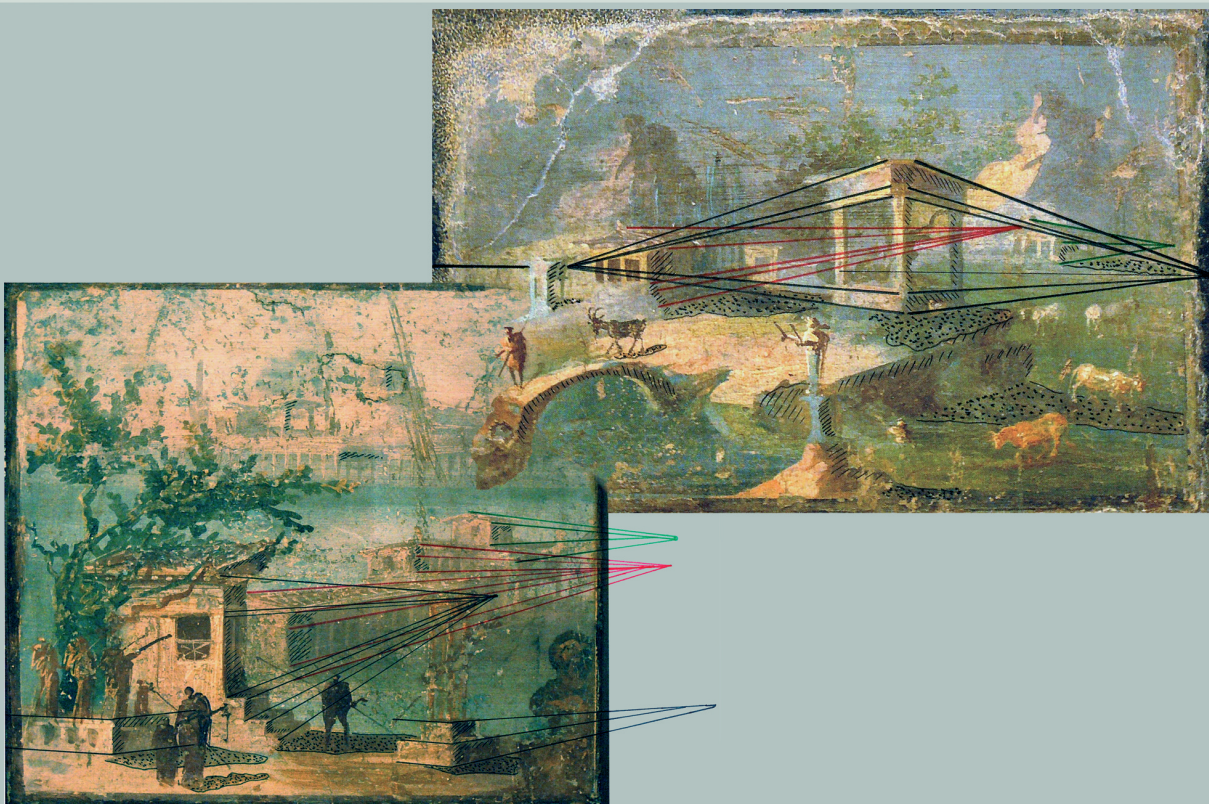


Monika Hinterhöller-Klein

VARIETATES TOPIORUM

Perspektive und Raumerfassung in Landschafts- und Panoramabildern der römischen Wandmalerei vom 1. Jh. v. Chr. bis zum Ende der pompejanischen Stile



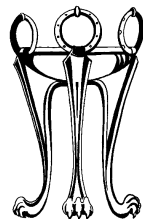
Monika Hinterholler-Klein • Varietates topiorum

Monika Hinterhöller-Klein

Varietates topiorum

Perspektive und Raumerfassung

in Landschafts- und Panoramabildern der römischen Wandmalerei
vom 1. Jh. v. Chr. bis zum Ende der pompejanischen Stile



WIEN 2015

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF): PUB 71-G19

FWF Der Wissenschaftsfonds.

Für Johanna und Roman (*in mem.*)

Für Thomas und Martha

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in the Internet at <http://dnb.ddb.de>.

Einbandabbildungen:

Vorderseite oben: San Marco, MN 9480 (Abb. 336); – Vorderseite u. li.: San Marco, MN 9414 (Abb. 251); – Vorderseite u. re.: Pompeji, MN 9488 (Abb. 252); – Rückseite: Großes Columbarium Villa Doria Pamphili, Rom MN Palazzo Massimo (Abb. 232)

Copyright © 2015, Phoibos Verlag, Wien. All rights reserved

www.phoibos.at; office@phoibos.at

Printed in the EU

ISBN 978-3-85161-116-8 – Druckausgabe

ISBN 978-3-85161-120-5 – E-Book (PDF); DOI <http://dx.doi.org/10.7337/851611205>

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort und Danksagung	7
0. Einleitung: Fragestellung, Zielsetzung und Methodik	11
0. 1. Terminologische Probleme, definitorische Grundlagen und methodische Voraussetzungen	11
0. 2. Raumkonzepte, Weltanschauung und Perspektive: Eine symbolische oder funktionale Form?	22
I. Terminologische, theoretische und methodische Grundlagen	41
1. Landschaft und Raumdarstellung: Explikationen und Definitionen	41
1. 1. Topographische Landschafts- und Panoramadarstellung: Arbeitsdefinitionen	47
2. Exkurs: Landschaft und Landschaftsbild in der antiken Terminologie und Raumwahrnehmung: <i>Topia</i> und <i>Topographia</i>	55
2. 1. <i>«Topia»</i> ein Äquivalent für <i>«Landschaft»</i> in der antiken Terminologie?	55
2. 2. <i>Topographia</i> und <i>Chorographia</i> : Landschaftsbilder und kartenverwandte Panoramadarstellungen	70
2. 2. 1. Perspektivische Modi der <i>Topographia</i> und <i>Chorographia</i> : „Landkartenstil“ und kartenverwandte Darstellungsformen	73
2. 2. 1. 1. Theoretische Zwischenbemerkungen zur Bedeutung des Ausdrucks <i>«Karte»</i> und den Formen kartographischer Darstellung	76
2. 2. 1. 2. Das Nilmosaik von Palestrina: Raumerfassung und Perspektive	83
2. 2. 1. 2. 1. Kartenverwandte Darstellungsformen und Bildkartenverfahren im Nilmosaik von Palestrina	95
2. 2. 2. <i>«Topographia»</i> und <i>«Chorographia»</i> in der Terminologie von Ptolemaios kartographischem Werk (<i>Geographia</i>)	100
2. 2. 2. 1. Theoretische Zwischenbemerkungen zum Verhältnis von Landschaft und Karte	102
2. 2. 2. 2. <i>Topographia</i> und <i>Chorographia</i> als Zwischen- und Verbindungsglieder von Landschaftsdarstellung und Karte	105
2. 2. 2. 3. Der Bezug der römischen Triumphalmalerei zur <i>Topographia</i> und <i>Chorographia</i>	110
3. Zur Verwendung des Ausdrucks <i>«Perspektive»</i> und den Formen perspektivischer Darstellung	121
3. 1. Linearperspektiven	130
3. 1. 1. Parallelperspektiven und Axonometrien	132
3. 1. 2. Zentralperspektiven	139
3. 2. Licht und Schatten, Luft- und Farbperspektiven	152
3. 3. Semiotische Perspektiven	157
3. 3. 1. Bedeutungsperspektive	157
3. 3. 2. Umgekehrte Perspektive	158
3. 3. 3. Mischperspektiven	159
3. 3. 3. 1. Axiale Perspektiven und andere Mischperspektiven	160
4. Landschaft und Perspektive	165

II.	Strukturen perspektivischer Raumerfassung in Landschafts- und Panorama-	
	bildern der römischen Wandmalerei	171
1.	Sakral-idyllische und nilotische Landschaftsbilder	175
1. 1.	Typologie, Genese und Interpretation	175
1. 1. 1.	Definition und Typologie	175
1. 1. 2.	Vorbilder und Genese	181
1. 1. 3.	Studius und die Gruppe der sakral-idyllischen Landschaftsfresken	192
1. 1. 4.	Topographisch-geographische Aspekte	196
1. 1. 5.	Funktion, Kontext und Interpretation	206
1. 2.	Raumerfassung und Perspektiveformen	220
1. 2. 1.	Der Zweite Stil	229
1. 2. 2.	Der Dritte Stil	264
1. 2. 3.	Der Vierte Stil	282
2.	Villenlandschaftsbilder	329
2. 1.	Typologie, Genese und Interpretation	329
2. 1. 1.	Definition und Typologie	329
2. 1. 2.	Vorbilder und Genese	342
2. 1. 3.	Motive der Villenlandschaftsbilder und die römische Villegiatur	347
2. 1. 4.	Topographisch-geographische Aspekte	378
2. 1. 5.	Funktion, Kontext und Interpretation	389
2. 2.	Raumerfassung und Perspektiveformen	405
2. 2. 1.	Der Dritte Stil	414
2. 2. 2.	Der Vierte Stil	437
III.	Zusammenfassung der Ergebnisse und Ausblick	499
1.	Zusammenfassung der terminologischen und theoretischen Grundlagen unter besonderer Berücksichtigung des Exkurses	499
2.	Ergebnisse zur Typologie, Genese und kulturhistorischen Interpretation	507
3.	Ergebnisse zur Raumerfassung und den Perspektiveformen	517
3. 1.	Ausblick: Die verwendeten Darstellungskonventionen und Perspektiveregeln als funktionale Formen	532
IV.	Bibliographie	
1.	Forschungsliteratur	548
2.	Textausgaben antiker Quellenliteratur	565
V.	Abbildungsverzeichnis und Abbildungsnachweis	566
VI.	Index	568
VII.	Abbildungen	585

Vorwort und Danksagung

Bei der vorliegenden Untersuchung zum Thema perspektivischer Raumdarstellung in den Landschaftsbildern der römisch-kampanischen Wandmalerei handelt es sich um die überarbeitete und stark gekürzte Dissertation der Verfasserin, welche im Wintersemester 2011–2012 an der Universität Salzburg approbiert wurde. Die erwähnten Kürzungen betreffen einige Beispiele der Perspektive-Analyse und hier vor allem die Landschaftsfresken des Isistempels in Pompeji, die bereits im Rahmen zweier separater Forschungsartikel vorgelegt wurden und dort ausführlich besprochen werden konnten, weshalb an dieser Stelle nur darauf verwiesen sei.

Des Weiteren musste für die Publikation ein umfangreicher Exkurs ausgeklammert werden, der sich als vertiefende Erweiterung zum Kernthema verstand und sowohl antike Raumvorstellungen thematisierte als auch die theoretischen Grundlagen antiker Perspektivetechnik und -terminologie überblicksartig behandelte. Dazu wurde die Entwicklung der hellenistischen Optik als geometrische Wissenschaft berücksichtigt, Axiome und Theoreme der euklidischen Optik auf ihre Kompatibilität mit zentralperspektivischen Zusammenhängen geprüft und der Frage nachgegangen, ob die Beschreibung zentralprojektiver Verfahren und zentralperspektivischer Darstellungen auf Basis optischer Theorien in der Antike im Bereich des Möglichen lagen. Denn was die geometrische Optik zu einem wesentlichen Faktor in der Beurteilung antiker Perspectivesysteme und Darstellungsmethoden macht, sind strukturelle Querverbindungen zwischen optischen Theorien einerseits und (möglichen) Projektionsmethoden andererseits sowie die Relevanz optischer Erkenntnisse für die Herausbildung zentralperspektivischer_(Min) Darstellungen. Bezüglich einer antiken Terminologie der Perspektive-Theorie wurde der mehrdeutige und schillernde Terminus *«Skenographia»* näher beleuchtet und einem Disambiguierungsversuch unterzogen, sowie nach einer Interpretation des in der antiken Kunstliteratur gebräuchlichen Ausdrucks *«Skiagraphia»* gesucht.

Ein weiterer Themenkomplex, der bereits im Rahmen der Dissertationsarbeit ausgespart werden musste, betrifft die verwandte Bildgruppe der Hafen- und Stadtansichten in den römisch-kampanischen Landschaftsfresken. Zur Bildgattung der *urbes maritimae*, die vor allem für Fragestellungen zur topographischen Landschaftsmalerei eine zentrale Rolle spielt, ist eine separate Untersuchung in Vorbereitung, deren Schwerpunktsetzung einerseits der perspektivischen Raumerschließung in Stadt- und Hafenveduten gilt, andererseits mögliche Querverbindungen zwischen Landschaftsmalerei und Kartographie prüft. Denn gerade die *urbs maritima*-Bilder des 1. Jh. n. Chr. könnten eine Zwischenstellung zwischen idealisierter Landschaftsdarstellung und topographischen Augenscheinkarten einnehmen, wobei zu klären ist, in wie weit es zu einer dokumentarischen Wiedergabe kommt und ob der sogenannte „Landkartenstil“ Berührungspunkte mit kartographischen Mechanismen der Raumerschließung besitzt.

Während diese ergänzenden Fragestellungen und Ergebnisse eigenständigen Abhandlungen vorbehalten sein mögen und hier nicht mit aufgenommen werden konnten, konzentriert sich die vorliegende Publikation auf den enger gesteckten Bereich räumlicher Darstellungsweisen und perspektivischer Modi in der römisch-kampanischen Landschaftsmalerei. Neben der geometrischen Bildanalyse liegt das Hauptaugenmerk auf typologisch-ikonographischen Aspekten sowie der Herausarbeitung kulturhistorisch und mentalitätsgeschichtlich relevanter Grundlagen, welche die Voraussetzung für eine Interpretation der Landschaftsbilder bilden.

Dass dem umfang- und facettenreichen Thema von Raumvorstellung, Raumerschließung und Raumdarstellung in den antiken Kulturen das besondere Interesse der jüngsten Altertumswissenschaft gilt und es sich um einen aktuellen Forschungsschwerpunkt handelt, bezeugen die breit gefächerten Forschungsbemühungen des Berliner Exzellenz-Clusters „TOPOI“, im dem sich ein

Forschernetzwerk mit dem Themenbereich der Formierung und Transformierung von Raum und Wissen in den antiken Kulturen beschäftigt*. Der richtungsweisende Ansatz, dass dem ebenso grundlegenden wie weit verzweigten Forschungsfeld von Räumlichkeit in der Antike interdisziplinäre Methoden überaus zugute kommen, ist ein Unterfangen, dem – in bescheidenerem Rahmen – auch die Verfasserin bei ihrer Untersuchung gerecht zu werden suchte.

Denn gerade die Ausprägung räumlicher Darstellungsweisen in den antiken Kulturen ist in ganz besonderer Weise mit der Formierung und Transformierung von Wissen über den Raum verbunden – ist doch jede Darstellungsform ein entsprechendes, von der jeweiligen Kultur für zweckdienlich oder würdig empfundenes Mittel, die dreidimensionalen Verhältnisse des physikalischen (oder imaginierten) Raumes in die zweidimensionalen Verhältnisse einer Bildebene zu übertragen – sei es im Mosaik, im Fresko oder anderen Formen der Malerei – und folglich auch zu transformieren. Das jeweilige Perspektive-Konzept enthält dabei das Wissen darum, auf welche Weise eine solche Umwandlung stattzufinden hat, denn jede Darstellungsform bedient sich gewissen Transformationsregeln, welche für die Bildkultur einer Epoche/Zivilisation und deren Zugang zu räumlichen Phänomenen so charakteristisch sein können, dass es zur Ausbildung eines Kanons an perspektivischen Darstellungsmodi kommt, welche ihrerseits von anderen Zweigen der Wissensgewinnung inspiriert sein können oder fruchtbar auf diese zurückwirken. Der Erschließung und Herausarbeitung solcher perspektivischer Darstellungs-konventionen – als wesentlicher Gradmesser für den Zusammenhang von Wissen, Raum und Bildern in den antiken Kulturen – ist die vorliegende Studie mit dem Schwerpunkt auf der römischen Abbildungspraxis gewidmet.

Wer sich an die Abfassung einer Dissertationsarbeit und deren Überarbeitung macht, stellt womöglich ebenfalls und so wie die Verfasserin fest, dass es sich weniger um das Werk eines Einzelnen, als um ein „Gemeinschaftsprodukt“ handelt, zu dessen Gelingen die Hilfe, Unterstützung und Mitwirkung zahlreicher Forscher, Kollegen, Freunde und Institutionen maßgeblich beiträgt, deren förderliche Beteiligung sich auf vielfältige, manchmal verschlungene Weise in einem solchen Forschungsprojekt niederschlägt – weshalb ihnen vermutlich mehr Dank geschuldet ist, als sich in Kürze ausdrücken lässt.

In dieser Hinsicht gilt ein erster Dank dem Österreichischen Wissenschaftsfond (FWF), dessen umfassende Druckkostenförderung eine hochwertig ausgestattete Publikation erst ermöglichte, sodass die relevanten Fresken hier durchgehend in qualitätsvollen Farbaufnahmen vorgelegt werden können, welche dem Leser nicht nur wesentliche Details sichtbar werden lassen, sondern auch einen Eindruck vom Erhaltungszustand und bisweilen der Farbenpracht römischer Fresken vermitteln. Für die ansprechende Umsetzung der Publikation danke ich dem Phoibos Verlag Wien – namentlich Mag. Roman Jacobek – ebenso wie für die unkomplizierte Zusammenarbeit und das stete Bemühen etwaige Sonderwünsche der Verfasserin zu realisieren.

Großer Dank sei meinem Betreuer Prof. Dr. Wolfgang Wohlmayr von der Universität Salzburg ausgesprochen, der das Forschungsvorhaben von „den Kinderschuhen“ an begleitet und es mit regem Interesse in allen Stadien des Fortkommens verfolgt hat. Von seiner Beschäftigung mit kunsttheoretischen und kulturhistorischen Fragestellungen innerhalb der Archäologie hat auch die Konzeption der vorliegenden Untersuchung wichtige Impulse und gedankliche Anstöße empfan-

* Die neuesten Ergebnisse des Exzellenz-Clusters „TOPOI“ (vgl. <http://www.topoi.org/>), in die der 2012 erschienene Sammelband „*Jenseits des Horizonts. Raum und Wissen in den Kulturen der alten Welt*“ einen Einblick bietet, konnten für die vorliegende Untersuchung nur mehr marginal berücksichtigt und an entsprechender Stelle erwähnt werden. Auch der neu erschienene Sammelband der Berliner TOPOI-Tagung (K. Geus, M. Rathmann

(Hrsg.), *Vermessung der Oikumene*. Topoi, Berlin Studies of the Ancient World Bd. 14 (Berlin 2013), dessen einzelne Forschungsbeiträge sich den Themenbereichen mentaler und geographischer Raumerfassung, antiker Kartographie, Vermessungswesen und geographischer Wissenschaft widmen, konnte für die vorliegende Publikation leider nicht mehr gebührend eingearbeitet werden.

gen. Ebenso gedankt sei Prof. Dr. Florens Felten, aus dessen gewissenhafter und detaillierter Lektüre wichtige sachliche Anregungen, Vorschläge und Hilfestellungen hervorgingen. Erheblicher Dank gebührt an dieser Stelle auch Dr. Günther Maresch, der sich der mühevollen Aufgabe angenommen hat, als Experte im Bereich der Darstellenden Geometrie eine Archäologische Untersuchung in weiten Teilen mitzubetreuen. Seinem didaktischen Vermögen bei der Vermittlung geometrischer Inhalte verdankt die Verfasserin die Grundlagen auf dem komplexen Feld der Darstellenden Geometrie und die Faszination für ein spannendes Tätigkeits- und Forschungsfeld. Für seine stete Hilfsbereitschaft und Geduld im Umgang mit einem fachfremden Laien sei Dr. Maresch diesbezüglich ebenso gedankt wie für seine rege Anteilnahme am Fortgang der Arbeit, da er sich im Laufe des Forschungsprojekts zu einer unverzichtbaren Anlaufstelle für sämtliche Fragen aus dem Bereich der Darstellenden Geometrie entwickelte. Als ebenso unverzichtbar erwies sich die vielfache Hilfe und Unterstützung von Dr. Gunhild Jenewein vom ÖHI in Rom, deren Engagement und Tatkraft beim Einholen von Sondergenehmigungen bei der Soprintendenza es der Verfasserin erst erlaubten, den Großteil der bearbeiteten Monumente im Original zu sehen und die perspektivische Analyse auf eigene Photodokumentationen zu stützen. Für das punktgenaue Lektorat zahlreicher Manuskripte sei ihr diesbezüglich ebenso gedankt wie für ihren Einsatz bei den italienischen Behörden, da sie der Verfasserin in zahlreichen Situationen mit Rat und Tat zur Seite gestanden hat. Für eine entsprechende Durchsicht des Manuskripts gilt ein herzlicher Dank auch Prof. Dr. Georg Dorn und Prof. Dr. Andreas Koch, die als Experten der Wissenschaftstheorie und Geographie ebenfalls aus ihren Fachgebieten wichtige Anregungen zur interdisziplinären Aufgabenstellen beibringen konnten. Prof. Dr. Umberto Pappalardo von der Universität Neapel sei für seine wohlwollende Anteilnahme am Forschungsvorhaben ebenso gedankt wie für seine Gastfreundschaft vor Ort, die Möglichkeit zu einem Austausch mit italienischen Kollegen und das Arrangieren von Besichtigungen neu ergrabener Denkmäler in Pompeji und Umgebung. Was den Sonderzugang zu noch unpublizierten Freskenfunden betrifft, ist die Verfasserin auch Dr. Thomas Fröhlich vom DAI in Rom zu Dank verpflichtet, dessen unkompliziertes Entgegenkommen hier ebenso zu erwähnen ist wie die angetroffene Diskussionsbereitschaft im Gespräch. Diesbezüglich sei auch Prof. Dr. Haritini Kotsidu von der Universität Frankfurt ein herzlicher Dank ausgesprochen, von deren richtungsweisenden Studien zur Landschaftsdarstellung in der römischen Freskenkunst die Verfasserin nicht nur im Vorfeld maßgeblich profitieren konnte, sondern deren reges Interesse beim zustande gekommenen Meinungsaustausch ebenso hervorgehoben sei. Nicht nur für zielführende Impulse, Denkanstöße und fachliche Anregungen, sondern auch für kollegiale Unterstützung in mehrfacher Hinsicht dankt die Verfasserin in besonderem Maße Mag. Dr. Norbert Zimmermann und Mag. Dr. Gerold Eßer vom START-Projekt der Domitilla-Katakomben, die ebenfalls wichtige Hilfestellungen lieferten. Des Weiteren sei jenen Institutionen und Honoratioren gedankt, deren finanzieller Beitrag die Umsetzung des Forschungsvorhabens während der letzten Jahre unterstützte, namentlich das ÖHI in Rom, dessen Bibliothek und Infrastruktur die Verfasserin durch mehrere Stipendienaufenthalte über die Akademie der Wissenschaften dankenswerterweise nutzen konnte, ebenso dem BMWF für die Gewährung eines Forschungsstipendiums auf dem Gebiet der Archäologie und der Universität Salzburg, die das Vorkommen der Arbeit ebenfalls durch ein Forschungsstipendium gefördert hat.

Meinen Freunden und Kollegen möchte ich an dieser Stelle einen besonders herzlichen Dank aussprechen, da sie nicht nur durch eine extensive Lektüre des Manuskripts maßgeblich am Gelingen der Arbeit beteiligt waren, sondern als Ansprechpartner und Vertrauenspersonen auch immer ein offenes Ohr für etwaige Fragen oder Probleme hatten und auf vielfältigem Wege, durch Ermunterung, Motivation, Anregungen und regen Meinungsaustausch sowohl sachliche Beiträge beisteuerten, als auch stets persönlich den Rücken stärkten. In dieser Hinsicht sei ihnen sowohl für mühevolleres Lektorat, als auch für aufrichtige Freundschaft gedankt, namentlich Mag. Verena Fugger, Mag. Manuel Schwemmbacher und MMag. Dr. Alexander Zimmermann.

Vorwort und Danksagung

Jene Art von ganz persönlichem Dank, der sich kaum in Worte fassen lässt, sei „last but not least“ denjenigen ausgesprochen, die traditionell als letzte genannt werden, obwohl die Verfasserin am tiefsten in ihrer Schuld steht. Meiner Familie verdanke ich nicht nur die Anregungen und geistigen Impulse, die mich erst zu einer Beschäftigung mit wissenschaftlichen Fragestellungen geführt haben und mein Interesse in dieser Hinsicht weckten, sondern auch die Möglichkeit, diesem Interesse nachzugehen, es zu vertiefen und mich ihm über Jahre hinweg zu widmen. Für die erbrachten Opfer und die geschaffenen Voraussetzungen, die sowohl mein Studium als auch meine Forschung erst ermöglichten, sowie für die bewundernswerte Geduld, persönliche Anteilnahme, Nachsicht und Unterstützung in jedweder Hinsicht gilt meiner Familie und meinem Mann ebenso meine tiefste Dankbarkeit wie für die große Wertschätzung und das rückhaltlose Vertrauen, mit dem sie mich bei der Bewältigung dieser Aufgabe jederzeit begleitet haben. Ihnen sei diese Arbeit auch gewidmet.

0. Einleitung: Fragestellung, Zielsetzung und Methodik

0. 1. Terminologische Probleme, definitorische Grundlagen und methodische Voraussetzungen

„Und doch ist es im Interesse der Wissenschaft nötig, daß immer wieder an diesen fundamentalen Begriffen Kritik geübt wird, damit wir nicht unwissentlich von ihnen beherrscht werden. Dies wird besonders deutlich in Situationen der Entwicklung, in denen der konsequente Gebrauch der überlieferten fundamentalen Begriffe uns zu schwer auflösbaren Paradoxien führt.“¹

„Der Grund ist feucht und trägt Rohr und Schilf, wie sie der fruchtbare Sumpfboden ohne Saat und Bestellung aufgehen läßt; auch Tamariske und Cypergras sind dargestellt, denn auch diese wachsen im Sumpf. Himmelhohe Berge erheben sich ringsum, doch nicht von einer Art; die einen nämlich, die Föhren tragen, deuten auf leichten Boden, die anderen, reich an Kypresen, zeugen von tonigem Erdreich, und die Tannen dort, was anderes sagen sie, als daß der Berg vom Sturm gepeitscht und rauh ist? [...] Von den Bergen sprudeln Quellen, die beim Herabfließen ihr Wasser vereinen [...], der Maler hat das Wasser so [...] geleitet, wie es auch die allweise Natur getan hätte; es schlängelt sich in vielen mit Eppich umwucherten Mäandern, in denen die Wasservögel gut schwimmen können. Du siehst wohl die Enten, wie sie auf der Wasserfläche gleiten und gleichsam Wasserbahnen aufwühlen. [...] Schau! Sogar ein Fluß strömt still aus dem Sumpf, breit und mit leichtem Wellenschlag; Ziegen- und Schafhirten überschreiten ihn auf einem Steg. Wenn du den Maler für die Ziegen lobst, weil er sie lustig springend malte, oder für die Schafe, weil ihr Gang schwerfällig ist, als sei ihnen das Vließ zur Last, [...], so rühmten wir nur einen kleinen Vorzug des Bildes und nur, was zur Nachahmung gehört, lobten aber nicht den tieferen Sinn und den glücklichen Griff, und die sind doch das Entscheidende in der Kunst. Worin liegt nun der Sinn? Der Künstler hat einen Palmensteg über den Fluß gelegt und verbindet damit einen sehr schönen Gedanken. Weil er nämlich wusste, was man von den Palmen sagt: daß die eine von ihnen männlich, die andere weiblich sei, und weil er von ihrer Vermählung hörte: [...]; da neigt sich nun der männliche Baum liebend hin und wirft sich über den Fluß; weil er aber den weiblichen, der noch zu weit absteht, nicht erreichen kann, liegt er nun da und tut Knechtdienste als Steg über das Wasser [...].“²

Diese beiden Zitate, zunächst noch unverbunden und scheinbar ohne Zusammenhang, seien der vorliegenden Untersuchung zu den perspektivischen Darstellungstechniken und Modi der Raumerfassung in römischen Landschaftsfresken insofern als paradigmatisch vorangestellt, als sie von unterschiedlichen Blickwinkeln aus – verschiedenen Perspektiven, wenn man so will – auf eine grundlegende methodische Problematik verweisen, welche im Bedarf nach einer hinreichend geklärten, möglichst präzisen und expliziten Terminologie besteht. Dabei erscheint die von Einstein geforderte „Begriffsklärung“ und „Begriffskritik“³ nicht nur als wissenschaftstheoretischer

¹ Einstein 1960, xi.

² Philost., *Eik.* 1, 9, 1–5. Zitat u. Ü. nach: Schönberger 1968, 106–111. Zu Philostrats Schilderung von Landschaftsbildern und den Schwerpunkten seiner Ekphrasis vgl. Croisille 2010, 34; Giuliani 2006, 91–116; Lorenz 2008, 47. 263; Moffitt 1997, 232f. 244–246; Neumeister 2007, 263–275; Noack-Hilgers 1999, 203–219; Scheibler 1994, 31. 34; Schirren 2009, 129–142; Schönberger 1968, 47 f.; Veters 1972–75, 223–228; Woermann

1876, 228–232.

³ Anstelle des kategorisch mehrdeutigen und dementsprechend verfänglichen Ausdrucks ‚Begriff‘ werden hier durchgehend ‚Ausdruck‘ oder ‚Terminus‘ verwendet, da ‚Begriff‘ ein Paradebeispiel für missverständliche Verwendungsweisen ist. Die einfachen eckigen Klammern (⟨ , ⟩) dienen zur Bildung von Anführungsnamen, d. h., dass nicht auf das Objekt Bezug genommen wird, das mithilfe eines Wortes bezeichnet wird, sondern auf das Wort selbst.

Leitfaden jeder analytischen Methodik, sondern hat sich gerade in Auseinandersetzung mit der hier gewählten Fragestellung als unverzichtbare Voraussetzung erwiesen, um einerseits verbreitete Missverständnisse über die Thematik zu vermeiden, andererseits eine erkenntnisorientierte Forschung zu ermöglichen, deren Ergebnisse auf geometrischer Analyse basieren und damit deduktiv begründbar sind. Bevor diese geometrischen Analysemethoden, der notwendige terminologische Apparat und die deduktiven Begründungsstrategien im ersten und theoretischen Teil der Arbeit näher beleuchtet werden (I. 3.), sei in Anknüpfung an das zweite Zitat ein Einblick in die zugrunde liegende Problematik antiker Landschafts- und Raumdarstellung gegeben, ihre Formen und ihren „Sinn“, um ausgehend davon auf eine verwickelte Forschungssituation und die Dringlichkeit einer theoretischen Untermauerung mit transparenter Methodik aufmerksam zu machen:

Philostrat, ein Autor der Zweiten Sophistik, führt seine Leser im 2. Jh. n. Chr. durch eine abwechslungsreiche und prächtige Bildergalerie, in die auch einige Landschaftsgemälde wie die erwähnte Sumpf- und Flusslandschaft Aufnahme finden. Fernab der Frage, ob es sich bei den *εἰκόνας* des Philostrat um real vorhandene oder bloß imaginäre Bilder handelte, ob der Hauptaspekt der eloquenten Bildbeschreibung auf dem rhetorischen Training, der Rolle der *Phantasia*⁴ oder doch eher einem verschlungen-reizvollen Spiel mit verschiedenen Darstellungs- und Fiktionsebenen zu suchen ist, legt die detailreiche Ekphrasis ein Zeugnis für die Beliebtheit des landschaftlichen Genres in römischer Zeit ab, was eine Fülle an archäologischen Denkmälern bestätigen kann. Wie bei der Betrachtung eines pompejanischen Freskos aus dem Nationalmuseum in Neapel (Abb. 252)⁵ „wandert“ der Leser der *εἰκόνας* durch einen Landschaftsraum mit sumpfiger Ebene, kleinen Gewässern, Bergen, Zypressen, Hirten und ihrem weidenden Vieh. Im Gegensatz zu Philostrat und seinen antiken Rezipienten sieht sich der moderne Betrachter und Interpret römischer Landschaftsbilder aber mit einer Fülle von theoretischen Problemen konfrontiert, bevor sich ihm Bedeutung und „Sinn“ eines derartigen Raumgefüges erschließen. Diese Probleme sind zunächst von terminologischer Art, betreffen Klassifikation, Systematisierung und theoretische Rahmenbedingungen, die einer archäologischen Erforschung zugrunde gelegt werden müssen. Während Philostrat seiner Gemäldebeschreibung einfach den Titel „*Ελος*“ beifügt, was soviel wie ‚Sumpf‘ bedeutet, ist die moderne Forschung sichtlich in Verlegenheit, wenn es um die differenzierte Bezeichnung von Phänomenen der antiken Landschafts- und Raumdarstellung geht. Dieser Mangel an terminologischer Klarheit hat gerade im Hinblick auf die Frage nach einer (landschaftlichen) Raumdarstellung in der neueren Forschung zu merkwürdigen Konsequenzen geführt, was an zwei Beispielen kurz veranschaulicht werden soll:

- 1.) So wurde etwa unter Rückgriff auf Panofsky verlangt, für die Analyse antiker Bildwerke „fortan auf den Ausdruck ‚Perspektive‘ zu verzichten“. Dieser Vorschlag findet sich in Kochs terminologischer Untersuchung zur *Techné* in der klassischen Malerei und Carls Arbeit zu räumlichen Darstellung in der griechischen Kunst, die sich den Thesen von Panofsky (*Die Perspektive als symbolische Form*) anschließen und den Ausdruck ‚Perspektive‘ in der modernen Forschungsliteratur durch den Ausdruck *σκηνογραφία* ersetzen möchten bzw. den Terminus ‚Perspektive‘ für die Beschreibung antiker Flächenkunst zu eliminieren suchen⁶. Denn nach Kochs „terminologischem Argument“ ließe sich die Bedeutung des Aus-

Die deutschen Anführungszeichen („ , “) verweisen auf Zitate aus der Literatur und dienen darüber hinaus zum metaphorischen oder ironisierenden Wortgebrauch im Fließtext. Eine kursive Schreibweise wird entweder für lateinische Zitate und Ausdrücke benutzt oder zur Betonung/Hervorhebung von Ausdrücken im Fließtext verwendet. Die einfachen eckigen Klammern ([,]) werden bei Auslassungen innerhalb von Zitaten gebraucht ([...]) oder bei Ergänzungen der Verfasserin innerhalb von Zitaten. Die Zeichengebung innerhalb von Zitaten wird so beibehalten, wie der jeweilige Verfasser sie in seinem Werk ver-

wendet hat. Vgl. Dorn 2008, 17. 20–24.

