phase Ia) kann man im Zimmer 2 <sup>165</sup> einen gewissen Reichtum beobachten (*Abb. 162*), und andererseits hat die Casa del Laberinto (Ende der Phase Ic) hie und da noch sehr einfache Formen (*Abb. 161*). Dagegen laden die Profile in der Casa dei Grifi noch lange nicht so weit aus wie manche aus der Fanniusvilla (Phase Ic; *Abb. 163, 164*) und aus der Villa der Julia Felix (Ende der Phase Ic; *Abb. 165*). Der sehr weit vorkragende, gerade verlaufende obere Abschluß in den beiden letztgenannten Beispielen, der nur mit einem einfachen schmalen Band, manchmal überdies noch mit einem Ornamentband versehen ist, bildet einen Übergang zu späteren Perioden. Er ist nicht nur an Wänden, die wir der Phase IIa zuschreiben (*Abb. 106*) beliebt, sondern auch in ohne jeden Zweifel späten Dekorationen wie die der Casa di Livia (*Abb. 111*) und die bei Mau Wm. Taf. 10b abgebildete (hier ist der obere Abschluß etwas reicher). — Beliebt ist in der ersten Phase die folgende Anordnung von Formen (von unten nach oben, *Abb. 160, 163*: am unteren Abschluß ein sehr schmales Bändchen, eine Hohlkehle, die in eine sehr schmale zurückwei-

chende Fläche übergeht, wieder ein schmales Bändchen, eine Platte und ein schmales zurückweichendes Band; am oberen Abschluß eine Platte, dann eine schmales flaches Bändchen, eine Hohlkehle oder ein S-förmiges Profil mit einem flachen Band).

Im Mysteriensaal der Villa Item (*Abb. 21*) hat der obere Abschluß ein reicheres Ornament als sonst, indem Konsolen mit hineinbezogen sind. Die Fanniusvilla hat wieder die noch weiter entwickelte Form (im Cubiculum *Abb. 60 rechts* und *links, 61a*); die Konsolen sind dort größer und bestehen aus einem unteren, in eine Volute endigenden Teil und Lattenköpfchen darüber, während in der Mysterienvilla nur dieser untere Teil vorhanden ist. In Saal 2 der Casa dei Grifi scheint die Deckplatte des Sockels in den Ecken des Raumes von einer Volute getragen zu sein: Rizzo a.a.O. S. 11, *Abb. 9*.

Der Schmuck des senkrecht aufsteigenden Hauptkörpers des Podiums ist dem der übrigen Wand ungefähr gleich (S. 327 ff.), aber in Nachahmung des ersten Stils kommt auch die vollkommen glatte Form vor. Noch häufiger wird aber die Grenze zwischen Spiegel und Rand der Platten ohne Wiedergabe von Licht und Schatten angedeutet <sup>1)</sup> Eine reichere Form von Marmorbekleidung findet sich wiederum auf *Abb. 60 links* und *rechts, 61a*. Die Mosaikmotive auf dem Sockel in zwei Zimmern der Casa dei Grifi (z.B. *Abb. 7, 8*) stehen dem ersten Stil noch sehr nahe (S. 48, 50). Die kleinen Pilaster in einem dieser Zimmer wurden später zu Pfeilern, die mit Bogen überwölbt sind, umgebildet (*Abb. 96*).

Das Podium oder der Sockel des zweiten Stils unterscheidet sich bekanntlich vom Sockel des ersten durch seine scheinbare Breite. Nur sehr einfache, durch einen Gurt abgeschlossene Sockel zweiten Stils setzen die Tradition des ersten fort <sup>2)</sup>.

b) Die Säule. Wie die ionischen ruhen auch die korinthischen oftmals auf einer tafelförmigen Unterlage (*Abb. 57, 60 ff., 63, 64, 90, 100*). Manchmal hat eine jede ihre Plinthe (*Abb. 7, 15, 17, 18, 90*), oder sie haben ihre eigenen Postamente. In *Abb. 22* tragen solche Postamente z.B. je eine Säule mit einem an sie gekoppelten Pfeiler dahinter.

Die Basis von attischem Typus bietet gegenüber den gewöhnlich bei ionischen Säulen üblichen nichts Neues.

Der Schaft läßt mehr Abwechslung erkennen: abgesehen von kanellierten Schäften hat man nicht allein die (manchmal auch mit einem ionischen Kapitell verbundenen) glatten, sei es nun ohne Ranke wie in der Villa Item (*Abb. 19, Phase Ib*), oder mit einem Blattkranz am Fuß und Ranken wie in der Fanniusvilla (*Abb. 60, Phase Ic*) <sup>3)</sup>, daneben aber auch die im Übrigen glatten Schäfte mit Bossen oder mit Bossen und Schildchen oder Schalen, wie in der frühen stadtrömischen Dekoration in der Casa dei Grifi (*Abb. 7*) und in der Fanniusvilla (*Abb. 82, 83*; vgl. die Pfeiler in der Casa del Laberinto: *Abb. 98*). Hier lassen sich auch die mit vergoldeter Bronze bekleideten Schäfte aus dem genannten Hause anreihen, die mit pyramidenförmig zugespitzten Bossen und Rautenmustern geschmückt sind (*Abb. 94*). Sie haben allerdings keine korinthischen sondern

<sup>1)</sup> MAU, Wm., S. 132.

<sup>2)</sup> MAU, Wm., S. 134.

<sup>3)</sup> Vgl. *Abb. 57 f., 94*.

eine Art von dorischen Kapitellen, während die übrige Architektur die bei Dekorationen dieser Phase in der korinthischen Ordnung geläufigen Formen zeigt (S. 320).

Wie bei der dorischen und ionischen Ordnung fehlt noch der Schaft mit glattem, dunkler gehaltenen Mantel im untersten Teile;

In den Kapitellen herrscht große Mannigfaltigkeit. Während in der wirklichen Monumentalarchitektur — wie wir schon bei der ionischen Ordnung anzuführen hatten — seit sullanischer Zeit der italisch-hellenistische Kapitelltypus immer mehr durch den normalen ersetzt wird (S. 322), widerstreben in der Wandmalerei der ersten Phase des zweiten Stils die starken malerischen Tendenzen entschieden dieser Entwicklung. Man darf also auf diesem Gebiet — auch in der ionischen Ordnung — die hellenistisch-italischen Typen nicht von vornherein als die älteren ansehen. Auch in der wirklichen Architektur, besonders wo sie sich in kleinerem Maßstab hält, werden neben den normalen Typen immer phantasievollere Formen annehmende dekorative Kapitelle üblich <sup>1)</sup>. So muß man auch hier in der Wandmalerei die korinthisierenden Kapitelle, die sich dem spielerischen Phantasiekapitell nähern, als die jüngeren betrachten. Darum ist es auch hier schon geraten, gelegentlich wirkliche Architektur zum Vergleich heranzuziehen.

Neben dem normalen Typus (Casa dei Grifi: *Abb. 166* nach Rizzo Mon. d. Pitt. III, 1 *Abb. 166* S. 24, *Abb. 27*, vgl. *Abb. 8*; Haus des Gavius Rufus: *Abb. 12*; Villa Item. *Abb. 13 links*, *Abb. 16, 19*; Fanniusvilla *Abb. 22, 60–62*, mit italicischem Halsring; Casa del Laberinto 63?) mit zackigen Akanthusblättern, strengen konkaven Voluten und Helikes (die aus einem gemeinschaftlichen Stengel herauswachsen) und mit einer Araceenblüte auf dem Abacus, kommen Typen von der Art der italisch-hellenistischen korinthischen Kapitelle vor (Fanniusvilla: *Abb. 166b* nach 82, 91, 92a,b, vgl. *Abb. 26*), die von weichen Rundungen begrenzte Akanthusblätter, selbständig aufwachsende Voluten und Helikes und einen Halsring haben <sup>2)</sup>. Diese Kapitellform ist meist recht wenig hoch, wie die aus Tarent aber auch wie einige in Petra <sup>3)</sup>. Sie hat aber oftmals auch einige Elemente mit dem normalen Typus gemein: z.B. daß die Voluten konkav anstatt konvex sind, daß sie eine Araceenblüte auf dem Abakus tragen anstatt einer tiefer angebrachten Blüte u.s.w., so daß man gelegentlich von einem Mischtypus sprechen kann. Freilich übernehmen die normalen Kapitelle, wie wir sahen, oft auch Elemente des italischen Typus. z.B. den Halsring, so daß beide Typen häufig in einander übergehen. In einigen Fällen fehlen die Helikes (*Abb. 26*) oder sie sind zu einem winzigen ornamentalen Detail zusammengeschrumpft (*Abb. 91 f.*). Die mit freier aufgebogenen Spitze endenden Voluten von *Abb. 82* erinnern an pompejanisch- und sizilisch-hellenistische Formen <sup>4)</sup>.

Die in Unteritalien (Pompeji und Tarent) während der hellenistischen Zeit vorkommenden S-förmigen Voluten, wie sie später auch an freier gebildeten römischen Kapitellen zu finden sind, sieht man auf *Abb. 167* nach *Abb. 23* (ohne Halsring). Mit reicher aus-

<sup>1)</sup> RONCZEWSKI, Variantes, passim; A. A. 46, 1931, Sp. 1 ff.

<sup>2)</sup> DELBRÜCK, Hell. Bauten II, S. 157 f.; S. 154, *Abb. 93 f.*

<sup>3)</sup> Tarent: RONCZEWSKI, A. A. 42, 1927, Sp. 277 ff., *Abb. 8 ff., 20; 43, 1928, Sp. 31 ff., Abb. 2 ff.* Petra (mit s-förmigen Voluten), S. 326, Anm. 1.

<sup>4)</sup> DELBRÜCK a.a.O., S. 152 f., *Abb. 91, 2; Abb. 92, 1–3.*

gestatteten Fußende kommen sie auch in Petra vor <sup>1)</sup>. Viel häufiger ist jedoch der eigenartige korinthisierende Typus, den manche sofaförmig nennen und der einige Verwandtschaft mit dem ionischen Kapitell hat (Casa dei Grifi: *Abb. 168* nach Rizzo Mon. d. Pitt. III, 1 S. 11 Abb. 10; Villa Item: *Abb. 13 rechts, 17, 18, 19*; Fanniusvilla: *Abb. 23, 56 ff., 169* nach 64; Villa der Julia Felix: *Abb. 100*). Die Voluten sind in diesem Typus unten bogenförmig miteinander verbunden wie die ionischen Kapitelle in Marissa (*Abb. 47*). Anstelle der Helikes hat er leichte ornamentale Spiralen oder Ranken. In der wirklichen Architektur kenne ich diesen Typus nur an korinthisierenden Kapitellen der Kaiserzeit <sup>2)</sup>.

Der Abacus ist bei allen diesen Typen korinthischer Ordnung wenig von einander verschieden und dem des normalen Typus ziemlich gleich. Er hat meistens eine stark nach vorn sich neigende Hohlkehle mit zwei schmalen Bändern darüber, von denen das untere, ganz schmale glatt, das obere hingegen glatt oder konvex ist und ziemlich weit vorkragt, wobei es sich, wie es scheint, immer nach außen neigt. Anstelle der Blüte tritt manchmal ein menschlicher Kopf (*Abb. 18, 57*).

Pfeiler und Pilaster, die mit Säulen ionischer oder korinthischer Ordnung zusammen auftreten, haben in den meisten Fällen attisch-ionische Basen (*Abb. 7<sup>3)</sup>, 8, 12, 13, 19, 22, 23, 64, 98, 99*), oder man begnügt sich damit, ihnen nur einen Torus mit einem glatten Bande darüber zu geben (*Abb. 57, 60*), falls man die Basis nicht ganz wegläßt (*Abb. 56, 57*). Eine Besonderheit bietet die Basis des Trennungspfeilers auf *Abb. 166 rechts*, bei der das Postament, auf dem sie ruht, nur wenig weit hinaufreicht und die oben eine ungewöhnlich hoch sich aufwölbende Hohlkehle hat.

Die Schäfte der Pfeiler und Pilaster sind meist glatt (*Abb. 7, 8, 12, 13, 16, 22, 23, 99*, u.s.w.), sie können aber auch in stehende Rechtecke mit erhöhtem Spiegel eingeteilt werden (*Abb. 14*). Bisweilen sind sie mit Bossen versehen (*Abb. 98*), oder man hat gelegentlich einen Rahmen auf ihnen angebracht und in dem von diesem umschlossenen Felde auch wohl ein andersfarbiges Marmorband eingefügt (*Abb. 15 links, Abb. 90a*).

Die korinthischen Kapitelle der Pfeiler oder Pilaster sind in *Abb. 98* im Großen und Ganzen normal gebildet (sie haben auch wiederum einen Halsring). An den Eckpfeilern und Trennungspfeilern bzw. Pilastern sind sie in einigen Fällen recht hoch (*Abb. 12, 26, 99*; mäßig hoch in *Abb. 7, 13*), häufiger aber scheint die niedrigere Form zu sein (*Abb. 8, 15 rechts, 56, 60, 64* u.s.w.). Vorwiegend haben sie italischen Charakter. Öfters fehlen die Helikes, bisweilen sogar die Akanthusblätter, so daß von Korinthischem im Grunde wenig mehr zu erkennen ist (*Abb. 14*). Ein italisches Pfeilerkapitell ohne Helikes bietet *Abb. 26*, solche mit S-förmigen Voluten eine Wand in der Casa dei Grifi (*Abb. 8*), außerdem *Abb. 12* und *153*. Sofakapitelle haben *Abb. 7, 15 rechts, 56, 60 Mitte, 61b, 62b*

<sup>1)</sup> Hellenistisch: Pompeji RONCZEWSKI, Variantes, S. 119, Abb. 2; SPINAZZOLA, Arti, Taf. 29b; Tarent: RONCZEWSKI, A. A. 42, 1927, Sp. 285, Abb. 17; 43, 1928, Sp. 39 f., Abb. 10; 49, 1934, Sp. 11 f., Abb. 1. Römisch: ders., Variantes S. 132, Abb. 13, D, E. — Petra (aus der frühen Kaiserzeit?): ders., A. A. 47, 1932, Sp. 57 ff., Abb. 12 ff.

<sup>2)</sup> RONCZEWSKI, A. A. 49, 1934, Sp. 34 f., Abb. 15 f. Nach seiner Meinung sind die abgeb. Kapitellen aus der Kaiserzeit.

<sup>3)</sup> Nicht zu erkennen auf dieser *Abb.*: s. Rizzo, Mon. d. Pitt. III, 1, Taf. 2, S. 11, Abb. 9.

(in diesem Mittelprospekt sind sie von der Seite gesehen und haben Polster wie ein ionisches Kapitell). Der Abacus hat bei den im Zusammenhang der ionisch-korinthischen Ordnung verwendeten Pfeiler und Pilaster manchmal dieselbe Form wie die der Säule, manchmal hingegen ist er rechteckig und besteht aus einer Hohlkehle mit nur einem flachen schmalen Band (*Abb. 56, 64, 65*).

c) Das Gebälk der ionisch-korinthischen Ordnung. Es hat die klassische Dreiteilung des Architravs auf *Abb. 15 rechts*; dort sind an den verkröpften Zeilen über den ionischen Säulen Schalen am Frieze. Gewöhnlich hat der Architrav eine leichtere Form: er ist dann ein glattes Band mit etwas vorspringender Profilierung am oberen Rand, der öfters nur aus einem glatten Bändchen besteht, z.B. auf *Abb. 12, 22, 56, 57 f., 60, 99*. Sehr leicht ist er auf *Abb. 23* und *26*, und dies ist wahrscheinlich eine späte Form. Menschliche Gestalten oder Tierfiguren schmücken die Frieze auf *Abb. 22 oben*, und *23*. Zahnschnitt hat das Gesims u.a. auf *Abb. 15, 16, 17, 23, 60 links* und *rechts*. In den drei letztgenannten Fällen sind darüber noch Lattenköpfe angebracht. Eine gewöhnliche Gesimsform ist das glatte Band mit einem durch ein schmales Band abgeschlossenen, lesbisch geschwungen Profil.

#### B. Die Wandfläche: Inkrustation u.s.w. <sup>1)</sup>

Die Inkrustation und die Entwicklung ihrer Schemata wurde schon zusammen mit der Geschichte des Aufbaus der ganzen Wand behandelt. Dort haben wir auch ein beständiges Abnehmen des Inkrustationselements an der Wand festgestellt.

Bei einer Untersuchung der Frage, welche Arten von Marmor oder von anderen Steinsorten nachgeahmt wurden <sup>2)</sup>, muß man berücksichtigen, daß bei der Quaderverzierung im zweiten Stil neben den „*crustae marmoreae*“ noch andere, zum Teil ältere Verzierungsmotive als Vorbild dienten und daß die Maler sich allerhand Freiheiten gestatteten. Einmal wurde in den späteren Phasen des ersten Stils Inkrustation nachgeahmt, in einer früheren Phase kannte man nur die Imitation der monumentalen Quaderwand, in einer noch älteren nur eine Zoneneinteilung, bei der jede Zone ihre eigene konventionelle Färbung hatte. Keiner der beiden älteren Typen ist während des ersten Stils jemals ganz außer Übung gekommen, und alle beide wirkten sie noch im zweiten Stil nach. Denn auch nach der Einführung des Motivs der Quaderwand wurde während des ersten Stils die konventionelle Färbung beibehalten <sup>3)</sup>. Die Orthostaten malte man anfänglich meist rot, die oberen Quaderschichten weiß, die Deckplatte gelb

<sup>1)</sup> Die Rechtecke und vor allem die kleinen Rechtecke kann man anstatt als Platten auch als Quadern auffassen.

<sup>2)</sup> Über die „Marmorsorten“, z.B.: CARYOPHILUS, *De Antiquis Marmoribus*; CORSI, *Delle Pietre antiche*<sup>2</sup>; DE MEESTER DE RAVESTEYN, *Musée de Ravesteyn, Catalogue descriptif* (große Ausgabe) II, S. 171 ff. (Collection lithologique); PULLEN, *Handbook of Ancient Roman Marbles*; FELICIANI, *Catalogo della . . . Collezione dei Marmi Antichi*; PORTER, *What Rome was built with*; DUBOIS, *Études sur l'administration et l'exploitation des carrières dans le monde romain*; LAFAYE in DAREMBERG-SAGLIO, *Dict. s. v. Marmor*; VAUGHAN, *Ancient Marbles and their Architectural Use by the Romans* (unpubliziert); BLAKE, *M. A. A. R.* 8, 1930, S. 19 ff. — Eine Übersicht bei CAGNAT-CHAPOT I, S. 3 ff.

<sup>3)</sup> Wahrscheinlich wich man hierin nicht von der monumentalen Architektur ab, da auch dort die Quaderwand in verschiedenen Farben getüncht werden konnte.

oder schwarz. Genau so war im zweiten Stil das Weiß, Schwarz, Rot, Gelb und Grün in vielen Fällen konventionelle Farbe, die nur Farbe sein wollte. Zumal das Zinnoberrot (minium) kann unmöglich als Imitation einer Steinsorte aufgefaßt werden. Neben dem konventionellen Farbensystem muß man berücksichtigen, daß auch die Verkleidung der Wand mit farbigen Glasplatten, die die Maler ebenfalls in reichen Häusern zu sehen bekamen, ein wichtige Mittlerrolle zwischen Marmorinkrustation und ihrer Nachahmung in der Wandmalerei spielte <sup>1)</sup>. Das gilt schon für die einfarbigen, aber erst recht für die bunten Platten. Schon die Dekorateurs, die Wände mit Glas überzogen, haben natürlich ihrer Phantasie einen weiten Spielraum gelassen, und dies konnten die Maler gewiß in noch höherem Grade tun.

Trotzdem läßt sich Nachahmung verschiedener Gesteinsarten feststellen oder wenigstens vermuten. Weiß konnte weißen Marmor bedeuten, besonders wenn es etwas abgetönt war, Rot den heute Rosso antico genannten roten Marmor, dessen Brüche bei Kap Taenaron liegen, Schwarz den Nero antico, der ebenfalls bei Kap Taenaron und angeblich auch in Chios brach, Gelb vielleicht den Giallo antico oder numidischen Marmor. Sanftes Blaugrün hat in bestimmten Fällen wohl grünen Jaspis angedeutet und Hellblau Lapis Lazuli. Von den bunten Steinsorten waren am beliebtesten der Alabastro orientale (*Abb. 7*, freie phantastische Nachahmung; *Abb. 14, 21, 97, 99, u.s.w.*) <sup>2)</sup> und verschiedene Breccien, Brocatellen und Lumachellen (*Abb. 9, 91*). Dazu kommen dann die nicht eben häufigen Nachahmungen von Porphyry <sup>3)</sup> und rotem Granit <sup>4)</sup>.

Über die Marmorsorten wird noch Weiteres bei dem Vergleich mit der Architektur derselben Zeit in Band II zu sagen sein und bei der Untersuchung über den Ursprung in Band V. Hier soll nur noch auf eine besondere Form der Platte hingewiesen werden, die man wahrscheinlich zu den Neuerungen des weiter entwickelten zweiten Stils rechnen darf: Auf den Seitenflächen des Sockels im Vorraum des Cubiculums der Fanniusvilla (*Abb. 60, 61a, 62c*) umschließt ein sehr breiter, ziemlich dunkler, erhöhter Rand das vertiefte Mittelfeld. Dies enthält figürlich-pflanzliche Ornamente. Der erhöhte Rand ist im ersten Stil allerdings nicht unbekannt, erreicht aber niemals diese Breite, und das Mittelfeld enthält noch nicht diese verhältnismäßig späten Ornamente (S. 337, *Abb. 208*).

Bei den flachen Wänden, die an die Stelle der Inkrustationswände treten, wird man anzunehmen haben, daß sie einfach als angestrichen gedacht sind, und sie scheinen meist aus Holz bestehen zu sollen (*Abb. 23*, S. 136).

Eine bemerkenswerte Ausnahme bilden zunächst noch die mit der musivischen Kunst zusammenhängenden Motive (perspektivische Würfel, Rauten und Schuppen) auf dem mittleren Wandteil und dem Sockel in der Casa dei Grifi (*Abb. 7, 8*). Sie stammen z.T.

<sup>1)</sup> Hierauf wies mich Prof. Delbrück hin. Ein Beispiel für Glasverkleidung bot die Scaena Scauri von 56 v. Chr. (PLINIUS N. H., XXXVI 114 f.).

<sup>2)</sup> Onyx oder lapis alabastrites. Der Alabaster kam aus Ägypten (Mons Berenicides), aus Algerien (Ain-Smara; Ain-Tekbalet) und nach Plinius auch aus Arabien, Karmanien und Syrien (Damaskus).

<sup>3)</sup> Lapis porphyrites, lapis purpureus, vom Mons Porphyrites (Djebel Duchan) in Ägypten; DELBRÜCK, Antike Porphyrwerke, S. 1 ff.

<sup>4)</sup> Pyrrhopoecilon, aus Syene in Ägypten.

von bisher ebenfalls eine Ausnahme bildenden Schmuckformen des ersten Stils (S. 48), und es kann schon hier gesagt werden, daß sie östlichen, ja orientalischen Einfluß verraten.

C. Abschließende und trennende Glieder, plastische Ornamentleisten im allgemeinen. Sonstige „plastische“ Einzelheiten des Wandschmucks.

Das hauptsächlichste abschließende oder trennende Glied sitzt oben an der Scherwand. Die dort vorkommenden Ornamente sind, wenn sie leicht gehalten sind, zu einem guten Teile dieselben wie die der Trennungsglieder zweiten Ranges und der anderen architektonisch plastischen Ornamentstreifen und manchmal auch wie die am Gebälk. Daher werden wir zunächst die Ornamente zusammen behandeln, ohne Rücksicht auf die Stelle, wo sie angebracht sind.

1. Flache oder nur horizontal gegliederte Leisten:

*Abb. 7* (Phase Ia) als Zwischengesims (*Abb. 170*) und als „Epistyl“ (*Abb. 171*) am *Abb. 170*, oberen Abschluß des mittleren Wandteils; *Abb. 15 rechts* (Phase Ib) an derselben Stelle, <sup>171</sup> außerdem im oberen Wandteil. Als Epistyl der Scherwand auch auf *Abb. 172* nach *Abb. 172* <sup>Abb. 172</sup> *Abb. 87*; als Zwischengesims: *Abb. 173* nach *Abb. 91*, vgl. *Abb. 10* (Phase IIa, alter- <sup>173</sup> tümlich). Diese Profilleisten sind nicht jederzeit schmal, vor allem nicht in später Zeit. Das so geformte Gesims oben an der Scherwand ist z.B. meistens etwas schwerer als die Trennungsglieder zweiten Ranges: *Abb. 98*. Solche Leisten stehen denen des ersten Stils sehr nahe: *Abb. 1, 3*, doch sind diese meistens flach gehalten. Im zweiten Stil bestehen sie ursprünglich vorzugsweise aus einem lesbischen Kyma oder einer Hohlkehle, auf die oben ein schmales glattes Band folgt, während unten ein schmaler oder auch breiter Rand, der aber jedenfalls immer flach gehalten ist, anschließen kann. Diese Formen ließen sich durch Verdoppelung eines oder mehrerer Elemente bereichern. Sie werden im ersten und ebenso im zweiten Stil auch für die Umrahmung der Platten verwendet.

Im Laufe der ersten Phase verlieren die Leisten oftmals viel von ihrer Einfachheit: die Profile werden im allgemeinen, wenigstens an den reicheren Wänden, nach und nach erheblich mehr ausladend gebildet und gelegentlich zu Teilen eines reichen Gebälks entwickelt, so in der Fanniusvilla (Phase Ic) am Epistyl und am Gesims der Scherwände in der Ecke von *Abb. 23* (s. vor allem auch *Abb. 174*: Curtius S. 83, *Abb. 174* <sup>Abb. 174</sup> *Abb. 57*). Im kleinen Triklinium der Fanniusvilla (*Abb. 86a*) ist ein breites, im übrigen glattes Band durch schild- oder schalenförmige, plastisch gedachte Motive bereichert.

2. Schmale und breite Zahnschnitte. Die schmalen sind italisch, die breiten ostgriechisch: *Abb. 12, 17* (schmal), *22* (breit). Am Gebälk über den Säulen auf *Abb. 23* (breit). Sie sind besonders beliebt am Gesims der Scherwand, bzw. des mittleren Wandteils, wiederum im Anschluß an den ersten Stil. Dann sitzen sie unter einer bekrönenden Profilleiste, wie wir sie eben beschrieben haben, oder unter einem Profil mit einem reich ausgebildeten Muster (*Abb. 12*: Eierstab, so auch die breiten Zahnschnitte auf *Abb. 85, 86*), die übrigens unter einem weit ausladenden und von Lattenköpfen getragenen Gesims sitzen. Auf *Abb. 26* (Späte Phase Ic) ist der Zahnschnitt sehr nachlässig behandelt. Auch an dem weiter unten zu besprechenden zerstückelten Gesims mit Tafeln

hat man mehrfach Zahnschnitte angebracht, z.B. in *Abb. 99*. Dieses Ornament kommt auch am Sockel und an nicht horizontalen Glieder vor, z.B. an den Fastigien (*Abb. 26*).

Abb. 175

3. Perlstäbe u.a. unter einer Relieffleiste auf *Abb. 175* nach *Abb. 15b*.

Abb. 176

Abb. 177

4. Eierstäbe, vgl. S. 84. Man verwendete sie besonders gern zwischen den großen Platten des mittleren Wandteils und den kleinen Quadern darüber. Auch dafür bot der erste Stil Vorbilder (S. 43). Die Eier haben in den meisten Fällen eine kräftige, ziemlich längliche Form und laufen unten spitz zu. Im allgemeinen sind sie ebenso wie der Stab ziemlich scharf umrissen. Während in den einfachsten Beispielen der Eierstab von unten und von oben durch anschließende schmale Leisten begrenzt wird (M. n. 9901: *Abb. 176* (S. 86); Saal mit den Mysterienbildern in Villa Iitem *Abb. 177* aus *Abb. 21*), fällt der untere Streifen manchmal weg und es entsteht etwas mehr Raum zwischen das Muster selbst und die Dekorationselemente darunter, z.B. über den großen Platten auf *Abb. 178* nach *Abb. 15 rechts*. Dieser Zwischenraum kann noch breiter werden (*Abb. 179* nach *Abb. 11*; *Abb. 12*: hier oben an der Scherwand und an den Pfeilern im oberen Wandteil; *Abb. 15* unten). In *Abb. 179* ist der Eierstab durch eine Linie von der glatten Fläche geschieden, in *Abb. 12* und *15* unten nicht (die Beispiele alle aus Phase Ib). Die Breite des glatten Streifens übertrifft schließlich manchmal die des Eierstabes selbst (*Abb. 182* nach *Abb. 82*; *180* nach *Abb. 87* oben, Phase Ic). Der Eierstab dient auch ganz wie die Relieffleiste (S. 329) als Umrahmung der großen Platten: *Abb. 21, 177* (vgl. im ersten Stil den Eierstab als Umrahmung der schmalen liegenden Quadern (*Abb. 2*)).

Abb. 180,  
182

Sofern von einer Entwicklung des Eierstabs selbst die Rede sein kann, verläuft sie von einer langen und scharfen Ausformung zu einer breiten und runden. Die Unterschiede sind aber ziemlich schwer festzustellen. Villa Iitem: *Abb. 177, 178, 179*, Details aus *Abb. 21, 15, 11*; Maiuri V. d. M. Taf. 17; vgl. den Eierstab aus Delos, Mon. Piot 14, 1907 Taf. 6c; M. n. 9901 *Abb. 176*; Fanniusvilla: *Abb. 180*, Detail aus *Abb. 87; Abb. 22, 23* (neben der Türe); *181* aus *Abb. 90c* am Sockel; *Abb. 93*. Dann folgen rundere und breitere Formen: *Abb. 182* aus *Abb. 82* (hier außer am Sockel auch über den Triglyphen und am Gebälk der Portiken), *Abb. 183* aus *Abb. 90a,b* (schon deutlich breiter), *Abb. 184* aus *Abb. 57* (am Gebälk); *Abb. 91* (an den Kassetten des Plafond; das Ei hat ausgesprochen runde Form); Casa del Laberinto: *Abb. 185* aus *Abb. 94* (gerundet).

Abb. 181,  
182

Abb. 183

Abb. 184

Abb. 185

Abb. 186

Man wird auf Grund dieser Beispiele noch keine Entwicklung vermuten dürfen, wenn der spätere zweite Stil nicht entschieden zu dem runden Typus überginge, wofür sich ein Beispiel in der Casa delle Nozze d'Argento (Phase IIa) *Abb. 186*<sup>1)</sup> findet. Ferner kommt die gerundete Form über dem breiten glatten Streifen wiederholt in der Casa del Menandro vor (Phase IIb)<sup>2)</sup>. Die Pinselführung ist in Phase IIa auch viel flotter geworden (vgl. S. 239).

<sup>1)</sup> Nach D. I. R. Neg. 8746. Die Wand abgeb. bei NICCOLINI, Nuovi Scavi, Taf. 13, danach CURTIUS, S. 76, Abb. 52. Der Eierstab gibt NICCOLINI aber etwas zu sehr gerundet.

<sup>2)</sup> MAIURI, Casa del Menandro, S. 127, Abb. 58; S. 145 ff., Abb. 67 ff. Derartige runde Eierstäbe hat man auch in der Kryptoportikus des nach dieser genannten Hauses und am Ende des 2. Stils in Stück an einer Decke aus der Farnesina (M. A. A. R. 4, 1924, Taf. 2) und sogar vereinzelt noch im 3. Stil: ZAHN II, Taf. 45; MAU, Wm., S. 301, vgl. den „aufgelösten“ Eierstab in der Casa di Lucrezio Frontone: CURTIUS, S. 55, Abb. 35, s. auch MAU, Wm., Taf. 18 links.

5. Lesbische Kymatien: Im Cubiculum 4 der Villa Irem (vgl. S. 64, *Abb. 14*) ist das lesbische Kymation noch weitgehend hellenistisch ausgebildet (*Abb. 187*)<sup>1)</sup>. Im Saal *Abb. 187* 6 derselben Villa neben der Scheintür kommt dagegen bereits ein Kymation vor, das sich dem sogen. augusteischen nähert (*Abb. 188* aus *Abb. 17*). Es steht jedoch fest, daß *Abb. 188* es in Großgriechenland Vorläufer dieser Form gegeben hat<sup>2)</sup>, und *Abb. 188* ist denn auch als eine Übergangsform anzusehen. Im Tablinum der Fanniusvilla ist das Kymation augusteisch-naturalistisch und schon einigermaßen aufgelöst, so daß man es als einen hängenden Blumenkelch deuten könnte (*Abb. 189* nach *Abb. 87*). Im Sommer- *Abb. 189* triklinium saß rechts und saß links vom Portal noch ein kleines Stückchen eines hellenistisch gebildeten Kymation. Sonst kommt es in diesem Hause nur noch in dem unansehnlichen Nebenraum dieses Saales vor: *Abb. 90a,b*. Wie bei dem Eierstab wird auch hier deutlich, daß die Fanniusvilla in der Entwicklung etwas weiter fortgeschritten ist. Auch das Kymation dient gelegentlich als Einfassung der große Platten im mittleren Wandteil.

6. Dem dorischen Kymation verwandte Formen, die jedoch für plastische Ausführung gedacht sind: Sie scheinen erst gegen das Ende dieser Phase aufzukommen, z.B. *Abb. 190* aus *Abb. 100*, am Sockelgesims (über die Stellung dieser Wand in der Entwick- *Abb. 190* lung S. 268 ff.). Das Muster ist hier auf den Kopf gestellt. In der folgenden Phase wird es häufiger, da diese dies straffe, dann auch flächiger werdende Motiv wegen der wieder auflebenden dekorativen Tendenzen gut gebrauchen kann (u.a. *Abb. 106*, auch hier umgekehrt). Übrigens tritt das dorische Kymation bereits im östlichen ersten Stil wiederholt auf, z.B. an einer Wand in Delos<sup>3)</sup>, wo es aber aufrecht steht.

7. Ein schwingendes Band sehen wir auf *Abb. 26* (späte Phase Ic) oben am mittleren Wandteil.

8. Der Mäander, in der Regel über den großen Platten oder Feldern im mittleren Wandteil. Manchmal ist zwischen ihn und die Platten ein Eierstab eingefügt, der ja an dieser Stelle ebenfalls ein sehr beliebtes Ornament ist (S. 330). Da die gemalten Mäander immer plastisch-perspektivisch gedacht sind, reihen wir sie unter die architektonisch-plastischen Motive ein, obgleich der perspektivische Mäander in Malerei oder Mosaik bereits seit Jahrhunderten üblich war und dort eine eigene, in wirklichem Relief nicht ausführbare Form hatte, bei der die Vorderfläche so schmal gebildet wurde, daß der Eindruck zerbrechlich dünner Bretter entstehen konnte<sup>4)</sup>.

Im zweiten Stil folgt man hier wie beim Zahnschnitt (S. 329 f.) und beim Eierstab dem ersten Stil, wo der Mäander zumeist dieselbe Stelle einnimmt. Der Mäander ersten Stils, der manchmal schon eine komplizierte Form hat, ist öfters plastisch ausgeführt, gelegentlich aber auch gemalt. Im ersten Fall ist das wirkliche Relief, obgleich es manch-

1) Nach Not. d. Sc. 1910, Taf. 7, vgl. 8, MAIURI, V. d. M., S. 173, *Abb. 64*.

2) Vgl. das Gesims des zweiten griechischen Tempels in Taormina; DELBRÜCK, Hell. Bauten II, S. 147, *Abb. 81* (vgl. S. 172) und die Vase aus Centuripe: PFUHL, M. u. Z., *Abb. 761*.

3) Mon. Piot 14, 1907, Taf. 6A, a; CURTIUS, S. 57, *Abb. 36*.

4) WIRTH, R. M. 42, 1927, S. 58, Anm. 2. Bekannt aus der Tomba François: MESSERSCHMIDT, Nekropolen von Vulci, J. d. I. Ergänzungsheft 12, 1930, Taf. 1, 2, S. 79, *Abb. 67*; Beilage 7 zu S. 86, die Dekoration wahrscheinlich bald nach 300 v. Chr. entstanden (a.a.O., S. 88, 123).

mal eine ansehnliche Höhe erreicht, doch nie so hoch, wie sich die gemalten Mäander den Anschein geben (die überdies eine schmalere Vorderfläche haben können) <sup>1)</sup>. Wie aus den folgenden Beispielen deutlich wird, schließt sich der zweite Stil an beide Formen an:

Abb. 191,  
192

Phase Ia: *Abb. 5* (in mäßigem Hochrelief); Phase Ib: *Abb. 17, Abb. 191* aus *Abb. 21* beide in ziemlich flachem Relief); Phase Ic: *Abb. 192* aus *Abb. 90a,b*; und *79a,80*, beide perspektivisch in Hochrelief dargestellt. Ein anderes Beispiel dieser Stufe ist M. n. 8548, das zu M. n. 8754 gehört (S. 258). Die flachere Form in der Mysterienvilla (*Abb. 17, Abb. 191*) braucht man gewiss nicht als eine spätere Weiterbildung des hellenistischen Typus aufzufassen <sup>2)</sup>.

Das gemalte, plastisch gemeinte Flechtband in der Casa del Fauno (Mau Wm. Taf. 17 ersten Stils) hat im früheren zweiten Stil, soweit uns die erhaltenen Dekorationen lehren, keine Nachfolger.

Bei genauerer Betrachtung der Ausgestaltung des Epistyls, des Frieses und des Gesimses, die sich gewöhnlich über dem mittleren Wandteil, bezw. oberhalb der Scherwand, manchmal aber auch höher oben an der Wand befinden und an denen sich eine sehr bemerkenswerte Entwicklung vollzieht, ergeben sich:

9. Kompliziertere Formen mit Konsolen u.a. Anstelle des einfachen, nur horizontal gegliederten Gesimses haben wir schon in der Casa dei Grifi (Phase Ia, *Abb. 7*) ein Gesims mit einem einfachen kelchförmigen Muster. Das auffallend schmale „Epistyl“ ist noch sehr schlicht und nur horizontal gegliedert, der Fries ist glatt. Auch als Ganzes ist der Abschluß hier noch sehr schmal. An streng aufgebauten Wänden hat das Gesims häufig als einzigen Schmuck einen Zahnschnitt unter einem bekrönenden Profil, während das Epistyl sehr leicht und einfach bleibt, Villa Item: (Phase Ib) *Abb. 13 rechts*; Haus des Gavius Rufus (Phase Ib): *Abb. 12*, hier einfache Leiste, glatter Fries, Zahnschnitt und Leiste mit Eierstab. Das Zahnschnittgesims ist vom ersten Stil her übernommen <sup>3)</sup>.

Bald tritt nun an die Stelle des durchlaufenden, oft also mit einem Zahnschnitt verzierten Gesimses das zerstückelte Gesims, an das unten aus Epistyl und Fries entstandene Tafeln anschließen: *Abb. 99* (Phase Ic altertümlich). Vgl. *Abb. 97*, (Phase Ic ebenfalls altertümlich, wo trotz des Auftretens der Tafeln das Gesims durchzulaufen

<sup>1)</sup> Ein Beispiel aus Pompeji: MAU, Wm., Taf. 1e, über dem Sockel, gemalt, mit Hochreliefwirkung; — aus Priene: WIEGAND, Priene, S. 313, Abb. 345 über den großen Platten, in ziemlich hohem Relief; — aus Delos: Mon. Piot 14, 1907, Taf. 6A,a, CURTIUS, S. 57, Abb. 36; über der ersten Reihe von liegenden Quadern, kombiniert mit einem lesbischen Kymation (unten) und einem Eierstab (oben); Mon. Piot a.a.O., Taf. 6d, SWINDLER, Ancient Painting, Abb. 525, beide gemalt und mit Hochreliefwirkung. — Das Trennungsglied über den großen Platten, auf denen der Mäander zumeist angebracht ist, ist ursprünglich die Deckplatte der Orthostaten: WIEGAND, Priene, S. 308 f., 312. — „Gemalt“ und mit Hochreliefwirkung findet es sich auch auf hellenistischen Mosaiken wie dem Löwenmosaik aus der Casa del Fauno: LEONHARD, Mosaikstudien, S. 19, Abb. 4.

<sup>2)</sup> Im Mosaik des Zimmers 11–14 dieser Villa, das mit der Wanddekoration des 2. Stils gleichzeitig oder später ausgeführt ist, kommen gelegentlich auch in den Mäander hineingearbeitete perspektivische Motive vor, die Hochreliefwirkung haben: MAIURI, V. d. M., S. 61, Abb. 20. Ein sehr flach gehaltener Mäander aus der Farnesina (Phase, IIb): Mon. d. I. XII, Taf. 25 links.

<sup>3)</sup> MAU, Wm., S. 142.

scheint). Solche Tafeln, wie sie u. a. auch aus dem Hof des sullanischen Fortunaheiligtums in Präneste (S. 52) und vom Bibulusgrabe bekannt sind, hat man in Malerei schon in der eben genannten sullanischen Casa dei Grifi (Phase Ia) auf dem Palatin in einem erst seit kurzem abgebildeten Zimmer *Abb. 8*<sup>1)</sup> nachgeahmt, aber in einer etwas anderen Ausführung, auf die wir sogleich zurückkommen wollen.

Auch diese Schmuckform hat ihre Vorläufer im ersten Stil: *Abb. 3*<sup>2)</sup>. Die hierauf folgende Entwicklung haben wir oben bereits in ihren Hauptzügen skizziert (S. 85). Recht früh dürfen wir als Abwechslung neben dem Zahnschnitt die Reihe platter Lattenköpfe wie auf *Abb. 57*, annehmen. Beide frühen Ornamente sind auf *Abb. 17* und *86a, b* miteinander verbunden. Wir finden aber zahlreiche Formen, die dem ersten Stil fremd sind, wenigstens soweit er in Wohnhäusern auftritt. Bald kommen am Gesims anstelle des Zahnschnitts sehr kleine Balkenköpfchen (*Abb. 13 links*, ganz links an „Tafeln“), dann sehr kleine Bogen mit Konsölnchen auf (*Abb. 193* nach Maiuri V.d.M. *Abb. 193* S. 195, *Abb. 82*), auch an den Tafeln unter dem zerstückelten Gesims (*Abb. 15 rechts*). Ein entsprechend verlaufender Entwicklungsgang ist der folgende: das Gesims wird zunächst oben mit kräftigen ziemlich weit von einander sitzenden Konsolen versehen, was als frühe Form an Tafeln in einem Zimmer der Casa dei Grifi auf dem Palatin (*Abb. 8*) und in einem sehr altertümlich dekorierten Raum der Fanniusvilla (*Abb. 194* *Abb. 194* aus *Abb. 91*) erhalten ist die in dieser bestimmten Hinsicht gerade weniger fortgeschritten ist als die Villa Item. Dann folgt die Form im Jupitertempel (noch Phase Ia), wo die Konsolen mit großen vor den Fries herausragenden S-förmigen Metallstützen versehen waren (nach der Angabe bei Overbeck Pompeji<sup>4</sup> S. 94; unsere *Abb. 5* ist in dieser Hinsicht nicht richtig). Auch unten am Epistyl saßen nach Mau Vorsprünge, auf denen die Stützen ruhten<sup>3)</sup>. Hieran schließt die Villa Item (*Abb. 195* aus *Abb. 15a*; *Abb. 195* vgl. *16b rechts*) an, wo auch am Epistyl nach vorn vorspringende Konsolen die Unterkanten der Metallstütze tragen. Diese Entwicklung wird sich in der Hauptsache noch während der ersten Stufe vollzogen haben. Die darauf folgende Kombination von Bogenmotiv mit kräftigen Konsolen und großen Stützen vor dem Frieze gibt dann in derselben Villa *Abb. 196* nach Maiuri V.d.M. Taf. 17, wo auf den durch große Metall- *Abb. 196* stützen getragenen Konsolen Bogen von recht ansehnlichem Format aufruhend und hierauf erst das abschließende Gesims folgt. S-förmige Metallstützen, die unmittelbar auf dem durchlaufenden Epistyl aufsitzen und nur ganz niedrige Lattenköpfe tragen, haben die Prospekte tragico more (*Abb. 57, 58*) am Gebälk über den Säulen.

Eine Abwandlung des Motivs der Metallstützen am Gebälk des mittleren Wandteils gibt *Abb. 197* aus *Abb. 16* (Villa Item, Phase Ib). Das Gebälk besteht hier aus einer *Abb. 197* Leiste, aus einem Fries mit breiten, kurzen Metallstützen, die niedrige Konsolen tragen, und aus einem leichten Gesims. Jede Metallstütze hat an ihrem unteren Ende rechts und links je einen kleinen dünnen Schnörkel, der mit dem von der benachbarten Stütze

1) Rizzo, Mon. d. Pitt. III, 1, Taf. C, 5, 6, S. 21 f., *Abb. 23, 24*.

2) MAU, Wm., S. 153.

3) Wie weit diese Vorsprünge vorkragten, ist nicht bekannt; jetzt ist an dieser Stelle der Wand nichts mehr zu erkennen.

Abb. 198 abzweigenden verschlungen ist. Ähnliches hat *Abb. 198* aus *Abb. 98* (Casa del Laberinto, Phase Ic), aber die Formen sind geschmeidiger, und eine jede Stütze gabelt sich hier stark in zwei niedrige pflanzenförmig ausgebildete Ranken bzw. umgebogene Blätter, die sich mit denen der angrenzenden Stützen fast zu einem besonderen Zwischenornament vereinigen. Dies ist die spätere Form. Sie stimmt vollkommen zu der oben gegebenen Entwicklungskizze, nach der die Casa del Laberinto (Ende Phase Ic) später ausgemalt ist als die Villa Item (Phase Ib). Eine gewisse Verwandtschaft mit dem eben beschriebenen Stützenornament scheint das jetzt sehr zerstörte, plastisch gedachte Rankenornament am Gebälk auf *Abb. 100* (Ende der Phase Ic) zu beiden Seiten der Aedicula zu haben, wir beschränken uns jedoch jetzt auf die konsolenartigen Motive. Das Aufblühen der pflanzlichen Ornamente gegen das Ende der ersten Phase ist eins der bedeutsamsten Ereignisse in der Entwicklung des Ornaments.

Die Zunahme des Bildlich-Malerischen (S. 305) bringt noch vor dem Aufblühen des pflanzlichen Elements die Einführung von figürliche Motiven im weiteren Sinne als Konsolenstützen mit sich: Tiere, Fabelwesen und Menschen, wobei im Frieze noch andere, leblose, Gegenstände treten. Auf die Dauer werden diese Figuren, ganz wie die gewöhnlichen Stützen, mit Pflanzenmotiven verbunden. In der Mysterienvilla (Phase Ib) kommt die figürliche Stütze nur am Gebälk des mittleren Wandteils von Cubiculum 4 vor: ein Adlerfries (*Abb. 199* aus *Abb. 11*). Dasselbe Motiv hat das Peristyl des Hauses des Caesius Blandus (Phase Ib)<sup>1)</sup>. Die phantastischen Vögel am Gebälk der Aedicula von *Abb. 100* (Phase Ic) endigen bereits in einigermaßen pflanzenartig geformte Gabeln (*Abb. 200*). Die Adler auf *Abb. 199* haben ihr Gegenstück im zweiten Stockwerk in den stützenden Adlergreifen auf *Abb. 200c* (ebenfalls in der Villa Item), und diese schließen sich an die hellenistischen Adler mit ornamental ausgebreiteten Flügeln oben an der Wand von Marissa an (*Abb. 48*), die zwar kein Gebälk stützen, dafür aber an derselben Stelle sitzen und eine dekorativ sehr verwandte Aufgabe haben.

In Boscoreale kann man freilich mit die frühesten Formen der einfachen S-förmigen Stütze beobachten, aber im allgemeinen reicht die Entwicklung viel weiter als in der Villa Item: Im Tablinum endigt die gegabelte, pflanzlich gebildete Stütze oben in einen Bockskopf (*Abb. 201* aus *Abb. 87*). Sie kann auch bequem zu einem Delphin umgestaltet werden, eine Variante, die wir für die erste Phase bereits annehmen dürfen, obgleich sie erst aus der zweiten bekannt ist<sup>2)</sup>. Im Peristyl der Fanniusvilla wechseln die gewöhnlichen Stützen mit sich aufbäumenden Kentauren ab (*Abb. 202* aus *Abb. 77*)<sup>3)</sup>. Im Sommertriklinium sind es Satyrn und Mänaden, die mit Kentauren zusammengestellt sind, größtenteils heftig bewegte Figuren. (*Abb. 203* aus *Abb. 22*). Noch in Phase IIa wählt man diese Lösung, so in einem kleinen Zimmer der Casa delle Nozze d'Argento (Curtius S. 76 *Abb. 52*)<sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> MAU, Wm., S. 143.

<sup>2)</sup> VII, 7, 2, MAU, Wm., S. 145.

<sup>3)</sup> Nur Kentauren im Oecus der Casa delle Nozze d'Argento (Phase IIa, Not. d. Sc. 1910, S. 321, *Abb. 3* rechts; s. auch. die J. d. I. 28, 1913, S. 241, *Abb. 78* abgebildete Dekoration.

<sup>4)</sup> Nach NICCOLINI, Nuovi Scavi, Taf. 13 (tanzende Figuren). Kentauren wechselnd mit anderen Figuren auch in den Alen der Casa del Toro (Phase IIa, MAU, Wm., S. 145).

Die Villa dei Misteri ist in der Dekoration des Frieses noch nicht so weit, sie kann aber gebälkstützende Atlanten oben an der Wand in Zimmer bzw. Alkoven 11 aufweisen (*Abb. 20b*), in dem sich auch die genannten Greifen befinden. Diese Anbringung von Stützfiguren im oberen Wandteil, sowohl paarweise wie friesartig aneinandergereiht, ist wahrscheinlich die ältere.

Dies ergibt sich aus dem Folgendem:

- a) Als Ausgangspunkt wählen wir die heraldisch anmutenden Adler oben an der Wand in Marissa (*Abb. 48*, S. 129). Von ihnen und ihresgleichen kann man nicht nur die Greifen auf *Abb. 20c* ableiten sondern auch die Atlanten auf *Abb. 20b*. Jene flankieren eine von einem Giebel ohne waagrechtes Gebälk abgeschlossene Lokulusöffnung, und die Atlanten stehen zu beiden Seiten eines Rundbogens. Das stützende Figuren paar im oberen Wandteil, bzw. im zweiten Stockwerk, das mit der Aedicula verbunden ist, hat im zweiten Stil oftmals ausgebreitete Flügel, wie sie die Adler in Marissa haben (z.B. *Abb. 106, III*) und ist zuweilen mit einer Girlande kombiniert, die der ähnlich ist, welche das Feld über der Nische in *Abb. 48* schmückt.
- b) Ganz oben an einer Wand ersten Stils sitzen bereits, an einem Frieze angebracht, gebälkstützende Figuren. Allerdings ist es nicht sicher, ob sie gleichzeitig mit der übrigen Dekoration sind (S. 38 Anm. 1).
- c) Der obere Teil der Wand vertrug in hellenistischer Zeit und vor allem als Abschluß des Inkrustationsschmucks die freiesten malerischen Formen und war somit am allergeeignetsten für die Anbringung derartiger in Malerei oder in plastischen Formen ausgeführter architektonischer Stützfiguren <sup>1)</sup>. Der Fries innerhalb der Wanddekoration diente noch im besonderen zur Aufnahme von rein bildlichen Motiven.

Dem stehen einige Tatsachen gegenüber, die aber nur beim ersten Blick dieser Auffassung zu widersprechen scheinen.

- a) In dem unmittelbar über dem Hauptteil der Wand sitzenden Fries ist eine stützende Figur aus hellenistischer Zeit von einer Reliefdekoration in einem Grabe in Lecce (Apulien) bekannt <sup>2)</sup>. Es ist aber nur diese eine Figur angebracht, und der Fries bildete ursprünglich wohl den oberen Abschluß der Wand.
- b) Aus klassischer Zeit stammt der merkwürdige Fries mit den lebhaft bewegten, oder zum Teil sogar sitzenden drolligen Relieffiguren von Tänzern und Musikanten, die als Gebälkstützen gedacht sind, über der Innenseite des Tors des Heroon von Trysa <sup>3)</sup> und die zweifellos das Urbild für die ebenfalls karikaturenhaft gebildeten Stützfiguren im Hause der Silbernen Hochzeit sind (Phase II $\alpha$ , S. 334). Auch hier sitzt jedoch der Fries oben an der Dekoration. Zu dieser im übrigen höchst bemerkenswerten Übereinstimmung kommen noch andere hinzu. So

<sup>1)</sup> Die plastischen Telamonen und Karyatiden aus einem hellenistischen Hause bei Centuripe (LIBERTINI, Centuripe, S. 61 f., Taf. 18, späten 1. oder frühen 2. Stils) saßen wohl oben an der Wand und stützten die Decke (vgl. S. 41, mit Anm. 6).

