

BERNARD ANDREAE

REKONSTRUKTION DES GROSSEN OECUS DER VILLA DES P. FANNIUS SYNISTOR IN BOSCOREALE

Der in der Ausstellung »Pompeji — Leben und Kunst in den Vesuvstädten« in Essen vom 19. April bis 19. August 1973, in Den Haag vom 26. September 1973 bis 13. Januar 1974 und in Zürich vom 17. Februar bis 12. Mai 1974 der Öffentlichkeit vorgestellte Rekonstruktionsversuch des großen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor bei Boscoreale mittels maßgleicher Farbfotografien der erhaltenen 11 Wandfragmente (Abb. 59), bedarf nur weniger Worte der Erläuterung.¹ Die von H. Schroeteler nach Angaben des Verfassers ausgeführte Rekonstruktion muß für sich selbst sprechen. Die Anregung zu dem Rekonstruktionsversuch war die methodische Feststellung, daß man zu einem historisch begründeten Verständnis der berühmten Wandbilder nur gelangen könne, wenn man sie zunächst als das ansieht, was sie in der Zeit sein sollten, in der sie ausgeführt wurden, nämlich Wand-schmuck im Festsaal einer um die Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. angelegten römischen Villa rustica in Kampanien. Man darf die Megalographien daher nicht in ihrer Vereinzelung sehen, so wie sie heute in den Museen von Neapel, New York, Paris und Amsterdam in Holzrahmen aufgehängt sind, sondern muß versuchen, sie in ihren ursprünglichen Zusammenhang einzuordnen.

Ausgangspunkt der Rekonstruktion sind auf der einen Seite die erhaltenen Wandfragmente und auf der anderen die von F. Barnabei² überlieferten Daten, Maße und Hinweise auf das Dekorationssystem des Saales. Folgende Fragmente sind erhalten:

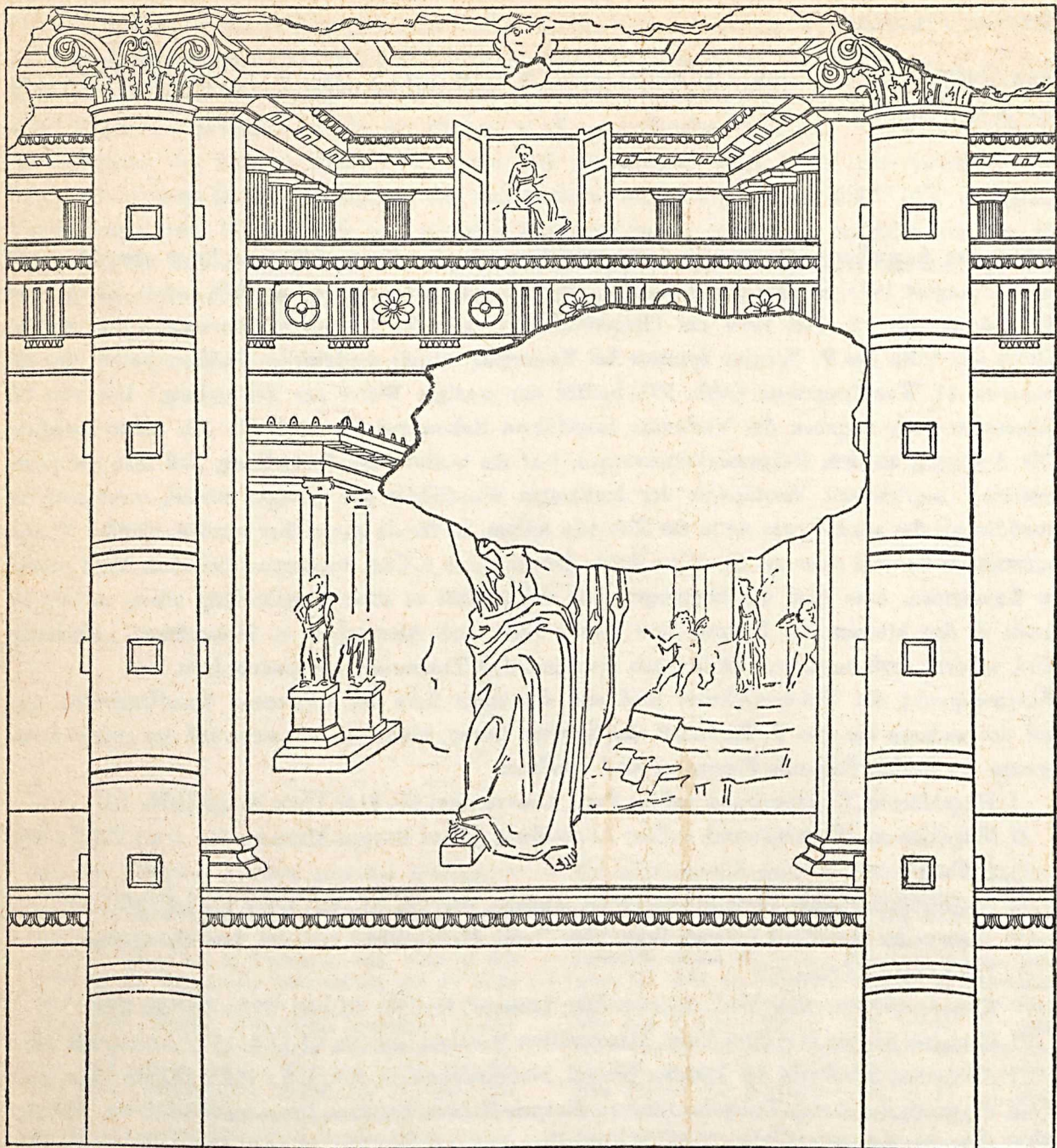
- I Flügeldämon, Eingangswand, außen; Paris, Louvre, Inv. Nr. 613; 126 x 70 cm (Abb. 60)
- II Flügeldämon, Eingangswand, außen; Amsterdam, Allard Pierson Museum, Inv. s. n.; 102,5 x 39,5 (Abb. 61)
- III Schildträgerin; New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 03.14.7; 178 x 102 cm (Abb. 69)
- IV Thronender Mann und sitzende Frau; New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 03.14.6; 175 x 190 cm (Abb. 68)
- V Kitharasielerin; New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 03.14.5; 178 x 187 cm (Abb. 67)
- VI Gemalter Schrein (1); New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 03.14.8; 35 x 35 cm (Abb. 64)
- VII Aphrodite, Mittelfeld der Rückw.; Neapel, Nationalmuseum, Inv. s. n.; 188 x 190 cm (Abb. 63)
- VIII Fragment des oberen Teiles der Rückw.; Neapel, Nationalmuseum, Inv. s. n.; 94 x 320 cm (Abb. 62)
- IX Gemalter Schrein (2); New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 03.14.9; 43 x 42 cm (Abb. 65)
- X Philosoph, Personifikationen der Länder Makedonien und Persien; Neapel, Nationalmuseum, Inv. Nr. 906; 201 x 324 cm (Abb. 70, 71)
- XI Säule, Fragment der Eingangsw.; New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 03.26.4; 175 x 43,2 cm (Abb. 66)

1 Die Fotomontage auf einer Falttafel in Kat. Pompeji Nr. 284 ist vor der Rekonstruktion angefertigt worden und hat als vorläufig zu gelten. Insbesondere sind hier die Abstände der Interkolumnien auf den Nebenseiten nicht richtig angegeben. Auch die Annahme, der Saal sei entgegen den Angaben von Barnabei etwa eben so lang wie breit gewesen, hat sich bei der endgültigen

Rekonstruktion als unrichtig erwiesen. In dem zuvor gedruckten Katalog konnte dies nicht mehr verbessert werden. Die lichten Maße des Saales betragen L 8,30 m, B 7,30 m, Wandhöhe 3,80 m.