4 Vgl. dazu: Schirren 2009, 131–142.

5 Es handelt sich um ein gerahmtes und ausgeschnittenes Landschaftsbild der sakral-idyllischen Gattung aus dem Vierten pompejanischen Stil (ca. Mitte 1. Jh. n. Chr.). Neapel, MN 9488. Maiuri 1953, 121 f.; Peters 1963, 156 f.; Steingräber 1985, 33 f.

6 „Dieser Terminus [*σκηνογραφία*] ist bisher nur als antiker Vorläufer eines neuzeitlichen kunstgeschichtlichen Phänomens betrachtet worden, der perspektivischen Darstellung. Die *ars perspectiva* nun ist kein antiker Terminus,

drucks ›Perspektive‹ auf die Konstruktionsweise räumlicher Darstellungen nach Alberti (1404–1472) festlegen und diese Konstruktionsweise sei aufgrund „unüberbrückbarer Epochenunterschiede“ für die antiken Denkmäler nicht gegeben (oder *apriori* auszuschließen). Aus diesem Grund sei die Verwendung des Ausdrucks ›Perspektive‹ in Bezug auf antike Denkmäler abzulehnen. Dieser Ansatz zieht jedoch einen ganzen Schwarm an theoretischen Problemen nach sich, die hier in aller Kürze angedeutet sein sollen:

- Der Ausdruck ›Perspektive‹ wird (bei Koch und Carl) in seiner Bedeutung sehr eng gefasst, indem er mit der Konstruktionsmethode von Alberti gleichgesetzt wird, wobei Alberti in *de pictura* eine Art zentralperspektivisches Aufbauverfahren für Frontalperspektiven unter zusätzlicher Zuhilfenahme einer Aufriss-Konstruktions-skizze mit Projektionsstrahlen entwickelte (Abb. 26, vgl. I. 3. 1. 2.)⁷. Daneben gibt es auch andere Verfahren zur Herstellung von Zentralperspektiven und die Möglichkeit, den Ausdruck ›Perspektive‹ in einem weiteren Sinn zu fassen, sodass nicht nur eine bestimmte Konstruktionsmethode, sondern auch Darstellungsformen und womöglich sogar andere als die Zentralperspektive unter ›Perspektive‹ fallen könnten. Zudem ist es allein aufgrund von räumlichen Darstellungen (bspw. Architekturbildern) äußerst schwer, wenn nicht gar aussichtslos, die zugrunde liegenden Konstruktionsvorgänge und gewählten Konstruktionsmethoden zu bestimmen, während sich die *Art* und *Form* der räumlichen Darstellungsweise mithilfe weniger Zusatzinformationen und meist allein anhand der Bilder einschätzen lässt. Im Hinblick auf Kochs Festlegung liegt also der Verdacht nahe, dass hier ein Terminus zu eng expliziert worden ist, um ihn für die archäologische Forschung unbrauchbar zu machen.
- Wenn verlangt wird, dass bei der archäologischen Beschreibung antiker Bildwerke lediglich der Ausdruck ›σκηνογραφία‹ benutzt wird, so scheint es sich um eine restriktive Forderung zu handeln, die entweder eine *apriorische* Gleichsetzung von ›σκηνογραφία‹ mit ›antiker Raumdarstellung‹ oder ›antiker Perspektive‹ vornimmt oder den Ausdruck ›σκηνογραφία‹ ungeklärt und in seiner Bedeutung offen lässt. Damit ist aber weder eine Bestimmung des Ausdrucks ›σκηνογραφία‹ erfolgt, noch ist die Analy-

sondern die Bezeichnung für ein System, das Leon Battista Alberti in seinem Traktat zur Malerei von 1435 dargestellt und mit dem »Blick durch ein offenes Fenster« verglichen hat. [...] Indes hatte schon E. Panofsky in seiner für die nachfolgende Forschung richtungsweisenden Untersuchung »Perspektive als symbolische Form« von 1927 deutlich gemacht, daß die σκηνογραφία [...] keinesfalls mit einer neuzeitlichen perspektivischen Darstellung gleichgesetzt werden könne. [...]. Nach Panofskys Überlegungen zur »symbolischen Form« hätte eigentlich deutlich sein müssen, daß zwischen der neuzeitlichen *ars perspectiva* und den Methoden der verkürzten Darstellung in der Antike unüberbrückbare Epochenunterschiede bestehen, und es wäre konsequent gewesen, bei der Beschreibung antiker Tiefenwirkung auf den Ausdruck ›Perspektive‹ fortan zu verzichten.“ Koch 2000, 84–86. Ganz ähnlich die Stoßrichtung von Carl, die eine Verwendung des Ausdrucks ›Perspektive‹ zur Analyse antiker Bildwerke explizit ablehnt: „Da die Bezeichnung „Perspektive“ aufgrund ihrer neuzeitlichen Problematik abzulehnen ist, soll fortan der Begriff „Räumlichkeit“ als Ausdruck von Tiefenempfindung, unabhängig von der modernen Anschauung, diese beschreiben.“ Carl 2006, 48, vgl. 44. Ergebnis dieser terminologischen Aussonderung aufgrund der „neuzeitlichen Problematik“ und „unüberbrückbarer Epochenunter-

schiede“ ist freilich nur, dass ein kategorisch mehrdeutiger und vager Ausdruck (›Perspektive‹) in seiner Bedeutung nicht geklärt oder expliziert wird, sondern lediglich verworfen und durch einen noch dubioseren Ausdruck (nämlich ›Räumlichkeit‹) ersetzt wird, der seinerseits mehrdeutig, diffus und in seiner Bedeutung so verschwommen ist, dass damit alles andere als ein geeignetes Analyseinstrument zur Beurteilung antiker Bildwerke zur Verfügung steht. Damit soll aber nicht in Abrede gestellt werden, dass ›*ars perspectiva*‹ ein Ausdruck ist, den Alberti und andere Renaissance-Theoretiker/Künstler für Zentralperspektiven (oder auch Konstruktionsmethoden zur Herstellung von Zentralperspektiven) einführten und dass verwandte Termini (›*perspicere*‹) in der Antike in einer anderen Bedeutung gebraucht wurden. Mit dieser Erkenntnis ist aber freilich nur festgehalten, dass der Ausdruck ›*perspicere*‹ in der Antike nicht bedeutungsgleich mit der Verwendungsweise von ›*ars perspectiva*‹ bei Alberti ist, womit aber noch keinesfalls die Frage geklärt (oder gar *apriori* widerlegt) ist, ob es in der Antike Zentralperspektiven gab oder nicht – wohlgermt Zentralperspektiven und nicht den Ausdruck ›Zentralperspektive‹!

⁷ Zu Albertis Konstruktionsverfahren vgl. ausführlich: Edgerton 2002, 41–49; Lindberg 1987, 265–274; Panofsky 1964, 121 f.; White 1972, 121–126.

se antiker Bildwerke gelungen, sondern es ist zu vermuten, dass hier eine Vermischung von sprachlichen Ebenen stattfindet und möglicherweise auch eine *petitio principii* zugrunde liegt. Der argumentative⁸ Zirkel entsteht dann, wenn ein antiker Ausdruck (σκηνογραφία) in die Sprache der modernen Forschung übertragen wird, indem er dort nicht mehr *nur erwähnt*, sondern auch *gebraucht* wird, aber ohne ihn vorher mithilfe der modernen Forschungssprache zu explizieren oder durch Synonyme zu übersetzen, sodass die genaue Bedeutung des Ausdrucks unklar bleibt. Wird eine solche Übertragung vorgenommen, ohne σκηνογραφία vorher mithilfe moderner Ausdrücke zu beschreiben/definieren und ohne genau zu wissen, in welcher Bedeutung der Terminus eigentlich verwendet wird, bleibt diese entweder offen oder wird bereits (stillschweigend) vorausgesetzt (Zirkel). Noch zweifelhafter wird die methodische Vorgehensweise dann, wenn der ungeklärte Ausdruck anschließend noch zur Beschreibung und Bezeichnung von antiken Denkmälern (oder ihren Darstellungsformen) herangezogen wird, um eine etwaige Problemlösung zu suggerieren. Die zugrunde liegende Problematik – welche Formen antiker Raumdarstellung gab es und was σκηνογραφία bedeutet – wird dadurch aber bestenfalls verdeckt, während tatsächlich ein zirkulärer Leerlauf stattfindet, bei dem freilich weder eine Klärung antiker Darstellungsweisen noch eine Explikation von σκηνογραφία erreicht wurde.

- 2.) Angesichts dieser methodischen und terminologischen Schwierigkeiten verwundert es nicht, wenn andere Forscher, die sich intensiv mit dem Thema der antiken Landschaftsdarstellung beschäftigten, zu dem resignativen Ergebnis gelangen, dass die Probleme der antiken Raumdarstellung und landschaftlichen Raumerfassung nicht nur unergiebig, sondern für die moderne Archäologie auch irrelevant seien: Wiederum unter Verweis auf Panofsky wird konstatiert, dass perspektivische Fragestellungen (respektable der Zentralperspektive) in Bezug auf antike Landschaftsbilder ein „Scheinproblem“ seien⁹. Ein Grund für diese Einschät-

8 Mit dem Ausdruck «Argument» soll hier jeweils eine Menge von mindestens zwei Sätzen oder Urteilen bezeichnet werden, wobei genau einer dieser Sätze mit den anderen in einem rationalen Begründungszusammenhang steht. Der zu begründende Satz wird als «These» (auch «Schluss» oder «Konklusion») bezeichnet, die begründenden Sätze (mindestens einer) werden mit dem Ausdruck «Prämissen» belegt. Meist zeigt ein Argumentationsindikator (Ausdrücke wie «weil», «deshalb», «daher», «also», «folglich» etc.) an, welcher Satz als These zu werten ist und mithilfe der Prämissen begründet, gestützt oder wahrscheinlich gemacht werden soll. Es werden verschiedene Arten von Argumenten zugelassen, die jeweils in einem anderen Begründungszusammenhang stehen: Bei *deduktiv gültigen Argumenten* liegt eine logische Folgerungsbeziehung zwischen Prämissen und These (Konklusion) vor, sodass die Wahrheit der Prämissen die Wahrheit der These (Konklusion) garantiert. Demgegenüber können *induktive Argumente* ihre Thesen nicht mit Sicherheit als wahr erweisen, sondern sich lediglich auf eine (hohe) Wahrscheinlichkeit berufen, mit der die These gilt. Eine dritte Art von Argumenten, «*abduktive Argumente*» genannt, versuchen Einzelbeobachtungen durch andere Einzelbeobachtungen zu erklären, indem gezeigt wird, dass bestimmte Urteile unter gegebenen Bedingungen plausibel sind. Eine zirkuläre Argumentationsweise liegt dann vor, wenn in den Prämissen des Arguments die These/Konklusion bereits enthalten ist. Ein argumentativer Zirkel ist auch dann gegeben, wenn die Prämissen die These nur implizit enthalten, d. h., wenn die

Prämissen ihrerseits nur unter Zuhilfenahme der These begründet werden können. Vgl. Chalmers 2001, 35–49; Sandkühler 1999 Bd. 1, 88–93.

9 „Ebenso ein Scheinproblem bei der Bewertung der antiken Landschaftsdarstellung stellt die Entdeckung der Zentralperspektive dar, die in ihrer Bedeutung für die Landschaftsmalerei überschätzt wird. [...] Die Perspektive der Natur ist eine Bedeutungsperspektive, keine Zentralperspektive.“ Kotsidu 2008, 9 f. Nach Kotsidu erklärt sich die Scheinproblematik in der Beurteilung von Darstellungsformen antiker Landschaftsbilder dadurch, dass „[...] die Natur an sich keine geraden Linien [hat] [...]“. Diesem Urteil ist zweifellos zuzustimmen, für das Vorhandensein und die Behandlung von Perspektiveformen in Bildern spielt es jedoch keine Rolle. Gerade Objektkanten *erleichtern* lediglich das korrekte Konstruieren perspektivischer Darstellungen und vereinfachen ihr Erkennen und Rekonstruieren. Darüber hinaus scheint ohne eine hinreichende Präzisierung des Terminus «Perspektive» auch nicht ganz klar, was damit gemeint ist, wenn „die Perspektive der Natur eine Bedeutungsperspektive, keine Zentralperspektive ist“ bzw. ob es sich hier um eine Definition oder eine Behauptung über den Gegenstandsbereich handelt. Eine mögliche Paraphrasierung könnte vielleicht sein: „Bei der gegenständlichen Abbildung von Landschaften ist die Bedeutungsperspektive wichtiger als die Zentralperspektive (oder kommt häufiger vor etc.).“ Damit wäre aber keine Bestimmung des Ausdrucks «die Perspektive von Natur/von Landschaft» gegeben, sondern eine Behauptung

zung und die Bewertung räumlicher Darstellungsformen in Landschaftsbildern als Scheinproblem ist vermutlich das Fehlen einer hinreichend präzisen Terminologie sowie die weit verbreiteten Vagheiten und Unsicherheiten in der Verwendungsweise des Terminus ‚Perspektive‘. Auf diese grundlegende Problematik der Terminologie und des mangelnden theoretischen Fundaments wurde von Gibson nachdrücklich hingewiesen, seine diesbezügliche Einschätzung kann angesichts der aufgezeigten sprachlichen „Verwirrungen“ nur unterstrichen werden:

„It seems to me that a great deal of the current discussion about pictorial communication and pictorial art is confused. We often use the same word for different things. One of the worst sources of misunderstanding is the nature of perspective representation.“¹⁰

Um derartigen Konfusionen im Weiteren vorzubeugen, sollen die wichtigsten Ausdrücke der folgenden Untersuchung und ihre theoretischen Grundlagen zunächst erläutert, expliziert und gegebenenfalls definiert werden. Um dieser Forderung möglichst nachvollziehbar und transparent gerecht zu werden, scheint es notwendig, das skizzierte Problem noch einmal auf den Punkt zu bringen, um eine mögliche Lösung in Aussicht zu stellen: Bei der Klassifikation und Beschreibung antiker Denkmäler und Bildwerke hat es die archäologische Forschung meist mit drei verschiedenartigen Bereichen von sprachlichen und materiellen Zeugnissen zu tun:

1. Den antiken Denkmälern selbst.
2. Den antiken Beschreibungen dieser Denkmäler und den dort auftauchenden Termini.
3. Den modernen Theorien und Termini, die in der Forschung zur Beschreibung, Erklärung und Explikation von 1. und/oder 2. benutzt werden.

Gerade im Hinblick auf die antiken und modernen Denkmäler*beschreibungen* und die darin enthaltenen Ausdrücke, kommt es jedoch nicht selten zu unentwirrbaren Vermischungen, sodass nicht mehr klar ist, worüber nun eigentlich gesprochen wird oder bei welchen Prämissen die gemachten Schlussfolgerungen ihren Ausgang nehmen. Gerade wenn in der Forschung versucht wird, direkt bei antiken Ausdrücken „anzusetzen“, oder wenn antike Ausdrücke in den modernsprachlichen Forschungstext mit eingeflochten werden, liegt der Verdacht nahe, dass es sich entweder um eine Verwischung sprachlicher Ebenen handelt oder eine zirkuläre Argumentationsweise vorliegt. Um diese Fehlerquelle nach Möglichkeit zu vermeiden, scheint es zweckmäßig, eine Trennung zwischen den sprachlichen Ebenen einzuführen¹¹: Zu einer ersten sprachlichen Ebene gehört die moderne Forschungssprache, die zwangsläufig benutzt wird, um sich über antike Denkmäler oder antike Texte zu äußern und die betreffenden Fragestellungen, Hypothesen und Forschungsergebnisse zu formulieren. Zu einer zweiten sprachlichen Ebene sollen jene Ausdrücke gerechnet werden, die in antiken Schriftzeugnissen vorkommen – also jener Sprache, die nur als Untersuchungs*gegenstand* in Frage kommt –, während mit den modernen, teils theoretischen Ausdrücken darauf Bezug genommen wird. In diesem Sinne liefert die zweite sprachliche Ebene die Untersuchungsobjekte, während die erste sprachliche Ebene das Untersuchungs*mittel* und Instrumentarium bildet, mithilfe dessen die Bedeutung antiker Termini und Schriftquellen erschlossen wird. Nach dieser Unterscheidung wird ersichtlich, dass der Ausgangspunkt einer Argumentation

über die perspektivischen Darstellungsweisen in (antiken) Landschaftsbildern.

¹⁰ Gibson 1960, 216. Leider steht Gibson mit dieser Auffassung relativ alleine. Die meisten Autoren gehen eher sorglos mit den entsprechenden Termini um.

¹¹ Mithilfe dieser Differenzierung wird eine mehrstufige Redeweise ermöglicht, bei der es relevant ist, dass die eine sprachliche Ebene dazu benutzt wird, um sich auf die Ausdrücke der anderen Ebene zu beziehen. In der ersten

sprachlichen Ebene kommen die Ausdrücke der zweiten sprachlichen Ebene deshalb als Anführungsnamen vor und es findet eine klare Unterscheidung zwischen *Gebrauch* von Ausdrücken und *Erwähnung* von Ausdrücken statt, wobei die Erwähnung eines Ausdrucks durch eckige Klammern (‹ ›) signalisiert wird. Mithilfe der ersten Sprachebene wird also über eine andere Sprache gesprochen. Vgl. Sandkühler 1999, Bd. 1, 830 f.

nur im Bereich der ersten sprachlichen Ebene und den dort zu Verfügung stehenden Ausdrücken gesucht werden kann, während es das Ziel ist, eine (hoffentlich korrekte) Korrelation zwischen antiken Ausdrücken und antiken Denkmälern herzustellen¹². Eine solche Korrelation darf jedoch nicht *apriori* vorausgesetzt werden – hier bestünde der Zirkel –, sondern muss erst in mehreren Schritten und je nach Stoßrichtung der Fragestellung erarbeitet werden. Man muss:

- 1.) Jene theoretischen Ausdrücke der ersten sprachlichen Ebene (moderne Forschungssprache), die im Verlauf der Untersuchung entscheidend sind, klären, explizieren und gegebenenfalls definieren, um eine möglichst exakte Ausgangsbasis zu schaffen. Gerade im Hinblick auf einen theoretisch komplexen Gegenstand wie perspektivische Darstellungsweisen sollten die Grundlagen der Untersuchung eindeutig festgelegt werden.
- 2.) Mithilfe der präzisierten Ausdrücke der ersten sprachlichen Ebene die Bedeutung der relevanten Ausdrücke der zweiten sprachlichen Ebene (Untersuchungsgegenstand: antike Terminologie) erschließen, explizieren und einen Bezug zwischen antiken Schriftquellen und der theoretischen Terminologie der ersten sprachlichen Ebene herstellen.
- 3.) Mithilfe der präzisierten Ausdrücke der ersten sprachlichen Ebene (moderne Forschungssprache) eine Beschreibung, Analyse und Klassifikation der antiken Denkmäler und ihrer Darstellungsweisen vornehmen. Damit wird ein Bezug zwischen den theoretischen Termini der ersten sprachlichen Ebene und den archäologischen Zeugnissen hergestellt.
- 4.) Einen Zusammenhang zwischen den antiken Denkmälern und den antiken Schriftquellen herstellen, indem die modernen, theoretischen Ausdrücke zu Hilfe genommen werden. Damit dienen die Relationen, die unter 1. und 3. erarbeitet wurden, metaphorisch gesprochen als „Brückenkopf“ und Verbindungsglied, um eine Beziehung von archäologischen Zeugnissen und antiken Termini herzustellen. Denn diese können *nur unter Rückgriff auf die modernen Ausdrücke/Theorien* miteinander korreliert werden. Es ist also wichtig zu betonen, dass die theoretische Basis immer bei den modernen Termini liegt, denn nur diese liefern ein geeignetes Instrumentarium zur Systematisierung und Klassifikation, weshalb sie auch möglichst präzise expliziert sein sollten, um Mehrdeutigkeiten und Vagheiten einzuschränken oder zu vermeiden. Diese Forderung ist im Sinne einer Popperschen Wissenschaftskonzeption, denn nach Popper und neueren Wissenschaftstheoretikern wie Chalmers und Schwemmer sind¹³:
 - selbst Tatsachen und scheinbar beobachtungssprachliche Sätze immer schon theorieabhängig. D. h., es liegt ihnen zumindest implizit eine vorausgehende Theorie zugrunde.
 - die Grundlagen einer Theorie und die in ihr vorkommenden Ausdrücke möglichst eindeutig, präzise und klar zu formulieren, um damit die Vergleichbarkeit, Exaktheit und intersubjektive Beurteilung einer Theorie zu gewährleisten.

¹² Diesbezüglich lassen sich die Äußerungen von Giuliani im Rahmen eines Diskussionsbeitrags zu methodischen Fragen in der archäologischen Forschung nur unterstreichen, die genau das Problem der Differenzierung von sprachlichen Ebenen betreffen und entschieden für eine solche Unterscheidung plädieren: „Was mir aber wichtig scheint, ist, zu unterscheiden zwischen der quellsprachlichen Ebene und der fachsprachlichen Ebene [...]. Selbstverständlich gibt es auf Griechisch kein Wort für [◻]Gesellschaft[◻], und trotzdem kann ich die antike Gesellschaft soziologischen Untersuchungen unterziehen. Die Legitimität zu bestreiten wäre absurd, und genauso kann ich gewisse Verfahren der Kunstarchäologie auf die antiken Artefakte anwenden [...].“ Giuliani im Diskussionsbeitrag von Graepler 2001, 371. Aber was im Hinblick auf die Anwendung des modernen Ausdrucks ◻Gesellschaft◻ in einer mo-

dern-sprachlichen Untersuchung über antike Gesellschaften gilt, gilt natürlich auch für die Verwendung des Ausdrucks ◻Perspektive◻ im Rahmen einer modern-sprachlichen Untersuchung über antike Darstellungsformen.

¹³ Man vergleiche Poppers Ausführungen zum sog. Basisproblem: „Wir können keinen wissenschaftlichen Satz aussprechen, der nicht über das, was wir „auf Grund unmittelbarer Erlebnisse“ sicher wissen können, weit hinausgeht [...]; jede Darstellung verwendet allgemeine Zeichen, Universalien, jeder Satz hat den Charakter einer Theorie, einer Hypothese. [...] Es gibt keine reinen Beobachtungen: sie sind von Theorien durchsetzt und werden von Problemen und Theorien geleitet.“ Popper 1994, 61. 76 [Zusatz 1968], vgl. 60–74. Vgl. Chalmers 2005, 15. 52. 58. 88; Dorn 2008, 85; Schwemmer 1987, 148 f.

Schon wenn wir ein antikes Bildwerk mit dem Ausdruck ‚Landschaftsbild‘ bezeichnen, schleppen wir damit einen theoretischen Rahmen ein, der sich um den Terminus ‚Landschaft‘ entfaltet. Wenn dann zusätzlich Aussagen über die räumliche Darstellungsweise dieses Landschaftsbildes gemacht werden, etwa indem gewisse Darstellungsformen des Landschaftsbildes mit dem Ausdruck ‚Perspektive‘ belegt werden, so ist es notwendig, über ein hinreichend präzises System zusammenhängender Ausdrücke (Theorie) zu verfügen, in dem man möglichst exakte Unterscheidungen treffen kann. Um die Grundlagen einer solchen Theorie zu klären, sind Definitionen und Explikationen unerlässlich.

Im Anschluss an Savigny unterscheiden wir zunächst zwischen reportiven (feststellenden) und stipulativen (festsetzenden) Definitionen¹⁴ oder auch Explikationen, die wir für unterschiedliche Erläuterungen verwenden wollen: Reportive Definitionen sollen dann Verwendung finden, wenn ein antiker Terminus mithilfe moderner Ausdrücke definiert wird. Es handelt sich um eine empirische Behauptung über den antiken Sprachgebrauch (zweite sprachliche Ebene), von der wir verlangen, dass sie möglichst korrekt ist und den geforderten Erläuterungszweck erfüllt. Im Gegensatz dazu sollen die theoretischen Termini der modernen Forschungssprache, nach einer kurzen Betrachtung des verbreiteten Sprachgebrauchs, stipulativ definiert werden. Es ergeben sich Festsetzungen und Vorschläge, die im Hinblick auf eine bestimmte Fragestellung und Problematik der archäologischen Forschung zweckmäßig sein sollen, um Vagheiten und Mehrdeutigkeiten zu vermindern¹⁵. Zusätzlich zu diesen Anforderungen wird ein Mindestmaß an formaler Korrektheit im Sinne von Savigny verlangt¹⁶. Ein solches Mindestmaß an formaler Korrektheit ist genau dann gegeben, wenn gilt, dass es sich um eine als Definition gekennzeichnete logische Äquivalenz handelt, für die Eliminierbarkeit, Zirkelfreiheit und Non-Kreativität gelten¹⁷. Zudem bleibt festzuhalten, dass es sich bei den nachfolgenden Definitionen stets um die Bestimmung

¹⁴ Dorn 2008, 61–63. 69 f.; Savigny 1970, 22–24. Reportive Definitionen (auch ‚lexikalische Definitionen‘ genannt) erläutern die Bedeutung eines Wortes für den Sprachbenutzer und können daher wahr oder falsch sein. Bei den stipulativen Definitionen handelt es sich um Vorschläge, in welcher Bedeutung ein bestimmter Ausdruck verwendet werden soll. Damit wird ein Zweck im Hinblick auf eine Fragestellung verfolgt.

¹⁵ Sie werden mit der Absicht aufgestellt, den folgenden Kriterien zu genügen: (1) Ermöglichung einer kurzen und präzisen Ausdrucksweise; (2) Einschränkung der Mehrdeutigkeit eines bereits in der Fachsprache verankerten Terminus bzw. möglichst eindeutige Festlegung eines neuen Ausdrucks. „Ein mehrdeutiger Terminus [...] kann auf verschiedene Gegenstände [...] offenkundig zutreffen und gleichzeitig offenkundig nicht zutreffen.“ Quine 1980, 228; (3) Verminderung der Vagheit eines bereits in der Fachsprache verankerten Terminus bzw. möglichst eindeutig entscheidbare Zuordnung eines neuen Ausdrucks. Vagheit liegt dann vor, wenn für ein bestimmtes Objekt aus dem Gegenstandsbereich nicht eindeutig entschieden werden kann, ob es unter den entsprechenden Ausdruck fällt oder nicht. „Ein allgemeiner Terminus, der auf physikalische Gegenstände zutrifft, ist gewöhnlich auf zweierlei Weise vage: hinsichtlich der verschiedenen Grenzen aller seiner Gegenstände und hinsichtlich der Einbeziehung oder Ausschließung von Gegenständen am Rande. Betrachten wir den allgemeinen Terminus »Berg«: Er ist vage im Hinblick darauf, wie viel Gelände dem unbestreitbaren Berge zuzurechnen ist, und er ist auch vage im Hinblick darauf, welche weniger hohen Bodenerhebungen überhaupt zu den Bergen zu zählen sind.“ Quine 1980,

223 f., vgl. 222–228. Dieser Kriterienkatalog orientiert sich an Dorn (2008, 63 f.) und Savigny (1970, 25–28). „Festsetzungen für die Sprache [stipulative Definitionen] trifft man zu praktischen Zwecken: [...] Festsetzungen können daher kritisiert werden je nachdem, wie gut sie diesen Zweck erfüllen. Terminologien sollen zum Beispiel eindeutig, überschaubar, möglichst sparsam, dabei hinreichend ausdrucksreich und schließlich hinreichend exakt sein.“ Savigny 1970, 24.

¹⁶ Savigny 1970, 103–116. 121. 124 f. 126. 143–145.

¹⁷ Etwas genauer müssen folgende Bedingungen für die formale Korrektheit einer Definition gegeben sein (Chalmers 2005, 88; Savigny 1970, 29. 103–112. 121. 143): (1) logische Äquivalenzbeziehung, d. h., Definiendum und Definiens sind zu genau den gleichen Bedingungen wahr. (2) Gültigkeit der Äquivalenzbeziehung ergibt sich aus definitonischen Gründen und ist als solche gekennzeichnet. (3) Durch die Äquivalenzbeziehung ergibt sich die logische Eliminierbarkeit von Definiendum durch Definiens: Sie sind jederzeit gegeneinander austauschbar. (4) In das Definiendum dürfen weder Existenzbehauptungen noch gebundene Variablen eingeführt werden, es muss „atomar“ sein (Non-Kreativität). (5) Im Definiens dürfen nur jene Variablen frei vorkommen, die auch im Definiendum vorkommen. Mehrfachdefinitionen sind verboten. (6) Zirkelverbot: Das Definiendum darf weder im Definiens noch in einer früheren Definition vorkommen. (7) Das Definiens besteht entweder aus Grundaussdrücken, die im Rahmen dieser Theorie nicht weiter definiert werden, oder kann mithilfe einer Definitionskette auf nicht definierte Grundaussdrücke zurückgeführt werden. Dadurch wird ein unendlicher Definitionsregress vermieden.

von sog. „klassifikatorischen Ausdrücken“ handelt, also um solche Termini, die Dinge aus einer vorhandenen Grundmenge zu neuen Mengen zusammenfassen. Um der Eigenart der klassifikatorischen Ausdrücke gerecht zu werden, wird bei der Definition jeweils auf die betreffende Grundmenge verwiesen. Es kann jedoch der Fall eintreten, dass sich die Objekte einer bestimmten Grundmenge nicht im Sinne eines zweiwertigen Entscheidungsverfahrens „ganz oder gar nicht“ zuordnen lassen, sondern der Bedeutung eines Terminus „mehr oder weniger“ entsprechen. Es bestehen also vielfach „Familienähnlichkeiten“ im Sinne von Wittgenstein¹⁸, die sich dahingehend äußern, dass sich innerhalb der Extension¹⁹ eines Ausdrucks bestimmte Zugehörigkeitsgrade und Schichtungen ergeben. Der Terminus weist in seiner Bedeutung eine bestimmte interne Abstufung und Substruktur auf. Die Objekte, die unter ihn fallen, sind rund um ein „Zentrum der Variation“ zu Scharen geordnet. Ein bestimmtes Objekt rückt umso mehr ins Zentrum der Extension, je mehr Eigenschaften der betreffenden Kategorie es auf sich versammeln kann. Dementsprechend erweisen sich manche Objekte als hochgradig typisch für einen Ausdruck, in Annäherung an einen Prototyp, während andere zwar ebenfalls unter den Terminus fallen, aber weniger gemeinsame Merkmale besitzen und auch weniger typisch sind²⁰. Diese Möglichkeit einer Bestimmung durch „Familienähnlichkeiten“, die sich in unterschiedlichen Abstufungen um ein gemeinsames Zentrum scharen, soll gerade im Hinblick auf die Definitionen der Ausdrücke ‚Landschaft‘, ‚Panoramadarstellung‘, ‚sakral-idyllisches Landschaftsbild‘ und ‚Villenlandschaftsbild‘ Berücksichtigung finden.

Zielsetzung der vorliegenden Arbeit ist es, eine erstmalige und genaue Analyse der räumlichen Darstellungsmodi und Perspektiveformen in römischen Landschaftsbildern zu erarbeiten, um ausgehend davon die Strukturen landschaftlicher Raumerfassung in römischer Zeit zu rekonstruieren. Mit dieser Aufgabenstellung betritt die Untersuchung insofern „Forschungsneuland“, als der Versuch unternommen wird, sich dem Themenkomplex interdisziplinär zu nähern²¹. Ein Grund, warum dieses Gebiet in den Altertumswissenschaften noch weitgehend unberücksichtigt blieb, liegt vermutlich darin, dass es an einem Rand- und Schwellenpunkt unterschiedlicher Forschungsdisziplinen angesiedelt ist. Einerseits betrifft die Fragestellung das traditionelle Aufgabenfeld der klassischen Archäologie, da sie sich mit Bildwerken der römischen Epoche befasst und von diesen einen analytischen Ausgangspunkt nimmt, andererseits wird auf die Strukturen römischer Raumerfassung abgezielt, nach dem Verhältnis zu kartographischen Traditionen gefragt und eine exakte Analyse der räumlichen Darstellungsformen angestrebt, womit erstens Aufgaben der althistorischen Forschung berührt werden und zweitens Methoden der Darstellenden Geometrie unerlässlich sind. Eine wissenschaftlich fruchtbare Zusammenführung dieser eng verflochte-

18 „Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen. Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren als durch das Wort „Familienähnlichkeiten“; denn so übergreifen und kreuzen sich die verschiedenen Ähnlichkeiten, die zwischen den Gliedern einer Familie bestehen [...]“ Wittgenstein 1971, § 66. 67. 48 f.

19 ‚Extension‘ eines Ausdrucks bezeichnet jene Menge von Objekten, die potentiell unter den betreffenden Ausdruck fallen können. Jene Objekte die dem Ausdruck eindeutig zugeordnet werden, gehören zur Kernextension, jene Objekte, die eindeutig nicht darunterfallen, gehören zur Gegenextension. Mithilfe der „Familienähnlichkeiten“ wird eine Art „fließender Übergang“ oder „graduelle Zugehörigkeit“ postuliert.

20 In Anlehnung an Wittgenstein formuliert Rehkämper das Prinzip der Definition durch Familienähnlichkeit: „Es zeigt sich dass viele Begriffe oder Kategorien insofern

eine interne Struktur aufweisen, als manche ihrer Mitglieder für typischer gehalten werden als andere. Hierbei teilt das typischste Element einer Kategorie – der Prototyp – viele Eigenschaften mit den Mitgliedern der eigenen Kategorie, aber nur wenige mit Mitgliedern anderer Kategorien.“ Rehkämper 2002, 125. Ähnlich spricht Black von einem „Bereichsbegriff“ oder „Häufungsbegriff“, für den gilt: „Die in Betracht gezogenen Kriterien [...] bilden einen Schwarm, und keines von ihnen ist für sich genommen notwendig und hinreichend, aber jedes ist in dem Sinne relevant, daß es potentiell zur richtigen Anwendung des Begriffs [...] beiträgt.“ Black 1977, 146.

