

* * * * *

Harald Mielsch: *Römische Wandmalerei*. Stuttgart: Theiss / Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001. 231 S. - ISBN 3-8062-1632-0. - © 65,00.

Ein verlässlicher Überblick über die große Wandmalerei des ausgehenden Hellenismus und der Kaiserzeit - die sog. Pompejanische Malerei und auch die Weiterentwicklung bis in die Spätantike - war in deutscher Sprache schon lange ein Desiderat und liegt hier endlich in kompakter Form, aber ausreichender Ausführlichkeit vor. Auch auf die seit alters immer wieder gestellte und in sehr konträrem Sinn beantwortete Frage der Beziehung der römischen Wandmalerei zur großen griechischen Malerei und ihres Zeugniswertes für deren Rekonstruktion geht Mielsch hier ein. Um sich ein Bild von letzterer zu machen, hatte man in der Forschung die Aussagekraft der römischen Wandbilder oft stark überstrapaziert, sie andererseits der Einfachheit halber auch gleich pauschal abgestritten. Mielschs Antworten sind hier differenziert abgewogen, wenn er auch deutlich der letzteren Seite zuneigt.

Die Einleitung (9 ff.) behandelt nach einem kurzen Forschungsüberblick vor allem Fragen der Technik und die Problematik der Organisation von Malerwerkstätten. Belege für die figürliche Wandmalerei gibt es in Rom seit dem 3. Jh. v. Chr., griechische Vorläufer seit dem 4. Jh. v. Chr. Das Ende der Wandmalerei ist nicht zu benennen, nach der Literatur muß es im Westen noch wenigstens bis ins 6. Jh. angedauert haben. Das bezeugen etwa Beschreibungen bei Sidonius Apollinaris; im Osten sind die Bildbeschreibungen von Prokop zu nennen. Dort ging die Entwicklung auch noch weiter, nur ist sie nicht genauer datierbar und geht in die byzantinische Malerei über, für die man sich an die Ausmalung der Kirchen halten kann, was hier alles gar nicht mehr angesprochen werden konnte. Auch für den Westen ist m.E. die Grenze viel zu radikal gezogen, im langobardischen Italien gibt es im Frühmittelalter Ausmalungen, die sicherlich nicht einfach allein auf byzantinischen Reimport bezogen werden können. Die historischen Wandgemälde in karolingischen Pfälzen, die in zeitgenössischen Quellen erwähnt werden, darf man ihrerseits vermutlich auf Einflüsse aus Italien zurückführen, nicht unbedingt gleich auf byzantinische.

Aber Mielsch weist zu Recht darauf hin, daß es als Besonderheit gelten kann, daß in der kaiserzeitlichen Kultur des römischen Reiches in allen Provinzen bis in einfachste Privathäuser hinein Innenausmalung üblich ist. Typisch ist der "Illusionismus" der römischen Wandmalerei, die endlose Kombination der wenigen Grundformen, bei der es trotzdem eigentlich nie zu exakten Wiederholungen kommt. Mielsch betont, daß es in der griechischen Wandmalerei Bilder nur als Friese oder in Mosaiken gibt. Die 3-Zonen-Gliederung der Wandmalerei, die seit der Zeit der späten Republik durchgehend traditionell bleibt, findet sich aber auch schon im griechischen Bereich. "Auch die Einzelbilder und figürlichen Mosaiken sind weitgehend von Vorbildern unabhängig" (S. 11), ist zu viel behauptet, bis auf die Ausnahme von einigen Mythenbildern - vielmehr ist einfach grundsätzlich in der Wandmalerei ein sehr freier Umgang in der Einbeziehung von Vorbildern und Typen zu konstatieren. Die Beurteilung hängt davon ab, wie hoch man die Meßlatte hängt. Aber es kann nicht darum gehen, aus der methodischen Untersuchung der römischen Kopien klassischer Plastik einfach die Beobachtungen zum exakten Kopieren als Kriterien zu übertragen. Die Forschungsgeschichte zeigt in der 1. Hälfte des 20. Jh. ein Vorwiegen des Interesses an den Tafelbildern als Vorbildern der pompejanischen *Emblemata*, aber aus den wenig erfolgreichen Bemühungen um die Rekonstruktion der griechischen Tafelmalerei der Klassik aus der pompejanischen Wandmalerei darf man nicht umgekehrt gleich zur Ablehnung dieser Theorien und zu einer Überbetonung der Eigenständigkeit der römischen Wandmalerei übergehen. Die Bemerkungen zur Technik betonen vor allem das Überwiegen einer Fresko-Tempera-Technik.