<sup>2)</sup> PAGENSTECHEK, Apulien, S. 162, *Abb. 107*.

<sup>3)</sup> R. d. R. I, 444 oben.

stimmen nicht nur die geflügelten Stierprotomen an der Außenseite desselben Tors des Heroon<sup>1)</sup> mit denen in der Casa del Criptoportico (Phase IIa) überein, auch andere Formen des lykischen Monuments sind Dekorationen aus Phase IIa verwandt. Wir können aber erst näher hierauf eingehen, wenn wir die Ursprungsfrage erörtern.

- c) Neben dem Tor des Heroon von Trysa stehen an der Innenseite zwei mit ihren Poloi das Gebälk stützende, in Relief ausgeführte Tänzer. Mit diesen Gestalten vor dem mittleren Wandteil kann man den Daemon der etruskischen Tomba del Tifone zusammenstellen (S. 260). Er ist eine gemalte, vor eine große Fläche gestellte Stützfigur hellenistischer Zeit.

Die griechische Kunst kannte also die Stützfigur zweifellos im oberen Wandteil, im Frieze, der meistens auch oben an der Wand saß, und ferner vor dem mittleren Wandteil. Der Fries in Trysa ist aber halb bildmäßig, und wir sind hier noch nicht bei den Dekorationsgewohnheiten des einfachen ersten Stils angelangt, an die der zweite anschließt und von denen er sich erst nach und nach befreit. Im einfachen ersten Stil kennt man keine solchen Friese, geschweige denn einen Schmuck des mittleren Wandteils wie den Typhon oder die Tänzer von Trysa. Mir scheinen daher die stützenden freibewegten Figuren und Tiere im Frieze des mittleren Wandteils im zweiten Stile durch eine Kombination von Atlanten, Karyatiden und tragenden Tieren oben an der Wand einerseits und einfachen Stützen im tieferliegenden Teile entstanden zu sein — natürlich unter nebenhergehender Mitwirkung von monumentalen Vorbildern hellenistischer und noch älterer Zeit.

Die Anbringung solcher Figuren vor den großen Feldern des mittleren Wandteils wie in der Casa del Laberinto (*Abb. 95*) und später in der Casa del Menandro<sup>2)</sup> ist für die Maler des zweiten Stils ohne Zweifel der letzte Schritt gewesen, der Schritt, der sie am weitesten vom Inkrustationsstil abführte.

Außer lebenden Wesen beginnt man auch komplizierte Motive wie Vordersteven von Schiffen unterhalb der Bogen am Gesims in den Fries hineinzuarbeiten<sup>3)</sup>. Schließlich bringt man sie auch in großem Format unten auf die großen Felder des mittleren Wandteils und in den oberen Wandteil, der in diesem Falle zuletzt an die Reihe kommt (S. 260).

In der Fanniusvilla gibt es als stützendes Ornament am Gebälk des mittleren Wandteils schon Figuren oftmals Eroten, die halb Mensch und halb Pflanze sind. Dies Motiv wird während der Phase IIa sehr beliebt und lebt noch im dritten Stil fort (vgl. *Abb. 204*: Pitt. d'Erc. II S. 65 Taf. 10<sup>4)</sup>). Beispiele aus der Fanniusvilla sind: *Abb.*

Abb. 204

<sup>1)</sup> R. d. R. I, 444 unten.

<sup>2)</sup> MAIURI, Casa del Menandro, S. 141, Abb. 65.

<sup>3)</sup> J. d. I. 28, 1913, S. 241, Abb. 71. Beispiel aus Phase IIa in der Casa delle Nozze d'Argento Not. d. Sc. 1910, S. 321, Abb. 3.

<sup>4)</sup> Danach R. B. I, Taf. 59. Ein Beispiel aus Phase IIa in der Casa del Menandro (MAIURI, Casa del Menandro, S. 145, Abb. 67, S. 153 ff., Abb. 72 ff. — Vgl. in Phase IIb: die Farnesina: Mon. d. I. XII, Taf. 17, 19, 24 (am Sockel und unter den Emblemata; im späten 3. Stil: MAZOIS II, pl. 27, R. B. I, Taf. 99–100, GUSMAN, Décoration, Taf. 17.

205 aus *Abb. 90a,b*, am Gebälk des mittleren Wandteils, abwechselnd mit einem Blüten- Abb. 205  
 motiv. Dieses ist in seiner Ausführung schon beinahe rein malerisch und kaum noch  
 plastisch. — *Abb. 206* nach Curtius S. 83 *Abb. 57* (Gegenstück zu *Abb. 23* ganz rechts Abb. 206  
 und links). Die Figürchen sind hier kleiner und haben keine Konsolen. Sie verbinden  
 das Epistyl direkt mit dem Gesims und wechseln mit einem Blattmotiv ab. Daß sie  
 eigentlich keine tragende Funktion mehr haben, ist ihnen mit dergleichen Figuren an  
 späteren Wänden gemein (*Abb. 106*)<sup>1)</sup>. Es ist wohl kein Zufall, daß hier das Gebälk mit  
 seinem ziemlich geradlinigen Umriß (*Abb. 174*) auch schon Übergänge zu den Formen  
 der folgenden Phase aufweist (S. 311).

Auch an anderen Stellen der Wand kommen solche in Pflanzenformen endigende  
 Figuren vor: z.B. auf dem Kranzgesims oder der Rinnleiste der Fastigia oder Bogen (*Abb.*  
*12 rechts* und *Abb. 207* aus *20a*), hier natürlich ohne stützende Funktion zu haben<sup>2)</sup>. Abb. 207  
 An dieser Stelle sind sie offenbar schon während der zweiten Stufe gebräuchlich. Die  
 Form ist dann aber viel härter und strenger und kaum pflanzlich zu nennen. In der  
 Fanniusvilla hat man sie obendrein in Flachrelief gedacht dargestellt — jedoch in einer  
 Ausführung, die uns fast veranlassen könnte, sie unter die malerischen Ornamente einzu-  
 reihen — auf dem Sockel des Procoiton des Cubiculum (*Abb. 208* aus *Abb. 61a*). Mit Abb. 208  
 Rücksicht auf die Gestalt, die das Ornament hier angenommen hat (bekleidete Flügel-  
 figuren mit großen üppig aufschießenden Pflanzen abwechselnd), und auf ihre Stelle  
 an der Wand, zeigt sich in der Fanniusvilla wiederum ein Zusammenhang mit der spä-  
 teren Entwicklung: Ähnliches hat man u.a. nicht nur in der Casa degli Epigrammi  
 (Phase *IIa*, noch oben am Fries des mittleren Wandteils)<sup>3)</sup>, sondern auch an Dekoratio-  
 nen, die der spätesten Periode des zweiten Stils angehören. So findet sich am Sockel  
 ein verwandtes Ornament mit Flügelfiguren in der Farnesina<sup>4)</sup>. Derartiges ist in der  
 Mysterienvilla noch nicht denkbar.

Wir haben noch eine neue Form von figürlichen Stützen am Fries eines bekrönenden  
 Gebälks zu erwähnen, die aus dem Ende der ersten Phase stammt: die Greifen am Fries  
 des Hauptgebälks im Zimmer 42 der Casa del Laberinto (*Abb. 209* aus *Abb. 95*). Auch  
 hier haben wir es mit einer Übergangsform zur zweiten Phase zu tun, wie schon die ge- Abb. 209  
 ringere Raumhaftigkeit des Ornaments vermuten läßt und die Verwandtschaft mit  
 späteren Motiven beweist (*Abb. 210* aus *Abb. 106*; S. 261).

An diese Greifen lassen sich von der Seite gesehene Pegasoi in dem Prospekt auf *Abb.* Abb. 210  
*26* anschließen, die ebenfalls in die Übergangsperiode gehören<sup>5)</sup>. Ähnlich sind dann  
 die Greifen auf *Abb. 60 Mitte, 61b, 62b*.

<sup>1)</sup> Vgl. auch Pitt. d'Erc. IV, S. 255, Taf. 52, wo Medusenmasken zwischen den Enden der Pflanzenor-  
 namente angebracht sind. Mit Rücksicht auf der große Faunsmaske und vielleicht auch auf die Quadern  
 im oberen Wandteil möchte man das Bruchstück noch der ersten Phase zuschreiben, nach der etwas flachen  
 Form des Erogenornaments vielleicht aber doch schon der zweiten: es wird demnach aus dem Ende der  
 ersten Phase oder aus der Übergangszeit stammen.

<sup>2)</sup> MAU, Wm., S. 243.

<sup>3)</sup> MAU, Wm., Taf. 6 rechts (Detail); D. I. R. Neg. 29. 369.

<sup>4)</sup> Mon. d. I. XII, Taf. 28, CURTIUS, S. 87, Abb. 61.

<sup>5)</sup> Mit diesen Pegasoi vergleiche man die Hippokampen am Gebälk auf *Abb. 23*, die allerdings nicht als  
 Stützfiguren dienen.

Schließlich sei noch auf die plastische Ranke hingewiesen, die in Sikkards Rekonstruktionszeichnung einer Wand aus der Villa der Julia Felix am Fries des Gebälks links und rechts von der Aedicula sitzt (*Abb. 100*). Jetzt ist davon so gut wie nichts mehr zu erkennen, so daß wir nicht für die Richtigkeit der Rekonstruktion einstehen können. Stilistisch steht sie den Ranken um die Säulen auf *Abb. 60, 65* nicht sehr fern. Das reiche Blattwerk und die halbrundeten Formen weisen in die Richtung der späteren Entwicklung. Das Motiv nähert sich stark den malerischen Ornamenten (S. 340 ff.).

Hiermit sind die hauptsächlichsten Formen der Gebälke verzeichnet. Es sei nur noch darauf hingewiesen, daß an den schrägverlaufenden Gebälkstücken der Fastigia keine Metallstützen, wohl aber gelegentlich Konsolen vorkommen, z.B. auf *Abb. 20a*. Auch die Löwenköpfe, die in den Bühnenprospekten auf *Abb. 57, 58* und *60–62* an den Traufleisten, in den zwei ersten Abbildungen außerdem noch am Gesims des Giebels im Vordergrund sitzen, verdienen noch Beachtung.

Wie aus der Besprechung der in Pflanzenformen endigenden Figürchen (*Abb. 12 rechts, 205–208*) hervorging, stehen die ornamentalen Aufsätze auf den Gesimsen von Mauern, Bogen und Giebeln manchmal den Konsolenfiguren sehr nahe (*Abb. 207*), oftmals jedoch, wie zu erwarten war, auch nicht. Manchmal begnügt man sich einfach mit einer Reihe von Spitzen (z.B. *Abb. 211a* und *b* aus *Abb. 61a, 57, 58*). Schlicht sind auch noch die S-förmigen Aufsätze auf den Tholoi auf *Abb. 211c* aus *58*, und *100* gehalten; bereits komplizierter die auf einem Giebel im Saal 2 der Casa dei Grifi (*Abb. 211d* nach Rizzo Mon. d. Pitt. III, 1 S. 13, *Abb. 12*). Dicht an das Erotentmotiv führt die Ausschmückung des Bogens (*Abb. 211e*) der Dekoration auf *Abb. 26*. Auffallend ist auch das bekrönende Ornament der Scherwand rechts und links vom Mittelprospekt auf dieser Dekoration *Abb. 211f*<sup>1)</sup>. Auf *Abb. 26* sind die weiter zurückliegenden Portiken sogar durch Reihen von Standbildern bekrönt.

Abb. 211

Für den Eckschmuck der Gebälke und der Giebel begnügen sich die Maler der Villa Item mit Palmetten (*Abb. 16, 16b, 18, 19*)<sup>2)</sup>. In der Fanniusvilla sind die obersten Teile der Dekoration, wo sich dieser Gebälkschmuck zumeist findet, im allgemeinen nicht erhalten; in dem Prospekt auf *Abb. 60 Mitte, 61b, 62b* hat man die Palmetten durch geflügelte Schlangen ersetzt. Auf *Abb. 26* nehmen bereits sehr bewegte Tritonen die Stelle von Akroterien ein.

Auf glatte Gebälkstücke stellt man ferner seit der zweiten Stufe, und vielleicht schon früher, Gefäße, Schilde und dergleichen (*Abb. 18, 20c, 26*), die schon anlässlich der Besprechung der „bildlichen Dekoration“ erwähnt wurden (S. 315).

Die Kassettendecken, die in der Casa dei Grifi (Rizzo Mon. d. Pitt III, 1. Taf. A und 3) noch sehr einfach gebildet sind und denen des ersten Stils ähneln<sup>3)</sup>, sind späterhin z.B. in der Villa dei Misteri (*Abb. 20a*) und in der Fanniusvilla (*Abb. 91*) bisweilen mit Eierstäben versehen.

<sup>1)</sup> Man wird hiermit noch das „Gitterwerk“ oben auf der Aedicula einer Dekoration früheren 3. Stils in der Casa dell' Ancora vergleichen können: ZAHN III, Taf. 49; NICCOLINI, D. G., Taf. 69.

<sup>2)</sup> Diese Form trifft man noch im 3. Stile an.

<sup>3)</sup> Delos: Mon. Piot 14, 1907, Taf. 6A,a.

Für die neuen reicheren Formen wie die Tür, das Fastigium und die Aedicula macht sich neuer Schmuck nötig.

Die Tür in der Casa dei Grifi (a. a. O. S. 13 Abb. 12, Phase Ia) wirkt durch ihr majestätisches Fastigium reicher als die im Saal 6 der Villa dei Misteri (Phase Ib; Abb. 17)<sup>1)</sup>, die Ornamentik weist jedoch keine besonderen Neuerungen auf, wohl aber das Fastigium auf Abb. 17, das eine noch in strengen Formen gehaltene Doppelvolute, in der an den Enden glänzende Edelsteine sitzen, und als Bekrönung eine Palmette hat. Die in ein prunkvolles Propylon gesetzte Tür an einer Alkovenseitenwand (Abb. 19) in der Villa Item ist in reicherer Ausstattung dem Propylon mit Tür in der Casa dei Grifi ähnlich. Im Tympanon hat sie ein einfaches Pflanzenornament, das wahrscheinlich als Relief gemeint ist. In der Fanniusvilla gibt es wieder Formen, die im Vergleich mit denen in der Villa Item größeren Reichtum zeigen. Auf Abb. 60 links und rechts, 61a, c, 62a, c hat man sogar das umlaufende ionische Antepagment durch korinthische Pilaster mit reichem Gebälk ersetzt. An das schöne Pflanzenornament im Tympanon über der Tür auf Abb. 22 (das moderner ist als die auf Abb. 17 und 19), kann man das noch freier ausgeführte anschließen, das die Fastigia auf Abb. 26 (Ende von Phase Ic) anfüllt.

Die Türflügel in der Villa Item (Abb. 17, 19) und in einer der Dekorationen der Fanniusvilla (Abb. 61a, c, 62a, c) sind sämtlich in sehr ähnlicher Weise nach einem und demselben Schema ausgestattet. Auf den horizontalen Teil der Rahmenbänder sind große Bronzeknöpfe aufgesetzt. In den oberen Paneelen sitzt ein Schuppenmuster (Abb. 17, 19, 61a, c, 62a, c), in den unteren ist durch die Anordnung der schmalen Felder und ihrer Umrahmungen Abwechslung mit starker Kontrastwirkung gebracht. Die Tür in der Casa dei Grifi ist schlechter erhalten, sie war jedoch gewiß einfacher. Auch sie hat die großen Bronzenknöpfe; von den oberen Paneelen ist nichts mehr übrig, die unteren sind glatt gehalten. Am unteren Abschnitt von Abb. 17 und 61a, c, 62a, c sind zwei Ringe befestigt, am rechten Flügel auf Abb. 19 dagegen nur ein einziger (auf der Wand der Casa dei Grifi ist dies wieder nicht sichtbar). An der Tür auf Abb. 22 (Fanniusvilla) ist ein ähnliches Muster wie in den unteren Türhälften auf Abb. 17, 19, 60, auch auf die oberen Hälften übertragen. Ist diese Form wahrscheinlich auch nicht als jünger anzusehen, so bedeutet doch gegenüber allen anderen Beispielen, abgesehen von dem sehr schwungvollen Fastigium, der über der Tür hängende Kronleuchter mit dem geflügelten Erosen zweifellos eine Bereicherung.

Zum Ornamentalschmuck eines Bauwerks im weiteren Sinn kann man auch die vor die Wand gestellten Gefäße und Kandelaber rechnen, die erst mit der dritten Stufe üblich werden: Sie sind jedoch bereits oben S. 315 im Zusammenhang mit der bildlichen Dekoration behandelt worden. Auch hier beobachten wir, wie in der sonstigen Ornamentik, daß Figur und Pflanzenwelt zunehmend wichtiger werden. Die Kandelaber auf Abb. 22 sind jeweils mit geflügelten Niken bekrönt, und auch am Fuß sieht man Flügelfiguren. Die schwere Amphora rechts auf Abb. 94 trägt einen Fries mit sehr flott gemalten Figuren. Unten rechts am Bauch ist zwischen Blattwerk die Protome

<sup>1)</sup> Dies braucht darum nicht Verwunderung zu erregen, weil die Tür in dem älteren Hause noch als ein selbständiges Zierstück die ganze schmale Seitenwand eines Alkoven füllt.

einer Flügelfigur erhalten, dem links eine zweite entsprechen haben muss. Auch die Amphoren auf *Abb. 60 Mitte, 61b (62b)* haben einen Blätterkranz unten am Bauch. Ganz zum bildlichen Schmuck kann man die Brunnenbecken links und rechts auf *Abb. 100* rechnen, die unter dem Einfluß entsprechender Darstellungen in *Scaenae satyricae* stehen (*Abb. 64*).

## II. DAS MALERISCHE ORNAMENT

A. Das „abstrakte“ oder nicht als Wiedergabe von Naturformen wirkende Ornament <sup>1)</sup>.

Im allgemeinen besteht in dieser Periode die Neigung, diese Art von malerischem Ornament zu vernachlässigen. Es ist ja meist flach, und man will doch eben alles so räumhaft wie möglich gestalten. Unter den nicht sehr zahlreichen Beispielen sind denn auch einige, die durchaus dreidimensional wirken. Wir beginnen mit einigen Ornamenten, die größere Flächen bedecken.

1) Perspektivisch gemalte Würfel. Sie bedecken im großen Cubiculum (2) der Casa dei Grifi die flachen, nicht vorspringenden Teile des Sockels: *Abb. 7* <sup>2)</sup>. Im Zimmer mit dem doppelten Gewölbe (4) desselben Hauses schmücken sie einige der großen Rechtecke im mittleren Wandteil (*Abb. 8*) <sup>3)</sup>. Das Ornament ist allerdings räumhaft gedacht, es ist jedoch in plastischer Ausführung als ein Bestandteil der wirklichen Architektur niemals anzutreffen, weswegen wir es unter die malerische Ornamente einreihen. Sehr verwandt ist in dem soeben genannten Cubiculum das Rautenornament auf den verkröpften Teilen des Sockels, die als Säulenpostamente dienen (S. 48). Hier hat der Maler aber, wie mir scheint, ein wirkliches plastisches Ornament zum Vorbild genommen, obgleich auch in Malerei oder Mosaik auf einem wirklichen Postament eine solche Nachahmung natürlich sehr gut denkbar ist. Wir haben hier eins der Beispiele dafür, daß malerisches und architektonisch-plastisches Ornament in einander übergehen <sup>4)</sup>.

2) Schuppen. (Das Ornament hat in dieser Form keine Ähnlichkeit mit wirklichen Schuppen). Am Sockel des Zimmers mit dem doppelten Gewölbe (4) in der Casa dei Grifi (*Abb. 8*) <sup>5)</sup>.

<sup>1)</sup> Hiermit meine ich nicht das reine geometrische Ornament im besonderen, sondern im allgemeinen das Ornament, das nicht von Formen der lebendigen Natur inspiriert ist oder bei dem wenigstens jede Assoziation an die Naturform verloren gegangen ist.

<sup>2)</sup> Rizzo, *Mon. d. Pitt.* III, 1, Taf. 1; s. auch Taf. A, 2, 3.

<sup>3)</sup> Rizzo, *Mon. d. Pitt.* III, 1, Taf. 5; Taf. C, 6, S. 21 f. *Abb. 23, 24*.

<sup>4)</sup> Daß das Ornament plastisch gemeint ist, ergibt sich deutlich aus den rechts hell, links aber dunkel gehaltenen Begrenzungslinien der einander überschneidenden Bänder, die das Rautenmuster (oder „cancellum“) bilden. Daß der Maler an ein plastisches Ornament gedacht hat, läßt sich an der architektonisch begründeten Umschließung des Ornaments mit einem „plastischen“ Rahmen erkennen. Das Würfelornament wird dagegen einfach durch die begrenzenden architektonischen Glieder abgeschnitten; diese Behandlung verrät übrigens, daß das Würfelornament ursprünglich nicht von perspektivischer Wiedergabe ausgeht, sondern aus einer rein dekorativen Zusammenstellung von Rauten entstanden sein muß. Das Rauten- oder Gittermuster kommt auch auf Mosaik vor und dann entweder flach (Rizzo, a.a.O., S. 19, *Abb. 18*) oder mit räumlicher Illusion (BLAKE, M. A. A. R. 8, 1930, Taf. 15, 2).

<sup>5)</sup> Rizzo a.a.O., Taf. C; Taf. 5, 6, S. 21 f., *Abb. 23, 24*. Das Motiv kehrt im 4. Stil wieder.

Wenn wir von dem uns erhaltenen Material ausgehen, scheinen diese Ornamente in der Wanddekoration des zweiten Stils nur ganz ausnahmsweise verwendet worden zu sein. Sie ahmen Mosaikschmuck nach; auch das Rautenmuster schließt sich eng an Mosaikmotive an (S. 340 Anm. 4). Das geschah, wie gesagt, im Anschluß an den ersten Stil, der ebenfalls gelegentlich einmal, aber — zumindest in seinen uns bekannten Formen — immerhin selten genug zu dieser Imitation übergegangen ist (S. 48).

Ebenso ungern wie bei der Ausschmückung größerer Flächen macht man während der ersten Phase von dem abstrakten malerischen Ornament auf trennenden oder abschließenden Gliedern Gebrauch. Die Casa dei Grifi hat dort noch ganz und gar nichts. Wir nennen daher einige spätere Beispiele:

Ein flächig gehaltenes Ornament, das etwas an Muschelformen erinnert, jedoch wohl nicht von einer Naturform abgeleitet ist und auf alle Fälle möglichst davon zu abstrahieren sucht, findet man im Vorraum von Zimmer 46 der Casa del Laberinto (Phase Ic): *Abb. 212* <sup>1)</sup>. Es wird auch auf Mosaiken verwendet und ist echt hellenistisch: u.a. bildet es die Umrahmung des Taubenmosaiks des Sosos aus der Villa des Hadrian <sup>2)</sup>, das auch in dieser Einzelheit offenbar ein hellenistisches Original getreu wiedergibt.

Der illusionistisch dargestellte Mäander und seine Herleitung vom Hellenismus wurde bereits oben (S. 331) im Zusammenhang mit den architektonisch-plastischen Ornamenten besprochen. Flach kommt der Mäander meines Wissens in dieser Periode nicht vor (vgl. S. 332, Anm. 2), ebensowenig wie mir der laufende Hund im zweiten Stil bekannt ist, während er in vollkommen flacher Form auf einem Sockel ersten Stils in der Casa del Fauno Verwendung gefunden hat (Mau Wm. Taf. 1 f) <sup>3)</sup>. Auch ein Ornament wie das gemalte, mehr oder weniger illusionistische der hellenistischen Dekoration in der Casa del Fauno, ein gestreiftes Ornamentband, das so gemalt ist, daß es aussieht, als ob es auf einem nach vorn vorspringendes Profil säße (Mau Wm. Taf. 1e), ist augenscheinlich vom frühen zweiten Stil nicht übernommen worden oder ist uns wenigstens in diesem Stil nicht erhalten <sup>4)</sup>.

Die Maler des ersten Stils scheinen das nicht Formen der lebenden Natur zusammenhängende Ornament, sofern es nicht raumhafte Wirkung hatte, bereits nicht mehr sehr geliebt zu haben.

## B. Das Pflanzenornament.

Dieser Ornamentform kommt das plastisch-architektonische Ornament, das Pflanzenformen verwendet, oftmals sehr nahe. Wie für das abstrakte malerische Ornament hat auch für das malerische Pflanzenornament der zweite Stil in seiner allerersten Zeit keine besondere Vorliebe, wenigstens soweit es sich um Dekoration der eigentlichen

<sup>1)</sup> Mir steht leider nur eine flüchtige, in vielen Einzelheiten nicht ganz richtige Zeichnung zur Verfügung.

<sup>2)</sup> SWINDLER, *Ancient Painting*, Abb. 489.

<sup>3)</sup> S.O.-Ecke der linken Ala: MAU, Wm., S. 42; vgl. dasselbe Ornament in der Umrahmung des Tigerreitermosaiks aus der Casa del Fauno: LEONHARD, *Mosaikstudien*, Taf. 4.

<sup>4)</sup> Über das Flechtband s. S. 332.

Wand handelt: in den Lünetten hat das Pflanzenornament dagegen wohl eine Rolle gespielt und ebenso vielleicht auch an den Decken. In der mit gefärbtem Stuckwerk geschmückten südlichen Lünette aus Zimmer 3 der Casa dei Grifi sind große Greifen neben eine üppig rankende stilisierte Pflanze gruppiert (*Abb. 9*). Auf der anderen Seite hat der Stuckarbeiter dort eine reiche Ranke modelliert, in der zwei Tauben sitzen <sup>1)</sup>. Sonst fehlt jedoch in diesem Hause Pflanzenornament völlig. Derartiger Lünetten- und Deckenschmuck kann hie und da auch lediglich in Malerei ausgeführt worden sein. Einige Werkstätten der ersten Stufe mögen überdies auf der Wand selbst Rankenfrieze angebracht haben (S. 54). Trotzdem darf man nicht erwarten, daß im ersten Anfang ornamentale Friese mit sich wiederholenden Blumen- und Pflanzenmotiven auftreten, da dies im Widerspruch zu dem außerordentlich architektonischen Charakter der ältesten Wände stehen würde. Während der zweiten Stufe der ersten Phase tauchen sie hie und da auf, um dann während der Dauer der dritten Stufe immer häufiger zu werden und in der zweiten Phase, nachdem sie sich zu reichen und freien Formen entwickelt haben, einen der bedeutsamsten Bestandteile der Dekoration zu bilden. Wir beginnen unsere Liste mit der Villa dei Misteri.

Abb. 213

1. Ein schöner Blütenfries im Alkoven des Cubiculum 16 der Mysterienvilla (*Abb. 213*) <sup>2)</sup> über den großen Platten des mittleren Wandteils, meines Wissens der einzige Blütenfries in diesem Hause, wird aus flachen, stilisierten stehenden braungelben Blumen gebildet, die geöffnet sind und mit braungelben hängenden Knospen abwechseln. Kleine Einzelheiten, Pünktchen und Knötchen in Grün und Rot, verleihen ihm die nötige Lebendigkeit. Die Ausführung ist sehr fein, der Stil ist streng, aber die Verhältnisse wechseln in angenehmer Weise zwischen Breit und Hoch ab; von einer irgendwie naturalistischen Tendenz ist noch keine Rede. Das Ornament fehlt in der Fanniusvilla und in der Casa del Laberinto, und man findet in diesen Häusern dafür ein anderes Motiv, das wir jetzt folgen lassen. Hier wird übrigens wiederum deutlich, wie nahe die beiden Häuser in ihrer malerischen Ausstattung miteinander verwandt sind und wie sehr sie sich von der Mysterienvilla unterscheiden.

Abb. 214

2. Ein Fries von stilisierten Rosetten, die mit stilisierten gegenständigen Lotusblumen abwechseln, wobei diese so angeordnet sind, daß die äußeren Blütenblätter mit den angrenzenden ungefähr eine Kreisbogen bilden. Das Motiv kommt in der Fanniusvilla im Sommertriklinium (*Abb. 22*) und im Nebenzimmer dieses Saals (*Abb. 90a,b*) vor, außerdem auch im kleinen Triklinium (*Abb. 214* nach *Abb. 86a*) und in den Fauces (*Abb. 93*), ferner im Zimmer 46 der Casa del Laberinto (*Abb. 97*), und zwar stets in dem horizontalen Streifen über den großen Platten des mittleren Wandteils. Der Blütenfries ist also in diesen Häusern bereits häufiger vertreten als in der Villa Item, und dasselbe gilt für das pflanzliche Element in der architekto-

<sup>1)</sup> Rizzo, *Mon. d. Pitt.* III, 1 Taf. B, 4, S. 18 ff., *Abb. 17, 20, 21*. Im großen Cubiculum sind in einer der Lunetten des Alkovens Reste von zwei ebenfalls ursprünglich in Stuck modellierten symmetrisch gegenüber einander gestellten Pfauen (?) gefunden (a.a.O., S. 14, *Abb. 13*).

<sup>2)</sup> Nach flüchtiger Skizze.

nisch-plastischen Ornamentik (S. 334). Das Blumenornament ist vielleicht in der Anlage noch etwas einfacher als in der Villa dei Misteri, die wenigstens in dieser Beziehung nicht altertümlicher zu nennen ist als die durch die Fanniusvilla, die Casa del Laberinto u.a. bezeichnete Gruppe. In etwas veränderter Form kommt das Rosettenornament auch noch in der zweiten Phase vor. Aus den beiden Blumenornamenten (s. unter 1 und 2) entwickeln sich in dieser Phase neue und reichere Ornamente, die anfänglich eine stark naturalistische Tendenz verraten, schließlich aber unter dem Einfluß des Klassizismus wieder zu abstrakteren Formen zurückkehren, meistens jedoch stark von dem älteren Stil abweichen<sup>1)</sup>. Im vierten Stil tritt das genannte Rosettenornament wieder auf; offenbar ist es unmittelbar von den alten Wänden her übernommen<sup>2)</sup>. Die einzelne isolierte Rosette ist in Phase IIa in sehr naturalistischer Ausbildung beliebt<sup>3)</sup>.

3. Einen noch stärker naturalistischen Anstrich hat das der gestreckte Ranke noch mehr sich nähernde Ornament auf Wandbruchstücken aus dem Ende der Phase Ic, die mit Dekorationen der Fanniusvilla und vor allem mit denen in der Casa del Laberinto und der Villa der Julia Felix in Verbindung gebracht wurden (S. 258). Die Wiedergabe des vertieften Randes, auf einem der Bruchstücke auch die des Relieframens, weist auf Zugehörigkeit zum zweiten Stil. Zuerst kommt dies

---

<sup>1)</sup> Hier sei die Entwicklung seit dem Beginn der 2. Phase kurz skizziert: Im kleinen Atrium des Bades der Casa del Menandro (Phase IIa) sind die Rosetten, die jetzt unterhalb einer Reihe von nunmehr sehr klein gewordenen Rechtecken angebracht sind, durch gerade Linien von einander getrennt (MAIURI, Casa del Menandro, S. 127, Abb. 58). Über den Rechtecken hat sich das Ornament an dieser Stelle zu einer Reihung von gegenständigen Lotosblüten (?) und aufgerichteten Blumenkelchen in freieren Pflanzenformen entwickelt. Aus dieser Form, oder wie in den meisten Fällen anzunehmen ist, aus ihrer Vermischung mit dem oben besprochenen Blütenornament der Villa Item (Abb. 213) sind die in Phase IIa besonders beliebt gewordenen Abarten entstanden, bei denen die Kreisform völlig gelockert ist. Da die Umrißlinie des Kreises sich aufgelöst hat und nach innen zu eingebogen ist, ist der ehemalige Mittelpunkt von Kreis und Rosette mit der Umrißlinie verbunden. Ein Beispiel für viele bietet MAU, Wm., Taf. 6 (Phase IIa, an der Aedicula; ähnliche Ornamente sitzen auch anderswo an dieser Wand). Manchmal wird an die Stelle der ursprünglichen Rosette ein einfacher Knopf oder ein Schälchen gesetzt. Am Ende des 2. Stils (Phase IIb) wird der besprochene Ornamentfries durch andere ersetzt, die unmittelbar von ihm abstammen oder wenigstens zum Teil mit ihm zusammenhängen, so: a) am Gebälk im sogen. Tablinum der Casa di Livia: Mon. d. I. XI, Taf. 22; CURTIUS, S. 69, Abb. 82; vgl. Abb. 111 oben, wo an der Oberkante des Ornaments jede Erinnerung an den Kreis verloren ist. — b) über den großen Feldern im Korridor der Farnesina: Mon. d. I. XII, Taf. 28; CURTIUS, S. 87, Abb. 61; vgl. MAU, Wm., Taf. 6 (den Fries neben der Aedicula). Hier ist das Motiv der wogenden Ranke ganz unauffällig mit einbezogen. — c) Auch das Ornament am Korridorsockel gehört in diese Reihe, obgleich hier auch ganz andere Einflüsse zutagegetreten. — d) Eine vierte ornamentale Lösung gibt MAU, Wm., Taf. 8; CURTIUS, S. 195, Abb. 120; vgl. Abb. 123 (der helle Fries über den großen Platten und am Gebälk der Aedicula, sehr später 2. Stil). Die Kreisformen sind noch zur Hälfte sichtbar, aber ganz auseinandergezogen, vor allem am Gebälk der Aedicula. Mit dem Siege des ornamentalen Stils taucht auch das einfache Motiv des reinen Kreises mit der einfachsten Form der Rosette wieder auf, das vielleicht nie völlig verschwunden gewesen war; der Fries mit ganz abstrakten Flächenornamenten (MAU, Wm., Taf. 10b oben, Übergang vom 2. zum 3. Stil) ist wohl eine steif gewordene, abgeleitete Form des Rosettenfrieses. Die besprochenen Ornamente machen dann im 3. Stil noch eine weitere Stilisierung durch.

<sup>2)</sup> Atrium der Casa del Menandro im obersten Teil der Wand: MAIURI, Casa del Menandro, Taf. 3; S. 32, Abb. 12. Dasselbe gilt für das Schalen- oder Schildornament das ebenfalls im 4. Stil wieder aufgenommen wird nachdem es augenscheinlich seit der 2. Phase des 2. Stils außer Gebrauch gekommen war (S. 225, Anm. 1).

<sup>3)</sup> Auf unveröffentlichten Wänden in der Casa del Criptoportico (Phase IIa) und der Casa di Obellio Firmo (Anfang der Phase IIb).

Abb. 215

Ornament auf dem Bruchstück mit einer Landschaft M. n. 9423 (S. 308; *Abb. 215* nach Curtius S. 394 *Abb. 214*) vor. Es besteht aus der Wiederholung eines langgestreckten Motivs, das sich aus zwei in entgegengesetzter Richtung von einem Mittelpunkt nach oben und unten wachsenden, mit reichem Laubwerk geschmückten Zweigen zusammensetzt. Auch das Bruchstück M. n. 8548, das zu dem Stück mit den Böckchen gehört (S. 332), weist dies Ornament auf, und daß dieses in den Übergang von der ersten zur zweiten Phase zu setzen ist, geht schon daraus hervor, daß es, nur in einer Richtung verlaufend, sonst aber ohne wesentliche Abweichungen in der Casa delle Nozze d'Argento (Phase IIa) wiederkehrt <sup>1)</sup>.

Im späten zweiten Stil (Phase IIb) wird das Motiv wieder vereinfacht und abstrakter gestaltet <sup>2)</sup>.

4. Die Ranke. Einige Werkstätten werden während der ersten Stufe Ranken in den Friesen ihrer Dekorationen verwendet haben, während sie sich sonst dem Pflanzenmotiv gegenüber ablehnend verhielten. Die Ranke ist aber eine einigermaßen unabhängige, manchmal sogar eine beinahe bildmäßige Dekoration, und wir haben sie daher in einem Kapitel über diese Dekorationsform behandelt (S. 54). Sicherlich stark bildmäßigen Einschlag haben die Ranken mit den jagenden Eroten in der Mysterienvilla (Phase Ib). Wir wiesen bereits darauf hin, daß man sich bei diesen Ranken wie bei so vielen Motiven dieser Zeit an hellenistische Vorbilder hält: zunächst an Mosaiken ersten Stils in Pompeji, wie an die Randeinfassung des Seetiermosaiks aus der Casa del Fauno <sup>3)</sup>. Ähnliches sieht man auch auf Gnathia-gefäßen und anderen unteritalischen Vasen <sup>4)</sup>; aber auch die Ranken auf manchen östlichen Werken, wie z.B. dem von Watzinger veröffentlichten Holz Sarkophag in Petersburg <sup>5)</sup>, stehen denen in der Villa Item ziemlich nahe. Merkwürdig genug ist, daß sie weniger Übereinstimmungen mit einer Ranke auf einer Dekoration ersten Stils in Pompeji als mit der Ranke auf dem pompejanischen Mosaik zeigen <sup>6)</sup>. In allen diesen Beispielen aber ist die Hauptranke ebenso flach gebogen wie noch die Ranken der Villa Item. Später werden die Bogen halbkreisförmig ausgerundet, wie ein Vergleich mit Ranken vierten Stils lehrt <sup>7)</sup>. In den Hauptzweigen der Stuckranken in der Casa dei Grifi hat man die halbkreisförmige Krümmung ebenfalls noch vermieden.

In den kolossalen symmetrisch gruppierten Ranken in der Villa des Diomedes (späte Phase Ic: *Abb. 153*), deren Hauptzweige ebenfalls noch nur in der Form von Segmentbogen gekrümmt sind, scheint offenbar die Überlieferung der großen Stuckranken in

<sup>1)</sup> NICCOLINI, Nuovi Scavi, Taf. 14. Hier wechselt es mit kleinen Figürchen ab; vgl. das figurliche Ornament auf den Pfeilern, die die Vatikanischen Odysseelandschaften begrenzen: NOGARA, Affreschi del Vaticano e del Laterano, Taf. 9 ff.

<sup>2)</sup> Wand aus der Farnesina; Mon. d. I. XII, Taf. 28; CURTIUS, S. 87, Abb. 61.

<sup>3)</sup> LEONHARD, Mosaikstudien, Taf. 1; BLAKE, M. A. A. R. 8, 1930, S. 138, Taf. 50, 4.

<sup>4)</sup> PICARD, B. C. H. 35, 1911, Pl. 5; SWINDLER, Ancient Painting, Abb. 564; SPINAZZOLA, Arti, Taf. 202, 207, 214 f.

<sup>5)</sup> Comptes-rendus Pétersbourg, 1882–83, Taf. 6.; SWINDLER, Ancient Painting, Abb. 566.

<sup>6)</sup> WIRTH, R. M. 42, 1927, Beilage 1 Abb. 1.

<sup>7)</sup> z.B. die Ranken aus dem Isistempel (nach 63 n. Chr.) im Museo Nazionale.

Lünetten und der kleineren Ranken auf Wandfriesen vereinigt zu sein. Daß sie stilistisch zwischen der Fanniusvilla (Phase Ic) und der Casa del Menandro (Phase IIa) stehen, haben wir schon oben angegeben (S. 303). Sie bezeichnen ein gewagtes und verhältnismäßig spätes Experiment innerhalb der Wanddekoration.

Die Halbkreisform bereitet sich in den schönen, symmetrisch sich von einem Akanthusblatt aus nach beiden Seiten abrollenden Ranken unter den Fenstern auf *Abb. 216* Abb. 216 nach *Abb. 61a* vor, die schon die schönen, lünettenfüllenden Ranken der Casa del Menandro ankündigen <sup>1)</sup>).

Die menschliche Gestalt und die Tierfigur, die man so gern in das architektonisch-plastische Ornament einbezog, suchen wir in so vollkommener Verschmelzung mit dem malerischen Ornament noch vergebens. Es ist aber, wie gesagt, möglich, daß man Lünettenschmuck mit Greifen, Pfauen(?) und Tauben wie in der Casa dei Grifi (S. 342) zuweilen auch in Malerei ausführte. In loserem Zusammenhang und gewissermaßen bildmäßig wie diese Tauben werden Mensch und Tier in den Rankenfriesen angebracht: z.B. die Eroten und Häschen in den Ranken der Villa dei Misteri.

Die architektonischen Schmuckformen und das Ornament der bühnenartigen Prospekte der Fanniusvilla (*Abb. 60–62*) wie auch die mit diesen in Zusammenhang stehenden im Mittelbild und den seitlichen Durchblicken auf der Wand in der Villa der Julia Felix (*Abb. 100*) stimmen, wie wir sahen, mit denen der übrigen Dekorationen überein <sup>2)</sup>. Das braucht auch bei den Bühnenprospekten nicht besonders zu verwundern, da sie ja von gleichzeitigen, möglicherweise unteritalisch-griechischen Scaenae beeinflusst sind (S. 148 f.).

Auffallend sind nur die Löwenköpfe an einigen Simen (*Abb. 57, 58, 60, 61a,c, 62a,c*), die in der Bühnendekoration heimisch sind (S. 119) und meines Wissens in der Wanddekoration nicht zu dauernder Verwendung gekommen sind <sup>3)</sup>).

#### DER DECKEN- UND GEWÖLBESCHMUCK

Wir berührten soeben das Thema des Lünettenschmucks. Unsere Kenntnis hiervon ist gering, weil dieser Schmuck meist verloren gegangen ist, und noch weniger können

<sup>1)</sup> MAIURI, Casa del Menandro, S. 168, Abb. 80.

<sup>2)</sup> Wegen seiner Schönheit sei hier besonders auf das perspektivisch allerdings mangelhaft gezeichnete Rundtempelchen auf der eben genannten Wand hingewiesen: CURTIUS, S. 113, Abb. 76.

<sup>3)</sup> Etwas abweichend werden wohl auch die Greifen mit ihren langgestreckten Körpern und langen Schwänzen am Gebälk der Syzygie auf *Abb. 60 Mitte, 61b, 62b* gewesen sein; vgl. die Greifen auf der mittlsten Stufe der „Komödienszene“, dem Mosaik des Samiers Dioscurides: PFUHL, M. u. Z., Abb. 685 (Hierüber mehr bei Besprechung des Ursprungs). Mit den Greifen auf *Abb. 60 Mitte* kann man übrigens auch *Abb. 20c* und den Mittelprospekt auf *Abb. 26* (hier Einfluß von der Bühne her?) vergleichen. Das Gebälk der Syzygie auf *Abb. 60 Mitte* bietet keine Besonderheiten. Ionische Kapitelle mit ähnlichem korinthischen Einschlag ganz wie die der Pfeiler der ebengenannten Syzygie bekrönen die Altäre auf *Abb. 57, 58*. Stilistisch stimmen sie mit den anderen korinthisierenden Kapitellen des 2. Stils überein.

wir über den der glatten Decken und der Gewölbe der ersten Phase aussagen. In der Casa dei Grifi hat sich ergeben, daß in Stuckrelief ausgeführte Inkrustationsmotive zu Beginn des zweiten Stils an der gewölbten Decke noch vorübergehend eine Zuflucht gefunden haben (*Abb. 9*)<sup>1)</sup>.



---

<sup>1)</sup> Rizzo, *Mon. d. Pitt.* III, 1 Taf. B, 4, S. 16, Abb. 15.

## XVIII. ZUSAMMENFASSUNG

Der zweite Stil durchläuft in seiner ersten Phase eine bedeutsame Entwicklung, die ihn schon in diesem Abschnitt weit von seinem Ursprung wegführt.

Die Sehnsucht nach Umgestaltung des Lebens durch eine schöne Illusion bewirkt das Aufkommen des Illusionismus. Diese neue Art zu sehen bringt die vollständige perspektivische Durchbrechung der Wand durch Prospekte mit sich.

Der Übergang von einem Illusionismus, der sich mit scharf umrissenen Zielen zufrieden gab und in scharfen knappen Formen seinen Ausdruck fand, von einem auf das wirkliche Leben eingestellten und bis zu einem gewissen Grade nüchternen Illusionismus, zu einem neuen und ganz anders gearteten, der nervöser und leichter beschwingt in unbestimmte Fernen und nach weniger greifbaren Werten strebte, hatte zur Folge, daß man von strengen architektonischen Formen zu bildmäßigen überging. Der Maler, der zunächst noch im Banne der überlieferten Inkrustationsmotive aus der vorangehenden Periode stand, wurde sich jetzt mehr und mehr seiner eigentlichen Aufgabe bewußt. Anfänglich wurde noch ausschließlich die Architekturdarstellung gepflegt, wenn auch einige Ateliers noch überlieferte bildliche Motive von geringerer Bedeutung weiterhin verwendeten. Nach und nach fügte man aber in die illusionistische Prospekt-darstellung von Fassaden und Durchblicken immer mehr bildmäßige Elemente ein. In Phase Ic werden manchmal ganze Interkolumnien mit bildartig frei komponierten Prospekten angefüllt.

Schließlich tritt das allerdings noch prospektartige, von der übrigen Dekoration jedoch entschieden abgeschlossene Mittelbild auf, das oftmals von einem monumentalen Naiskos eingefabt ist. Mit der Aufnahme dieses Motivs wird gewissermaßen den Rückweg angetreten.

Auch wenn man den bildlichen Schmuck nicht berücksichtigt, sieht man die Wandarchitektur eine entsprechende Entwicklung durchlaufen. Im Anfang kommt sie entweder ganz und gar ohne Säulen oder Pfeiler bzw. Pilaster aus, oder sie ist durch Reihung solcher Stützen streng parataktisch gegliedert; am Ende ist sie dagegen symmetrisch und malerisch, bis zu einem gewissen Grade bildmäßig aufgebaut. Sie ist dann nicht mehr in dem Maße wie zu Beginn Ergänzung des wirklichen Raums, dafür aber gewissermaßen die selbständige Darstellung eines Gebäudes, das nicht mehr so fest an den vier Rändern der Wandfläche haftet und infolgedessen auch nicht mit den Formen des wirklichen Zimmers in Verbindung steht. Anstelle der die Struktur betonenden Formen der Inkrustation tritt überdies mehr und mehr die glatte Wand, die einen besseren Hintergrund für bildliche Darstellung bietet.

Die Wanddekoration des zweiten Stils nimmt nach und nach verschiedene Elemente der älteren Wandmalerei und der freien Malkunst in sich auf, wie sie gerade Bedarf danach hat: zuerst also vor allem die architektonischen, später auch die bildlichen. Sie ist wie ein großer See, in den viele Flüsse aus den verschiedensten Gegenden münden.

Der erste Stil, und wahrscheinlich bis zu einem gewissen Grade schon die ältere einfache Wandmalerei, bringt Architekturformen, und einen bescheidenen, nicht illusionistischen Bildschmuck auf die Wand; daneben auch wohl schon einen Bildschmuck, der illusionistischen Charakter trägt.

Die Kunst, architektonische Prospekte perspektivisch durchzuführen, lernt man dann von der Scaenographie im engeren und weiteren Sinn: von der Bühnenmalerei und von der perspektivischen Architekturzeichnung. Wir beobachten die Anwendung einer Zentralperspektive, die auf wissenschaftlicher Theorie beruht. Die ältere Wandmalerei und die Monumentalmalerei mit dekorativem Zweck, deren Werke auf an der Wand befestigten Pinakes angebracht sind, aber auch die Naiskosmalerei und die auf kleineren Tafeln sich entfaltende Malerei liefern einen reichen Bilderschatz, der nach und nach verschwenderisch über die ganze Wand hin verteilt und mit Vorliebe unmittelbar in den illusionistischen Prospekt hineingearbeitet wird (ältere Wandmalerei: *Abb. 79a*; Monumentalmalerei: *Abb. 21*; Naiskos *Abb. 88f.*, kleinere Tafelmalerei *Abb. 94, 100*; vgl. 66). Nur die kleineren Tafelbilder werden bekanntlich mehrfach im Ganzen nachgebildet (*Abb. 11, 82, 83*). Wie man in der Regel diesen Bildmotiven noch nicht durch Umrahmung einen abgetrennten Platz anweist, so fügt man andererseits in den Rahmen des am Ende der ersten Phase eingeführten stattlichen Naikos selbst noch keinen monumentalen Bildschmuck ein, obwohl er doch seinem Ursprung nach in ihn hineingehört: sein Inhalt stammt in dieser Periode vornehmlich aus dem Prospekt (*Abb. 100*).

Nahe verwandt mit diesem Streben nach Bildhaftigkeit sind die im Ornament sich offenbarenden Tendenzen. In diesen gewinnt nämlich das figürliche und nächst dem das pflanzliche Element immer mehr an Bedeutung.

Die Malweise bietet im Großen und Ganzen dasselbe Bild: Zuerst ist der Impressionismus auf einzelne Bilder oder bildliche Darstellungen beschränkt, schließlich aber finden wir, obgleich noch nicht in allen Ateliers in derselben Stärke, einen gleichmäßigen freien Stil in allen bildlichen Teilen des Schmucks und sogar in manchen ornamentalen Einzelheiten, wie Kapitellen, Ornamentfriesen und dergleichen.

Bei Betrachtung der Dekoration der einzelnen Häuser ergibt sich, daß das Mauerwerk, auf dem die Malerei sitzt, wie überhaupt die Baugeschichte des ganzen Gebäudes, in dem sie sich befindet, zwar sehr wertvoll ist (vor allem in den in Rom selbst erhaltenen Häusern), daß man sich aber nicht ausschließlich darauf verlassen darf, wenn man eine Reihenfolge aufstellen will, aus der sich die Entwicklung und Chronologie deutlich ablesen läßt. Hier muß uns die Analyse der Gemälde selbst zu Hilfe kommen. Zur ersten Stufe, in der die Wand noch nicht durch Prospekte durchbrochen wird, gehören die Dekoration der Cella des Jupitertempels in Pompeji (kurz nach 80 v. Chr.: *Abb. 5*), die Wand aus Solunt (*Abb. 6*), die Wandgemälde der Casa dei Grifi (*Abb. 7ff.*). Die Gemälde in diesem Haus, die auf primitivem sullanischen Mauerwerk sitzen und in denen noch

nicht einmal die aller frühesten Formen des zweiten Stils auftreten (wie bei der Wiedergabe einer Tür mit Fastigium besonders deutlich wird), beweisen, daß dieser Stil in Rom schon vor dem Jahre 80 v. Chr. geherrscht haben muß, wenn auch noch nicht genau festzustellen ist, seit wie lange schon.

An diese ältesten Malereien schließen sich die der Villa dei Misteri lückenlos an. Die Entwicklung des zweiten Stils von einer einfach aufgebauten geschlossenen Wand zu einer durchbrochenen Fassade läßt sich hier deutlich verfolgen (*Abb. 11, 21, 13-20*), deutlicher noch als in der Fanniusvilla. Denn dort ist die Entwicklung viel weiter fortgeschritten, und die einfacheren Wände sind in ihr weniger zahlreich und haben meist auch schon recht wesentliche Veränderungen durchgemacht, durch die sie sich von den ältesten Typen loslösen. Die Dekoration zweiten Stils in der Villa Item ist also die ältere, sowohl dem Stil, das heißt der Komposition, dem Formenschatz und dem Vortrag nach, als auch so gut wie sicher der Entstehungszeit nach.

Der malerische Schmuck zweiten Stils in diesem Hause gehört der Phase *Ib* an, für die es neben den in diesem Stil ausgeführten Wandgemälden im Hause des Gavius Rufus (*Abb. 12*), der hauptsächlichste Vertreter ist. Wohl wird in dieser Phase die Wand durchbrochen, in der Komposition breiterer Wandflächen wird jedoch noch nicht oder doch nur wenig von der parataktischen Anordnung abgewichen. Die Durchbrechung ist zudem eigentlich immer noch auf den obersten Wandteil beschränkt, obgleich die Scherwand in einigen Fällen etwas zurückgeschoben ist. In der Fanniusvilla bricht sich die freie Komposition von Wand und Prospekt Bahn (*Abb. 22, 23, 57 f., 60-62, 64, 85, 90c, Phase Ic*). Die Wand wird überdies noch radikaler aufgelöst. Während in der Mysterienvilla auch dort, wo Bewegung wiedergegeben wird, noch eine ruhige Stimmung herrscht, wird in der Fanniusvilla in allem nach Bewegtheit gestrebt, sogar bei der Wiedergabe ruhig sitzender oder stehender Figuren.

Dazu kommt noch, daß die Inkrustation, die in der Villa Item noch fast überall Verwendung fand, in der Villa von Boscoreale viel von ihrer Bedeutung eingebüßt hat.