21 Diese Forderung nach Interdisziplinarität wurde vor allem von Schwemmer betont. Nach Schwemmer ist „die interdisziplinäre Kommunikation das entscheidende methodische Postulat einer solchen *Strukturanalyse*“. Schwemmer 1987, 176–178. Zur Interdisziplinarität in den Altertumswissenschaften vgl. Hölscher 1992, 462.

nen Themenbereiche erschien also wünschenswert. Schwerpunkt und zugrunde liegende Aufgabenstellung der Untersuchung ist es demnach, die Strukturen bildlicher Darstellung von landschaftlichen Raumzusammenhängen in römischer Zeit in einem fächerübergreifenden Ansatz zu erschließen. Denn nicht nur die Möglichkeiten, Grenzen und Entwicklungslinien römischer Darstellungsformen sollten einer Analyse unterzogen werden, sondern es darf auch danach gefragt werden, auf welchen theoretischen Rahmen die antiken Perspektiveformen zurückgreifen konnten und vor welchem kulturhistorischen Hintergrund sie entstanden. Die Frage nach den Formen landschaftlicher Raumdarstellung bewegt sich also in doppeltem Sinne in einem Zwischenbereich: Auf der einen Seite stehen die Rahmenbedingungen und Aufgabenbereiche der antiken Perspektivetheorie, auf der anderen Seite die Rahmenbedingungen und Aufgabenbereiche antiker Kartographie, sodass die topographische Landschaftskunst der römischen Zeit hier eine Mittlerrolle und Übergangsstellung einnimmt, die in der Forschung bisher kaum als Bindeglied erkannt und dementsprechend wenig auf ihre Aussagekraft hin befragt wurde. Zur Beantwortung dieser Fragestellung verfolgt die vorliegende Untersuchung eine analytische Methodik, die eine präzise Beschreibung der Perspektiveformen in römischen Landschaftsbildern anstrebt und sich dazu eines theoretischen Fundaments aus der Darstellenden Geometrie bedient²². Der erste Teil der Arbeit ist deshalb dem Versuch gewidmet, die theoretischen Grundlagen der Denkmäleranalyse transparent und explizit zu machen. Anhand der vorgelegten Explikationen wird das benötigte Instrumentarium vorgestellt und ein analytischer Rahmen entworfen, der sich auf die Grundlagen der modernen Darstellenden Geometrie (und Kartographie) stützt, um von dort seine Ausgangspunkte zu nehmen. Denn bereits während der Recherchen zeigte sich, dass die bisherige Denkmäleranalyse gelegentlich auf mangelnden theoretischen Grundlagen basierte – soweit sie die Thematik landschaftlicher Perspektivedarstellung überhaupt berührte. Ein weiteres Manko, das sich in etlichen Publikationen feststellen ließ, war eine uneinheitliche, oft schwer nachvollziehbare – weil nicht klar definierte – Terminologie bei der Beschreibung perspektivischer Phänomene an antiken Kunstwerken. Es war zu bemerken, dass die unterschiedliche Gebrauchsweise ähnlicher oder gleicher Fachausdrücke zusammen mit einer fehlenden Explikation die Ursache eines terminologischen „Wirrwarrs“ und zahlreicher Missverständnisse innerhalb der Forschung war. Konsequenz dieser Verständigungsprobleme war ein oftmaliges „aneinander Vorbeireden“ oder Diskutieren von Scheinfragen, das den Erkenntnisfortschritt behinderte. Der Bezug auf die theoretischen Grundlagen der Darstellenden Geometrie erschien umso zweckmäßiger, als nur diese ein wissenschaftstheoretisch geeignetes Gerüst zur Einordnung, Klassifikation und Benennung perspektivischer Darstellungsmuster – auch in Bezug auf antike Bildwerke – gewährleisten. Ergänzt wird dieser terminologisch-methodische Teil durch zwei Exkurse, die sich mit der antiken Terminologie und Kartographie befassen, während eine Berücksichtigung der antiken Perspektive- und Optiktheorien, sowie ein Explikationsversuch des Ausdrucks *σκηνογραφία* an dieser Stelle ausgeklammert bleiben muss und weiteren Studien vorbehalten bleiben soll.

Im zweiten Teil der Arbeit werden die konkreten Landschafts- und Panoramadarstellungen hinsichtlich ihrer räumlichen Darstellungsmodi analysiert und anhand von drei Motivgruppen aus dem 1. Jh. v. Chr. bis ins 1. Jh. n. Chr. in einer chronologischen und ikonographischen Ordnung systematisiert. Sowohl der chronologische Rahmen als auch die gewählten Motivgruppen erschienen insofern zweckmäßig, als sie eine repräsentative Anzahl an Denkmälern über eine geschlossene Zeitspanne und damit ein statistisch belastbares „sample“ zur Verfügung stellen, anhand dessen sich fundierte Aussagen über Möglichkeiten und Grenzen, Ausnahmen und Regelfälle in den perspektivischen Darstellungsformen ableiten lassen. Die Wahl der Motivgruppen

22 „Die Forderung, dass die Sammlung von Tatsachen vor der Formulierung von Gesetzen und Theorien, die wissenschaftliche Erkenntnis konstituieren, stehen muss, muss daher fallen gelassen werden.“ Chalmers 2001, 14–

17. Vgl. Wright 1974, 16 f. Ähnliche Kritik im Bezug auf eine strikte Trennung von Tatsachenaussagen einerseits und Theorien andererseits äußerte Gardiner 1952, 70–72.

ergab sich mit sakral-idyllischen, nilotischen und Villenlandschaftsbildern insofern, als es sich um Landschaftsszenen ohne mythologische Thematik handelt, was die Frage nach dem topographisch-realistischen Gehalt der Bildwerke erlaubt. Die interessante Gruppe der Hafen- und Stadtdarstellungen musste leider ausgeklammert werden, um den bereits ausgedehnten Rahmen der vorliegenden Untersuchung nicht zu sprengen; sie ist das Thema einer weiterführenden monographischen Studie, welche zur Zeit in Vorbereitung ist. Ziel der hier erfolgten Denkmäleranalyse ist es, vorherrschende Strukturen in den Formen perspektivischer Landschaftsdarstellung aufzufinden, um diese in den weiteren Kontext ihres mentalitätsgeschichtlichen Hintergrundes und die römische Darstellungstradition einzubetten. Diese Darstellungstradition besteht auf der einen Seite in der Entwicklung annähernd zentralperspektivischer Darstellungsformen innerhalb der hellenistisch-römischen Architekturmalerei, andererseits in der kartographischen Tradition der Antike. Als komplementäre „Pole“, zwischen denen sich die Perspektiveformen römischer Landschaftsbilder bewegen, sind damit zwei wichtige Anschlusspunkte der vorliegenden Untersuchung angesprochen, die in dieser gekürzten Fassung nur marginal gestreift werden können. Denn die Frage nach den bildinhärenten Raumstrukturen einer römischen Landschaftskunst berührt sowohl das Gebiet antiker Perspektivetheorie und -praxis, als auch das Themenfeld kartographischer Darstellungsmodi.

Während die Denkmäleranalyse das Auffinden verbreiteter Strukturen in der bildlichen Raumerschließung ermöglichen soll, um daran anknüpfend vorsichtige Aussagen zu Entwicklungstendenzen zu machen²³, bietet die Herausarbeitung dieser Tendenzen allein noch keine Begründung für ihr Auftauchen²⁴. Die feststellbaren Strukturen der Raumerschließung bedürfen vielmehr einer Einflechtung in einen kulturhistorischen Kontext, um in ihrem historischen Auftreten verständlich zu werden. Dazu werden die antiken Bildzeugnisse als semiotisches System aufgefasst, dessen Zusammenspiel kulturell geprägt ist und das seinen Benutzern Orientierungs-, Handlungs- und Informationsmöglichkeiten zur Verfügung stellte²⁵. Dementsprechend wird die darstellungsformale Analyse durch einen Interpretationsversuch des semiotischen Systems ergänzt, indem auf die intentionalen Komponenten Bezug genommen wird, die zur Herausbildung der betreffenden Bilderwelten führten. Diese hermeneutische Methode des Interpretierens versucht, die Bildwerke in einen kulturellen, literarischen, kunst- und mentalitätsgeschichtlichen Sinnzusammenhang einzuordnen²⁶. Zielsetzungen, Funktionen und intendierte Bedeutungsweisen der rele-

23 Diese Methodik versteht sich nicht als induktive Vorgangsweise, da bereits die Voraussetzungen einer induktiven „Schlussweise“ (wie sie von Chalmers genannt werden) im Bezug auf historische Denkmäler nicht erfüllt werden können: a.) Die Verallgemeinerungen müssen auf einer großen Anzahl von Beobachtungen beruhen. b.) Die Beobachtungen müssen beliebig reproduzierbar sein. c.) Keine Beobachtungsaussage darf mit dem allgemeinen Gesetz in Widerspruch stehen. Offenbar sind Zeugnisse der antiken Kunst nicht reproduzierbar und ebenso gut sind „Ausnahmen von der Regel“ denkbar, ohne die erklärende Funktionsweise der Regel gleich außer Kraft zu setzen. Demgegenüber empfiehlt sich eine Annäherung an den Popperschen Falsifikationismus: Sprechen zu viele Denkmäler gegen eine behauptete Entwicklungsreihe, muss die zugehörige These fallen gelassen werden. Die Auswertung der Analyse wird also auch als maßgebendes Korrektiv im Popperschen Sinne von Schema und Korrektur (genauer: Hypothesenbildung und Falsifikation bzw. Bewährung) genutzt. Vgl. Chalmers 2001, 38 f. 43 f. 52 f. 58; Gombrich 1977, 300 f.; Kuhn 1967, 157 f.; Popper 1994, 3–5. 7–23. 198–201. 223–225.

24 Schwemmer 1987, 97 f. 107. 123–125. 153.

25 Zur antiken Bilderwelt als „semiotischem System“ vgl. Hölscher 1992, 464. „Der Archäologe, der in diesem Sinne nicht nur beliebige Primärzeugnisse liefern, sondern historische Erkenntnisse gewinnen will, findet freilich in seinen traditionellen Arbeitsmethoden, in der Analyse des Stils und der Ikonographie, wenig Hilfe.“ Stattdessen fordert Hölscher eine Bezugnahme auf „[...] theoretische Ansätze [...], die in anderen Kulturwissenschaften entwickelt worden sind. Damit ist die Absicht verbunden, die Bilderwelt der Griechen und Römer in einen allgemeineren kulturtheoretischen Diskurs einzuführen.“ Hölscher 1992, 462 f.

26 Unter dem Ausdruck ‚hermeneutische Methode‘ wird hier weniger eine Hermeneutik im Sinne von Gadamer oder Heidegger verstanden, sondern allgemeiner eine Theorie des Auslegens und Verstehens von sprachlichen oder bildhaften Erzeugnissen. Ziel dieser Verstehensbemühungen ist es, sowohl die vermeintlichen Intentionen der Bilderzeuger zu eruieren als auch diejenigen Strukturen herauszuarbeiten, die als Mittel zur Übertragung dieser Intentionen dienen. Im Sinne von Quine und Davidson wird den Urhebern eine gewisse Zweck-Mittel-Rationalität unterstellt. Davidson sieht gewisse Verbindungen zwischen

vanten Landschafts- und Panoramabilder sollen unter Bezugnahme auf literarische Quellen erschlossen werden, um auf dieser Basis der Frage nachzugehen, warum es zur Entwicklung und Verwendung bestimmter Darstellungsformen kam. Damit wird auf die Strukturen und Mechanismen abgezielt, die zur Herausbildung räumlicher Darstellungsformen führen und ihr Auftauchen in einer spezifischen Epoche begünstigen oder vielleicht sogar in dem Sinne begründen, als sich eine Korrelation zwischen Bildintention und Bildform herstellen lässt²⁷. Solche strukturellen Begründungsstrategien zwischen Bildform und Bildfunktion bedürfen aber der Einbeziehung des jeweiligen geistesgeschichtlichen Hintergrundes, vor dem die Bildwerke einer bestimmten Epoche und Kultur entstehen. Sie beruhen – in Anlehnung an eine Wortprägung von Kuhn – auf einem gemeinsamen kulturellen Paradigma, d. h. einem inhaltlich verbundenen Ideenkomplex, der alle Bereiche der Kunst, Wissenschaft, Philosophie und Religion mit einschließen kann. Ein Paradigma fungiert als umfassendes Integrationsfundament, das aus einer (oft nicht klar umrissenen) Menge aus gemeinsamen Grundeinstellungen und Konzepten besteht²⁸. Raumkonzeptionen können als eines dieser Paradigmen aufgefasst werden, da sich die Menschen jeder Epoche und Kultur vor der Notwendigkeit sehen, sich mit der räumlichen Umwelt auseinanderzusetzen, sich in ihr zu bewegen und sie mental zu strukturieren, d. h. Raumkonzepte zu schaffen. Die Raumkonzepte unterschiedlicher Epochen und Kulturen können dabei verschiedene Schwerpunkte aufweisen, ohne grundsätzlich inkommensurabel zu sein²⁹, während es durchaus möglich ist, dass auch

Entscheidungs- und Interpretationstheorie. Es handelt sich hier freilich nicht um einen deduktiv-nomologischen oder induktiven Erklärungszusammenhang, der auf allgemeine Gesetzmäßigkeiten rekurren könnte. Das, was begründet wird, ist die spezifische Beschaffenheit historischer Denkmäler. Die dafür vorgebrachten Gründe verweisen ebenfalls auf spezifische historische Zusammenhänge. Hierin besteht die „methodologische Dichotomie“ zwischen *Erklären* und *Verstehen*, wie es von Wright im Anschluss an Dilthey und Droysen formuliert wurde. Zur Hermeneutik und dem Problem der Interpretation vgl. Davidson 1986, 53 f. 188–190. 197–199. 211–216; Gardiner 1952, 78 f. 83. 90. 119; Quine 1980, 150–152. 377 f.; Sandkühler 1999, Bd. 1, 547–551; Ströker 1958, 146; Wright 1974, 39. 126–130. Zur Mentalitätsforschung und der Hermeneutik als Methode innerhalb der archäologischen Forschung vgl. u. a.: Hoffer 2001, 193–198; Hölscher 1992, 472 f.; Kotsidu 2008, 8; Reinhalter 1992, 288 f.

27 „Gerade die überraschenden Korrelationen fordern uns heraus, Sinnstrukturen [...] zu suchen, die sonst unserem Blick entzogen wären. [...] Die Relationen [...] werden [...] als Strukturen erkennbar, die für verschiedene Gegenstände in verschiedenen Gegenstandsbereichen erfüllbar sind.“ Schwemmer 1987, 157–162. 169 f. Vgl. Black 1977, 139 f. Im Hinblick auf die archäologische Forschung wurde der Ausdruck ‚Struktur‘ verstärkt von Hölscher in die Methodendiskussion miteinbezogen: „Denn ohne einen – sinnvoll definierten – Begriff der Struktur kann Archäologie als historische Kulturwissenschaft kaum auskommen. [...] Ziel ist nicht die deskriptive Erfassung einzelner Sachverhalte, sondern die Analyse der Zusammenhänge verschiedener Elemente eines „strukturellen“ Ganzen. Insofern wäre dieser Begriff besonders geeignet, Verbindungen zwischen thematischen, formalen und ideellen Phänomenen aufzuzeigen. [...] Darüber hinaus können „Strukturen“ auch mehrere verwandte Klassen von Objekten und Phänomenen mit gemeinsamer Grundthematik betreffen.“ Hölscher 1992, 475 f.

28 Kuhn prägte den Ausdruck im Hinblick auf die Entstehung wissenschaftlicher Erklärungsmodelle. Diese beruhen seiner Ansicht nach auf der Basis gemeinsamer Ideen- und Vorstellungskomplexe: »Paradigma«. [...] Darunter verstehe ich allgemein anerkannte wissenschaftliche Leistungen, die für eine gewisse Zeit einer Gemeinschaft von Fachleuten maßgebende Probleme und Lösungen liefern. [...] Menschen deren Forschung auf gemeinsamen Paradigmata beruht, sind denselben Regeln und Normen für wissenschaftliche Praxis verbunden.“ Kuhn 1967, 10. 26, vgl. 25–27. 37. 186 f.; vgl. Bialas 1982, 4 f.; Chalmers 2001, 87–94; Edgerton 2002, 146.

29 Nach dieser Überlegung lassen sich unterschiedliche Raumkonzepte also durchaus mithilfe *einer* Sprache beschreiben und miteinander vergleichen. Die Annahme einer solchen Vergleichbarkeit von Raumkonzepten ist dabei eher eine pragmatische Voraussetzung als eine anthropologische oder kognitionspsychologische Theorie. Denn bei der Annahme einer grundsätzlichen Inkommensurabilität wäre eine Erforschung mithilfe moderner Sprachen und Theorien ausgeschlossen. Dahinter steht freilich eine weitreichende Problematik, die hier nur angedeutet werden kann: „Die Philosophen vieler Richtungen sprechen gern von Begriffsschemata. Es heißt, Begriffsschemata seien Mittel zur Gliederung der Erfahrung; sie seien Kategoriensysteme, die den Daten Empfindung, Gestalt verleihen; sie seien Standpunkte, von denen Individuen, Kulturen oder Zeitalter die vorüberziehende Schau überblicken. Es sei möglich, daß eine Übersetzung von einem Schema ins andere ausgeschlossen ist, und in diesem Fall haben Überzeugungen [...] und Kenntnisse, die für die eine Person charakteristisch sind, für den Vertreter eines anderen Schemas keine echten Gegenstücke. [...] Aber so beeindruckend derartige Beispiele mitunter sein mögen, sie sind nicht so extrem, daß es unmöglich wäre, die Änderungen und die Gegensätze mit Hilfe der Mittel einer einzigen Sprache zu erklären und zu beschreiben. [...] Die bestimmende Metapher des Begriffsrelativismus – das Bild der

in derselben Epoche/Kultur mehrere Raumkonzepte auftauchen, die sich als kontradiktorisch erweisen und einander widersprechende Annahmen machen.

Damit erhebt sich die Frage, inwieweit ein Rückschluss von räumlichen Darstellungsweisen auf Raumkonzepte zulässig ist oder um die berühmte Formulierung Panofskys aufzugreifen, inwieweit räumliche Darstellungsweisen als „symbolische Form“ von Raummodellen zu werten sind³⁰.

0. 2. Raumkonzepte, Weltanschauung und Perspektive: Eine symbolische oder funktionale Form?

Salopp und in einer ersten Annäherung ließe sich die zugrunde liegende Problematik etwa folgenderweise formulieren: Darf aufgrund von Perspektiveformen auf eine zugehörige „Raumvorstellung“ geschlossen werden bzw. erlauben etwaige Raumkonzeptionen einen *apriorischen* Schluss auf korrelierende Perspektiveformen (wie es die Annahme und Vorgangsweise von Panofsky war)? Dass an diesem neuralgischen Punkt besondere Vorsicht geboten ist, macht der Umstand deutlich, dass räumliche Darstellungsweisen zwar auf einer kognitiven Basis entstehen, die es mit Raumwahrnehmung und gewissen (mehr oder weniger bewussten) geometrischen Grundlagen zu tun hat, diese aber nicht unbedingt als Abbild oder „Ausformung“ eines Raumkonzepts zu werten sind. Denn während im Rahmen von Raummodellen (auch in der Antike) Aussagen darüber gemacht werden, welche Eigenschaften der (physikalische) Raum hat und wie er beschaffen ist, verwenden gegenständliche Abbildungen (so auch antike Landschaftsbilder) zwar bestimmte Darstellungsformen, haben aber nicht „den Raum“ zum Thema, sondern primär ihren jeweiligen Bildgegenstand – auch wenn es sich dabei um dreidimensionale (räumliche) Gegenstände handelt und die Bilderzeuger gezwungen sind, Probleme räumlicher Darstellung im Bild zu bewältigen. In diesem Sinne thematisieren räumliche Darstellungen auch keine Raummodelle, sondern die Beobachtung optischer Phänomene und die Umsetzung gewisser geometrischer Grundlagen bilden die *Bedingungen der Möglichkeit* zur Raumdarstellungen. Räumliche Verhältnisse sind in ihnen kein expliziter *Darstellungsgegenstand*, sondern implizites *Darstellungsmittel*³¹. Auf Basis dieser Möglichkeiten werden die Probleme der räumlichen Darstellung solchen Lösungsstrategien unterworfen, die dem jeweiligen Ziel der Darstellung angemessen sind, weshalb auch kein pauschaler Rückschluss auf etwaige Raumkonzeptionen vorgenommen werden sollte – wie in der Forschung vielfach geschehen.

Ein kurzer und bei weitem unvollständiger Abriss zur Forschungsgeschichte über antike Perspektiveformen mag einen Einblick in diese verbreitete Einschätzung geben und den Einfluss jener Thesen aufzeigen, welche in antiken Darstellungsweisen eine „symbolische Form“ erkennen möchten oder den antiken Bildwerken das Streben nach einer einheitlichen Abbildung räumlicher Zusammenhänge absprechen: Nachdem bereits Lessing zwischen einer engeren und weiteren Bedeutung von ‚Perspektive‘ unterschieden hatte und die Forschung des 19. Jh. infolge einer präzisen Terminologie zu schlüssigen, noch immer korrekten Ergebnissen gelangt war, da sie viel-

unterschiedlichen Standpunkte – scheint eine zugrunde liegende Paradoxie zu verraten. Verschiedene Standpunkte haben zwar Sinn, aber nur wenn es ein gemeinsames Koordinatensystem gibt, in dem ihre Stelle abgetragen werden kann;“ Davidson 1986, 261 f.

³⁰ Kraft 2005, 8–10; Panofsky 1964, 108 f.

³¹ Hierin scheint m. E. die besondere Schwierigkeit von Panofskys Thesen zu liegen, der perspektivische Darstellungsformen als direkten Ausdruck einer zugrunde liegenden Raumkonzeption erachtet: „Allein wenn Perspek-

tive kein Wertmoment ist, so ist sie doch ein Stilmoment, ja mehr noch: sie darf, um Ernst Cassirers glücklich geprägten Terminus für die Kunstgeschichte nutzbar zu machen, als eine jener „symbolischen Formen“ bezeichnet werden, durch die „ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird“; und es ist in diesem Sinne für die einzelnen Kunstepochen und Kunstgebiete wesensbedeutsam, nicht nur ob, sondern auch welche Perspektive sie haben.“ Panofsky 1964, 108 f. Vgl. Ströker 1958, 141 f.

fach von Kennern der Darstellenden Geometrie betrieben wurde, vermisst man in etlichen Untersuchungen des 20. Jh. leider eine entsprechende Genauigkeit und terminologische Klarheit, wie bereits von Hub zutreffend kritisiert wurde³².

Fehlende Einheitlichkeit und mangelhafte Kontinuität im bildlichen Raumgefüge römischer Landschaftsdarstellungen wurden etwa von Schefold und Drerup hervorgehoben, die in Anlehnung an Panofsky von einer Zerlegung in Ausschnitte und einer Vereinzelnung der räumlichen Darstellungsweise ausgingen³³. Dem vergleichbar sieht Lehmann die Eigenheit antiker Perspektivformen in einer Isolierung der Bildgegenstände, die nicht in den umgebenden Raum eingebunden seien, sondern ihm durch Perspektivwechsel entgegengestellt würden. Diese eigenwillige Form perspektivischer Darstellungsweise dürfe nicht nach neuzeitlichen Voraussetzungen beurteilt und ebenso wenig auf ein Unvermögen antiker Künstler zurückgeführt werden, sondern dem fortlaufenden Perspektivwechsel liege eine wohlüberlegte Absicht zugrunde, bei der die einzelnen Objekte für den Betrachter herausgehoben und verdeutlicht werden sollten³⁴. Vielfach re-

32 Eine detaillierte und umfassende Besprechung der Forschungsgeschichte zum Thema der Perspektive in der antiken Malerei ab dem 18. Jh. findet sich bei Hub 2008, 33–180. Eine ausführlichere Forschungsgeschichte zur Perspektive der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei und den Villenlandschaftsbildern findet sich in Kap. II. 1. 2. und II. 2. 2. Nach Lessing meint «Perspektive» im weiteren Sinne eine Vorgangsweise, Gegenstände so auf einer Fläche abzubilden, wie sie sich in einem gewissen Abstand vom Auge zeigen. Diese weitere Form von Perspektive hätte die antike Malerei besessen. In einem engeren Sinne seien unter «Perspektive» aber jene Darstellungsregeln zu verstehen, welche mehrere Gegenstände in dem Teil des Raumes, in dem sie sich befinden, so darstellen, wie sie dem Auge in verschiedenen Tiefenzonen mitsamt dem Raum von ein und demselben Standort aus erscheinen. Diese Form spricht Lessing der antiken Malerei ab. Lessing (1768–1769) 1996, 380 f. Noch konsequenter in der terminologischen Differenzierung nehmen sich einige Untersuchungen des 19. Jh. aus, die vielfach auf den Grundlagen der Darstellenden Geometrie basieren (etwa bei Fiorillo, der bereits 1803 hervorhebt, dass verschiedene Autoren unter «Perspektive» entweder „Verkürzung“, Größenverminderung, atmosphärische Perspektive, konstruierte Zentralperspektive oder anderes verstehen). Besonders bemerkenswert hinsichtlich seiner terminologischen und sachlichen Präzision ist die Arbeit von Wiener (1884, 1–61), der als Mathematiker nicht nur klare Differenzierungen trifft, sondern in seiner Einschätzung bis zu noch heute gültigen Ergebnissen gelangt: Für viele antike Maleien erkennt er gewisse Annäherungen an Zentralperspektiven, die nur soweit korrekt sind, als sie sich aus unmittelbarer Beobachtungen ergeben. „Es sind dies Abweichungen von der Einheit des Augenpunktes, wie es sich heute noch Maler erlauben, um die Architektur mehr offen zu legen.“ Wiener 1884, 6. Darüber hinaus nimmt Wiener an, dass es in der Antike Kenntnisse über die gesetzmäßige Beachtung von Fluchtpunkten gab und das Gesetz der „Verjüngung“ (Längenverkürzung) zumindest in seiner ungefähren Wirkung bekannt war. „Dafür aber, dass den angewandten Verjüngungen eine Konstruktion zu Grunde gelegen hätte, haben wir keine Anzeichen; im Gegenteil weist die nicht volle Genauigkeit nur auf eine gute Beobachtung hin.“ Wiener 1884, 8. Durchaus treffende Einschätzungen zu

den Perspektivformen in antiken Landschaftsbildern finden sich bei Woermann, der bereits exakt zwischen Linearperspektive (Zentralperspektive), Luft- und Farbperspektive sowie Perspektive von Licht und Schatten unterscheidet, wobei er in den antiken Landschaftsbildern nur rudimentäre Annäherungen an Linearperspektiven (Zentralperspektiven) konstatiert. Woermann 1876, 391–395 (Linearperspektive). 395–398 (Luft- und Farbperspektive). 398–400 (Licht und Schatten). Vergleichbare Differenzierungsmodelle unter veränderter Terminologie verwendet Weissbach (1910), der in der antiken Landschaftsmalerei eine Umsetzung impressionistischer Darstellungsweisen erkennt, wobei «Impressionismus» bedeutet, „den Eindruck von Erscheinungen im Freien so zur Darstellung zu bringen, wie sie sich unter den gegebenen Beleuchtungsverhältnissen dem Auge wirklich darbieten.“ Weissbach 1910, 35. Demgegenüber würden in der antiken Landschaftsmalerei die korrekten Darstellungsmittel zur Wiedergabe der Wirklichkeit (Zentralperspektive) fehlen, was jedoch insofern ausgeglichen würde, als die antike Landschaftsmalerei impressionistische Tendenzen aufweise, die mithilfe von Beobachtung viel erreichen. „Und in der Tat wird man auf den antiken Bildern durch grobe perspektivische Verstöße nur selten beleidigt.“ Weissbach 1910, 35. Ebenso findet sich bei Riegl die Einschätzung, dass „die Linearperspektive der kaiserrömischen Malerei [...] niemals alle Gegenstände im Bildraume von einem einheitlichen Augenpunkt aus [umfasst].“ Riegl 1927, 389.

33 „Die Landschaften selbst haben keine atmosphärische und perspektivische Weite mehr. [...] Die perspektivische Konstruktion geht in klassischer Weise von einzelnen Figuren und Gebäuden aus, ohne die dazwischenliegenden Flächen wirklich einzubegreifen, während die Renaissance das Ganze mit einem Fluchtpunkt zu konstruieren strebt. Unser perspektivisch geschultes Auge sieht die römischen Landschaften räumlicher, als sie gemeint sind.“ Schefold 1962, 147. „Axialität in diesem subjektiven Sinn ist es, die die Landschaft in Ausschnitte zerteilt und diese als außerhalb des eigenen Standortes befindliche, aber auf diesen bezogene Sehobjekte dem Auge zuführt.“ Drerup 1959, 151 f.

34 „The frequent assumption that the principle of one-point linear perspective evolved in the Renaissance affords the sole ‘correct’ means of presenting visual phenomena

zipiert und hinsichtlich des Differenzierungsgrades bemerkenswert ist um die Mitte des 20. Jh. der Ansatz von Schweitzer, der verschiedene Formen perspektivischer Darstellungsweise innerhalb der antiken Malerei unterscheidet: 1. Eine Körperperspektive, die er für das klassische Griechenland annimmt und deren Charakteristikum darin besteht, dass nur einzelne Körper „perspektivisch gesehen werden, d. h., sie erscheinen in Schrägansichten, Verkürzungen, verlore-nem Profil“³⁵ etc., während in dieser Phase noch alle Eigenschaften einer „einheitlichen Bildperspektive [fehlen]: Verkleinerung der entfernten Gegenstände, Konvergenz der Parallelen, Horizont und Augenkpunkt.“ 2. Eine „bedingte Raumperspektive“, die sich in der spätklassischen und hellenistischen Kunst entwickelte und die zwar „grundsätzlich Raumperspektive ist“, aber nicht streng „nach den Gesetzen der Optik von einem Blickpunkt konstruiert“ wird. „Sie hält sich vielmehr in einer Annäherung an die uns geläufige geometrische Konstruktion der Bildperspektive. Sie kennt die Gesetze der Optik; aber sie verhält sich in Freiheit zu diesen Gesetzen [...]“³⁶, sodass sie diese nur als praktische, unverbindliche Konstruktionshilfen nutzt. Nach Schweitzer besteht auch innerhalb der „bedingten Raumperspektive“ eine Spannung zwischen dem „Fürsichbestehen der Gegenstandswelt, wie sie alle vor- und nichtperspektivische Kunst vor-trägt, und der subjektiven Wahrnehmungswelt“ – ein Phänomen, für das Schweitzer einen weite-ren Terminus, nämlich ‚Sukzessionsperspektive‘, prägt³⁷. Vermutlich ebenso wie unter ‚bedingter Raumperspektive‘ versteht Schweitzer darunter eine Übergangsform zwischen Körperperspektive und „optischer Perspektive“ (Zentralperspektive), die „das Bild nicht von einem einzigen Blickpunkt aus aufbaut, wie es der Konstruktionsperspektive [Zentralperspektive] entspräche, sondern eine Mehrzahl an Blickpunkten bestehen lässt. Das Auge des Betrachters wird nicht in einem Standpunkt fixiert, sondern wandert dem Bild entlang, indem es von einzelnen Bildgegenständen, die zugleich Brennpunkte des Aufbaus sind, gefangen genommen wird und von diesen aus ihre räumliche Umgebung erfasst. Diese Ausdrucksperspektive ist also nicht Simultanperspektive, son-dern bleibt bis zu einem gewissen Grad Sukzessionsperspektive. Das bedeutet, dass das Bild nicht wie in der Zentralperspektive der simultanen Optik des Subjekts in seiner Gänze unterworfen

constitutes a major obstacle to the understanding and appreciation of ancient painting. It ignores the validity of any other intellectual or artistic device for coordinating and presenting a complex series of visual impressions [...]“ Lehmann 1953, 149. „Precisely this shifting of attention from a larger to a smaller field, from the general to the particular, is assumed to be characteristic of the visual-psychological behaviour of the Roman spectator. In any case, it cannot be too strongly emphasized that the perspective employed in the cubiculum [of Boscoreale] is not to be understood as an only partially successful attempt to convey visual impressions in Renaissance terms but as the result of a different way of looking at the world.“ Lehmann 1953, 148 (148–152).

³⁵ Schweitzer 1953, 13 (13–16). „Jeder Körper hat vielmehr seine Perspektive, die an der Körpergrenze aufhört und nicht auf den allgemeinen Raum übergreift.“ Schweitzer 1953, 13.

³⁶ Schweitzer 1953, 14. Nach Schweitzer beruht die Herausbildung perspektivischer Darstellungsformen auf einer innerkünstlerischen Entwicklung, die für ihre geistes-geschichtlichen Grundlagen entsprechende Ausdrucksfor-men sucht. „Die Entdeckung der Perspektive ist nicht aus dem Anliegen der Gelehrten geflossen, Licht in den Sehvorgang zu bringen, sondern aus dem Anliegen der

Künstler, für neue geistige Zeitinhalte eine neue Darstel-lungsform zu schaffen. [...] Die tieferen Probleme der Per-spektive liegen weniger in der Geschichte der Natur als in der Geschichte des Menschen.“ Schweitzer 1953, 11.

³⁷ Schweitzer prägt diesbezüglich noch einen weiteren Ausdruck: „Hier wird deutlich, dass die Perspektive in der griechischen Kunst nicht zum Wesen der Wirklichkeit ge-hört, sondern Ausdruck der Wirklichkeit ist: sie ist ‚Aus-drucksperspektive‘.“ Schweitzer 1953, 14. Leider wird bei diesen Ausführungen nicht ganz klar, was Schweitzer genau unter den einzelnen Termini verstanden wissen möchte und ob es einen (geringfügigen?) Bedeutungsunterschied in seiner Verwendungsweise von ‚bedingte Raumperspek-tive‘, ‚Sukzessionsperspektive‘ und ‚Ausdrucksperspektive‘ gibt oder die Termini äquivalent gebraucht werden. Eine synonyme Verwendungsweise liegt nahe, da Schweitzer die beiden zusätzlichen Termini (‚Sukzessionsperspektive‘ und ‚Ausdrucksperspektive‘) vermutlich zur Verdeutlichung und Erläuterung von ‚bedingte Raumperspektive‘ anstelle einer eigentlichen Explikation einführt (was durchaus zu Missverständnissen führen kann). Trotz terminologischer Differenzierung und der Prägung neuer Ausdrücke für spe-zifische Darstellungsformen erweist sich die Verwendung zahlreicher Synonyme bei Schweitzer als problematisch für den Leser.

ist.³⁸ Der Bildraum ist also nicht zu einem Ganzen vereinheitlicht, in dem alle Bildgegenstände „simultan“ denselben Darstellungsgesetzen unterworfen sind.