Der erste Teil gibt einen guten Überblick über die Entwicklung der Wandmalerei, der sich nicht auf den frühkaiserzeitlichen Fundort Pompeji beschränkt, sondern bis in die Spätantike ausgreift, allerdings

bewußt nicht die Parallelentwicklung in den Provinzen - die sich offensichtlich so weit gar nicht entfernt - darzustellen vorgibt, sondern sich vor allem auf Beispiele aus Italien stützt, nur gelegentlich auf solche von außerhalb. Nur so war es möglich, einen relativ knappen Gesamtüberblick zu geben, der auch die Gesamtentwicklung in sich sinnvoll und verständlich darlegt. So ist der Band von Mielsch nicht nur für ein vielberufenes 'breites Publikum', sondern auch für Archäologen und gerade für Studenten ein sinnvoller Einstieg in die Materie.

Die ersten Seiten (21 ff.) sind dem 1. Pompejanischen Stil und seinen Ursprüngen in der spätklassischen Wandmalerei Griechenlands gewidmet. Er imitiert eine klar, oft auch plastisch gegliederte, verschiedenfarbige Marmorinkrustation, die bereits eine Dreizonengliederung in Sockel und Orthostaten, dann Fries und Quaderschichten und schließlich Gebälkzone kennt. Neben den hellenistischen Palästen werden auch einfachere hellenistische Innenräume angeführt. Hier beschränkt sich Figürliches noch auf minimale Friese, vor allem in Delos (dort ist bereits das später in Pompeji bekannte Motiv der in verschiedenen Metiers arbeitenden Eroten bekannt, Abb. 10), noch kaum dagegen in Italien - dort tritt das Bild zuerst im Bodenmosaik auf. Eigentlich handelt es sich beim 1. Stil also nur um die italische Variante der griechischen Wandmalerei.

Die Behandlung des 2. Stils (29 ff.) beginnt mit der Casa dei Griffi, die sozusagen den Übergang von den Prinzipien des 1. Stils zur neuen Entwicklung markiert. Dabei wird Einfluß und Abhängigkeit von der Malerei der Theaterkulissen diskutiert - so besonders beim berühmten Cubiculum der Villa von Boscoreale, wofür immer gern Vitruv herangezogen wird - aber auch die Abhängigkeit von hellenistischer Palastarchitektur oder von der Ikonographie der Heiligtümer. Letztere ist in den Durchblicksarchitekturen zu sehen, aber auch etwa im großen Fries der Mysterienvilla. Nicht um einen Zug zur Frömmigkeit handele es sich dabei, sondern um die Nutzung der gerade zur Verfügung stehenden ikonographischen Mittel zur Steigerung der Aura, der beeindruckenden Wirkung.

Die Annahme, daß sogar für Herodes' Palast in Masada italische Künstler anreisten, scheint mir trotz all seiner Abhängigkeit von Roms Gnaden etwas übertrieben. Auch wenn die Römer durch ihren Reichtum und ihre Macht die Kunstentwicklung des Späthellenismus mit ihren Wünschen maßgeblich beeinflussen konnten, ist diese doch wie in anderen Künsten auch in der Wandmalerei nicht ohne die neusten Tendenzen und Anregungen im hellenistischen Osten denkbar; der Größenvergleich zwischen pergamenischen Palästen und Casa del Fauno sagt hierfür nichts aus. Der Verweis auf die frühhellenistische illusionistische Malerei des Grabmals von Kazanlak entkräftet noch nicht die Hypothesen zur griechische Entwicklungslinie. Ohnehin liefert auch Masada nichts vom entscheidenden Novum der italischen Wandmalerei, als das Mielsch (S. 37) den Übergang zu Durchblick und Mehrschichtigkeit in der illusionistischen Architekturmalerei und dahinter die "Freude am phantastischen Spiel mit Architekturformen jeder Art" als Ausdruck des Lebensgefühles der römischen Aristokratie vermerkt. Selbst dabei scheint mir immer noch mit hellenistischen Anregungen zu rechnen zu sein, auch wenn in der Villa von Oplontis Beutewaffen und *imagines clipeatae* den römischen Ahnenruhm im Heiligtum verkünden. Der berühmte Fries der Mysterienvilla (40-45) gibt mit den Bildern von dionysischer Einweihung, Frauenkult und Hochzeit kaum einen Kultraum ab, sondern eher ein Frauengemach - die Frage von Motivherkunft und Konzeption bleibt dabei unberührt. Bei der Behandlung des Frieses von Boscoreale (46-48) datiert M. die vermutlichen Vorbilder sicherlich zu spät erst nach Mitte 3. Jh. v. Chr., was mir auch stilistisch schwierig erscheint, abgesehen von der Frage, wie man das Vorbild historisch-politisch interpretieren will. Sie gehören doch wohl noch ins spätere 4. Jh. Wenn hier kein deutliches Programm, auch kein inhaltlicher Zusammenhang der Bilder in einem Raum zu sehen ist, liegt das auch am fragmentarischen Erhaltungszustand. Mit Makedonia und Persia, dem Hochzeitspaar und dem Seher bzw. Venus flankiert von Dionysos mit Ariadne und drei Grazien ergibt sich in der Mitte eine Gruppierung von Göttern und beiderseits davon ein auf Makedonien zielendes Programm symmetrisch aufeinander bezogen.