2 Barnabei, *passim* und maßstäblicher Plan Taf. II.

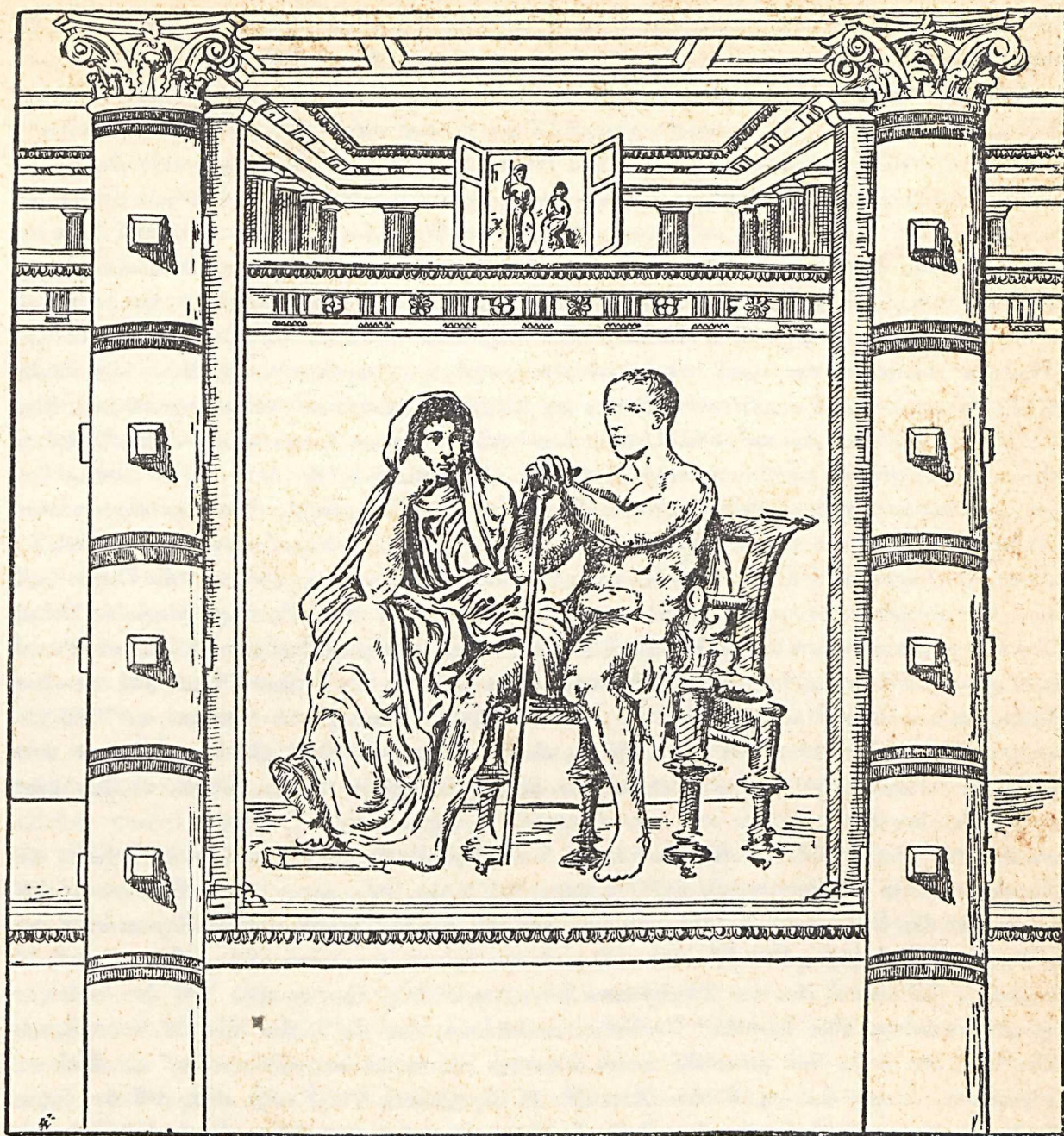
3 Barnabei, S. 53, Fig. 11.



56

1 Meter

Den erhaltenen Wandfragmenten kann man entnehmen, daß die von F. Barnabei³ seinem Bericht beigegebene Zeichnung (Abb. 56) des Mittelteiles der Rückwand des Saales diesen Ausschnitt, der alle wesentlichen Elemente des illusionistischen Wandaufbaus enthält, exakt wiedergibt. In Fragment VII (Abb. 63) und VIII (Abb. 62), deren Abstand voneinander man durch einen Vergleich mit dem auf Fragment X (Abb. 70, 71) erhaltenen Metopen-Triglyphen-Fries genau ermitteln kann, sind außer der Sockelhöhe alle Elemente des Wandaufbaus zumindest im Ansatz gegeben. Man kann daraus entnehmen, daß in der illusionistisch nachgeahmten Architektur eine nur bis zu etwa 4/5 der Gesamt-



57

höhe emporgezogene Scherwand dargestellt war, die oben durch einen goldgelben Metopen-Triglyphen-Fries mit darüberliegendem profilierten Gesims abgeschlossen wird, und über der sich die Wand zu einem Durchblick in einen jenseits der Wand liegenden Säulenhof öffnet. Vor dieser Wand ist ein niedriger, oben mit goldgelbem Eierstab und Hohlkehle abgeschlossener Sockel angegeben, auf dessen obere, in bräunlichen Tönen gehaltene Fläche von geringer Tiefe man blicken kann. Die Tiefe dieses Sockels ist immerhin so beträchtlich, daß eine annähernd lebensgroße Figur bequem auf diesem podiumartigen Sockel stehen, und, wenn man die Darstellung auf den Fragmenten IV (Abb. 68) und V (Abb. 67) in die Betrachtung einbezieht, sogar ein prächtiger Thronessel hier aufgestellt

werden kann. Auf dem Sockel stehen rechts und links braun gemalte dorische Pilaster mit profilierten rechteckigen Basen von einer der attischen angenäherten Form. Die Basen und die Innenwandung der Pilaster sind im Anschnitt auf Fragment VII (Abb. 63) erhalten, die Kapitelle bietet Fragment VIII (Abb. 62). Außerdem sind Teile der Pilaster auch auf den Fragmenten IV (Abb. 68) und X (Abb. 70, 71) auszumachen. Die auf Fragment VIII (Abb. 62) erkennbaren Pilasterkapitelle sind durch dunklere, ins rötliche gehende Bemalung abgehoben und bestehen aus einer abgesetzten Halsleiste, einem Kyma und einer schwingend auskragenden Trageplatte. Darauf liegt der unten braun und an den Innenseiten schwarz gemalte Holzrahmen der Kassettendecke, die mit den vor den Sockel gemalten, bis zur Deckenhöhe aufragenden Säulen verkröpft und mit vier rot gemalten Kassettenplatten zu je zwei, am Grunde schwarz getönten Kassetten verschlossen ist. Diese Kassettendecke überspannt den durch die Sockeltiefe angegebenen Zwischenraum zwischen den Säulen und der Scherwand. Auf der Scherwand steht ein Klapptafelbild mit aufgeschlagenen Flügeln. Ähnliche Klapptafelbilder, die auf dem Gesims der beiden seitlichen Interkolumnien der Rückwand stehend zu denken sind, sind in den Fragmenten VI (Abb. 64) und IX (Abb. 65) erhalten. Diese gemalten Schreine dienen als Repoussoir für den Raum, der sich jenseits der Wand zu öffnen scheint. Man hat hier einen von einem Augpunkt etwa in Höhe der Augen eines im Saale befindlichen Betrachters aus gemalten Blick auf einen etwa quadratischen Säulenhof, von dem man die oberen Teile von je vier Säulen rechts und links und von zwei Säulen hinten, sowie das darüberliegende Gebälk und Kranzgesims erkennen kann. Die beiden mittleren Säulen der rückwärtigen Halle werden durch das Klapptafelbild verdeckt. Die Säulen haben dorische Kapitelle mit flachem Echinus und mit einem Abakus, der am oberen Rande eine Leiste aufweist. Darüber liegt ein glatter Architrav, ein Konsolenfries und eine mit Eierstab verzierte Traufleiste, oberhalb deren man ein Stück blauen Himmels sieht. Auf der Wand der rückwärtigen Halle sieht man in Korrespondenz zu den Säulenzwischenräumen Rundschilde hängen.