Bereits in der Villa dei Misteri wurde im Saal mit den Mysterienbildern dem Beschauer eben nicht allein die Illusion des Lebens in einem schönen Palast vermittelt, sondern vor allem das beglückende Gefühl überirdischer dionysischer Seligkeit. Die Spannung der dionysischen Sphäre bleibt hier noch gedämpft in maßvoll vornehmer Zurückhaltung. In der folgenden Stufe kommt dann überall etwas von geladener Spannung zum Durchbruch. Jetzt ist der Augenblick gekommen, da man die Bühne in das Wohnhaus herüberholt. Mit Phase *Ic* beginnt sie für einige Zeit einen großen Teil der Wanddekoration zu beherrschen. Die Wände des Sommertrikliniums der Fanniusvilla (*Abb. 22 und 23*) stehen unter dem übermächtigen Einfluß der gemalten römischen Scaenae Frontes. Mit anderen Wänden aus dieser Zeit bilden sie eine ausgezeichnete Illustration für Vitruvs Beschreibung der Scaena des Apaturius im kleinen Theater von Tralles (*Abb. 28-33*). Gerade Dekorationen kleiner Theater haben ja den größten Einfluß auf die Wanddekoration zweiten Stils ausgeübt.

Die Prospekte aus dem Cubiculum (*Abb. 56-62, 64-66*) sind freie Wiedergaben spät-hellenistischer Kulissenmalerei; wahrscheinlich geben sie Thyromafüllungen oder viel-

leicht eine damit verwandte Gattung von Theaterdekoration wieder. Obgleich viele Forscher an der Wichtigkeit dieses Bühneneinflusses zweifeln, lassen sich zahlreiche schwerwiegende Gründe dafür anführen, daß er doch sehr mächtig war.

Diese Prospekte bringen nun nicht etwa ganz Neues, und man sollte sie auch nicht für Äußerungen einer spezifisch römischen Kunst ansehen. Die Stadtprospekte (*Abb. 60, links und rechts, 61a,c, 62a,c*) lassen sich in eine lange Kette von Stadtansichten eingliedern, die mit kretischen und assyrischen Reliefs beginnt und ohne Bruch bis zu den Hintergründen auf Gemälden der großen Renaissancemeister reicht. In der Fanniusvilla stehen die Stadtprospekte noch zum größten Teil in hellenistischer Tradition, wie die Komposition der Gemälde selbst und ihre Verwandtschaft mit den sogen. Ikariosreliefs (*Abb. 69*), auf denen der Hintergrund vielleicht ebenfalls eine Bühnenkulisse wiedergibt, deutlich genug erkennen läßt. Die lebensgroßen Figurengruppen im Triklinium (z.B. *Abb. 83*), an deren Abhängigkeit von hellenistischen Vorbildern wohl niemand zweifelt, sind offenbar von griechischen Naiskosbildern übernommen; sogar ihre architektonische Umgebung ist der Naiskosform angepaßt. Allerdings ist noch kein eigentlicher Naiskos da, die Figuren sind vielmehr noch auf illusionistische Weise in die Architektur hineingestellt, obgleich der Maler eine Lösung gefunden hat, die viel malerischer ist als die des Mysterienzyklus in der Villa Igem.

Schon aus der stilistischen Untersuchung der Malereien der Fanniusvilla ergibt sich, daß sie innerhalb der Entwicklung des zweiten Stils eine ganz bestimmte Stelle einnehmen; außerdem kann man sie aber nach Della Corte's erneuter Untersuchung der Villa, auf Grund der Baugeschichte in die Jahre 40 bis 30 v. Chr. datieren. Damals nämlich wurde die Villa unter Verwendung von Retikulatmauern auf den alten Fundamenten neu aufgebaut und erhielt gleichzeitig ihre Dekoration zweiten Stils. Zu der Möglichkeit einer genauen Datierung trägt eine Steinmetzinschrift in einer der Retikulatmauern wesentlich bei. Wenn wir uns bei der Frage der Chronologie auf unsere stilistische Untersuchungen verlassen, fällt die Entstehung des Wandschmucks zweiten Stils in der Villa dei Misteri noch etwas früher: zwischen 60 und höchstens 40 v. Chr.

Die Gemälde der Casa del Laberinto (*Abb. 94-99*) gehören in dieselbe Stufe. Sie sind Erzeugnisse einer provinziellen Werkstatt und verraten ein geringeres Können. Deswegen zeigen sie manchmal altertümlichere Formen als die in der Villa des Fannius, aus bestimmten besonderen Eigentümlichkeiten ergibt sich aber, daß wir hier in der Entwicklung weiter vorgeschritten sind: Das bildliche Element hat noch mehr an Gebiet gewonnen und der Bühneneinfluß ist schon über seinen Höhepunkt hinaus.

Die Wand aus der Villa der Julia Felix (*Abb. 100*), in der zum ersten Male der Naiskos mit Bild verwendet ist, bringt überdies die Vereinigung der reichen Fassade vom Typus der Scaenae Frons mit den bühnenartigen Prospekten, die anfänglich nur von einander getrennt auftraten (*Abb. 57, 60, 64*). Diese Vereinigung ist ein Ereignis von größter Tragweite, da der neue Typus für die meisten der späteren Wände des zweiten Stils tonangebend wird.

Außer der Komposition weisen bestimmte Einzelheiten wie der Sockelschmuck dieser Wand ihren Platz ganz am Ende der ersten Phase an.

An das Ende derselben Stufe (Ic) gehören zwei Wände in der Villa des Diomedes. In einer von ihnen bereitet sich eine neue Form von Prospekt vor: der illusionistische Landschaftsprospekt, der in der folgenden Phase neben die architektonischen treten und sie sogar mehr und mehr verdrängen wird. Mit dieser Form des Prospekts wird die Luftperspektive ihren Einzug halten. Der Illusionismus nimmt immer feinere und verfließendere und immer entschiedener entstofflichte Formen an.

Das Mauerwerk bietet in dieser Villa einen *Terminus post quem* und höchst wahrscheinlich eine Möglichkeit, die Malereien zu datieren. An dem Retikulum läßt sich erkennen, daß wir die cäsarisch-augusteische Zeit erreicht haben. Die Chronologie der ersten Phase wird sich aber im einzelnen noch weiter differenzieren lassen, sobald wir ans Ende des zweiten Stils gekommen sind und alle Tatsachen, auch was sich von der Betrachtung anderer Kunstzweige her dabei verwerten läßt, für die Datierung verwerten können.

Ein Blick auf Wände wie *Abb. 100* und vor allem *Abb. 60* und *64* macht es deutlich, wie groß der Abstand von der Kunststufe der *Casa dei Grifi* geworden ist.

In den fortgeschrittensten Dekorationen ist die Inkrustation völlig vergessen — die Maler haben das in sich abgeschlossene Bild als das höchste Ziel ihres Strebens, zumindest im Prinzip, wieder zu Ehren gebracht und in den Mittelpunkt des Wand schmucks gestellt. Der rationale architektonische Illusionismus ist überwunden. Die im Kunstwerk sich manifestierende künstlerische Gestaltungskraft wird in der nächsten Zeit nicht mehr die Aufgabe zu erfüllen haben, ihre Darstellungen als Ergänzung, als zweite Wirklichkeit, an den wirklichen Raum anzuschließen und den Beschauer durch ihren suggestiven Charakter zu überzeugen und geradezu zur Illusion einer schöneren Welt zu zwingen. Durch ein feines Spiel wird sie ihn dazu bringen, sich freiwillig einer Illusion hinzugeben, ja sie wird wieder mehr als früher seine Phantasie durch Darstellungen anregen, die in ihrer eigenen Welt ein selbständiges Dasein haben, die von ihrem Leben erzählen, dies Leben aber nicht mehr wie auf einer Bühne vor unseren Augen sich abspielen lassen.

Zu Anfang dieser Untersuchung wurde betont, wie stark die hellenistische Wanddekoration von dem illusionistischen zweiten Stil im Charakter verschieden ist; weiterhin ergab sich dann trotzdem ein inniger Zusammenhang dieses Stils mit der hellenistischen Kunst, auf der er eben in mancher Hinsicht fußt. Diese beiden Behauptungen stehen miteinander nicht im Widerspruch. Künstler einer neuen Epoche bedienen sich ja oftmals alter Formen, um ihre Gedanken und Gefühle auszudrücken, nicht nur, weil sie für den neuen Inhalt noch nicht die passenden Formen gefunden haben, sondern auch, weil sie, ohne es selbst zu wissen, noch viel Altes mit sich weitertragen. Die Vereinigung auseinanderstrebender Kräfte, der große innere Reichtum und die starke Spannung, die auf diese Weise zustandekommt, dann auch das Gebundensein einer lebenskräftigen Jugend an die noch in ihr nachwirkende Überlieferung, macht ja die Schöpfungen einer Übergangsperiode meist gerade so interessant, sogar mehr noch als das Neue selbst, das die vorwärtsstrebenden Künstler ausschließlich an sich schätzen.

ANHANG  
DIE VERWANDTSCHAFT ZWISCHEN GEMÄLDE UND „SCHAUBILD“ IM  
THEATER VOM FÜNFTEN JAHRHUNDERT V. CHR. BIS ZUM ERSTEN  
JAHRHUNDERT N. CHR. <sup>1)</sup>

(Zu S. 207)

In frühklassischer Zeit, d.h. als Aeschylus jung war, hielt man das Spiel in der runden Orchestra oder nahebei ab: hier traten große Gruppen auf, wahrscheinlich in ziemlich strenger Bewegung und Gruppierung, wenn auch nicht ohne räumliche Wirkung. Das Ganze wurde von oben her angeschaut <sup>2)</sup> In diese Zeit fällt nach Wilamowitz der Gebrauch der ausschließlich provisorischen und zumeist noch plastischen Bühnenversatzstücke: Blockhäuser, Kulissen und dergleichen, durch die eine Umgebung angedeutet werden sollte. In eben dieser Zeit brachten die Fresken des Polygnot einen ersten, wenn auch noch primitiven Versuch, zahlreiche Gestalten im Raume darzustellen, und zwar durch Wiedergabe in einer Art von Vogelschau zwischen in einfacher Weise angedeuteten Bodenlinien <sup>3)</sup>. Eine Abweichung, die auf der Verschiedenheit der Gattung beruht, besteht darin, daß in seinen Gemälden stärker in der Gruppierung differenziert wird: Es treten mehr Hauptpersonen auf und der „Chor“ ist weniger zahlreich.

Im Verlauf des fünften Jahrhunderts, besonders bei Euripides, tritt ein Wandel ein. Das Zusammenspiel von Einzelpersonen, nimmt an Bedeutung zu und sondert die kleine Gruppe von Schauspielern stärker vom Chor ab. Ziemlich oft kommt es vor, daß oben auf dem Bühnenhaus gespielt wird, auch bereits bei Aristophanes <sup>4)</sup>. Die Auf-

---

<sup>1)</sup> S. über dies Thema BULLE, Untersuchungen, S. 306 ff. (Bühnenbild und Raummalerei). Ich kann nicht glauben, daß deshalb, weil der Felshintergrund so unnaturalistisch gemalt ist, die Bühne vor dem Bilde des Perseus und der Andromeda von Nikias die Priorität hat. Solch eine unnaturalistische Art von Felsen kennt bereits die archaische Vasenmalerei (z.B. PFUHL, M. u. Z., Abb. 283), und dort ist doch von Bühnenmalerei keine Rede. Die Bilder 3. Stils müssen im Zusammenhang mit dem ganzen 2. und 3. Stil behandelt werden. Wenn die klassischen Maler sich auch durch die Hintergründe von Aufführungen, die einen Eindruck auf sie machten, beeinflussen ließen, was nicht etwa ausgeschlossen ist, dann werden sie sich, anders als bei der von Anfang an für die Bühne wissenschaftlich gepflegten Perspektive, nicht allzu genau daran gehalten haben.

<sup>2)</sup> In archaischer Zeit hat man vielleicht ursprünglich die Zuschauer nie an einer einzigen Seite untergebracht.

<sup>3)</sup> Natürlich bestand daneben eine Gattung von Votivbildern mit wenig Figuren.

<sup>4)</sup> Aeschylus kannte als Ausnahme auch wohl das Spielen auf hohem Niveau (nach BULLE erscheinen die Okeaniden im Prometheus vielleicht in der Höhe). Hiermit wird man die ganz oben aufgestellten Figuren bei Polygnot vergleichen können.

merksamkeit des Zuschauers erstreckt sich gewöhnlich auf ein minder großes Gesichtsfeld. Die bereits zu Zeiten des Aeschylus auf der Bühne aufgekommene architektonische Perspektive ist jetzt schon über ihre ersten Anfänge hinaus und trägt nunmehr dazu bei, den Blick auf die Hauptgruppe zu konzentrieren und einen eigenen Darstellungsraum für das Spiel zu schaffen. In der Malerei zeichnen sich die großen Meister durch harmonisches Gruppieren einer kleineren Anzahl von Figuren aus: Zeuxis malt seine „Kentaurenfamilie“<sup>1)</sup>. Man vergleiche damit die Kompositionen des Vasenmalers Polygnot<sup>2)</sup>. Auch hier dient die von der Bühne entlehnte, möglicherweise sparsamer angewendete Perspektive zur Konzentrierung. Die Maße der Bilder werden im allgemeinen geringer.

Auf der Bühne spielte sich die Handlung vielleicht manchmal nicht nur vor einer provisorisch aufgebauten Säulenhalle ab, sondern auch hinter ihr. Flickinger spricht von solchen „Semi-interieurszenen“<sup>3)</sup>. Hinter einer Halle ist der Freiermord auf dem Fries von Trysa dargestellt (S. 147). Wir müssen aber vielleicht die Verwendung der Portikus auf der Bühne noch für das folgende Jahrhundert zurückstellen (allerdings sind die eben genannten Reliefs möglicherweise auch erst um 400 v. Chr. entstanden). Echte Interieurs fehlen noch auf der Bühne wie in der Malerei. Was sich auf jener „drinnen“ abspielt, wird ganz oder teilweise nach außen gerollt<sup>4)</sup>. Die unter einer Architektur aufgebauten Gruppen auf dem Ekkyklema haben wahrscheinlich auch in der großen Malerei ihre Parallelen gehabt: vielleicht war die Bühne hier das Vorbild<sup>5)</sup>.

In der Malerei haben sich um 400 v. Chr. neue bedeutsame Ereignisse zugetragen. Das kleinere Tafelbild und der Naiskos errangen die Herrschaft. Die Figuren kamen mehr und mehr in einem abgeschlossenen Raum zu stehen und wurden gern da sotto in sù wiedergegeben z. B. auf den „älteren“ unter den Naiskosbildern aus Herkulaneum (zur Wiedergabe von unten s. auch die Friesreliefs aus Trysa S. 164 ff.)<sup>6)</sup>. Die Kunst, eine Wand mit vielen Figuren zu dekorieren, wird im Verlauf des vierten Jahrhunderts verhältnismäßig weniger wichtig und paßt sich in Technik wie in der Kom-

<sup>1)</sup> Der Tod des Pentheus im Oecus n der Casa dei Vetti, der ebenfalls mit Zeuxis in Zusammenhang gebracht wird (PFUHL, M. u. Z., § 671 f.), hat weniger Figuren, ist aber in seiner Raumbildung noch nahe verwandt mit der Kunst Polygnots. (Die Komposition wird bei CURTIUS, Antike 8, 1932, s. 312 ff. besprochen; die Datierung in das 2 Jh. v. Chr. scheint mir wenig glaubhaft). Ein Stück mit wenig Figuren aus der Zeit um 450 v. Chr. ist das Vorbild zu dem Bilde der Niobe mit den Knöchelspielerinnen von Alexandros in Neapel, das eine freie Kopie — nach CURTIUS, S. 268 ff. allerdings ein Pasticcio aus zwei Originalen — ist.

<sup>2)</sup> SWINDLER, Ancient Painting, Abb. 338; vgl. weiter Abb. 339–342 (das letzte: Pelops und Hippodameia).

<sup>3)</sup> The Greek Theatre, S. 238 ff.

<sup>4)</sup> Manche nehmen zwei Arten von Ekkyklema an: s. DÖRPFELD-REISCH, S. 235 f. 244; BULLE, Untersuchungen, S. 230, 295; anders FRICKENHAUS, Altgriech. Bühne, S. 7 ff. „Εκκυκλεῖν“ heißt auf alle Fälle: „nach außen rollen.“

<sup>5)</sup> Die kleinen Gebäude auf unteritalischen Vasen schon des 4. Jahrh., die vielleicht manchmal mit dem Ekkyklema in Beziehung standen, können jedenfalls unmittelbar durch die Bühne beeinflusst sein.

<sup>6)</sup> Obschon der Augenpunkt auf den Naiskosbildern auf der Bodenlinie und nicht unter ihr liegt, ist das ganze Bild trotzdem bis auf einige unlogisch wiedergegebene Gegenstände von unten her gesehen. Obendrein wird durch die schnell abfallenden Linien (am Fusschemel!) offenbar, daß man, obgleich man formell die Konstruktion in Augenhöhe anwendete, bei der „Schmückung zum Festzug“ und auch bei dem Musikantenbild eine noch tiefere Lage des Augenpunkts hat suggerieren wollen.

position an die neuen Gattungen an<sup>1)</sup>); auch bei großen, langgestreckten Kompositionen wie der Alexanderschlacht wird das Räumliche mehr betont.

Was geschieht nun zu dieser Zeit auf der Bühne? Oben wiesen wir schon auf die mögliche und sogar wahrscheinliche Form perspektivischer Episkenionkulissen hin (S. 165 f. und 185). Diese waren sicher von einem tiefen Augenpunkt aus wiedergegeben. Vor ihnen oder zwischen ihnen bewegten sich oftmals Figuren, z.B. in Belagerungsszenen. Gab es überdies bereits Spiel in wirklichen (naiskosartigen) Innenräumen oder vor gemalten Interieurhintergründen mit Kassettendecken und verkürzten Balken und spielte sich die Haupthandlung etwa gar bereits auf einem höher gelegenen Podium ab<sup>2)</sup>? Die traditionellen großen Türöffnungen und wohl auch die teilweise oder ganz durchgeführte Öffnung der Paraskenien durch Lykurgos (überhaupt das Offenlassen von nur einem Interkolumnium in einer Säulenhalle)<sup>3)</sup> boten Gelegenheit zur Ausbildung einer Art von Naiskos (vgl. S. 194, Anm. 4). Die allerdings noch offenen kleinen Naiskoi auf den durch die Bühne beeinflussten Vasen, die wahrscheinlich ein Ekkyklema darstellen<sup>4)</sup>, und nicht nur diese Bauten, sondern z.B. auch ein Scheiterhaufen — d.h. der Altar — sind von einem niedrigen Augenpunkt aus wiedergegeben. Dies könnte auf ein über die Orchestra erhöhtes Logeion hinweisen<sup>5)</sup>. Einige Stufen von beispielsweise insgesamt 1 oder 1½ m Höhe genügen übrigens bereits vollkommen, um die Figuren wenigstens über die in der Prohedrie sitzenden Zuschauer, über die ideale Gesichtshöhe zu erheben<sup>6)</sup>. Die verschiedenen Kunstgattungen des vierten Jahrhunderts befriedigen dasselbe Bedürfnis auf verschiedene Weise. Die Bildhauer setzen die Figuren bald in den Naiskos hinein, die Maler aber lassen die selbst allerdings plastisch-räumlich wirkenden Figuren noch zumeist vorn im Raume erscheinen (S. 172 f.). Auf unteritalischen Vasen entsteht merkwürdigerweise viel stärker der Eindruck, daß die Figuren sich mitten im Naiskos befinden als auf den herkulanischen Kopien der Naiskosbilder aus jener Zeit. Mag der Bühnenregisseur auch ganz wie der Bildhauer mit wirklichem Raume arbeiten, er muß doch, wenn man annimmt, daß bereits Interieurs vorkamen, die Figuren gut sichtbar — will sagen: vorn ins Zimmer — vor die in einem weiten Bogen sitzenden Zuschauer gestellt haben. Überdies wird er dafür gesorgt haben, daß die Figuren einander nicht wesentlich verdeckten. — Unteritalische Vasen des vierten Jahrhunderts (S. 194, Anm. 4) haben

<sup>1)</sup> Die großen vielfigurigen Kompositionen wurden auf Tafeln an der Wand angebracht und im 4. Jahrh. wahrscheinlich bereits durch Pilaster in mehrere Abteilungen zerlegt. Das Vorbild der Alexanderschlacht aus der Casa del Fauno wird wohl eins der größten Bildern dieser Periode gewesen sein.

<sup>2)</sup> Vgl. BULLE, Untersuchungen, S. 318 ff.; 235 ff.

<sup>3)</sup> Gemeint sind für vorübergehenden Gebrauch errichtete Portiken. — Kleinere Theater des 4. Jahrh. haben zweifellos bereits offene Paraskenien gehabt (s. das Würzburger Kraterbruchstück). Inwieweit es ständige Kolonnaden von Vollsäulen oder Pilastern schon in den Theatern des 4. Jahrh. gab, kann ich hier nicht feststellen.

<sup>4)</sup> Jedoch keine Paraskenien. Auch das Gebäude auf dem Marmorbilde mit der Niobe kann schwerlich ein Paraskenion sein.

<sup>5)</sup> Wenn der Scheiterhaufen und Ähnliches nicht da sotto in sù wiedergegeben wären, könnte man an eine Erhöhung des Ekkyklema denken (POLLUX, IV, 128: τὸ μὲν ἐκκύκλημα ὑψηλὸν βέθρον).

<sup>6)</sup> BULLE nimmt bereits drei Stufen für das klassische Podium des athenischen Dionysostheaters an (Untersuchungen, S. 223, 227 ff.).

öfters Protomen von manchmal in die Handlung eingreifenden, meist aber nur zuschauenden Figuren in einem zweiten Stockwerk, einer *διστεγία* <sup>1)</sup>). Wir finden sie u.a. auf der Heraklesvase des Assteas, die eine unteritalische Hilarotragödie wiederzugeben scheint, und auf einer Vase des Python, die ebenfalls mit der Bühne im Zusammenhang steht <sup>2)</sup>. Die großen Maler des vierten Jahrhunderts (vielleicht vor allem die unteritalischen?) verfügten offenbar auch über diese Kompositionsform und dies Figurenmotiv. Curtius nennt diese Personen „die Neugierigen“ <sup>3)</sup>. Das architektonische und das figürliche Motiv hat sich (wie auch das des kastenartigen Naiskos) in der Malerei durch das Mittelalter hindurch erhalten: in der römischen Wandmalerei, in Handschriften, bei Fra Angelico, bei Mantegna <sup>4)</sup> und, wie es scheint, auch auf der Bühne <sup>5)</sup>.

Mit dem Aufkommen des hellenistisch-kleinasiatischen Bühnentypus mit Thyromata (um 200 v. Chr.) kommt dann die Bilderreihe (S. 146 f.) und die echte Naiskoskomposition und zugleich auch die Verwendung des architektonisch umrahmten, mit reichem Beiwerk bemalten Pinax auf der Bühne erst zur höchsten Blüte. Wahrscheinlich haben die Thyromata und ihre Füllungen (Pinakes und dergleichen) ihre Vorläufer in den großen Türöffnungen nicht nur auf der klassischen Bühne, sondern vor allem auch in den frühhellenistischen Bühnenhäusern wie dem Holztheater auf Delos, bei denen wir aber nicht verweilen wollen. Zunächst bringt das schmale hohe Podium des neuen Typus bei geschlossenen Thyromata eine hellenistisch-reliefartige Aufstellung der Figuren mit sich (s. oben das Metragyrtenmosaik des Dioscurides S. 173). Die Gruppe steht oftmals reliefartig vor einer niedrigen Scherwand, über der ferne Prospekte sichtbar werden (S. 161). Andererseits kommt mit dem geöffneten Thyroma der Durchblick in den tiefen Innenraum auf, der wirklich Menschen in sich aufnimmt, die jedoch der guten Sichtbarkeit zuliebe noch ziemlich weit nach vorn geschoben werden (die Komödienszene des Dioscurides, S. 173). Die beiden Tendenzen in der hellenistischen Raumkunst (S. 173) offenbaren sich auch hier. Das Spiel strömt nicht gern willkürlich über die ganze Bühne hin, die Gruppen werden vielmehr kleiner gehalten und in Verbindung mit den drei bis sieben von einander getrennten Hintergründen aufgebaut. Der Typus mit den Thyromata verdrängt, wenigstens im Osten, die alte gestreckte Skene mit ihren schönen Gelegenheiten zu friesförmiger Ausschmückung <sup>6)</sup>, die sich begreiflicherweise in Athen <sup>7)</sup>, aber auch im Westen und wahrscheinlich in anderen Gegenden an der

<sup>1)</sup> Wie POLLUX (IV, 129) sagt, sind es zumeist „nicht wehrfähige“ Personen, die *κατοπτρεύουσιν*, vor allem in der Komödie.

<sup>2)</sup> Auch in dem Oberstock rechts auf meiner Bühnenrekonstruktion *Abb. 75* ist Gelegenheit, solche Figuren auftreten zu lassen. „Halbfiguren“ in der „Galerie“ der etruskischen Porta Marzia in Perugia: RIVOIRA, *Roman Architecture*, S. 57, *Abb. 63* (Datum unsicher, vielleicht aus der Zeit des Bundesgenossenkriegs?).

<sup>3)</sup> S. 232. Mit Recht wird dort die „Neugierige“ in dem Bild „Odysseus und Penelope“ und sonst öfters als eine Zutat angesehen. In anderen Fällen aber (z.B. MAU, *Wm.*, *Taf. 12, 13*) kann von Zutat keine Rede sein.

<sup>4)</sup> BEYEN, *Mantegna*, S. 131 ff.

<sup>5)</sup> a.a.O., S. 135 f.

<sup>6)</sup> LEHMANN-HARTLEBEN, *J. d. I.* 42, 1927, S. 32 ff.

<sup>7)</sup> Athen blieb selbstverständlich an den Prachtbau des Lykurg gebunden. Das Proskenion wurde im 2. Jahrh. v. Chr. bekanntlich auf den alten Typus aufgepfropft.

Peripherie oder in der Provinz erhielt <sup>1)</sup>, ganz wie in den Kerngebieten das Tafelbild die dekorative Malerie verdrängte, während im Westen die Wandmalerei bestehen blieb.

Merkwürdigerweise verwendete man in hellenistischer Zeit in der Malerei weniger die Darstellung von einem tiefen Augenpunkt aus (s. das Metragyrtenmosaik, auf dem der Boden etwas in Aufsicht gegeben ist) <sup>2)</sup>. Und wenn man dies tat, tat man es auf eine weniger auffallende Weise (Komödienszene des Dioscurides, Musikantenbild, Schauspieler als König S. 103). Augenhöhe wenden zwar die Maler auch noch in hellenistischen Bildern für die Bodenfläche (zumeist die Standfläche) vielfach an, so wahrscheinlich auf der Stele der Aphrodeisia aus Pagasae <sup>3)</sup>, auf dem Musikantenbild (S. 106) und eben auch auf dem Komödienbild des Dioscurides, wo die Augenhöhe gerade an der Oberkante des Treppengerüsts liegt; meistens jedoch, ohne daß man darum oben im Bilde stark zurückweichende Linien zu sehen bekommt <sup>4)</sup>. Auf der Bühne spielte man dagegen seit der Einführung der Thyromata in der Regel oben auf dem Dach des hohen Proskenion; trotzdem wurde auch dort der hohe Standpunkt des Schauspielers, d.h. der niedrige Standpunkt des Betrachters, in gewisser Hinsicht weniger betont. Denn während man von der alten Prohedrie aus in einem einfachen Theater des alten Typus die Figuren oftmals hoch oben gegen die Luft sich abhebend spielen sah, kam dies bei dem Thyromatypus selten oder gar nicht mehr vor <sup>5)</sup>. In diesem Zusammenhang ist es auch wichtig, daß nach von Gerkan <sup>6)</sup> in Priene in den Jahren 165–155 v. Chr. zugleich mit dem Verlegen des Spiels auf das hohe Proskenion an einer höheren Stelle des Zuschauerraums eine zweite Prohedrie angelegt wurde, von der aus man das Logeion gerade in Augenhöhe zu sehen bekam <sup>7)</sup>. Auch die hochgelegene Prohedrie in Epidauros ist vielleicht erst nachträglich, und dann wohl, als das Spiel auf dem Proskenion eingeführt wurde, eingerichtet worden <sup>8)</sup>. In den meisten Fällen hat man sich jedoch offenbar mit der alten Prohedrie begnügt.

Es gab also immerhin eine gewisse Divergenz der beiden Kunstgattungen in der Annahme des Augenpunkts, und die Wiedergabe von einem niedrigen Augenpunkt aus war in der Malerei nicht mehr so üblich; wir finden jedoch den hohen Sockel, als den

<sup>1)</sup> Freilich wird das Proskenion später an vielen Stellen mit dem alten Typus kombiniert.

<sup>2)</sup> In Pagasae (R. P. R. G. 242. 4) ist dies auch der Fall. Die Stele der Hediste hat Aufsicht aus großer Höhe!

<sup>3)</sup> Die Stele der Aphrodeisia ist jetzt gut abgebildet bei ARVANITOPULOS, Graptai Stelai, Taf. 6; s. auch Ephem. arch. 1908, Taf. 4, 2; R. P. G. R. 242. 7.

<sup>4)</sup> Der Dichter-Schauspieler als König ist in dieser Hinsicht noch im Geist des 4. Jahrh. aufgefaßt (Bodenfläche in Augenhöhe, schnell absinkende obere Umrisslinien der Türflügel); die stark absinkenden Linien sind jedoch auf ein kleines Stück im Hintergrund beschränkt und von einer großen, von vorn gesehenen Fläche umgeben, die nirgends architektonischen Anschluß an den Rahmenrand findet (das ist malerische Manier).

<sup>5)</sup> FRICKENHAUS, Altgriech. Bühne, S. 54 (vgl. oben S. 186). Die neuere Komödie kennt bei Aufführungen in der Thyromabühne kein Spiel auf zwei verschiedenen Stockwerken, oder doch nur als Ausnahme. Die Tragödie wurde ihr angeglichen. Ganz anders ging es nach BULLE in dem reichen Lykurgus-Segesta-Typus zu, vor allem bei nichtszenischen Aufführungen (Untersuchungen, S. 333 ff.).

<sup>6)</sup> Theater von Priene, S. 79 ff.

<sup>7)</sup> BIEBER, Theaterwesen, S. 37, Abb. 38.

<sup>8)</sup> LEHMANN-HARTLEBEN, J. d. I. 42, 1927, S. 39, Anm. 1, wo auch die Möglichkeit einer Zusammenhang der oberen Prohedrie in Syrakus mit dem hellenistischen Umbau erwogen wird.

man das hellenistische Proskenion auffassen darf, nicht allein in der hellenistischen Architektur immer wieder, wo über hohen Podien sich Säulen oder Pfeilerreihen erheben (s. S. 192, Zeusaltar in Pergamon, vgl. die Galeriebauten), sondern auch in der Naiskosmalerei und auf den damit verwandten bemalten Stelen: auf der der Aphrodisia aus Pagasae (R.P.G.R. 242.7) und auf sidonischen Stelen (269. 8 und 10). Auf diesen und auf anderen Beispielen ist das Bild auf einen hohen Sockel heraufgehoben. Echt hellenistisch — und vor allem bei den Naisken recht beliebt — ist ferner der sehr hohe, oder ebenso auch der sehr niedrige Sockel oder Streifen zwischen umrahmenden Pfeilern oder Pilastern, so auf den Stelen aus Sidon (R.P.G.R. 269.4, 5, 7, vgl. 8<sup>1)</sup>; vgl. innerhalb der Wandmalerei die Aedicula auf *Abb. 48* (Marissa). Oftmals sind beide Formen vereinigt, und die Pfeiler oder Pilaster und der eingefügte Sockel ruhen der Reihe nach wieder auf dem ebengenannten hohen Podium (unter anderem R.P.G.R. 269.7). Mehrfach befindet sich mehr als ein Streifen zwischen den Anten, so auf der Stele der Hediste (*Abb. 72*: der eine für die Inschrift und darüber noch ein zweiter). Dies Streifenmotiv wird weiter oben auf diesem Bilde durch die schmale Wandfläche um die Tür und deren Umrahmungen noch fortgesetzt, und daran schließen sich wieder andere Streifen an, einige in der Tür selbst, andere, die Pfeiler andeuten, usw. Die Aneinanderfügung von Streifen zeigt bereits die Stele der Helixo (*Abb. 84*); unten sind der Basisstreifen und die Grundfläche, an beiden Seiten die gemalten und plastisch ausgeführten Pfeiler und Pilaster, oben Gebälk und Decke. In weniger reicher Ausführung kehrt dies System auf dem Bilde des Zeus und der Danae in der Casa della Regina Margherita in Pompeji wieder, das von einer hellenistischen Komposition inspiriert ist<sup>2)</sup>. Das im Thyroma eingerichtete Bühneninterieur scheint nun genau dieselbe räumliche, jedoch stark dekorativ wirkende Umgebung für seine Figuren gehabt zu haben: Die Komödienszene des Dioscurides hat links und oben ein wie Flechtwerk ineinander greifendes Streifensystem. Wie diese Kulissen auch im einzelnen angebracht gewesen sein mögen, sie wirken genau so wie die Streifen auf den Bildern der Helixo und der Danae<sup>3)</sup>. Die Treppe wirkt ganz so wie die horizontale Bänder unten an den Bildern. Hier bilden die Stufen eben einen niedrigen Sockel (im Verhältnis zur Höhe des Interieurs niedriger als der Sockel zweiten Stils zu der ganzen Dekoration). Das Podium ist angeblich nötig, um die Figuren für das Publikum vollständig sichtbar zu machen. Dies gilt dann jedoch allein für die untersten Reihen (und für die tief gelegene Prohedrie). Man bedenke, daß wir entweder eine Exostra oder ein Ekkyklema<sup>4)</sup> vor uns haben, dessen Räder (die von den vielleicht am Wagen festsitzenden

<sup>1)</sup> Über diese Nischensockel (Basisstreifen) an Votivbildern: BIEBER-RODENWALDT, J. d. I. 26, 1911, S. 1 ff. (Die dort ausgesprochene Hypothese ist bekanntlich zu stark zugespitzt).

<sup>2)</sup> HERRMANN, Denkmäler, Taf. 187. Ich hoffe, das Bild bald anderswo besprechen zu können. Im Metragyrtenmosaik helfen Podium, Tür und ein Streifen mit Inschrift zusammen eine verwandte Wirkung zu erreichen; diese hat man u. a. auch auf der Stratonikosstele in Volo; vgl. auch bis zu einem gewissen Grade *Abb. 60 links* und *rechts*, S. 178).

<sup>3)</sup> In der Stele der Helixo ist das oberste der horizontalen Bänder als Fußboden gedacht.

<sup>4)</sup> Wegen des Namens, nehme ich an, daß es wirklich ein Stück nach vorn geschoben wird. Da die Stufen auf dem Bilde des Dioscurides eine Kleinigkeit vor den Pfeilern oder wenigstens vor deren hinteren, nicht abgeschrägten Teil vorstehen (BULLE, Untersuchungen, S. 278) und die Figuren hart vorn im Zimmer sitzen, ist es sehr gut möglich, daß dies Podium ein Stückchen nach vorn gerollt ist.

Tritten verdeckt sind) die Erhöhung bereits nötig machten, und daß man die dadurch entstehende Basis gern in Kauf nahm, weil bereits ein ästhetisches Bedürfnis für ein Höherheben bestand. Oder aber die Figuren sitzen auf dem höher gelegten Fußboden des Hauptgeschosses innerhalb des Bühnenhauses und die Stufen sind ohne Verband davor gestellt. Aber auch dieser höhere Boden wäre sicherlich nicht weniger aus ästhetischen Gründen zu erklären als aus praktischen Erwägungen. Mit Hinblick auf die in diesem Falle anzunehmende „Basis“ in den Thyromata muß man auch mit der Möglichkeit rechnen, daß unter den Pinakes oder sonstigen Kulissen ebenfalls manchmal Sockel in den Öffnungen angebracht waren, wie man aus *Abb. 60* und vor allem aus *Abb. 57, 58* schliessen könnte. Man muß sich dann an die Türen, falls diese wirklich zu öffnen waren, Treppen gestellt denken, wie dies späterhin an den römischen der Fall war. In den Scaenae comico more (*Abb. 60*) ist die Basis jedoch der gewöhnliche Sockel zweiten Stils, auf denen die Säulen stehen. Fügt man überdies einen Sockel von ungefähr 1 m Höhe in das Thyroma, dann kann man, wie an diesen Prospekten deutlich zu sehen ist, über den Türen in dem noch verbleibenden Raum von höchstens 1—1½ m Höhe keine richtigen Prospekte mehr anbringen (vgl. S. 175). Die auf *Abb. 60* vor die Mauer bzw. Scherwand gestellten Altäre und dergleichen haben sicherlich auch auf dem Podium gestanden. Hier muß der Sockel also außer Betracht gelassen werden und unter *Abb. 57–58* wird man nötigenfalls eine bis drei niedrige Stufen ansetzen können. In der römischen Scaenae Frons stehen die Türen (mitsamt einer Schwelle) entweder unmittelbar auf dem Podium oder oben auf einem niedrigen Sockel (s. S. 78 f.). Etwas komplizierter ist die Frage bei den Kulissen in den anderen Typen des griechischen Bühnenhauses, doch ist der Raum auch da in der Regel nicht größer (S. 148 f. Nr. 3).

Während der letzten Phase der antiken Bühnenkunst, seit ungefähr 100 v. Chr., verschiebt sich der Schwerpunkt wie in allen Kunstzweigen mehr und mehr nach Rom <sup>1)</sup>. Mag auch im ersten Jahrhundert v. Chr. die römische Bühnenkunst noch eine gewisse Nachblüte erleben, dennoch wird der Nachdruck nicht mehr auf die klassischen, „tria genera“ gelegt, und das echte Spiel wird durch die neue Pracht über-tönt: Tanz, Musik und das effektvolle Drum und Dran wird immer wesentlicher. Man hat seine Lust an Aufzügen mit zahllosen Figuranten, die in den riesenhaften, reich dekorierten Theatern klein wirken. Die Thyromata mit umrahmten Pinakes (Kulissen) räumen der ein Ganzes bildenden Scaenae Frons das Feld. In derselben Weise bekommt nun auch die Malerei des ersten Jahrhunderts v. Chr. bald eine entschiedene Vorliebe für große Kompositionen mit vielen Figuren (Villa dei Misteri, Odysseelandschaften). Die Wandmalerei, die große Flächen bedeckt, triumphiert über das in sich abgeschlossene Tafelbild. Die wirkungsvolle Umgebung ist hier die reich erblühende Landschaft (Odysseelandschaften). Mehr noch als der zweite bringt der dritte Stil Darstellungen mit großen Mengen von Figuren (vgl. die Bilder mit dem trojanischen Pferd, die mit dem Isiskult u. s. w.) und die schönsten ausgedehnten Landschaft-

<sup>1)</sup> Ich will hier noch nicht auf die Frage eingehen, ob Rom in 1. Jahrh. v. Chr. den größten Teil der Kunstproduktion an sich riß, während die Künstler sich noch hauptsächlich ausländischer Formen bedienten, oder ob die Hauptstadt des römischen Reichs schon eigene Formen hervorbrachte.

ten <sup>1)</sup>. Es handelt sich hier um Parallelität, aber noch zweimal erleben wir jetzt daß die Bühne einen unwiderstehlichen Einfluß ausübt und die Vorherrschaft erlangt: im zweiten und im vierten Stil, und sie bringt ihre eigene Umgebung auf die Hauswände mit. Sie bringt auch den dionysischen Rausch und die Instrumente der aufregenden Musik. Zugleich mit der Herrschaft der festen Prunkfassade und mit der Einschränkung der Verwendung gemalter Kulissen im ersten Jahrhundert n. Chr. sehen wir, daß die Landschaft — deren Aufblühen, ganz wie das Entstehen der reichsten Bühnenprospekte (*Abb. 60–62*) einer glücklichen Vermengung von griechischer (wahrscheinlich ionisch-griechischer) und italischer Art zu verdanken war — während des vierten Stils wieder zurückgeht <sup>2)</sup>. Die Bilder des vierten Stils zeigen im Gegensatz zu denen des dritten im allgemeinen eine Vorliebe für wenige Figuren. Nur ein einziges Mal erscheint noch ein großer Aufzug <sup>3)</sup>. Wir wagen jedoch nicht, nach Parallelen in der gleichzeitigen Bühnenkunst zu suchen, um so mehr, weil in dieser Zeit nicht mehr die schöne Harmonie zwischen allen Lebensäußerungen bestand, die die griechische Kultur kennzeichnete (vgl. S. 17). Die Senatoren saßen so, daß sie von ihren Ehrenplätzen in der Orchestra aus von der Tiefe her die Darstellungen auf dem allerdings niedrigen Podium anschauen konnten, aber sie saßen dort nicht aus ästhetischen Erwägungen, weil sie etwa dort die beste Aussicht hatten, sondern aus Ehrfurcht vor der Überlieferung <sup>4)</sup>. Die Malerei beginnt gerade mehr und mehr die Ansicht von hoch oben zu bevorzugen (Odysseelandschaften und Landschaften dritten Stils, dazu noch mehrere Figurenbilder dritten und vierten Stils). Es würde gesucht sein, wenn man behaupten wollte, es bestünde eine Einheit, indem man sagte, daß die meisten der Bilder mit Aufsicht von hoch oben einen Einschlag primitiver Volkskunst zeigten (man denke etwa an den Streit der Pompejaner und Nucerner im Amphitheater!) und daß das Volk eben mehr auf den oberen Reihen, auf dem „Olymp“ zu sitzen pflegte.

In hadrianischer Zeit kommt dank der Renaissance der Formen des späteren zweiten und des dritten Stils die Landschaft in ihrer alten schönen Form wieder auf <sup>5)</sup>. Einer Vergleichung mit der Bühne müßte aber eine eingehendere Behandlung der Malerei vorangehen, und wir sehen infolgedessen hier davon ab.

---

<sup>1)</sup> Bekanntlich hat der 3. Stil in Figurenstücken an den griechischen Kern mit Vorliebe allerlei Figuranten angefügt.

<sup>2)</sup> Die Landschaft 4. Stils kann nicht die künstlerische Höhe des 2. und 3. Stils erreichen.

<sup>3)</sup> „Der Streit des Pan und des Eros“ im Zimmer e der Casa dei Vetti (HERRMANN, Denkmäler, Taf. 44) und „Dionysos besucht Ariadne“ in der Casa di Olconio Rufo (CURTIUS, S. 313, Abb. 179). Ziemlich zahlreich sind die Nebenfiguren im Bilde, das denselben Vorwurf darstellt, aus der Casa del Citarista im Museo Nazionale (CURTIUS, S. 307, Abb. 176).

<sup>4)</sup> Sie saßen im *Theatrum tectum*, wo es keine Orchestra gab und der ganze Zuschauerraum mit parallel zum Podium gestellten, ursprünglich nicht ansteigenden Sitzreihen gefüllt war, bekanntlich ganz vorn (FIECHTER, Theater, S. 82).

<sup>5)</sup> Landschaften: Villa der Quintilier (WIRTH, Wm., S. 86 f., Taf. 17), wo Mauerwerk und Ziegelstempel eine Datierung in hadrianische Zeit wenigstens ebenso gut wie Wirths Datierung in die Jahre 130–160 gestatten; Grabkammer bei Caivano (a.a.O., S. 87 ff., Abb. 43, Taf. 18).

## VERZEICHNIS DER ERWÄHNTEN HÄUSER IN POMPEJI

<p>Accademia di Musica: . . . . . VI, 3, 2.            Ancora, Casa dell': . . . . . VI, 10, 7.            Apolline (Apollo), Casa di: . . . . . VI, 7, 23.</p> <p>Caesius Blandus, Haus des: . . . . . VII, 1, 40.            Centauro, Casa del: . . . . . VI, 9, 3-5.            Citarista, Casa del: . . . . . I, 4, 5.            Criptoportico, Casa del: . . . . . I, 6, 2.</p> <p>Epidius Rufus, Haus des: . . . . . IX, 1, 20.            Epidius Sabinus, Haus des: . . . . . IX, 1, 22.            Epigrammi, Casa degli: . . . . . V, 1, 18.</p> <p>Fauno, Casa del: . . . . . VI, 12.</p> <p>Gavius Rufus, Haus des: . . . . . VII, 2, 16.            Gladiatori, Casa dei (oder Palaestra):. VIII, 2, 23.            Gladiatori, Caserma (Casa) dei: . . . . V, 5, 3.</p> <p>Kryptoportik, Haus mit der: . . . . . I, 6, 2.</p> <p>Laberinto, Casa del: . . . . . VI, 11, 10.            Lucretius Fronto, Haus des: . . . . . V, 4, 10.</p>	<p>Nozze d'Argento, Casa delle: . . . . . V, 2, 4.</p> <p>Obellio Firmo, Casa di: . . . . . III, 11.</p> <p>Pinarius Cerealis, Haus des: . . . . . III, 4.            Poeta (Tragico), Casa del: . . . . . VI, 8, 3-5.            Pompeo Axioco, Casa di: . . . . . VI, 13, 12.            Popidius Priscus, Haus des: . . . . . VII, 2, 20.</p> <p>Regina Elena, Casa della: . . . . . I, 7, 7.            Regina Margherita, Casa della: . . . . . V, 2, 1.</p> <p>Sacello, oder Sacello Iliaco, Casa del: I, 6, 4.            Sallustius, Haus des: . . . . . VI, 2, 4.            Silbernen Hochzeit, Haus der: . . . . . V, 2, 4.            Spurius Mesor, Haus des: . . . . . VII, 3, 29.            Sulpicius Rufus, Haus des: . . . . . IX, 7, 13[3].</p> <p>Toro, Casa del: . . . . . V, 1, 7.            Trebio Valente, Casa di: . . . . . III, 2, 1.</p> <p>Vestali, Casa delle: . . . . . VI, 1, 7.</p>
--	---

## VERZEICHNIS DER WICHTIGSTEN ABKÜRZUNGEN

A.A. . . . . .	Archäologischer Anzeiger, Beiblatt zum Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts.
A.J.A. . . . . .	American Journal of Archaeology.
A.M. . . . . .	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung.
Amelio. . . . .	P. d'Amelio (Cerillo-Cottrau), Dipinti murali scelti di Pompei. Neapel 1888.
Anderson-Spiers-Ashby .	W. J. Anderson and R. P. Spiers, The Architecture of Greece and Rome. Part II. Th. Ashby, The Architecture of ancient Rome. London 1927.
Arvanitopulos Graptai Ste- lai. . . . .	A. Σ. Αρβανιτόπουλος, Γραπτάι Στήλαι Δημητριάδος-Παγασών. Athen 1928.
Barnabei . . . . .	F. Barnabei, La Villa Pompeiana di P. Fannio Sinistore scoperta presso Boscoreale. Rom 1901.
Benndorf-Niemann Trysa.	O. Benndorf und G. Niemann, Das Heroon von GjölbасhiTrysa. Wien 1889.
Beyen Mantegna . . . . .	H. G. Beyen, Andrea Mantegna en de Verovering der Ruimte in de Schilderkunst. Haag 1931.
Beyen Stilleben . . . . .	H. G. Beyen, Über Stilleben aus Pompeji und Herculaneum. Haag 1928.
Bieber Theaterwesen: . . .	Margarete Bieber, Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum. Berlin 1920.
B.Ph.W. . . . . .	Berliner philologische Wochenschrift.
Bull. Com. . . . . .	Bulletino della Commissione Archeologica Comunale di Roma.
Bull. Metr. Mus. . . . . .	Bulletin of the Metropolitan Museum of Art.
Bulle Untersuchungen . .	H. Bulle, Untersuchungen an griechischen Theatern. Abhandlungen der bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosoph.-philolog. u. hist. Kl. 33. Bd. München 1928.
Bull.Nap. . . . . .	Bulletino archeologico Napoletano.
Cagnat-Chapot . . . . .	R. Cagnat et V. Chapot, Manuel d'Archéologie Romaine. Paris 1916.
Cube Scaenae Frons . . .	G. von Cube, Die römische „Scaenae Frons“ in den pompejanischen Wandbildern 4. Stils. Beiträge zur Bauwissenschaft her. von C. Gurlitt, Heft 6. Berlin 1906.
Curtius . . . . . . .	L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis. Leipzig 1929.
Delbrück Hell. Bauten . .	R. Delbrück, Hellenistische Bauten in Latium. Straßburg 1907-1912.
Delbrück Linienperspekti- ve . . . . . . .	R. Delbrück, Beiträge zur Kenntnis der Linienperspektive in der griechischen Kunst (Diss. Bonn). Bonn 1899.
Diepolder R.M. 41 1926 S. 1 ff. . . . . . .	H. Diepolder, Untersuchungen zur Komposition der römisch-campanischen Wandgemälde.
D.I.R.Neg. . . . . . .	Negative des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom.
Dörpfeld-Reisch . . . . .	W. Dörpfeld und E. Reisch, Das griechische Theater. Beiträge zur Geschichte des Dionysostheaters in Athen und anderer griechischer Theater. Athen 1896.
Eibner . . . . . . .	A. Eibner, Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit. München 1926.
Elia Pitture e Mosaici . .	Olga Elia, Pitture murali e Mosaici nel Museo Nazionale di Napoli. (Guide dei Musei Italiani). Rom 1932.

- Engelmann Pompeji . . . . . W. Engelmann, Neuer Führer durch Pompeji. Leipzig 1925.
- Fiechter Theater . . . . . E. R. Fiechter, Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters. München 1914.
- Fiorelli Descrizione . . . . . G. Fiorelli, Descrizione di Pompei. Neapel 1875.
- Frank Buildings of the Republic . . . . . T. Frank, Roman Buildings of the Republic. Papers and Monographs of the American Academy in Rome 3 1924.
- Frickenhaus Altgr. Bühne. A. Frickenhaus, Die altgriechische Bühne. Schriften der wissenschaftlichen Gesellschaft in Straßburg. 31. Heft. Straßburg 1917.
- Furtwängler-Reichhold . . . . . A. Furtwängler und K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei. München 1904 ff.
- Guida . . . . . A. Ruesch, Guida illustrata del Museo di Napoli. Neapel 1908.
- Gusman Décoration . . . . . P. Gusman, La Décoration murale à Pompéi. Paris 1924.
- Helbig: . . . . . W. Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens. Leipzig 1868.
- Helbig Führer . . . . . W. Helbig, Führer durch die Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. 3. Aufl. Leipzig 1912-13.
- Herrmann Denkmäler . . . . . P. Herrmann, Denkmäler der Malerei des Altertums. München 1906 ff.
- Hinks Catalogue of Paintings . . . . . R. P. Hinks, Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman paintings and mosaics in the British Museum. London 1933.
- Ippel Dritter Stil . . . . . A. Ippel, Der dritte pompejanische Stil. (Diss. Bonn). Berlin 1910.
- Ippel Pompeji . . . . . A. Ippel, Pompeji, Berühmte Kunststätten LXVIII. Leipzig 1925.
- J.d.I. . . . . Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts.
- J.H.S. . . . . Journal of Hellenic Studies.
- J.R.S. . . . . Journal of Roman Studies.
- Kat. Bibl. D.I.R. . . . . Katalog der Bibliothek des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom. Rom 1913 ff.
- Kekule Terrakotten . . . . . R. Kekule von Stradonitz, Die antiken Terrakotten. Berlin 1884 ff.
- Lugli Mon. ant. di Roma. . . . . G. Lugli, I Monumenti antichi di Roma e suburbio. I. La Zona archeologica Rom 1931; II. Le grandi opere pubbliche. Rom 1934.
- M.A.A.R. . . . . Memoirs of the American Academy in Rome.
- Maiuri C. del Menandro . . . . . A. Maiuri, La Casa del Menandro e il suo Tesoro di Argenteria. Rom 1933.
- V.d.M. . . . . A. Maiuri, La Villa dei Misteri. Rom 1931.
- Marconi . . . . . P. Marconi, La Pittura dei Romani. Rom 1929.
- Mau Pompeji<sup>2</sup> . . . . . A. Mau, Pompeji in Leben und Kunst. 2. Aufl. Leipzig 1908.
- Mau-Ippel Pompeji<sup>6</sup> . . . . . A. Mau, Führer durch Pompeji. 6. Aufl. bearb. von A. Ippel. Leipzig 1928.
- Mau Wm. . . . . A. Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji. Berlin 1882.
- Mazois . . . . . Mazois, Les Ruines de Pompéi. Paris 1824-38.
- M.B. . . . . G.B. Finati u.a., Il Real Museo Borbonico. Neapel 1824-57.
- Mirri e Carletti . . . . . Le antiche Camere delle Terme di Tito e le loro pitture restituite al pubblico da L. Mirri Romano delineate incise dipinte. . . descritte dall'Abb. Carletti Romano. Rom 1776.
- M.n. . . . . Museo Nazionale (vor Inventarnummer).
- Mon. Ant. . . . . Monumenti Antichi pubblicati per cura della R. Accademia Nazionale dei Lincei.
- Mon.d.I. . . . . Monumenti Inediti pubblicati dall'Istituto di Corrispondenza Archeologica.
- Mon. Piot. . . . . Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires.
- Mon.d.Pitt. . . . . siehe Rizzo.
- Niccolini . . . . . F. e F. Niccolini, Le Case e Monumenti di Pompei disegnati e descritti. Neapel 1854-96 (Zitiert nach dem Exemplar im Akademischen Kunstmuseum in Bonn).  
Daraus: A.I.P.: L'Arte in Pompei (In Band III).  
D.G.: Descrizione Generale (In Band II).  
Nuovi Scavi: Nuovi Scavi (In Band IV).  
Suppl.: Supplemento (In Band IV).
- Noack Σκηπὴ Τραγική . . . . . Fr. Noack, Σκηπὴ Τραγική. Dokorenverzeichnis der Philos. Fakultät Tübingen 1912 (erschieden 1915).