Da die Malweise kleinformatiger Bilderfolgen aus den homerischen Zyklen oder auch der Gigantomachie wie in der Casa del Criptoportico (48-50) auf Papyrus nicht möglich sei, postuliert Mielsch als Vorlage

einen Gemäldezyklus, womit die Frage der Anregung nur verschoben ist. Wahrscheinlich gab es ohnehin kaum Buchillustration, nach deren Vorlage man arbeiten konnte, denn bis ins 3. Jh. n. Chr. gibt es im erhaltenen Bestand der Manuskripte allenfalls Federzeichnungen; kolorierte Illustrationen müssen ausgesprochen selten gewesen sein.

Beim Odysseefries vom Esquilin in Rom (50-53) ist trotz der griechischen Beischriften umstritten, ob er nach einer griechischen Vorlage oder als römische Arbeit frei geschaffen ist. Die Perspektive von oben paßt schlecht zur Position oben an der Wand und damit zur Annahme, daß der Fries wohl zusammen mit der Wandgliederung geschaffen sei, der Fries scheint nicht für diese Wandmalerei konzipiert zu sein. Die langgestreckten, oft sogar völlig überlängten Proportionen der Figuren und die weiten Landschaftsein- und durchblicke lassen eher an eine späthellenistische Vorlage denken, die frei adaptiert wurde. Ich sehe in dem betonten Unterschied in der diagonalen Raumerschließung zu anderen zeitgleichen und späteren Malereien, angefangen von den Mosaiken von Palästina, oder in der Erfindung des Landschaftsbildes, die v. Blanckenhagen ins 1. Jh. v. Chr. setzte, kein hartes Kriterium, mit dem man derart als Terminus datieren kann.

Das Paradebeispiel für den späten 2. Stil, in dem die vollständige Wandöffnung mit malerischen Mitteln möglich wird, ist das Haus des Augustus samt dem sog. Haus der Livia auf dem Palatin (54-60). Vom früheren Ansatz um 50/30 v. Chr. sei das Haus auf etwa 30 und die folgenden Jahre umzudatieren. Die ägyptischen Motive setzt Mielsch zwar auch nach der Eroberung Ägyptens 26 v. Chr. an, sie sollen aber nicht mit Carettoni von alexandrinischen Künstlern ausgeführt worden sein, ohne dass klar wird, warum die schnelle Verbreitung der Motive das eigentlich widerlegen soll. Ein weiteres besonders qualitativvolles Beispiel für die spätere augusteische Zeit am Ende des 2. Stils ist die etwas jüngere sog. Villa unter der Farnesina (60-66) mit ihrer auffälligen, teils geradezu archaischen Nachahmung weißgrundiger Bilder der früheren Klassik und des Hellenismus. Weiterhin gibt es Klapptafelbilder mit berühmten erotischen Motiven, wie sie auch in Mosaiken vorkommen, aber andererseits auch archaische, klassizistische und sogar ägyptisierende Einzelfiguren. Im Großen Oecus sieht man auf schwarzem Grund hochgestaffelte Sakrallandschaften, die Architekturen sind nun ohne Tiefe gestaltet. Ein Gerichtsfries soll nach einem literarischen Werk in Art des Aisop-Romans geschaffen sein. Es wird aber nicht gesagt, wie, wann und von wem das umgesetzt worden sein sollte - doch wohl kaum von den Wandmalern selbst? Typisch für den späten 2. Stil sind also die Kopien nach klassischen und frühhellenistischen Vorlagen, nicht nur als Übernahme von Motiven. Daß die sakralidyllischen Landschaften, die sich nun durchsetzen, eine Erfindung des 1. Jh. seien, kann man so nicht sagen, es gibt sie bereits 4. Jh. v. Chr., wie allein schon der Fries des Philippsgrabes in Vergina beweist.