Von den vor dem Sockel auf dem Boden des Saales aufruhenden Säulen sind zwei Kapitelle und Teile der obersten Säulentrommeln auf Fragment VIII (Abb. 62), der mittlere Teil von Säulenschäften auf den Fragmenten X (Abb. 70) und XI (Abb. 66) und Spuren der Hebebossen am Rande der Fragmente III (Abb. 69), IV (Abb. 68) und V (Abb. 67) erhalten. Diese Spuren sind für eine exakte Rekonstruktion des Wandsystems besonders wichtig. Der unterste Teil der Säulen ist nirgendwo erhalten, aber Barnabei⁴ überliefert ausdrücklich, daß die Säulen keinerlei Basen hatten. Diese Nachricht ist in der wissenschaftlichen Literatur kontrovers beurteilt worden,⁵ ein Blick auf die gemalten Stützen des sog. Bühnencubiculum M der gleichen Villa⁶ zeigt aber, daß das Fehlen von Basen nicht ungewöhnlich ist. Barnabei⁷ sagt eindeutig, daß in den Ecken des Saales Säulen gemalt waren:

»Nei quattro lati della grande sala sorgevano delle colonne dipinte colla stessa maestria con la quale erano state dipinte le colonne del peristilio; quindi come se fossero vere. Erano anch'esse rastremate e della stessa altezza e dello stesso diametro e sorgevano anche da terra senza base alcuna«. Ph. Lehmann⁸ nimmt hingegen Eckpilaster (corner pilasters) an. A. M. G. Little⁹ nimmt in seiner Rekonstruktionsskizze an, daß die Stützen in den Ecken genau so aussahen wie die Säulen vor dem

4 Barnabei, S. 51.

5 Curtius, S. 98, Beyen, S. 213.

6 Barnabei, S. 51, Taf. IX, X.

7 Barnabei, S. 51.

8 Lehmann, S. 25.

9 A. M. G. Little, AJA 68, 1964, 62 ff., Taf. 25.

mittleren Teil der Wände. Wenn dem so gewesen wäre, fragt man sich, warum Barnabei nicht diese, sondern die nicht mit Bossen versehenen, kannelierten Säulen der Peristylwand (Neapel, Nationalmuseum)¹⁰ zum Vergleich heranzieht. Auch die Eckpilaster im Cubiculum M¹¹ sind nicht mit Bossen versehen wie die Pfeiler im mittleren Teil der Wände. Da man die Frage der Form dieser Säulen nicht mehr eindeutig lösen kann, haben wir uns entschlossen, nur den Umfang der Eckstützen anzugeben ohne Binnenaufteilung, so daß man sowohl kannelierte Säulen als auch Eckpfeiler darunter verstehen kann.

Die gemalten Säulen und auf dem Podium stehenden Pilaster teilen alle Wände in je drei Interkolumnien ein. Aus den von Barnabei überlieferten und am Grundriß der Villa nachzuprüfenden Maßen ergibt sich, daß die Interkolumnien der Rückwand gleich breit waren.

Damit sind in der Tat alle Elemente gegeben, um eine Rekonstruktion des mittleren Interkolumniums der Rückwand des Saales zu ermöglichen, die, wie oben bemerkt, erkennen läßt, daß die von F. Barnabei wiedergegebene Skizze dieses Wandabschnittes (Abb. 56) exakt ist.

A. Sambon¹² bringt eine von L. Curtius¹³ wiederholte Zeichnung (Abb. 57) des mittleren Interkolumniums der rechten Seitenwand, die von einer anderen Hand und in einem anderen Stil ausgeführt ist als die von Barnabei Fig. 11 (Abb. 56) wiedergegebene Skizze des mittleren Interkolumniums der Rückwand. Man kann daher nicht ausschließen, daß sie erst nach Abnahme der Fresken von der Wand der Villa in Nachahmung der anderen Skizze für die Pariser Publikation angefertigt worden ist. Für diese Annahme spricht die Tatsache, daß der Zeichner die Anordnung der Kassetten mißverstanden hat. Er gibt zwei quadratische Kassetten außen und eine langrechteckige dazwischen an. Die Fuge zwischen den beiden mittleren Kassetten, die gewiß ebenso wie die äußeren quadratisch waren, ist aber auf der Zeichnung der Rückwand durch eine Satyrmaske verdeckt. Diese Maske fehlt auf der Zeichnung des Mittelinterkolumniums der rechten Seitenwand, aber die Fuge, die nun sichtbar werden müßte, ist nicht angegeben. Daraus möchte man schließen, daß der Zeichner nicht die ganze bei Barnabei Taf. VI im fotografischen Ausschnitt noch an Ort und Stelle aufgenommene Wand vor Augen hatte, sondern nur das Wandfragment IV (Abb. 68), das er dann entsprechend der Zeichnung Barnabei Fig. 11 (Abb. 56) ergänzte. Andererseits ist nicht zu verkennen, daß der Zeichner gerade in Einzelheiten der Proportionierung von der Zeichnung Barnabei Fig. 11 (Abb. 56) abweicht und auch ein anderes Klapptafelbild wiedergibt, das mit keinem der drei in den Fragmenten VI (Abb. 64), VIII (Abb. 62) und IX (Abb. 65) erhaltenen Klapptafelbilder übereinstimmt, so daß nicht auszuschließen ist, daß er in seiner Zeichnung doch die Wand vor der Abnahme von Fragment IV (Abb. 68) wiedergibt. Dafür spricht vor allem, daß er in den Durchblicken über der Scherwand in dem rechten gemalten Hof die einzige von ihm wiedergegebene Säule näher an die große vor die Wand gemalte Säule heranrückt als links. Da nach Barnabei und nach den Grundrißmaßen des Saales das erste Interkolumnium der Seitenwände breiter war als die beiden anderen, ist eine andere Verteilung der Säulen an der Rückwand des Hofes wahrscheinlich, von der diese Verschiebung der Säule nach links herrühren könnte.

Da die Frage, ob der Zeichner der von Sambon überlieferten Zeichnung die Wand in der Villa selbst gesehen hat, oder ob er seine Zeichnung entsprechend der von Barnabei überlieferten unter Zuhilfenahme von Fragment IV (Abb. 68) angefertigt hat, soweit ich sehe, nicht eindeutig geklärt werden

10 Lehmann, Abb. 6.
11 Barnabei, Taf. IX.

12 A. Sambon, *Les Fresques de Boscoreale* (1903), S. 12.
13 Curtius, S. 115, Abb. 77.

kann, ist es besser, bei der Rekonstruktion der Seitenwände auszugehen von den erhaltenen Fragmenten III (Abb. 69), IV (Abb. 68), V (Abb. 67) für die rechte (östliche) und X (Abb. 70, 71) für die linke (westliche), sowie von der Angabe Barnabeis, daß die beiden der Rückwand nächsten Interkolumnien gleich groß waren, während das erste Interkolumnium länger war:

»Il primo intercolumnio nelle pareti laterali tanto a destra quanto a sinistra dell'entrata era più lunga, a causa di due aperture una delle quali, quella a destra (hier müßte es richtig heißen: sinistra) era simulata.«¹⁴

Und einige Seiten weiter:¹⁵

»Apresso, vicino al termine della parete a destra di chi entrava, aprivasi una porta, larga un metro e dieci centimetri, circondata di cornice semplice, elegantissima, il cui architrave rimaneva sulla linea delle spalle della giovine che recava lo scudo.

In direzione di questa porta sull'opposta parete vedevasi un'altra porta, larga pure un metro e dieci centimetri, perfettamente simile, con la stessa cornice semplice ed elegante, ed in esatta simmetria, ma finta e simulata con lo stucco.«

A. M. G. Little¹⁶ hat in seiner Rekonstruktionsskizze bereits angedeutet, wie man sich diese Türen vorzustellen habe, er hat allerdings entgegen den eindeutigen und durch die Maße von Fragment V (Abb. 67) bestätigten Angaben Barnabeis nicht nur das erste, sondern auch das dritte Interkolumnium der Seitenwände breiter angelegt als das mittlere. In Wahrheit muß die Differenz des Längen- zum Breitenmaß des Raumes von 1 m auf das erste Interkolumnium der Seitenwände entfallen, eine Tatsache, der auch wir in der provisorischen Fotomontage¹⁷ noch nicht Rechnung getragen hatten. Zur möglichen Form der 1,10 m breiten Türen in diesen Interkolumnien sind die Türen in den neugefundenen Dekorationen der Atrien im Haus des Julius Polybius in Pompeji¹⁸ und in der Villa von Oplontis¹⁹ zu vergleichen. In der gebauten Rekonstruktion des Oecus wurden diese Türen fortgelassen, weil über ihre genaue Form nichts bekannt ist, und auch der plastische Stuckrahmen der Scheintür nicht angegeben werden konnte.²⁰ Das Vorhandensein einer wirklichen Tür am Anfang der rechten und einer entsprechenden Scheintür am Anfang der linken Seitenwand erklärt, warum in diesen Interkolumnien nur je eine Figur in dem schmalen noch verbleibenden Raum erscheinen.