Nach der Ansicht von Richter gab es in der Antike weder eine einheitliche Parallel- noch Zentralperspektive, wobei sich Richter weitgehend auf die Zeugnisse der griechischen Vasenmalerei beruft³⁹. Allerdings konstatiert Richter einen langsamen und konstanten „Fortschritt“ in der Anwendung perspektivischer Darstellungsmittel und eine Entwicklung der Perspektivetechniken in Richtung Zentralperspektive, welche aber nur partiell erreicht worden sei. Obwohl sich die griechische Wissenschaft bereits mit den Phänomenen visueller Erscheinung auseinandersetzt und die Errungenschaften der Optik in der Kunst rezipiert sowie teilweise realisiert wurden (bspw. Größenverminderung mit der Entfernung), kam es nicht zur Ausbildung einer eigentlichen „Linearperspektive“ (Zentralperspektive)⁴⁰.

Ehrhardt versuchte, „das Fehlen einer räumlichen Einheit“ in antiken Darstellungen mithilfe der Simulakren-Theorie zu erklären und auf diese Weise die atomistische Optik mit der antiken Perspektivetheorie zu kontrastieren⁴¹. Anhand antiker Quellen und Textzeugnisse müsse man zwar eine Kenntnis der Zentralperspektive annehmen, diese habe sich aufgrund „der“ herrschenden „theoretischen Wahrnehmungsvorstellung“, wie sie bei Lukrez und den Atomisten ausgeprägt ist, aber nicht zur „Vorstellung eines einheitlichen, unendlichen Systemraumes“ entwickeln können. Denn die Simulakren-Theorie beinhalte die Annahme einer diskontinuierlichen Abfolge einströmender Bilder, weshalb man zur „Vorstellung eines Aggregatraumes“ gelangt sei⁴². Hierin folgt Ehrhardt einer zentralen These von Panofsky, wonach „die“ antike Raumvorstellung verhindert habe, dass die Darstellungspraxis der Zentralperspektive mit „allgemeinen, mathematischen Feststellungen über den Raum“ verbunden wurde⁴³. Ähnlich versuchte Bergmann, den

38 Schweitzer 1953, 14 f. Eine ähnliche Differenzierung wird bei Brunner-Traut eingeführt, die von Schweitzer den Terminus ‚Sukzessionsperspektive‘ übernimmt und auf antike Bildwerke anwendet. „Der Bildordnung muss also nicht notwendig eine mathematisch-technische Hilfskonstruktion mit Horizont und Fluchtpunkten unterlegt sein; perspektivisch ist ein Bild auch dann, wenn der optische Eindruck ohne diese Hilfskonstruktion angestrebt und gewonnen ist, also ohne wissenschaftliche Durchdringung. Entscheidend ist, dass die Dinge – mehr oder weniger – so erscheinen, wie sie das Auge als optisches Organ wahrnimmt, wie sie ihm zu sein scheinen.“ Brunner-Traut 1965, 310. Die ägyptischen Darstellungsformen werden demgegenüber mit dem Ausdruck ‚aspektivische Kunst‘ bezeichnet. Die geprägten Ausdrücke sind in ihrer Zuordnung aber sehr vage, die Bedeutungsunterschiede fließend und verschwommen. Zu Schweitzers Ansatz vgl. Carl 2006, 44; Hub 2008, 82.

39 „None of the ancient monuments which have come down to us – be they vase paintings, frescoes or reliefs – show true linear, one-point perspective. The perspective there is always partial.“ Richter 1937, 381.

40 Allerdings gesteht Richter den Zeugnissen antiker Bildwerke durchaus eine Meisterschaft in der „Verkürzung“ („foreshortening“) zu, worunter Richter hauptsächlich Dreiviertelansichten und ungewöhnliche Ansichten von Körpern mit projizierenden Achsen versteht. Vgl. Richter 1970, 1 f. Entschieden gegen dieses Entwicklungskonzept perspektivischer Darstellungsmittel in der antiken Kunst wandte sich Hub (2008, 73–76), der Richter vorwirft, die Herausbildung von Zentralperspektiven als „künstlerische Norm“ anzusetzen: „Wer aber derart die Zentralperspektive als Norm festsetzt, der stellt unaus-

weichlich die gesamte antike Kunst unter das Verdikt des Unvermögens: man wollte, aber man konnte nicht. [...] Dass dies trotz höchster Kunstfertigkeit sehr lange nicht geschehen ist, muss andere Gründe haben als Unvermögen.“ Hub 2008, 75 f. Dieser Vorwurf erscheint insofern ungerechtfertigt, als Richter Zentralperspektiven nicht als absolutes Wertmaß oder eine zu erreichende Norm in der Kunst festsetzt, sondern aus ihrer Untersuchung lediglich den Schluss zieht, es habe innerhalb der antiken Kunst Entwicklungstendenzen gegeben, die sich *von der Warte des modernen Forschers aus* als eine Annäherung der Darstellungsverfahren an Zentralperspektiven beschreiben lassen – eine Feststellung, die angesichts des von Richter vorgelegten Materials und auch darüber hinausgehend nichts an Korrektheit eingebüßt hat.

41 Ehrhardt 1991, 28–65; vgl. Hub 2008, 95.

42 „Die mathematisch-theoretische und praktische Beherrschung eines der heutigen Zentralperspektive entsprechenden Darstellungsverfahrens wird funktional genutzt, ohne zu der philosophisch begründeten, diskontinuierlichen Raumvorstellung in Konkurrenz zu treten.“ Ehrhardt 1991, 59.

43 Ehrhardt 1991, 35. „Die mathematisch richtige Projektion räumlicher Gegenstände auf eine zweidimensionale Fläche bleibt ein rein darstellerisches Problem. So ist auch der Ausblick, selbst wenn er zentralperspektivisch richtig konstruiert ist, von der antiken Raumvorstellung her bildhaft und wird nicht als Teil eines allgemeinen Systemraums verstanden.“ Ehrhardt 1991, 35. An dieser Stelle muss jedoch angemerkt werden, dass die Projektion dreidimensionaler Objekte auf eine Ebene und ihr Ergebnis in der Abbildung – unabhängig davon, ob es sich um Parallel- oder Zentralprojektionen handelt – natürlich immer und

„diskontinuierlichen Bildaufbau“ römischer Landschaftsfresken auf die aristotelische Topos-Lehre zurückzuführen und damit eine Raumtheorie als Grundlage der Perspektiveformen zu bemühen⁴⁴. Auch G. Simon orientiert sich am Ansatz von Panofsky, indem er die Frage nach Darstellungsformen an weltanschauliche Konzeptionen koppelt, er macht aber verstärkt auf den Zusammenhang zwischen den Kenntnissen der optischen Wissenschaften und solchen in der Perspektivetheorie aufmerksam⁴⁵. Darüber hinaus betont Simon bereits zielführend das Moment der Wahl und Auswahl bei der Umsetzung einer gegenständlichen Abbildung⁴⁶.

In engem Anschluss an Panofsky gelangt Koch in der neueren Forschung zur Feststellung, dass die „Methoden der verkürzten Darstellung“⁴⁷ ab der Neuzeit mit jenen der Antike aufgrund von „unüberbrückbaren Epochenunterschieden“ inkommensurabel seien⁴⁸. Wie die Thesen Panofskys bis in die jüngste Forschung nachwirken und dort regen Zuspruch finden, zeigt sich in der Arbeit von Hub, deren Titel bereits den direkten Rückgriff auf Panofsky verrät⁴⁹. Hub konstatiert zunächst eine „Raum- und Perspektivlosigkeit“ der antiken Kunst, womit er letztendlich das Fehlen einer Zentralperspektive meint und stellt sich unisono mit Panofsky „die Frage, wieso die antike Kunst trotz allem Naturalismus im Detail und trotz allem Wandel der Darstellungskonventionen den Zusammenschluss der einzelnen Figuren und Gegenstände im Raum der natürlichen Wahrnehmung, also unter einer Perspektive, beharrlich vermieden hat [...]“⁵⁰. Hubs eigene Thesen zielen darauf ab, dass es der antiken Darstellungsweise nicht darum gehe, Gegenstände so darzustellen, „wie sie erscheinen, sondern so wie sie sind“. Konsequenz dieser von der platonischen Philosophie inspirierten Bildintention sei es, „jeden Gegenstand einzeln darzustellen, ohne sich für sein Verhältnis zu anderen Gegenständen oder sein Verhalten zu einem gemeinsamen Raum zu interessieren.“⁵¹

per se ein darstellerisches Problem ist, während die Frage nach einer Raumvorstellung ein eigenes Thema ist.

44 Bergmann 1991, 64. Andere Thesen zur Entwicklung der Raumdarstellung in römischen Landschaftsfresken bei: Blanckenhagen 1990, 42–45; Carl 2006, 15–19; Kotsidu 2008, 92f.; Lefèvre 1977, 531–533; Leach 1988, 42; Lorenz 2008, 14–16; Peters 1963, 62. 193; Schneider 1995, 113 f.

45 „Völlig zu Recht hat Panofsky, in einer Ausweitung des Cassirerschen Gedankens auf die Malerei, die Perspektive als eine symbolische Form angesehen, und zu Recht hat er die Frage der natürlichen Perspektive mit der darstellerischen verbunden [...]“ Simon 1992, 249.

46 „Jede malerische oder graphische Darstellung ist Wahl und Auswahl, und diese Wahl und diese Auswahl ist zwar nicht ausschließlich, aber doch auch von der Konzeption, die man vom Sehen hat, bestimmt.“ Simon 1992, 249.

47 Unabhängig davon ist bereits an dieser Stelle vor der gebräuchlichen, aber kategorisch mehrdeutigen Ausdrucksweise ‚perspektivisch verkürzt‘ zu warnen, da meist nicht klar wird, was damit gemeint ist. So kommt es für den Leser oft zu Verständnisschwierigkeiten und der merkwürdigen Situation, dass ein antikes Bild den modernen Forschungstext erklären muss, anstatt – und wie eigentlich vorgesehen – der moderne Forschungstext das antike Bild.

48 „Nach Panofskys Überlegungen zur ‚symbolischen Form‘ hätte eigentlich deutlich sein müssen, daß zwischen der neuzeitlichen *ars perspectiva* und den Methoden der verkürzten Darstellung in der Antike unüberbrückbare Epochenunterschiede bestehen [...]“ Koch 2000, 86.

49 Hub 2008, *Die Perspektive der Antike. Archäologie*

einer symbolischen Form. Kritisch zu bedenken ist hier bereits, dass Hub recht sorglos von ‚der Perspektive der Antike‘ spricht, da sich innerhalb der antiken Darstellungspraxis (bereits innerhalb der Landschaftsdarstellungen, etwa von der spätklassisch-unteritalischen Vasenmalerei über die römischen Fresken bis hin zum spätantiken Mosaik) eine Reihe höchst unterschiedlicher Perspektiveformen nachweisen lässt und sich dementsprechend weder für die Landschaftsmalerei noch für die Architekturdarstellung von einer einzigen (allgemein verbreiteten) Perspektive in der Antike sprechen lässt. Wie wenig Hub über die Thesen von Panofsky hinauskommt oder hinauskommen möchte, äußert sich auch im Schlussplädoyer, das sich nicht nur an Panofsky anschließt, sondern auch Simon paraphrasiert: „Zu Recht hat also Panofsky ‚Ernst Cassirers glücklich geprägten Terminus auch für die Kunstgeschichte nutzbar gemacht‘ und die Perspektive als eine ‚symbolische Form‘ bezeichnet. Und zu Recht hat er die Gründe für ihren Wandel in dem ihr vorgeordneten Sinnzusammenhang gesucht.“ Hub 2008, 348, vgl. Anm. 46 (Zitat nach Simon 1992, 249).

50 Hub 2008, 10. Diese Fragestellung soll nach Hub einerseits mithilfe des religionssoziologischen Ansatzes von Panofsky und andererseits mithilfe eines philosophischen („Denken“) und optischen Ansatzes („Sehen“) beantwortet werden.

51 Hub 2008, 316. Hub orientiert sich hier stark an Simon 1992, 247 f. „Wahrhaft *Darstellen* heißt dann aber, die Gegenstände möglichst so darzustellen, wie und wo sie tatsächlich sind; und am Besten stellt man alleine sie dar einzeln, jeden für sich.“ Hub 2008, 316.

0. 2. Raumkonzepte, Weltanschauung und Perspektive: Eine symbolische oder funktionale Form?

„Wie in den Theorien des Sehens, so hat auch in der darstellenden Kunst der Raum lange keine Beachtung gefunden. [...] Räumlichkeit bleibt auf den einzelnen Körper beschränkt und damit auch unser Blick. Keine antike Kunst kennt [...] den mit einem Blick zu umfassenden Bildraum. Einzelheit steht neben Einzelheit. [...] Noch immer fehlen alle Merkmale einer einheitlichen Raumperspektive, wie Verkleinerung der Gegenstände und Konvergenz der Parallelen. Das Bild wird nicht von einem einzigen Blickpunkt aus aufgebaut, sondern lässt eine Mehrzahl an Blickpunkten bestehen.“⁵²

Damit werden freilich die bekannten Thesen von Panofsky und Schweitzer wieder aufgewärmt, indem eine radikale Dichotomie zwischen „Raumperspektive“ und „Sukzessionsperspektive“ für die antike Darstellungspraxis postuliert wird, und Schweitzers eigenwilliger Terminus ‚Sukzessionsperspektive‘ mit dem noch mehrdeutigeren „Aggregatraum“ Panofskys vermengt wird⁵³. Ergebnis ist die Annahme eines radikalen Widerspruchs zwischen „der“ Perspektive der Antike und einer „raumperspektivischen Darstellungsweise“ der Neuzeit (die mit einer zentralperspektivischen Darstellungsweise gleichgesetzt wird).

„Das raumperspektivische Bild bedeutet Wiedergabe der Wirklichkeit so wie sie uns erscheint, und nicht so wie sie ist. [...]. Jedenfalls bedeutet Raumperspektive eine Subjektivierung der Gegenstandswelt. Diese objektive Welt verwandelt sich im raumperspektivischen Bild in eine subjektiv erscheinende Welt [...]. Mit anderen Worten, Raumperspektive bedeutet Anpassung der Dinge an das Auge des Betrachters; [...] Raumperspektive aber heißt, dass das räumliche Ganze vor den Teilen vorhanden ist, ebenso im künstlerischen Prozess wie in der Wahrnehmung des Betrachters.“⁵⁴

Die auftretende Problematik bei dieser kontradiktorischen Polarisierung von „Raumperspektive“ und anderen Formen der Darstellung (auch den antiken) ist sowohl terminologischer als auch inhaltlicher Art. Zunächst einmal hat es den Eindruck, als wäre der Terminus ‚Raumperspektive‘ insofern redundant, als er mit ‚Zentralperspektive‘ bedeutungsäquivalent ist. Aufgrund einer solchen Synonymie scheint die Prägung eines zusätzlichen Ausdrucks aber überflüssig, wenn nicht gar Verständnis erschwerend und verwirrend, da mit ‚Raumperspektive‘ vermutlich nur gewisse Eigenschaften der Zentralperspektive besonders hervorgehoben werden sollen wie etwa die Annäherung von Zentralperspektiven an den subjektiven Seheindruck eines menschlichen Betrachters – ein Phänomen, das letztendlich im Auftreten von Zentralprojektionen in der Optik des menschlichen Auges als Ausgangsbasis für den kognitiven Prozess der visuellen Wahrnehmung begründet ist. Während diese subjektivierende Eigenschaft innerhalb von Zentralperspektiven und die „Anpassung der Dinge an das Auge des Betrachters“ für zentralperspektivische Darstellungen nicht in Abrede gestellt werden sollen, erhebt sich die Frage, ob räumliche Einheit nur in zentralperspektivischen Abbildungen gegeben ist und was es eigentlich heißt, „dass das räumliche Ganze vor den Teilen vorhanden ist“. Denn die räumliche Einheit einer Abbildung basiert lediglich auf der einheitlichen Umsetzung perspektivischer Darstellungsregeln bzw. der *ein-*

⁵² Hub 2008, 317.

⁵³ „Mit anderen Worten, der Raum hängt an den einzelnen Gegenständen der Darstellung; er wird von ihnen alleine transportiert und greift nicht über sie hinaus. [...] Panofsky hat dieses Gefüge treffend als „Aggregatraum“ charakterisiert.“ Hub 2008, 318. In Bezug auf die Licht- und Schattenbehandlung in antiken Darstellungen und der Landschaftsmalerei schließt Hub ebenfalls eng an Panofsky und Simon an und paraphrasiert deren Einschätzung: „Allein es setzt sich niemals ein klar organisiertes

Helldunkel durch, das auf eine gemeinsame Lichtquelle schließen ließe.“ Hub 2008, 319. Vgl. Panofsky 1964, 109: „Allein es kommt nie zu einer einheitlichen „Beleuchtung“.“ Vgl. Simon 1992, 247 f.: „Panofsky sagt mit Recht, daß sich in ihren Gemälden, auch in den Landschaften [...] niemals eine einheitliche Beleuchtung durchsetzt. Nirgends findet sich meines Wissens ein klar organisiertes Helldunkel.“ Simon 1992, 247 f.

⁵⁴ Hub 2008, 319 f.

heitlichen Anwendung einer Projektionsart auf die abzubildenden Gegenstände und hierfür ist die Parallelprojektion ebenso geeignet wie die Zentralprojektion. Sowohl Parallelperspektiven als auch Zentralperspektiven erzeugen bei einheitlicher und konsequenter Verwendung für *alle Bildgegenstände* einen einheitlichen Bildraum, wobei sich der Terminus «einheitlicher Bildraum» gerade durch dieses Kriterium treffend definieren lässt. Wird die Projektionsrichtung (Parallelprojektion) oder das Projektionszentrum (Zentralprojektion) nicht geändert, sondern bleibt innerhalb einer Abbildung für sämtliche Bildelemente gleich, darf in beiden Fällen von einem einheitlichen Bildraum gesprochen werden, sodass der Ausdruck «Raumperspektive» in alleiniger Anwendung auf Zentralperspektiven irreführend anmutet. Merkwürdig, mitunter sogar abwegig, erscheint angesichts dessen auch die Forderung, „dass das räumliche Ganze vor den Teilen vorhanden ist“ – denn jede gegenständliche Abbildung, also auch jede „räumliche Darstellung“, konstituiert sich gerade durch die abgebildeten Gegenstände und ihr räumliches Verhältnis zueinander. Eine räumliche Darstellung im gegenständlichen Sinne ist letztendlich nichts anderes als eine Abbildung verschiedener dreidimensionaler Objekte und *ihrer spezifischen räumlichen Relationen* auf eine Bildebene (in welcher Perspektiveform auch immer). Angesichts dieser Überlegungen und Explikationen wird aber sofort ersichtlich, dass ein Vorhandensein dreidimensionaler Gegenstände zur Entstehung einer räumlichen Darstellung notwendige Voraussetzung ist, dass eine nicht-abstrakte Raumdarstellung ohne solche Gegenstände unmöglich bleibt und ein gegenstandsloser Raum – also ein „vorgeordneter“, leerer Raum – mithilfe projektiver Verfahren oder durch Anwendung von perspektivischen Abbildungsvorschriften *nicht darstellbar* ist. Im Gegenteil sind es sowohl in der parallel- als auch der zentralperspektivischen Darstellungsweise immer erst die räumlichen Gegenstände und ihr räumliches Verhältnis, die den Bildraum erzeugen. Das „Ganze“ des Bildraumes ist in jedem Fall das relationale System sämtlicher Teile, die alle aufeinander bezogen sind und durch einheitliche Abbildungsformen auch ein einheitliches Raumgefüge kreieren. Ein weiterer Kritikpunkt, der ins Auge fällt, ist Hubs These, dass im Gegensatz zur Zentralperspektive, bei der die Dinge so abgebildet werden „wie sie erscheinen“, die Dinge in „der“ antiken Perspektive so dargestellt werden, wie sie tatsächlich sind („Wahrhaft *Darstellen* heißt dann aber, die Gegenstände möglichst so darzustellen, wie und wo sie tatsächlich sind;“⁵⁵). Was heißt es aber genau, wenn räumliche Gegenstände auf einer zweidimensionalen Ebene so dargestellt werden sollen, „wie sie tatsächlich sind“? Denn offensichtlich ist es aus logischen und mathematischen Gründen unmöglich, sämtliche geometrischen Eigenschaften von dreidimensionalen Gegenständen auf einer Bildebene wiederzugeben, ohne mindestens eine räumliche Dimension vollständig zu verlieren. Werden alle drei Dimensionen in der Bildebene gezeigt, kommt es bei *jedem Darstellungsverfahren* zu Verzerrungen, wobei unterschiedliche Perspektiveformen zu jeweils charakteristischen Verzerrungen führen. Dieses grundlegende Problem jeder gegenständlichen Abbildung, die auf Projektion beruht, besteht in der Kartographie übrigens genauso wie in der Zentral- oder Parallelprojektion. Niemals können alle geometrischen Eigenschaften von dreidimensionalen Objekten winkel-, flächen-, längen- oder parallelentreu auf die Bildebene gebracht werden! Daraus ergibt sich deduktiv der offenkundige Schluss, dass die Abbildung dreidimensionaler Objekte auf einer Bildebene notwendigerweise die Gegenstände *nie* so wiedergeben kann, wie sie tatsächlich sind! Jede Abbildungsform, vom reinen Grundriss bis zur Zentralperspektive, muss diesbezüglich gewisse Abstriche machen und/oder Verzerrungen in Kauf nehmen, sodass es der gegenständlichen Abbildung in der Antike ebenso wenig wie modernen Zentralperspektiven gelingen *konnte*, alle geometrischen Eigenschaften zu erhalten – was aber nicht heißen soll, dass es keine Darstellungsweisen gibt, die objektiv nicht *mehr* geometrische Eigenschaften erhalten als die Zentralperspektive und diesbezüglich zu weniger Verzerrungen führen.

Hub allerdings echauffiert sich bereits über die geläufige Fragestellung der Forschung, die „nach unserer Perspektive“ Ausschau hält und danach fragt, „ob es unsere moderne Perspektive

⁵⁵ Hub 2008, 316.

[Zentralperspektive] in der Antike gegeben hat, oder eben nicht“⁵⁶. Die Frage, ob es in der Antike zentralperspektivische Darstellungen gab oder nicht (wobei ein solcher Ausschluss bereits aus theoretisch-logischen Gründen [negierte Existenzbehauptung!] weit schwieriger zu beantworten bzw. zu stützen ist als die Existenzbehauptung), scheint aber sehr wohl berechtigt und überlegenswert, zumal eine solche Feststellung ja noch keinerlei Wertung mit einschließt oder mit einer solchen verbunden werden sollte. Denn die Feststellung, dass es innerhalb der bekannten Zeugnisse Zentralperspektiven gab (oder nicht), beinhaltet keine wertende Beurteilung von Darstellungsformen in dem Sinne, dass jene besser und andere schlechter wären, und sollte zudem durch die Frage ergänzt werden, welche Darstellungsformen sich überhaupt in antiken Denkmälern beobachten lassen.

Bevor diesbezüglich eine eigene und natürlich wertungsneutrale Methodik vorgeschlagen wird, sei zunächst auf Panofskys eigene Ansätze in „*Die Perspektive als symbolische Form*“ verwiesen, da sie in der Forschung bis heute folgenreich nachwirken und zum Teil als fest zementiertes Verdikt übernommen und gebetsmühlenartig tradiert werden. Dabei sollen an dieser Stelle nur einige Thesen vorgestellt werden, welche die Grundlagendiskussion und die Frage nach der Einschätzung von Perspektiveformen in Verbindung mit dem breiteren Thema der Raumkonzeption betreffen.

Denn einerseits geht Panofsky davon aus, dass die Antike zwar keine Zentralperspektive mit Fluchtpunkten kannte, die Zentralprojektion aber andererseits nutzte, um sog. Fischgrätenperspektiven (Axialperspektiven₂) zu erzeugen. Zweitens und im Hinblick auf methodische Aspekte relevanter, nimmt Panofsky eine direkte Koppelung von Raumvorstellung und Darstellungsformen an, was er durch die berühmte Formulierung der Perspektive als „symbolische Form“ auszudrücken sucht. Danach basiere „die“ antike Perspektive auf einer Raum- und Weltvorstellung, die nicht den „neuzeitlichen, unendlichen Systemraum“ kannte, sondern der ein diskontinuierlicher „Aggregatraum“ zugrunde lag. Aus diesem Grund habe die antike Raum- und Weltvorstellung das Aufkommen einer Zentralperspektive verhindert. Hierfür ist zunächst Panofskys eigene Explikation von dem, was er unter ‚Perspektive‘ versteht, von Interesse:

„Wir wollen da, und nur da, von einer in vollem Sinne „perspektivischen“ Raumanschauung reden, wo nicht nur einzelne Objekte [...] in einer „Verkürzung“ dargestellt sind, sondern wo sich das ganze Bild [...] gleichsam in ein „Fenster“ verwandelt hat, durch das wir in den Raum hindurchzublicken glauben sollen [...].“⁵⁷

Damit erfolgt zwar noch keine direkte Gleichsetzung der Termini ‚Perspektive‘ und ‚Zentralperspektive‘, die beiden Ausdrücke werden einander aber bereits stark angenähert, indem die Forderung nach der Wirkung eines „Fensterdurchblicks“ als entscheidendes Kriterium angenommen wird, um die betreffende Darstellungsform mit ‚Perspektive‘ zu bezeichnen. Denn nur solche Darstellungsweisen, die sich Zentralperspektiven mehr oder weniger annähern und ihnen großteils entsprechen, können diese Suggestion des Fensterausblicks im Betrachter hervorrufen, da sie starke Ähnlichkeiten mit dem entsprechenden Seheindruck besitzen. Wesentlich für diese (zentral-)perspektivische „Raumvorstellung“ ist nach Panofsky also die Umdeutung der Bildebene zu einer transparenten Fläche, durch die hindurch ein Blick in einen imaginären Raum frei wird, der den Eindruck einer Fortsetzung des Realraums erweckt. Zunächst lässt Panofsky noch offen, ob diese Transparenz der Bildebene nur mithilfe einer Zentralperspektive und allein durch deren korrekte geometrische Konstruktion erreicht wird oder auch mithilfe einer Umsetzung des visuellen Eindrucks auf die Bildebene oder anderen konstruierten Darstellungsformen. Es wird jedoch deutlich, dass Panofsky die Vorstellung des Bildes als eine Art von Durchblick und die Bildebene

⁵⁶ Hub 2008, 101 f.

⁵⁷ Panofsky 1964, 99.

als transparentes Medium für eine spezifisch neuzeitliche Konzeption hält⁵⁸. Im Anschluss daran kontrastiert Panofsky einen „homogenen, geometrischen Raum“ mit einem „Raum der unmittelbaren Wahrnehmung“⁵⁹, wobei sich dieser durch die Eigenart verschiedener Orte und das Vorkommen bevorzugter Richtungen auszeichne⁶⁰. Grundlegend für die zentralperspektivische Darstellung sei es nun, vom Wahrnehmungsraum zu abstrahieren und „den psychophysiologischen Raum gleichsam in den mathematischen umzuwandeln“⁶¹. Eine Darstellungsform, die mehr dem psychophysiologischen Wahrnehmungsraum Rechnung trägt, müsse nach Panofsky kurvilinear gestaltet sein und einer „subjektiven Kurvenperspektive“ entsprechen⁶². Panofskys zentrale These über die antike Perspektiveform lautet nun, dass sie eine solche „Kurvenperspektive“ gekannt und benutzt habe, um sich damit mehr als die „moderne Zentralperspektive“ (die vom Projektionszentrum direkt auf die Ebene projiziert) am psychophysiologischen Wahrnehmungsraum zu orientieren⁶³.

Das Auftreten dieser „Kurvenperspektive“ und anderer Darstellungsformen in der Antike versucht Panofsky nun mit der zentralen These von „der Perspektive als einer symbolischen Form“ zu untermauern. Leider erklärt Panofsky nicht genau, was er unter dem Begriff ‚symbolische Form‘ verstanden wissen möchte, gibt aber insofern einen Hinweis, als es ein „geistiger

⁵⁸ Panofsky 1964, 121. 127.

⁵⁹ Damit wird ein homogener Objektraum einem inhomogenen, subjektiven Anschauungsraum gegenübergestellt. Während der homogene Objektraum die Eigenschaften der Stetigkeit, Unendlichkeit und Gleichförmigkeit besitzt, ist der Anschauungsraum gerichtet, diskontinuierlich und auf ein Subjekt hin zentriert. Der Objektraum umfasst eine gleichförmige Ganzheit, der sich die einzelnen Dinge unterordnen und lokal eingliedern, während die Gegenstände im Anschauungsraum durch Ausdrücke wie ‚Verdecken‘, ‚Entfernung‘, ‚Nähe‘ usw. geordnet sind. „Im Raum der unmittelbaren Wahrnehmung [...] gibt es keine strenge Gleichartigkeit der Orte und Richtungen, sondern jeder Ort hat seine Eigenart und seinen eigenen Wert.“ Panofsky 1964, 101. Bei dieser Unterscheidung schließt sich Panofsky an Ernst Mach an, der eine Differenzierung zwischen dem „Wahrnehmungsraum des Fühlens und Sehens“ und dem „Raum in der Mathematik“ und Physik einführte: Ersterer sei nicht metrisch, nicht homogen, anisotrop und finit, während letzterer die Eigenschaften der Isotropie, Homogenität und metrischen Unendlichkeit besitze. Mach 1905, 337–339. Bei der Charakterisierung des geometrischen Raumes schwankt Panofsky aber zwischen einer absoluten und relationalen Raumkonzeption. Die Homogenität des geometrischen Raumes ließe sich einerseits als absoluter Systemraum beschreiben, beruhe aber andererseits darauf, „daß alle seine Elemente [...] nichts als einfache Lagebestimmungen sind, die aber außerhalb dieser Relation [...] nicht noch einen eigenen selbstständigen Inhalt besitzen. Ihr Sein geht in ihrem wechselseitigen Verhältnis auf.“ Panofsky 1964, 101. Cassirer hält diese Gegensätzlichkeit insofern für überbrückbar, als er annimmt, dass sich der subjektive Anschauungsraum letztendlich immer auf den homogenen Raum der Geometrie zurückführen ließe und auf diesen logisch reduzierbar wäre. Denn nach Cassirer lassen sich die Eigenschaften, die dem Anschauungsraum zugeschrieben werden, in jene mathematischen Zusammenhänge übersetzen, die für den Objektraum charakteristisch sind: „So sind auch all jene Bestimmungen, die wir dem Raum

der Anschauung beizulegen pflegen, näher betrachtet nichts anderes als rein logische Charaktere. [...] auch die Anschauung des Dingraumes, des „physischen“ Raumes kommt in keiner anderen Weise zustande. [...] der Raum [entsteht] als ein konstruktives Schema, das der Gedanke entwirft – als ein Geschöpf jener „universellen Mathematik“, die für Descartes die allgemeine Grundwissenschaft von Ordnung und Maß ist. Auch dort, wo wir Räumliches unmittelbar wahrzunehmen glauben, stehen wir bereits mitten im Umkreis und Banne dieser universellen Mathematik.“ Cassirer 1977, 169. Nach Cassirer sind der Anschauungsraum und der homogene Raum der Geometrie (d. h. der euklidische) also deshalb ineinander überführbar, weil die Eigenschaften des Anschauungsraumes auf den Eigenschaften des Objektraumes beruhen. Damit erhebt sich die Frage, wie solche Eigenschaften wie Richtung und Endlichkeit auf die Eigenschaften Homogenität und Unendlichkeit reduziert werden sollen. Auf einen möglichen Übergang von Objekt- und Anschauungsraum macht Ströker aufmerksam: Sowohl auf den Objektraum als auch auf den Anschauungsraum trifft es zu, dass sich eine Mannigfaltigkeit an physischen Gegenständen im Raum befindet. Der endliche Anschauungsraum ließe sich zum unendlichen Objektraum in Bezug setzen, sobald er als spezifischer Ausschnitt des Objektraums aufgefasst wird. Dieser Gedankengang vom Objektraum als „Grenzwert“ des Anschauungsraumes kann hier nur angedeutet werden. Ströker 1958, 152–154. Zur Unterscheidung vgl. Boehm 1969, 81; Cassirer 1977, 168 f.; Mach 1905, 337 f.; Ströker 1958, 146 f.; Ten Doesschate 1964, 63 f.

⁶⁰ Panofsky 1964, 101.

⁶¹ Panofsky 1964, 101.

⁶² Panofsky (1964, 102–104) stützt sich hier maßgeblich auf den Entwurf einer kurvilinearen Abbildungsvorschrift und Perspektivetechnik nach Guido Hauck.

⁶³ Panofsky 1964, 104–109. Die vermeintlich wichtigste Stütze für die Postulierung einer solchen „kurvigen Perspektive“ in der Antike bezieht Panofsky aus Euklids 8. Theorem.

Bedeutungsinhalt“ sei, der „an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird“⁶⁴. Mit dieser Redeweise bezieht sich Panofsky maßgeblich auf die Kulturphilosophie von Ernst Cassirer, der als Kollege am Warburg Institute sein dreibändiges Hauptwerk den symbolischen Formen widmete⁶⁵. Cassirer, der einen neokantianischen Idealismus vertrat, wollte Kants Transzendentalismus auf den gesamten Bereich der menschlichen Kultur, auch die Entwicklung von Kunst, Literatur, Mythos, Sprache etc. ausdehnen, wobei er die These vertrat, dass die vom Menschen entwickelten und benutzten Symbole eine eigene Autonomie entfalten, mithilfe derer unabhängig von den Ausgangspunkten in der Außenwelt neue Bedeutungszusammenhänge hergestellt werden⁶⁶. Hieran knüpft sich Panofskys Grundthese, wonach jede historische Epoche bzw. Kultur eigene Darstellungsformen und damit auch symbolische Form entwickeln würde, in denen sich ihre Weltanschauung und Raumkonzeption direkt widerspiegeln. Die antike Darstellungsform sei also der (symbolische) Ausdruck einer bestimmten, von der Moderne grundsätzlich abweichenden Raumkonzeption und damit einhergehenden divergierenden Wertungen. Dadurch ließen sich auf Grundlage einer Weltanschauung (oder ihres Fehlens) direkte Rückschlüsse auf die Darstellungsformen der betreffenden Epoche machen und umgekehrt.