Im 3. Stil (67 ff.), der von der hochaugusteischen bis zur claudischen Zeit andauert, wird die Architektur immer stärker zum Ornament, die räumliche Illusion dadurch aufgehoben. Daher wurde er von Mau "ornamentaler Stil" genannt oder auch als "Kandelaberstil" bezeichnet. Das Mittelbild wird wichtiger. Am Ende kommen wieder raumillusionistische Elemente auf, z. T. aus dem 2. Stil, werden aber eklektischer verwendet.

Vom Ende der Zeit des Claudius bis vermutlich etwa zum Ende des 1. Jh. kann man die Dauer des 4. Stils ansetzen (79 ff.). Weiterhin spielen architektonische Elemente die Hauptrolle in der Wandgestaltung, aber ohne Rücksicht auf ihre Grundformen, und in phantastischen Kombinationen. Gegenüber dem 3. Stil ist alles wieder ganz plastisch bzw. dreidimensional dargestellt.

Sehr zu begrüßen ist, daß hier endlich einmal ein charakterisierender und gliedernder Überblick über die 'nachpompejanischen' Stilphasen der Malerei gegeben wird. Die nächste Phase nach dem letzten 'pompejanischen' Stil umfaßt nicht nur die Zeit Hadrians, sondern wohl auch schon Trajans, wofür bisher nur sichere datierte Belege fehlen. Elemente des 2. und vor allem 4. Stil werden wieder aufgegriffen und weitergeführt, kommen auch miteinander vor, daneben auch Reduktionsformen mit vereinfachten Architekturen und Felderfolgen. Für die antoninische Zeit sind dann Architekturen mit plastisch vorgesetzten Säulen typisch, weiterhin Reduktionsformen mit farbigen Flächen oder vereinfachten Architekturen und Rahmen auf weißem Grund. Davon setzt Mielsch die spätantoninisch-

severische Phase ab, in der harte und unsymmetrische Strukturen beliebt sind: neben detailliert ausgeführten Architekturwänden in Weiterführung des 4. Stils stehen sehr vereinfachte zweifarbige Liniensysteme sowie unregelmäßige Felder, die beide auch danach weiter beliebt bleiben - nicht nur in den Katakomben. Im 3.-4. Jh. verläuft die Entwicklung von der Tetrarchen- und frühkonstantinischen Zeit mit relativ unruhiger Malerei zur mehr klassizistischen konstantinischen Zeit und impressionistischeren spätkonstantinischen Zeit, bis gegen Ende 4. Jh. alles starrer und flacher, verdeutlichter wird, wobei Architekturen weiterhin oft sehr grob gemalt sind und Linien- und Feldersysteme, auch Flächenmuster stärker dominieren. Im 5. Jh. bricht die Katakombenausmalung in Rom ab, auch aus den Häusern ist uns dort keine Ausmalung mehr bekannt, wohl aber in literarischen Beschreibungen für Nordafrika (Luxorius) und Gallien (Sidonius Apollinaris) belegt.

Im zweiten Teil (139 ff.) geht es um Einzelbilder und Motive der römischen Wandmalerei. Die Vorbild-Rolle griechischer Bilder sei umstritten. Dabei geht es um zwei Problemkreise, einmal die Vorläufer der Frühformen der Wandsysteme, andererseits die deutliche Abhängigkeit von kopierten Bildern, aber auch Figurentypen und Schemata. Mielsch betont, daß die Malerei auf jeden Fall ganz von Typen abhängig ist, besonders bei Bildern des Mythos und bei Theater- und sog. Genre-Szenen, hinter denen sich oft Votive verbergen; bei Landschaftsbildern sei es fraglich, denn bisher sind keine Repliken bekannt. Auf jeden Fall ist bei der Malerei aber eine geringere Genauigkeit zu erwarten als bei der Plastik.