Eine weitere Tür befand sich am hinteren Ende der linken Seitenwand. Ob in diesem Interkolumnium noch eine oder mehr Figuren gemalt waren, entzieht sich unserer Kenntnis, weil dieses Interkolumnium schon im Altertum verändert worden war. Barnabei²¹ berichtet:

»Nell'intercolumnio seguente, che faceva riscontro all'intercolumnio dove era rappresentata la bella citarista, non erasi conservata la pittura. La sala in questa parte della parete che corrispondeva alla camera di servizio pel grande triclinio, ed al camerino riservato entro questa camera, aveva avuto restauri; e lo stucco era stato rinnovato, cominciando poco al di là della bella giovane rapita nell'estasi d'amore.

Ma è certo che in questo intercolumnio ultimo, doveva essere rappresentata un'altra figura, che doveva far riscontro alla figura della citarista.«

14 Barnabei, S. 52.

15 Barnabei, S. 58.

16 AJA 68, 1964, 62 ff., Taf. 25.

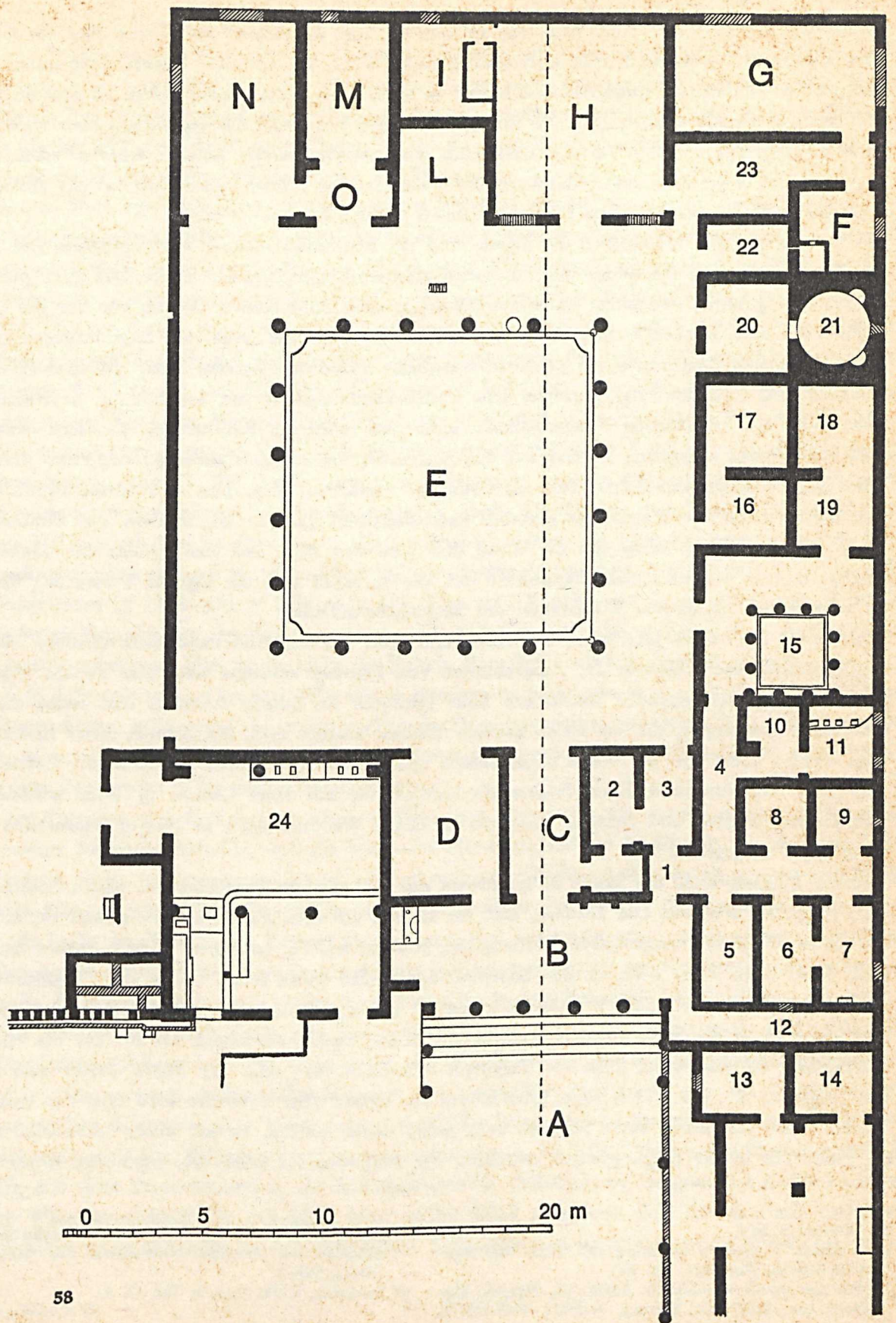
17 S. o. Anm. 1.

18 Noch unveröffentlicht.

19 S. o. Taf. 7.

20 Vgl. Barnabei, S. 58: »Porta... finta e simulata con stucco.«

21 Barnabei, S. 60.



Nach dem Grundriß der Villa (Abb. 58) zu urteilen, muß an dieser Stelle immer eine Tür gewesen sein, weil sonst der Raum I nicht zugänglich gewesen wäre. Ein mit zwei Figuren ausgemaltes Interkolumnium ist demnach unwahrscheinlich und es scheint mir nicht einmal sicher, ob hier überhaupt je eine Figur gemalt war, da man sich schlecht vorstellen kann, daß der im übrigen über viele Generationen sorgfältig gehütete Festsaal willkürlich einer Megalographie beraubt worden wäre. Etwas anderes ist es, wenn hier nur Architekturmalerei und farbige Flächen waren, die bei der Anlage des sogenannten Camerino in Raum I hätten erneuert werden können.

Ein bedeutungsvoller Unterschied der Seiten- und der Rückwand ist noch hervorzuheben. Die Fläche der Seitenwände über dem Sockel und unter dem Metopen-Triglyphenfries ist in kräftigem pompejanischen Rot gehalten und bietet somit den Eindruck einer geschlossenen Wand, vor der die großen Figuren auf dem braunen Sockelpodium stehen. Das Fragment VII (Abb. 63) zeigt hingegen in dem auf den anderen Fragmenten rot gemalten Ausschnitt zwischen hinterem Rand des Sockelpodiums, Pilastern und Metopen-Triglyphenfries eine Architekturlandschaft mit bräunlichem Erdboden, auf dem links eine rechteckige Tempelädikula steht und rechts ein Rundtempel. Zwischen beiden ist bläuliches Wasser angegeben, an dem auf den Stufen des Rundtempels ein angelnder Putto sitzt, und oben links erscheint atmosphärisches, ins Grünliche verfärbtes Blau. Das alles macht deutlich, daß hier nicht ein auf die Wandfläche gemaltes Landschaftsbild gemeint ist, sondern der Eindruck erweckt werden soll, als öffne sich die Wand und gebe den Blick auf eine jenseits der Säulen und Pfeiler liegende visionäre Sakrallandschaft frei, die natürlich auch die logische Vorstellung des hier zu erwartenden räumlichen Kontinuums der Säulenhöfe aufhebt.

Leider sind die beiden Interkolumnien rechts und links auf der Rückwand nicht erhalten, aber A. Sogliano, damaliger Direktor der Ausgrabungen von Pompeji erkannte nach dem Bericht von Barnabei²² in den verblässenden Bildfeldern links Dionysos im Schoße Ariadnes und rechts die drei Grazien, Figurentypen, die aus vielen anderen Bildern bekannt sind. Die Figuren dieser Interkolumnien wurden nicht von der Wand abgenommen und müssen als verloren gelten. In der Rekonstruktion (Abb. 59) wurden in diesen Feldern die Umrisse der auf einer Gemme in Wien wiederholten Gruppe von Bacchus und Ariadne²³ und die in einem Wandausschnitt in Neapel wiederholte Graziengruppe²⁴ angegeben.