„Allein wenn die Perspektive kein Wertmoment ist, so ist sie doch ein Stilmoment, ja mehr noch: sie darf, um Ernst Cassirers glücklich geprägten Terminus auch für die Kunstgeschichte nutzbar zu machen, als eine jener „symbolischen Formen“ bezeichnet werden, durch die „ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird“; und es ist in diesem Sinne für die einzelnen Kunstepochen [...] wesensbedeutsam, nicht nur ob sie Perspektive haben, sondern auch welche Perspektive sie haben.“⁶⁷

Die Perspektive, als konkretes sinnliches Zeichen, wäre demnach mit einer generellen Raum- und Weltvorstellung als „geistiger Bedeutungsinhalt“ verknüpft, sodass eine Korrelation von Darstel-

64 Panofsky 1964, 108.

65 Dass Panofsky weder eine Erläuterung noch eine Explikation von «symbolische Form» gibt, wird sogar von Hub (2008, 324) zugestanden. Die Bezugnahme Panofskys auf Cassirers dreibändiges Hauptwerk mit dem Titel *„Philosophie der symbolischen Formen“* (1923–29) wurde detailliert von Hub herausgearbeitet. Auch Cassirer selbst gibt nur einmal eine Explikation des Ausdrucks symbolisch Form, unter dem er „jede Energie des Geistes“ versteht, „durch welche ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird.“ Cassirer 1923, 15. Daran anknüpfend wurde versucht, unter «symbolische Form» eine intersubjektive Bedeutung zu verstehen, die in einer Kultur geteilt wird. Vgl. Hub 2008, 323–340; Pactzold 1997, 163–185.

66 Zu Cassirer, Panofsky und dem Verständnis von «symbolische Form» vgl. u. a.: Edgerton 2002, 140–142; Hub 2008, 57. 122. 152. 324–334. Panofskys Auffassung von der Perspektive als einer symbolischen Form wurde vielfach dahingehend interpretiert, dass er darunter ein System von Konventionen verstehe und es sich bei der Zentralperspektive um ein konventionelles Darstellungssystem handle. Aber: „[...] die Annahme, daß die Perspektive mit der Entwicklung des menschlichen Geistes sich verändert habe, ist unhaltbar. Was sich im Lauf der Vorgeschichte und der Geschichte verändert hat, ist das Verständnis des Menschen für die Wissenschaft der Perspek-

tive und die Methoden ihrer Anwendung.“ Pirenne, 1952, 169–185 (zitiert nach Edgerton 2002, 140). Auch Mikocki (1990, 73) interpretiert Panofsky im Sinne eines Konventionalismus oder Konstruktivismus, wonach die „geometrische Perspektive“ (Zentralperspektive?) kein konstantes, zu entdeckendes System sei, sondern ein symbolisches System, um Vorstellungen von Raum und Welt zu transportieren. Edgerton versteht Cassirers und Panofskys „symbolische Formen“ im Sinne eines Strukturalismus ähnlich wie bei Piaget, wonach das menschliche Denken ihm eigene, angeborene Strukturierungsmechanismen besitzt, um die äußeren Reize zu verarbeiten. Edgerton 2002, 142. Über Panofsky hinausgehend deutet Edgerton (2002, 146–148) perspektivische Darstellungsformen im Sinne eines kulturellen Paradigmas, wobei er «Paradigma» im Sinne von Kuhn verwendet, um damit eine bestimmte Menge inhaltlich zusammenhängender Ideen zu bezeichnen, die den Bereichen Wissenschaft, Kunst, Philosophie und Religion angehören und eine geistige Grundlage bilden, die dazu führt, dass wissenschaftliche Neuentdeckungen, Kunstwerke, philosophische oder religiöse Strömungen auf der Basis des Paradigmas gedeutet werden. Lassen sich neue Entdeckungen oder Ideen nicht mehr im Sinne des Paradigmas erklären oder darin einordnen, muss sich das gesamte Paradigma ändern.

67 Panofsky 1964, 108 (109 f); vgl. Carl 2006, 44; Lange 2009, 8.

lungsform und Raumkonzeption bestünde. „Die“ antike Raumkonzeption zeichne sich nun durch die Annahme eines zergliederten und gestückelten Raumes aus, in dem die einzelnen Körper für sich bestehende Raumkompartimente bilden.

„So ist also die antike Perspektive der Ausdruck einer bestimmten, von der Moderne grundsätzlich abweichenden Raumschauung [...] und damit einer ebenso bestimmten und von der Moderne ebenso abweichenden Weltvorstellung.“⁶⁸

Damit setzt Panofsky eine direkte Koppelung von Darstellungsweise und Weltanschauung voraus, sodass verschiedenartige Darstellungsformen letztendlich mit verschiedenartigen Weltanschauungen verknüpft sind. Aus dieser zentralen These ergeben sich allerdings einige folgenschwere Implikationen, weshalb eine explizite Herausarbeitung ihrer logischen Struktur zweckmäßig erscheint:

- A) Eine bestimmte Weltanschauung hat eine bestimmte Darstellungsform, die ihr jeweils „entspricht“, zur Folge (logisch äquivalent mit):
Wenn eine bestimmte Weltanschauung gegeben ist, dann ist auch die entsprechende Darstellungsweise gegeben (logisch äquivalent mit):
Wenn eine bestimmte Darstellungsweise nicht gegeben ist, dann ist auch die jeweilige Weltanschauung nicht gegeben.
- B) Aus einer bestimmten Darstellungsform folgt eine ihr entsprechende Weltanschauung (logisch äquivalent mit):
Wenn eine bestimmte Darstellungsweise gegeben ist, dann ist auch die entsprechende Weltanschauung gegeben (logisch äquivalent mit):
Wenn eine bestimmte Weltanschauung nicht gegeben ist, dann ist auch die entsprechende Darstellungsweise nicht gegeben.
Aus den Implikationen A) und B) ergibt sich die Äquivalenzbeziehung:
- C) Eine bestimmte Darstellungsweise ist genau dann gegeben, wenn auch eine entsprechende Weltanschauung vorhanden ist.

Aufgrund dieser (implizit angenommenen) Äquivalenzbeziehung ist es Panofsky möglich, direkte Rückschlüsse von Darstellungsweisen auf Raumkonzeptionen und Weltanschauungen vorzunehmen bzw. umgekehrt von Weltanschauungen auf Darstellungsweisen zu schließen. Dass Panofsky gerade solche Rückschlüsse vornimmt (und damit letztendlich die formulierte Äquivalenz zugrunde legt), wird gerade an seinen Ausführungen zur antiken Darstellungsform deutlich. Denn dort werde Räumlichkeit „künstlerisch teils durch bloßes Übereinander, teils durch ein noch unkontrollierbares Hintereinander zur Anschauung gebracht, und selbst da, wo die hellenistische Kunst – auf römischem Boden – bis zur Darstellung [...] der wirklichen Landschaft voranschreitet, ist diese bereicherte und erweiterte Welt noch keine vollkommen vereinheitliche, d. h. keine solche, innerhalb derer die Körper [...] nur die [...] Modifikationen eines Continuums höherer Ordnung wären.“⁶⁹ Diese Form der Darstellung sei nun die Folge der zugehörigen Raumvorstellung: „So bleibt [...] der dargestellte Raum ein Aggregatraum, – nicht wird er zu dem, was die Moderne verlangt und verwirklicht: dem Systemraum.“⁷⁰ Der Mangel einer übergreifenden Raumeinheit in Bildern sei also Ausdruck für das Fehlen der Systemraumvorstellung, sodass hierin der Grund zu suchen sei, weshalb es in der Antike keine Zentralperspektive geben *konnte!*⁷¹

⁶⁸ Panofsky 1964, 109 f.

⁶⁹ Panofsky 1964, 109. Panofsky konstatiert zwar ein teilweises Konvergieren von Orthogonalen, aber nicht zu einem „einheitlichen Horizont, geschweige denn nach einem einheitlichen Zentrum“; die Objektgrößen werden mit der scheinbaren Entfernung vermindert, aber diese Größenreduktion ist „keineswegs eine stetige“. Panofsky

1964, 109.

⁷⁰ Panofsky 1964, 109.

⁷¹ Weil es keine Weltanschauung und Raumkonzeption gegeben habe, in welcher ein „Systemraum“ angenommen wurde, war es nicht möglich, eine Zentralperspektive zu realisieren (vgl. B.: Wenn eine bestimmte Weltanschauung nicht gegeben ist, dann ist auch die entsprechende

Wenn also Panofsky die Frage aufwirft, warum die Antike es nicht schaffte, zu einer „systematischen Raumkonstruktion vorzudringen“ und jenen „kleinen Schritt“ zu tun, um ausgehend von einem Projektionszentrum die „Sehpyramide“ mit einer Bildebene zu schneiden, dann lautet seine Antwort, dass die antike Weltanschauung/Raumvorstellung das Aufkommen einer Zentralperspektive verhindert habe: „Man hat es deshalb nicht getan, weil jenes Raumgefühl, das in der bildenden Kunst seinen Ausdruck suchte, den Systemraum gar nicht verlangte.“⁷² Dieser „Systemraum“ hätte in der antiken Raumvorstellung oder den antiken Raumtheorien bereits als Bedingung der Möglichkeit verankert sein müssen, um darauf aufbauend eine Zentralperspektive zu entwickeln⁷³.

Vielleicht mit ein Grund, weshalb Panofskys Ansatz in den Geisteswissenschaften weiterhin so begeistert aufgegriffen wird, ist die Tatsache, dass die dortigen Hypothesen recht vage und verschwommen bleiben, aber stattdessen von weitreichenden geistesgeschichtlichen Implikationen und einer Vermischung verschiedener Problemkreise nur so zu strotzen. Zu welchen gewagten Konsequenzen diese unentwirrbare Mischung von Darstellungsweisen und Weltanschauung führt, macht die Fortsetzung von Panofskys Implikationen in der weiteren Forschungsgeschichte deutlich, etwa bei Steinmeyer-Schareika, die Panofskys Ansatz auf die Spitze treibt. Nicht nur, dass sich innerhalb der antiken Denkmäler kein einheitlicher Raumzusammenhang feststellen ließe, das Vorhandensein eines solchen sei sogar potentiell und *apriori* für die gesamte Antike auszuschließen, denn:

„Der Raum wäre vorgegeben, er wäre *nicht* an die einzelnen Gegenstände gebunden, wäre nicht eine Eigenschaft dieser Gegenstände, sondern wäre den einzelnen Gegenständen übergeordnet. Es bestünde somit eine *Trennung* zwischen übergeordnetem Raumganzen und den *darin* enthaltenen Gegenständen, und das ist die Raumauffassung der Renaissance, die die ganze Antike hindurch *nicht* bekannt war. [...] Die Antike dagegen kannte [...] Raum nur als Akzidenz des Gegenstandes.“⁷⁴

Diese und ähnliche Thesen im Schlepptau von Panofskys Äquivalenz zwischen Weltanschauung und Darstellungsweise sind nicht nur insofern problematisch, als antiken Denkmälern *apriori* eine bestimmte Welt- und Raumanschauung unterstellt wird, ohne die Darstellungsform selbst zu analysieren, sondern auch dahingehend, als verschiedene Ebenen der Fragestellung in Bezug auf das Raumproblem vermischt werden:

- a.) metaphysische und physikalische Raumkonzeptionen in einer historischen Epoche,
- b.) mögliche mathematische Beschreibungen einer physikalischen Raumkonzeption,
- c.) optische Vorgänge, die zusammen mit psychischen und kognitiven Vorgängen zu einer visuellen Wahrnehmung von räumlichen Gegenständen führen,
- d.) optische Theorien über den Vorgang des Sehens in einer bestimmten historischen Epoche,

Darstellungsweise nicht gegeben.). Panofsky bezieht sich hier maßgeblich auf die aristotelische Topos-Theorie und die Annahme, dass nach dieser Konzeption „das Ganze der Welt etwas von Grund auf Diskontinuierliches“ geblieben sei. Panofsky 1964, 110. Eine ähnliche These bezüglich der aristotelischen Raumphilosophie und einen vergleichbaren Gegensatz mit der Annahme einer räumlichen Kontinuität hatte bereits Cassirer behauptet: „Gegenüber dieser [aristotelischen] Grundansicht (von der Kontinuität des Raumes als etwas dinglich-substantielles) bestand eine der wesentlichsten Aufgaben der Renaissance-Philosophie und der Renaissance-Mathematik darin, Schritt für Schritt die Vorbedingungen für einen neuen Raumbegriff zu schaffen:

den Aggregat-Raum durch den System-Raum, den Raum als Substrat durch den Raum als Funktion zu ersetzen. Der Raum musste gleichsam seiner Dinghaftigkeit, seiner substantiellen Natur entkleidet, er musste als freies ideales Liniengefüge entdeckt werden.“ Cassirer 1927, 192.

⁷² Panofsky 1964, 110.

⁷³ „Denn, so verschiedenartig die Raumtheorien der Antike auch gewesen sind, keine von ihnen ist dazu gelangt, den Raum als ein System von bloßen Relationen zwischen Höhe, Breite und Tiefe zu definieren [...]“. Panofsky 1964, 110.

⁷⁴ Steinmeyer-Schareika 1978, 35. 51, vgl. 34 f. 49–51.

- e.) die Repräsentation dreidimensionaler Gegenstände auf einer zweidimensionalen Bildebene mithilfe bestimmter Abbildungsverfahren.

Ohne an dieser Stelle näher auf mögliche Berührungspunkte dieser Bereiche einzugehen (was in diesem Rahmen zu weit führen würde), bleibt festzuhalten, dass die Räumlichkeit in Bildwerken zunächst immer eine Frage nach der gegenständlichen Abbildung (Punkt e) ist und sich diese beantworten lässt, indem auf darstellerische Regeln der Abbildung verwiesen wird. Die Gefahr der zugrunde gelegten Äquivalenzbehauptung zwischen Darstellungsform auf der einen und Weltanschauung auf der anderen Seite liegt also darin, die verschiedenen Ebenen der Fragestellung auf irreführende Weise miteinander zu vermengen und damit weniger zur Klärung einer spezifischen Problematik beizutragen als zu Konfusion und Missverständnissen. Denn werden die genannten Ebenen innerhalb einer Untersuchung zu spezifischen Formen der räumlichen Darstellungsweise nicht klar und möglichst präzise differenziert, kann es infolge einer Assoziation und Äquivalenzannahme – wie gezeigt – dazu kommen, dass die Frage nach dem Vorkommen und Auftreten bestimmter Darstellungsformen allein unter Verweis auf Weltanschauungen/Raumkonzeptionen beantwortet wird, ohne eine geometrische Analyse der Darstellungsweisen selbst vorzunehmen! Um vor einer solch unzulässigen Vorgangsweise zu warnen und ihr im Rahmen dieser Untersuchung vorzubeugen, sei deshalb entschieden auf eine klare Differenzierung zwischen Begründungszusammenhang und Entstehungszusammenhang bei der Repräsentation dreidimensionaler Objekte auf einer Bildebene hingewiesen:

1. *Begründungszusammenhang*: Die Gesetzmäßigkeiten und geometrischen Verhältnisse innerhalb von Parallel- und Zentralperspektiven sind mathematisch allgemeingültig und historisch *nicht* kontingent. Die geometrischen Relationen gelten zeitunabhängig – in der Antike genauso wie heute – und verändern sich nicht. Innerhalb von Parallel- und Zentralperspektiven stehen die geometrischen Verhältnisse – in der Parallelperspektive andere als in der Zentralperspektive – in einem mathematischen Zusammenhang der Begründung, der sich als axiomatische Theorie formulieren lässt, wie es in der modernen (Darstellenden) Geometrie geschehen ist. Es ist jedoch zu betonen, dass die logischen Begründungszusammenhänge dieser axiomatischen Theorie unabhängig davon gelten, wann und wo sie formuliert wurden und dass die projektiven genauso wie die perspektivischen Gesetzmäßigkeiten schon Geltung besaßen, bevor sie erstmals beschrieben wurden. Der Begründungszusammenhang beantwortet also die Frage danach, was eine bestimmte Darstellungsform ist, welche geometrischen Gesetzmäßigkeiten darin gelten und *weshalb* sie gelten. Diese Begründung ist immer dieselbe.
2. *Entstehungszusammenhang*: Obwohl in Parallel- und Zentralperspektiven immer dieselben geometrischen Gesetzmäßigkeiten gelten, können perspektivische Abbildungen zu verschiedenen Zeitpunkten und/oder in verschiedenen Kulturen erzeugt werden und damit auch die bestehenden Gesetzmäßigkeiten in unterschiedlichen Situationen realisiert werden. Der Entstehungszusammenhang einer bestimmten Darstellung bezieht sich also anders als der Begründungszusammenhang auf die jeweiligen Umstände und spezifischen Bedingungen, die zu jenem Zeitpunkt herrschten, als die betreffenden Bildwerke geschaffen wurden. Anders als der Begründungszusammenhang ist der Entstehungszusammenhang historisch, kulturell kontingent und maßgeblich durch das wechselnde Entstehungsmilieu bedingt. Während es für eine Perspektiveform – bspw. die Zentralperspektive – immer nur *einen* allgemeingültigen Begründungszusammenhang gibt, sind verschiedene Entstehungszusammenhänge für zentralperspektivische Darstellungen denkbar: Eine Zentralperspektive kann beispielsweise mittels Zentralprojektion hergestellt werden, wobei derartige Abbildungsvorgänge etwa im Auge oder in einem Fotoapparat stattfinden. Darüber hinaus können Zentralperspektiven auch mithilfe zentralprojektiver Methoden von einer Person hergestellt werden, oder die Person kann sich anderer Abbildungsvorschriften bedienen, um Zentralperspektiven zu erzeugen. Eine weitere Möglichkeit, wie Zentralperspektiven entstehen

0. 2. Raumkonzepte, Weltanschauung und Perspektive: Eine symbolische oder funktionale Form?

können, besteht darin, dass eine Person ihren visuellen Eindruck genau (vielleicht mithilfe eines Rasterverfahrens) in eine Abbildung umsetzt – ganz ohne die Kenntnis zentralprojektiver Vorgänge oder etwaiger Konstruktionsverfahren.

Aber gleich auf welchem Wege eine solche zentralperspektivische Darstellung zustande kommt, ob mithilfe eines Fotoapparats, der Umsetzung eines Wahrnehmungseindrucks oder etwaigen Konstruktionstechniken – also unabhängig vom jeweiligen Entstehungszusammenhang – gelten in allen entstandenen Zentralperspektiven immer die gleichen Gesetzmäßigkeiten und immer derselbe Begründungszusammenhang. Der Entstehungszusammenhang beantwortet also immer nur die Frage danach, unter welchen Umständen eine spezifische Abbildung entstanden ist, von wem sie erzeugt wurde, welche Mitteln dazu angewandt wurden und welche historischen, kulturellen und anderen kontingenten Bedingungen zum Zeitpunkt der Herstellung herrschten.

Bereits diese wichtige Differenzierung macht deutlich, weshalb die implizite Äquivalenzbehauptung bei Panofsky mit Vorsicht zu genießen ist und warum auf Grundlage einer Weltanschauung oder Raumkonzeption keinesfalls über das Vorkommen oder Auftreten einer Perspektiveform entschieden werden kann und sollte. So ließe sich angesichts der direkten Koppelung von Weltanschauung und Darstellungsform etwa die Frage aufwerfen, auf Grundlage welcher Weltanschauung ein Fotoapparat zu einer zentralperspektivischen Darstellung gelangt und ob der zentralperspektivischen Entwurfszeichnung eines Gebäudes von einem zeitgenössischen Architekten (oder zeitgenössischen Computerprogramm) die Weltanschauung der Renaissance zugrunde liegt. Fern von dieser Polemik und im Anschluss an die Unterscheidung von Entstehungs- und Begründungszusammenhang ist es also unerlässlich, zwei Fragestellungen zu trennen, die für den Forscher zwar beide relevant und interessant sind, aber in der Methodik ihrer Beantwortung keinesfalls vermischt oder verwechselt werden dürfen:

1. Welche Darstellungsform liegt in einer bestimmten Abbildung vor, bei der es sich um die Repräsentation dreidimensionaler Objekte auf einer Bildebene handelt? Diese Frage zielt auf die *Feststellung*, Einordnung, Kategorisierung und Benennung der betreffenden Darstellungsform ab. Es ist klar, dass die korrekte Beantwortung dieser Frage immer nur in Rekurs auf den Begründungszusammenhang der verschiedenen Perspektiveformen erfolgen kann und auf die relevanten geometrischen Zusammenhänge innerhalb der Abbildung Bezug nehmen muss. Denn darüber, welche Darstellungsform jeweils vorliegt, entscheiden ausschließlich die herrschenden geometrischen Relationen *innerhalb der Abbildung* (und etwaige geometrische Zusatzinformationen wie Realgrößen etc.), während äußere Umstände – kulturelle Einbettung, Entstehungszeitpunkt, Weltanschauung etc. – für diese Feststellung völlig *irrelevant* und unnötig sind. Sobald die definierenden geometrischen Eigenschaften und Zusammenhänge in der Abbildung vorhanden sind und bemerkt werden können, ist eine entsprechende Einordnung möglich, handelt es sich um diese oder jene Darstellungsform. Die Feststellung über das Vorhandensein einer bestimmten Darstellungsform in einer gegebenen Abbildung erfolgt also immer unabhängig von ihrem Entstehungszusammenhang oder einer Weltanschauung und allein auf Basis einer geometrischen Analyse. Die Beantwortung der entsprechenden Frage basiert auf einer deduktiven Begründung und führt bei hinreichend differenzierter Terminologie zu analytischen, sicheren Ergebnissen.
2. Warum und mit welcher Bildintention wird eine Darstellungsform in einer bestimmten Abbildung verwendet, bei der es sich um die Repräsentation dreidimensionaler Objekte auf einer Bildebene handelt? Diese Frage zielt auf die Bewertung und das Verständnis der Rahmenbedingungen, der kulturell-historischen Umstände und darstellerischen Anforderungen, die dazu führten, dass eine bestimmte Darstellungsform angewandt wurde. Zur Beantwortung dieser Frage wird nun auf den jeweiligen Entstehungszusammenhang der Abbildung Bezug genommen und auf ihren geistesgeschichtlichen Hintergrund bzw. ihre jeweilige Bildintention rekurriert. Denn darüber, warum eine bestimmte Darstellungsform in

einer bestimmten Abbildungssituation gewählt und gebraucht wurde, entscheiden nicht die Kriterien innerhalb der Abbildung selbst, sondern es muss auf *äußere Faktoren* verwiesen werden. Zu diesen äußeren Faktoren zählen nun durchaus kulturelle und historische Rahmenbedingungen wie Weltanschauung und Raumkonzept, aber vor allem auch *darstellerische Anliegen* und Erfordernisse. Hier wird nicht danach gefragt, welche Darstellungsform vorliegt, sondern welche Absichten für die Wahl der betreffenden Darstellungsform ausschlaggebend waren. Die Beantwortung dieser Fragestellung erfolgt auf Basis von Interpretation und Abduktion⁷⁵, wird gegebenenfalls durch hermeneutische Methoden ergänzt und führt zu entsprechenden Hypothesen.

Es soll deshalb noch einmal nachdrücklich betont werden, dass die allgemeingültigen Gesetzmäßigkeiten innerhalb von Parallel- und Zentralperspektiven unveränderlich sind, eine geometrische Analyse von Abbildungen aus *jedem* Entstehungszusammenhang zulässig ist und die moderne Darstellende Geometrie hierzu das differenzierteste Analyse-Instrumentarium zur Verfügung stellt, das innerhalb einer solchen Untersuchung auch verwendet werden sollte. Denn was sich ändern kann und in der Kunstgeschichte auch verändert hat, sind nicht die geometrischen Verhältnisse innerhalb der Darstellungsformen selbst, sondern lediglich das Wissen darum und/oder die Bereitschaft sie anzuwenden. Dementsprechend werden im Rahmen dieser Untersuchung auch keine „modernen Begriffe auf die Antike übertragen“ und es wird ebenso wenig behauptet, dass in der griechisch-römischen Antike die Ausdrücke ‚Zentralperspektive‘, ‚Vogelperspektive‘, ‚Kavalierperspektive‘ oder ‚Perspektive‘ in der (oder einer der) heute üblichen Bedeutungen verwendet worden seien. Es wird lediglich mittels geometrischer Bildanalyse versucht herauszufinden, welche Darstellungsformen in antiken Landschaftsdarstellungen gebräuchlich waren, um diese mithilfe einer modernen und präzisen Terminologie zu beschreiben und zu prüfen, ob darunter auch solche Darstellungsformen sind, die heute mit ‚Zentralperspektive‘, ‚Vogelperspektive‘, ‚Kavalierperspektive‘ etc. bezeichnet werden bzw. welche Abweichungen sich davon feststellen lassen. Welche Termini zur Benennung dieser Darstellungsformen in der Antike verwendet wurden und ob es überhaupt solche gab, ist eine andere Frage, die von der Feststellung, welche Perspektiveformen in den Darstellungen angewandt wurden, zunächst unabhängig ist. Darüber hinaus ist mit der Feststellung und Kategorisierung der Darstellungsform natürlich keine Wertung im Sinne von „besser“ oder „schlechter“ verbunden und ebenso wenig wird damit über den Entstehungszusammenhang entschieden oder die Frage nach den kulturell-historischen Motiven für die Wahl der Darstellungsform beantwortet. Bevor jedoch diese relevanten Fragen aufgeworfen und nur im Ansatz gelöst werden können, ist es unerlässlich, erst die jeweilige Darstellungsform überhaupt festzustellen, präzise zu benennen und möglichst genau in ihrer spezifischen Eigenart zu beschreiben. Es sollte im Hinblick auf methodische Sauberkeit also zunächst festgehalten werden, dass eine spezifische Darstellungsform zwar nach ihrem jeweiligen *Entstehungszusammenhang* mit einer bestimmten Weltanschauungen *einhergehen* kann, dieses Einhergehen aber historisch-kontingent und nicht logisch-notwendig ist (und damit auch nicht ableitbar). Perspektiven sind also in-

⁷⁵ Die abduktive Schlussform geht in einer systematischen Ausarbeitung auf Peirce zurück (1878) und ist, grob gesagt, ein Schluss auf die beste Erklärung für eine beobachtete Wirkung mithilfe einer vermuteten Ursache. Peirce charakterisierte die Abduktion als einen Retrodiktionschluss von ‚Alle F sind G‘ und ‚Das ist ein G‘ auf ‚Das ist ein F‘. Diese Bestimmung ist nach Schurz (2008, 53) insofern zu eng, als es für Peirce wesentlich war, dass durch abduktive Schlüsse neue theoretische Begriffe und Modelle eingeführt werden können. Bereits Peirce betonte, dass die Gültigkeit eines abduktiven Schlusses immer vorläufigen und hypothetischen Charakter hat. Die abduzierte Vermutung muss erst durch Induktion und

Deduktion getestet und überprüft werden, um sich zu erhärten. Sehr interessant ist der Ansatz von Eberhard, der den Versuch unternimmt, die Abduktion als Schlussform in den Altertumswissenschaften nutzbar zu machen, was insofern von besonderer Relevanz ist, als es die Abduktion anders als Deduktion oder Induktion erlaubt, auf Basis von Einzelaussagen andere Einzelaussagen hypothetisch zu erklären (nach dem abduktiven Schema: (1) Alle Elemente aus P haben die Eigenschaft E. (2) Alle Elemente aus S haben die Eigenschaft E. Abduktiver Schluss: Alle Elemente aus S sind auch aus P.). Zur Abduktion vgl. u. a.: Eberhard 2001, 209–212; Harman 1965, 88–95; Peirce, 1903/1976, 337–427; Schurz 2008, 52–54.

sofern keine „symbolischen Formen“ als sie notwendigerweise mit einer bestimmten Weltanschauung verknüpft wären, sondern logisch unabhängig davon. Entgegen anders lautender Bekundungen, wie sie immer wieder in der Panofsky perpetuierenden Forschung anzutreffen sind, ist die Zentralperspektive nicht das Resultat eines „komplexen Zusammenspiels kultureller Konstellationen“⁷⁶, sondern das Resultat einer Zentralprojektion oder einer entsprechenden geometrischen Konstruktion.

Dagegen beruht die Wahl einer bestimmten Darstellungsform durchaus maßgeblich auf den bildexternen Faktoren des Entstehungszusammenhangs, sodass z. B. Weltanschauungen den Gebrauch einer Darstellungsform forcieren können bzw. dazu führen, dass ihre Konstruktionsmethoden entwickelt und optimiert werden. Es bleibt also zu betonen, dass zur Feststellung darüber, ob in einer bestimmten Abbildung diese oder jene Perspektiveform vorliegt, der Verweis auf die bildexternen Faktoren des Entstehungszusammenhangs (Weltanschauungen etc.) irrelevant ist, da für diese Entscheidung allein bildinterne Faktoren, geometrische Relationen in der Abbildung und die Kenntnis der dargestellten Objekte sowie ihrer räumlichen Eigenschaften maßgeblich sind. Während die Gesetzmäßigkeiten innerhalb der Darstellungsformen von außergeometrischen Bedingungen unabhängig sind und bleiben, unterliegt der Fall, dass eine spezifische Darstellungsform in einem bestimmten Bild zu einem bestimmten Zeitpunkt von einer Person *angewandt* wird, sehr wohl gewissen außergeometrischen Bedingungen. In dieser Hinsicht und gerade bei der Frage nach der Motivation für das kontingente Auftreten einer Darstellungsform sind nun vor allem die Zweckbestimmung des Bildes, die darstellerischen Anforderungen und die damit verbundene Bildintention zu berücksichtigen. Es sei deshalb die Hypothese formuliert, dass die Wahl und das Auftreten einer Darstellungsform eher *funktional* bedingt ist als „*symbolisch*“. Diese funktionale Bedingtheit einer Darstellungsform äußert sich zunächst in der zugrunde liegenden Bildabsicht, zu deren passender Umsetzung eine entsprechende Darstellungsform angestrebt und/oder verwendet wird. Denn wie sich im Verlauf der theoretischen Erläuterungen noch zeigen wird, transportieren nicht alle Darstellungsformen dieselben geometrischen und räumlichen Eigenschaften der abgebildeten Objekte, sondern vermitteln ihre räumlichen Informationen auf unterschiedliche Weise. Und gerade diese Unterschiede im Grad der räumlichen Informationsvermittlung sind geeignet, um ein Verbindungsglied zwischen Darstellungsform und Bildanliegen herzustellen.

Wird diese Unterscheidung beachtet, so sind Darstellungsformen kein unmittelbarer Ausdruck einer Weltanschauung, sondern ihre *Wahl* ist einerseits *direkt* abhängig vom jeweiligen *Zweck* der Darstellung und andererseits *indirekt* abhängig von zugrunde liegenden Raumparadigmen. Sowohl in der Herstellung von Landschaftsbildern als auch von Karten ist die mit ihnen verbundene Zielsetzung ausschlaggebend⁷⁷. Funktion und Intention der Bildwerke sind ein

⁷⁶ Lange (2009, 2) konstatiert im Sinne Panofskys, dass „die vermeintlich so natürliche Bildorganisation der Zentralperspektive [...] tatsächlich aus einem komplexen Zusammenspiel kultureller Faktoren resultiert [...]“ – was insofern ein schwerwiegendes (aber in der Panofsky-Nachfolge unausrottbares) Missverständnis ist, als zwar die *Verwendung* von Zentralperspektiven oder der Erwerb des nötigen geometrischen Wissen auf kulturellen Faktoren basieren mag, nicht aber die Zentralperspektive selbst, die stets aus den Gesetzmäßigkeiten der Geometrie resultiert.

⁷⁷ Auf das Moment der Auswahl und der Bildintention für die Beurteilung von Darstellungsformen (bzw. ihres Entstehungszusammenhangs) wurde zu Recht von Simon (1992, 249) und Hub hingewiesen. „Die Sinnordnung entscheidet also, wenn auch nicht darüber, wie gesehen wird, vielleicht nicht einmal darüber, was gesehen

wird, so doch darüber, was vom Gesehenen für bedeutsam gehalten wird.“ Hub 2008, 345. „Nur wenige Kunstgeschichtsschreiber äußerten den Verdacht, dass die Antike vielleicht deshalb unsere Perspektive nicht aufweise, weil sie an einer solchen gar nicht interessiert war, das heißt, weil ihre Art der Darstellung ganz andere Absichten verfolgte als es eine zentralperspektivische Raumdarstellung kann.“ Hub 2008, 102.