Als erste Gruppe werden die mythologischen Bilder behandelt (141 ff.), wobei die vorgetäuschten Tafelbilder im 1.-2. Jh. n. Chr. im Vordergrund stehen. Sie fehlen im 1. und frühen 2. Stil noch. Eine entsprechende Rolle solcher Wandemblemata im damaligen Griechenland bleibt uns nach den Funden unklar. Es gibt aber am Ende des Hellenismus kleine Friese mit mythologischen Themen in Delos. In Italien ist das erst ab dem 2. Stil bekannt, und dann noch keine eigentliche Imitation von Tafelmalerei. Der bekannte Fries der Mysterienvilla in Pompeji ist noch eine Aneinanderreihung von Kultanhängern des Dionysos, und die Odysseelandschaften vom Esquilin sind als Durchblicke Teil der Wanddekoration. Das Tafelbild in der Wandmitte tritt erst im 4. Stil an die Stelle eines gemalten Durchblickes. Aufgrund des bewußten Spiels der römischen Künstler mit der Zweideutigkeit ist das aber kein Beweis gegen die Existenz von Kopien im 2. Stil, nur ist deren Charakter noch ein etwas anderer. An die Spitze der mythologischen Bilder des 2. Stils stellt Mielsch das Bild mit Io und Argos vom Ende des 2. Stil im Haus der Livia auf dem Palatin. Es ist angeregt von einem berühmten Gemälde des spätklassischen Malers Nikias, atmosphärisch dünn gemalt und wie andere Durchblicke auf idyllische Sakrallandschaften im Haus des Augustus gestaltet; offensichtlich ist es in der Komposition umgewandelt und ihnen angepaßt, denn der Vergleich mit späteren Kopien aus dem 4. Stil ohne Hermes und ohne Statue der Sakrallandschaft zeigt die ursprüngliche Konzeption, auch wenn der Zeitstil selbst dort noch stark ist. Trotzdem kommt Mielsch nicht daran vorbei, daß es sich um eine Imitation des Nikias-Gemäldes handelt, womit das Verfahren für den 2. Stil gesichert ist. Das belegen zudem ganz deutlich und ohne die Durchblick-Technik die weißgrundige Kopien nach Vorlagen der Mitte bis 2. Hälfte des 5. Jh. als Emblemata in den Wandmitten in der Villa unter der Farnesina. Dieses Kopieren von Malerei belegt zudem die Existenz der Marmoralei in der griechischen Klassik, die in stilgerechten Kopien aus dem 1. Jh. auf Marmor in der Basilika in Herculaneum vorliegt. Für die Frage dieser Kopien verweist Mielsch zurecht auf die Parallele der sog. Neuattischen Schule, die im selben Material, dem pentelischen Marmor, arbeitet. Dementsprechend kann er Alexandros von Athen, der das herkulanische Marmorbild der Knöchelspielerinnen signiert hat, als "neuattischen Maler" und damit als Kopisten bezeichnen. Es ist allerdings kein Grund zu sehen, warum die zwei Ebenen des Bildes aus zwei Vorlagen oder aus Teilen eines längeren Bildfrieses zusammengesoben und nicht im Original so zueinander gesetzt gewesen sein sollten.

Bei den mythischen Bildern des 3. Stils werden ohne weiteres Änderungen und Zufügungen von Landschaftselementen usw. vorgenommen, etwa für das benötigte Format auf der Wand. Beispiele sind die Bilder von Dädalos und Ikaros oder von Theseus und dem

Minotauros in der Villa Imperiale. Die Bilder sind nicht so blaß wie im Haus des Augustus, es gibt vielmehr zwei Abstufungen der Farbintensität, die Körper sind aber plastisch dargestellt; später wird der Hintergrund mit Kulissenarchitektur verstellt, in zarten Farben und unbestimmter Räumlichkeit. Dabei werden Proportionen und Perspektive uninteressant. Beim namengebenden Iason-Bild im Iason-Haus sind (ähnlich wie auch in der Casa degli amonini dorati) die Figuren weit in der Kulisse verteilt, beim Europa-Bild, beim Pan und Nymphen-Bild und beim Medea-Bild dort ist der Hintergrund noch wie bei den frühagustischen Sakrallandschaften gestaltet. Das Hippolytos-Bild und das Paris-Helena-Bild sollen keine Kopien nach griechischen Vorbildern sein, nur die Bildanlage sei imitiert, das Motiv dagegen nicht - wie soll das vorzustellen sein? Insgesamt seien die Bilder im Haus des Iason nicht zyklisch oder lokal, sondern oberflächlich und assoziativ aneinandergereiht, durch Hintergründe angepaßt und in den Raum eingefügt. Eine gewisse Beschränktheit der Themen fällt allerdings insgesamt auf, besonders beliebt sind etwa Daidalos und Ikaros, Artemis und Aktaion, Dirke, Polyphem und Galathea, Iason bei Pelias, Orest und Pylades bei Iphigenie, die später wieder klar zurücktreten; dabei ist aber kein innerer Grund für Gemeinsamkeiten zu erkennen. Typisch für den frühen 3. Stil sind mythologische Landschaftsbilder, Staffagen in weiten, tiefen Räumen, mit hohem Blickpunkt. Man erinnert sich an das Nil-Mosaik von Palästrina oder auch die Tradition der Landkarten-Bilder. Des öfteren findet sich dieses Merkmal vor allem bei kontinuierender Bild-erzählung. Die Mythenbilder des 4. Stils weisen einen großen Reichtum in Motiven und Formen auf; es gibt große und kleine Bilder, dazu Einzelfiguren, oft schwebende Figuren; meist sind sie anspruchslos, aber einige treten durch ihre höhere Qualität hervor, gerade auch unter denen, die deutlich Kopien sind. So ist das Theseusbild aus der Basilica von Herculaneum gegenüber den uns bekannten Repliken von dunkleren Farben detaillierter, plastischer, dramatisch und emotional, die Figur ist raumgreifender, in weniger freiem Raum belassen - und paßt zum Stil des 4. Jh. v. Chr. Daß aber barocke Übersteigerung, Pathos und malerische Effekte nicht ins 4. Jh. v. Chr. gehören, daß das Original damals zeichnerischer und näher an der Hochklassik gewesen wäre, müßte erst bewiesen werden, und scheint mir eher zu bezweifeln. Das Bild von Telephos und Herakles soll eine klassizistische Neuschöpfung sein, nicht eine pergamenisch-hochhellenistische - aber zu erwarten wäre auch eher ein pergamenisch-späthellenistischer Ansatz nach der Mitte des 2. Jh. v. Chr. - warum soll die Parthenos nicht Nike sein? Unerwartet ist es für uns, daß einige besonders qualitätvolle Bilder des 4. Stils (im Haus der Dioskuren, im Haus des tragischen Dichters, in der Basilika von Herculaneum) ohne Repliken sind, während von anderen Motiven zwanzig relativ qualitätslose Repliken auftauchen. Die Beliebtheit mythischer Themen ist abhängig vom Vorhandensein von Vorlagen, nicht von der künstlerischen Qualität - das ist allerdings auch einzuschränken! Es heißt nicht unbedingt, daß die singulären Motive keine Kopien berühmter - aber offensichtlich in der Kaiserzeit nicht ganz so beliebter - Vorbilder sein könnten, sondern nur, daß man das methodisch oft nicht stringent beweisen kann. Die besondere Beliebtheit eines Motives führt dagegen dazu, daß es geradezu in Serie kopiert wird und daher auch Massenkopien geringerer Qualität auftauchen.