N.Jb. . . . .	Neue Jahrbücher für klassische Philologie.
Not. d. Sc.: . . . . .	Notizie dei Scavi di Antichità. (Atti della R. Accademia dei Lindei).
Ö.Jh. . . . .	Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien.
Overbeck Pompeji <sup>4</sup> . . . . .	J. Overbeck, Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken. 4. Aufl. mit A. Mau Leipzig 1884.
Pauly-Wissowa . . . . .	Pauly's Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung beg. von G. Wissowa her. von W. Kroll. Stuttgart 1894 ff.
Peters-Thiersch Marissa . . . . .	J. P. Peters and H. Thiersch, Painted tombs in the Necropolis of Marissa (Marêshah). London 1905.
Pfuhl M.u.Z. . . . .	E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen. München 1923.
Pitt.d'Erc. . . . .	Le Pitture Antiche d'Ercolano e Contorni I-V. Neapel 1757-79.
Presuhn Wanddekoration. . . . .	E. Presuhn, Die pompejanischen Wanddekorationen. Leipzig 1882.
— N. Ausgr. . . . .	E. Presuhn, Pompeji, Die neuesten Ausgrabungen von 1874-1881. Leipzig 1882.
Priene . . . . .	Th. Wiegand und H. Schrader, Priene. Berlin 1904.
R.B. . . . .	H. Roux et L. Barré, Herculanum et Pompéi. Recueil général des peintures, bronzes, mosaïques etc. Paris 1841 ff.
R.d.R. . . . .	S. Reinach, Répertoire de Reliefs Grecs et Romains. Paris 1909.
Rivoira Architettura Romana . . . . .	G. T. Rivoira, Architettura Romana. Costruzione e Statica nell' Età Imperiale. Mailand 1921.
— Roman Architecture . . . . .	G.T. Rivoira, Roman Architecture and its principles of construction under the Empire. Oxford 1925.
Rizzo . . . . .	G. E. Rizzo, La Pittura ellenistico-romana. Mailand 1929.
— Mon. d. Pitt. . . . .	G. E. Rizzo, Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia. Rom 1936 ff.
R.M. . . . .	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung.
Rodenwaldt K.d.A. . . . .	G. Rodenwaldt, Di Kunst der Antike. Propyläen-Kunstgeschichte III Berlin 1927.
— Komposition . . . . .	G. Rodenwaldt, Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde. Berlin 1909.
— Mykene . . . . .	G. Rodenwaldt, Der Fries des Megarons von Mykene. Halle 1921.
R.P.G.R. . . . .	S. Reinach, Répertoire de Peintures Grecques et Romaines. Paris 1922.
Ronczewski Variantes . . . . .	K. Ronczewski, Variantes de Chapiteaux Romains. Acta Universitatis Latviensis 8 1923 S. 115 ff.
Rostovtzeff Antike Wm. Südrußlands . . . . .	M. Rostovtzeff, Antike Wandmalerei Südrußlands. Petersburg 1914(russisch).
— R.M. 26 1911 S. 1 ff. . . . .	M. Rostovtzeff, Die römische Architekturlandschaft.
Sambon . . . . .	A. Sambon, Les Fresques de Boscoréale. Paris 1903.
SB. Heid. . . . .	Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse.
SB. Leipzig . . . . .	Berichte der Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften. Philol.-hist. Klasse.
Sogliano . . . . .	Le Pitture murali Campane scoperte negli anni 1867-79. Neapel 1879.
Spinazzola Arti . . . . .	V. Spinazzola, Le Arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli. Mailand 1928.
Springer <sup>12</sup> : . . . . .	A. Springer, Die Kunst des Altertums. Handbuch der Kunstgeschichte I. Das Altertum, bearb. nach A. Michaelis von P. Wolters. 12. Aufl. Leipzig 1923.
Swindler Ancient Painting . . . . .	Mary H. Swindler, Ancient Painting from the earliest Times to the Period of Christian Art. New Haven 1929.
Thiersch Grabanlagen . . . . .	H. Thiersch, Zwei antike Grabanlagen bei Alexandria. Berlin 1904.
Van Buren Companion . . . . .	A. W. Van Buren, A Companion to the study of Pompeii and Herculaneum. Rom 1933.
Van Deman A.J.A. 16 1912 S. 230 ff., 387 ff. . . . .	Esther B. Van Deman, Methods of Determining the Date of Roman Concrete Monuments.

Warscher Pompeji . . . .	Tatiana Warscher, Pompeji. Führer durch die Ruinen. Berlin und Leipzig 1925.
Wirth R.M. 42 1927 S. 1 ff.	Fr. Wirth, Der Stil der kampanischen Wandgemälde im Verhältnis zur Wanddekoration.
— Wm. . . . .	Fr. Wirth, Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts. Berlin 1934.
Wiegand Petra . . . . .	W. Bachmann, C. Watzinger, Th. Wiegand, Petra. Wissenschaftliche Veröffentlichungen des Deutsch-Türkischen Denkmalschutz-Kommandos 3. Heft. Berlin 1921.
Zahn . . . . .	W. Zahn. Die schönsten Ornamente aus Pompeji, Herculaneum und Stabä. Berlin 1828-52.

---

## VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

(Soweit nichts anderes angegeben ist, stammen die hier abgebildeten Zeichnungen vom Verfasser.)

- Abb. 1. Pompeji, Casa di Sallustio, Atrium. Nach Mau Wm. Taf. 2*a*.  
„ 2. Pompeji, Casa del Fauno, zweites Peristyl. Nach Mau Wm. Taf. 1*a*.  
„ 3. Pompeji, IX, 3, 2, Gartenwand. Nach Mau Wm. Taf. 2*b*.  
„ 4. Pompeji, Casa del Fauno, Fauces. Nach Mau-Ippel Pompeji<sup>6</sup> S. 243 Abb. 131.  
„ 5. Pompeji, Jupitertempel, Cella. Nach Mazois III Taf. 36.  
„ 6*a-c*. Palermo, Museo Nazionale. Wanddekoration aus Solunt.  
„ 7. Rom, Casa dei Grifi (Palatin), Zimmer 2. Nach Rizzo Mon. d. Pitt. III, 1. Taf. 1.  
„ 8. Ebenda, Zimmer 4. Nach Rizzo Mon. d. Pitt. III, 1 Taf. 5.  
„ 9. Ebenda, Zimmer 3. Nach Rizzo Mon. d. Pitt. III, 1 Taf. B.  
„ 10. Pompeji, Casa di Trebio Valente, Cubiculum. Nach Not. d. Sc. 1915 S. 418.  
„ 11. Pompeji, Villa dei Misteri, Cubiculum 4. Nach Photogr. Anderson.  
„ 12. Pompeji, Haus des Gavius Rufus, Triklinium links vom Atrium. Nach Mau Wm. Taf. 4*b*.  
„ 13. Pompeji, Villa dei Misteri, Cubiculum 8. Nach Maiuri V. d. M. S. 183 Abb. 70.  
„ 14. Ebenda, Cubiculum 4. Nach Photogr. Alinari.  
„ 15*a, b*. Ebenda, Saal 6. Nach Not. d. Sc. 1910 Taf. 1, 2.  
„ 16, 16*b*. Ebenda, Cubiculum 16. Nach Maiuri V. d. M. S. 184 Abb. 71, S. 187 Abb. 74.  
„ 17. Ebenda, Saal 6. Nach Maiuri V. d. M. Taf. 18.  
„ 18, 19. Ebenda, Cubiculum 16. Nach Maiuri V. d. M. S. 186 Abb. 73, und S. 185 Abb. 72.  
„ 20*a-c*. Ebenda, Cubiculum 11–14. Nach Maiuri V. d. M. S. 188 ff. Abb. 78, 75, 76.  
„ 21. Ebenda, Mysteriensaal. Nach Photogr. Alinari.  
„ 22, 23. Aus Boscoreale, Villa des P. Fannius Sinistor, Sommertriklinium, West- und Südwand (Neapel, Museo Nazionale, und Château de Mariemont) <sup>1)</sup>.  
„ 24. Terrakottarelieff mit Nachahmung einer römischen Scaenae Frons. Nach Fiechter Theater Abb. 97.  
„ 25. Terrakottarelieff mit Nachahmung einer römischen Scaenae Frons. Nach. Puchstein Gr. Bühne S. 27 Abb. 4.  
„ 26. Pompeji, Villa des Diomedes, Zimmer I. vom Tablinum. Nach Pitt. d'Erc. V S. 369. Taf. 83.  
„ 27*a-i*. Perspektivische Details auf griechischen Bildern. (Abb. 27*a* nach A. M. 26 1911 Taf. 3, 1; Abb. 27*b, c*. nach Photographien; Abb. 27*d* nach R.P.G.R. 405.7; Abb. 27*e* nach Bulle Eine Skenographie Taf. 2; Abb. 27*f* nach Bieber Theaterwesen S. 108f. Abb. 107f.; Abb. 27*g* nach Pfuhl. M. u. Z. Abb. 653; Abb. 27*h, i* nach Curtius S. 269 ff. Abb. 160 f.  
„ 28–30. Die Scaenae Frons des Apaturius, Rekonstruktionsversuche (Typus A und B1).  
„ 31. Die Scaenae Frons des Apaturius, Rekonstruktionsversuch (Typus B2).  
„ 32, 33. Die Scaenae Frons des Apaturius, Rekonstruktionsversuche (Typus B 3 und 4).  
„ 33*b*. Variante zu Abb. 33.  
„ 33*c*. Aufbau einer römischen Scaenae Frons.  
„ 34. Neapel, Museo Nazionale. Nach Pitt. d'Erc. I. S. 213 Taf. 39.  
„ 35. Athen, Hadrianstor. Nach Springer<sup>12</sup> S. 528 Abb. 996.  
„ 36. Pompeji, Haus des Sulpicius Rufus, Zimmer e. Nach Niccolini Nuovi Scavi Taf. 15 und R. M. 26 1911 Abb. 28 zu S. 48.

<sup>1)</sup> Zu Abb. 22. Die Eckpfeiler scheinen fast unentbehrlich zu sein; wenn die Angabe Barnabeis über die Breite der Wand (4,50 m) richtig ist, ist für sie jedoch kein Platz.

- Abb. 37. Pompeji, Haus des Lucretius Fronto, Tablinum. Nach Curtius S. 53 Abb. 33.
- „ 38a. Pompeji, V, 1, 14. Nach Mau Wm. Taf. 8.
- „ 38b. Rom, Thermen museum, aus der „Farnesina“. Nach. Mon d. I. XII Taf. 5a (Curtius S. 95 Abb. 60).
- „ 38c. Pompeji, Haus des Sulpicius Rufus. Zeichnung nach Niccolini Nuovi Scavi Taf. 17 und Aufnahme des deutschen archäol. Instituts in Rom.
- „ 38d. Pompeji, Haus des Spurius Mesor. Nach Mau Wm. Taf. 12.
- „ 39. Pompeji, VI, ins. occ., Haus am Ende der Fortunastraße. Nach Skizze.
- „ 40. Neapel, Museo Nazionale, aus Herkulaneum. Nach Pitt. d'Erc. III S. 313 Taf. 59.
- „ 41a. Rom, Casa di Livia. Nach Mon. d. I. XI Taf. 22.
- „ 41b. Pompeji, Haus des Sulpicius Rufus.
- „ 41c. Pompeji, Casa della Regina Margherita. Nach Skizze.
- „ 41a. Pompeji, V, 1, 14. Nach Mau Wm. Taf. 8.
- „ 42b. Pompeji, Casa delle Nozze d'Argento. Nach Niccolini Nuovi Scavi Taf. 18.
- „ 42c. Pompeji, Casa di Arianna (dei Capitelli Colorati). Nach Zahn II Taf. 73.
- „ 42d. Pompeji, VIII, 2, 18. Zeichnung nach Aufnahme des deutschen archäol. Inst. Auß in Rom.
- „ 43. Medea und die Peliaden. Neapel, Museo Nazionale. Aus Pompeji VI, 13, 2. Nach Photogr. Anderson.
- „ 44. Pompeji, Casa di Apollo. Nach Cube Scenae Frons Taf. 6.
- „ 45. Pompeji, I, 3, 25. Nach Cube Scenae Frons Taf. 2.
- „ 46. Rom, Domus Aurea. Nach Mirri e Carletti Taf. 27.
- „ 46b. Pompeji, Haus des Pinarius Cerealis. Nach Photogr. Alinari.
- „ 47, 48. Marissa, bemalte Grabwände. Abb. 47 nach Peters-Thiersch Marissa S. 17 Abb. 2; Abb. 48 nach Peters-Thiersch a.a.O. frontispice.
- „ 49. Grabstele aus Syros. Nach Springer<sup>12</sup> S. 386 Abb. 729.
- „ 50a, b. Hellenistisches Wandgliederungssystem.
- „ 51. Hellenistische Fassade, Rekonstruktion.
- „ 52. Frühromische Fassade, Rekonstruktion.
- „ 52b. Rückwand einer Thyromabühne.
- „ 53, 54a. Wanddekorationen zweiten Stils. Rekonstruktionen.
- „ 54b. Schema der Dekoration auf Abb. 13 links.
- „ 55. Schemata des Mittelbaus („Regia“) der römischen Fassade.
- „ 56. Aus Boscoreale, Villa des P. Fannius Sinistor; Cubiculum (New York, Metropolitan Museum). Nach Pfuhl. M. u. Z. Abb. 707.
- „ 57, 58. Aus der Fannius villa; Cubiculum; westliche und östliche Alkovenwand (New York).
- „ 59. Scaena tragico more, Rekonstruktion.
- „ 60. Aus Boscoreale, Villa des P. Fannius Sinistor; Cubiculum, Westwand des Procoiton (New York, Metropolitan Museum). Nach Sambon Taf. 10.
- „ 61a-c. Aus Boscoreale, Villa des P. Fannius Sinistor; Cubiculum, Westwand des Procoiton (New York, Metropolitan Museum).
- „ 62a-c. Aus Boscoreale, Villa des P. Fannius Sinistor; Cubiculum, Ostwand des Procoiton (New York, Metropolitan Museum).
- „ 63a, b. Pompeji, Casa del Laberinto, korinthischer Oecus. Nach Aufnahme des deutschen archäologischen Instituts in Rom und Zahn II Taf. 70.
- „ 64. New York, Metropolitan Museum. Aus Boscoreale, Villa des P. Fannius Sinistor; Cubiculum, Alkovenrückwand.
- „ 65. Aus Boscoreale, Villa des P. Fannius Sinistor; Cubiculum, nördliche Alkovenwand (New York, Metropolitan Museum).
- „ 66. Detail aus Abb. 65.
- „ 67a-c. Wien; Kunsthistorischer Museum, Reliefs vom Heroon von Trysa. Abb. 67b nach Benndorf-Niemann Trysa Taf. 16.
- „ 67d. London, British Museum, Reliefs vom Nereidenmonument in Xanthos. Nach Mon. d. I. X Taf. 16, t, u.
- „ 68. Rom, Vatikan; Sog. Bauernrelief. Nach Schreiber Hell. Reliefbilder Taf. 74.
- „ 69. Neapel sog. Ikariosrelief. Nach Springer<sup>12</sup> S. 406 Abb. 769.
- „ 70. Hellenistische Scaena comica, Rekonstruktion.
- „ 71. Hellenistische Scaena satyrica, Rekonstruktion.
- „ 71b. Hellenistische Scaena, Rekonstruktion.
- „ 72. Volo, Stele der Hediste. Architektonischer Aufbau.

- Abb. 73. Priene, Gymnasion Ephebensaal. Nach J. d. I. 38/39, 1923/4. Beilage 2 zu S. 133.
- „ 74–76. Hellenistische Scaenae tragico more, Rekonstruktionen.
- „ 77–79. Aus Boscoreale, Villa des P. Fannius Sinistor; Einzelheiten aus dem Peristyl (Abb. 77 nach Sambon Abb. auf S. 8. Abb. 78, 79a–b im Metropolitan Museum, New York).
- „ 80, 81. Aus Boscoreale, Villa des P. Fannius Sinistor, Peristyl. (Paris, Louvre und Amsterdam, Pierson Museum).
- „ 82, 83. Aus der Fanniusvilla, großes Triklinium (Abb. 82 nicht erhalten, Abb. 83 New York, Metropolitan Museum).
- „ 84. Alexandrien, Stele der Helixo. Nach Pfuhl M. u. Z. Abb. 747.
- „ 85, 86. Aus Boscoreale, Villa des P. Fannius Sinistor, kleines Triklinium (Abb. 85 nicht erhalten, 86a und b: Château de Mariemont).
- „ 87, 88. Aus Boscoreale. Villa des P. Fannius Sinistor, Tablinum (New York, Metropolitan Museum und Château de Mariemont).
- „ 89. Aus der Fanniusvilla, Saal der Musikinstrumente (Paris, Louvre).
- „ 90a–c. Aus der Fanniusvilla; Nebenzimmer des Sommertrikliniums (New York).
- „ 91, 92a, b. Aus der Fanniusvilla, Nebenzimmer des großen Triklinium (Brüssel, Musée du Cinquantenaire, und Château de Mariemont).
- „ 93. Aus der Fanniusvilla, Fauces (Paris, Louvre).
- „ 94. Pompeji, Casa del Laberinto, korinthischer Oecus. Zeichnung nach Skizze und Aufnahme des deutschen archäol. Instituts in Rom.
- „ 94b. Perspektivische Konstruktion zu Abb. 94.
- „ 95. Pompeji, Casa del Laberinto, Zimmer 43. Zeichnung nach Skizze und Aufnahmen des deutschen archäologischen Instituts in Rom. .
- „ 96, 97. Ebenda, Zimmer 46. Abb. 96 nach Gusman Décoration Taf. 3. Abb. 97 nach Aufnahme des deutschen archäologischen Instituts in Rom.
- „ 98. Ebenda, Zimmer 39. Nach Mau Wm. Taf. 3.
- „ 99. Ebenda, linke Ala. Nach Mau Wm. Taf. 4a.
- „ 100. Neapel, Museo Nazionale. Aus der Villa der Julia Felix. Nach Mau Wm. Taf. 7b.
- „ 100b. Mutmaßlicher Grundriß der Architektur auf Abb. 100.
- „ 101–103. Wanddekorationen zweiten Stils, Rekonstruktionen.
- „ 104. Aufbau der Nischendekoration auf Abb. 48.
- „ 105. Aufbau der Dekoration auf Abb. 60 Mitte.
- „ 106. Pompeji, Casa degli Epigrammi. Nach Mau Wm. Taf. 5.
- „ 107, 108. Rom, Casa di Livia und Pompeji, Haus des Caecilius Jucundus, Wandschemata.
- „ 109. Aufbau der Wand auf Abb. 100.
- „ 110. Aufbau einer Wanddekoration zweiten Stils. Rekonstruktion.
- „ 111. Rom, Casa di Livia (Palatin), sogen. Tablinum. Nach Mon. d. I. XI Taf. 22.
- „ 112. Aufbau der Dekoration auf Abb. 99.
- „ 113. Schematische Rekonstruktion eines Dekorationstypus zweiten Stils.
- „ 114. Pompeji, Casa delle Vestali. Nach Ornati di Pompei II Taf. 16.
- „ 115. Aus Abb. 23.
- „ 116. Aus Abb. 17.
- „ 117. Aus Abb. 22.
- „ 118. Rom, Thermenmuseum, „Farnesina“.
- „ 119. Aus Abb. 12.
- „ 120–122. Verschiedene Formen der doppelten Aedicula.
- „ 123. Pompeji, V, 1, 14. Nach Mau Wm. Taf. 8.
- „ 123b, c. Rom, Thermenmuseum, „Farnesina“. Nach Mon. d. I. XII Taf 5a, 24.
- „ 124, 125. Pompeji, Casa del Toro. Zeichnungen nach Skizzen und Aufnahmen des deutschen archäol. Instituts in Rom.
- „ 126. Pompeji, Casa del Laberinto. Nach Mau Wm. Taf. 17 rechts.
- „ 126b. Schema des Zentrums von Abb. 126.
- „ 126c. Zentrum von Abb. 23.
- „ 126d. Pompeji, Casa delle Parete Nera. Nach Niccolini D. G. Taf. 54.
- „ 126e. Zentrum von Abb. 129.
- „ 126f. Pompeji, Haus des Sulpicius Rufus. Nach Niccolini A. i. P. Taf. 33.
- „ 126g. Pompeji, Casa di Giuseppe II. Nach Amelio Taf. 9.
- „ 127. Typus eines normalen oberen Wandteils dritten Stils.
- „ 128a, b. Schema der oberen Teile der Dekorationen auf Abb. 60 und 64.

- Abb. 129. Pompeji, Casa del Toro.  
 „ 129*b*. Aufbau der Dekorationen auf Abb. 57, 58.  
 „ 129*c*. Aufbau der Dekorationen auf Abb. 60 Mitte, 61*b*, 62*b*.  
 „ 129*d*. Aufbau der Dekoration auf Abb. 129.  
 „ 130. Pompeji, Casa degli Epigrammi. Nach Mon. d. I. X. Taf. 35, 1.  
 „ 131*a*. Pompeji, Haus des Sulpicius Rufus. Nach Niccolini Nuovi Scavi Taf. 17.  
 „ 131*b*. Wie Abb. 131*a*. Nach R.M. 26 1911 Abb. 27 zu S. 48.  
 „ 131*c*. Aufbau des Mittelbildes auf Abb. 131*a*.  
 „ 132*a*. Pompeji, Haus des Sulpicius Rufus. Nach Niccolini Nuovi Scavi Taf. 15.  
 „ 132*b*. Wie Abb. 132*a*. Nach R.M. 26 1911 Abb. 26 zu S. 48.  
 „ 133. Athos, Stavronikita. Byzantinisches Evangeliar. Nach A.A. 48 1933 Sp. 347 Abb. 6.  
 „ 134. Pompeji, VI, 15, 2. Nach Ippel Dritter Stil S. 24 Abb. 10.  
 „ 135. Pompeji, Haus des Epidius Sabinus. Nach Mau Wm. Taf. 15.  
 „ 136. Pompeji, Haus des Caecilius Jucundus. Nach Ippel Dritter Stil S. 11 Abb. 4.  
 „ 137. Pompeji, Haus des Laokoon. Zeichnung nach Aufnahme des deutschen archäol. Instituts in Rom. und Gusman Décoration Taf. 9.  
 „ 138. Pompeji, Haus des Spurius Mesor. Nach Mau Wm. Taf. 11*a*.  
 „ 139. Pompeji, Haus des Sulpicius Rufus. Zeichnung nach Aufnahme des deutschen archäol. Instituts in Rom.  
 „ 140. Pompeji, Haus des Caecilius Iucundus. Nach Aufnahme des deutschen archäologischen Instituts in Rom.  
 „ 141. Pompeji, Haus des Spurius Mesor. Nach Mau Wm. Taf. 12.  
 „ 142. Pompeji, Accademia di Musica. Zeichnung nach alter Abbildung.  
 „ 143. Pompeji, Haus des Lucretius Fronto. Nach R.M. 16 1901 S. 344 Abb. 5.  
 „ 144. Herkulaneum, Casa dei Cervi, Terrassenbau.  
 „ 145*a*. Die Balustrade auf Abb. 144.  
 „ 145*b*, *c*. Details aus Wanddekorationen.  
 „ 146. Pompeji, Casa di Apollo. Nach Amelio Taf. 14.  
 „ 147. Pompeji, VIII, 2. 18. Nach Aufnahme der deutschen archäologischen Instituts in Rom.  
 „ 148. Neapel, Museo Nazionale, aus Herkulaneum. Nach Pitt. d'Erc. I S. 229 Taf. 43.  
 „ 149. Pompeji, Casa dei Vetti. Nach Photogr. Anderson.  
 „ 150. Neapel, Museo Nazionale, aus Herkulaneum, Nach Pitt. d'Erc. III S. 317 Taf. 60.  
 „ 151. Schema eines Durchblicks vierten Stils.  
 „ 152. Neapel, Museo Nazionale. Nach Photogr. Brogi.  
 „ 153. Pompeji, Villa des Diomedes. Nach Mau Wm. Tafel 7*a*.  
 „ 154. Neapel, Museo Nazionale. Nach Photogr. Sommer.  
 „ 155. Aus Abb. 94.  
 „ 156. Aus Abb. 64, 65.  
 „ 157. Aus Abb. 15*b*.  
 „ 158. Aus Abb. 6*a*.  
 „ 159. Aus Abb. 8.  
 „ 160. Aus Abb. 16.  
 „ 161. Aus Abb. 98.  
 „ 162. Aus Abb. 7. Nach Rizzo Mon. d. Pitt. III, 1 S. 11 Abb. 8.  
 „ 163. Aus Abb. 23.  
 „ 164. Aus Abb. 22.  
 „ 165. Aus Abb. 100.  
 „ 166. Aus Abb. 8. Nach Rizzo Mon. d. Pitt. III, 1 S. 24 Abb. 27.  
 „ 166*b*. Aus Abb. 82.  
 „ 167. Aus Abb. 23.  
 „ 168. Aus Abb. 7. Nach Rizzo Mon. d. Pitt. III, 1 S. 11 Abb. 10.  
 „ 169. Aus Abb. 64, 65.  
 „ 170. Aus Abb. 7.  
 „ 171. Aus Abb. 7.  
 „ 172. Aus Abb. 87.  
 „ 173. Aus Abb. 91.  
 „ 174. Aus Curtius S. 83 Abb. 57.  
 „ 175. Aus Abb. 15*b*.  
 „ 176. Neapel, M. n. 9901.

- Abb. 177. Aus Abb. 21.  
 „ 178. Aus Abb. 15 rechts.  
 „ 179. Aus Abb. 11.  
 „ 180. Aus Abb. 87.  
 „ 181. Aus Abb. 90*c*.  
 „ 182. Aus Abb. 82.  
 „ 183. Aus Abb. 90*a, b*.  
 „ 184. Aus Abb. 57.  
 „ 185. Aus Abb. 94.  
 „ 186. Pompeji, Casa delle Nozze d'Argento. Nach Aufnahme des deutschen archäol. Instituts in Rom.  
 „ 187. Pompeji, Villa dei Misteri. Nach Not. d. Sc. 1910 Taf. 7.  
 „ 188. Aus Abb. 17.  
 „ 189. Aus Abb. 87.  
 „ 190. Aus Abb. 100.  
 „ 191. Aus Abb. 21.  
 „ 192. Aus Abb. 90*a, b*.  
 „ 193. Pompeji, Villa dei Misteri. Nach V. d. M. S. 195 Abb. 82.  
 „ 194. Aus Abb. 91.  
 „ 195. Aus Abb. 15*a*.  
 „ 196. Pompeji, Villa dei Misteri. Nach V. d. M. Taf. 17.  
 „ 197. Aus Abb. 16.  
 „ 198. Aus Abb. 98.  
 „ 199. Aus Abb. 11.  
 „ 200. Aus Abb. 100.  
 „ 201. Aus Abb. 87.  
 „ 202. Aus Abb. 77.  
 „ 203. Aus Abb. 22.  
 „ 204. Nach Pitt. d'Erc. II S. 65 Taf. 10.  
 „ 205. Aus Abb. 90*a, b*.  
 „ 206. Aus der Villa des P. Fannius Sinistor. Nach Curtius S. 83 Abb. 57.  
 „ 207. Aus Abb. 20*a*.  
 „ 208. Aus Abb. 61*a*.  
 „ 209. Aus Abb. 95.  
 „ 210. Aus Abb. 106.  
 „ 211*a-c*. Aus Abb. 61*a*, 57-58, 58.  
 „ 211*d*. Rom, Casa dei Grifi. Nach Rizzo Mon. d. Pitt. III, 1 S. 13 Abb. 12.  
 „ 211*e,f*. Aus Abb. 26.  
 „ 212. Pompeji, Casa del Laberinto.  
 „ 213. Pompeji, Villa dei Misteri.  
 „ 214. Aus Abb. 90*a, b*.  
 „ 215. Neapel, Museo Nazionale, Nach Curtius S. 392 Abb. 214.  
 „ 216. Aus Abb. 61*a*.
-

## NACHTRAG

S. 24 Anm. 2. Die wichtige Arbeit von Noack und Lehmann-Hartleben, Baugeschichtliche Untersuchungen am Stadtrand von Pompeji (Denkm. ant. Arch. II), 1936 erschien erst, nachdem dieser Band bereits in Druck gegangen war, und könnte daher nur in dieser Anm. erwähnt werden.

---

DIE POMPEJANISCHE WANDDEKORATION  
VOM ZWEITEN BIS ZUM VIERTEN STIL

DIE  
POMPEJANISCHE  
WANDDEKORATION

VOM ZWEITEN BIS ZUM VIERTEN STIL

VON

Dr. H. G. BEYEN

ERSTER BAND

TEXT



SPRINGER-SCIENCE+BUSINESS MEDIA, B.V.

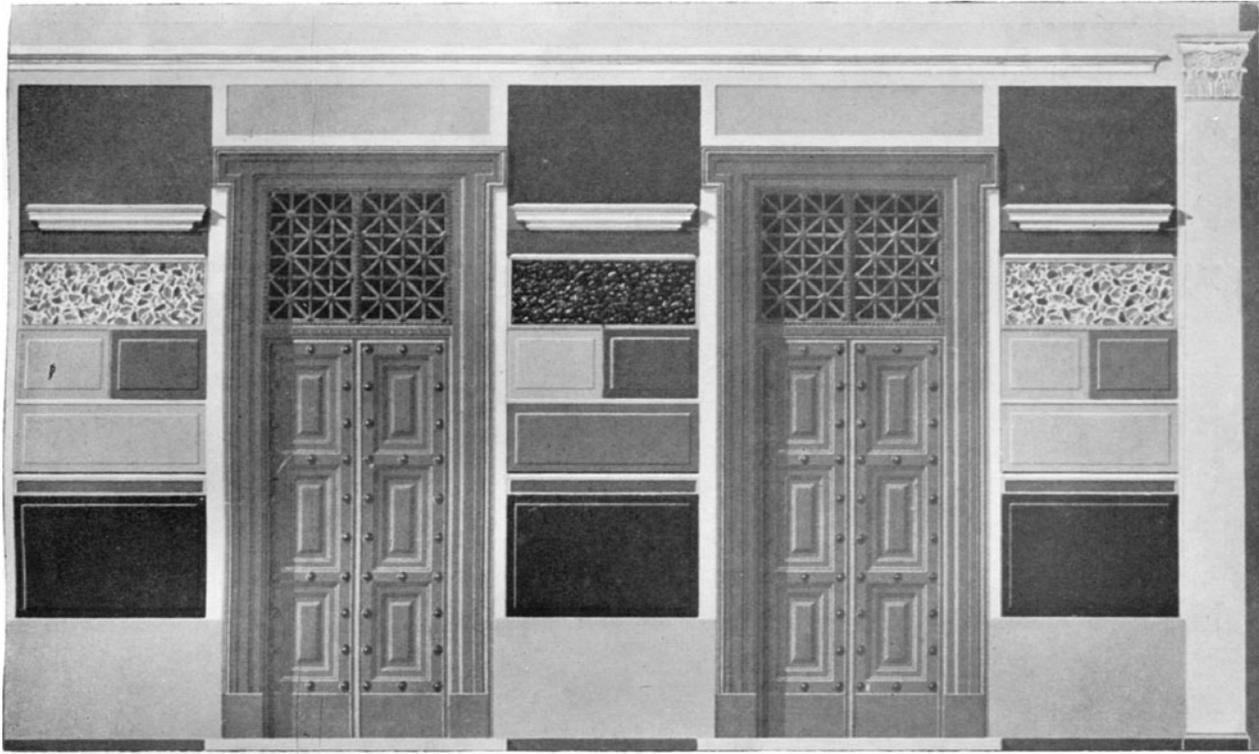
1938

ISBN 978-94-011-8347-5  
DOI 10.1007/978-94-011-9028-2

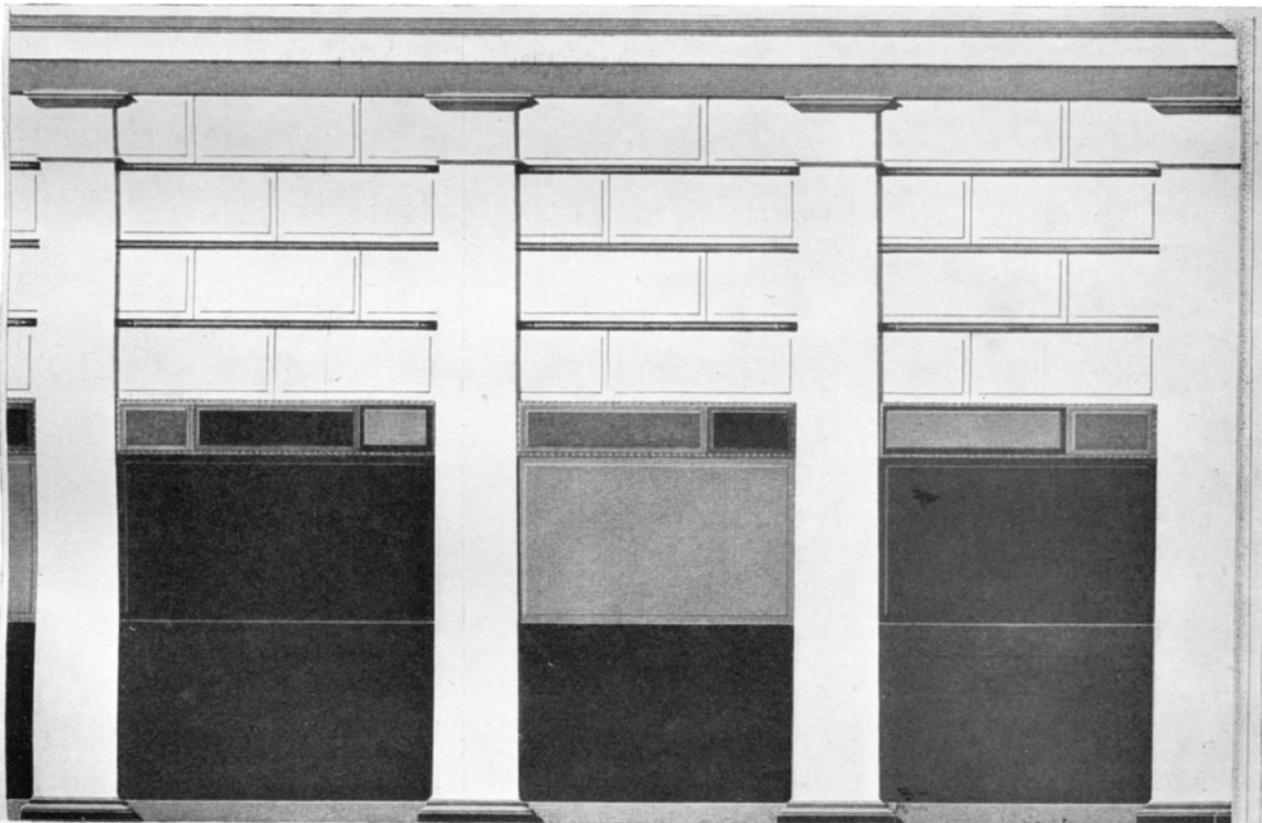
ISBN 978-94-011-9028-2 (eBook)

*Copyright 1938 by Springer Science+Business Media Dordrecht  
Originally published by Martinus Nijhoff, The Hague, Netherlands in 1938  
Softcover reprint of the hardcover 1st edition 1938*

*All rights reserved, including the right to translate or to reproduce  
this book or parts thereof in any form*

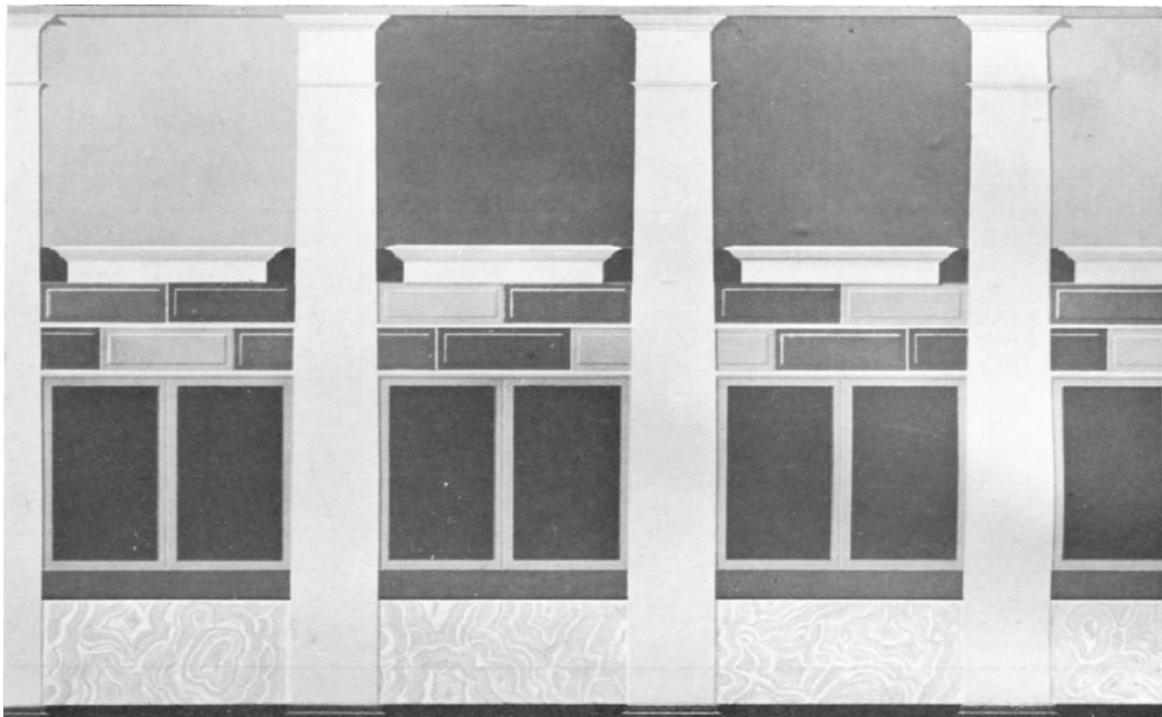


1



2

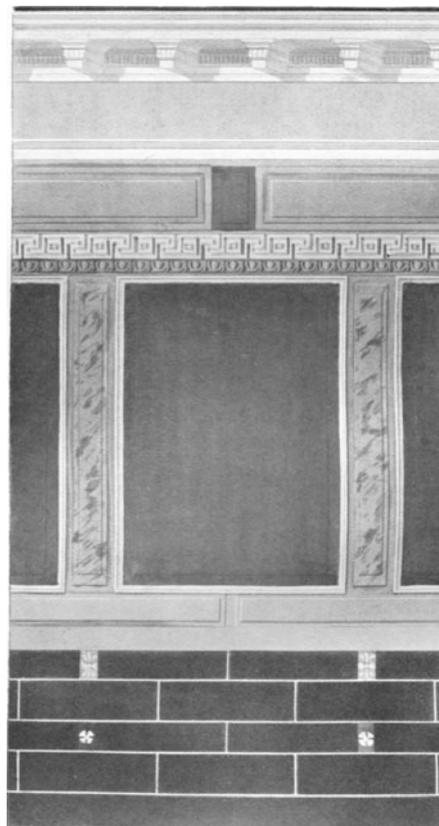
1. Pompeji, Casa di Sallustio, Atrium. — 2. Pompeji, Casa del Fauno, zweites Peristyl.



3

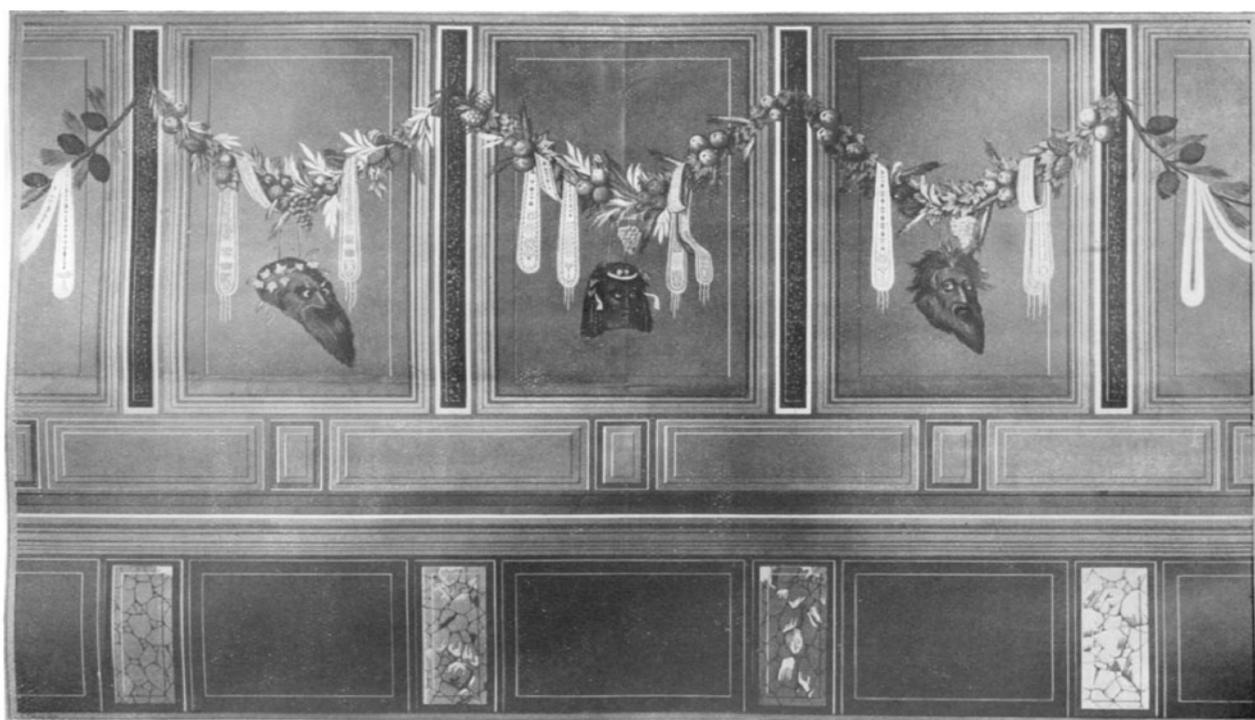


4



5

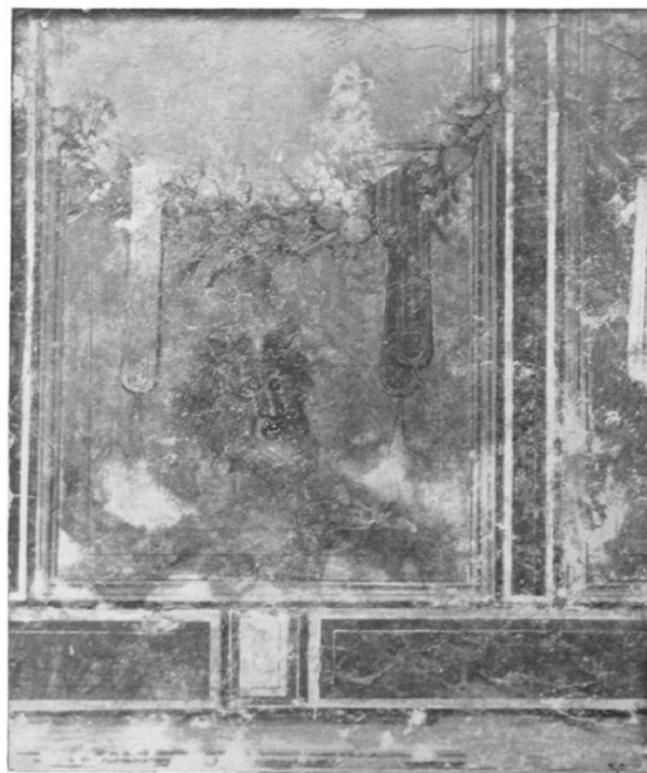
3. Pompeji. IX, 3, 2, Gartenwand. — 4. Casa del Fauno, Fauces. — 5. Jupitertempel, Cella.



6a



6b



6c

6a—c. Palermo, Museo Nazionale. Wanddekoration aus Solunt.



*Mon. d. Pitt. III. 1*

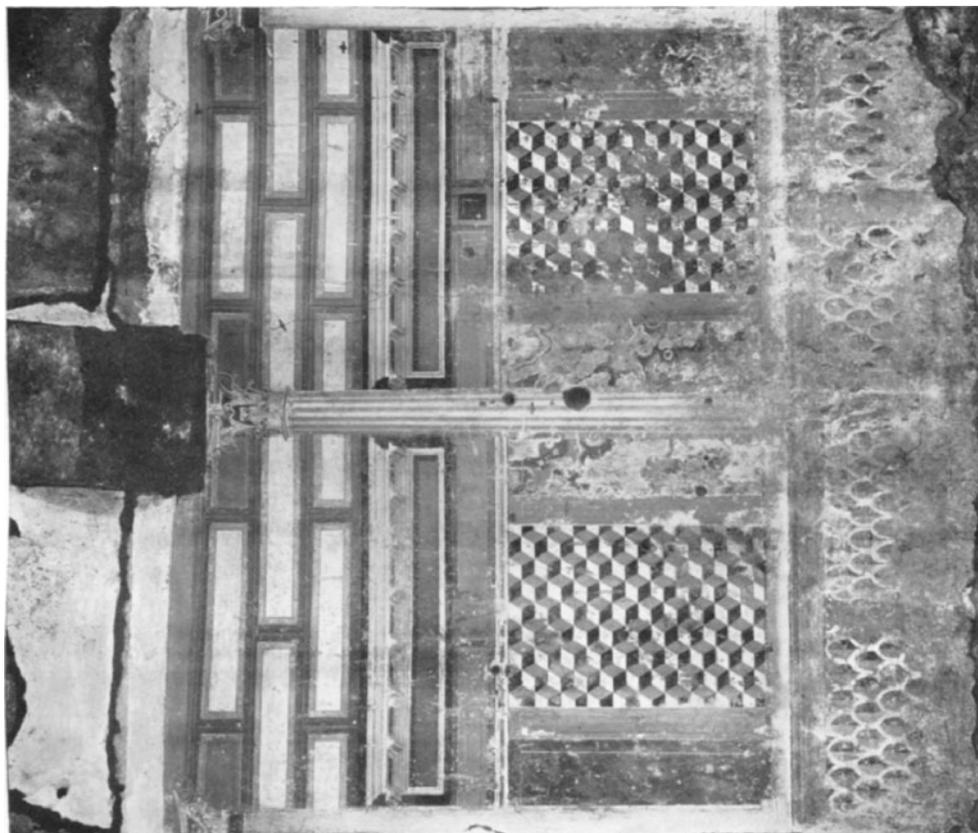
7. Rom, Casa dei Griffi (Palatin), Zimmer 2.



*Mon. d. Pitt III, 1*

9

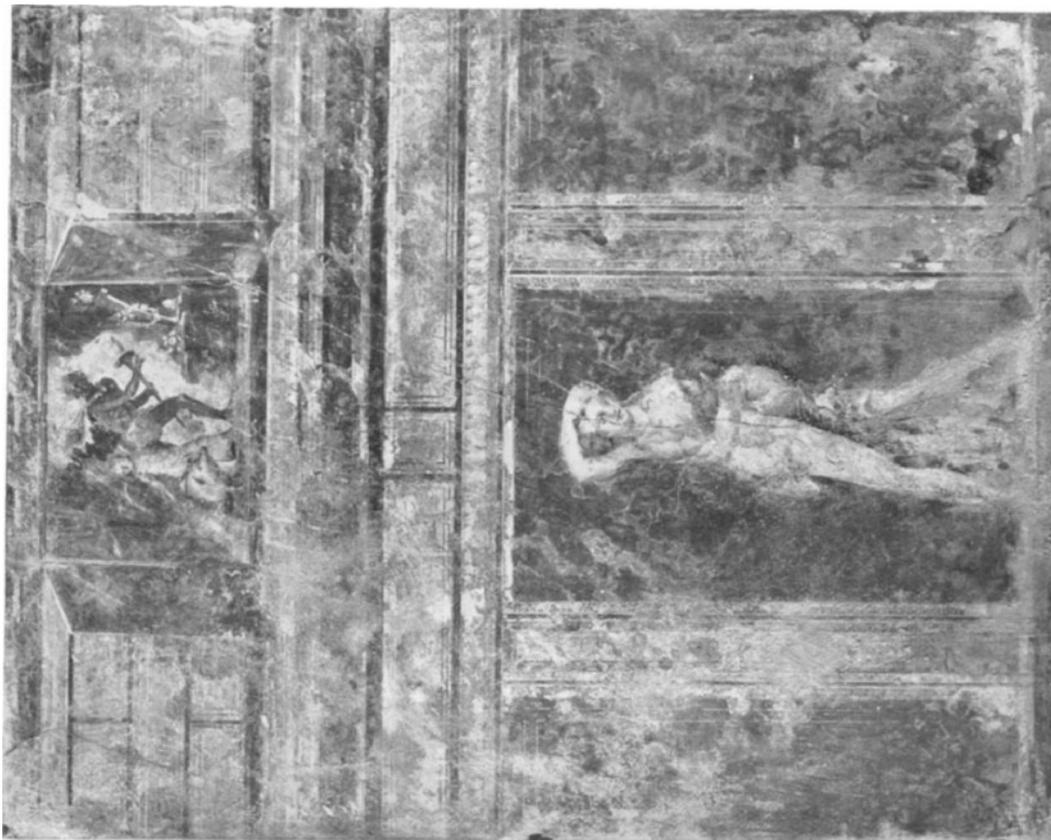
9. Casa dei Grifi, Zimmer 3.