Auf die Relevanz von Funktionsanalysen, die über Auftraggeber und Adressat hinausgehen, wurde von Hölscher verwiesen: „Eine erste Perspektive, die Bildwerke und Lebenswirklichkeit zugleich umfasst, ergibt sich aus der Analyse der Funktionen. Damit ist nicht nur die triviale Bestimmung des Ortes und Zweckes der Aufstellung oder des Gebrauchs von Bildwerken gemeint, sondern die gesamte Rolle im gesellschaftlichen Leben.“ Hölscher 1992, 465.

wesentlicher Faktor für die Wahl der räumlichen Darstellungsmittel, die ihrerseits nicht die *Möglichkeiten* der bekannten geometrischen Rahmenbedingungen überschreiten. Innerhalb dieses Rahmens entscheidet der Darstellungszweck zu einem hohen Grad über die Darstellungsmittel und über die Art der räumlichen Lösungsstrategien, die ein bestimmtes Bild verwendet⁷⁸. Unterschiedliche Absichten und Aufgaben können unterschiedliche Umsetzungen und Lösungsstrategien zur Folge haben⁷⁹, die Bildintentionen antiker Landschaftsdarstellungen können variieren und müssen nicht den Zielsetzungen eines modernen Betrachters entsprechen, was für die Bewertung des Entstehungszusammenhangs zu berücksichtigen ist⁸⁰. Denn je nachdem, was am dargestellten Gegenstand als bedeutsam und wesentlich erachtet wird bzw. welche Aspekte des räumlichen Zusammenhangs ins Bild gesetzt werden sollen, wird die Wahl der Perspektiveform unterschiedlich ausfallen. „Es gibt keine Darstellungsform, die nicht ihre Mängel hätte“⁸¹, genauso wie jede Darstellungsform ihre spezifischen Vorzüge hat. Dementsprechend ist bei der Beurteilung antiker Raumdarstellungen und den Gründen für ihre Verwendung auch weniger danach zu fragen, ob sie unseren Kriterien genügen, sondern welche Zielsetzungen in römischer Zeit mit ihnen verbunden waren und ob es ihnen auf der Basis ihrer Voraussetzungen gelingt, diese Zwecke hinreichend zu erfüllen⁸². Die vorgestellte Methodik verfolgt also den Grundgedanken, dass die

78 Die funktionale Bedingtheit der Darstellungsform wird in der Kartographie bereits lange anerkannt. Nach Downs und Stea ist etwa die Zielsetzung einer Karte entscheidend für die Gestaltungsweise hinsichtlich Perspektive, Wahl des Geländeausschnitts und Wahl des Zeichensystems. Als wesentliches Kriterium der Darstellungsform nennt auch Kohlstock den Verwendungszweck: „Die Zweckmäßigkeit einer Karte [...] bestimmt den Maßstab, die Abbildungsart sowie die inhaltliche und äußere Gestaltung.“ Downs – Stea 1982, 93 f.; Kohlstock 2004, 16, vgl. 191.

79 In dieser Hinsicht erweist sich eine Problematik von Panofskys Ansatz, der eine bestimmte Darstellungsform als Ausdruck einer bestimmten Raumvorstellung wertet. Das hieße, dass mit einer Perspektiveform genau *eine* Raumvorstellung verbunden wäre (und umgekehrt). Nun gibt es aber den Fall, dass in einer Epoche/Kultur mehrere unterschiedliche Perspektiveformen bekannt und geläufig sind (bspw. in der Moderne). Hat diese Epoche/Kultur ebenso viele Raumvorstellungen? Andererseits gibt es einige Darstellungsformen, die in unterschiedlichen Epochen/Kulturen verbreitet waren, z. B. Aufrissbilder und Kavalierperspektiven. Vgl. Ströker 1958, 164–171.

80 Gerade diese spezifische und mitunter kulturbedingte Zweckgebundenheit von Karten und anderen Raumdarstellungen scheint die moderne Forschung manchmal zu übersehen, wenn sie der klassischen Antike kartographische Darstellungen abspricht: „Es gab weder Landkarten zu einem „allgemeinen Zweck“ noch eine Massenproduktion. Obwohl Landkarten mit bestimmten Zielen hergestellt wurden, sagen sie alle zusammen wenig über die Mittel aus, die Griechen und Römer [...] typischerweise verwendeten, um ihre Umgebung zu erfassen und aufzuzeichnen.“ R. Talbert in: Sonnabend 2006, 252f. Dem lässt sich entgegen, dass es auch heute keine Karten zu einem „allgemeinen Zweck“ gibt, sondern dass jede Karte im Hinblick auf *bestimmte* Zwecke geschaffen und rezipiert wird. Auch die römischen Karten entstanden mit spezifischen Zielsetzungen und diese waren an die Bedürfnisse ihrer kulturell-historischen Situation angepasst.

81 Bärtschi 1978, 36.

82 Eine der wichtigsten Debatten in der modernen Bildtheorie, die hier nur am Rande und in aller Flüchtigkeit gestreift werden kann, betrifft die Konventionalität oder Non-Konventionalität perspektivischer Darstellungsweisen, vor allem die Konventionalität von Zentralperspektiven. Dabei geht es um die (Wahrnehmungspsychologen, Bildtheoretiker, Kultur- und Kunsthistoriker gleichermaßen beschäftigende) bildtheoretische Frage, ob es sich bei der Zentralperspektive um eine Konvention handelt, die von den mentalen und geistesgeschichtlichen Bedingungen einer bestimmten Kultur abhängt, oder ob sie vielmehr von kulturellen Gewohnheiten unabhängig ist. Nach der Konventionalitätsthese sei die Zentralperspektive eine willkürliche Konvention, etwa dem Zeichensystem einer Sprache vergleichbar, welches hinsichtlich der „Wirklichkeitstreue“ keinen Vorrang gegenüber anderen Zeichensystemen und Perspektiveformen besitze. Als ein solches konventionelles Repräsentationsmodell wurde die Zentralperspektive u. a. von Goodman gedeutet, der die Beziehung zwischen einem Bild und dem, was es repräsentiert, als ein zeichenhaftes Verhältnis von Gegenstand und Abbildung wertet, welches nicht auf einer „Ähnlichkeit“, sondern einer Denotation beruhe. „Ein Bild, das einen Gegenstand repräsentiert [...], nimmt auf ihn Bezug und, genauer noch: denotiert ihn. Denotation ist der Kern der Repräsentation und unabhängig von Ähnlichkeit.“ Goodman 1998, 17. Dementsprechend ist Darstellungsrealismus für Goodman etwas Relatives, da er vom jeweiligen Repräsentationssystem abhängig ist, das ihm zugrunde gelegt wird. „Realismus ist keine Frage irgendeiner konstanten oder absoluten Beziehung zwischen einem Bild und seinem Gegenstand, sondern eine Frage der Beziehung zwischen dem im Bild verwendeten Repräsentationssystem und dem Standardsystem. Meist wird natürlich das traditionelle System als Standardsystem genommen; und das [...] realistische oder naturalistische Repräsentationssystem ist schlicht das herkömmliche. [...] Wenn Repräsentation eine Frage der Wahl ist und Korrektheit eine Frage der Information, dann ist Realismus eine Frage der Gewohnheit.“ Goodman 1998, 46 f. Ein Non-Konventionalismus wurde demgegenüber von Gombrich und dem Wahrnehmungspsychologen Gibson

deduktive und geometrische Bildanalyse räumlicher Darstellungsweisen mittels hinreichend präziser Terminologie den Ausgangspunkt und das Fundament schafft, um die Ziele und Motivatio-

vertreten, nach deren Ansicht die Gesetzmäßigkeiten der Zentralperspektive auf den optischen Gesetzmäßigkeiten des Sehens beruhen. Eine auf Zentralprojektion basierende Abbildung eines Gegenstandes (also eine Zentralperspektive) stellt einem (menschlichen) Betrachter, der sich im Projektionszentrum befindet, dieselbe Konfiguration von Bildpunkten zur Verfügung wie jene, die vom Objekt selbst gesehen werden. Diese non-konventionalistische Einschätzung ist in der Wahrnehmungspsychologie verbreitet und findet sich ähnlich bei Pirenne: „Das [zentral]perspektivische Gemälde einer Szene oder Gruppe von Objekten ist keine Replik des Netzhautbildes [...]. Vielmehr ist es eine Stellvertretung der wirklichen Objekte, die so konstruiert ist, daß sie eine Lichtanordnung an das Auge sendet, die der ähnlich ist, die die wirklichen Objekte verursacht hätten; mit dem Ergebnis, daß das Gemälde für jedes gegebene Auge ein Netzhautbild verursacht, das in Form und Dimension dem ähnlich ist, das die wirklichen Objekte im selben Auge verursacht hätten.“ Pirenne 1948, 15 (zitiert nach der Übersetzung bei: Edgerton 2002, 147). Von der richtigen Distanz aus betrachtet, liefern zentralperspektivische Abbildung und Objekte also dieselbe Konfiguration an Objektpunkten für das Auge. Zugunsten eines Non-Konventionalismus wurde etwa auch von Hub Stellung bezogen: „Da die optischen Gesetze nichts Konventionelles oder Willkürliches an sich haben, sondern den physikalischen Gesetzen der Lichtausbreitung, -reflexion und -refraktion folgen, stellt uns diese Übereinstimmung der optischen Reize einen Standard für abbildliche Treue zur Verfügung.“ Hub 2008, 166. „Was die Linearperspektive von allen anderen möglichen Verfahren unterscheidet und aus ihnen heraushebt, ist nicht ihr Anspruch einer getreuen Wiedergabe der subjektiven Wahrnehmung, sondern vielmehr der Anspruch dieser subjektiven Wahrnehmung möglichst dieselben *Ursachen* zur Verfügung zu stellen. [...] Ist Abbildtreue das Ziel der Darstellung, so ist also die Linearperspektive unter allen Umständen das korrekteste Verfahren zu ihrer Herstellung. [...] Wir handeln hier ausschließlich von jenen Fällen, in denen eine getreue Darstellung eines Objekts oder einer Szene gesucht wird. Ob dies angestrebt wird oder etwas anderes [...] ist selbstverständlich keine Frage der Abbildtreue mehr, sondern eine künstlerische Entscheidung.“ Hub 2008, 140. „Aber die optischen Gesetze als Grundlage unser aller Sehens und die perspektivischen Gesetze als Grundlage jeder Darstellung, die diesen Gesetzen des Sehens entsprechen will, sind der Konventionalität enthoben. Wenn eine (traditionelle) Weise der Darstellung den perspektivischen Gesetzen nicht entspricht, besteht noch lange kein Grund diese oder gar die Gesetze des Sehens selbst für konventionell zu halten. Konventionell ist lediglich die Entscheidung, ob ich in der Darstellung diesen Gesetzen folge oder nicht.“ Hub 2008, 186. Zur Konventionalismusdebatte vgl. u. a.: Edgerton 2002, 11; Gibson 1960, 227; Gombrich 1978, 272–283; Gombrich 1982, 19 f. 171–173. 179 f. 186. 190 f. 193. 197; Hub 2008, 152–156. 160–167. 180 (mit ausführlichen Literaturangaben); Lange 2009, 9; Rehkämper 2002, 63–107. Zusätzlich

zur Frage des Konventionalismus tritt an dieser Stelle das Problem der Ähnlichkeit, „Abbildtreue“ und „Wirklichkeitstreue“ von Bildern auf, das hier nur angesprochen werden kann, aber weitreichende philosophische Implikationen besitzt. Denn weder die allgemein gültigen geometrischen Zusammenhänge von Zentralprojektion und Zentralperspektive noch die Gesetzmäßigkeiten der Optik und die Tatsache, dass es auch beim Schvorgang zu einer Zentralprojektion auf die Netzhaut kommt, beruhen auf Konvention. Was aber bedeutet es, wenn in Bezug auf eine Zentralperspektive von Abbildtreue, Wirklichkeitstreue oder nur Ähnlichkeit die Rede ist, zumal in Zentralperspektiven die meisten geometrischen Eigenschaften eines Objekts starken Verzerrungen unterliegen? „Die naive Ansicht sieht sich daher mit zwei grundlegenden Problemen konfrontiert: (1) der Begriff der Ähnlichkeit ist weder genau definiert [...] und] (2) Bilder lassen sich nicht eindeutig von sprachlichen Symbolen abgrenzen [...]“. Rehkämper 2002, 3. Zugunsten eines Non-Konventionalismus wurde von Rehkämper das Bestehen von geometrischen Verhältnissen ins Feld geführt, die zwischen den Darstellungsgegenständen und den auf Projektion basierenden Abbildungen herrschen. Aber auch die Tatsache, dass es bei Parallel- und Zentralperspektiven ein funktionales Verhältnis von Darstellungsgegenstand und Abbildung gibt, kann nicht vollständig und lückenlos erklären, warum ein bestimmtes Perspektivebild gerade diesem Gegenstand ähnlich sein soll und nicht einem anderen (Surjektivität der zugrunde liegenden Funktion). Zum Problem der Ähnlichkeit vgl. Rehkämper 2002, 119–145.

Während sich also durchaus ein Non-Konventionalismus hinsichtlich der Darstellungs- und Abbildungseigenschaften von Parallel- und Zentralperspektiven postulieren lässt, für den eine „Ähnlichkeitsfunktion“ zwischen Gegenstand und Abbildung behauptet wird (wie immer diese Ähnlichkeitsfunktion dann aufgefasst wird), kann im Hinblick auf die Absichten, die zur Wahl einer Perspektive führen, durchaus ein Konventionalismus angenommen werden, der mit dem Non-Konventionalismus der Abbildungsfunktion *vereinbar* ist. Denn von diesem Konventionalismus ist nun nicht mehr das Verhältnis von Gegenstand und Abbild betroffen, sondern die Bedingungen des Entstehungszusammenhangs unterliegen einer Konvention. Diese Art von Konventionalismus, die das darstellerische Anliegen betrifft, wird nicht nur von der Verfasserin, sondern etwa auch von Hub vertreten, in Hinblick auf die antiken Konventionen allerdings mit anderer Stoßrichtung: „[...] Hinsichtlich der antiken Kunst heißt also die Frage nicht, wieso sie den so kleinen Schritt von den optischen zu den linearperspektivischen Gesetzen nicht geschafft hat, sondern wieso sie ihn nicht getan hat; wieso sie trotz allem Naturalismus im Detail, den Zusammenschluss dieser Details unter einer Perspektive und in einem Raum nicht gewollt hat. Anhaltspunkte zu einer Beantwortung dieser Frage [...] finden sich in der platonischen Kunstkritik (Denken) und den antiken Sehtheorien (Sehen).“ Hub 2008, 186. Nach Hubs These äußere sich im angenommenen Fehlen zentralperspektivischer Bilder eine verwandte

nen zu erschließen⁸³, die für die historisch-kulturelle Präferenz einer Darstellungsform verantwortlich sind, und ihre funktional bedingten Strukturen zu offenbaren.

Intention wie in der platonischen Kunstkritik, die eine Geringschätzung der *Mimesis* im Rahmen der Ideenlehre enthält. Bei Platon unterliegt der Maler einer ähnlichen Kritik wie der Sophist und wird als „Nachahmungskünstler“ und Gaukler bezeichnet (*Polit.* 598 d. 602 d; *Sophist.* 235 a–b). Die Malerei als nachahmende Kunst, die es nur mit Gegenständen der Wahrnehmung zu tun hat und diese nachbildet, sei nach Platon fern von der Wahrheit. „Die Kunst ist als Nachahmung einer Nachahmung unüberbrückbar fern von Wahrheit und Wissen, ontologisch und daher auch epistemologisch wertlos und unnützlich, aber auch schädlich, weil sie uns drei Stufen unter der Wahrheit zu fesseln und heimisch zu machen sucht.“ Hub 2008, 212. Hierin zeigt sich das platonische Stufensystem der Bewertung von Entitäten in der Ideenlehre, bei dem die tiefergestuften Entitäten gegenüber den Ideen nur Nachahmungen und Abbilder (*μιμήματα*) sind. Vgl. Hub 2008, 189–190. 198. 207. 224. Allerdings betont auch Platon selbst, dass das Wesentliche aller (antiken) Kunst *Mimesis* sei, also Nachahmung, weshalb es von dieser Warte aus uneinsichtig ist, der antiken Kunst eine andere Bildintention als eine mimetische und damit eine weitgehende Angleichung an die Erscheinung zu unterstellen und die platonische Ideen-

lehre als relevantes Kriterium für die Wahl von Darstellungsformen anzunehmen. Denn gerade wenn die Annäherung von Abbildungen an den Wahrnehmungseindruck das darstellerische Ziel und Anliegen ist – wie es Platon im Rahmen seiner Kritik auch festhält –, ist nicht einzusehen, weshalb zentralperspektivische Darstellungen, die dem Wahrnehmungseindruck am meisten gerecht werden, nicht angestrebt wurden. Die Rolle der *Mimesis* innerhalb der antiken Kunstentwicklung und die Bedeutung einer „realistischen“ Darstellungsweise wurde auch von Gombrich (1978, 27) hervorgehoben: „Im Altertum war die Errungenschaft der Illusion in der bildenden Kunst noch so neu, daß der Begriff der Nachahmung, der ›mimesis‹, zwangsläufig im Mittelpunkt aller Diskussion über Malerei und Bilderhauerei stehen musste.“

83 Vgl. methodische Überlegungen von Hölscher: „Die Vorstellungen und Konstruktionen von Raum in der Lebenswelt und in der Bildkunst müssen zwar nicht *eo ipso* kongruent sein, sie können sich auch komplementär ergänzen, sogar zueinander in Widerspruch stehen – aber sie stehen miteinander in Beziehung und erläutern einander.“ Hölscher 2001, 186.

I. Terminologische, theoretische und methodische Grundlagen

1. Landschaft und Raumdarstellung: Explikationen und Definitionen

Die definitionstheoretischen Bemerkungen der methodischen Einleitung vorausgeschickt, soll der Ausdruck ›Landschaft‹ näher beleuchtet und nach Möglichkeit expliziert werden. Zu diesem Zweck werden zunächst einige gängige Auffassungen über die Bedeutung von ›Landschaft‹ in der modernen Forschung vorgestellt, um danach zu einer stipulativen Definition zu gelangen, die im Rahmen dieser Untersuchung Verwendung finden soll. Erst danach wird im Rahmen eines Exkurses zu prüfen sein, ob es in der römischen Literatur einen Terminus gibt, dessen Bedeutung mit demjenigen des Ausdrucks ›Landschaft‹ kompatibel ist oder zumindest einige charakteristische Merkmale mit ihm teilt.

Gerade im Hinblick auf den Terminus ›Landschaft‹ gibt es nicht nur einen großen Vagheitsbereich, sondern auch eine Fülle an Mehrdeutigkeiten, die einen theoretischen Umgang erschweren und nach einer definitorischen Klärung verlangen, wobei sich für den modernen Ausdruck vor allem zwischen zwei grundlegenden Bedeutungen differenzieren lässt, einer objektiven und einer subjektiven Verwendungsweise, die beide im Sprachgebrauch verankert sind:

1. *›Landschaft‹ in einer objektiven Bedeutung:* Diese erklärt sich aus den etymologischen Wurzeln des Ausdrucks ›Landschaft‹ und ist noch immer im geographischen Sprachgebrauch anzutreffen. Aus dem Altgermanischen stammend, meint ›Landschaft‹ ursprünglich die charakteristische und an sich bestehende Beschaffenheit eines Landstrichs, worin sowohl die Eigenarten der Natur als auch der Bevölkerung mit eingeschlossen sind⁸⁴. ›Landschaft‹ im Sinne der Geographie bezeichnet einen bestimmten Teil der Erdoberfläche, der infolge seiner geographischen Eigenschaften, seiner Geofaktoren und seines äußeren Erscheinungsbildes ein besonderes Gepräge im Sinne einer Einheit aufweist und sich dadurch von anderen Teilen der Erdoberfläche unterscheidet⁸⁵. Zu betonen ist, dass ›Landschaft‹ im geographischen Sinn als etwas definiert wird, das zwar vom Menschen mitgeprägt und ge-

84 Zur Etymologie vgl. Eberle 1980, 15 f.; Ipsen 2006, 73; Steingraber 1985, 11. „Landschaft ist demnach, wie das altnordische ‚landskapr‘ noch erkennen lässt, die „Landes-sitte und Landesbeschaffenheit“. Die besonderen Eigenarten eines Volkes und des von ihm bewohnten Landes werden nicht voneinander unterschieden.“ Ipsen 2006, 73. Im Altnordischen meint ›landskapr‹ soviel wie ›Territorium‹, ›Region‹, ›abgegrenzter Landstrich und alle darauf befindlichen topographischen oder kulturellen Eigenarten‹. Der mittelhochdeutsche Ausdruck ›dantschaft‹ bezieht sich entweder auf eine Region bzw. ein bestimmtes naturbelassenes oder landwirtschaftlich genutztes/besiedeltes Areal oder auf die Einwohner des jeweiligen Landstrichs und/oder die versammelten Stände und Landesherren eines Gebiets. Vgl. Benecke – Müller – Zarncke 1854–1866, Bd. 1, 936B; Lexer 1872–1878, Bd. 1, 1828.

85 Zu solchen geographischen Charakteristika und Geofaktoren zählen u. a.: geologische Formationen, Geomorphologie, Vegetation und Klima, Fauna, kulturelle und landwirtschaftliche Nutzung, Bebauung und Gestaltung durch den Menschen. Ähnliche Bestimmungen bei: Croisille 2010, 12; Eberle 1980, 29 f.; Ipsen, 2006, 75; Lehmann 1968, 1 f. Eine etwas andere Bedeutung unterlegt Steingraber dem Ausdruck ›Landschaft‹: „Landschaft

ist aus kulturgeschichtlicher Sicht gezähmte, nutzbar gemachte Natur. Im Gegensatz zur unbewohnbaren Waldwildnis [...]. Die Landschaft besitzt gegenüber der elementaren Natur eine vom Menschen gestaltete Physiognomie. [...] Landschaft formte sich mit der menschlichen Siedlungsgeschichte und Gesellschaftsform.“ Steingraber 1985, 9. 11. Nach Steingraber bezeichnet ›Landschaft‹ also die vom Menschen kultivierte Natur, während die unberührte Natur nicht mit dem Ausdruck zu belegen sei. Allerdings – und angesichts dieser Terminologie verwunderlich – vermag die Landschaftsmalerei nach Steingraber sowohl Landschaft in diesem Sinne als auch unberührte Natur darzustellen. Damit vertritt Steingraber zwar eine objektive Bedeutung von ›Landschaft‹ (eine Landschaft im Sinne Steingrabers besteht auch dann, wenn sie nicht vom Menschen wahrgenommen oder betrachtet wird), bestimmt ›Landschaft‹ aber so, dass sie ein Produkt des Menschen ist. Der Mensch schafft die Landschaft in einem historischen, ökonomischen und sozialen Prozess aus der Natur. Als etwas Geschaffenes gerät die Landschaft in der Bedeutung Steingrabers zwar in eine gewisse Abhängigkeit vom Menschen, einmal erzeugt, existiert sie aber im objektiven Sinne (d. h. ohne die Beurteilung eines Subjekts als eigenständiges Objekt).

staltet sein kann, das als selbstständiges Objekt aber grundsätzlich unabhängig vom Menschen existiert. Gemäß dieser Bestimmung zeigt sich Landschaft „[...] als objektives Gebilde, das unabhängig vom Individuum besteht und es nicht [...] als konstitutives Moment benötigt. Ihr ‚besonderes Gepräge‘ und ihre ‚charakteristische Einheit‘ erhält sie durch Prozesse, die unabhängig vom Subjekt ablaufen.“⁸⁶ Landschaften im objektiven Sinn bestehen auch ohne die Betrachtung, Beurteilung, Bewertung und Kategorisierung eines Subjekts als relative Einheit. Diese Einheit ist wiederum ein Ausschnitt eines größeren Zusammenhangs, ein Teil der Erdoberfläche, die ein noch umfassenderes Ganzes bildet. Aber auch die so bestimmte Landschaft ist ein Ganzes aus Teilen, setzt sich aus geologischen Formationen, Gewässern, Bewuchs, Bebauung etc. zusammen, wie bereits von Friedländer bemerkt wurde⁸⁷. Gerade in diesen mereologischen Voraussetzungen⁸⁸ liegt jedoch die Schwachstelle einer objektiven Verwendungsweise. Welche Segmente der Erdoberfläche bilden an und für sich ein landschaftliches Ganzes? Was sind die Grenzen einer solchen Landschaft und ist nach dieser Bestimmung nicht jeder beliebige und völlig willkürlich herausgegriffene Teil der Erdoberfläche eine Landschaft? Denn es ist nicht ersichtlich, woher die objektive Einheit einer Landschaft kommen sollte und wie sie unter allen möglichen Teilen der Erdoberfläche ohne das Urteil eines Subjekts zustande kommt. Vielmehr scheint die Auswahl eines bestimmten Teils der Erdoberfläche und die Zusammenfassung dieses Teils zu einem Objekt einer Konvention zu unterliegen und eine solche Konvention ist immer die Leistung eines Subjekts. Damit sind wir jedoch bei einer subjektiven Bedeutung von ‚Landschaft‘ angelangt⁸⁹.

2. *‚Landschaft‘ in einer subjektiven Bedeutung:* Das Unbehagen an der objektiven Verwendungsweise, deren Bestimmung unter Verzicht auf das Subjekt erfolgte, kommt in der Kritik von Simmel, Lehmann und Boehm zum Ausdruck:

„Unser Bewußtsein muß ein neues Ganzes, Einheitliches haben, über die Elemente hinweg, an ihre Sonderbedeutung nicht gebunden und aus ihnen nicht mechanisch zusammengesetzt – das erst ist Landschaft.“⁹⁰

Damit der Terminus ‚Landschaft‘ noch von den Ausdrücken ‚Teil der Erdoberfläche‘ oder ‚Naturausschnitt‘ differenzierbar bleibt und nicht vollständig auf diese reduzierbar ist, muss auf ein

⁸⁶ Eberle 1980, 30.

⁸⁷ „Die Landschaft, der Teil eines unfassbaren Ganzen, besteht ihrerseits aus Teilen, aus Bergen, Bäumen, Wegen. Die einzelnen Dinge gleichen nicht Gliedern einer Kette, vielmehr den Fäden in einem Geflechte.“ Friedländer 1947, 19. Auf diese Zusammengesetztheit der Landschaft aus Teilen macht auch Casey aufmerksam: „Landschaft ist wirklich ein besonderes Ding. Aus bestimmten Objekten zusammengesetzt, aus belebten und unbelebten Einheiten, aus diskreten Formen und Farben sowie bestimmten Konfigurationen, transzendiert sie selbst ein jedes dieser Objekte.“ Casey 2002, 24.

⁸⁸ Die Mereologie ist ein Teilgebiet der Ontologie, die sich mit den logischen Zusammenhängen zwischen Teil und Ganzem beschäftigt. Vgl. Sandkühler 1999, Bd. 2, 1151 f.

⁸⁹ Diese Kritik greift grundsätzlich auf mereologische Argumente aus dem sogenannten Vier-Dimensionalismus zurück. Stark vereinfacht gesprochen, kommt der Vier-Dimensionalismus aufgrund mereologischer Zusammenhänge u. a. zum Schluss, dass die gewöhnlichen Gegenstände unserer Alltagswelt konventioneller Natur sind.

Was von uns landläufig als einzelner Gegenstand (also ein abgeschlossenes Ganzes) bezeichnet und begriffen wird, ist nicht abhängig von den Faktoren und Konfigurationen der Außenwelt, sondern von unseren Konzeptionen über die Außenwelt. Gegenstände als abgeschlossene Einheiten sind nicht vorhanden, sondern lediglich von einem Subjekt konzipiert. Ihr ontologischer Status ist lediglich sprachlich-konzeptueller Natur. „We talk as if there is such an entity, [...] but this is a mere convenience. [...] it is our conventions together with our beliefs about the structure of the world that lead us to act as if there is such an object. [...] From tables and chairs to mountains and mole hills, from plants and animals to the wisest of philosophers, all of these are conventional objects. What is it that all these objects have in common that makes me claim that they are all conventional? Vagueness.“ Heller 1990, 35 f. 39. 47; vgl. Sider 2003, 8. Diese philosophische Kritik am ontologischen Gehalt unserer Gegenstandsauffassung trifft umso mehr auf eine so abstrakte Einheit wie Landschaft zu.

⁹⁰ Simmel 1957, 141; vgl. Boehm 1969, 63; Lehmann 1968, 2f.

wahrnehmendes Subjekt Bezug genommen werden⁹¹. Denn erst das wahrnehmende Subjekt stellt die Einheit für einen Teil der Erdoberfläche her, macht aus einem Ausschnitt ein Ganzes. ‹Landschaft› im Sinne einer subjektiven Bestimmung ist also vor allem dadurch charakterisiert, dass es sich um einen Teil der Erdoberfläche handelt, der von einem Subjekt als Einheit wahrgenommen, betrachtet, empfunden und bewertet wird⁹². Gemäß dieser Erläuterung seien für ‹Landschaft› in einer subjektiven Bedeutung folgende charakteristische Merkmale festgehalten:

- Es handelt sich um einen Teil der Erdoberfläche bzw. einen Naturausschnitt, der durch seine geologischen, geographischen, klimatischen, vegetabilen Phänomene oder konkreten Kulturerzeugnisse (Architekturen, Straßen, Dämme etc.) geprägt ist. Diese Bedingung ist für eine subjektive Bedeutung von ‹Landschaft› notwendig aber nicht hinreichend. Dazu kommt:
- Es handelt sich um einen Teil der Erdoberfläche bzw. einen Naturausschnitt, der von einem Subjekt sowohl intellektuell als auch emotional wahrgenommen, betrachtet, bewertet, beurteilt oder erlebt wird.
- Es handelt sich um einen Teil der Erdoberfläche bzw. einen Naturausschnitt, der von einem Subjekt sowohl intellektuell als auch emotional als Einheit begriffen wird. Diese Einheit ist ein konzeptuelles und konstruiertes Ganzes, das aus Teilen (Bäumen, Bergen Häusern etc.) besteht und seinerseits Teil eines höheren Ganzen (Natur, gesamte Erdoberfläche) ist⁹³.

91 „Landschaft aber ist immer visuell erfahrene raumhafte Ganzheit, wenn [...] der Bedeutungsunterschied zwischen den Worten „Natur“ und „Landschaft“ einen Sinn haben soll.“ Lehmann 1968, 4. Einen ähnlichen Gedankengang scheint Boehm zu formulieren: „Das „Betrachten“ als Akt menschlicher Lebendigkeit ist seinem ontologischen Charakter nach fremd gegenüber jener Einheit der Natur als Ganzes, die streng genommen nie Stücke und Teile hat, die sich durch Grenzen gegeneinander absetzen [...]. Natur und Landschaft gewinnt ihr Leben von der Einheit der Anschauung her [...].“ Boehm 1969, 63.

92 Diese Auffassung von einer subjektiven Bedeutung soll durch einige Zitate veranschaulicht werden:
„Im landläufigen Sinne und in seiner Umsetzung ins Bild meint er [der Ausdruck ‹Landschaft›] einen Teil der Erdoberfläche, so wie ein Einzelner sie wahrnimmt. [...] Landschaft ist ein Teil der sichtbaren Natur, in der Landschaft wird Natur von einem ästhetischen Betrachter wahrgenommen, da sie als ganze nicht sinnlich zu erfahren ist. [...] Landschaft wird [...] durch die Wahrnehmung eines Individuums definiert [...].“ Eberle 1980, 8. 25, vgl. 34–36.
„Sie [die Landschaft] ist wie der Ort an die unmittelbare Wahrnehmung und kulturelle Deutung gebunden. Nicht überall ist Landschaft, sondern nur dort, wo Menschen sich ein Bild von ihr gemacht haben und machen. [...] So gesehen sind Landschaften ästhetisch emotionale Konstruktionen und ebenso wie Orte Teil der Lebenswelt. [...] Landschaft stellt sich so als ein Begriff dar, der eine Beziehung beschreibt. Die Beziehung konstituiert sich zwischen einem Menschen und einer durch Natur und Arbeit geformten Umwelt.“ Ipsen 2006, 67–74.
„Landschaft ist unter diesem Gesichtspunkt also Natur, die man «durch einen Filter von Ideen und Wertungen, Stimmungen im weitesten Sinne», erblickt. Der Begriff der Landschaft hat daher eine gefühlsbesetzte Dimension.“ Kotsidu 2008, 8, vgl. 10.

„Die Landschaft ist umfassende Einheit, die das Ganze der Natur vergegenwärtigt, allein durch erscheinungsmäßige Kontinuität der dargestellten Dinge, die in der Anschauung zugänglich werden.“ Boehm 1969, 63.

„Das Land ist die Erdoberfläche oder ein Teil der Erdoberfläche, Landschaft dagegen das Gesicht des Landes, das Land in seiner Wirkung auf uns. Philosophische Termini verwendend, vielleicht missbrauchend, darf man sagen: das Land ist «das Ding an sich», Landschaft die «Erscheinung».“ Friedländer 1947, 12, vgl. 17–19.

„Denn Landschaft ist zwar gegenständlich an natürliche und handgreiflich kulturelle Phänomene gebunden, aber zunächst und vor allem visuell integriertes Erscheinungsbild. Als solches und nur als solches besitzt Landschaft jenen eigentümlichen ganzheitlichen Charakter, der sich mit dem Inhaltlichen weder deckt noch sich in ihm erschöpft.“ Lehmann 1968, 2.

„Entscheidend für den kulturwissenschaftlichen Landschaftsbegriff ist demgegenüber »das vom Subjekt über die einzelnen Elemente des Blickfelds hinweg konstituierte anschauliche Ganze. Nicht die einzelnen Motive wie Baum und Fels, Haus und Turm machen eine Landschaft aus [...], sondern deren Integration zu einem übergreifenden Ganzen eigenen Rechts.« Janowski 2007, 52; vgl. Lobsien 2001, 620.

„Landschaft ist Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist.“ Ritter 1963, 150.

In der deutschen Sprache beginnt sich so etwas wie eine subjektive Bedeutung von ‹Landschaft› erstmals in der Renaissance-Zeit herauszukristallisieren (Albrecht Dürer, Hans Sachs). Vgl. Eberle 1980, 24 f. Zur Entwicklung im französischen Sprachraum und einer ähnlich subjektiven Bedeutungsweise von ‹paysage› vgl. Croisille 2010, 12.

93 Vgl. Friedländer 1947, 17. 19.

Bevor wir nun ‚Landschaft‘ in einer subjektiven Bedeutung anhand der aufgezeigten Kriterien festlegen und gemäß einer stipulativen Definition formulieren, soll noch auf andere Mehrdeutigkeiten aufmerksam gemacht werden, wie sie in der Literatur immer wieder für den Ausdruck ‚Landschaft‘ auftauchen:

1. Mehrdeutigkeit im Hinblick auf die Unterscheidung von ‚Landschaft‘ im objektiven und subjektiven Sinn⁹⁴.
2. Mehrdeutigkeit im Hinblick auf eine Differenzierung von ‚Landschaft‘ in einem ästhetischen und „kulturwissenschaftlichen“ Sinn, wobei die kulturwissenschaftliche Bedeutungsweise annähernd der subjektiven entspricht⁹⁵.
3. Mehrdeutigkeit im Hinblick auf die Unterscheidung von ‚Landschaft‘ als Naturausschnitt, der von Menschen gestaltet, geprägt und geschaffen wurde, und ‚Landschaft‘ als Naturausschnitt, der von keinem Subjekt gestaltet wurde und „naturbelassen“ ist⁹⁶.
4. Mehrdeutigkeit im Hinblick auf die Unterscheidung von ‚Landschaft‘ als Naturausschnitt, der von einem Subjekt *wahrgenommen* wird, und ‚Landschaft‘ als Naturausschnitt, der von einem Subjekt *abgebildet, beschrieben* oder *gemalt* wird⁹⁷.
5. Mehrdeutigkeit im Hinblick auf die Unterscheidung von ‚Landschaft‘ als real vorhandenem und in der Außenwelt bestehendem Naturausschnitt, der von einem Subjekt wahrgenommen wird, und ‚Landschaft‘ als imaginärem und rein fiktivem Naturausschnitt, der von einem Subjekt vorgestellt wird⁹⁸.