In hadrianischer Zeit wirken die Figuren mythologischer Bilder wie in eine Raumbühne gesetzt, mit Felsen und Pfeilern. Die Bilder in einem Raum sind jetzt enger aufeinander abgestimmt. In antoninischer Zeit ist kaum mehr erkennbar, ob bei den mythologischen Motiven Tafelbilder gemeint sind. Es werden einfach Rahmen um die Figuren gelegt, auch schwebende Figuren unverbunden als Hauptbild einer Wand verwendet. Es geht nun wirklich nur noch um die mythischen Figuren an sich, nicht mehr um Kunstwerke klassischer Zeit. In severischer Zeit bleiben die Figurenzusammenstellungen der mythologischen Bilder ohne Hintergründe, nur gelegentlich sind Vorhänge gerafft oder die Modellierung nur mit Glanzlichtern aufgehört. Die mythologischen Bilder des 3.-4. Jh. n. Chr. weisen nur noch schwache Raumangaben ohne sichtbare Berücksichtigung der Proportionen auf. Meerwesenszenen kommen in Thermen und Nymphäen auch ohne Rahmung vor; unklar ist, warum hier erst die Nymphäen unter SS Giovanni e Paolo in Rom Abb. 190 besprochen werden, wenn sie doch severisch datiert werden, und warum eine

ptolemäische Deutung (sonst wäre es ja wohl eine Kopie!?) gegeben wird.

Zu den sonstigen figürlichen Darstellungen (163 ff.) gehören die Theaterbilder, die nach klassischen und hellenistischen Motivbildern gemalt sind und offenbar wegen der Bildungstradition auf die Wände gesetzt werden. Bezeichnenderweise gibt es nur griechische, keine römischen bzw. lateinischen Theaterszenen! Vom 2. Jh. v. Chr. bis in die Spätantike bleiben sie beliebt, wie schon die kleinen Friese in Delos zeigen - trotzdem hält Mielsch auch hier keine Buchillustration als Vorlage für möglich. Darüber hinaus wurden auch andere spät-klassische und hellenistische Motivbilder kopiert und dabei auch, als solche gekennzeichnet, in den Raum gesetzt. Man kann sie nach Figurenstil oder Raumkomposition datieren, soweit die römische Malerei das zuläßt.

Die Bilder mit römischen Alltagsszenen sind durchaus nicht als Volkskunst zu kennzeichnen, sie sind nur von sehr unterschiedlicher Qualität. Bis ins 2. Jh. n. Chr. werden sie kaum für die Innenaus-schmückung der Privathäuser verwendet, sondern nur für Geschäfte, Gasthäuser, Läden, Werkstätten, z.T. auch mit Schutzgottheiten darüber.