Von der Eingangswand des Saales ist im Innern nur ein einziges Fragment mit einem Säulenschaft (XI) (Abb. 66) erhalten. Die Tatsache, daß der Grund, auf dem die helle Säule gemalt ist, auf beiden Seiten die gleiche braunviolette Färbung hat, beweist, wie Ph. Lehmann²⁵ richtig gesehen hat, daß diese Säule ihren Platz nicht an den Seitenwänden gehabt haben kann. Da an den Fragmenten der rechten Wand IV (Abb. 68), V (Abb. 67) und VI (Abb. 64) noch Reste der Hebebossen erhalten sind, die auch an der Säule von Fragment XI (Abb. 66) erscheinen, kämen sowieso nur der fehlende Säulenschaft der Rückwand links von Fragment VII (Abb. 63) oder der linken Seitenwand rechts von Fragment X (Abb. 71) infrage. Hier müßte der Grund aber entweder blau oder rot sein. Die Tatsache, daß die Bossen einen Schatten nach rechts unten werfen, ist auf einen Lichteinfall durch die große Tür in der Eingangswand berechnet; das Fragment XI (Abb. 66) muß also seinen Platz

22 Barnabei, S. 54 f.

23 v. Sacken u. Kenner, Sammlung des Münz- und Antikenkabinetts, Wien, 424, Nr. 30.

24 Aus der *Insula occidentalis* Regio VI, Neapel, Mus. Naz., Inv. 9231. Kat. Pompeji, Nr. 271, Farbtafel S.

201, vgl. W. Zahn, Die schönsten und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculaneum und Stabiae, I (1827), Taf. 8.

25 Lehmann, S. 26, Anm. 6, Taf. IX A.

zwischen Tür und Fenster, für den Eintretenden linker Hand, also auf der westlichen Hälfte der Südwand gehabt haben. Nach Barnabei,²⁶ der ausdrücklich sagt, der Podiumssockel sei nur auf drei Seiten gemalt gewesen, wird man sich die Eingangswand ohne Podium und nur durch die etwas weniger als 2 m breite Tür und die gleichbreiten Fenster gegliedert vorstellen. Die Fenster dürften sich in gleicher Höhe wie das Sockelpodium, d. h. bei 80 cm geöffnet haben und entsprechen damit den sich illusionistisch öffnenden Interkolumnien der Rückwand.

Ein kurzes Wort zur Technik der Rekonstruktion. Zunächst wurden die von der Firma Niggemeyer, Bochum, angefertigten maßgleichen Farbfotografien auf Spanplatten aufgeblockt und dann in die aus 3,80 m hohen, 1,85 m breiten Spanplatten aufgebauten Wände des Zimmers an ihrer durch die Abmessungen des Dekorationssystems gegebenen Stelle eingefügt. Eine wichtige Orientierungshilfe waren dabei die am Rande der Fragmente III (Abb. 69), IV (Abb. 68) und V (Abb. 67) erhaltenen Hebebossen der Säulen, die auf gleicher Höhe liegen mußten wie die Hebebossen der Säulen auf den Fragmenten X (Abb. 70) und XI (Abb. 66). Fragment VII (Abb. 63) mußte so angeordnet werden, daß der untere Rand des Metopen-Triglyphenfrieses in gleicher Höhe lag wie bei Fragment X (Abb. 70, 71), während bei Fragment VIII (Abb. 62) entsprechend der obere Rand mit der gleichen Linie auf Fragment X (Abb. 70, 71) fluchten mußte. Zur Kontrolle dient die waagerechte Linie des hinteren Abschlusses des Sockelpodiums und bei Fragment V (Abb. 67) der Metopen-Triglyphenfries, dessen unterer Teil hier erhalten ist. Damit sind alle waagerechten Linien im ganzen Raum bestimmt. Die Senkrechten ergeben sich aus einer Kombination der Abstände zwischen den braunen Pilastern auf den Fragmenten IV (Abb. 68), V (Abb. 67), VII (Abb. 63), X (Abb. 70, 71) und den von Barnabei überlieferten Grundmaßen des Saales von ca. 7,30 m Breite und 8,30 m Länge. Das einzige nicht ganz sicher bestimmbare Maß ist die Höhe des Sockels. Barnabei²⁷ berichtet über den Sockel:

»Al di la delle colonne, nei tre lati della sala si stendeva un podio, simile al podio che correva dietro le colonne dipinte nelle pareti del peristilio. Era di colore pavonazzo, alto pocopiù di sessanta centimetri, ed era coperto superiormente da una cornicetta con ovuli. Questo podio col suo piano superiore dava l'apparenza di un ristretto palcoscenico.«

Aus der Tatsache, daß Barnabei zwischen »podio« und »cornicetta con ovuli« unterscheidet, muß man meines Erachtens schließen, daß die Höhe des Eierstabes und der Hohlkehle, die zusammen die »cornicetta« bilden und wenigstens 15 cm ausmachen, zu der Podiumshöhe von 60 cm hinzuzuzählen ist. Man käme dann auf eine Gesamthöhe des Sockelpodiums von 75 cm, die genau dem von Barnabei als Höhe des Podiums im Peristyl überlieferten Maß entspricht, wie man es auch aus Gründen der Proportion als Mindestmaß fordern muß. Ein Podium von nur 60 cm Gesamthöhe wäre für die Ausmaße des großen Saales entschieden zu niedrig. Nach dem Barnabei Fig. 11 (Abb. 56) beigegebenen Maßstab beträgt die Höhe des Sockelpodiums sogar 80 cm, und dieses exakt und nachprüfbar überlieferte Maß ist bei einer Gesamthöhe der Wände von ca. 3,80 m noch wahrscheinlicher. Wir haben es daher unserem Rekonstruktionsversuch zugrundegelegt und damit eine bei vergleichbaren pompejanischen Sälen wie dem Mysteriensaal der Villa Iamilla ähnliche Proportionierung des Wand schmucks erhalten. Die Teilnehmer am Pompejisymposion in der Villa Hügel haben übereinstimmend erklärt, daß diese Proportionierung des Sockelpodiums im Verhältnis zu der gemalten Architektur die größte Wahrscheinlichkeit für sich habe. Man müßte daher annehmen, daß Barnabei sich entweder beim Messen geirrt hat, oder zu der angegebenen Sockelhöhe von 60 cm nicht nur Eierstab und Hohl-

26 Barnabei, S. 52.

27 Barnabei, S. 52.

kehle, sondern auch den darunterliegenden nur bei Barnabei Fig. 11 (Abb. 56) überlieferten Streifen, das heißt insgesamt genau 20 cm hinzugerechnet haben muß, so daß man auf die geforderte Gesamthöhe von 80 cm für das Sockelpodium käme.

Die Kriterien für die Rekonstruktion des Saales in der für die Pompeji-Ausstellung verwirklichten Form sind damit dargelegt. Die Absicht, hierdurch einen neuen Ansatzpunkt für Verständnis und Deutung der Wandmalereien zu finden, hat sich als erfolgreich bestätigt, wie die Diskussion beim Pompeji-Kolloquium und vor allem die folgenden Darlegungen von Klaus Fittschen beweisen.²⁸

Dem Verfasser dieser Zeilen, der selbst keine überzeugende Deutung des Figureschmucks des Saales anbieten kann, kommt es darauf an, noch einige Gesichtspunkte des römischen Kunstwerkes hervorzuheben, das der Saal in seiner Gesamtheit darstellt, Gesichtspunkte, die erst die Wiederherstellung (Abb. 59) durch ihre räumliche Wirkung ins Bewußtsein rücken kann.

Die Wandmalerei erweckt die Illusion, man befinde sich in einem nur wenig längeren als breiten Saal, dessen gewiß als Tonnengewölbe ausgebildete Rabitzdecke auf einem von Säulen beziehungsweise Eckpilastern getragenen Architrav aufruht. Hinter den ohne Basis auf dem Boden stehenden Säulen läuft ein ca. 80 cm hohes Podium auf drei Seiten um den Saal. An der Eingangsseite mit der Tür und den beiden Fensteröffnungen stehen die Säulen unmittelbar vor der Wand. An den drei anderen Seiten sind sie durch die nicht genau zu bestimmende Tiefe des Podiums illusionistisch von der Wand abgerückt, die als Scherwand nur bis zu etwa 4/5 der Raumhöhe aufragt und oben mit einem goldgelben Gesims in Form eines Architravs und Metopen-Triglyphenfrieses abgeschlossen ist. Darüber scheint sich die Wand bis zum Rahmen der Kassettendecke zu öffnen. Die Kassettendecke, die den Zwischenraum über dem Sockel zwischen dem betretbaren Raum des Saales und der Scherwand überspannt, wird vorne von den Säulen und hinten von den auf dem Podium stehenden, an die Scherwand angelehnten Pilastern getragen.