94 Auf diese Mehrdeutigkeit machte Lehmann nachdrücklich aufmerksam, um vor ihr zu warnen. Er unterscheidet zwischen einer „geographischen Landschaft“ und einem „Landschaftsbild“ (womit allerdings unklar bleibt, ob eine subjektive Bedeutung von ‚Landschaft‘ oder die Abbildung einer Landschaft im subjektiven Sinne gemeint ist). „Die Doppeldeutigkeit des Wortes „Landschaft“ schafft manche Verwirrungen, umso mehr, als die beiden Aspekte ein und desselben Objekts nicht immer klar unterschieden werden.“ Lehmann 1968, 2–4.

95 Eine solche Mehrdeutigkeit stellt Janowski fest: „Was „Landschaft“ ist, kann dabei sehr unterschiedlich gefasst werden, je nachdem ob man sie ästhetisch oder kulturwissenschaftlich versteht.“ Janowski 2007, 51. ‚Landschaft‘ in einer ästhetischen Bedeutung meint dabei (vermutlich) die Zusammenfassung von Objekten und Teilen der Erdoberfläche zu einem Ganzen anhand ästhetischer Kriterien und die ästhetische Bewertung dieses Ganzen. Eine vergleichbare Festlegung findet sich bei Ritter, der unter ‚ästhetische Landschaft‘ („ästhetischer Landschaftsbegriff“) jenen Naturausschnitt verstanden wissen will, der „im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist: Nicht die Felder vor der Stadt, der Strom als ‚Grenze‘, ‚Handelsweg‘ und ‚Problem für den Brückenbauer‘, nicht die Gebirge und die Steppen der Hirten und Karawanen (oder der Ölsucher) sind als solche schon ‚Landschaft‘. Sie werden dies erst, wenn sich der Mensch ihnen ohne praktischen Zweck in ‚freier‘ genießerischer Anschauung zuwendet, um als er selbst in der Natur zu sein.“ Ritter 1963, 150 f. Damit wird klar, dass die ästhetische Bedeutung von ‚Landschaft‘ die subjektive Bedeutung voraussetzt bzw. bereits beinhaltet und zudem eine ästhetische Bewertung mit einschließt, die frei von praktischen Zwecken oder ökonomischen Zielen ist. Demgegenüber lässt sich ‚Landschaft‘ im „kulturwissen-

schaftlichen“ Sinn weitgehend auf die subjektive Bedeutungsweise reduzieren. Eine subjektive Bestimmung von ‚Landschaft‘ nimmt auch Schneider vor und versteht darunter „einen größeren Raum ästhetisch betrachteter Natur [...]“. Schneider 1995, 80; vgl. Janowski 2007, 52; Lobsien 2001, 619–621.

96 Steingraber 1985, 9–11. Diese Differenzierung wird in der nachfolgenden Definition nicht berücksichtigt. Mit ‚Landschaft‘ werden sowohl naturbelassene als auch kulturell geformte Naturausschnitte bezeichnet.

97 Diese Doppeldeutigkeit findet sich fast durchgehend in der Literatur, vgl.: „Der Begriff der Landschaft bezeichnet damit erstens die persönliche Wahrnehmungsform der Natur, zweitens ein entsprechendes künstlerisches Abbild von Natur. [...] Künstlerisches Abbild eines Naturausschnittes und individuelles Wahrnehmungsbild der Natur werden hier mit ein und demselben Begriff bezeichnet.“ Eberle 1980, 21. 25. Der Autor referiert hier lediglich Verwendungsweisen in der Literatur, während er selbst sehr wohl terminologisch differenziert. „Landschaft ist demnach ein Bild des Raumes. Landschaft ist zum einen als die Beschaffenheit eines Raumes zu verstehen und zum anderen als bildhafter Ausdruck oder Symbol dieser Beschaffenheit.“ Ipsen 2006, 73. Eine ähnliche Verbindung findet sich bei Casey (2006, 12), der sich fragt, „ob es so etwas wie *nichtdargestellte* Landschaft überhaupt gibt, eine Landschaft, die weder Teil eines wirklichen oder möglichen Gemäldes noch einer existierenden oder möglichen Landkarte ist. [...] Landschaft heißt bereits: Ort auf dem Weg zur Darstellung sein.“ Eine präzise und völlig zweckmäßige Trennung wird von Kotsidu eingeführt: „Einen Naturausschnitt, ein Segment der optisch erfahrbaren Welt, bezeichnet man als Landschaft, seine Umsetzung ins Bild als Landschaftsbild.“ Kotsidu 2008, 8.

98 Vgl. Eberle 1980, 25. 31.

Um diesen Mehrdeutigkeiten weitgehend vorzubeugen und eine präzise Ausdrucksweise zu ermöglichen, soll der Terminus ‹Landschaft› im Verlauf dieser Untersuchung gemäß folgendem Vorschlag und in Anlehnung an eine subjektive Bedeutung von ‹Landschaft› so verwendet werden:

Definitiv gelte für den Gegenstandsbereich der materiellen und fiktiven Objekte sowie Personen ‹*x ist eine Landschaft für y*› genau dann, wenn:

- 1.) Es ist entweder der Fall, dass gilt:
 - a.) *x* ist ein real vorhandener Teil der Erdoberfläche oder ein tatsächlicher Naturausschnitt mit seiner räumlichen Anordnung von geologischen, geographischen, klimatischen oder kulturellen Phänomenen, und
 - b.) *y* ist eine Person, die in der Lage ist, *x* wahrzunehmen, zu betrachten, zu bewerten, zu beurteilen, zu erleben oder sich an *x* zu erinnern, und
 - c.) *y* ist eine Person, die in der Lage ist, *x* als eine Einheit und ein Ganzes zu begreifen, das aus Teilen besteht und Teil eines größeren Ganzen ist.
- 2.) Oder es ist der Fall, dass gilt⁹⁹:
 - d.) *x* ist ein von *y* imaginiertes Teil der Erdoberfläche bzw. ein von *y* vorgestellter Naturausschnitt mit seiner räumlichen Anordnung von geologischen, geographischen, klimatischen oder kulturellen Phänomenen, und
 - e.) *y* ist eine Person, die in der Lage ist, sich *x* vorzustellen, *x* geistig zu konzipieren, zu entwerfen oder zu bewerten, und
 - f.) *y* ist eine Person, die in der Lage ist, *x* als eine Einheit und ein Ganzes zu begreifen, das aus Teilen besteht und Teil eines größeren Ganzen ist.

Der Terminus ‹Landschaft› soll im Folgenden also nur Verwendung finden, wenn er an ein wahrnehmendes Subjekt gebunden ist und keine Abbildung bzw. Beschreibung einer Landschaft meint. Allerdings soll mit dem Ausdruck ‹Landschaft› noch keine Entscheidung darüber getroffen werden, ob:

- a.) von einem naturbelassenen oder kulturell überformten Teil der Erdoberfläche die Rede ist;
- b.) sich das Subjekt (*y*) auf real vorhandene oder nur fiktive Entitäten bezieht bzw. ob es mit dem Terminus ‹Landschaft› reale oder fiktive Entitäten zu einem Objekt zusammenfasst¹⁰⁰.

Eine solche Festlegung soll vielmehr mithilfe eigener Kategorien und Termini getroffen werden, die eine Substrukturierung des Ausdrucks ‹Landschaft› ermöglichen. Dementsprechend lassen sich Landschaften nach zwei Kriterien einteilen:

- 1.) Bezieht sich *y* mit dem Ausdruck ‹Landschaft› auf real vorhandene Teile der Erdoberfläche oder fiktive Naturausschnitte? Fasst *y* mit ‹Landschaft› tatsächliche Bereiche der Natur zu

⁹⁹ D. h. die Definition ist nur dann erfüllt, wenn entweder 1.) oder 2.) der Fall ist, aber nicht beide Bedingungen gleichzeitig – logisch präziser: Wenn nicht 1.), dann 2.) und wenn nicht 2.), dann 1.), aber nicht 1.) und 2.).

¹⁰⁰ Zum ontologischen Status von Landschaften: Nach dieser Definition sind Landschaften sog. konventionelle Objekte. Denn als Gegenstände bestehen sie nur deshalb, weil ein Subjekt (*y*) sie als Einheit und Ganzes begreift. Von einer Landschaft soll also dann und nur dann gesprochen werden, wenn es mindestens eine Person gibt, die sich auf ein *x* bezieht und dieses *x* das ist, was von *y* ‹Landschaft› genannt wird. Im 1. Fall ist dieses *x* ein real vorhandener Teil der Erdoberfläche. Obwohl dieser Teil der Erdoberfläche auch ohne das Vorhandensein eines *y* Bestand hat, gilt das für die Landschaft nicht. Im 2. Fall ist dieses *x* etwas, das *y* sich vorstellt und das allein von *y* imaginiert wird. Da es sich bei Landschaften um konven-

tionelle Objekte handelt, liegt der Fall vor, dass sich *y* mit ‹Landschaft› zwar auf real vorhandene Entitäten beziehen kann (Fall 1.; entweder Teile von Objekten oder die Summe von Objekten), aber dass die Zusammenfassung dieser Teile bzw. die Summierung zu *einem Objekt* der Auswahl von *y* unterliegt. Der ontologische Status von Landschaften ist also äußerst komplex: Zwar ist *x* im 1. Fall real vorhanden, auch ohne die Existenz von *y*, aber ohne *y* ist *x* kein Objekt (sondern immer nur ein Teil oder die Summe von Objekten). Als selbstständige Objekte haben Landschaften also nur Kraft subjektiver Konventionen Bestand, während jene Teile/Summen, die *y* zu Objekten zusammenfasst, auch ohne die Konventionen von *y* bestehen. Im Folgenden werden diese mereologischen Relationen vereinfacht und eine kurze, prägnante Ausdrucksweise eingeführt. Zur Problematik der konventionellen Objekte vgl. Heller 1990, 35–58.

einem Ganzen zusammen, soll von *Reallandschaften* oder real vorhandenen Landschaften die Rede sein (Bedingung 1.)? Meint y mit ‚Landschaft‘ einen nur imaginierten Naturschnitt, soll von *fiktiven Landschaften* (synonym: Phantasielandschaften, Kunstlandschaften) gesprochen werden (Bedingung 2.)?

- 2.) Welche geologischen, geographischen, klimatischen oder kulturellen Phänomene sind in jenem Teil der Erdoberfläche vorherrschend, den y mit ‚Landschaft‘ belegt? Je nachdem welche natürlichen, architektonischen, belebten oder unbelebten Elemente in der jeweiligen Landschaft dominierend sind, sollen unterschiedliche Landschaftstypen differenziert werden. In diesem Sinne wird von Kulturlandschaften und Naturlandschaften, Stadtlandschaften, Architekturlandschaften, Villenlandschaften, bukolischen Landschaften, sakralen Landschaften, idyllischen Landschaften, mythologischen Landschaften, nilotischen Landschaften, Waldlandschaften etc. gesprochen¹⁰¹.

Demgegenüber erscheint es zweckmäßig, für die Abbildung von Landschaften auf einem materiellen Bildträger einen eigenen Terminus vorzubehalten, um Missverständnisse zu vermeiden. Im Rahmen der folgenden Untersuchung geht es nämlich weniger um Landschaften für eine bestimmte Person, sondern um Darstellungen von Landschaften, die von Personen geschaffen und rezipiert wurden. In diesem Fall soll von einem ‚Landschaftsbild‘ die Rede sein, das folgendermaßen definiert sei:

Für den Gegenstandsbereich der materiellen Objekte und Personen soll definitorisch gelten: *«x ist ein Landschaftsbild von z für y»* genau dann, wenn gilt:

- a.) x ist ein materieller und annähernd flächiger Bildträger (Fresko, Mosaik etc.).
- b.) z und y sind Personen, die in der Lage sind, x visuell wahrzunehmen.
- c.) Es gibt mindestens eine gegenständliche Abbildung w auf x und w wurde von z hergestellt.
- d.) Es gibt mindestens eine Landschaft v für z und für y , sodass gilt:
⇒ z hat w mit der Absicht hergestellt, dass w eine gegenständliche Abbildung von v ist.
⇒ y erkennt, interpretiert, betrachtet oder bewertet w als gegenständliche Abbildung von v auf x .

Bei diesem definitorischen Vorschlag wurde freilich ein wichtiges Problem umgangen, da im Definiens einfach vorausgesetzt wird, dass die Bedeutung des Ausdrucks ‚gegenständliche Abbildung‘ klar sei. Ohne an dieser Stelle näher auf die Frage nach der Explikation einer gegenständlichen Abbildung einzugehen¹⁰² – eine der Hauptaufgaben und Grundprobleme der modernen Bildtheorie – werden bereits zwei Aspekte ersichtlich, die bei der Abbildung einer Landschaft auf einem flächigen Bildträger wesentlich sind:

- 1.) Im Hinblick auf ein Landschaftsbild liegt notwendigerweise eine subjektive Bedeutung von ‚Landschaft‘ zu Grunde. Denn nur eine Person (z) ist in der Lage, eine Landschaft auf einem Bildträger gegenständlich darzustellen und nur ein Subjekt (y) vermag die gegenständliche Abbildung einer Landschaft auf einem Bildträger zu erkennen und als solche zu interpretieren. Sowohl das Herstellen als auch das Erkennen einer gegenständlichen Landschaftsdarstellung setzt also wahrnehmende Subjekte voraus, die Ausschnitte der Erdoberfläche als Einheiten begreifen. Damit es überhaupt zu einem Landschaftsbild kommt, wird also immer schon unterstellt, dass es mindestens eine Person (z) gibt, die einen Teil der

¹⁰¹ Zur Aufgliederung in Landschaftstypen vgl. Eberle 1980, 29.

¹⁰² Dazu ausführlich: Black 1977, 115–146.

1. 1. Topographische Landschafts- und Panoramadarstellung: Arbeitsdefinitionen

Erdoberfläche als Landschaft wahrnimmt, um eine Abbildung dieser Landschaft zu schaffen¹⁰³.

- 2.) Die Abbildung von Landschaft hat in besonderem Maße mit Räumlichkeit zu tun. Denn ‹Landschaft› wurde u. a. als Teil der Erdoberfläche definiert und damit als ein räumliches Gebilde mit dreidimensionalen Zusammenhängen, die im Bild irgendeine Umsetzung finden müssen. Damit es zur gegenständlichen Abbildung einer Landschaft kommen kann, ist die räumliche Anordnung der Landschaftselemente auf irgendeine Weise zu berücksichtigen – welche, wird von der Definition bewusst offen gelassen, um im Weiteren einer zirkulären Argumentationsweise vorzubeugen. Denn obwohl das räumliche Verhältnis der einzelnen Landschaftsteile, ihr Nebeneinander, Übereinander und Hintereinander *irgendeine* Umsetzung erfahren muss, sollte die Definition nicht bereits mögliche Ergebnisse der Untersuchung vorweg nehmen: Nämlich welche *Formen der Raumdarstellungen* in römischen Landschaftsbildern vorliegen und welche Möglichkeiten perspektivischer Abbildung es in ihnen gibt. In dieser Hinsicht hält sich die Definition bewusst zurück und bleibt gegenüber sämtlichen Darstellungsformen offen. Es zeigt sich lediglich die inhärente Verknüpfung von Landschaftsbildern mit den Problemen räumlicher Darstellung, wie sie etwa von Friedländer erkannt und betont wurde¹⁰⁴.

Gerade dieser kausale Zusammenhang von Landschaftsbild und räumlicher Darstellungsweise lässt es umso verwunderlicher erscheinen, wenn die Probleme perspektivischer Darstellung in der Forschung als „Scheinprobleme“ der Landschaftsmalerei bezeichnet werden. Räumlichkeit im Sinne einer Darstellungsweise ist vielmehr Voraussetzung und Grundlage für das Zustandekommen von Landschaftsbildern, sie liefert nicht nur einen Schlüssel für die Probleme gegenständlicher Abbildung überhaupt, sondern auch für den spezifischen Zugang zur Strukturierung und Konzeption von Landschaft.

1. 1. Topographische Landschafts- und Panoramadarstellung: Arbeitsdefinitionen

Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, eine Gruppe von römischen Landschaftsdarstellungen herauszuarbeiten und im Hinblick auf ihre perspektivischen Darstellungsformen zu analysieren, die in der Forschung bisher kaum als eigener Typus erkannt und berücksichtigt wurden¹⁰⁵. In

¹⁰³ Es wäre zwar möglich, den Ausdruck ‹Landschaftsbild› mithilfe einer objektiven Bedeutung zu definieren, aber nur wenn man die Zusätze macht, dass *z* und *y* diese objektive Landschaft wahrnehmen bzw. vorstellen und sie als Einheit erfassen. Damit ist man aber wieder bei einer subjektiven Bedeutung gelandet. Eine ähnliche Argumentation, allerdings mit etwas anderer Stoßrichtung findet sich bei Kotsidu: „Bei der bildlichen Umsetzung einer Landschaft handelt es sich jedoch nicht um ein passives Nachbilden eines Naturausschnittes, sondern immer um einen schöpferischen geistigen Akt, der mit menschlicher Wahrnehmung zu tun hat. [...] Der Mensch steht in diesem Umsetzungsakt der Natur gegenüber immer in einer Distanz, nämlich als Betrachter; und gibt damit seinem emotionalen und kognitiven Verhältnis zur Natur visuellen Ausdruck.“ Kotsidu 2008, 8.

¹⁰⁴ „Ein Berg, als Schwellung der unbegrenzten Erdmasse, ein Fluss, Rinne in der Bodenfläche, sind keine Dinge, in diesem Sinn und visuell nur fassbar in ihrem Verhältnis zum Raume. [...] So wird die Landschaft [bzw. das Landschaftsbild] zu einer Schule, in der die

Relativität gelehrt wird, da hier die Glieder weniger durch ihre Gestalt und ihr eigenes Wesen als durch ihr Verhältnis zueinander und zum Gesamt über die Wirkung entscheiden [...].“ Friedländer 1947, 18–20. Auf einen ähnlichen Zusammenhang weist Boehm hin: „Der perspektivische Aspekt, den der Maler wählt und unter dem er die Berge, Täler etc. sieht, stellt einen Ausschnitt der gesamten Wirklichkeit dar, aber dieses Teil-Sein ist als das Ganze einer räumlich-zeitlichen Einheit gegeben, die sich als Zusammenschluß in einem Horizont präsentiert.“ Boehm 1969, 63. Bereits Woermann (1876, 214) sah in der Beherrschung perspektivischer Darstellungsformen einen unverzichtbaren Faktor der Landschaftsmalerei. Auf eine innere Verbindung von Raumdarstellung und Landschaftsbild wurde auch von Kenner (1964, 162) hingewiesen.

¹⁰⁵ Eine nähere Differenzierung hinsichtlich der räumlichen Ausdehnung einer Landschaftsdarstellung wird erstmals in der neuesten Literatur bei Croisille (2010, 15) gefordert, dort allerdings nur angedeutet: „Il est nécessaire de faire une place à ces représentations dans la mesure où le départ entre un point de vue panoramique et une observa-

Anlehnung an bestehende Terminologien soll für diese Gruppe von Landschaftsbildern der Ausdruck ‹Panoramadarstellung› geprägt und im Sinne einer stipulativen Arbeitsdefinition festgelegt werden, um damit eine möglichst prägnante, eindeutige und sparsame Ausdrucksweise zu ermöglichen. Formuliert wird eine solche Definition mit der Absicht, gerade solche Landschaftsbilder zu erfassen, die einen größeren Raumausschnitt zur Darstellung bringen und das Problem räumlicher Tiefe in besonderer Weise verarbeiten¹⁰⁶. Während der Terminus ‹Landschaft› oder ‹Landschaftsbild› noch keinerlei Einschränkung bezüglich des wahrgenommenen oder dargestellten Raumausschnitts macht, soll der Ausdruck ‹Panoramadarstellung› nur auf solche Landschaftsbilder abzielen, die mehr als vereinzelte Naturmotive oder Abkürzungen in einem größeren räumlichen Zusammenhang zeigen¹⁰⁷. Landschaft im Sinne einer Panoramadarstellung ist weder bloßes Beiwerk figürlicher Szenen noch dekorative Rahmung, sondern von einer Panoramadarstellung wird verlangt, dass sie einen größeren, umfassenderen Raumausschnitt oder ganze Regionen zur Darstellung bringt¹⁰⁸. ‹Region› bezeichnet dabei eine Gruppe aneinander grenzender Orte (d. h. Raumstellen), die gemeinsam ein kontinuierliches Raumgefüge bilden und zum selben Zeitpunkt vorhanden sind¹⁰⁹.

Diese Bemerkung vorausgeschickt, soll der Ausdruck ‹Panoramadarstellung› folgendermaßen definiert werden:

Definitionsgemäß sei für den Gegenstandsbereich der gegenständlichen Abbildungen und der Personen festgelegt, dass ‹*x eine Panoramadarstellung von z für y*› ist, wenn gilt:

- a) *x* ist ein Landschaftsbild von *z* für *y* (*z*, *y* sind Personen) und für dieses Landschaftsbild gilt:
- b) Es gibt eine (reale oder imaginäre) Landschaft *w*, die in *x* dargestellt ist und *w* ist ein zusammenhängendes, weitläufiges Raumgefüge, das Teil der Erdoberfläche ist und das mehr als nur einzelne Landschaftselemente umfasst, sodass mindestens eines der folgenden Merkmale auf *w* zutrifft:
- c) *w* ist: eine Region, ein Gebiet, ein Areal, ein Landstrich, ein weitläufiges Gelände, ein zusammenhängender Gebäudekomplex mit Umland, eine Stadt, ein Stadtteil, eine Provinz oder ein Erdteil.

Wie bereits angedeutet (Kap. 0. 1.) sollte die Bedeutung von ‹Panoramadarstellung› im Sinne von Wittgensteins „Familienähnlichkeit“ aufgefasst werden. Es lässt sich mithilfe der Definition zwar eindeutig entscheiden, ob ein bestimmtes Landschaftsbild eine Panoramadarstellung ist oder nicht, aber der Terminus erfährt eine interne Abstufung: Je mehr Merkmale von Bedingung c) eine Panoramadarstellung aufweist, desto typischer ist der Terminus in Annäherung an einen idealen Prototyp erfüllt. Panoramadarstellungen, die weniger Merkmale auf sich vereinigen können,

tion plus limitée et précise est souvent visible [...]“ Croisilles Unterscheidung scheint sich aber weniger auf die räumliche Ausdehnung der dargestellten Landschaft und die dargestellte Tiefendimension des Raumgefüges zu beziehen, als eine besondere Berücksichtigung des Bildformats zu beinhalten. Das Bildformat bleibt in der hier angestrebten Differenzierung und in Bezug auf die Ausdehnung des dargestellten Raumgefüges aber unerheblich.

¹⁰⁶ Zum engen Zusammenhang zwischen Landschaftsdarstellung und wahrgenommener Raamtiefe vgl. Casey 2002, 287: „Letzten Endes ist auch die Darstellung einer Landschaft [...] nichts anderes als die Darstellung landschaftlicher Tiefe.“ Vgl. Kenner 1964, 162.

¹⁰⁷ Zur Verwendung des Ausdrucks ‹Panoramadarstellung› und zu unterschiedlichen Formen der Panoramadarstellung (etwa Rund- und Querpanoramen) vgl. Hohenberg 1966, 138; Hölzel 1963, 103; Imhof 1963, 63–65; Mikocki 1990, 58.

¹⁰⁸ Auf diesen Unterschied macht Casey aufmerksam, der zwischen eigentlichen Landschaftsbildern und Landschaftsszenarien unterscheidet: „Wir finden also in China wie auch im Westen eine frühe Tendenz, Naturmotive zumindest als dekorative Umrahmung [für Figurenbilder] einzusetzen, was aber noch nichts mit ganzheitlichen Landschaftsszenen zu tun hat. Die Landschaft bleibt hier auf der Stufe bloßer Szenerie stehen [...]“ Casey 2002, 138 f.

¹⁰⁹ Definition von ‹Region› bei Casey 2002, 115.

liegen im äußeren Bereich des „Bedeutungszentrums“ und sind dementsprechend weniger typisch.

Im Zuge dieser Festlegung ist über den Realitätsgehalt der dargestellten Landschaft noch keine Entscheidung getroffen. Als ‚Panoramadarstellung‘ können sowohl Abbildungen real vorhandener Landschaften bezeichnet werden als auch Bilder von fiktiven Landschaften. Diese weit gefasste Bestimmung soll es der späteren Analyse ermöglichen, allein mithilfe bildinterner Kriterien über das Zutreffen des Terminus zu entscheiden.

Dennoch erscheint es lohnenswert, einen weiteren Terminus zu formulieren, der die Gegebenheiten real vorhandener Landschaften und die tatsächliche Topographie miteinbezieht. Dabei wird unter ‚Topographie‘ die Erfassung und Wiedergabe eines real vorhandenen Geländes mit seinen darauf lokalisierten geographischen und geomorphologischen Erscheinungsformen verstanden¹¹⁰. Gegenstand der Topographie ist die Beobachtung und Aufzeichnung von Gewässern, Bodenformen, Gebäuden, Verkehrsnetzen etc. und ihrer Verteilung im Gelände. Es ist zu betonen, dass es sich bei ‚Topographie‘ um einen Terminus mit modernem Wortsinn handelt, der ein Teil der geographischen Länderkunde ist und nicht mit dem antiken Ausdruck *τοπογραφία* (*topographia*) gleichgesetzt werden darf¹¹¹. Topographische Darstellungen in diesem Sinne entstehen mit der Absicht reale Landschaften abzubilden, da die Kennzeichnung einer Landschaft mit ihren spezifischen Eigenheiten zentral für die Topographie ist und sich diese genau auf einen existierenden Ort bzw. ein Gelände beziehen will, das von allen anderen unterscheidbar ist¹¹². Mit dieser Fokussierung auf eine reale Landschaft und ihre geographischen Besonderheiten rückt die Topographie ins Umfeld der Kartographie, mit der sie einige Gemeinsamkeiten aufweist¹¹³. Während es der Topographie um die Aufnahme einzelner Orte und Geländeabschnitte geht, widmet sich die Chorographie (im modernen Sprachgebrauch) der Erfassung größerer Regionen, und beschäftigt sich die Kartographie mit der Vermittlung dieses topographisch-chorographischen Wissens in Form von Karten. In diesem Sinne können das topographische Landschaftsbild und die topographische Panoramadarstellung folgendermaßen definiert werden:

Für den Gegenstandsbereich der gegenständlichen Abbildungen und der Personen gelte definitorisch: *x ist eine topographische Panoramadarstellung von z für y* genau dann, wenn gilt:

- a) *x* ist eine Panoramadarstellung von *z* für *y*, für die gilt:
- b) Es gibt eine Landschaft *w*, die in *x* dargestellt ist und *w* ist ein real existierender Teil der Erdoberfläche mit seinen geographischen und geomorphologischen Besonderheiten, der mindestens von *z* wahrgenommen (erkundet, vermessen etc.) wurde¹¹⁴.

Damit ist eine terminologische Trennlinie zwischen Phantasielandschaftsbildern auf der einen Seite und Reallandschaftsbildern auf der anderen Seite gezogen.

¹¹⁰ Zur Bedeutung von ‚Topographie‘ vgl. Jensch 1970, 103 f.; Sonnabend 2006, 560.

¹¹¹ Die Bedeutungsklärung des Ausdrucks *τοπογραφία* bildet einen eigenen Schwerpunkt der Untersuchung und wird im Exkurs I. 2. zur Sprache kommen. Als ein Ausdruck der zweiten sprachlichen Ebene sollte *τοπογραφία* keinesfalls ohne vorherige Bedeutungserklärung in der ersten sprachlichen Ebene gebraucht werden.

¹¹² Auf den Zweck der Informationsvermittlung macht Casey aufmerksam: „[...] der topographische Weg, kann als „Weg der Belehrung“ bezeichnet werden. Sein ursprüngliches Motiv, wenn nicht sogar durchgängiges Ziel besteht darin, die Betrachter über die Eigenheiten einer

spezifischen Landschaft in Kenntnis zu setzen [...]“. Casey 2002, 36 f.; vgl. Downs – Stea 1982, 152 f. 162.

¹¹³ Zur Bedeutungsverwandtschaft der Ausdrücke vgl. Casey 2002, 11. 37. 226. Er sieht die Topographie in einer Zwischen- und Vermittlerrolle zwischen Landschaftsmalerei und Kartographie: „Anders ausgedrückt, liegt die topographische Malerei in ihrer ursprünglichen Form nicht nur zwischen der Landschaft tatsächlicher Empfindung und der von objektiven Landkarten dargestellten, sondern leistet einen direkten Beitrag zum kartographischen Anliegen.“ Casey 2002, 37.

¹¹⁴ Ganz analog dazu die Definition von *x ist ein topographisches Landschaftsbild von z für y*.

Nun wurde gerade in Bezug auf die antike und römische Landschaftsdarstellung vermutet, dass Reallandschaften oder „Landschaftsporträts“ im topographischen Sinne kaum ein Thema des antiken Bildschaffens waren¹¹⁵. Die römische Antike habe mit ihren Landschaftsdarstellungen niemals real vorhandene Orte abbilden oder thematisieren wollen, sondern immer nur rein fiktive Landschaften:

„Der Terminus ‚realistisch‘ ist der Sache nicht adäquat: Es geht bei der antiken Landschaftsdarstellung nicht darum, etwas so wiederzugeben wie es aussieht, das ist nicht die Intention der antiken Maler. [...] Hierin ist auch der wesentlichste Unterschied zwischen Landschaftsdarstellungen der Antike und der Renaissance zu sehen. [...] Auf keinen Fall aber ist Landschaft ein Malerobjekt, das aufgrund von Naturbeobachtung entstanden ist, denn dann müsste es themenunabhängig vorkommen [...].“¹¹⁶

Dieses kategorische Urteil über das Fehlen topographischer Landschaftsbilder in der römischen Antike wird mit einer untrennbaren Bindung der Landschaftsthematik an die bukolisch-mythologische Dichtung erklärt und in Kontrast zur Landschaftsauffassung der Renaissance gesetzt:

„Folgendes Faktum dürfte bisher den Blick dafür verstellt haben, die Abhängigkeit der Landschaftsmotivik von der Dichtung zu sehen: Die Erfahrung der Renaissancekünstler wurde absolut gesetzt, und dabei hat man nicht gesehen, daß *diese Art* der Naturinterpretation *nur eine* – historisch gebundene – Möglichkeit unter anderen ist. Ich sehe hier einen Parallellfall zu dem [...] Missverständnis der antiken Perspektive.“¹¹⁷

Sowohl die Modi der räumlichen Darstellung als auch jene des landschaftlichen Abbildens in Antike und Renaissance seien also inkommensurabel, da ihnen völlig unterschiedliche Konzeptionen unterliegen. Aufgrund dieser mentalitätsgeschichtlichen Unterschiede sei die römische Antike nie zu topographischen Landschaftsdarstellungen gelangt und die antiken Zeugnisse werden dahingehend interpretiert. Bei dieser Argumentationsweise ist jedoch insofern methodische Vorsicht angebracht, als die Gefahr besteht, dass nicht mehr von den antiken Bildwerken ausgegangen wird, um auf eine antike Landschaftskonzeption zu schließen, sondern die vermeintliche Landschaftsauffassung *a priori* gesetzt wird, um die vorhandenen Bildwerke in ihrem Licht zu deuten. Die eigentliche Problematik – nämlich inwieweit antike Landschaftsbilder topographische Elemente aufnehmen und sich auf reale Orte beziehen lassen – wird damit aber von vornherein umgangen oder vorweggenommen. Dürfen nur solche Landschaftsporträts à la da Vinci oder Dürer als topographisch gelten oder können sich auch anders geartete Landschaftsbilder womöglich auf reale Grundlagen beziehen? Damit erhebt sich die Frage, ab wann ein Landschaftsbild als topographische Darstellung zu beurteilen ist und welche Kriterien der Bildbewertung zur Entscheidungs-

¹¹⁵ In diesem Sinne äußerte sich Schober 1923, 9: „[...] die bekannten Odysseelandschaften bestätigen es, daß wir in diesen Landschaftsbildern durchaus Produkte der Phantasie zu sehen haben, die der realen Grundlage entbehren. Aus der Wirklichkeit genommene Vorwürfe [...] gehören zu den größten Ausnahmen.“

¹¹⁶ Steinmeyer-Schareika 1978, 30–32. Nach Steinmeyer-Schareika ziele die antike Landschaftsdarstellung nie auf die Abbildung real-topographischer Begebenheiten ab, sondern bleibe immer an die literarischen Themen der Mythologie und Bukolik gebunden. „Sie ist eben Bestandteil des Themas: Arbeit nach lyrischer Dichtung. [...] Bei anderen Themen dagegen, z. B. bei historischen Darstellungen, fehlt sie gänzlich (vgl. Trajanssäule), obwohl sie in der

gleichzeitigen Wandmalerei als bukolisches Motiv weiterhin vorkommt.“ Steinmeyer-Schareika 1978, 31. Diese Einschätzung, dass antike Landschaftsbilder ausschließlich an mythologische und bukolische Dichtung gebunden seien, muss im Lichte zahlreicher Zeugnisse revidiert werden. Etliche Bildwerke der römischen Zeit zeigen Landschaften ohne mythologisch-bukolischen Inhalt, etwa ländliche Genreszenen, Stadtansichten oder auch historische Darstellungen – gerade die Trajanssäule kennt eine Fülle von landschaftlichen Darstellungen. Zwar lassen sich gewisse Gattungen der römischen Landschaftsmalerei mit den Werken der Landschaftsdichtung in Bezug setzen, daneben kommen aber auch andere vor.