*Mon. d. Pitt III, 1*

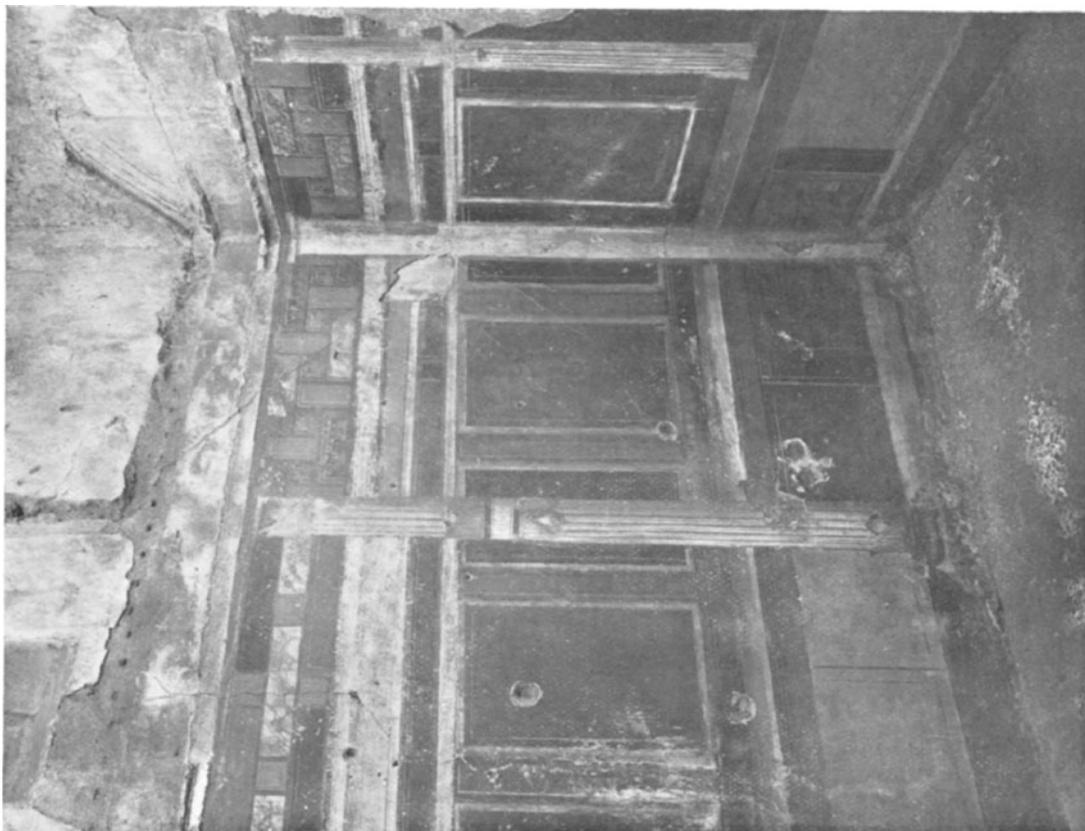
8

8. Rom, Casa dei Grifi (Palatin), Zimmer 4.

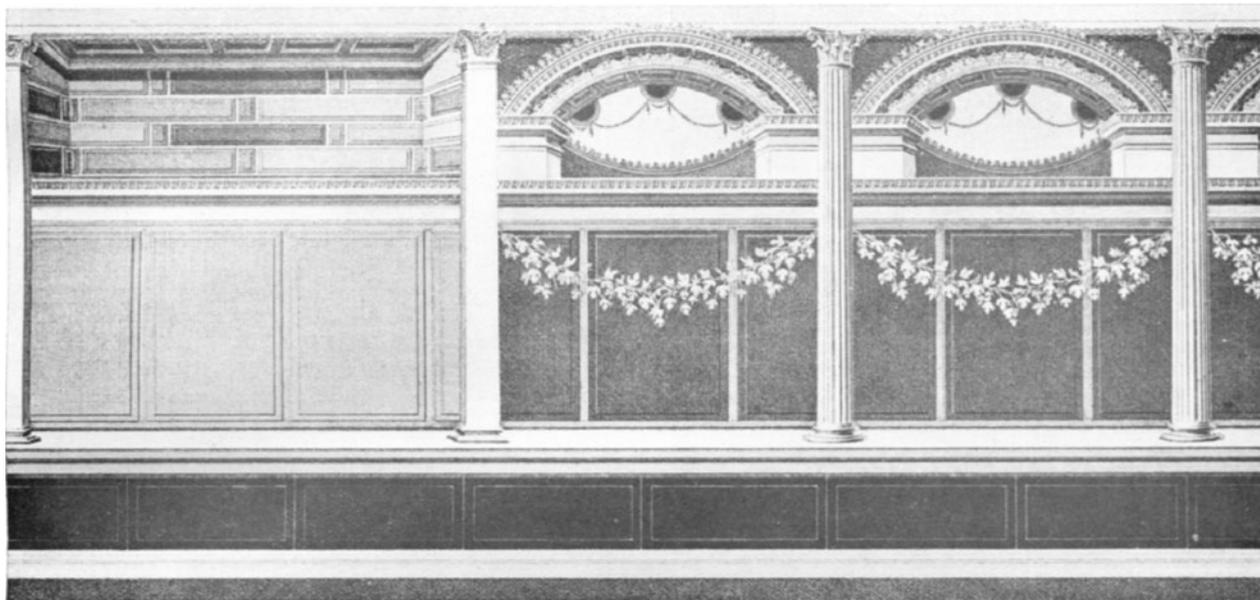


*Anderson 26 551*

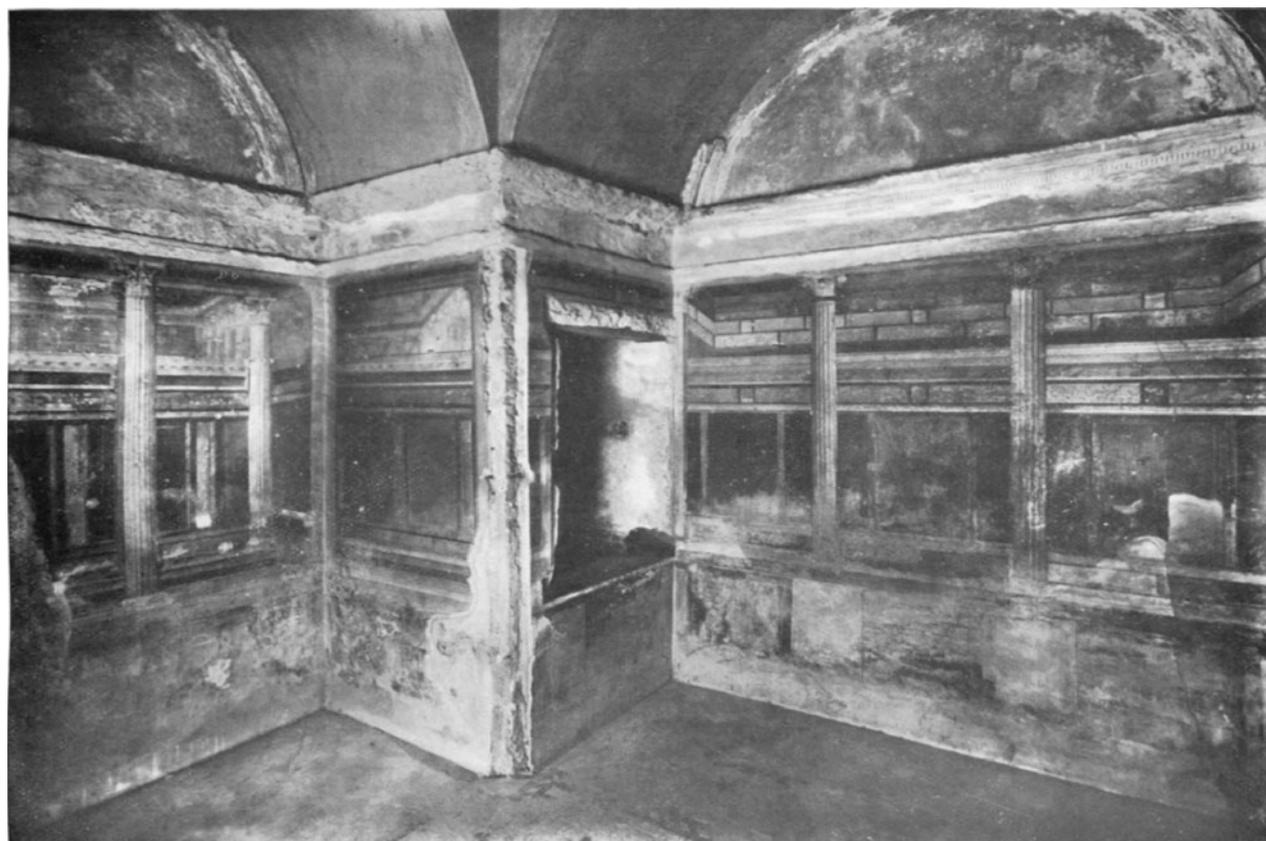
11. Pompeji, Villa dei Misteri, Cubiculum 4.



10. Pompeji, Casa di Trebio Valente, Cubiculum.



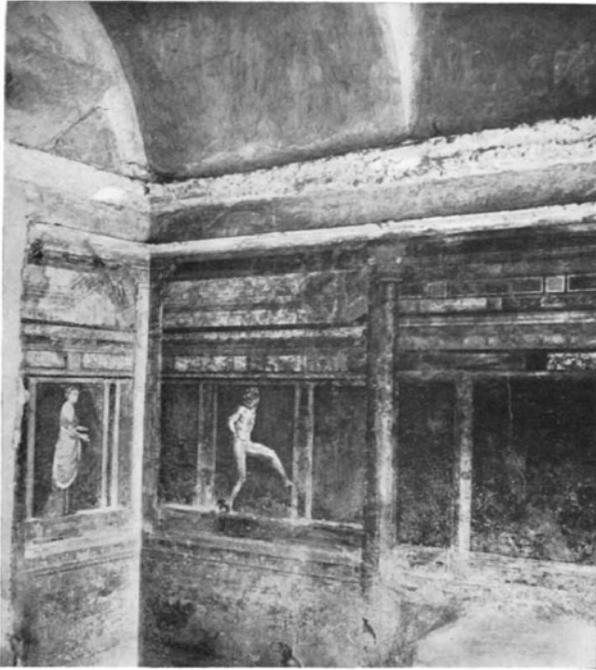
12



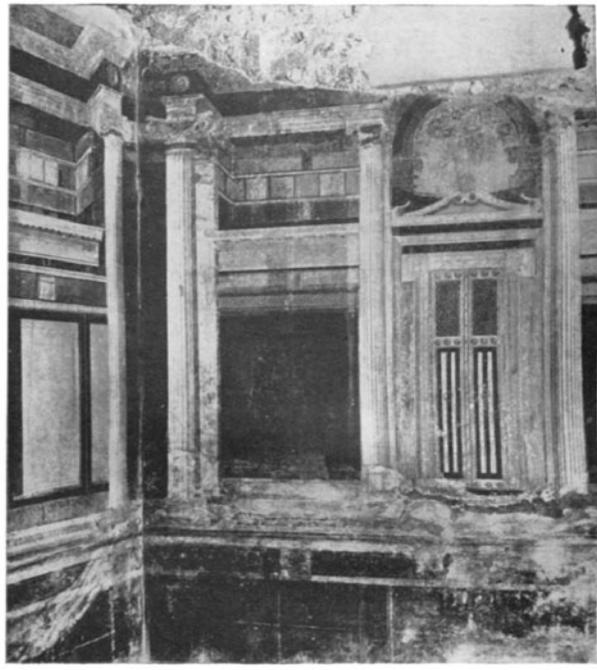
13

*Manni V d M*

12. Pompeji, Haus des Gavius Rufus, Triklinium links vom Atrium.  
13. Villa dei Misteri, Cubiculum 8.



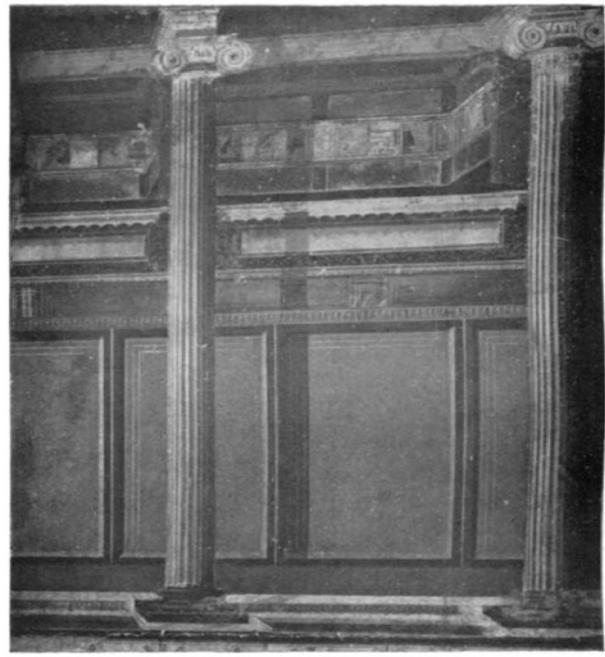
14

*Alinari 43159*

17

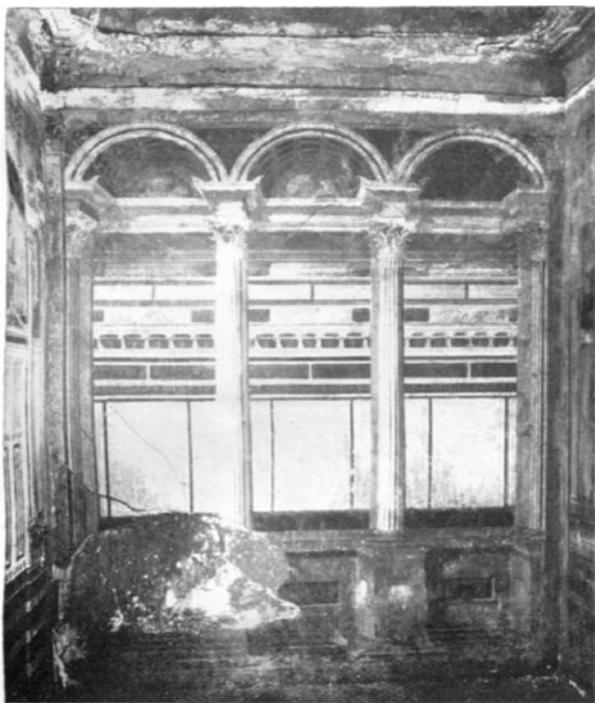
*Mainri V. d. M.*

15a



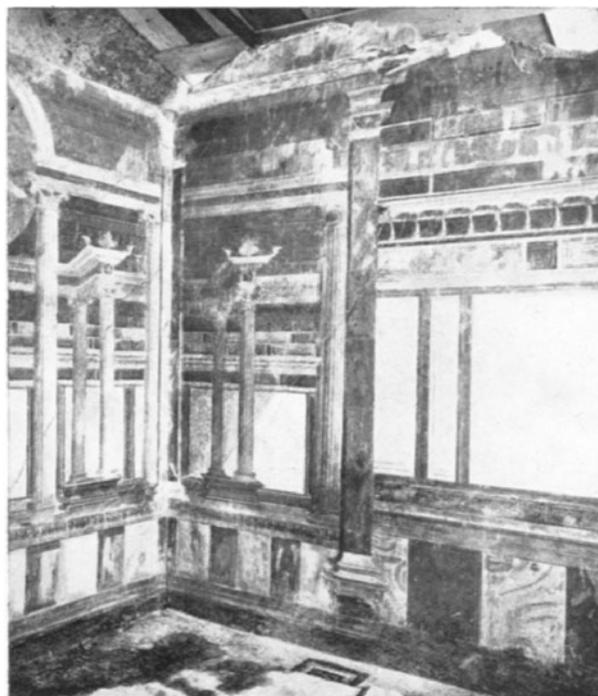
15b

14. Pompeji, Villa dei Misteri, Cubiculum 4. — 15a—b, 17. Villa dei Misteri, Saal 6.



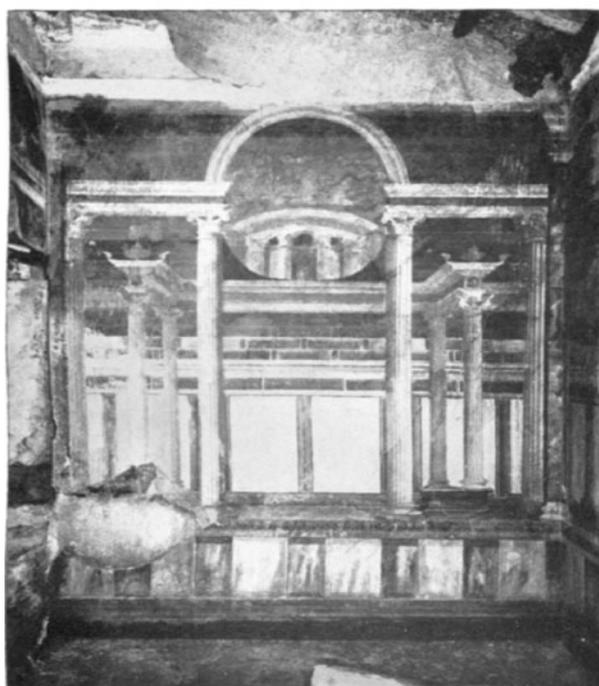
16

*Mauri V.d.M.*



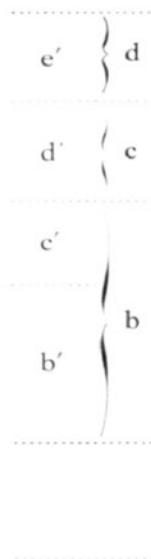
16b

*Mauri V.d.M.*



18

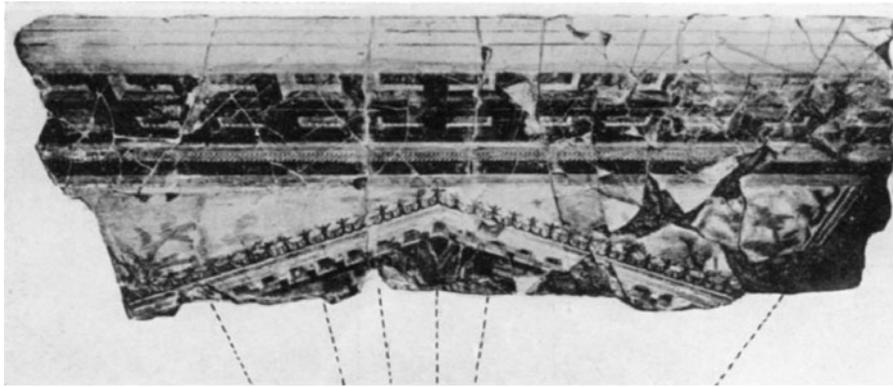
*Mauri V.d.M.*



19

*Mauri V.d.M.*

16—19. Pompeji, Villa dei Misteri, Cubiculum 16.



20a

*Mauri V. d. M.*

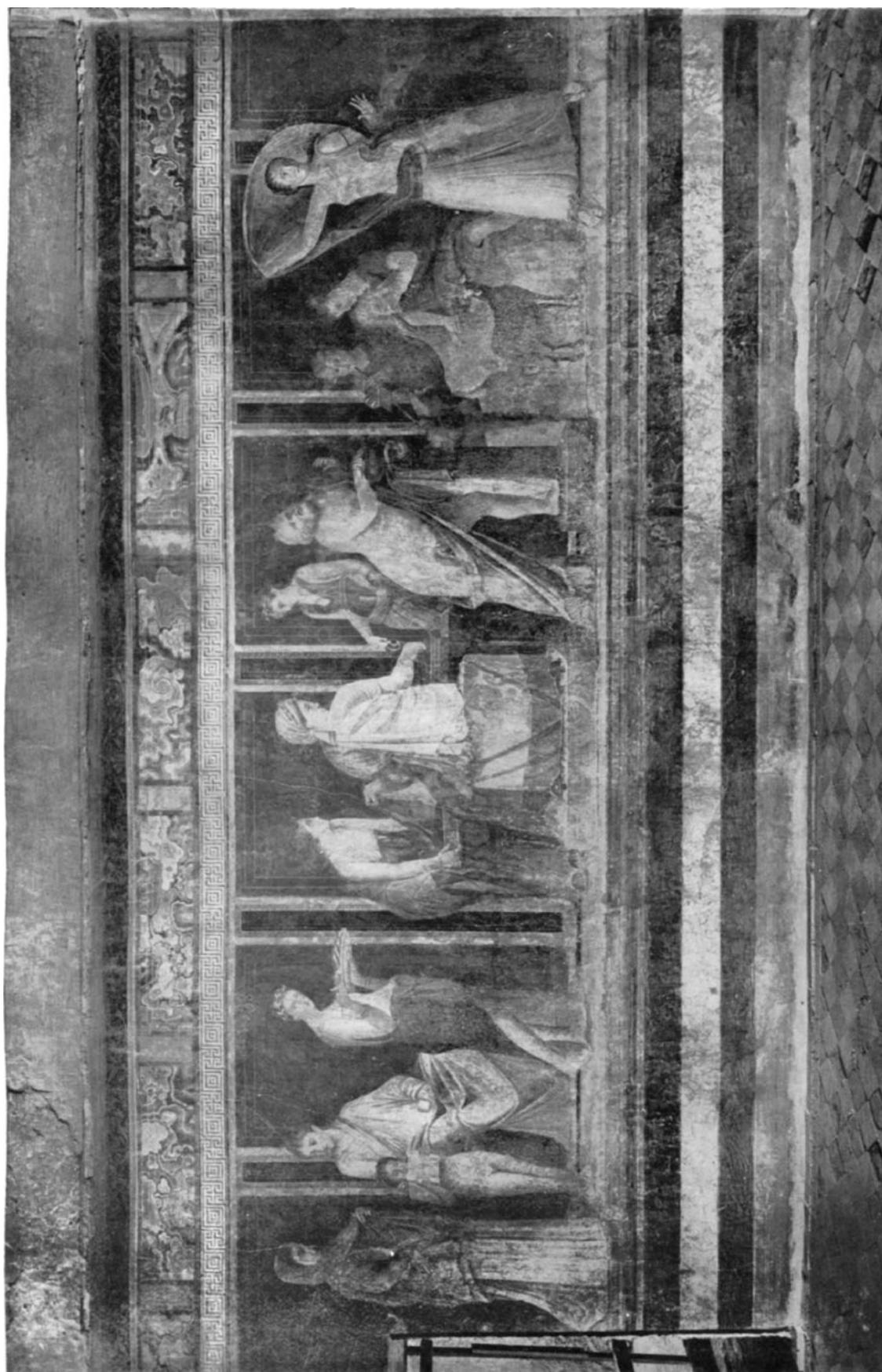
20b

*Mauri V. d. M.*

20c

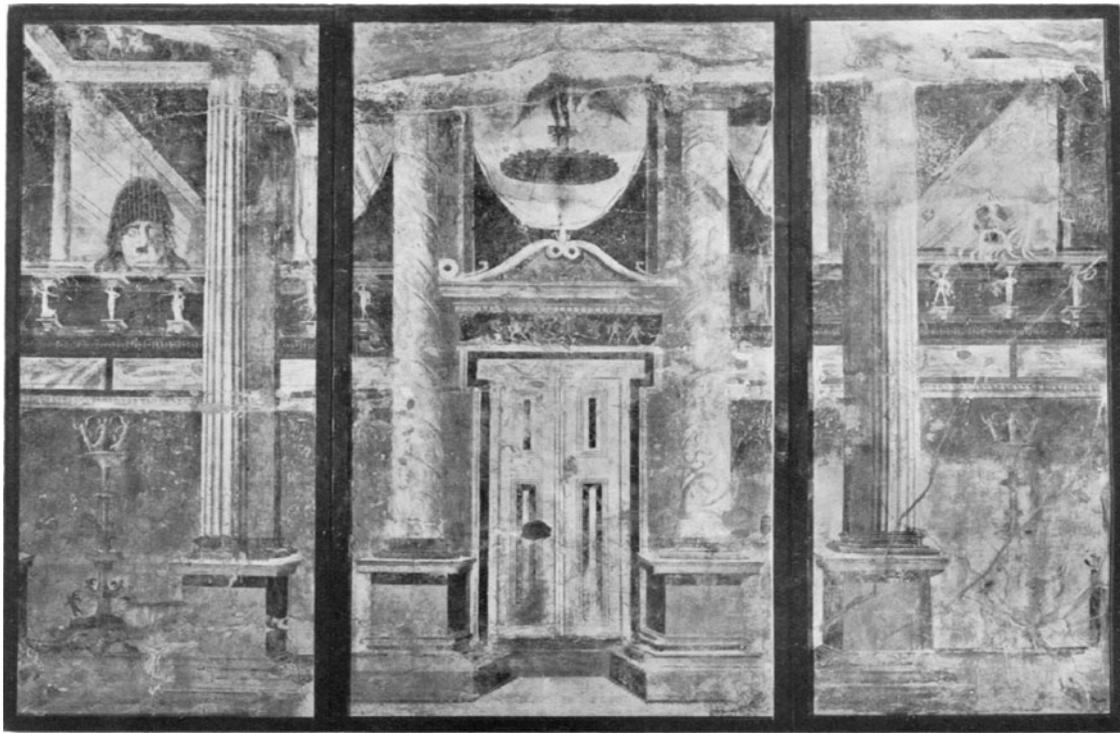
*Mauri V. d. M.*

20a—c. Pompeji, Villa dei Misteri, Cubiculum 11—14.

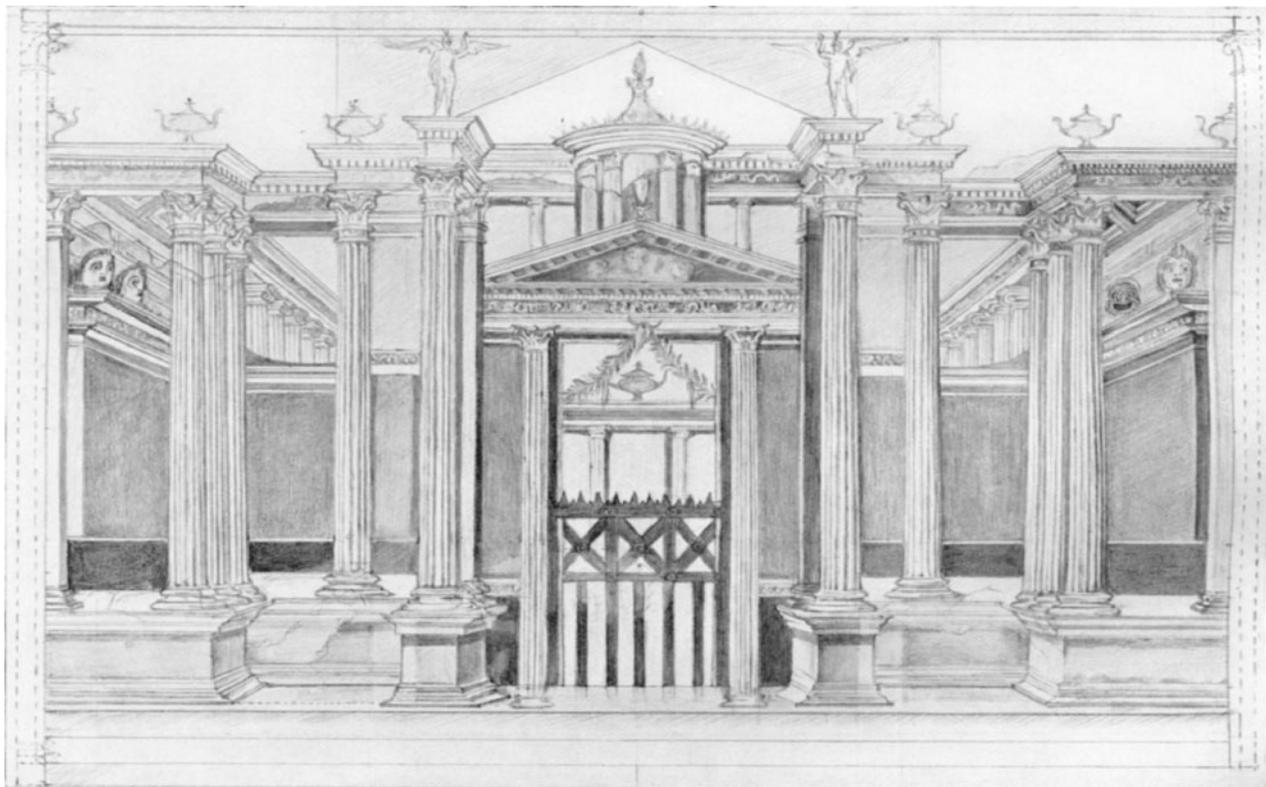


*Alinari 39 104a*

21. Pompeji, Villa dei Misteri, Mysteriensaal.

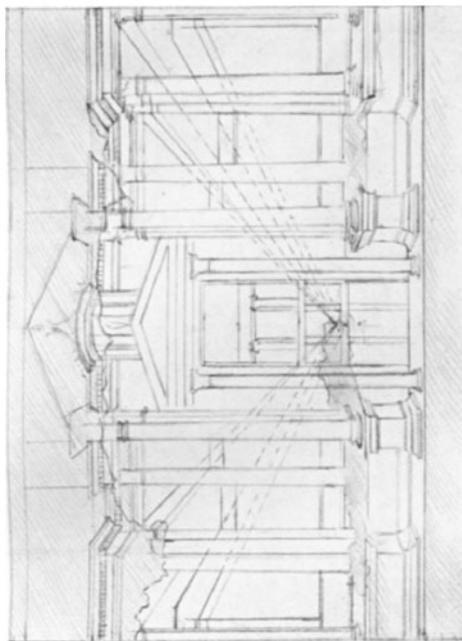


22

*Anderson 26719*

23

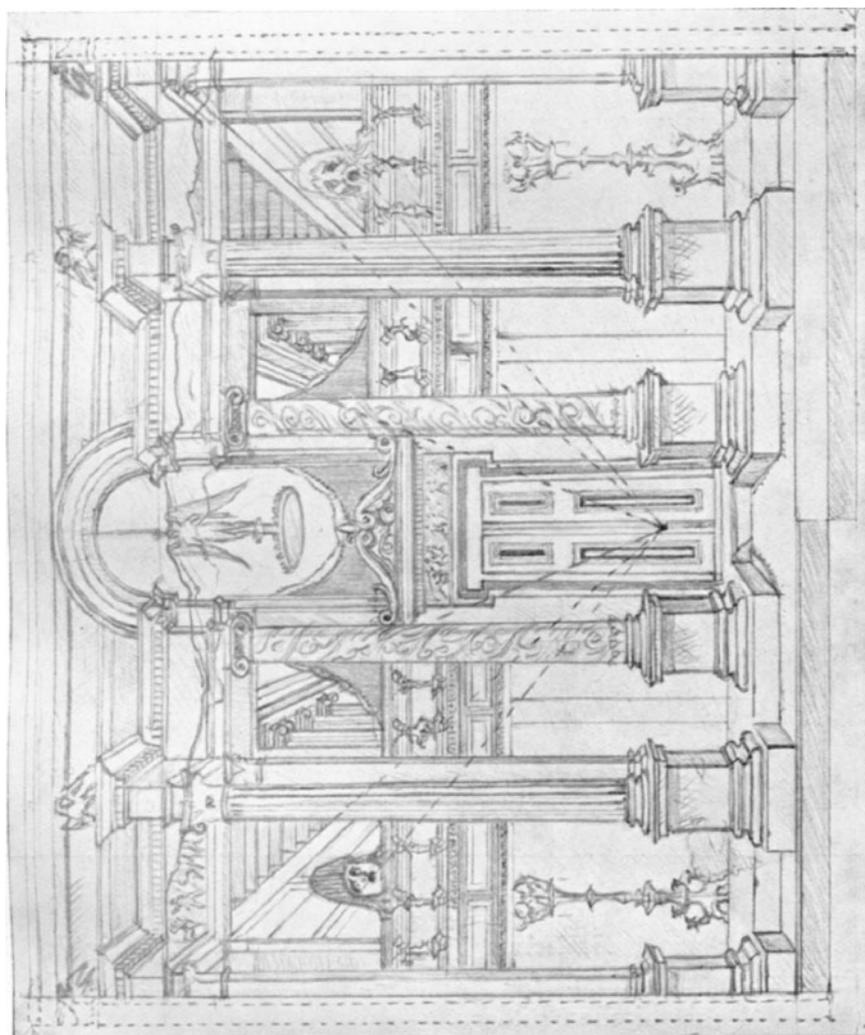
22, 23. Aus Boscoreale, Villa des P. Fannius Sinistor; Sommertriklinium, West- und Südwand (Neapel, Museo Nazionale und Château de Mariemont).



23b



24

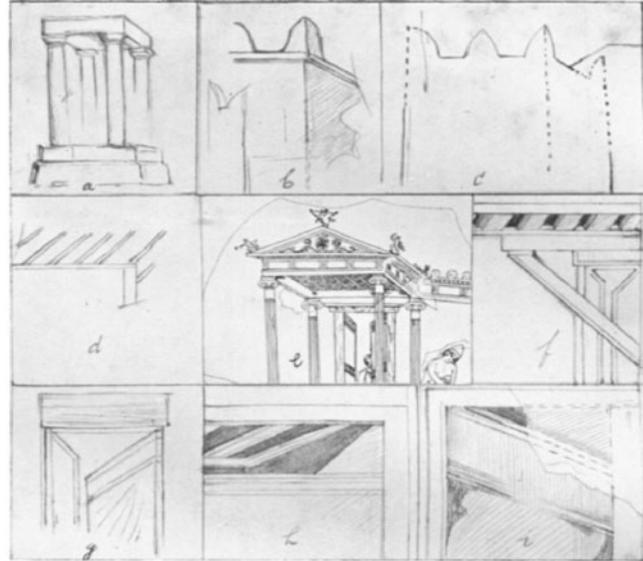


22b

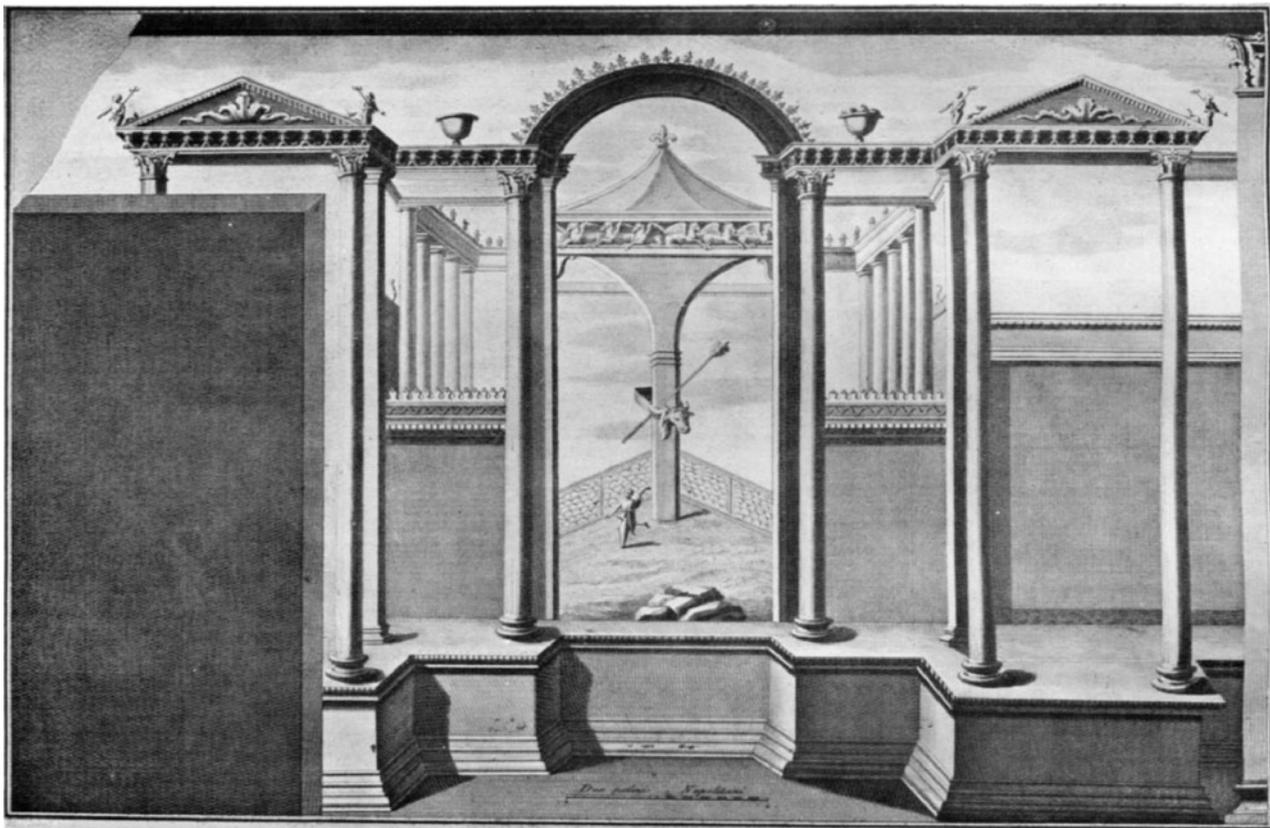
22b, 23b. Wie Abb. 22, 23. — 24. Terrakottarelief mit Nachahmung einer römischen Scaenae Frons.



25

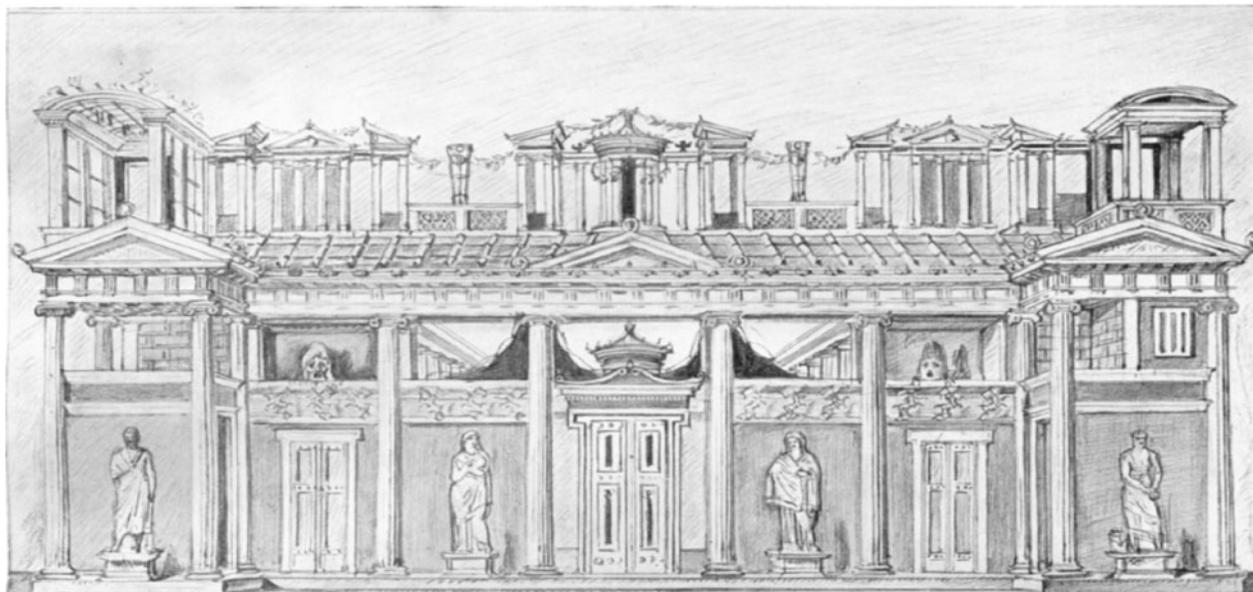


27

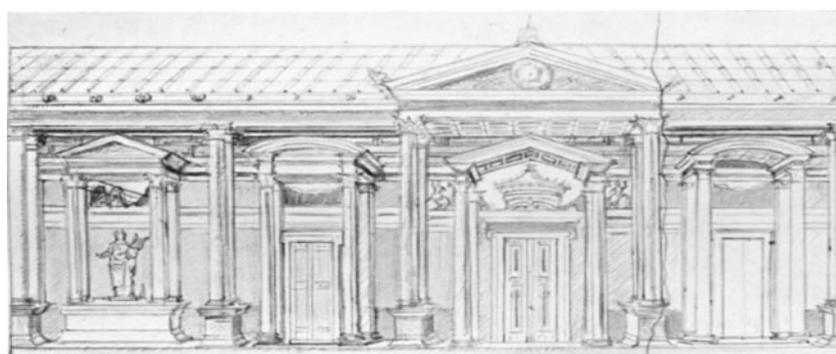


26

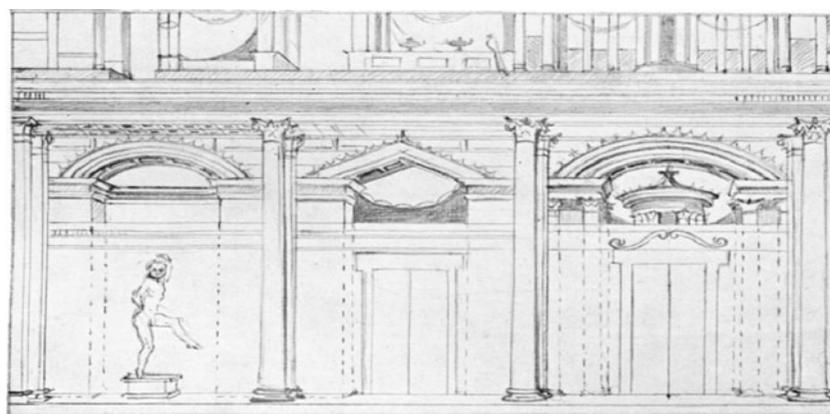
25. Terrakottarelief mit Nachahmung einer römischen Scaenae Frons. — 26. Pompeji, Villa des Diomedes, Zimmer links vom Tablinum. — 27 a—i. Perspektivische Détails auf griechischen Bildern.



28

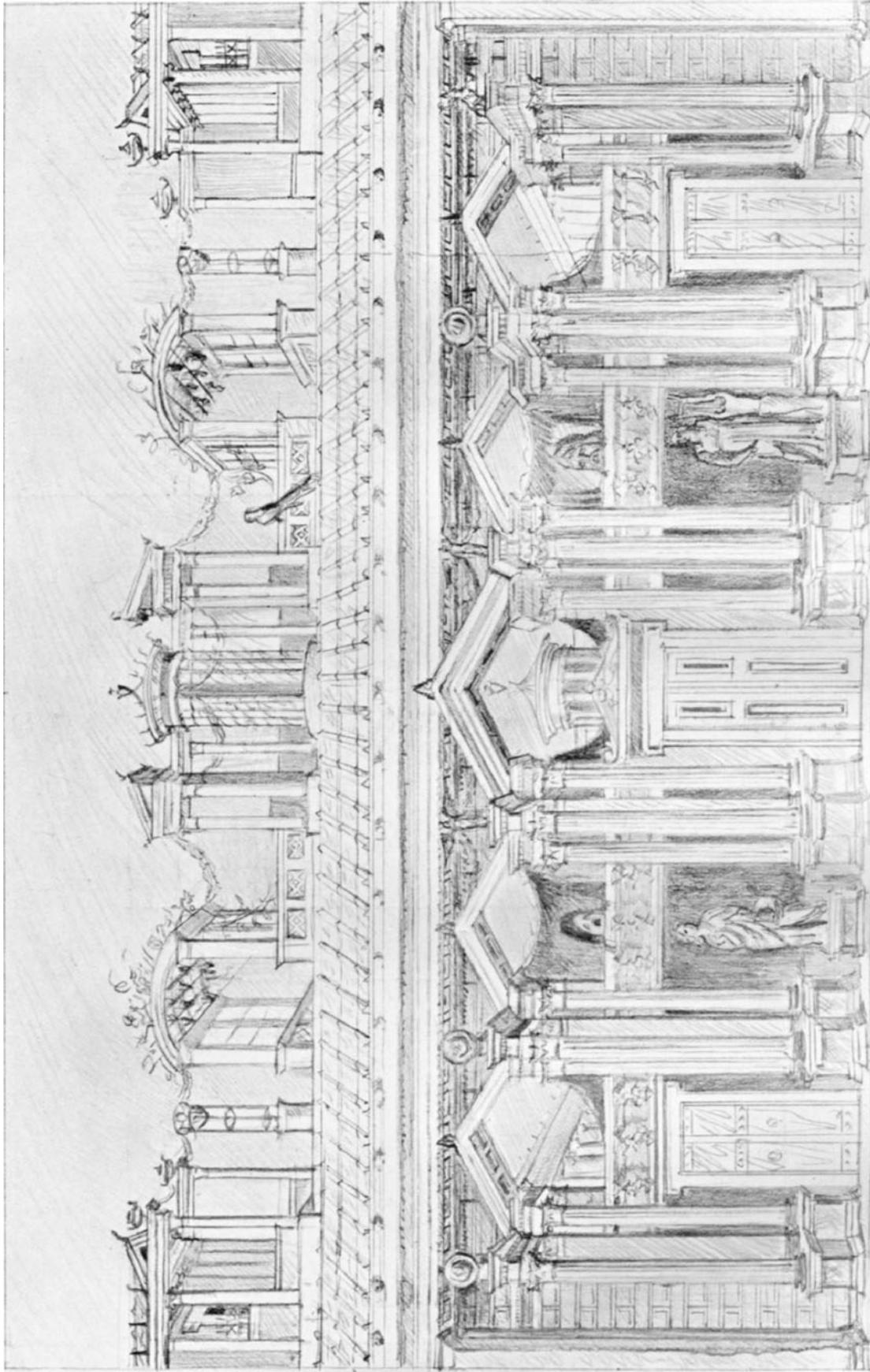


29

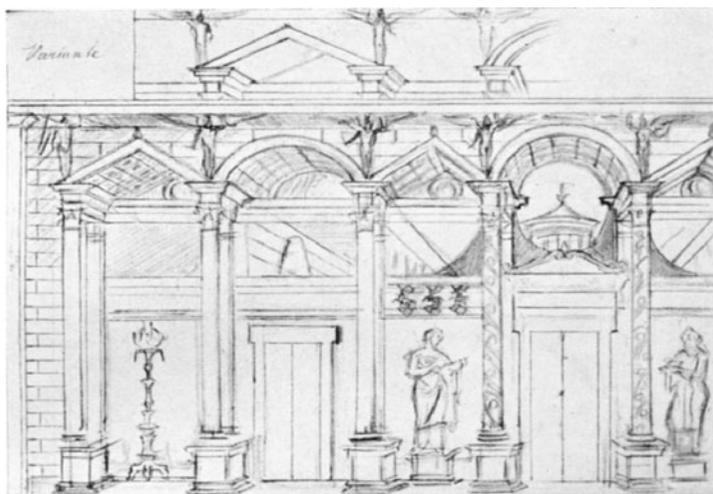


30

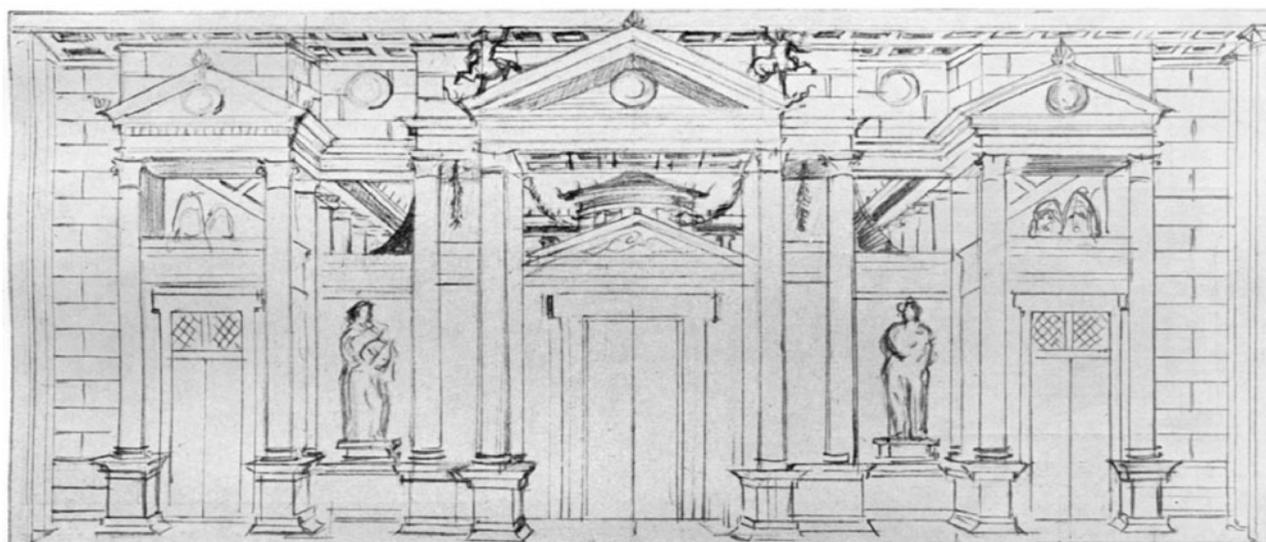
28—30. Die Scaenae Frons des Apaturius, Rekonstruktionsversuche A und B1.



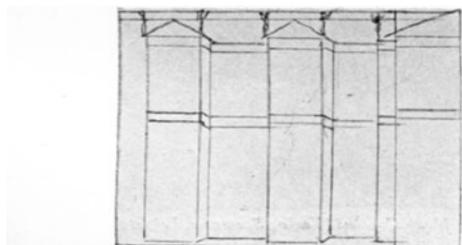
31. Die Scaena Frons des Apaturius, Rekonstruktionsversuch B2.



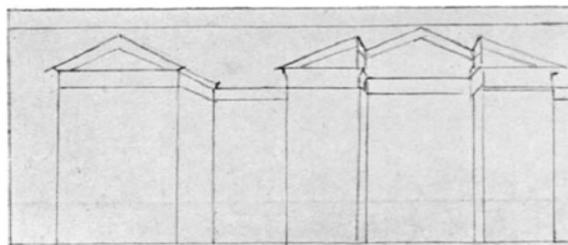
32



33



33b

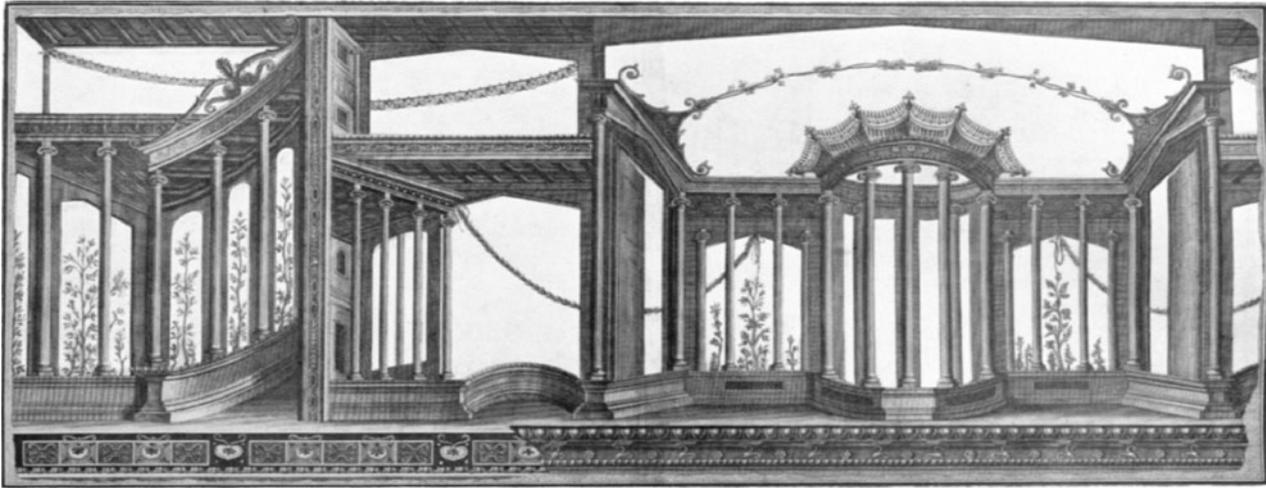


33c

32—33. Die Scaenae Frons des Apaturius, Rekonstruktionsversuche B 3 und 4. —  
33b. Variante zu Abb. 33. — 33c. Aufbau einer römischen Scaenae Frons.

### BERICHTIGUNG

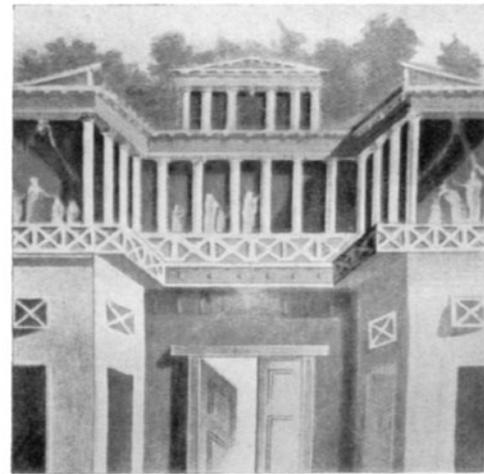
Seite 17: Die Nummern 33 b und 33c müssen vertauscht werden.



34



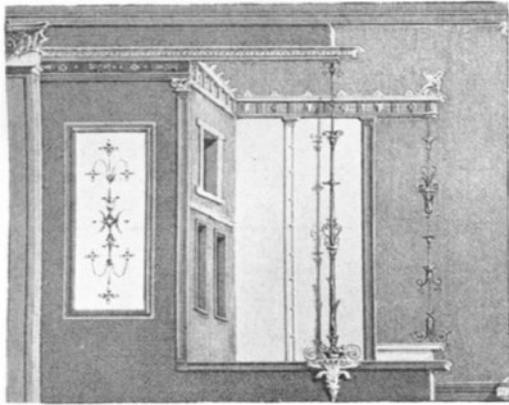
35

36 *Nach R. M. 26, 1911*

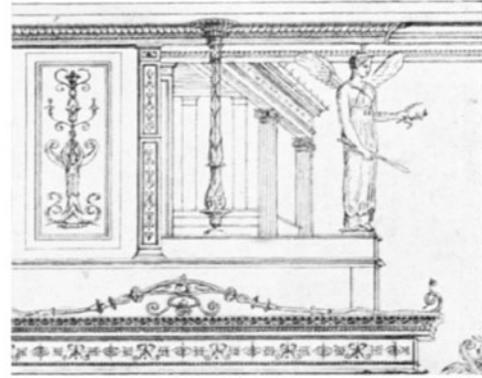
37

*Nach Curtius (Verlag Seemann, Leipzig)*

34. Neapel, Museo Nazionale. — 35. Athen, Hadrianstor. — 36. Pompeji, Haus des Sulpicius Rufus, Zimmer e. — 37. Haus des Lucretius Fronto, Tablinum.