Ein derartiger Saal ist, soweit ich sehe, in der gebauten Architektur der Zeit, aus der die Gemälde stammen, nicht erhalten, und es ist die Frage, ob es einen solchen Saal überhaupt in der gebauten Architektur gegeben hat. Die von Vitruv VI, 3, 8—10, aufgezählten und beschriebenen Saalformen der Pinakotheken, der korinthischen, tetrastylen, ägyptischen und kyzikenischen Oeci und die erhaltenen Beispiele solcher Säle²⁹ weichen trotz manchen Ähnlichkeiten in einigen entscheidenden Punkten von der illusionistischen Architektur des großen Oecus der Villa von Boscoreale ab. Die erhaltenen Beispiele haben zwischen Säulen und Wand kein Podium. Sie weisen keine mit Säulen korrespondierenden Pilaster auf, und sie besitzen auch keine wirklichen, sondern höchstens gemalte Scherwände. J. Engemann³⁰ hat sich bemüht, die Beispiele von Durchblicken in das Peristyl in Häusern der Vesuvstädte zusammenzustellen und mit den gemalten Durchblicken zu vergleichen. Ein wirklich überzeugender Zusammenhang ergibt sich meines Erachtens nicht. Der große Oecus der Villa von Boscoreale ist eine rein malerische Synthese von Elementen der Baukunst, wie Säule, Pfeiler, Kassettendecke, Podium, Scherwand, Säulen-

28 S. u. S. 93 ff.

29 Vgl. A. Maiuri, *Gli oeci vitruviani in Palladio e nella casa pompeiana ed ercolanense*, Palladio 2, 1952, 1 ff. L. Crema, *L'Architettura Romana* (1959), 115 ff. Die offenbare Tatsache, daß in der Wandmalerei des großen Oecus von Boscoreale keiner der von Vitruv aufgeführten Saaltypen exakt nachgeahmt ist, bedeutet nicht, daß nicht Elemente aus solchen gebauten Sälen auf die Phantasie des Malers anregend wirkten. So sind die Säulen

zweifellos in ähnlicher Weise verwendet wie in einem Oecus Corinthiacus. Die gemalten Durchblicke der Rückwand könnten von einem oecus cyzicenus angeregt sein, von dem Vitruv VI 3, 10 sagt: »...habentque dextra ac sinistra lumina fenestrarum valvata, uti de lectis per spatia fenestrarum viridia prospiciantur.«

30 J. Engemann, *Architekturdarstellungen frühen Zweiten Stils* (1967), 46—57, 151 ff.

hof, eine Synthese, die jede gebaute Architektur an Reichtum übertrifft. Es handelt sich um eine künstlerische Synthese, die nur aus der Entwicklungsgeschichte der Malerei zu begreifen ist. Diese hat H. G. Beyen³¹ grundsätzlich geklärt.

An anderer Stelle³² habe ich versucht, einem bestimmten Entwicklungsprinzip der römisch-kampanschen Wandmalerei nachzugehen, nämlich der Dialektik von bildhaftem aber perspektivisch räumlichem Durchblick und Flächencharakter des Bildes, eine Dialektik, die mit der Verbildlichung des Durchblicks zu einem fortschreitenden Flächigwerden der Wandmalerei führen mußte. Innerhalb dieser Entwicklung kann man der Wandmalerei des großen Oecus von Boscoreale und darüber hinaus allen Wandmalereien dieser Villa ihren genauen entwicklungsgeschichtlichen Ort anweisen. Es ist die Phase, in der die Maler versuchen, den Beschauer das, was er sieht, für real, für wirklich vorhanden halten zu lassen. Es geht dabei keineswegs nur um trompe-l'oeil-Effekte, die nicht fehlen, sondern es geht um die innere Logik der Konstruktion. Eine Architektur wird gemalt, die, wenn sie schon nicht gebaut war, so doch gebaut werden könnte, die nirgendwo die Illusion, dies alles sei möglich, durch eine rein malerische Phantasie ersetzt. Und doch ist es die malerische Phantasie, die zu dieser Scheinarchitektur geführt hat. Beim Betreten des rekonstruierten Saales hat man sofort den Eindruck, daß es dem Maler (und gewiß auch dem Auftraggeber) darauf ankam, einen architektonischen Rahmen zu schaffen, in dem sich die lebensgroßen und in der Tat ungemein lebendig wirkenden Figuren bewegen konnten. Schon vor ihm hatte der Maler des Mysteriensaales in der Villa dei Misteri seinen nicht weniger lebendig wirkenden Figuren nachträglich ein Podium untergeschoben³³, um ihren »Auf«-tritt realistischer zu machen, um sie nicht (wie R. Herbig³⁴ zu den gemalten Einzelgestalten oder Gruppen des Cubiculum 4 der Villa dei Misteri bemerkt), »auf der Wandfläche schweben oder gleiten zu lassen, was ein im Rahmen des Zweiten Stils für das Auge unerträglicher Defekt gewesen wäre«.

Ähnliche Podien als Auflager für Säulen sind schon in der frühesten Phase des illusionistischen Architekturstils (2. Stil-Phase I A) in die Wandmalerei eingeführt worden.³⁵ Monumentale Vorbilder dafür scheinen aber nicht in der Hausarchitektur, sondern in Großbauten wie der Basilika in Pompeji³⁶ zu suchen zu sein, deren Podienbau an der westlichen Schmalseite mit seinem sechssäuligen Prospekt schon H. G. Beyen³⁷ zum Vergleich herangezogen hat. Für das Motiv der großen Figuren, die in dem architektonischen Rahmen auftreten, weist H. G. Beyen³⁸ auf die hellenistische Monumentalarchitektur mit statuarischem Schmuck hin, wie zum Beispiel auf den Altar mit Statuenschmuck aus Priene.³⁹ Aber die Ähnlichkeit ist rein äußerlicher Natur. Der Realitätscharakter der Statuen in den Interkolumnien der Altararchitektur scheint mir ein ganz anderer zu sein als der der Figuren auf den gemalten Wänden. Diese sollen nach der Absicht des Malers in dem illusionistischen Architekturrahmen ebenso auftreten, wie etwa die Magistrate in den Interkolumnien des als Tribunal⁴⁰ dienenden Podiumsprospektes der Basilica von Pompeji auftraten oder wie Schauspieler auf der Bühne agierten. Gewiß ist die Venus ein statuarischer Typus.⁴¹ Aber der Epiphaniecharakter, den die Gestalt dadurch

31 Beyen, S. 212—223.

32 Römische Malerei in: Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 2, Th. Kraus, Das römische Weltreich (1967), 201 ff.

33 R. Herbig, Neue Beobachtungen am Fries der Mysterienvilla in Pompeji (1958), 15 ff., besonders 19: »Der neue Sockel ist dem fertigen Fries erst untergeschoben worden.«

34 a. O. 20.

35 Vgl. Beyen, Abb. 8, 10, 12, 13, 15, 17, 18.

36 K. Ohr, Die Basilika von Pompeji (1973), vgl. B. Andrae, Römische Kunst (1973), Abb. 871.

37 Beyen, S. 216.

38 Beyen, S. 216b.

39 A. v. Gerken, Der Altar des Athenatempels in Priene, BJb. 129, 1925, 15 ff., wiederabgedruckt in ders., Von antiker Architektur und Topographie (1959), 13 ff.