Zu den repräsentativen Szenen gehören bei den Römern die eigenen Taten und auch die der Ahnen. Man wähle in der Regel bestimmte spezifische d.h. aussagekräftige, oft schon formelhafte Szenen wie Bilder vom *cursus honorum*, Hochzeit, *munera* wie Brotverteilung, Gladiatorenspiele, Jagdszenen, *imagines virtutis* usw. Das Alexander-Mosaik darf allerdings wohl kaum als Erinnerungsbild der Nachkommen eines italischen Alexanderzugeitnehmers gewertet werden, eher dann doch schon als Erinnerung an den Makedonensieg von 168 v. Chr. Dienerfiguren tauchen bei Dienstleistungen für Gelagefunktion des Raumes oder einfach als Zeichen des Reichtums auf. Schließlich zeigt die Gruppe der Andachts- und Fest-Bilder an Lararien und anderen kleinen Hausheiligümern Götter, Feste (Isiskult) und vor allem auch Opferszenen.

Bei den Landschaftsdarstellungen (179 ff.), die er als das beliebteste Thema der Wandmalerei bis zu Augustus kennzeichnet, ist M. etwas unentschieden, was die Rolle griechischer Vorlagen angeht. Zwar sind Hinweise auf ihre Existenz schon in spätklassischer Zeit vorhanden, als sie doch etwa im Jagdfries vom Philippsgrab in Vergina und sogar in der Vasenmalerei gut belegt sind, doch will er sie erst ab der Mitte des 2. Jh. v. Chr. anerkennen, als sie mit dem aufkommenden Klassizismus natürlich wieder aufgegriffen werden. Als Höhepunkt der späthellenistischen Tradition kennen wir die Nillandschaften im großen Mosaik aus dem Fortuna-Heiligtum von Palestrina (um 100 v. Chr.); aber diese 'chorographische' Tradition wird danach kaum fortgesetzt - die Odysseelandschaften vom Esquilin werden wie ein früher und zugleich doch letzter Höhepunkt angesprochen! Die Sakrallandschaft hier ist oft (besser gesagt sogar fast immer) bestimmend - auch bei spätklassisch-hellenistischen Vorlagen. Sie ist nicht erst von den palestrinischen Nillandschaften abzuleiten und damit etwa eine neue Erfindung! Vielmehr ist sie von älterer Tradition abzuleiten, die es ja gab. Da es sich hierbei nicht um kopierte Typen handele, erlaubten die ägyptischen Elemente keine Schlüsse auf griechische bzw. ptolemäische Vorlagen, aber gleichzeitig wird davon gesprochen, dass ptolemäische Tradition nach Italien geholt worden sei. Typisch für den 3. Stil wurden geradezu nebelartige Landschaften, die oft in kleinem Format wie Vignetten auf einem Grund schwimmen und eine traumartige Welt evozieren. Es gibt sie auch noch im 4. Stil, nur mit kräftigeren Farben, weiterhin selten in großem Format. Als weitere Gattung werden hier die Villenlandschaften und Schiffskämpfe vor der Küste angefügt, die es seit dem 3. Stil gibt - aber das sind ebenfalls Sakrallandschaften, nur enthalten sie mehr Architektur - öfter die von Heiligümern als von Villen - und auch mehr Meer. Wieso bei Nillandschaften und Pygmäenszenen, die es besonders im 2. und 4. Stil und noch bis ins spätantike Ephesos gibt, bisher keinerlei Zusammenhang mit der ptolemäischen Kunst nachweisbar sein soll, ist mir unklar. Woher sollen diese Motive denn sonst gekommen sein?

Dagegen, daß die großen Tierbilder, die im 4. Stil auftauchen, wie üblich als Bilder von Paradiesoi zu deuten seien, wendet M. ein, daß darin kaum Jäger auftauchten, und daß sie in Italien nicht vor dem 2. Jh. n. Chr. vorkommen. Daher seien hier im 1. Jh. eher "Kräfte der Natur" gemeint, und auch der Einfluß der *venationes* spürbar, wenn auch nicht dargestellt. Gerade bei letzterer Deutung muß aber der

Einwand, daß die Figuren von Menschen fehlen, als viel stärkeres Gegenargument gelten als bei den Paradiesoi, die durchaus auch als Tierparks dargestellt sein konnten.

Während die Behandlung der Landschaft in hadrianischer und antoninischer Zeit mehr oder weniger ähnlich fortgesetzt wird, entdeckt man in der Spätantike ein neues Thema mit der Landarbeit, die im 3./4. Jh. immer wieder zum Motiv wird, während die Heiligtümer nun weitgehend verschwinden.