38a

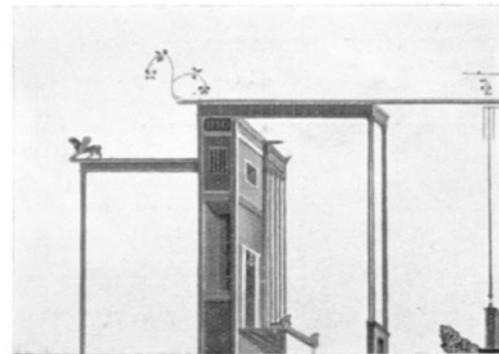


38b

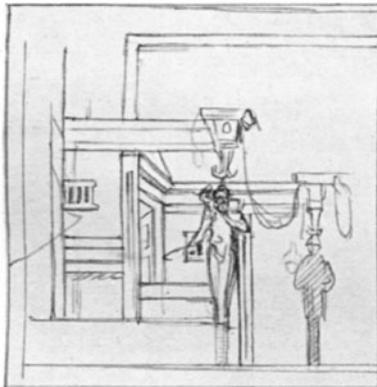


*Nach Aufnahme d. d. arch. Inst. Rom.*

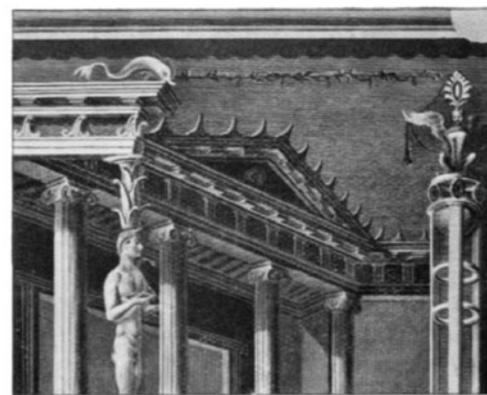
38c



38d

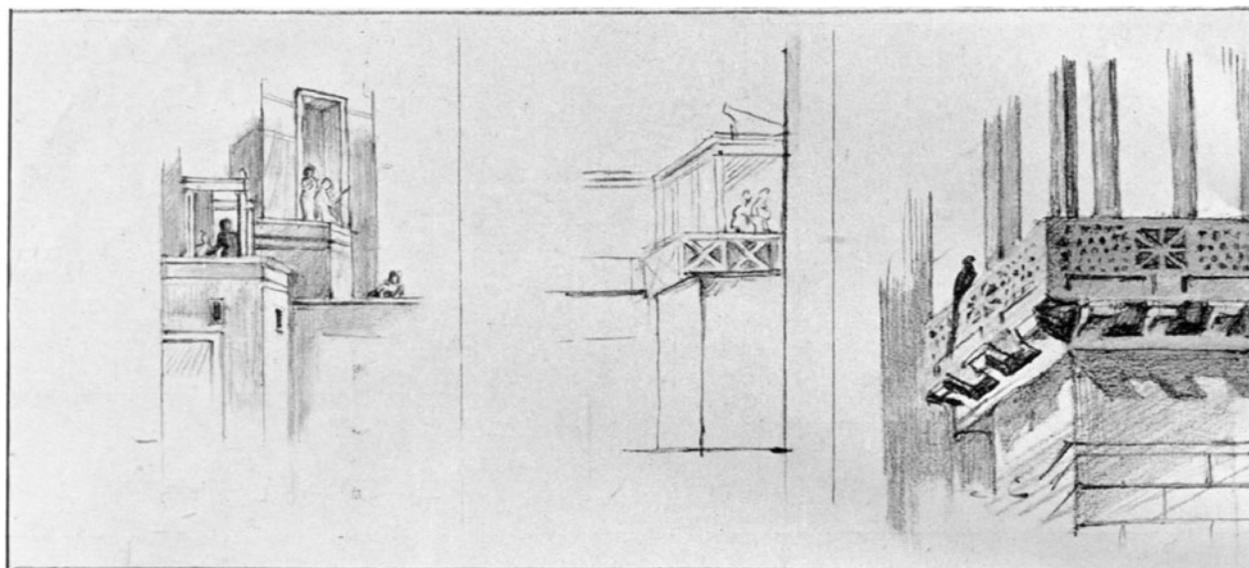


39



40

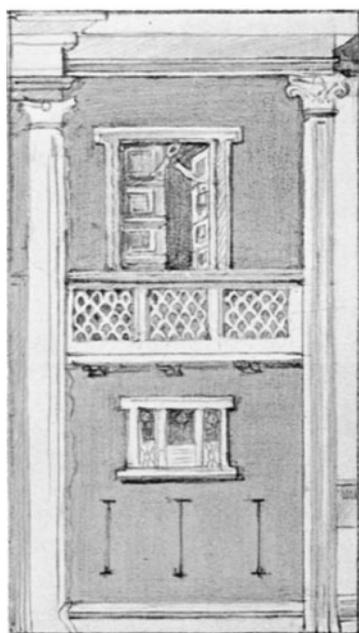
38a). Pompeji, V, 1, 14. — b.) Rom, Thermenmuseum, aus der „Farnesina“. — c.) Pompeji, Haus des Sulpicius Rufus. — d.) Haus des Spurius Mesor. — 39. VI, Ins. occ. — 40. Neapel, Museo Nazionale, aus Herculaneum.



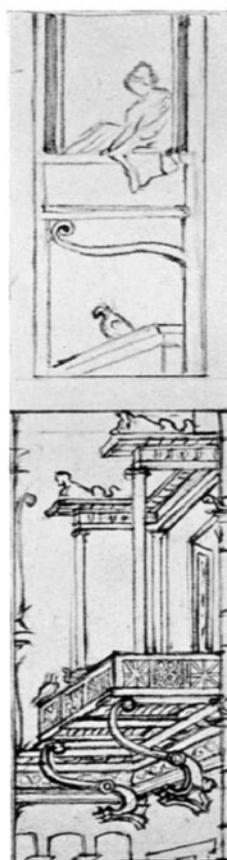
41a

41b

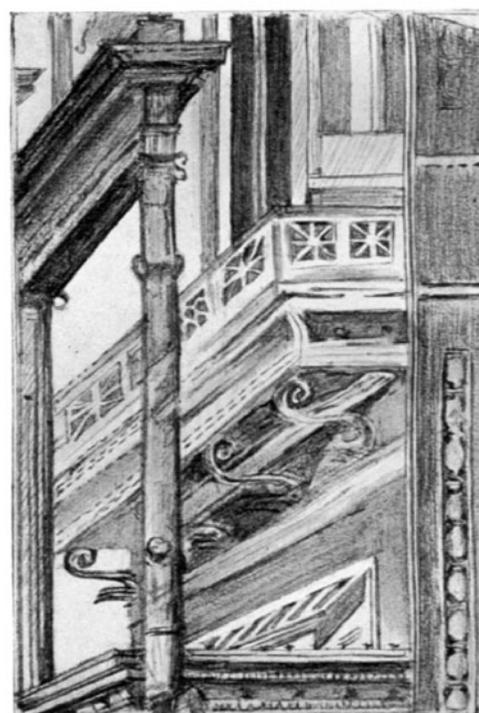
41c



42a

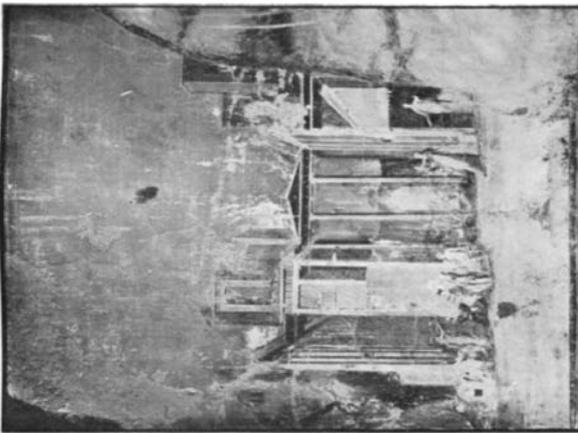


42b, 42c



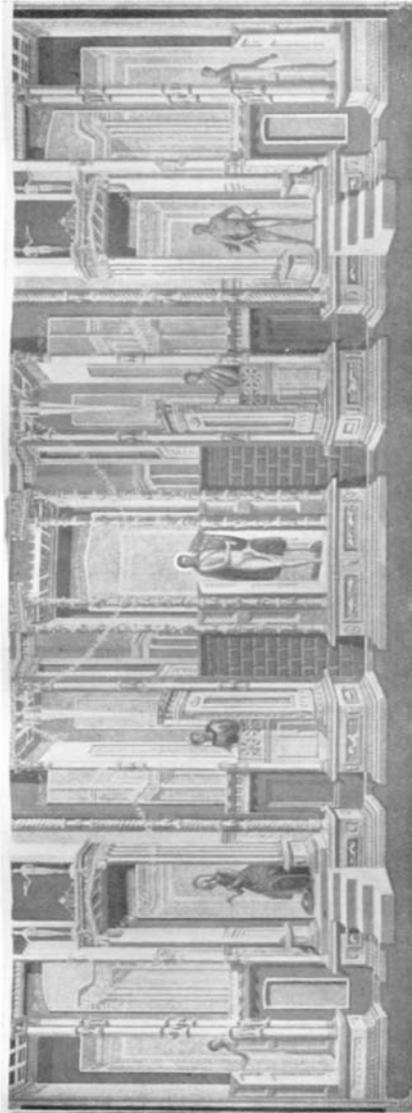
42d

41a. Rom, Casa di Livia. — b. Pompeji, Haus des Sulpicius Rufus. — c. Casa della Regina Margherita. — 42a. V, 1, 14. — b. Casa delle Nozze d'Argento — c. Casa dei Capitelli Colorati. — d. VIII, 2, 18.



43

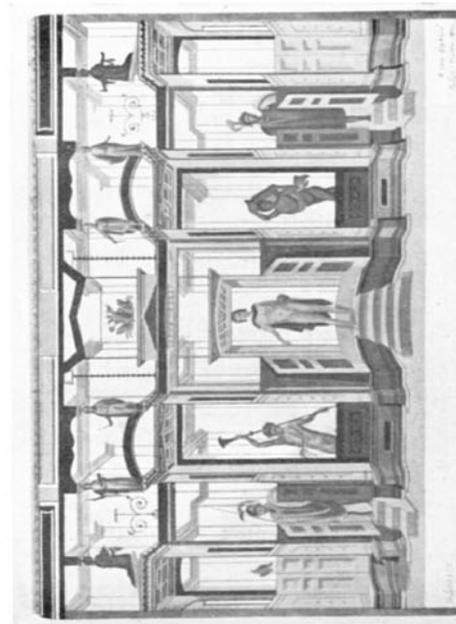
*Anderson 23455*



44



46

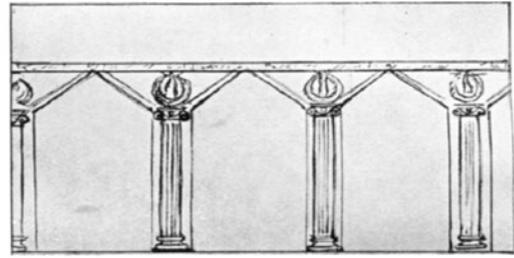


45

43. Medea und die Peliaden, Neapel, Museo Nazionale; aus Pompeji VI, 13, 2. — 44. Pompeji, Casa di Apollo. — 45. I, 3, 25. — 46. Rom, Domus Aurea.



46b

*Alinari 43179*

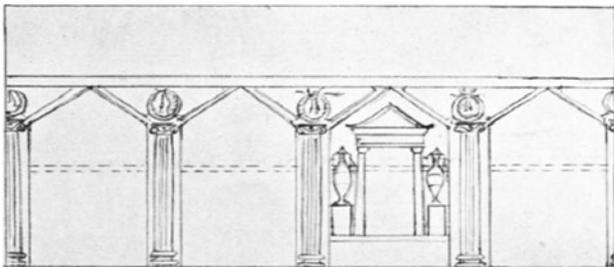
47



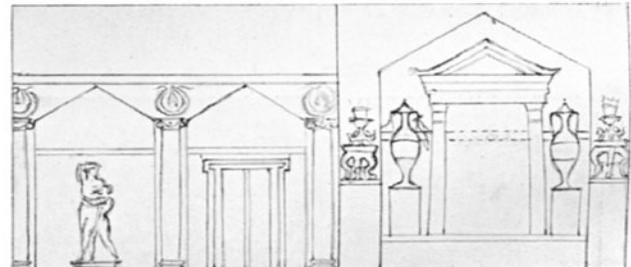
48



49

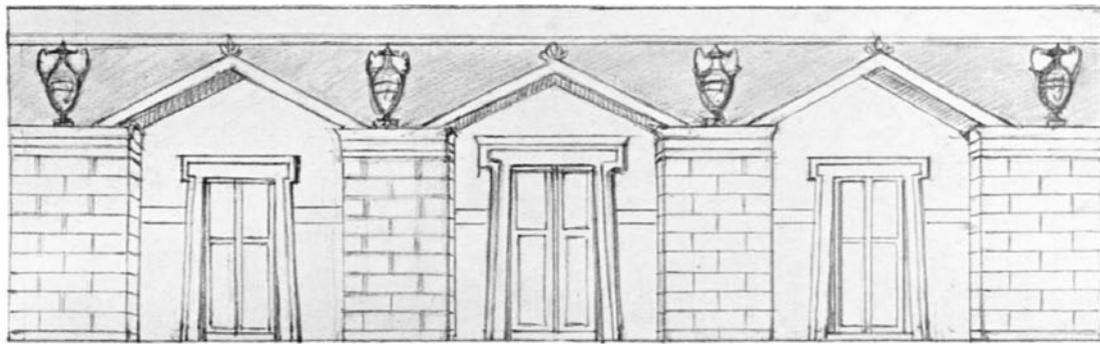


50a

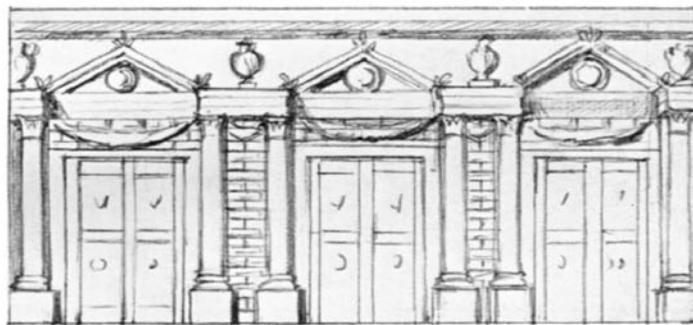


50b

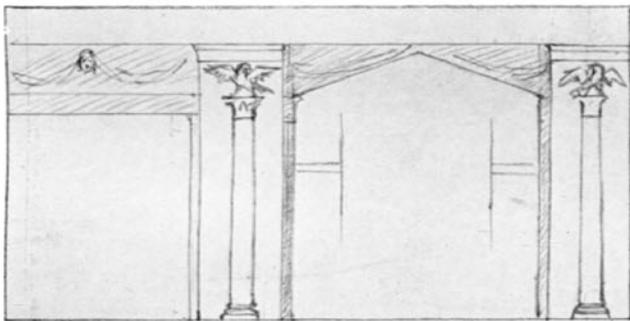
46b. Pompeji, Haus des Pinaris Cerealis. — 47, 48. Marissa, bemalte Grabwände. —  
49. Grabstele aus Syros. — 50a, b. Hellenistisches Wandgliederungssystem.



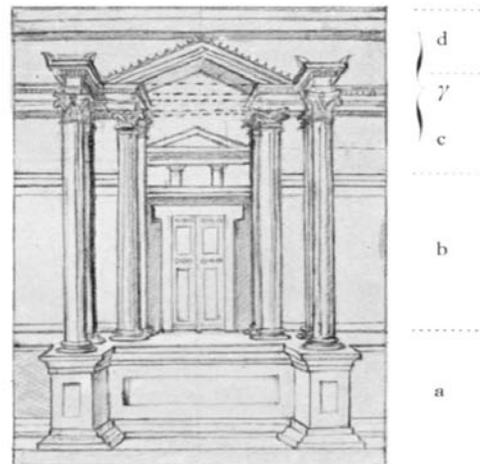
51



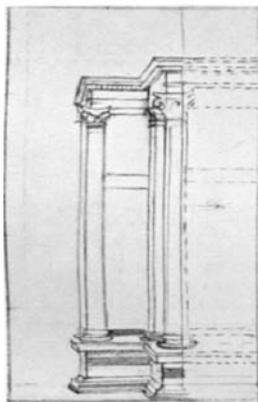
52



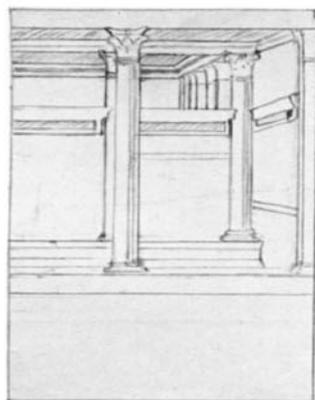
52b



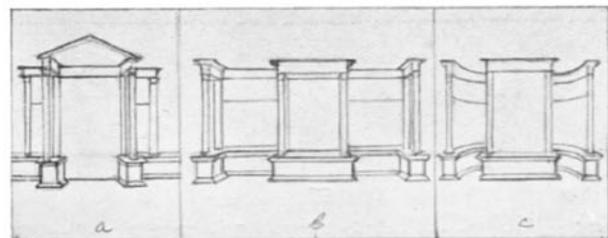
53



54a



54b



55

51. Hellenistische Fassade, Rekonstruktion. — 52. Frührömische Fassade, Rekonstruktion. — 52b. Rückwand einer Thyromabühne. — 53, 54a. Wanddekorationen zweiten Stils, Rekonstruktionen. — 54b. Schema der Dekoration auf Abb. 13 links. — 55. Schemata des Mittelbaus („Regia“) der römischen Fassade.



56



57

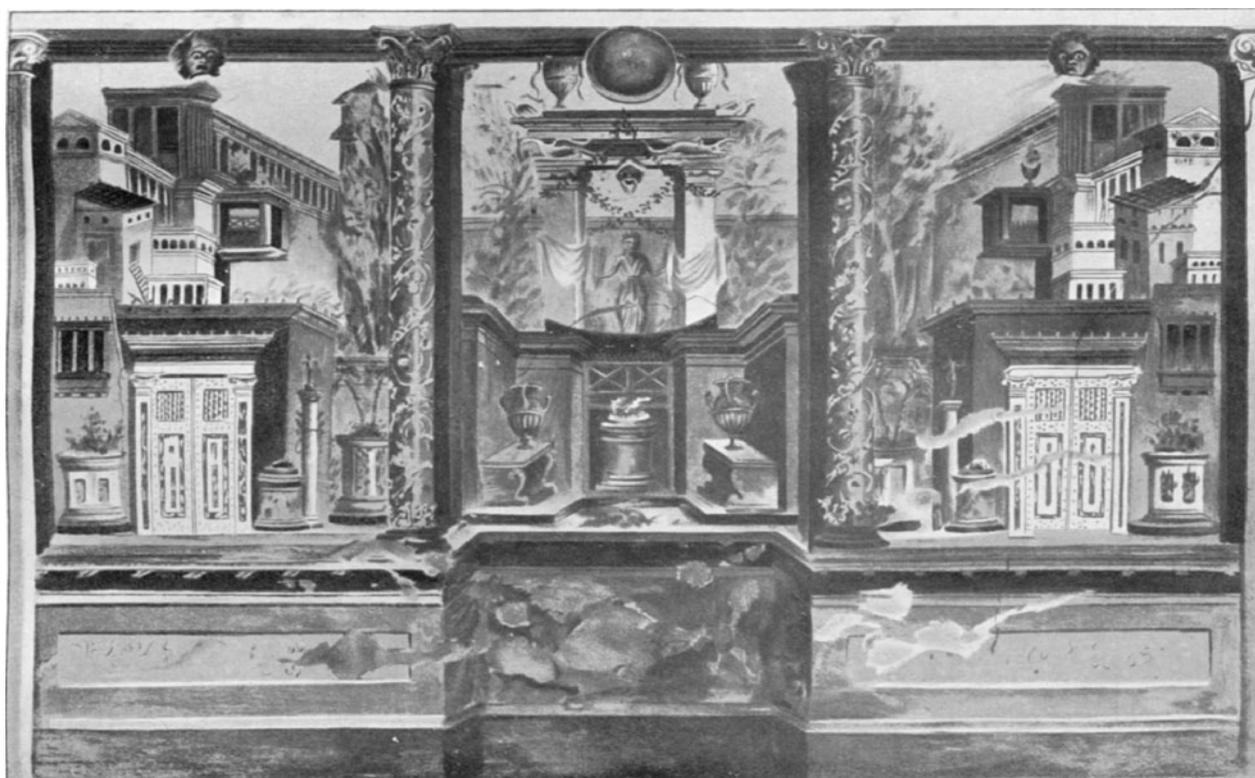


58

56. Aus Boscoreale, Villa des P. Fannius Sinistor; Cubiculum (New York, Metropolitan Museum). — 57, 58. Aus der Fanniusvilla, Cubiculum; westliche und östliche Alkovenwand (New York).



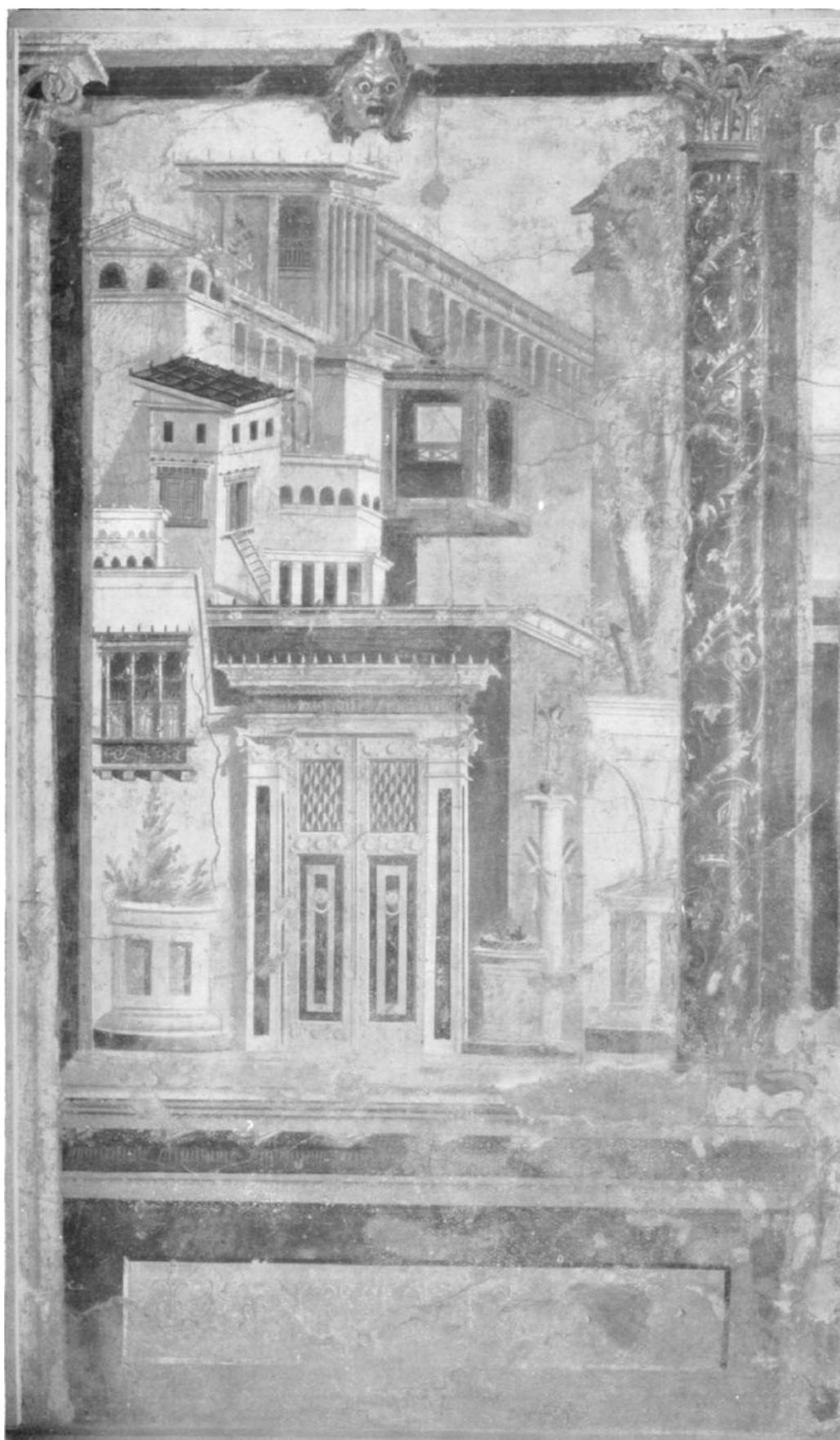
59

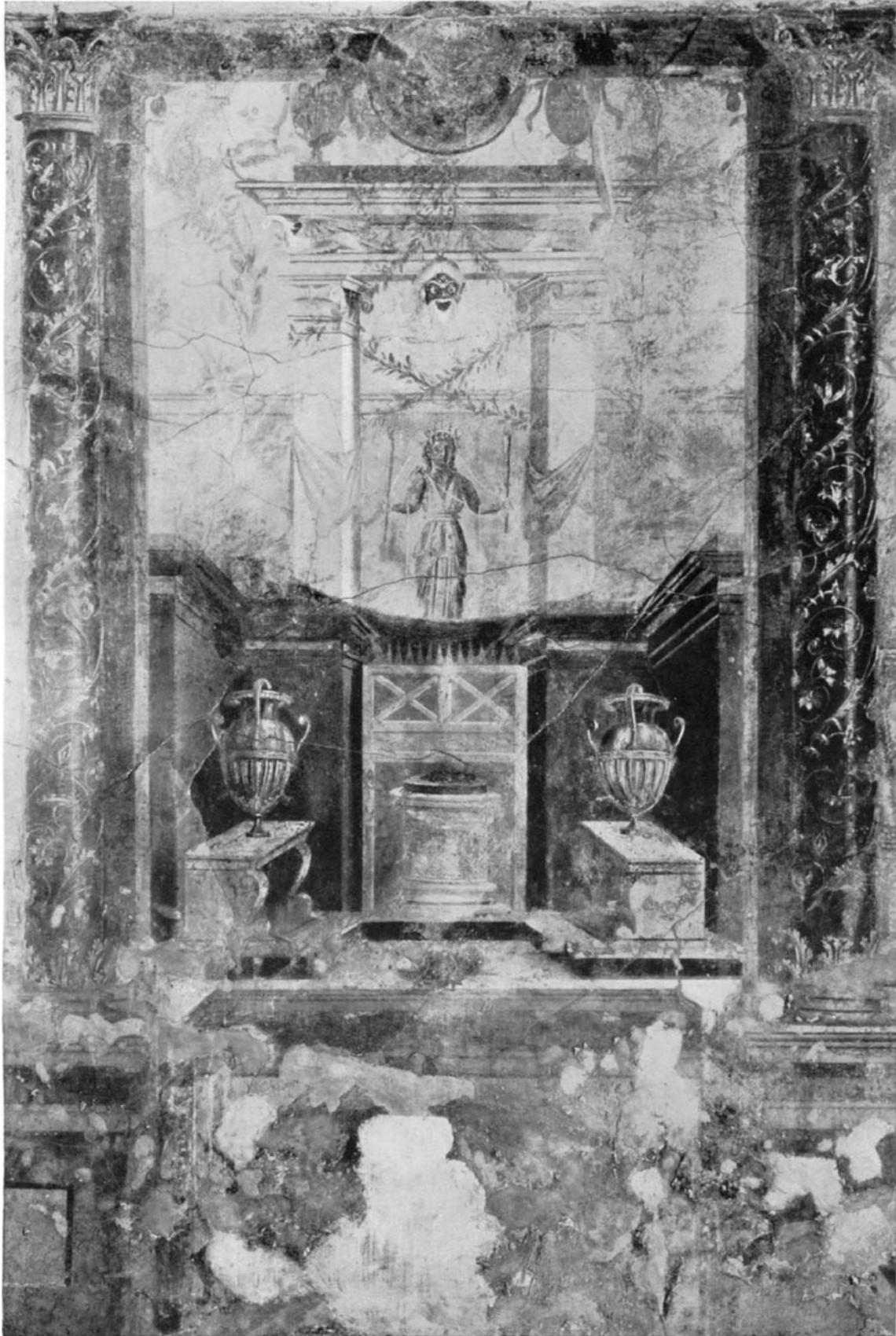


60

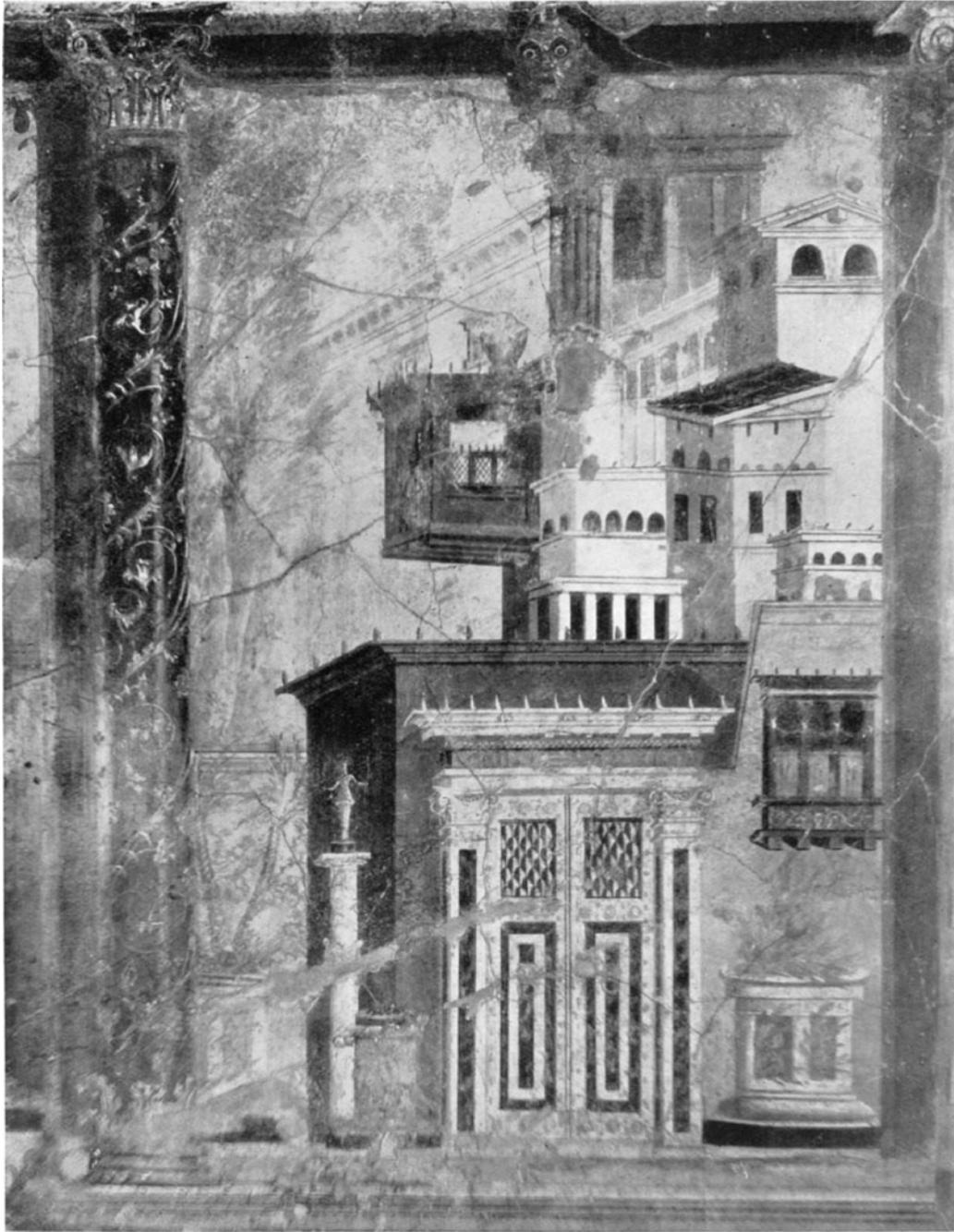
59. Scaena tragico more, Rekonstruktion. — 60. Aus Boscoreale, Villa des Publius Fannius Sinistor; Cubiculum, Westwand des Procoiton (New York).

DIE POMPEJANISCHE WANDDEKORATION





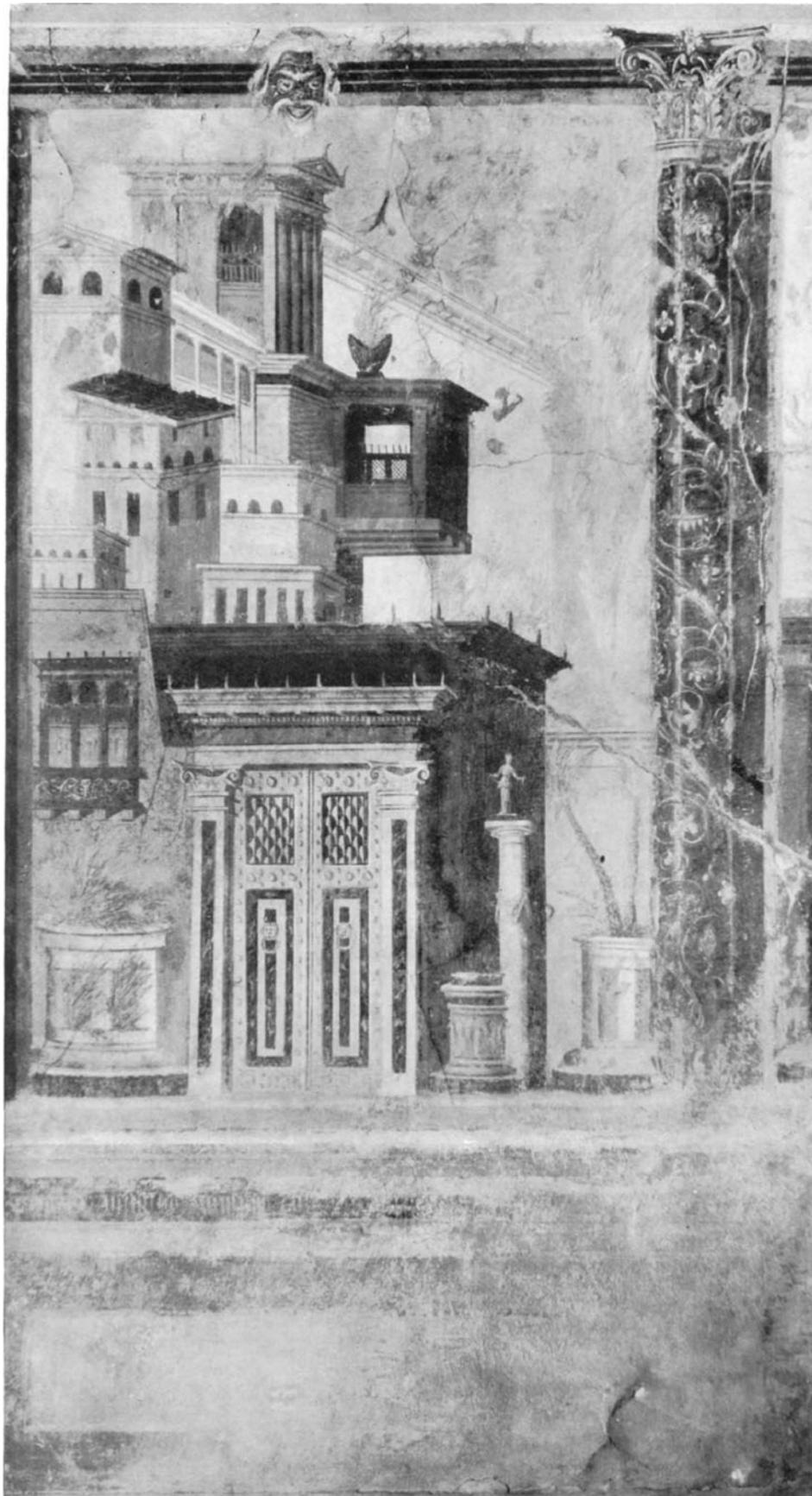
DIE ABBILDUNGEN 61a—c GEHÖREN ZU DEN SEITEN 141 U.F.F. DES TEXTBANDES

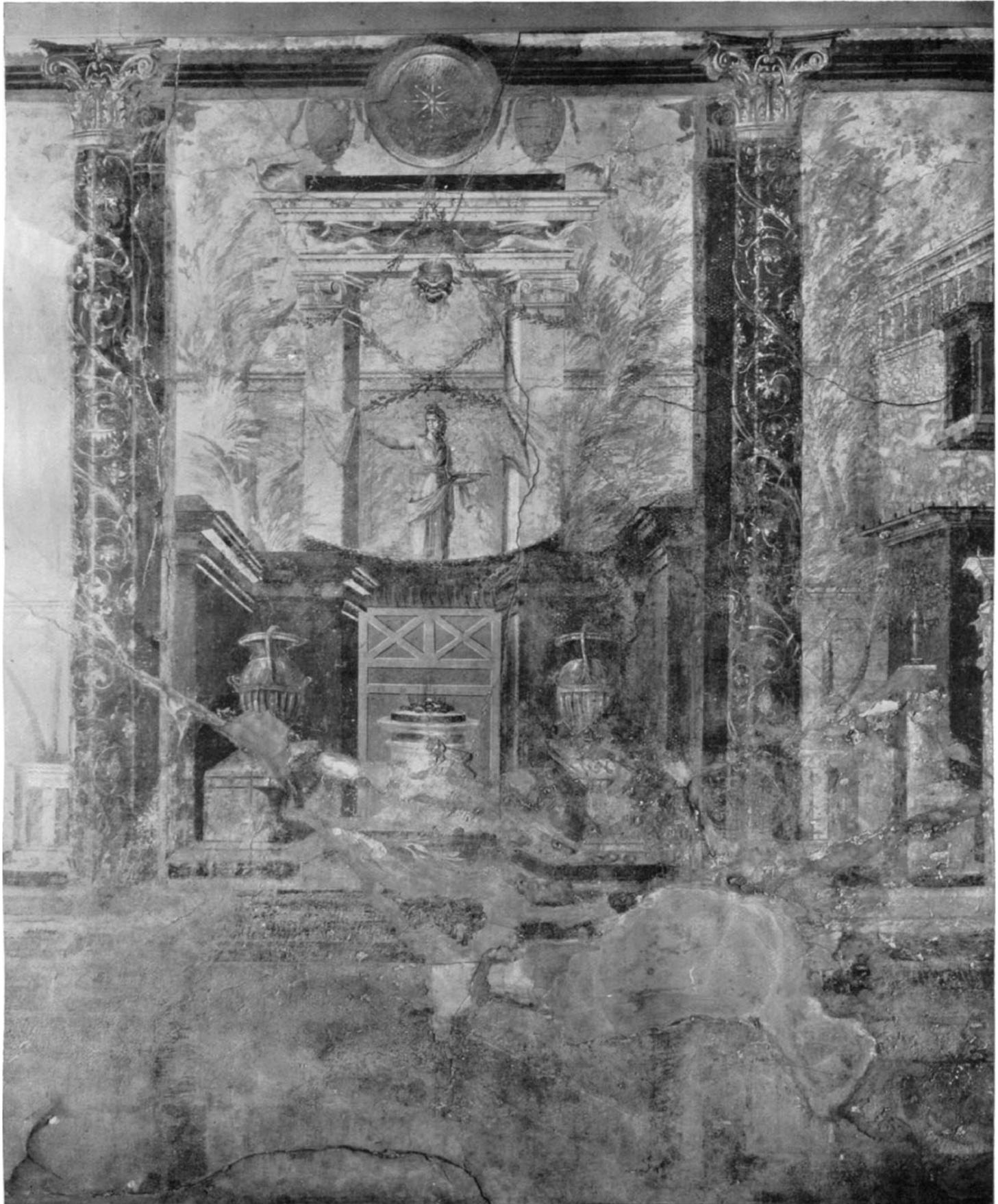


61c

61a—c. Aus Boscoreale, Villa des P. Fannius Sinistor; Cubiculum, Westwand des Procoiton  
(New York, Metropolitan Museum).

DIE POMPEJANISCHE WANDDEKORATION

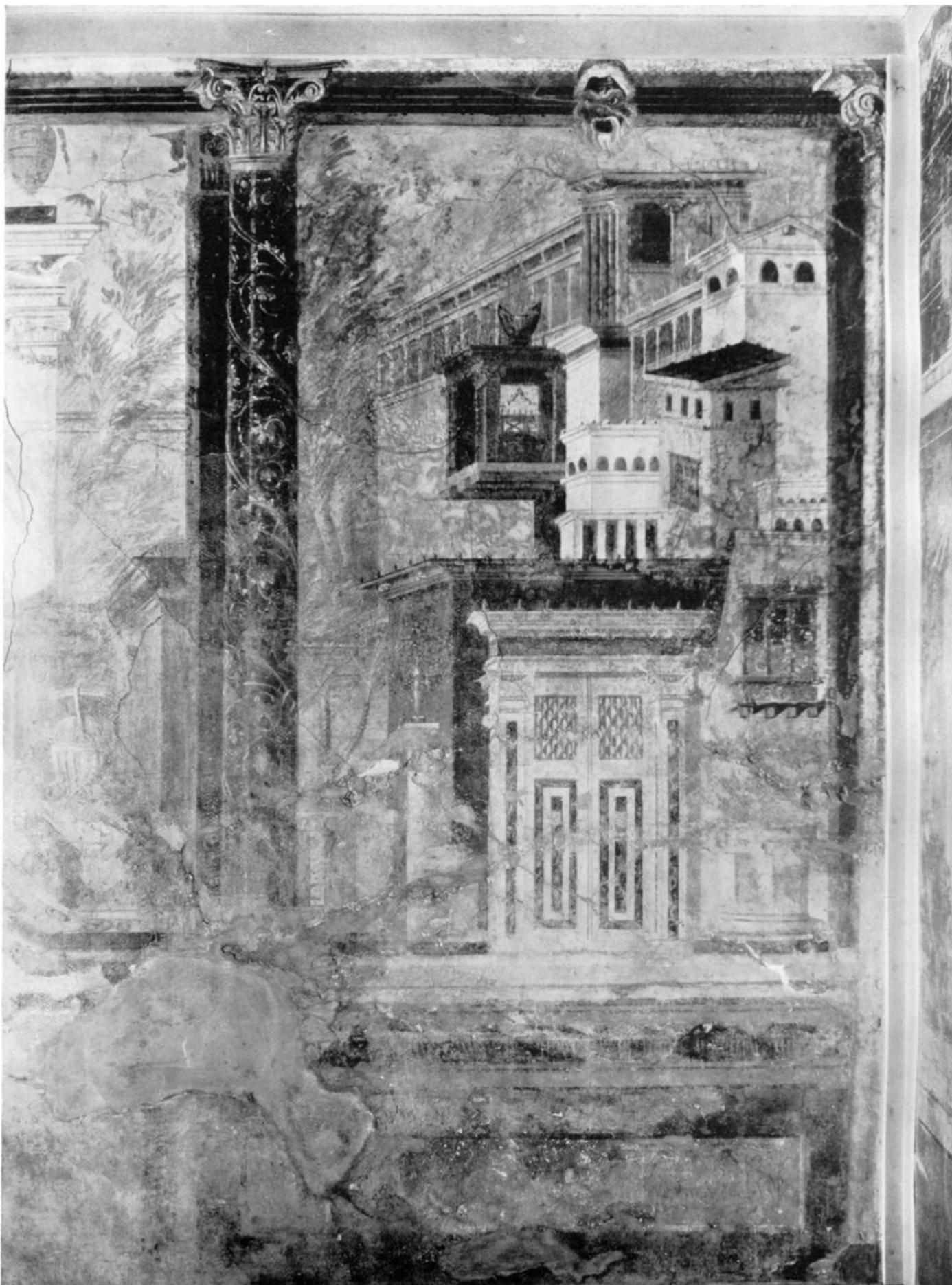




62b

62a—c. Aus Boscoreale, Villa des P. Fannius Sinistor; Cubiculum, Ostwand des Procoiton  
(New York, Metropolitan Museum).

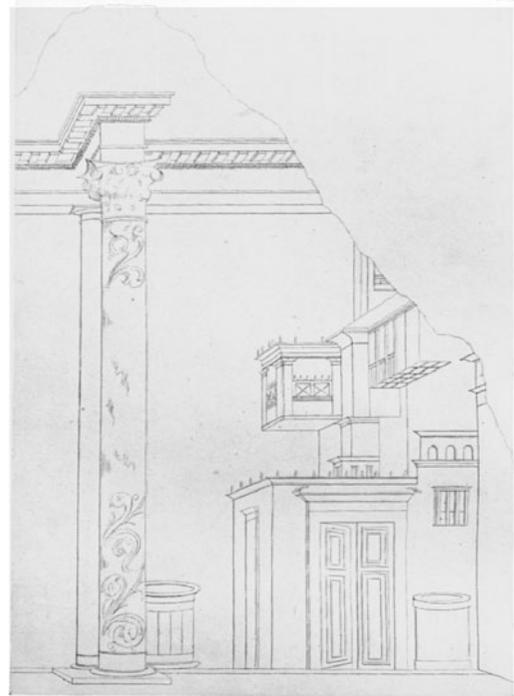
DIE ABBILDUNGEN 62a—c GEHÖREN ZU DEN SEITEN 141 U.F.F. DES TEXTBANDES



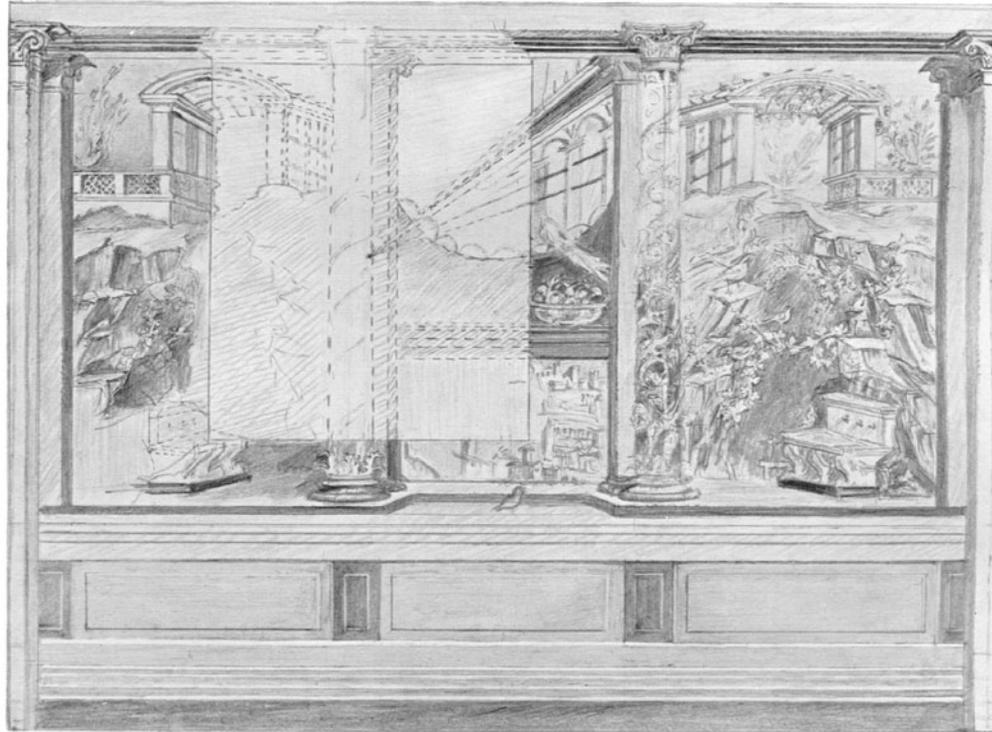
DIE POMPEJANISCHE WANDDEKORATION



*Aufnahme d. deutschen arch. Inst. Rom*  
63a

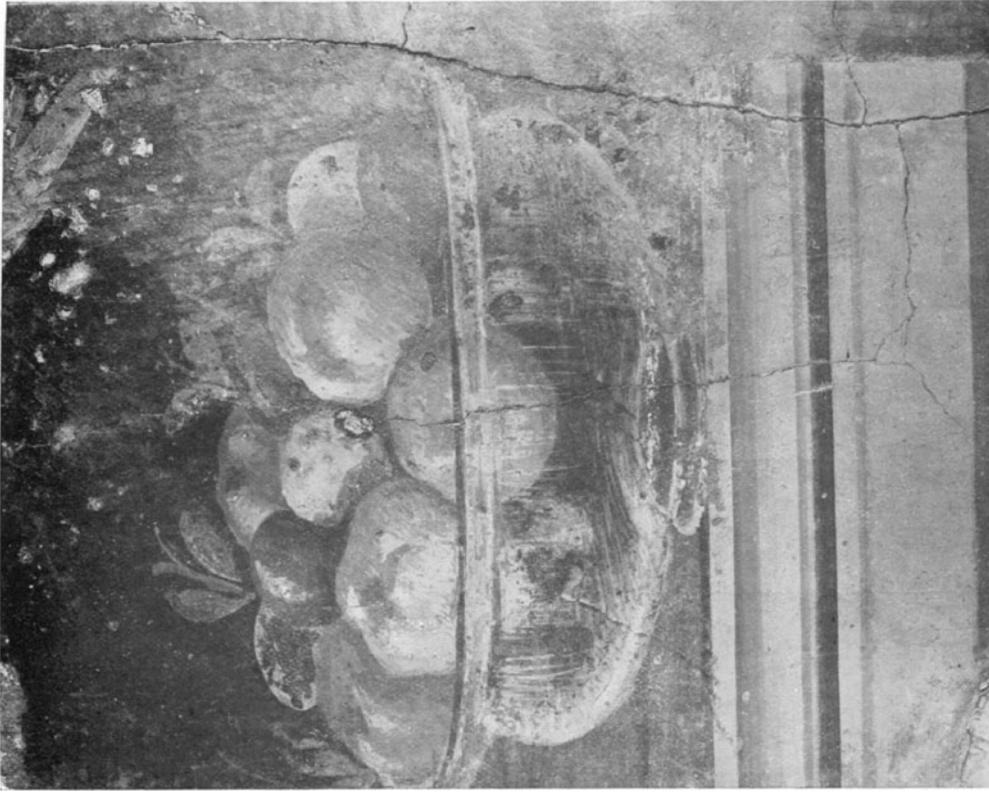


63b



64

63a—b. Pompeji, Casa del Laberinto, korinthischer Oecus. — 64. New York, Metropolitan Museum. Aus Boscoreale, Villa des P. Fannius Sinistor; Cubiculum, Alkovenrückwand.



66

66. Detail aus Abb. 65.



65

65. Aus Boscoreale, Villa des P. Fannius Sinistor; Cubiculum, nördliche Alkovenwand (New York, Metropolitan Museum).



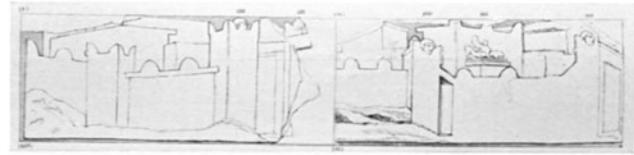
67a



67b



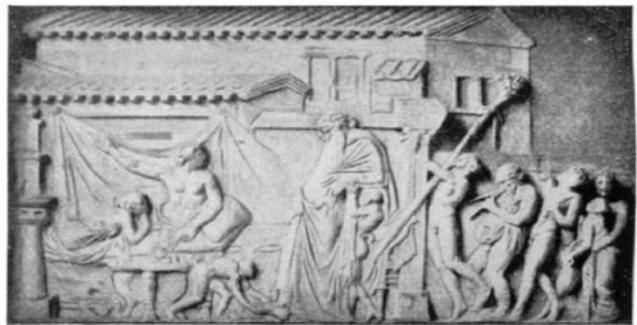
67c



67d



68



69

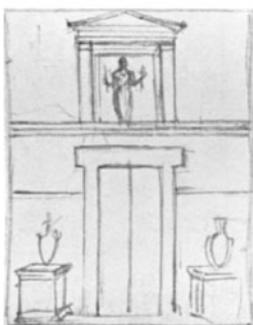
67a—c. Wien, Reliefs vom Heroon von Trysa. — 67d. London, Relief vom Nereidenmonument in Xanthos. — 68. Rom, Vatikan; sog. Bauernrelief. — 69. Neapel, sog. Ikariosrelief.