40 K. Ohr, a. O. 164 ff.

41 Beyen, S. 220.

erhält, daß sich die Wand hinter ihr in wunderbarer Weise zu einem Ausblick auf eine Sakrallandschaft geöffnet hat, erweckt den Eindruck, Venus sei in diesem Augenblick durch die offene Wand hereingeschwebt und habe sich auf dem nun wie ein Fensterbrett (ähnlich dem der Eingangswand) wirkenden Podium niedergelassen. Von dem statuarischen Typus ist nur die Pose entlehnt. Gemeint ist die Erscheinung der Göttin selbst, nicht wie beim Altar von Priene Statuenschmuck in architektonischem Rahmen. Diese Wirkung, die man vor dem Wandausschnitt in Neapel nicht empfinden kann, läßt sich nur in dem wiederhergestellten Raum erleben. Man sieht hier an dem unmittelbar deutlichen Unterschied der Wandbehandlung auf den Seitenwänden und auf der Rückwand, daß auf dieser nicht, wie H. G. Beyen⁴² und andere⁴³ bisher annahmen, ein auf die Scherwand gemaltes Bild gemeint ist, sondern der illusionistische Ausblick in eine tiefenräumliche Landschaft, für die die Gestalt auf dem nun als Brüstung oder Fensterbrett wirkenden Podium als Repoussoir dient. Dieser Eindruck wird in dem rekonstruierten Raum noch dadurch verstärkt, daß den drei Interkolumnien der Rückwand mit ihren illusionistischen Wandöffnungen drei wirkliche Wandöffnungen, nämlich die große Tür und die breiten Fenster an der Eingangswand entsprechen, während die rot gemalte Scherwand auf den Nebenseiten durch die Scheintüren als geschlossen erwiesen wird. Um den angestrebten Eindruck unmißverständlich zu machen, fehlt an der Eingangswand der gemalte Sockel, weil er hier durch die Fensterbrüstung ersetzt ist, die mit dem brüstungsartigen Podium der Rückwand korrespondiert. Daß es sich bei dem Ausblick über diesem Podium, auf dem die Götter erscheinen, um einen zwar realen aber doch wunderbaren Raumausschnitt handelt, wird dadurch deutlich, daß der Architekturprospekt mit den Säulenhallen, den man über der Scherwand im oberen Fünftel der Wand sieht, sich nicht nach unten hin fortsetzt, wie man es bei einer gewöhnlichen Wandöffnung erwarten müßte. Diese Tatsache nimmt dem Ausblick in eine Sakralarchitektur im Mittelteil der Wand aber nichts von seinem Realitätscharakter. Es handelt sich nur um eine Realität anderer Ordnung, eine Realität, die Lukrez in seiner von H. Borbein überzeugend interpretierten Textstelle im Auge hat.⁴⁴

Zusammenfassend kann man sagen, daß die neuartige Synthese architektonischer Motive im großen Oecus der Villa von Boscoreale durch die bestimmte, wenn auch noch nicht ohne Rest gedeutete Absicht, die der Maler mit der Darstellung seiner großen Figuren verfolgte, bedingt ist. Mit dem umlaufenden Podium schuf er eine Bühne für die großen historischen und göttlichen Gestalten, die er, wie H. G. Beyen⁴⁵ gezeigt hat, in eine Art *Adicula*-Architektur hineinstellt. In Form der Voraussage der Geburt und der Taten eines Königssohnes bei der Hochzeitsfeierlichkeit der Eltern, bei der auch Dionysos und Ariadne, Aphrodite und Eros und die Chariten in Erscheinung treten, sollten diese Gestalten ein offenbar welthistorisches Ereignis hereinholen in das Leben des Besitzers dieser Villa, eines Zeitgenossen des Pompeius und Caesar. Die Scherwand, vor der die Figuren auftreten, mußte deshalb verhältnismäßig hoch sein, der Ausblick in das Peristyl wurde dementsprechend niedrig und breit, aber er durfte nicht fortgelassen werden; einmal, damit der Raum nicht eng würde, sondern die Weite und palastartige Festlichkeit des Raumes augenfällig würden, zum andern, damit das Numinose der Götterepiphonie innerhalb ihres eigenen, sakralen Landschaftsraumes deutlich ist, der den Säulenhof verdrängt. Hätte der Maler auf das Motiv der Scherwand und des Durchblicks in Säulenhöfe verzichtet und die Wand auf den Seiten bis oben hin geschlossen, beziehungsweise sie auf der

42 Beyen, S. 213.

43 Vgl. z. B. E. Simon, *Die Fürstenbilder von Boscoreale* (1958), die S. 10 die Bilder der Rückwand als Tafelbilder bezeichnet.

44 S. o. S. 64 ff.

45 G. E. Rizzo, *MPJ*, III, 2, Taf. II.

Rückwand, so wie im Procoeton und auf der Rückwand des Bühnencubiculum der gleichen Villa, in der ganzen Höhe und Breite zwischen den Pilastern geöffnet, dann wäre der Ausblick nicht wunderbar und geheimnisvoll in all seiner Realität, sondern eher natürlich gewesen, wie eben der Ausblick auf die Stadt und die Parklandschaft mit Felsengrotte und Brunnlein im Cubiculum M als durchaus natürlich erscheinen.

Entwicklungsgeschichtlich ist die Lösung des visionären Durchblicks an der Rückwand des großen Oecus von Boscoreale bedeutungsvoll, weil sich daraus in der nicht mehr illusionistischen, sondern flächigen Wandmalerei des folgenden Dritten Stils anderweitig so schwer zu erklärende Phänomene wie die unbestimmten Visionen mythischer und sakraler Landschaften erklären lassen, die auf den geschlossenen Mittelteil von Wänden wie denen der sog. Aula Isiaca⁴⁶ oder des schwarzen Oecus der Farnesina-Villa⁴⁷ mehr hingehaucht als gemalt sind. Auch hier erweist sich die Dialektik des als Durchblick und Anblick zu verstehenden Wandbildes als ein Agens der Entwicklung, die vom illusionistischen Architekturstil zum flächigen Kandelaberstil führt.

In dieser Entwicklung hat die Villa von Boscoreale ihren festen, von H. G. Beyen bestimmten Platz, den man, je nachdem, ob man das »Ambiente delle maschere« im Haus des Augustus auf dem Palatin⁴⁸ noch vor oder unmittelbar nach dem Blitzschlag von 36 v. Chr. oder erst zehn Jahre später datiert,⁴⁹ um 50 oder um 40 v. Chr. ansetzen muß.

46 Helbig II⁴, 2092 (Andreae).

47 Helbig III⁴, 2482, S. 445 f. (Andreae), B. Andreae, Römische Kunst (1973), Taf. 46.

48 B. Andreae, Römische Kunst (1973), Taf. 33.

49 Bevor die ungemein komplizierte Topographie der »Zona Augustea« auf dem Palatin nicht endgültig geklärt ist, wird es schwer sein, eine sichere Aussage darüber zu machen. Vgl. G. Carettoni, I problemi della zona augustea del Palatino alla luce dei recenti scavi, RendPont Acc. 39, 1966—1967, 55 ff. Aus inneren Kriterien hat H. G. Beyen, BAntBeschav. 39, 1964, 140 ff. eine Datierung ans Ende seiner vierten Stufe des Zweiten Stils Phase II A wahrscheinlich zu machen gesucht, d. h. um 30—25 v. Chr. Man käme damit in die Zeit der Casa di Livia. Ich möchte deshalb mit A. Allroggen-Bedel, Maskendarstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei (1974), 18 ff., eher eine Abhängigkeit der Casa del Criptoportico in Pompei von der Casa di Augusto auf dem Palatin annehmen als umgekehrt und dies noch in die 30er Jahre des 1. Jhs. v. Chr. datieren. Dann fällt es aber schwer, die Villa von Boscoreale nur um wenige Jahre früher gegen 40 v. Chr. anzusetzen. Mit K. Scheffold, in: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, hrsg. von H. Temporini I, 4 (1973), S. 945 ff., scheint mir eine Datierung in die letzten Lebensjahre Caesars am wahrscheinlichsten.