Gartendarstellungen (193 ff.) sind erst seit frühagusteischer Zeit belegt, Indizien für Vorläufer sind selten, etwa in der Casa del Menandro oder in der Parkgrotte in Boscoreale. Aber es gibt sicher noch mehr Vorläufer, man denke nur an die Gartenseite in der Villa von Oplontis u.ä. In diesem Zusammenhang denkt man gern an das Vogelhaus des Varro oder auch das Festzelt Ptolemaios' II., die aus Beschreibungen bekannt sind; aber Mielsch denkt, daß nicht solche Dinge gemeint sind. Im 3. Stil sind nur drei Gartendarstellungen belegt, die aber alle mit ägyptischen Figuren besetzt sind, was nun sicher kein Zufall ist, sondern auf alexandrinischen Einfluß hindeutet. Im 4. Stil gibt es wieder viele Gärten und diese Tradition setzt sich weiter fort bis ins 4. Jh. Die Frage, inwieweit die Kulissenmalerei auch hier Einfluß geübt haben mag, wird in diesem Zusammenhang nicht aufgegriffen.

Seit dem frühen Hellenismus sind Stilleben (197 ff.) in Tafel- und vor allem Motivbildern üblich, wie die antike Literatur belegt; seit der 1. Hälfte des 2. Jh. v. Chr. treffen wir sie in Mosaiken; das zeigen etwa das Katzenmosaik der Casa del Fauno, das mehrere Repliken hat, die Taubenmosaiken und verschiedene Stilleben, die um die Präsentation eines Siegespreises aufgebaut sind. Man sieht also, daß sie nach einem Vorbild hergestellt wurden, allerdings der Vielfalt der Quellen entsprechend mit zahlreichen Themen wie Eßwaren (die z.T. auch bei der Reklame für Restaurant und Macellum vorkommen), Kultgerätschaften, Theater-Masken, aber auch Geld, Schreibgerät und goldene oder bronzene Gefäße sowie die eben erwähnten Tierstilleben.

Das Verhältnis der Ausmalung zur Funktion eines Raumes, dem sie eventuell sogar mit einem vollständigen Programm entspricht, hat man in der Forschung oft unterschiedlich interpretiert (205 ff.). Gelage und Stilleben gehören ursprünglich in den Speiseraum, ebenso dionysische Themen; etwa ab den 30er Jahren kommen Mythenbilder auf, deren eventuelle griechische Vorbilder diskutiert werden. Die Bild-Programme sind meist recht banal: so werden glückliche und unglückliche Liebe, Mythen, die am selben Ort spielen, kombiniert; selten ist ein deutlicher Funktionsbezug zu erkennen. Die Sakrallandschaft versteht Mielsch allgemein als ein Spiel mit der griechischen Kultur, nicht etwa als Zeichen der Frömmigkeit. Dazu kommen als Motive die Taten der Ahnen und Handwerkerdarstellungen. Ab dem 2. Jh. werden so immer weniger Motive der Wandmalerei aus dem Bereich der Bildung entnommen; dagegen mehren sich die Bilder der *munera* und der *virtus*, Reichtum, Jagd, Landarbeit, Venus, und auch verschiedenste für die Besitzer bedeutungsvolle Personifikationen. Im Osten geht diese Entwicklung noch lange so weiter.

Die Querverweise auf die Abbildungen in anderen Teilen des Buches sind offenbar nach entscheidenden Korrekturen nicht mehr angepaßt worden. Die angehängten Planskizzen einiger ausgemalter Bauten hätten sinnvoller in den Text eingefügt werden können. Aber das sind Lappalien gegenüber der großen Hilfe, die der übersichtlich gestaltete Band in Zukunft Archäologen, Historikern und Kunst-historikern, Studenten und allen, die sich für Archäologie interessieren, geben wird. Er zeigt nebenbei, daß die römische Kunst- und Kulturgeschichte nicht ohne den engen Zusammenhang mit der griechischen gesehen werden kann. In Details kann und wird man immer leicht anderer Meinung sein. Wenn im vorhergehenden mehrfach verschiedene Kleinigkeiten kritisiert wurden, liegt das gerade am Schwerpunkt auf den griechischen Aspekten der Wandmalerei und am Interesse des Besprechers für die Diskussion über Fragen dieser Thematik und ändert gar nichts an der Freude über das Erscheinen dieses lange erwünschten Bandes, für das man Verfasser und Verlag nur dankbar sein kann.

Reinhard Stupperich