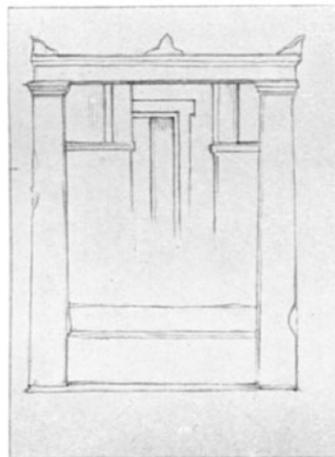
70



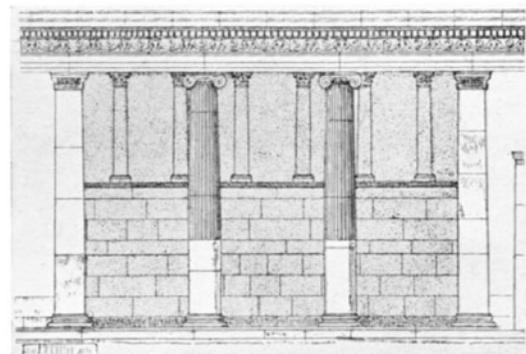
71



71b

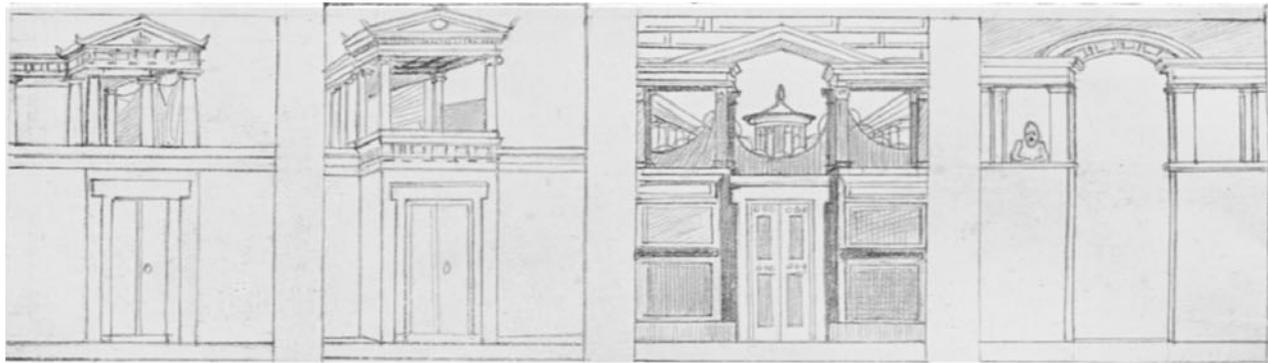


72



Nach J. d. I. 38/39, 1923/24  
73

70. Hellenistische Scaena comica, Rekonstruktion. — 71. Hellenistische Scaena satyrica, Rekonstruktion. — 71b. Hellenistische Scaena, Rekonstruktion. — 72. Volo, Stele der Hediste aus Pagasae; der architektonische Aufbau. — 73. Priene, Gymnasion, Ephebensaal.

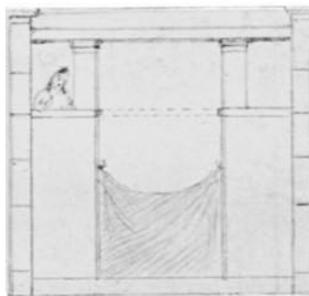


74a

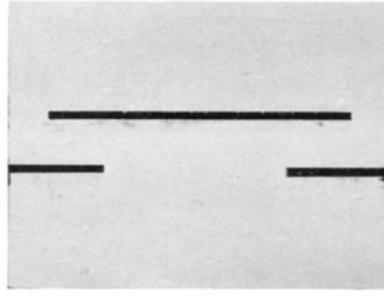
74b

74c

74d



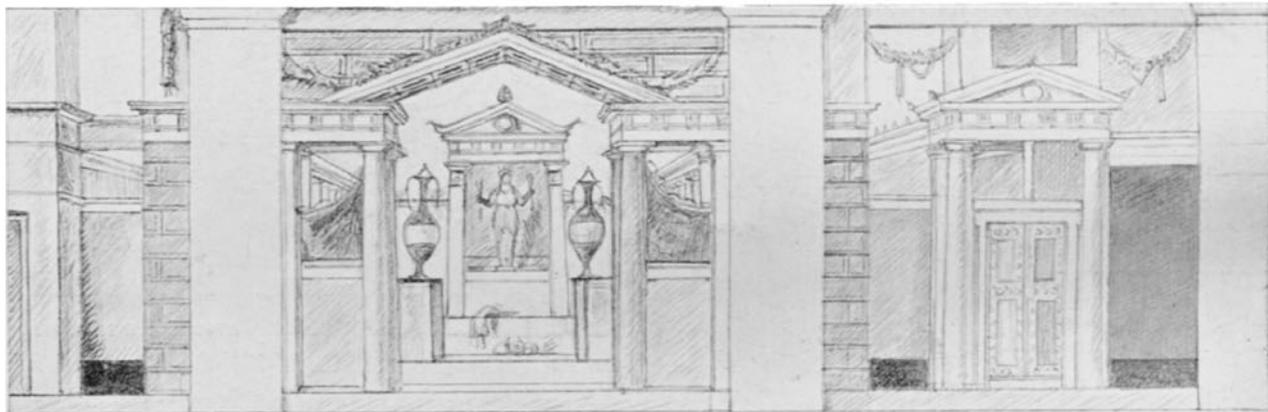
74e



75b



76b



75

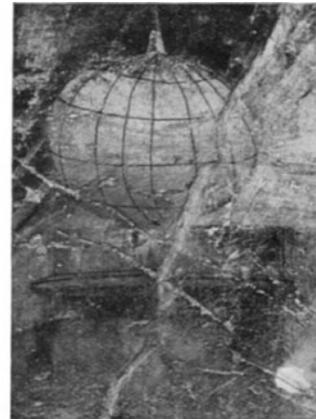


76

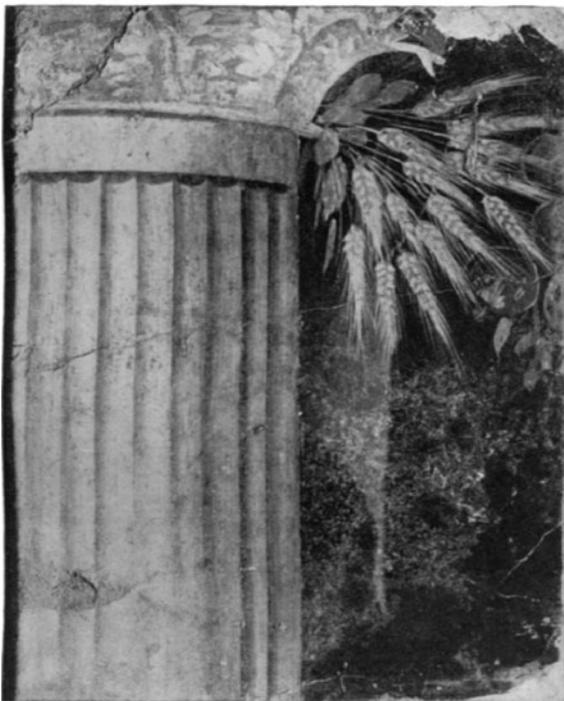
74—76. Hellenistische Scaenae tragico more, Rekonstruktionen.



77



79b



78



79a

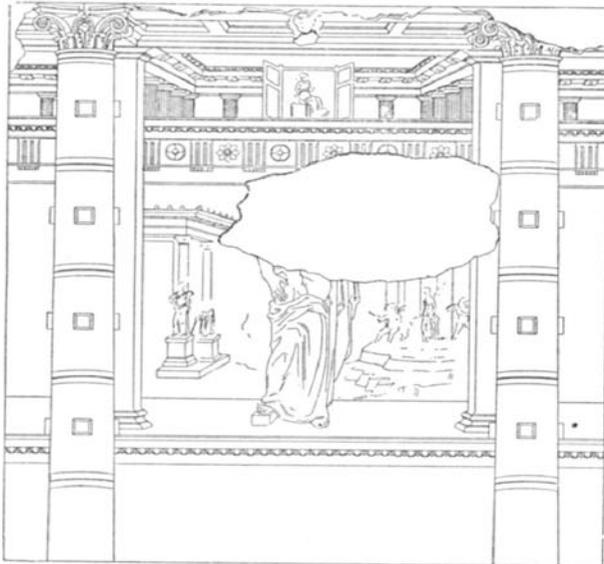
77—79. Aus Boscoreale, Villa des Publius Fannius Sinistor; Einzelheiten aus dem Peristyl (78, 79a—b im Metropolitan Museum, New York).



80



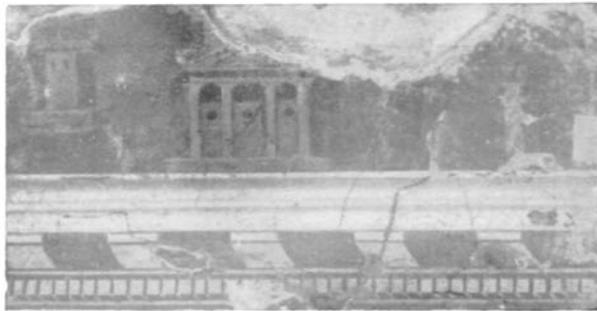
81



82

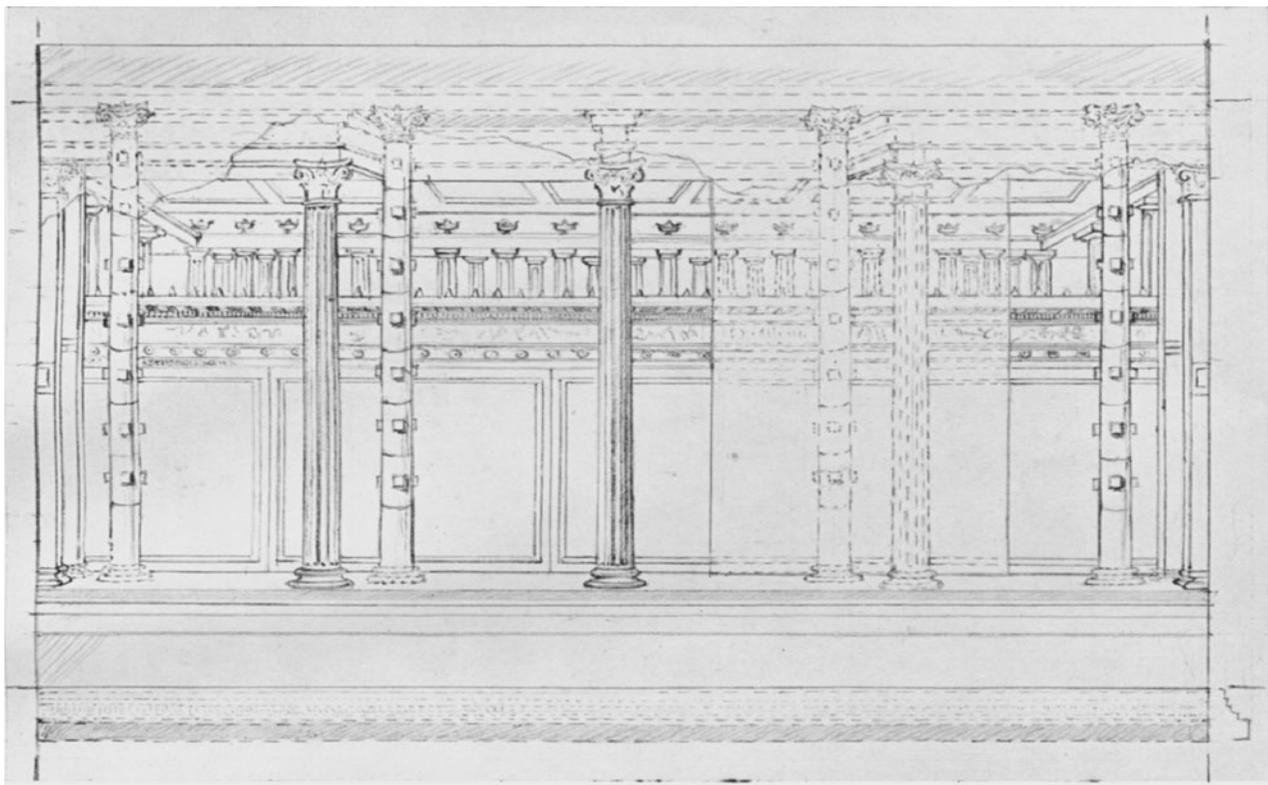


83



86b

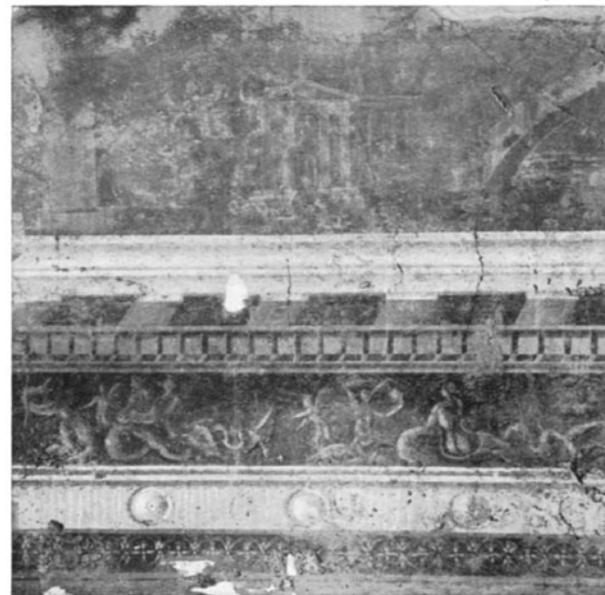
80, 81. Aus Boscoreale, Villa des P. Fannius Sinistor, Peristyl (Paris und Amsterdam). —  
 82, 83. Aus der Fanniusvilla, grosses Triklinium (82 nicht erhalten, 83 New York). —  
 86b. Aus der Fanniusvilla, kleines Triklinium (Mariemont).



85

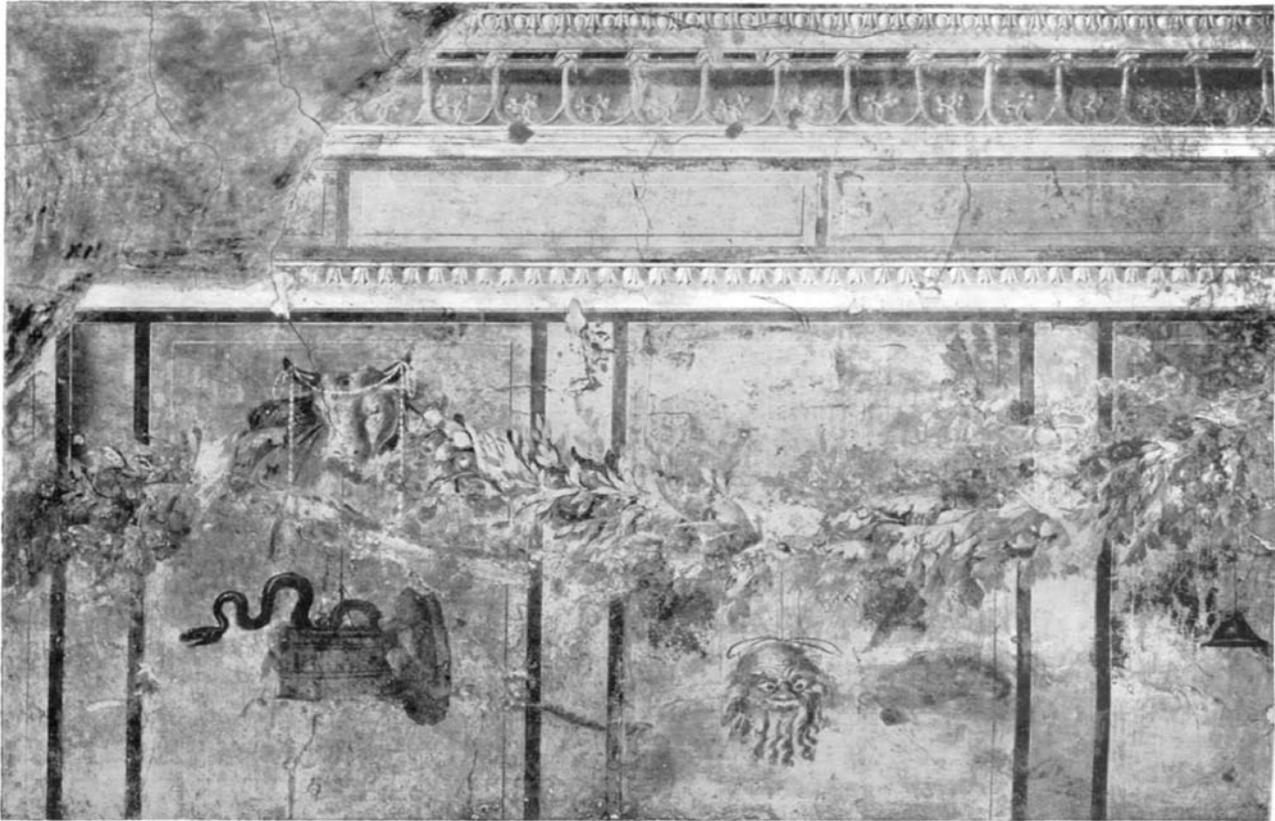


84

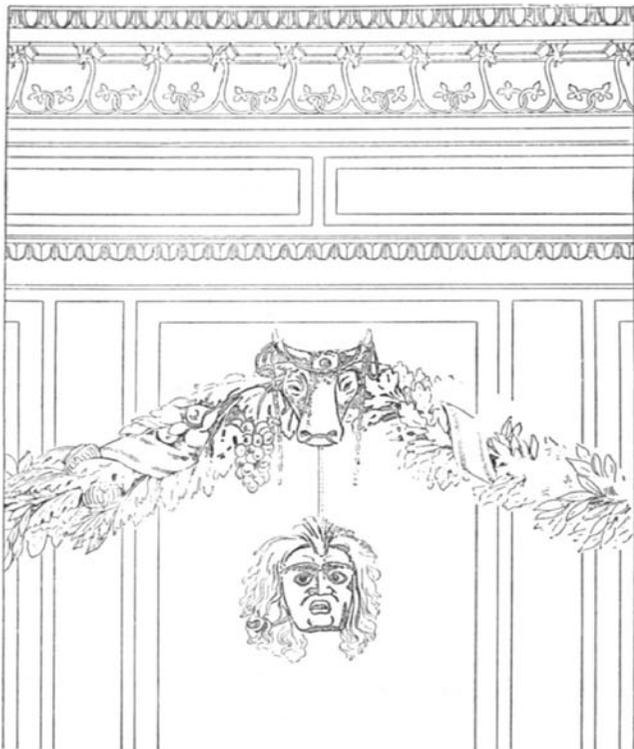


86a

84. Alexandrien, Stele der Helixo. — 85, 86a. Aus Boscoreale, Villa des P. Fannius Sinistor, kleines Triklinium. (85. nicht erhalten, 86a. Mariemont).



87

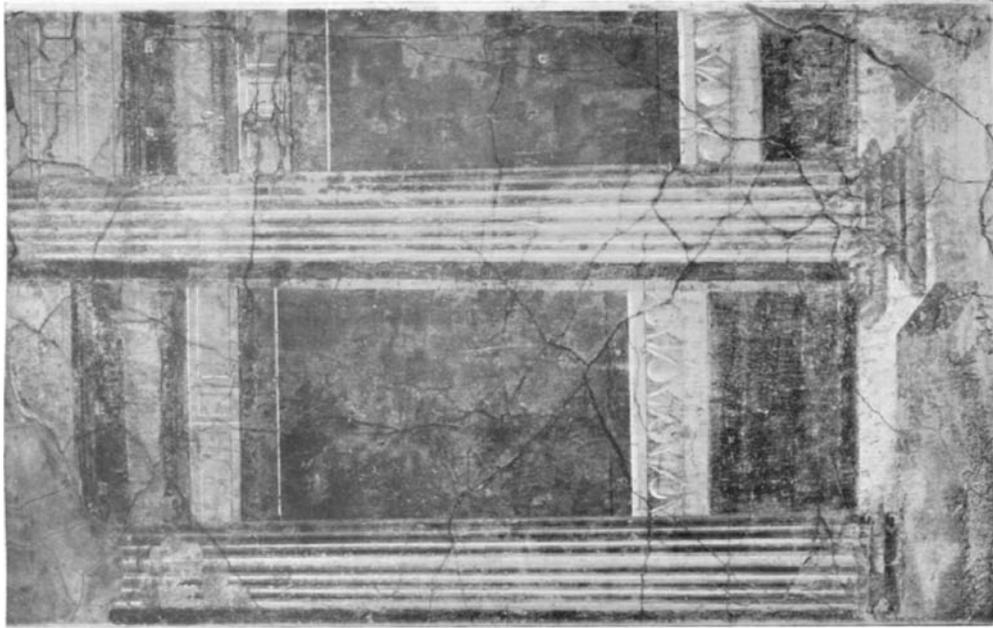


88

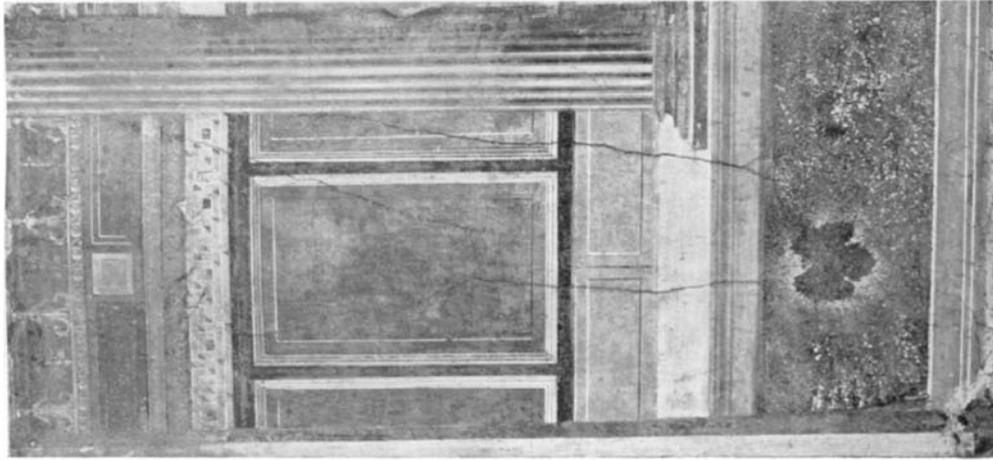


89

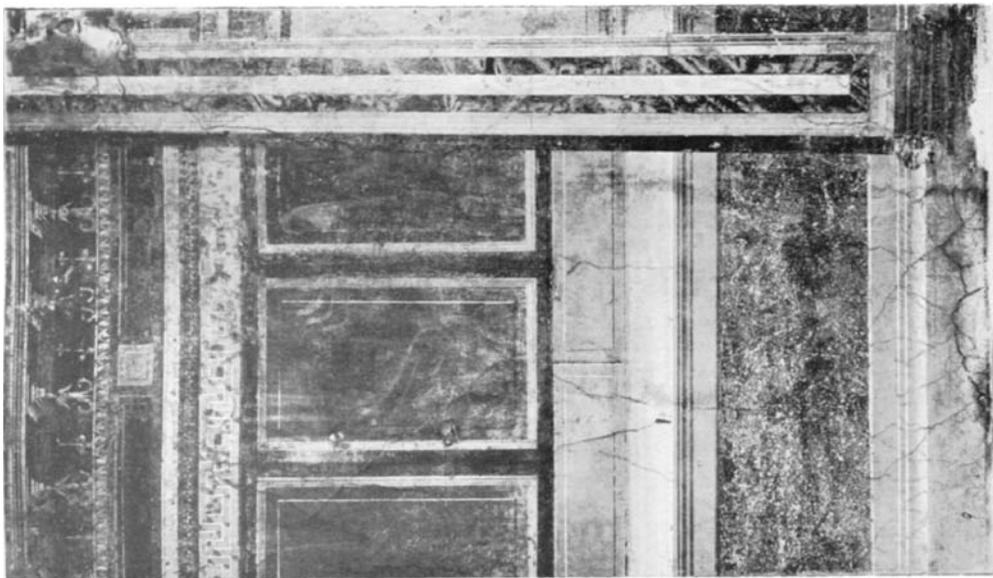
87, 88. Aus Boscoreale, Villa des P. Fannius Sinistor; Tablinum. (New York und Mariemont). —  
89. Aus der Fanniusvilla, Saal der Musikinstrumente (Paris).



90c

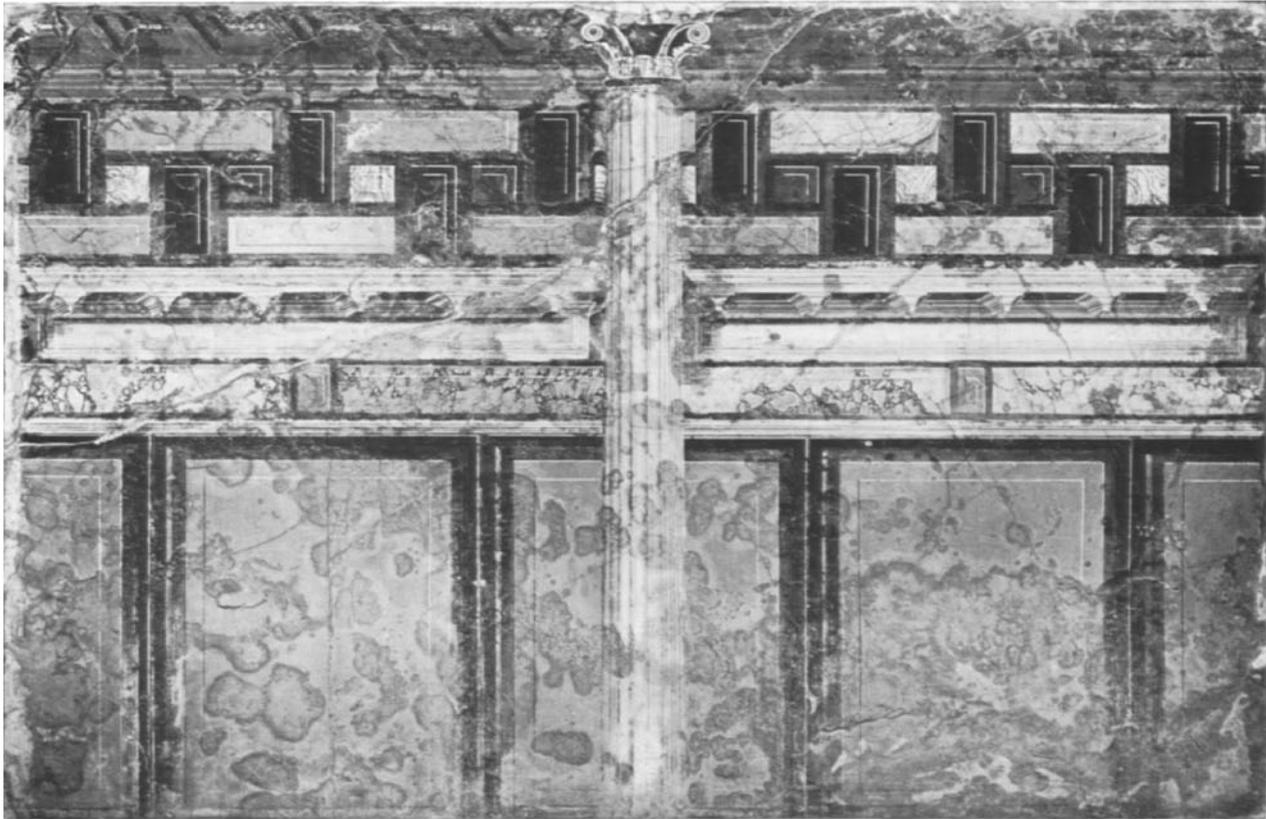


90b

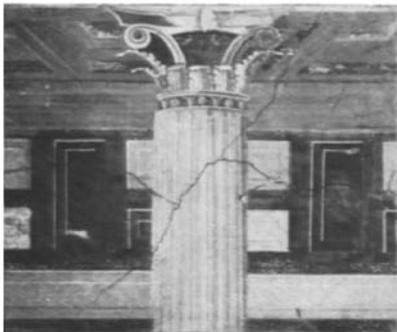


90a

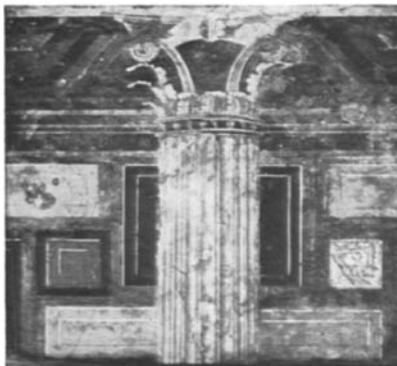
90a—c. Aus Boscoreale, Villa des P. Fannius Sinistor; Nebenzimmer des Sommertriklinium (New York).



91



92a

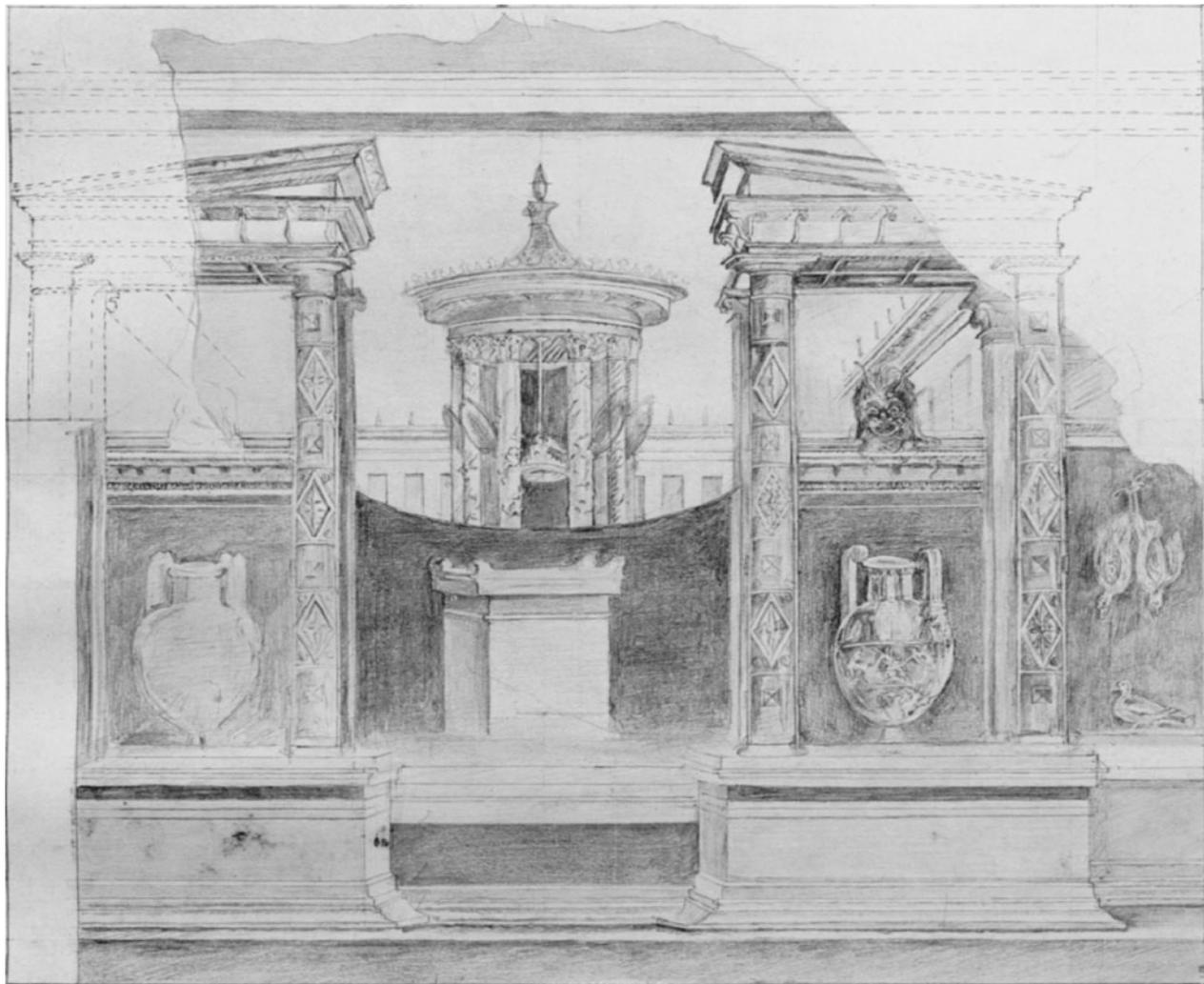


92b

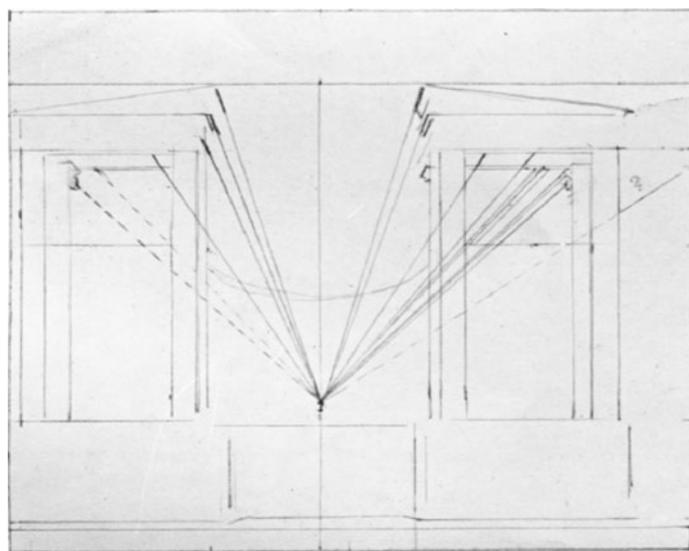


93

91, 92a, b. Aus Boscoreale, Villa des P. Fannius Sinistor;  
Nebenzimmer des grossen Triklinium (Brüssel und Mariemont).  
— 93. Aus der Fanniusvilla, Fauces (Paris).



94

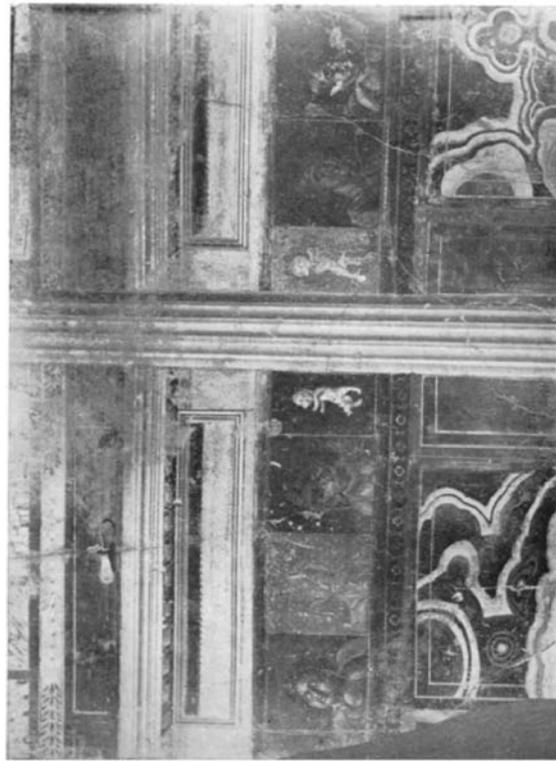


94b

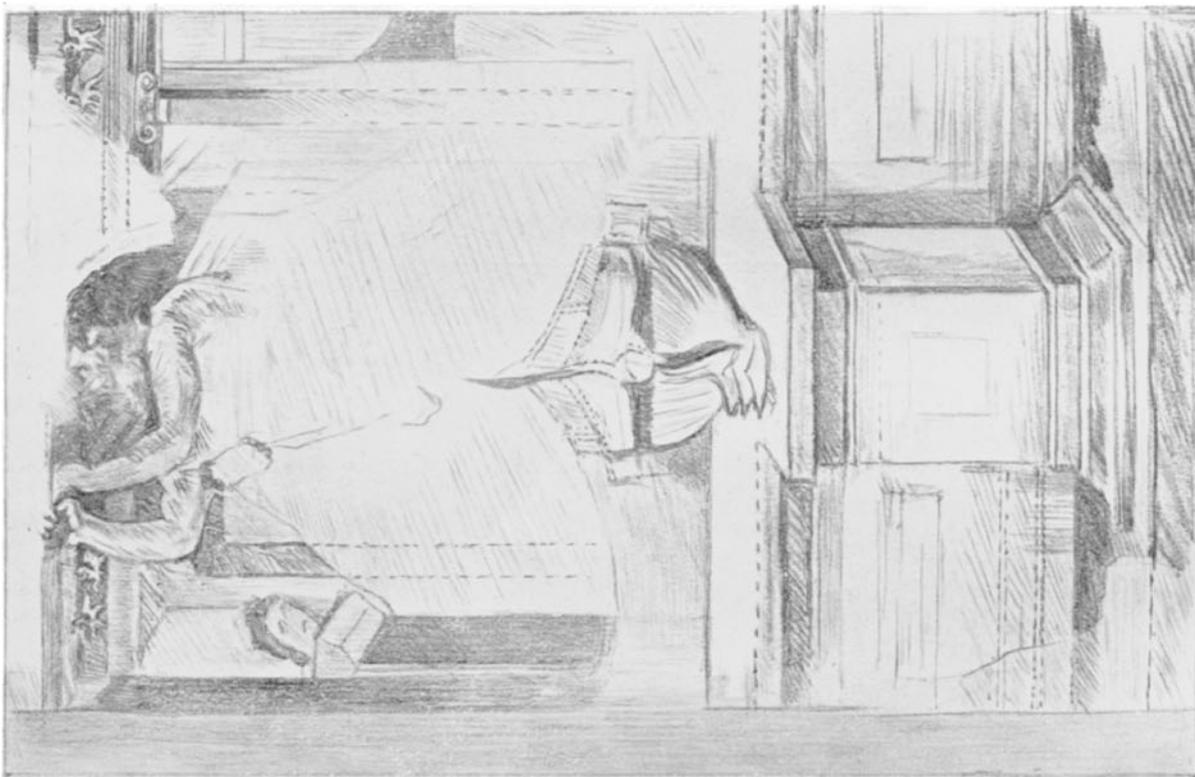
94. Pompeji, Casa del Laberinto, korinthischer Oecus. — 94b. Perspektivische Konstruktion zu Abb. 94.



96

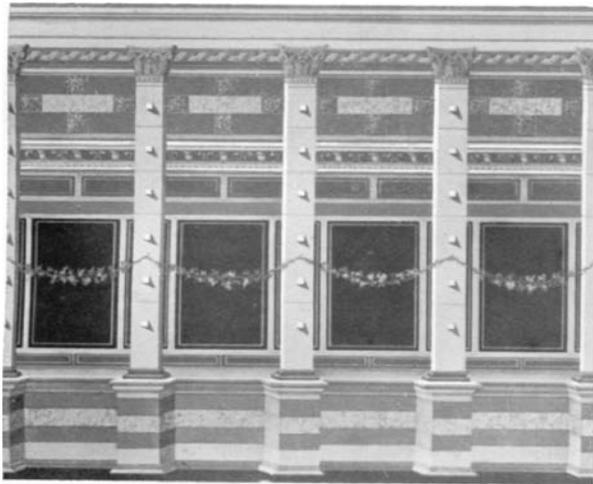


97 Aufnahme d. deutschen arch. Inst., Rom  
Ebenda, Zimmer 46.

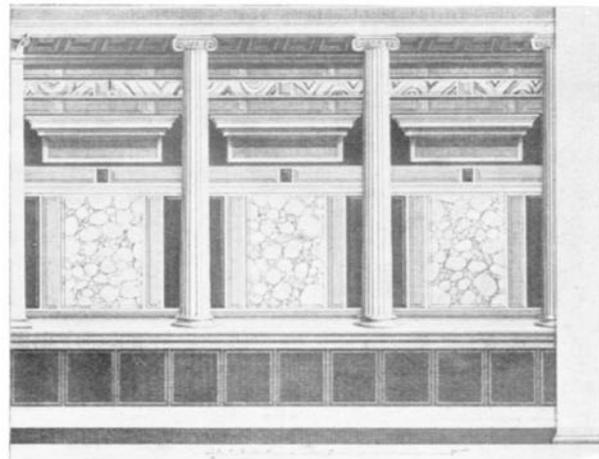


95

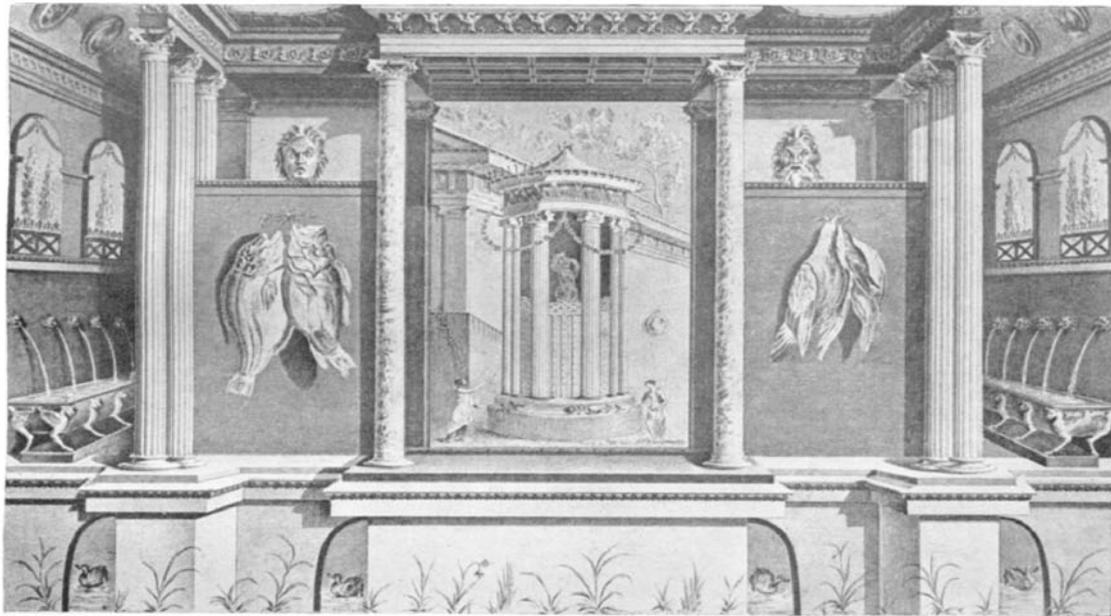
95. Pompeji, Casa del Laberinto, Zimmer 43. — 96, 97. Ebenda, Zimmer 46.



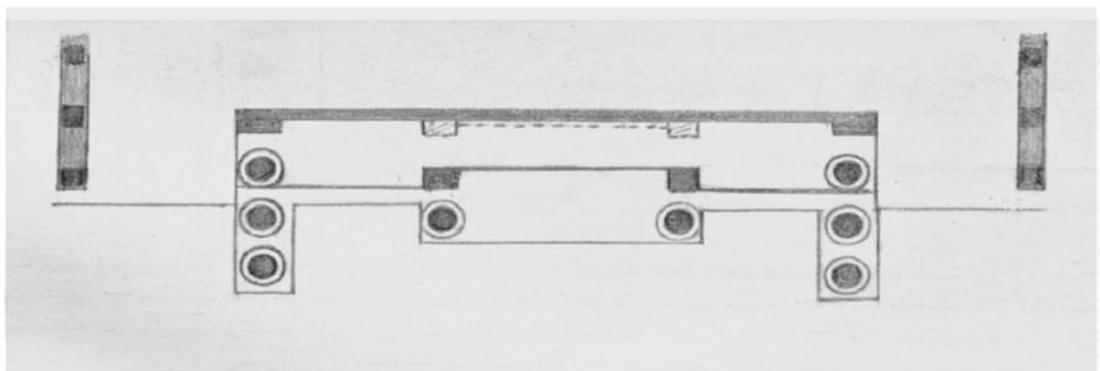
98



99

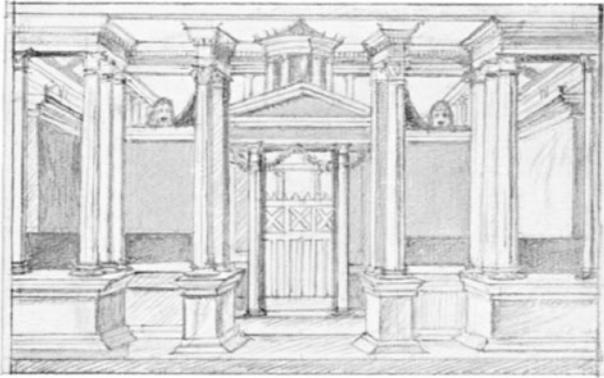


100

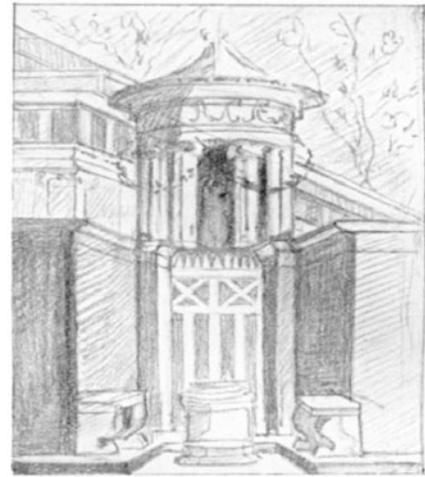


100b

98. Pompeji, Casa del Laberinto, Zimmer 39. — 99. Casa del Laberinto, linke Ala. — 100. Neapel, Museo Nazionale. Aus der Villa der Julia Felix. — 100b. Mutmasslicher Grundriss der Architektur auf Abb. 100.



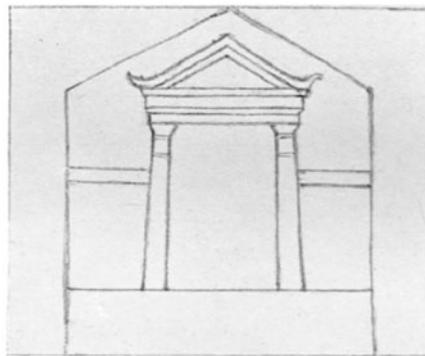
101



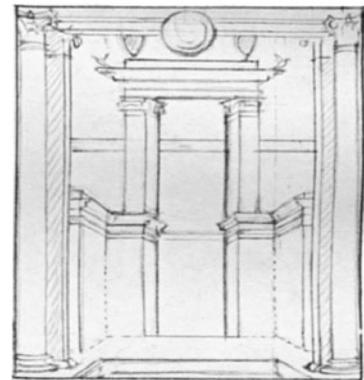
102



103



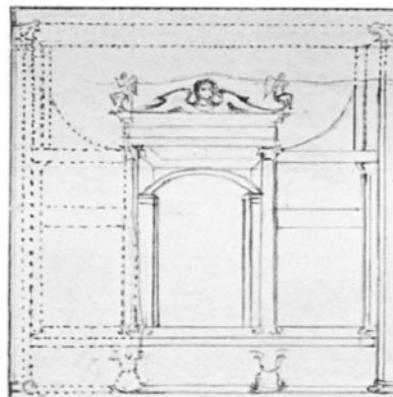
104



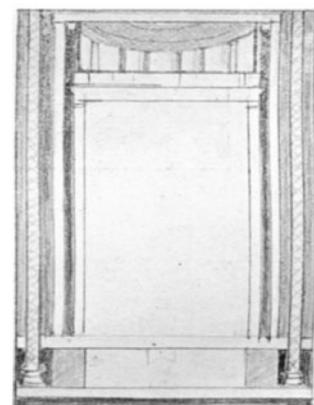
105



106

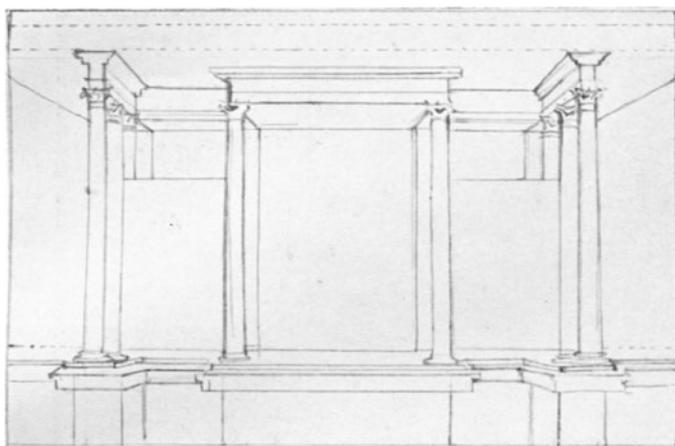


107

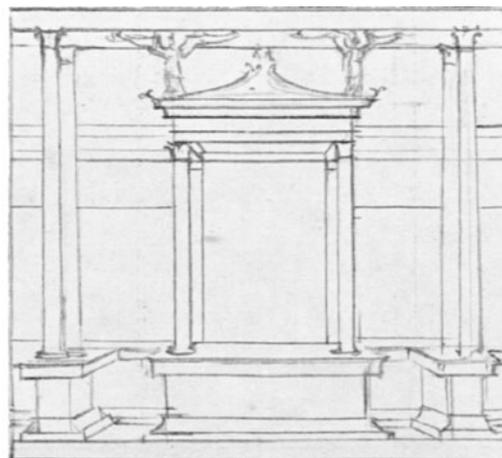


108

101—103. Wanddekorationen zweiten Stils, Rekonstruktionen. — 104. Aufbau der Nischen-  
dekoration auf Abb. 48. — 105. Aufbau der Dekoration auf Abb. 60 Mitte. — 106. Pompeji,  
Casa degli Epigrammi. — 107, 108. Rom, Casa di Livia und Pompeji, Haus des Caecilius  
Jucundus, Wandschemata.



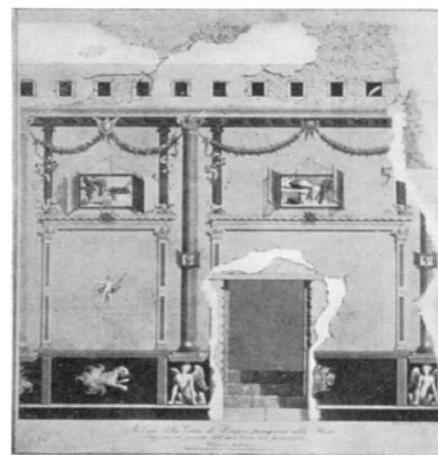
109



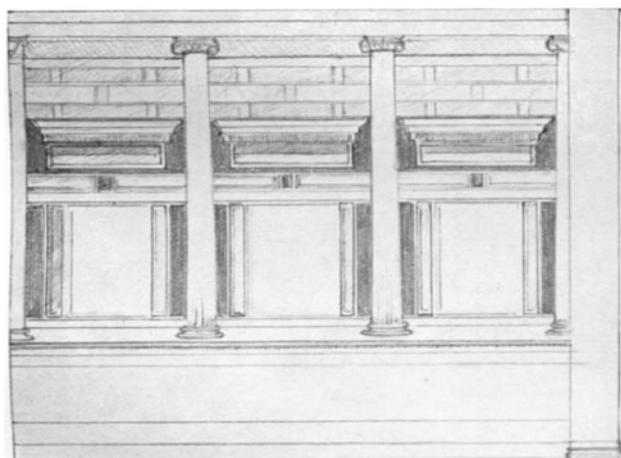
110



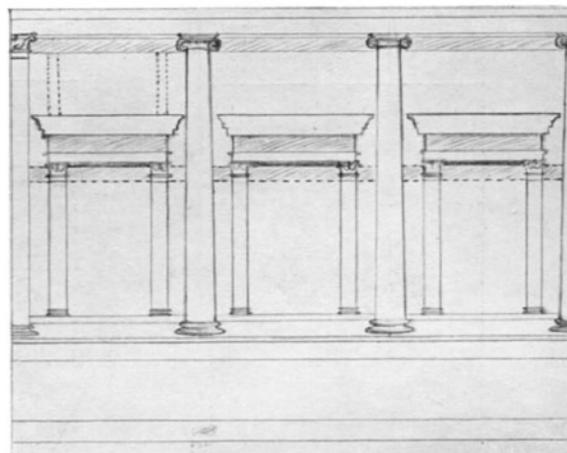
111



114

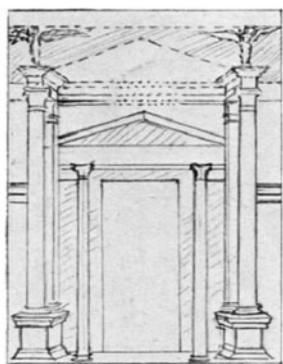


112

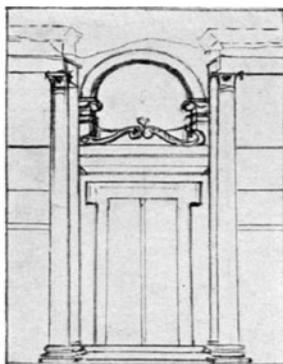


113

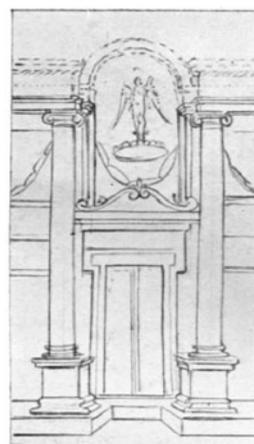
109. Aufbau der Wand auf Abb. 100. — 110. Aufbau einer Wanddekoration zweiten Stils, Rekonstruktion. — 111. Rom, Casa di Livia (Palatin), Tablinum. — 112. Aufbau der Dekoration auf Abb. 99. — 113. Aufbau einer Wanddekoration zweiten Stils, Rekonstruktion. 114. Pompeji, Casa delle Vestali.