Als Abkürzungen und Sigel gelten die der Bibliographie zum Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. Außerdem werden folgende Abkürzungen verwendet:

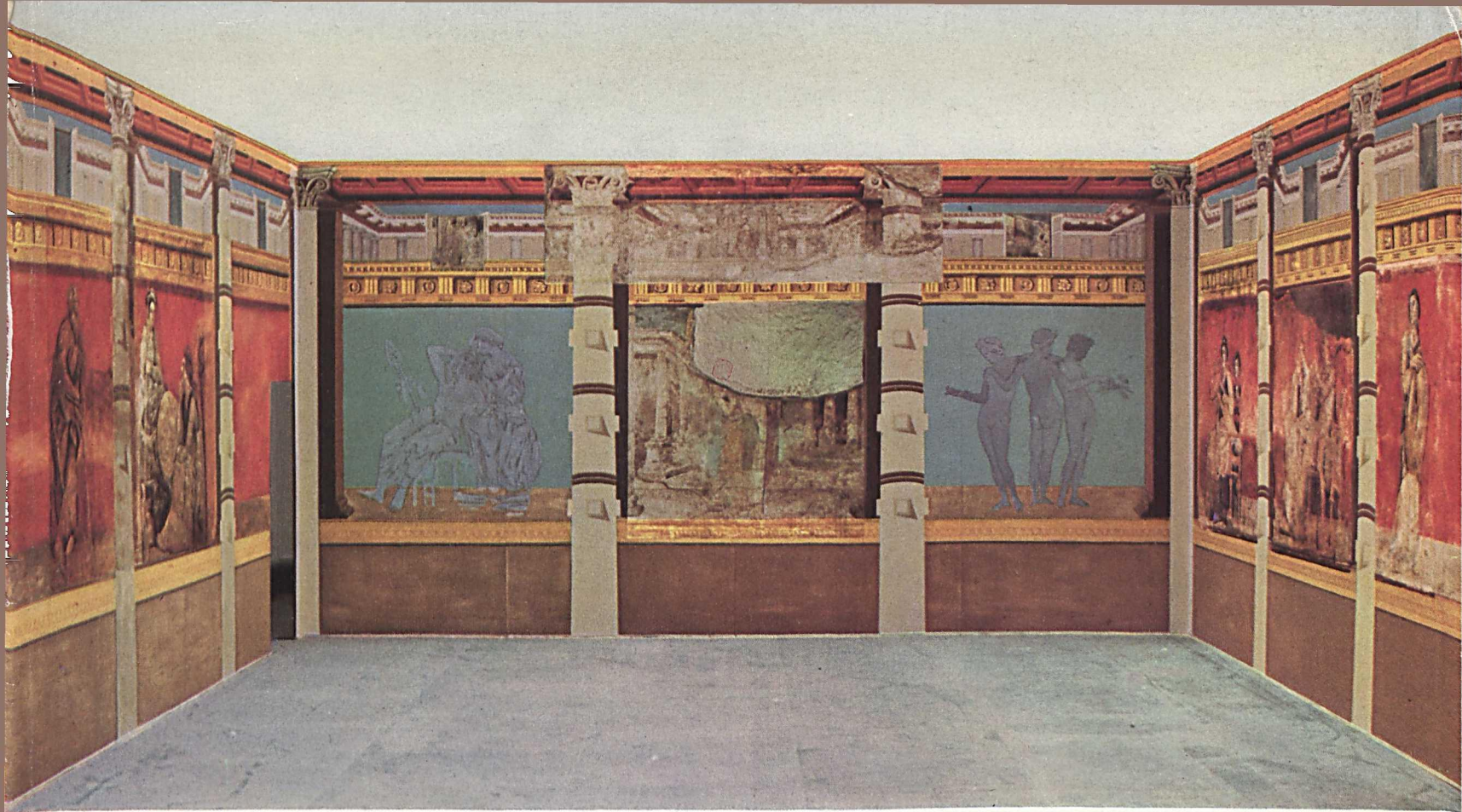
Barnabei = F. Barnabei, La Villa Pompeiana di P. Fannio Sinistore scoperta presso Boscoreale (1901)

Curtius = L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis (1929)

Lehmann = Ph. W. Lehmann, Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art (1953) 25

Kat. Pompeji = Pompeji, Leben und Kunst in den Vesuvstädten. Katalog der Ausstellung in Essen, Den Haag, Zürich 1973/74

Für die Besorgung der Abbildungsvorlagen danken wir Herrn D. v. Bothmer, Metropolitan Museum, New York; Herrn Noel Duval, Louvre, Paris; Herrn A. de Franciscis, Nationalmuseum, Neapel, sowie dem Fotografen Fabrizio Parisio, Neapel. Herr J. Heemelrijk gestattete freundlichst die Aufnahme des Fragmentes im Allard Pierson Museum in Amsterdam.

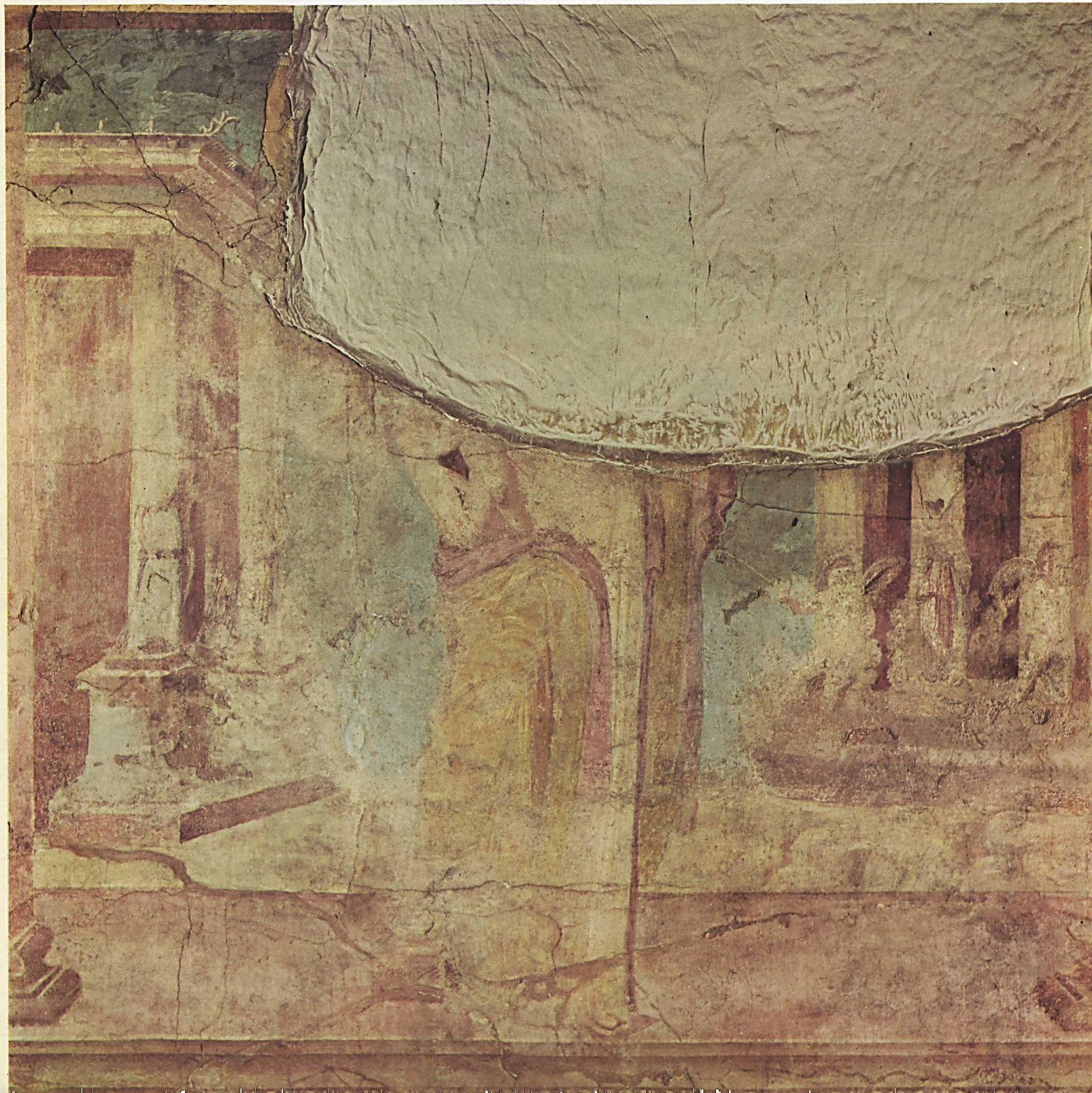


59
Maßstäbliche Rekonstruktion
des großen Oecus der Villa
von Boscoreale

< 60
Männlicher Flügeldämon

61 >
Weiblicher Flügeldämon







< 62 Oberer Teil der Rückwand

64 Gemalter Schrein

< 63 Mittelfeld der Rückwand

65 Gemalter Schrein



66 Säule



67 Kitharapfelerin und jugendliche Begleiterin



68 Thronender Mann und sitzende Frau



69 Schildträgerin





71 Personifikationen der Länder Makedonien und Persien