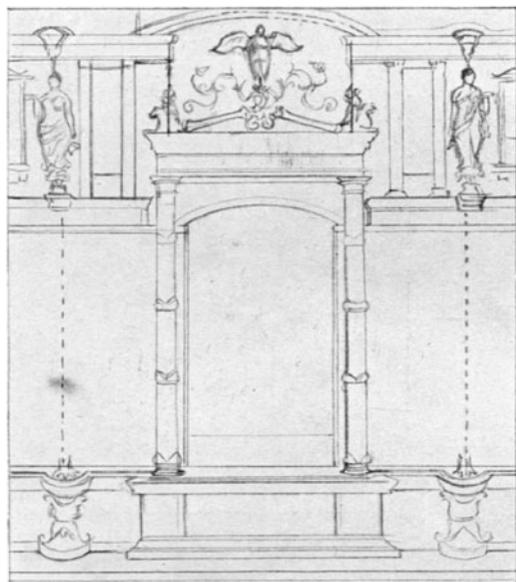
115



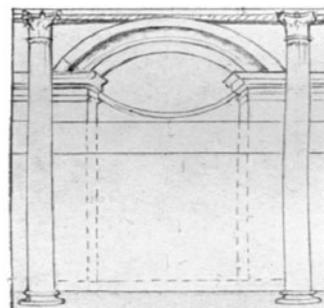
116



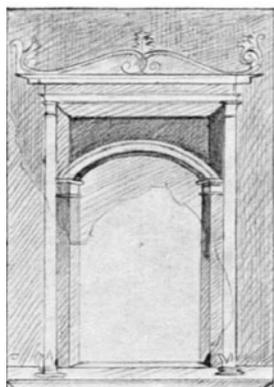
117



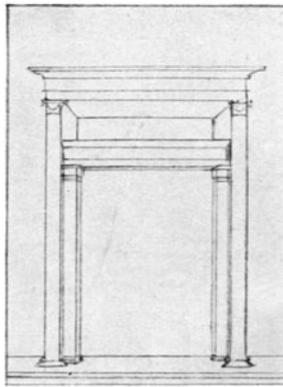
118



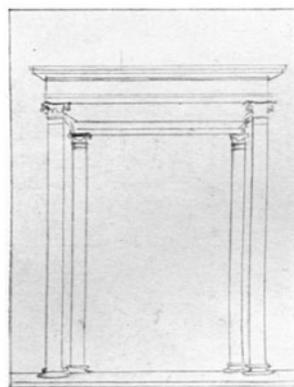
119



120

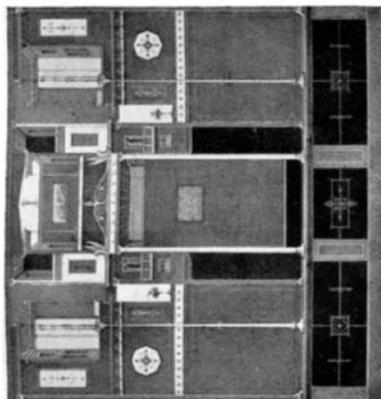


121

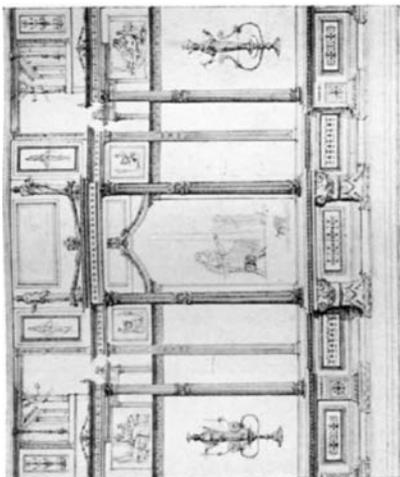


122

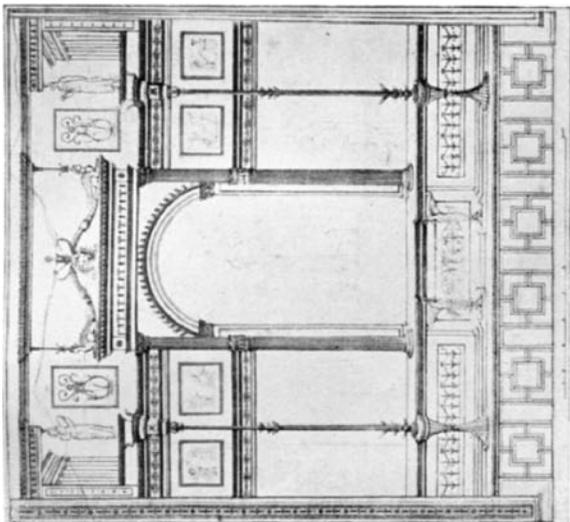
115. Aus Abb. 23. — 116. Aus Abb. 17. — 117. Aus Abb. 22. — 118. Rom, „Farnesina“. — 119. Aus Abb. 12. — 120—122. Verschiedene Formen der doppelten Aedicula.



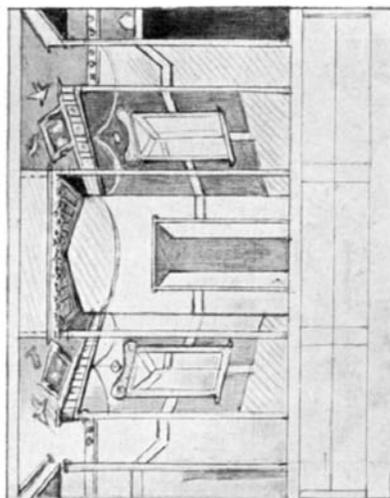
123



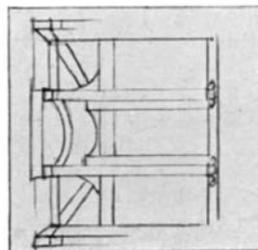
123b



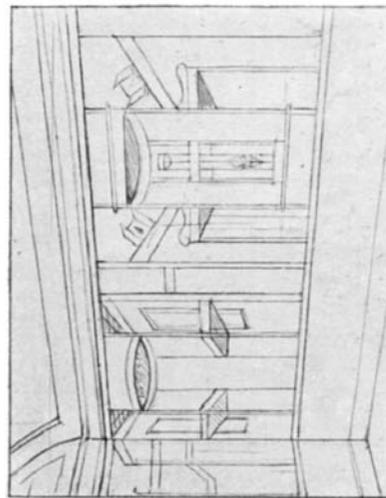
123c



124

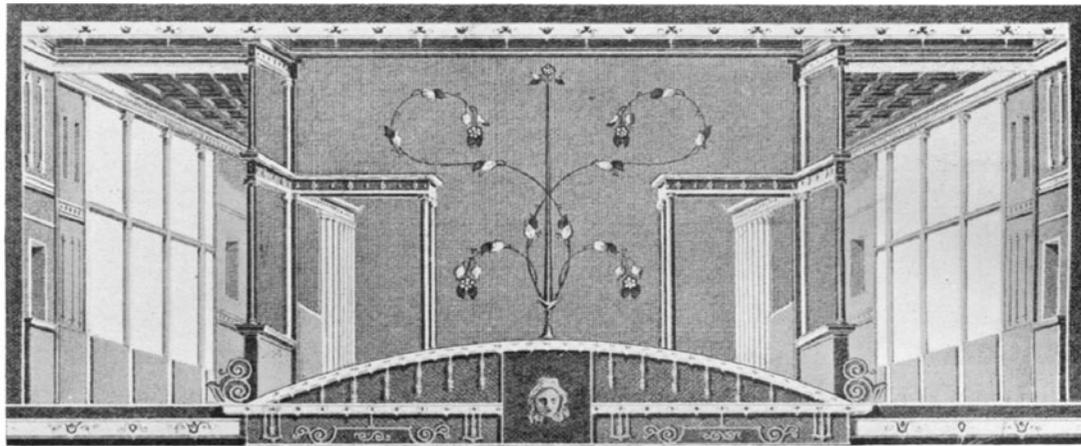


125b

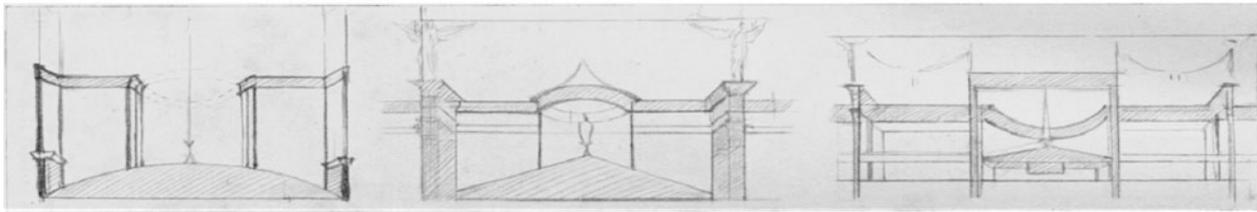


125

123. Pompeji, V, 1, 14. — 123b, c. Rom, „Farnesina“. — 124, 125. Pompeji, Casa del Toro. — 125b. Casa di Obellio Firmo.



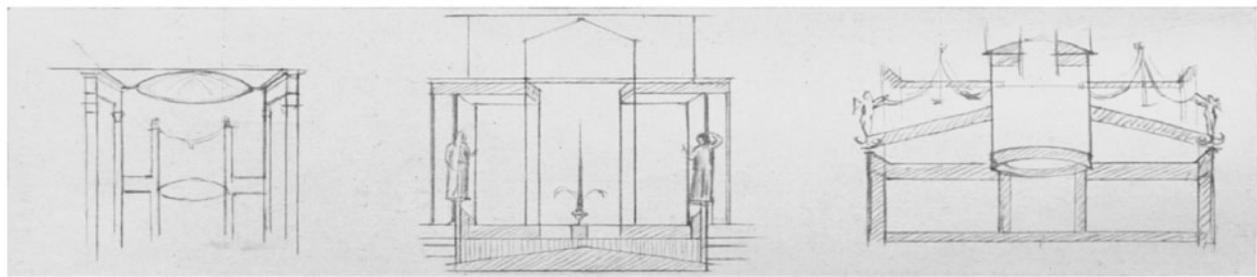
126



126b

126c

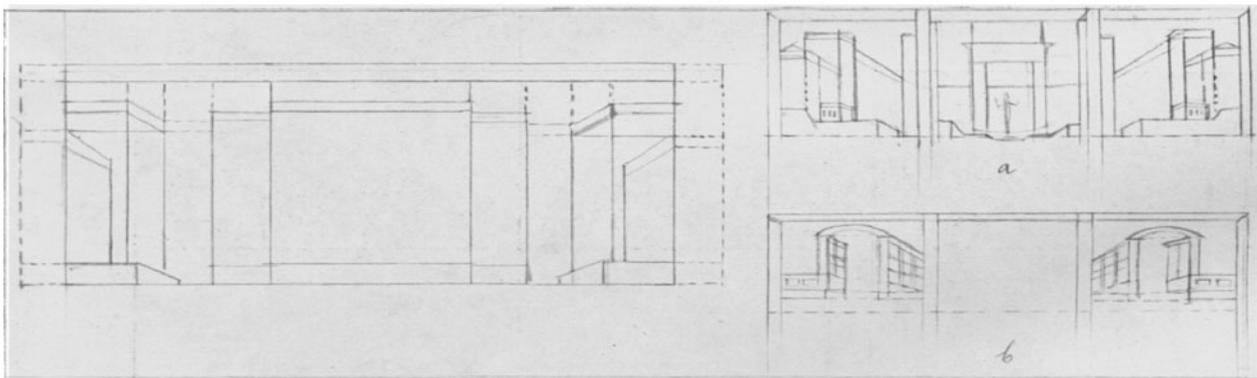
126d



126e

126f

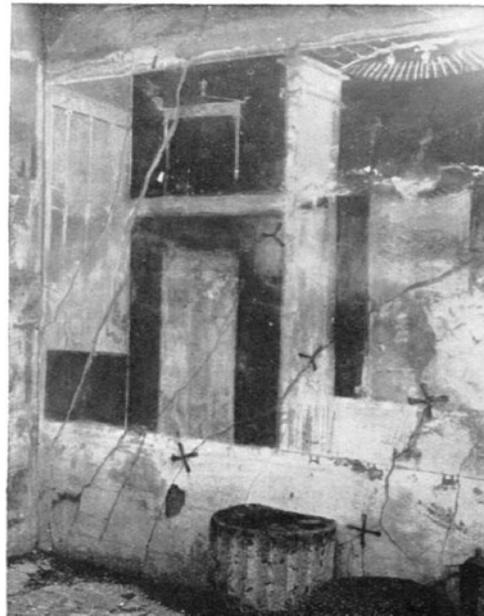
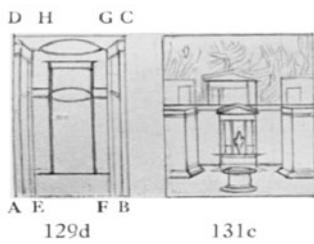
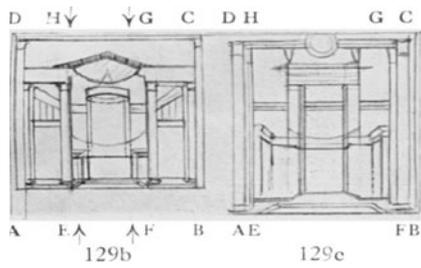
126g



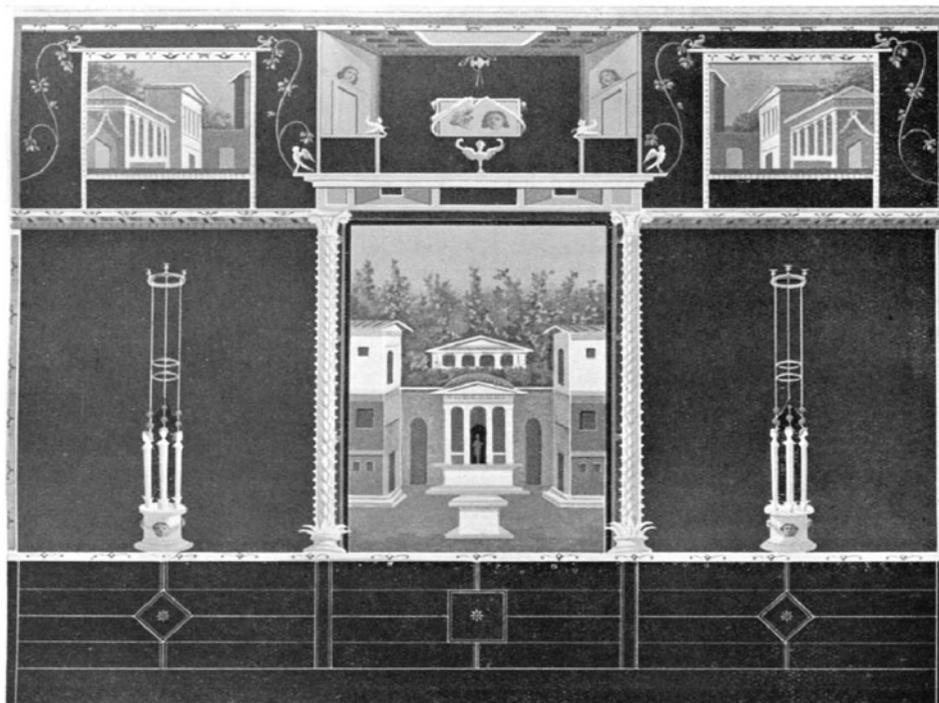
127

128

126. Pompeji, Casa del Laberinto. — 126b. Schema des Zentrums von Abb. 126. — c. Zentrum des oberen Wandteils von Abb. 23. — d. Pompeji, Casa della Parete Nera. — e. Zentrum von Abb. 129. — f. Haus des Sulpicius Rufus. — g. Casa di Giuseppe II. — 127. Typus eines normalen oberen Wandteils dritten Stils. — 128a, b. Schemata der oberen Teile der Dekorationen auf Abb. 60 und 64.



129

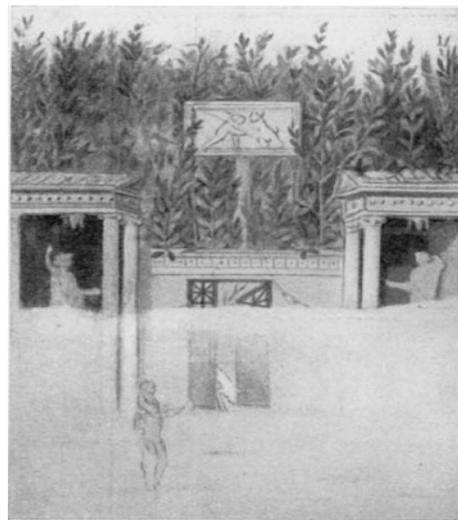


131a

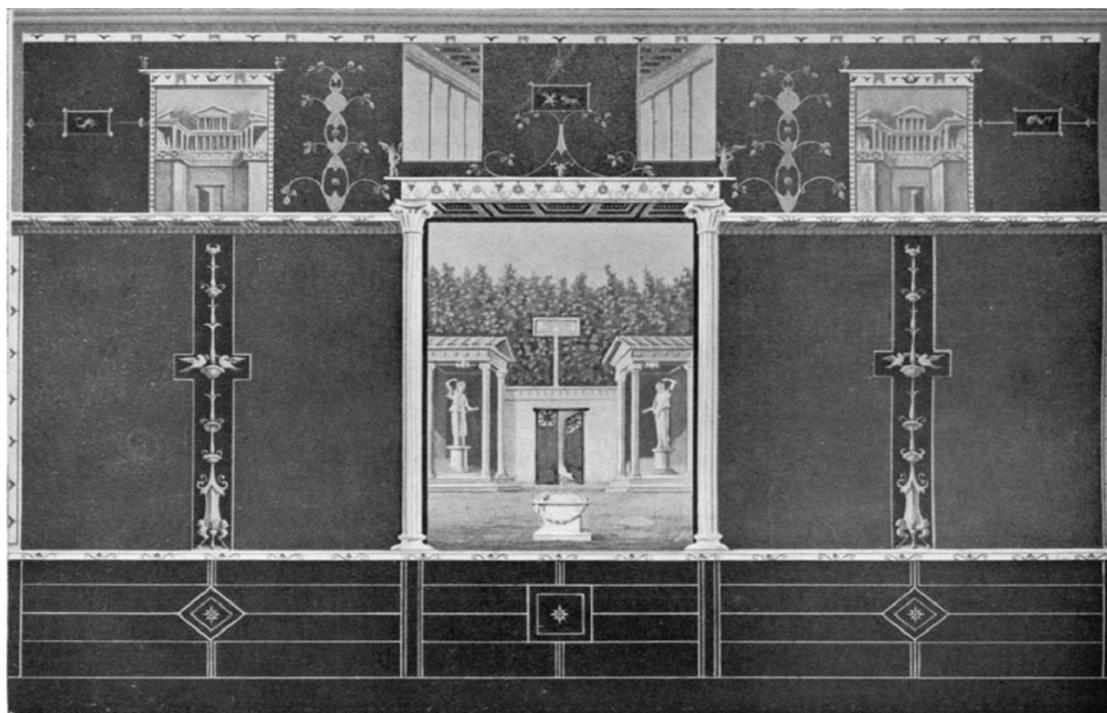
129. Pompeji, Casa del Toro. — 129b. Aufbau der Dekorationen auf Abb. 57, 58. — 129c Aufbau der Dekorationen auf Abb. 60 Mitte, 61b, 62b. — 129d Aufbau der Dekoration auf Abb. 129 rechts. — 130. Pompeji, Casa degli Epigrammi. — 131a. Haus des Sulpicius Rufus. — 131c. Aufbau des Mittelbildes auf Abb. 131a.



131b



132b



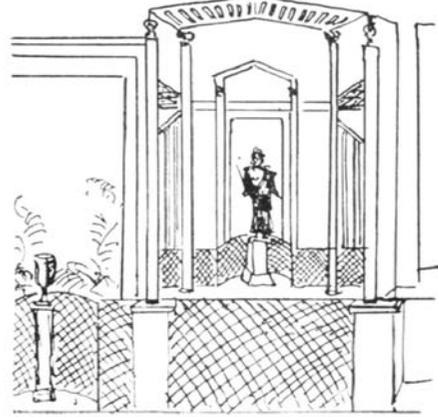
132a

131b. Mittelbild aus Abb. 131a. — 132a. Pompeji, Haus des Sulpicius Rufus. —  
132b. Mittelbild aus Abb. 132a.

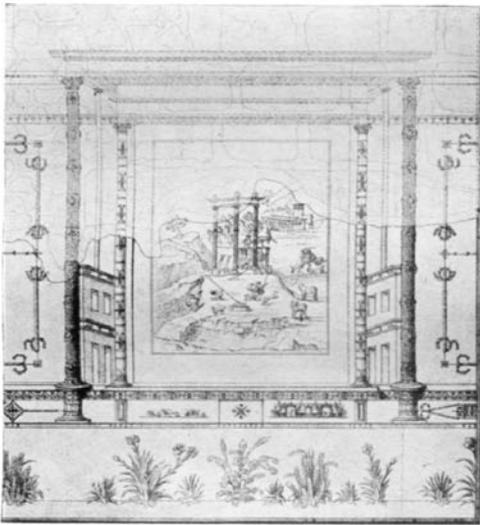


Nach A.A. 48, 1933

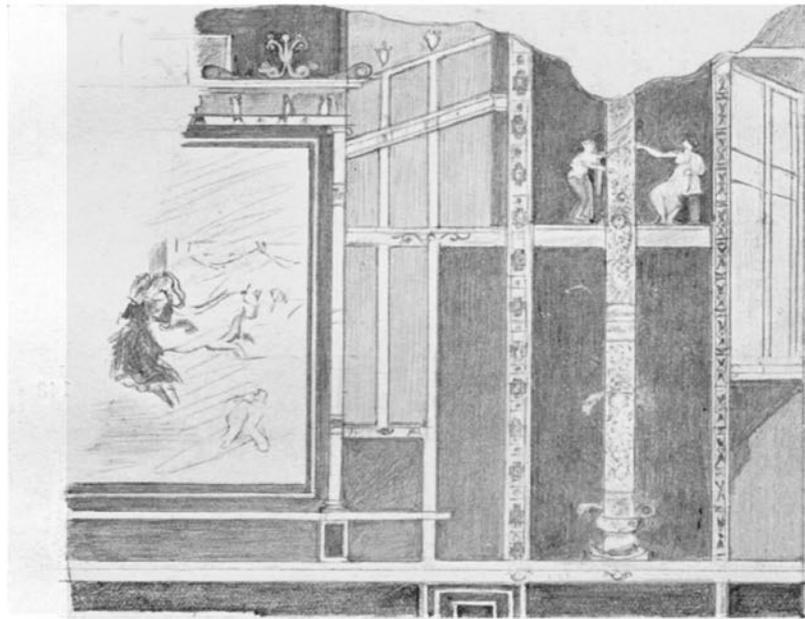
133



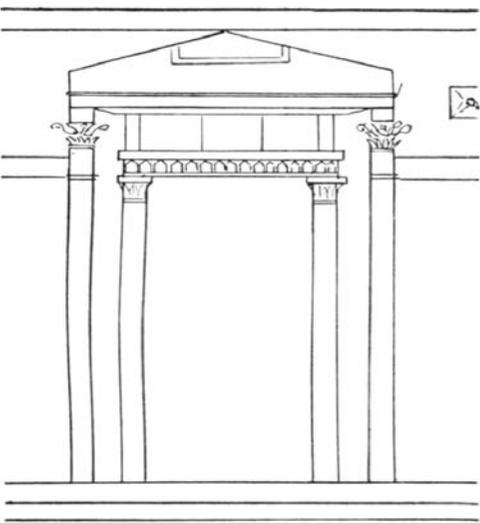
134



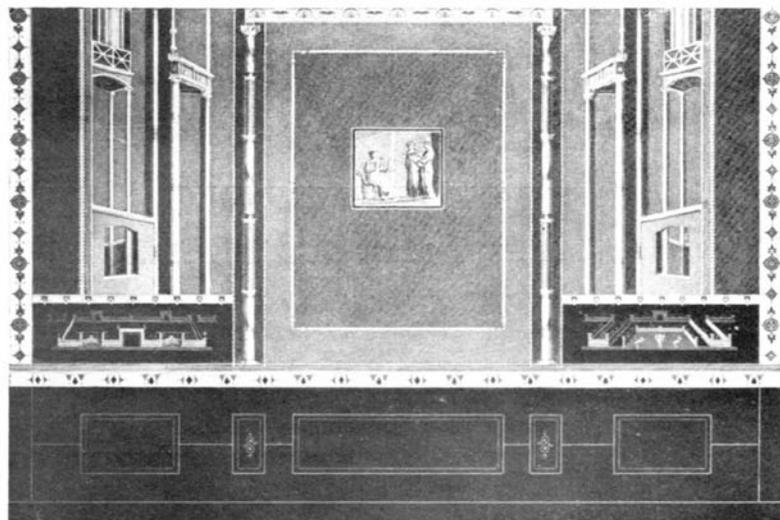
135



137



136



138

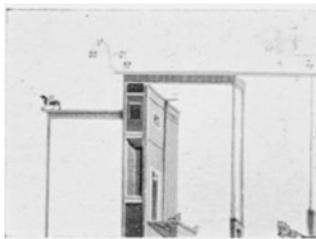
133. Athos, Stavronikita, Byzantinisches Evangeliar. — 134. Pompeji, VI, 15, 2. — 135. Haus des Epidius Sabinus. — 136. Haus des Caecilius Jucundus. — 137. Haus des Laokoon. — 138. Haus des Spurius Mesor.



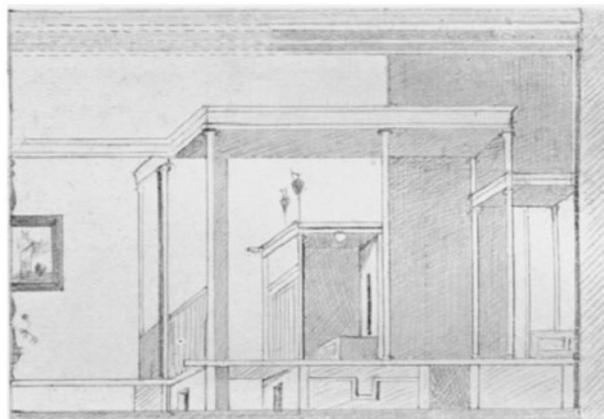
139

*Aufnahme d. deutschen arch. Inst., Rom.*

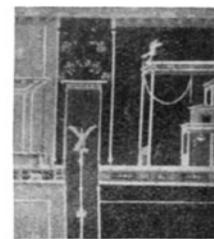
140



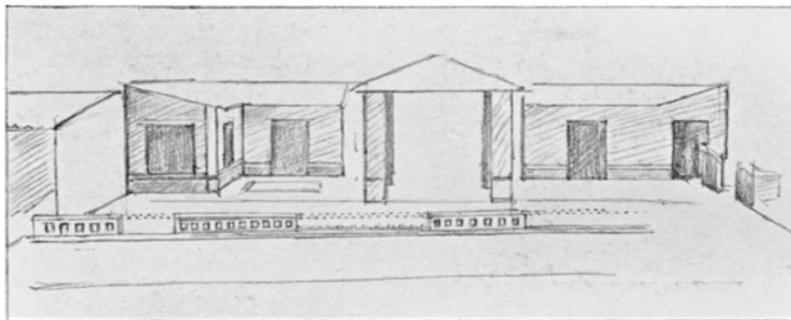
141



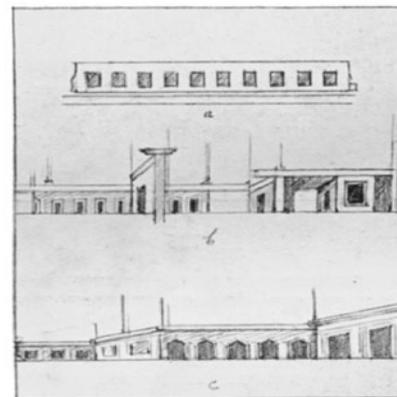
142



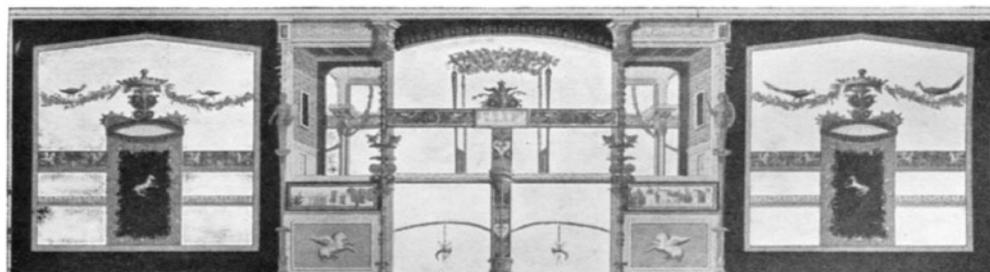
143



144



145

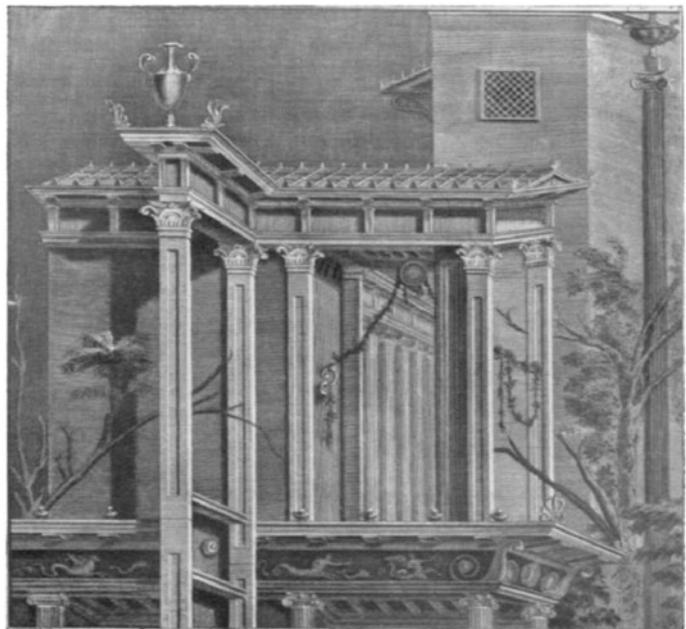


146

139. Pompeji, Haus des Sulpicius Rufus. — 140. Haus des Caecilius Incundus. 141. — Haus des Spurius Mesor. — 142. Accademia di Musica. — 143. Haus des Lucretius Fronto. — 144. Herkulaneum, Casa dei Cervi, Terrassenbau. — 145a. Die Balustrade auf Abb. 144. — b, c. Details aus Wanddekorationen. — 146. Pompeji, Casa di Apollo.



*Aufnahme des deutschen arch. Inst. Rom*  
147



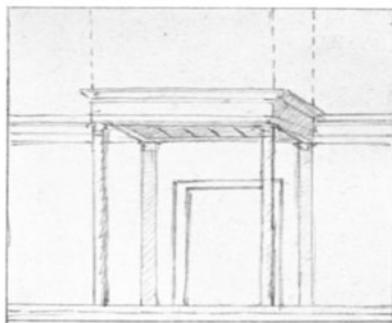
148



149



150



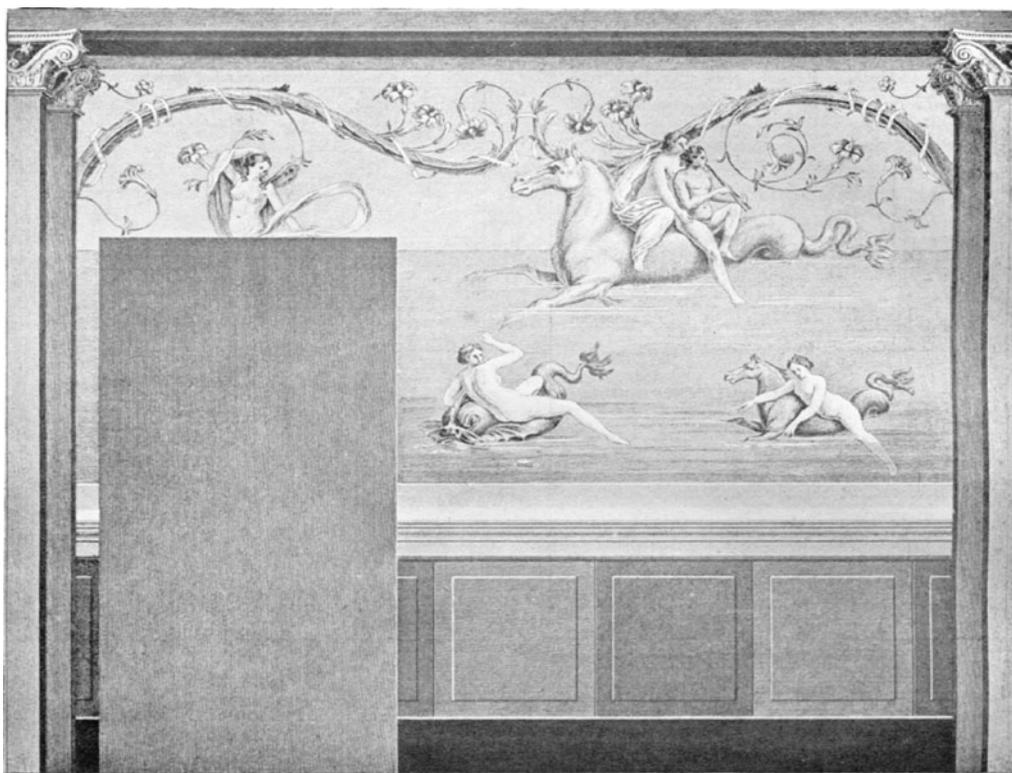
151



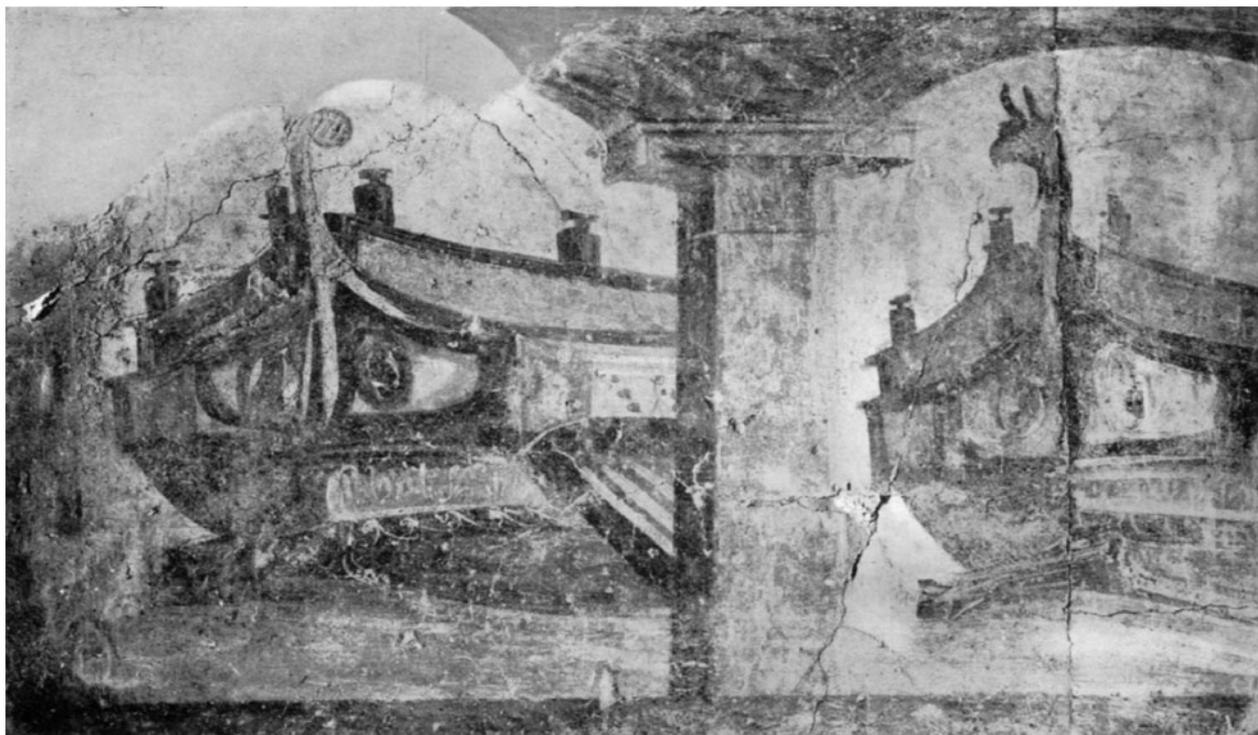
152

147. Pompeji, VIII, 2, 18. — 148. Neapel, Museo Nazionale, aus Herculaneum. — 149, Pompeji, Casa dei Vetti. — 150. Neapel, Museo Nazionale, aus Herculaneum. — 151. Schema eines Durchblicks vierten Stils. — 152. Neapel, Museo Nazionale.

Beyen, Pompejanische Wanddekoration



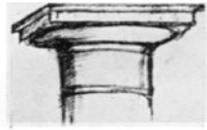
153



154

*Sommer 9203*

153. Pompeji, Villa des Diomedes. — 154. Neapel, Museo Nazionale.



155



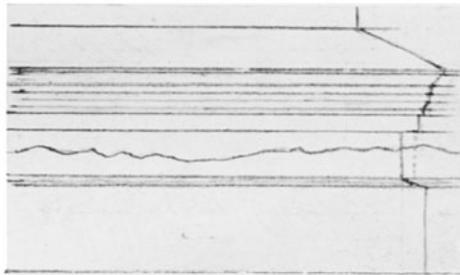
156



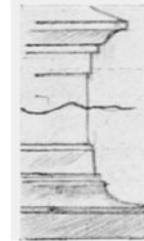
157



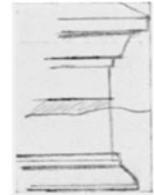
158



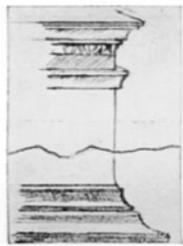
159



160



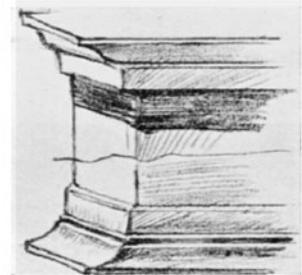
161



162



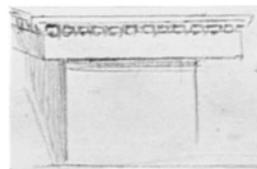
166 *Mon. d. Pitt. III, 1*



163



164



165



166b



167

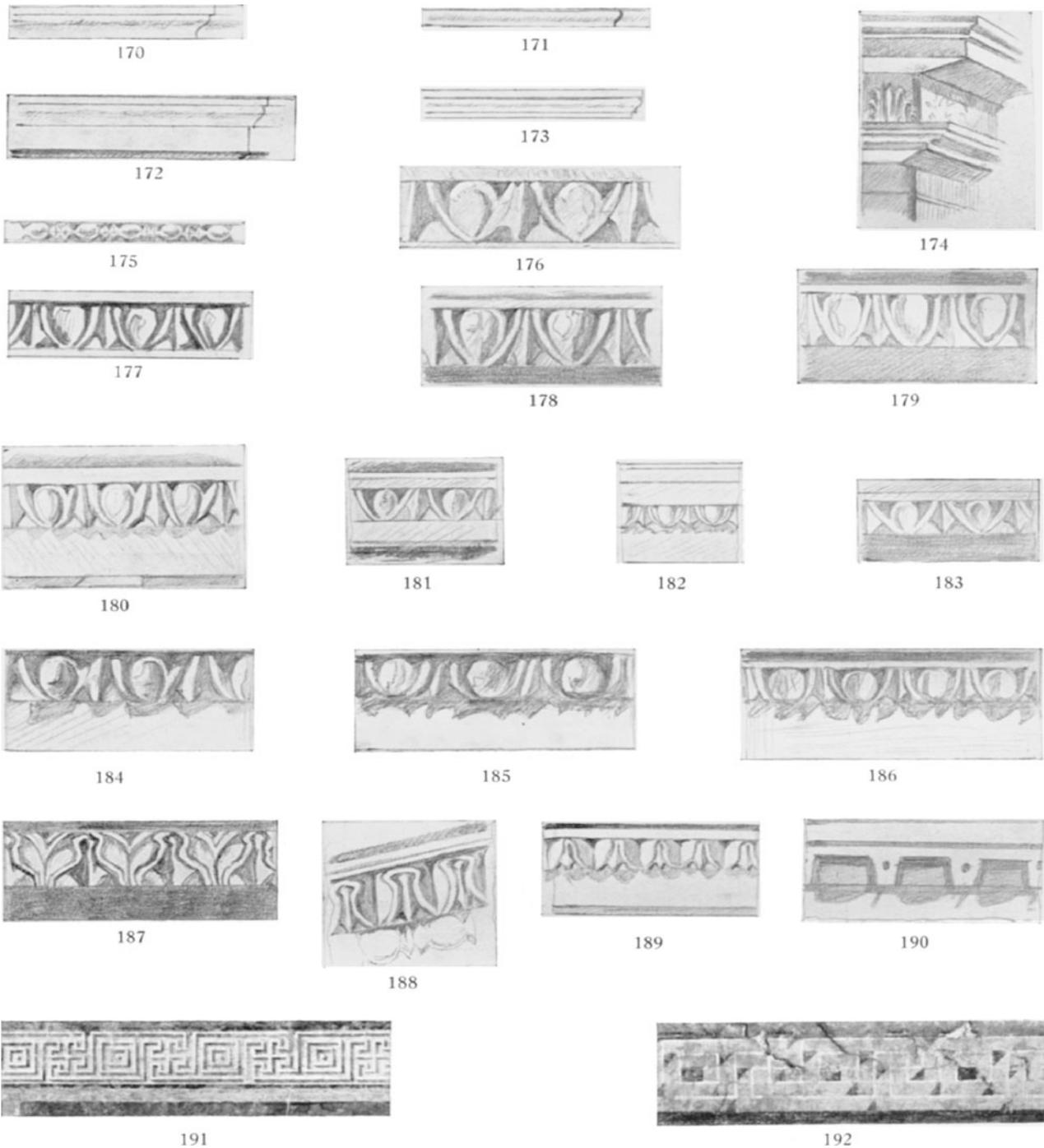


168 *Mon. d. Pitt. III 1*

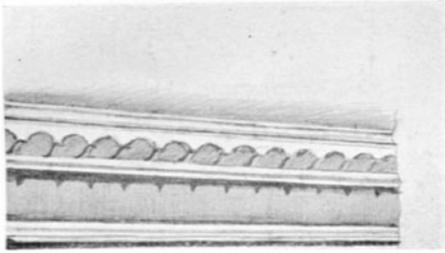


169

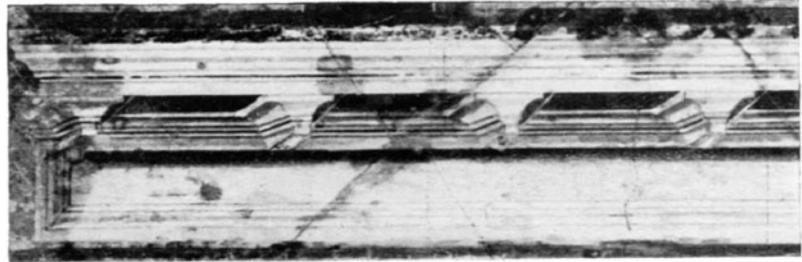
155. Aus Abb. 94. — 156. Aus Abb. 64, 65. — 157. Aus Abb. 15b. — 158. Aus Abb. 6a. — 159. Aus Abb. 8. — 160. Aus Abb. 16. — 161. Aus Abb. 98. — 162. Aus Abb. 7. — 163. Aus Abb. 23. — 164. Aus Abb. 22. — 165. Aus Abb. 100. — 166. Aus Abb. 8. — 166b. Aus Abb. 82. — 167. Aus Abb. 23. — 168. Aus Abb. 7. — 169. Aus Abb. 64, 65.



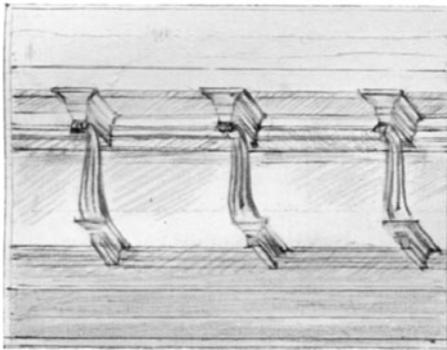
170, 171. Aus Abb. 7. — 172. Aus Abb. 87. — 173. Aus Abb. 91. — 74. Villa des P. Fannius Sinistor. — 175. Aus Abb. 15b. — 176. Neapel, Museo Nazionale Inv. 9901. — 177. Aus Abb. 21. — 178. Aus Abb. 15 rechts. — 179. Aus Abb. 11. — 180. Aus Abb. 87. — 181. Aus Abb. 90c. — 182. Aus Abb. 82. — 183. Aus Abb. 90a, b. — 184. Aus Abb. 57. — 185. Aus Abb. 94. — 186. Casa delle Nozze d'Argento. — 187. Villa Item. — 188. Aus Abb. 17. — 189. Aus Abb. 87. — 190. Aus Abb. 100. — 191. Aus Abb. 21. — 192. Aus Abb. 90a, b.



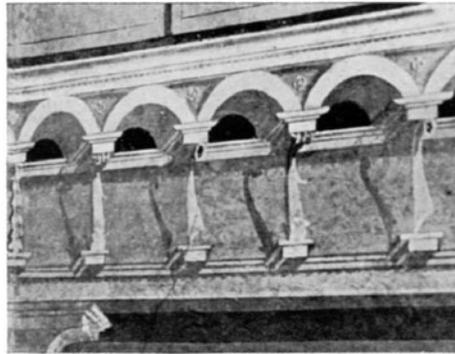
193



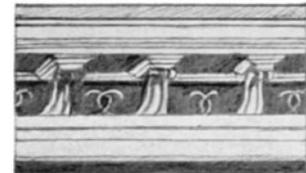
194



195



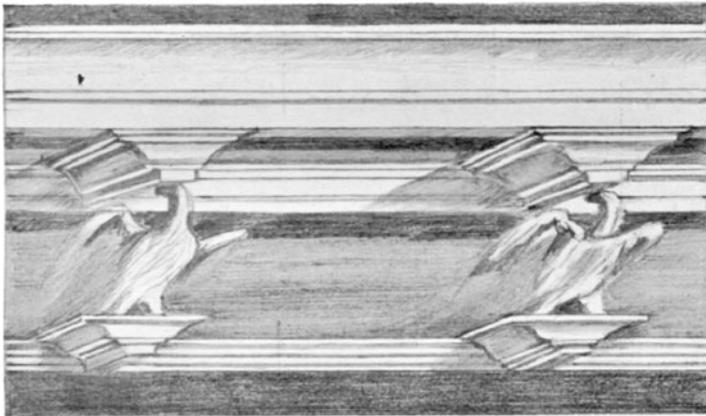
196 *Maiuri F. d. M.*



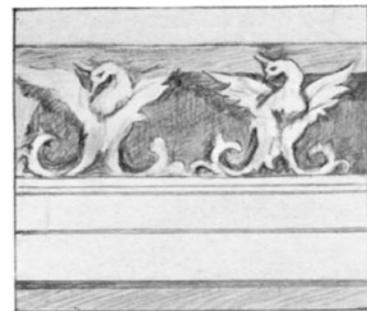
197



198



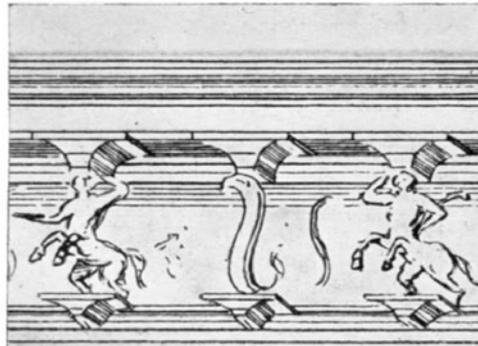
199



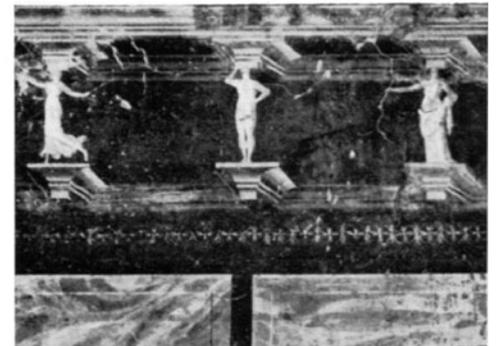
200



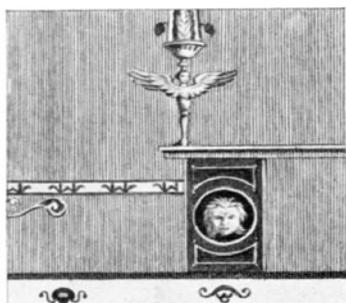
201



202



203



204



205



206



207



215



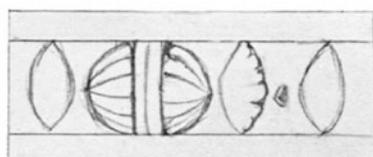
209



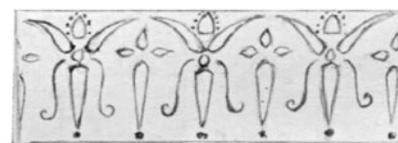
208



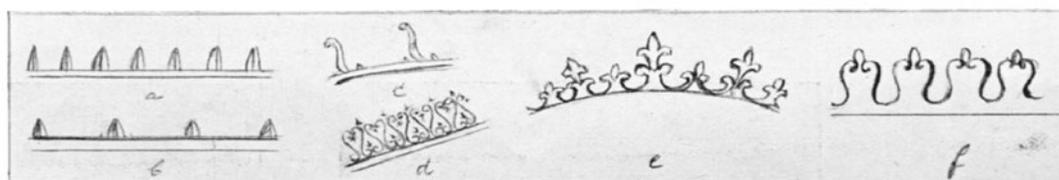
210



212



213



211



214



216

204. Nach Pitt. d'Erc. — 205. Aus Abb. 90a, b. — 206. Aus der Villa des P. Fannius Sinistor. — 207. Aus Abb. 20a. — 208. Aus Abb. 61a. — 209. Aus Abb. 95. — 210. Aus Abb. 106. — 211. a—c. Aus Abb. 61a, 57—58. — 211d. Casa dei Grifi. — 211e, f. Aus Abb. 26. — 212. Casa del Laberinto — 213. Villa Item. — 214. Aus Abb. 86a. — 215. Neapel, Museo Nazionale. — 216 Aus Abb. 61a.

XVII. DIE SCHMUCKFORMEN DER ERSTEN PHASE. . . . .	319
DIE ARCHITECTONISCHEN EINZELFORMEN UND DAS ARCHITEKTO- NISCH-PLASTISCHE ORNAMENT . . . . .	320
DAS MALERISCHE ORNAMENT . . . . .	340
DER DECKEN- UND GEWÖLBESCHMUCK . . . . .	345
XVIII. ZUSAMMENFASSUNG . . . . .	347
ANHANG. DIE VERWANDTSCHAFT ZWISCHEN GEMÄLDE UND „SCHAU- BILD“ IM THEATER VOM FÜNFTEN JAHRHUNDERT V. CHR. BIS ZUM ERSTEN JAHRHUNDERT N. CHR. . . . .	352
VERZEICHNIS DER ERWÄHNTEN HÄUSER IN POMPEJI . . . . .	360
VERZEICHNIS DER WICHTIGSTEN ABKÜRZUNGEN . . . . .	361
VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN . . . . .	365
NACHTRAG . . . . .	370

---

 BERICHTIGUNGEN

Seite 46	Zeile 8	von unten:	Tiefe statt Fiefe.
„ 64	„ 17	„ oben:	hat statt bot.
„ 288	„ 2	„ „ :	<i>Abb. 126b</i> statt <i>110b</i> .
„ 363	„ 2	„ „ :	degli statt dei; Lincei statt Lindei.
„ 363	„ 28	„ „ :	Die statt Di.
„ 369	Abb. 214	:	86a statt 90a, b.