¹¹⁷ Steinmeyer-Schareika 1978, 31 f.

findung ausschlaggebend sind. Diese Fragestellung führt ein Stück weit in theoretische Betrachtungen, ist für die anschließende Beurteilung des topographischen Gehalts römischer Panoramadarstellungen aber unerlässlich. Ein erstes Mittel, um die Identifizierung eines Landschaftsbildes als Abbildung real vorhandener Orte zu gewährleisten, ist die Kennzeichnung mithilfe einer Beschriftung. Der Landschaftsdarstellung wird einfach ein Name aus der realen Geographie beigelegt. Wie Gombrich richtig bemerkte, müssen Bild und Beschriftung aber nicht unbedingt zusammenpassen, wie etwa die berühmten Stadtveduten der Schedelschen Weltchronik von 1493 eindrucksvoll belegen¹¹⁸: Denselben Typen von Stadtbildern – Panoramadarstellungen in unserem Sinne – wird einmal die Aufschrift ‚Damaskus‘ oder ‚Mantua‘ beigelegt, ein anderes Mal werden ‚Neapel‘ und ‚Lyon‘ darüber geschrieben (Abb. 89–92). Handelt es sich um topographische Landschaftsbilder, da sie aufgrund der Beschriftung vorgeben, einen realen Ort darzustellen?

Das Problem wird noch verzwickter bei der Betrachtung anderer spätmittelalterlicher Stadtveduten. Sie zeigen zwar einige charakteristische Aspekte des Ortes, vermischen diese aber mit typischen, anachronistischen oder lokal unpassenden Elementen. Ihr topographischer Informationsgehalt kann erst im Vergleich mit den tatsächlichen Örtlichkeiten und Gebäuden überprüft werden. Das allgemeine Muster zur Herstellung dieser Landschaftsbilder wurde von Gombrich treffend erkannt und beschrieben: Es handelt sich um das Prinzip von Topos und Variation, allgemeinem Schema und spezifischer Abwandlung. Stereotype Schemata und Bildkategorien – Stadt, Landschaft – werden hingesezt und soweit abgewandelt, wie es nötig erscheint, um sie als einmalige Orte zu charakterisieren¹¹⁹. Manchmal reicht dazu die Beschriftung einer bekannten Formel, manchmal werden geläufige Bildtypen mit individuellen Merkmalen versehen. Für die römische Bildgestaltung, deren starke Orientierung an vorgeprägten Schemata bekannt ist, darf durchaus eine ähnliche Vorgehensweise vermutet werden, sodass sich die Frage stellt, ab welchem Zeitpunkt eigentlich von topographischen Landschaftsbildern und topographischen Panoramadarstellungen im definierten Sinne die Rede sein kann. Bereits dann, wenn eine typische Bildformel mit einer topographischen Aufschrift versehen wurde, oder erst, wenn es sich um so exakte Topographien wie die Toskanabilder von Leonardo da Vinci handelt (Abb. 93. 94)¹²⁰, deren kartographischer Anspruch unverkennbar ist?

Um in dieser Frage eine Klärung zu erzielen, muss gemeinsam mit Goodman darauf verwiesen werden, dass nicht alle Bilder auf etwas Bestimmtes in der Welt Bezug nehmen oder etwas tatsächlich Vorhandenes repräsentieren¹²¹. Einige Bilder (vielleicht sogar die meisten) denotieren nicht, sondern beziehen sich nur auf allgemeine Klassen von Dingen oder auf fiktive Dinge. Etwas anders formuliert, ließe sich vielleicht sagen, dass gegenständliche Bilder einerseits ganz bestimmte und konkrete Dinge im Sinne einer Individuenkonstante darstellen können, dass sie andererseits auch unbestimmte, beliebige und exemplarische Dinge einer Klasse, vergleichbar einer Individuenvariable, darstellen können. Es scheint also notwendig, eine terminologische Unter-

¹¹⁸ Gombrich 1978, 89 f.

¹¹⁹ Gombrich stellt eine eindrucksvolle Reihe topographischer Bilder vom Mittelalter bis ins 19. Jh. zusammen, um seine These vom Vorrang des Schemas zu untermauern. Nach Gombrich stehen topische Bildkategorien am Anfang und erst in dieses Schema werden nachträgliche Spezifika eingefügt, um die Kennzeichnung und Erkennbarkeit des Dargestellten zu erlauben. Das Schema wird anhand des Originals immer wieder abgeändert und korrigiert – eine Theorie der Abbildung im Sinne Poppers. Damit betont Gombrich die herausragende Stellung mentaler Kategorien bzw. Schemata für die Herstellung von „Abbildern“, d. h. in Gombrichs Terminologie: von Bildern, die sich auf ganz bestimmte, real vorhandene Gegenstände beziehen. Gomb-

rich 1978, 91–93. „Die spezifische Information über das Objekt, das er [der Künstler] vor sich hat, seine einzelnen charakteristischen Züge und Informationen, werden gleichsam Schritt für Schritt in ein vorgegebenes Schema wie in ein Formular eingesetzt.“

¹²⁰ Imhof 1965, 54; Ullmann 1980, 147 f.

¹²¹ In diesem Sinne weist Goodman darauf hin, dass der Ausdruck ‚repräsentieren‘ im kunstanalytischen Sprachgebrauch doppeldeutig ist: „Zu sagen, daß ein Bild ein Soundso repräsentiert, ist insofern äußerst ambig, als man damit sagen kann, was das Bild denotiert und was für eine Art von Bild es ist. [...] Aber ein Bild kann von einer bestimmten Art sein [...] ohne etwas zu repräsentieren [d. h. denotieren].“ Goodman 1997, 32, vgl. 31–34.

scheidung zwischen den Ausdrücken «abbilden», «zeigen», «darstellen» und «repräsentieren» auf der einen Seite sowie den Termini «schildern», «bezeichnen», «denotieren» auf der anderen Seite zu treffen¹²². Mit der ersten Gruppe von Ausdrücken ist noch keine Implikation über die Existenz bzw. Nichtexistenz der dargestellten Gegenstände und Vorgänge verbunden, während die zweite Gruppe von Ausdrücken nur auf solche Bilder Anwendung finden soll, die einen ganz bestimmten, real vorhandenen Gegenstand darstellen. Mithilfe dieser Unterscheidung können wir sagen: Alle Bilder, die einen Gegenstand denotieren, repräsentieren ihn auch, aber nicht alle Bilder, die einen Gegenstand repräsentieren, denotieren auch etwas. Allerdings kann die Entscheidung darüber, ob in einem Bild Denotation oder bloße Repräsentation vorliegt, nicht ausschließlich anhand bildinterner Kriterien gefällt werden. Externe Faktoren – der Vergleich von Abbild und abgebildetem Gegenstand, das Überprüfen von Ähnlichkeiten – sind unerlässlich. Die dazu benötigten Informationen, wie das Auffinden des denotierten Gegenstandes und sein Vergleich mit dem Bild, sind aber nicht immer zugänglich. Gerade im Hinblick auf antike topographische Bilder ist dieser Informationsmangel besonders augenfällig: Die erhaltenen Landschaftsbilder lassen sich nur in den wenigsten Fällen mit realen Landschaften, Städten oder Regionen vergleichen, da diese entweder verschwunden sind oder sich allzu stark verändert haben. Im Falle eines unbestimmten oder unauffindbaren Bezugsgegenstands plädiert Goodman dafür, von einer „Null-denotation“ auszugehen, um sich lediglich auf die Feststellung der Repräsentationskategorie zu beschränken¹²³. Wie bereits angedeutet, funktionieren solche Repräsentationskategorien rein bildintern, der Vergleich mit realen Gegebenheiten kann ausfallen¹²⁴. An dieser Stelle kommt auch der semantische Informationsgehalt einer gegenständlichen Abbildung ins Spiel, der sowohl repräsentierenden als auch denotierenden Bildern zu eigen ist. Unter der semantischen Information eines Bildes verstehen wir im Anschluss an Black lediglich das, was auf dem Gemälde gezeigt wird und das können sowohl spezifische Gegenstände sein¹²⁵ als auch fiktive Repräsentanten für Typen und Kategorien von Gegenständen. Im Hinblick auf die Bewertung eines Landschaftsbildes als topographisch kommt es nun darauf an, ob die semantische Information des Bildes auch gewisse topographische Aspekte beinhaltet, d. h., ob es gewisse topographische Gegebenheiten denotiert. Ein Landschaftsbild oder eine Panoramadarstellung wird also nicht *ausschließlich* topographisch sein, sondern jeweils mehr oder weniger topographisch, je nachdem wie viel topographische Information es transportiert. Es bleibt jedoch zu betonen, dass für die Beurteilung nicht allein die topographische *Information* ausschlaggebend sein kann, sondern auch die topographische *Intention*. Wurde das Landschaftsbild mit der Absicht geschaffen, sich auf einen speziellen Ort bzw. eine spezielle Region zu beziehen? Bereits die Beschriftung eines schematischen und typischen Landschaftsbildes mit einem Ortsnamen macht eine solche topographische Intention deutlich. Ebenso kann bei der individuellen Variation geläufiger Formeln von einer topographischen Intention und von einer anfänglichen topographischen Information gesprochen werden. Wie bereits im Fall der Panoramadarstellung festgestellt wurde, lässt sich hier keine eindeutige Grenzziehung vornehmen, es muss vielmehr nach dem Abwägen von Einzelfällen eine innere

122 Wir folgen hierin der Unterscheidung von Black 1977, 116 f.

123 Goodman 1997, 35 f. „Wo wir aber nicht bestimmen können, ob ein Bild etwas denotiert oder nicht, können wir nur so vorgehen, als ob es nicht denotierte – das heißt, wir können uns darauf beschränken, zu erwägen, welche Art von Bild es ist. Fälle unbestimmter Denotation werden also in derselben Weise behandelt wie Fälle mit Nulldenotation.“

124 Goodman gelangt infolgedessen zur These, dass die notwendige Bedingung der Repräsentation die pikurale Symbolhaftigkeit ist. In diesem Sinne wird die Funktionsweise des gegenständlichen Abbildens einem sprachlichen

und konventionellen Zeichensystem angenähert: „Um zu repräsentieren, muss ein Bild als ein pikurales Symbol funktionieren [...]. Dadurch wird die Repräsentation von der verdrehten Vorstellung befreit, daß es sich bei ihr um einen einer Spiegelung vergleichbaren [...] Prozess handelt; sie ist als eine symbolische Beziehung erkannt, die relativ und variabel ist.“ Goodman 1997, 49 f. Diese These Goodmans von der symbolhaften Konventionalität und Zeichenhaftigkeit der gegenständlichen Abbildung muss aber ihrerseits kritisch hinterfragt werden (vgl. Kap. 0. 2.) und wird hier *nicht* zugrunde gelegt.

125 Zum Thema Abbildung und Information vgl. Black 1977, 127–129.

Gruppierung und Abstufung vorgenommen werden. Topographische Landschaftsbilder bilden keine eindeutige Kategorie, sondern sind komparativ geordnet.

Das Anliegen topographischer Geländedarstellungen ist es, eine mehr oder weniger korrekte Abbildung einer ganz bestimmten, real vorhandenen Landschaft herzustellen. Die gezeigte Landschaft wird damit in der realen Geographie verankert¹²⁶. Es muss jedoch betont werden, dass es keine objektiven topographischen Landschaftsbilder gibt. Die im Bild vermittelte topographische Information unterliegt stets einer subjektiven Auswahl, einem bewussten oder unbewussten Filter, durch den manche Besonderheiten des Geländes betont, andere vernachlässigt werden. Diese Auswahl erfolgt stets im Hinblick auf bestimmte Zwecke, für die das Landschaftsbild geschaffen wird, sodass sich durch das Abbilden eine Transformation der objektiven Topographie mit gewissen Zielen, Absichten und Möglichkeiten ergibt. Diese Transformation betrifft auch die Räumlichkeit des Geländes und die Frage, wie die räumlichen Verhältnisse der Landschaft am besten veranschaulicht werden können. Es erhebt sich die Frage nach den räumlichen Darstellungsmitteln: Wie bleiben gewisse Eigenschaften des Geländes erhalten und erkennbar?

Grundsätzlich und stark vereinfacht lässt sich sagen, dass diese Problematik zunächst die Blickrichtung und die Ansicht auf ein Gelände berührt. Je nachdem welche *Sicht* auf eine Landschaft präsentiert wird, ergeben sich auch unterschiedliche *Einsichten*, d. h., es werden unterschiedliche topographische Informationen vermittelt. In der Seitenansicht wird die Reliefform einer Landschaft ersichtlich, aber die flächenhafte Ausdehnung verschwindet beinahe. Mit der Draufsicht ergibt sich der grundlegende Vorteil der Lokalisierbarkeit und Lagerichtigkeit, aber das Relief ist nicht mehr nachvollziehbar. Ebenso hat die Schrägansicht eine Reihe von Verzerrungen zur Folge, sodass die visuelle Veranschaulichung räumlicher Geländeverhältnisse zu einem Dilemma führt: Dieser Zwiespalt kommt dann zum Tragen, wenn in topographischen Landschaftsbildern sowohl die Reliefformen eines Geländes gezeigt als auch ein zusammenhängender Überblick geboten werden soll¹²⁷. Wie können die räumlich dreidimensionalen Eigenschaften einer Landschaft hinreichend und anschaulich auf eine zweidimensionale Fläche gebannt werden? Mit dieser entscheidenden Fragestellung sind wir jedoch bei den Möglichkeiten räumlicher Darstellungsweise und den projektiven Verfahren der Perspektive angelangt.

126 Casey 2002, 29.

127 Diese Problematik beschäftigt natürlich auch die kartographische Darstellung und wurde von Jensch eindrücklich herausgearbeitet: „In welcher Weise läßt sich die dreidimensionale gekrümmte, teils geknitterte Erdoberfläche mit Hilfe der [...] graphischen Ausdrucksmittel in der zweidimensionalen Kartenebene darstellen? Zur Lösung dieser Frage bieten sich die Seitenansicht, die Schrägansicht [...] und die Lotrechtansicht. [...] Praktisch steht die Entwicklung der Reliefkartographie seit eh und je im

Zeichen des Versuches, diesem Verlangen nachzukommen, und zwar offensichtlich mit dem Ziel, das Reliefbild unmittelbar anschaulich herauszuarbeiten, ohne die geometrische Darstellung zu vernachlässigen. Hierbei muß man sich jedoch im klaren darüber sein, daß das nur möglich ist über die Lotrechtansicht. Diese erzeugt aber im Betrachter durchaus noch nicht unmittelbar die Vorstellung von Relief, weil mit ihr ein visueller Reliefschwund einhergeht.“ Jensch 1970, 105 f.; vgl. Imhof 1968, 15.

2. Exkurs: Landschaft und Landschaftsbild in der antiken Terminologie und Raumwahrnehmung: *topia* und *topographia*

2. 1. *Topia* – ein Äquivalent für *Landschaft* in der antiken Terminologie?

Bevor wir uns den theoretischen Grundlagen der räumlichen Darstellungsweise und den Terminologien projektiver Verfahren zuwenden, scheint es gemäß der vorgestellten Methodik angebracht, nach möglichen Äquivalenten und (näherungsweise) Synonymen für die modernen Ausdrücke *Landschaft* und *Landschaftsbild* in der lateinischen Literatur Ausschau zu halten bzw. etwaige Bedeutungsunterschiede aufzuzeigen. Die verbreitete Einschätzung in den Altertumswissenschaften, vor allem in der deutschsprachigen Forschung, kommt in dieser Hinsicht allerdings zu einem kategorisch negativen Ergebnis:

„Die Antike kannte keinen eigenen Landschaftsbegriff in unserem Sinne und die Dichtung veranschaulichte Natur in der Summe landschaftlicher Phänomene.“¹²⁸

„The Romans had no inclusive term like the modern landscape.“¹²⁹

„Ebenso fremd war aber auch dem Altertum die ästhetische Naturbetrachtung, welche in der Landschaft ein von der Natur gleichsam in künstlerischer Absicht geschaffenes und mit einer bestimmten Individualität ausgestattetes Ganzes sieht.“¹³⁰

Einer *communis opinio* der kunst- und kulturhistorischen Forschung zufolge ließe sich in der griechisch-römischen Antike weder ein terminologisches Äquivalent zu *Landschaft* ausmachen, noch sei eine landschaftliche Konzeption vorhanden gewesen, also eine Menge von Vorstellungen, die dem entspricht, was *Landschaft* bedeutet und es dem antiken Menschen erlaubte, Landschaften als eigenständige Gegenstände wahrzunehmen. Sowohl die Landschaftskonzeption als auch die Entwicklung eines zugehörigen Terminus werden als spezifische Errungenschaften der europäischen Neuzeit (ab der Renaissance) betrachtet und in engen Zusammenhang mit der Herausbildung der neuzeitlichen Landschaftsmalerei gesetzt. Das Vorhandensein einer Landschaftsmalerei sei für die Schaffung eines bedeutungsgleichen bzw. bedeutungsverwandten Ausdrucks zu *Landschaft* sowie der zugrunde liegenden Abstraktion also eine wichtige Voraussetzung.

„Erst die optischen Erfahrungen der neuzeitlichen Landschaftsmalerei böten nämlich das notwendige Instrumentarium zur tatsächlichen Landschaftswahrnehmung, das heißt zur Komposition und Interpretation eines angeschauten Naturausschnitts als einheitliches, ästhetisches Gebilde im betrachtenden Subjekt.“¹³¹

Weil diese notwendigen Bedingungen für die Antike nicht gegeben seien, hätte sich in griechisch-römischer Zeit aber kein äquivalenter oder bedeutungsverwandter Terminus zu *Landschaft* entwickelt (entwickeln können). Ein solches Pauschalurteil ist aber bereits insofern zu hinterfragen, als es wesentliche Aspekte der Terminologie und Konzeptualisierung undifferenziert lässt. Zunächst ist zwischen einem kognitiv vorhandenen Konzept von Landschaften und einem sprachlich vorhandenen Ausdruck zur Bezeichnung einer Landschaft zu unterscheiden. Ein Landschaftskonzept kann kognitiv durchaus ausgeprägt sein, ohne dass eine sprachliche Fassung – also ein

128 RE Bd. 6 (N. H.) 1095 s. v. „Landschaftsmalerei“.

129 Bergmann 1991, 65.

130 Friedländer 1919–1921, Bd. 2, 261.

131 Schneider 1995, 81 f. „Wichtig ist hier nur, daß die

Römer zweifellos in einer bis dahin noch nicht entwickelten Weise Landschaft umfassend und mehr oder weniger selbstständig künstlerisch thematisierten [...]“ Schneider 1995, 81.

zugehöriger Terminus – dafür vorhanden sein müsste¹³². Bereits die Beschreibung von Landschaften oder die Darstellung in Bildern, wie es für die römische Antike vielfach überliefert ist, bezeugt eindringlich, dass eine Art von Landschaftskonzeption vorhanden war und die Wahrnehmung, Rezeption und künstlerische Umsetzung von Landschaften relevante Themen waren¹³³. Gerade die Entwicklung der Landschaftsdarstellung in (hellenistischer und) römischer Zeit – sowohl in der Malerei als auch im Mosaik – macht deutlich, dass auch in der Antike jene Bedingung erfüllt ist, die für die neuzeitliche Herausbildung des Terminus ‚Landschaft‘ als grundlegend erachtet wurde – wobei jedoch dahingestellt bleiben soll, ob das Vorhandensein einer gleichzeitigen Landschaftsmalerei wirklich eine notwendige Voraussetzung für die Entstehung eines Äquivalents zu ‚Landschaft‘ ist, oder ob es sich eher um eine wechselseitige Einflussnahme handelt, bei der sowohl die Bildung eines Terminus als auch die bildliche Darstellung unterschiedliche Ausdrucksformen einer gesamtulturellen Tendenz sind, in der eine bewusste und subjektiv überformte Wahrnehmung von Landschaft stattfindet¹³⁴. Während sich die Ausformung einer antiken Landschaftsmalerei zumindest für die römische Zeit (mit möglichen hellenistischen Vorläufern) so wenig bestreiten lässt wie das Vorhandensein eines zugehörigen Vorstellungskonglomerats, bleibt zu prüfen, ob in der römischen Antike ein zugehöriger Ausdruck für dieses Konzept Verwendung fand und wie weit er sich mithilfe des modernen Terminus übersetzen oder beschreiben lässt. Die Forderung, dass die antike Landschaftskonzeption „unserem Sinn“ entspricht, erscheint dabei etwas überzogen, da im Bereich von Ausdrücken mit konventionellem Denotat nicht unbedingt mit einer identischen (oder äquivalenten) Bedeutung von antiken und modernen Termini gerechnet werden darf. Um von einem antiken Äquivalent zu ‚Landschaft‘ zu sprechen, soll es genügen, dass es sich mithilfe des modernen Terminus zutreffend charakterisieren lässt und einige Bedeutungsmerkmale mit diesem teilt.

In dieser Hinsicht kommen vor allem ein paar Stellen bei Vitruv und Plinius in Frage, die nicht nur ein Konzept von Landschaft schildern, sondern auch eine *zugehörige Terminologie* liefern¹³⁵: *topia*, *topeodi* und *topiaria opera*. Dabei handelt es sich um eine seltene und spezielle Terminologie, die im antiken Sprachgebrauch nie dieselbe Verbreitung erlangte wie ‚Landschaft‘ in der Moderne. Zudem basieren die Ausdrücke auf einer griechischen Wurzel, die sich von $\langle\tau\acute{o}\pi\omicron\varsigma\rangle$ ableiten lässt, was soviel wie ‚Ort, Örtlichkeit‘ bedeutet¹³⁶. Dennoch erfahren die Ausdrücke *to-*

132 Dagegen Steinmeyer-Schareika (1978, 35): „Wenn es für eine Sache keinen Begriff gibt, so ist damit zu rechnen, daß die Sache selbst nicht bewusst war, also als Gegenstand oder Thema nicht existierte.“ Bei dieser zugrunde gelegten Implikation – wenn kein Ausdruck zur Bezeichnung einer Sache, dann auch kein Bewusstsein einer Sache – drängen sich natürlich folgende Fragen auf: Wie kam es überhaupt dazu, dass Ausdrücke zur Bezeichnung einer Sache entwickelt und gebildet wurden? Wie ist es möglich, dass für neue Sachen, für die es vorher noch keine Ausdrücke gab, eigene Ausdrücke geprägt werden? Die fragwürdige Implikation hat weitreichende Konsequenzen und steht zu jeder Art von Sprachentwicklung in vollständigem Widerspruch. Neue Ausdrücke könnten ebenso wenig gebildet werden wie neue Ideen und Vorstellungen.

133 Auf dieses vorschnelle Urteil der Forschung machten mit ähnlicher Stoßrichtung Rouveret und Schneider aufmerksam: „Die Tatsache, daß die Antike keinen eigenen Begriff entsprechend dem deutschen Wort ‚Landschaft‘ hat, ist kein Argument dafür, daß das landschaftliche Sehen generell außerhalb des Wahrnehmungsvermögens der Römer liegt. Man würde sonst antike Verhältnisse an deutschen Sprachentwicklungen messen.“ Schneider 1995, 80; vgl. Rouveret 2004, 326. In der römischen Literatur bezeugen etwa die Villenbriefe des jüngeren Plinius ein Vorhan-

densein des Landschaftskonzepts. Dort beschreibt Plinius ausführlich die landschaftliche Umgebung seines Landguts in Etrurien und den schönen Blick in die Landschaft. Vgl. Plin. *Epist.* 5, 6, 7–16.

134 Diesbezüglich plädiert bspw. Schneider dafür, „daß man das Verhältnis zwischen Entwicklungen in der Malerei und den Möglichkeiten einer Gesellschaft, Natur als Landschaft zu sehen, wohl eher als Wechselwirkung denn als einseitige Abhängigkeit auffassen sollte [...]“. Schneider 1995, 81. Die Annahme einer Spiralentwicklung erscheint plausibel.

135 Zu einem ähnlichen Schluss kommen Gombrich und Roger: „[...] in Pliny [the Elder] he would not only find the idea of landscape painting but also the notion of the specializing artist which remained for so long connected with it.“ Gombrich 1966, 113 f. „Das kaiserliche Rom, oder einfacher gesagt, das „pompejanische“ Rom, scheint mir, eine echte landschaftliche Gesellschaft zu sein; die Gärten sind da, Texte und Wandgemälde sind unzählbar, es fehlt selbst das Wort nicht, auch wenn man noch heute über die *topiaria opera* von Plinius dem Älteren weiter polemisiert.“ Roger 1996, 222.

136 Genauer lassen sich die Neutrumformen *topia* und *topiaria* von $\langle\tau\acute{o}\pi\omicron\varsigma\rangle$ ableiten, dem Diminutiv von $\langle\tau\acute{o}\pi\omicron\varsigma\rangle$, wodurch es sich bei *topia* um eine Verkleinerungs- und

2. 1. *Topia* – ein Äquivalent für ‚Landschaft‘ in der antiken Terminologie?

pia, *topeodi* und *topiaria opera* ihre spezifische Ausprägung in der lateinischen Literatur, wo sie Vitruv und Plinius erwähnen – beide Male in engem Zusammenhang mit der Entwicklung der Landschaftsmalerei. Während in der deutschsprachigen Forschung das Vorhandensein einer antiken Terminologie mit Bedeutungsverwandtschaft oder Synonymie zu ‚Landschaft‘ vielfach kategorisch abgelehnt wurde und die antike Verwendungsweise von *topia*, *topeodi* und *topiaria* weitgehend unberücksichtigt blieb, hat die philologisch ausgerichtete Forschung im französischen und italienischen Bereich – hier vor allem Grimal, Roger, Rouveret, La Rocca, und Croisille – sich intensiver mit der terminologischen Frage beschäftigt und bereits lange mit Recht auf eine vergleichbare Bedeutung der antiken Termini mit ‚Landschaft‘ bzw. *paysage* und *paesaggio* verwiesen, um darin geeignete Kandidaten für Synonyme zu erkennen¹³⁷. So wird etwa *topia* bei Vitruv zweimal im Abschnitt über die Wandmalerei verwendet, wenn es darum geht, Landschaftsbilder zu beschreiben:

„Postea ingressi sunt, ut etiam aedificiorum figuras, columnarum et fastigiorum eminentes proiecturas imitentur, 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 ceteraque, quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata; nonnulli locis item signorum megalographiam habentes: deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes, non minus troianas pugnas seu Ulixes errationes per *topia*.“

„Später gingen sie dann dazu über, auch Gebäude und Ausladungen von Säulen und Giebeln nachzuahmen, in offenen Räumen aber wie z. B. Exedren wegen der Größe der Wände, Theaterszenen, wie sie in Tragödien, Komödien oder Satyrspielen vorkommen, abzumalen, in Wandelgängen aber wegen ihrer Wandlängen die Wände mit verschiedenartigen Landschaftsbildern [*varietatibus topiorum*] auszuschnücken, wobei sie die Gemälde nach den ganz bestimmten Eigenarten der Örtlichkeiten schufen. Es werden nämlich Häfen, Vorgebirge, Gestade, Flüsse, Quellen, Meerengen, Heiligtümer, Wälder, Gebirge, Viehherden, Hirten abgemalt und anderes, was in ähnlicher Weise wie dies von der Natur geschaffen ist. Ebenso gibt es einige Wände, die an Stellen, wo sonst Statuen stehen, große Gemälde haben: Götterbilder oder die wohlgeordnete Darstellung von Mythen, aber auch die Kämpfe um Troja oder die Irrfahrten des Odysseus von Land zu Land [*topia*].“¹³⁸

Bereits mit seinem ersten Auftauchen bei Vitruv ist der Ausdruck *topia* also mit der Landschaftsmalerei verbunden. Dementsprechend übersetzt Fensterbusch *varietatibus topiorum* im Sinne einer Verschiedenheit von Landschaftsbildern und Grimal interpretiert den Terminus *topia* in der Bedeutung von ‚gemalte Landschaft‘:

„[...] les paysages peints s'appellent des *topia*. C'est le terme dont se sert Vitruv dans son essai d'une histoire de la peinture décorative à Rome.“¹³⁹

Verniedlichungsform handelt. Die Pluralform *topia/topiaria* ist jedoch nur im Lateinischen und hier ab spätrepublikanischer und augusteischer Zeit bezeugt. Es scheint also die Übernahme eines griechischen Wortstamms vorzuliegen, der seine Weiterentwicklung im römischen Umfeld erfuhr. Vgl. Blanckenhagen 1963, 132; Croisille 2010, 12; Grimal 1969, 91, 93; Kotsidu 2008, 49; Rouveret 2004, 331.

¹³⁷ Vgl. u. a.: Croisille 2010, 11–14, 51, 138 f.; Grimal

1969, 90 f.; La Rocca 2008, 32; Roger 1997, 54 f.; Rouveret 2004, 332; Rouveret 2006, 65.

¹³⁸ Vitruv *de Arch.* 7, 5, 10–22. Zitat nach der Ausgabe und Übersetzung von Fensterbusch 1976, 332 f.

¹³⁹ Grimal 1969, 92, vgl. 91–94. Zu dieser Vitruv-Stelle und der damit verbundenen Entwicklung der römischen Landschaftsmalerei vgl. Blanckenhagen 1963, 132–134; Dawson 1965, 75–77; Little 1971, 26.

Obwohl eine enge Verbindung des Ausdrucks *«topia»* mit Landschaftsbildern durch Vitruv nahe liegt, erhebt sich die Frage, inwieweit die terminologische Vermischung von *«Landschaft»* und *«Landschaftsbild»* hier zulässig ist. Meint der Ausdruck *«topia»* tatsächlich ein Landschaftsbild oder eine Landschaft? Diese Frage wurde in der bisherigen Forschung kaum berücksichtigt und die Deutung Grimal's weitgehend anerkannt¹⁴⁰. Stattdessen wandte man sich dem Problem zu, wie die Landschaftsbilder nach Vitruv's Beschreibung gestaltet waren und welche Gattungen römischer Bildwerke sich damit in Verbindung bringen lassen. Grimal selbst vertrat die Ansicht, Vitruv würde mit seiner Erwähnung einen griechisch geprägten Terminus übernehmen, von dem er eine Definition im Sinne der hellenistischen Kunsttheorie zu geben sucht¹⁴¹. Daraus ergeben sich nach Grimal zwei Thesen: Vitruv übernimmt mit *«topia»* einen griechisch definierten Terminus für Landschaftsdarstellung und diese Landschaftsdarstellungen bestünden in der Abbildung typischer Elemente. *«Topia»* im Sinne von Landschaftsmalerei würde also nicht dazu dienen, um Bilder von realen Landschaften zu benennen (also keine topographischen Landschaftsdarstellungen im modernen Wortsinn), sondern würde zur Bezeichnung allgemein typischer Szenen dienen, die als Kombinationen und *Variationen* von charakteristischen Landschaftselementen entstehen¹⁴². Diese typischen Elemente gibt Vitruv in seiner Aufzählung an: *portus* (Häfen), *promuntoria* (Vorgebirge), *litora* (Gestade), *flumina* (Flüsse), *fontes* (Quellen), *euripi* (Meerengen), *fana* (Heiligtümer), *luci* (Wälder), *montes* (Gebirge), *pecora* (Viehherden) und *pastores* (Hirten)¹⁴³. Bei den Elementen dieser Auflistung handelt es sich jeweils um kategoriale Ausdrücke, die sich nicht

140 Ebenso wurden die Ausdrücke *«topia»* und *«topiaria»* von Rouveret im Sinne von *«Landschaftsmalerei»* gedeutet, wenn auch mit etwas anderer Gewichtung als bei Grimal. Dabei zeigt sich jedoch des Öfteren, dass die terminologische Unterscheidung zwischen Landschaftsmalerei und Landschaft nicht immer durchgehalten oder stringent berücksichtigt wird und eine gelegentliche Verwischung stattfindet: So wird *«varietates topiorum»* bei Rouveret einmal im Sinne einer „diversité des paysage“ übersetzt, während derselbe Ausdruck an anderer Stelle explizit „comme un type de peinture de paysage“ definiert wird (Rouveret 1989, 325 f.). Nach Rouveret seien diese *topia* eine Entwicklung der späthellenistischen und römischen Kunst im 1. Jh. v. Chr.; Rouveret 2004, 325. 328. Ähnlich fasst Roger (1996, 202f.) den Terminus *«topia»* im Sinne von *«tableaux de paysages»* auf. In der neuesten Untersuchung zur antiken Landschaftsmalerei bei Croisille wird *«topia»* erheblich genauer expliziert und als ein Ausdruck zur Bezeichnung bestimmter *Motive* in der Landschaftsmalerei aufgefasst, was mit Vitruv's Verwendungsweise des Terminus recht präzise übereinstimmt. „C'est le terme de *topia* [...] qui est employé à l'époque augustéenne, [...] par Vitruve [...] pour désigner un certain nombre de motifs picturaux destinés à orner des galeries [...]“ Croisille 2010, 12 [Markierung Verf.]. Wenn *«topia»* allerdings die Summe oder Gesamtheit der Motive einer Landschaftsdarstellung bezeichnet, dann erscheint *«topia»* als (annäherndes) Synonym von *«Landschaft»*.

141 „A la lumière de cette définition [...] la nature exacte des *topia* nous est maintenant révélée: [...] l'art du paysage [...] est la représentation, moins des objets particuliers [...] mais des *éléments typiques* des choses. Et ces *éléments typiques* des lieux serrant les *topia*.“ Grimal 1969, 93 f. Eine ähnliche Auffassung vertritt Rouveret, die in dem Ausdruck *«topia»* eine hellenistische Wortprägung erkennt. Die Definition bei Vitruv würde sich geographischen Traktaten dieser Epoche anschließen. Rouveret

1989, 330; Rouveret 2004, 332.

142 In dieser Einschätzung vom allgemeinen und unspezifischen Charakter der *varietatibus topiorum* sind ihm Tybout, Croisille, Bergmann, Rouveret und La Rocca gefolgt. „Den Malern kam es auf die Schaffung generischer *topia* an, wie es auch Vitruv bezeugt, wenn er sagt, daß die malerische Gestaltung der *varietates topiorum* in den Ausdruck der landschaftlichen *proprietates* bestand, wozu die Vignetten „Hafen“, „Wald“, „Heiligtum“ usw. genügen.“ Tybout 1989a, 345. „[...] des éléments typique de paysage, ces *topia* dont parle Vitruve [...]“ Croisille 1982, 199, vgl. 193. „Vitruvius [...] explicitly stated that landscapes were composed of typical aspects selected from the visible world.“ Bergmann 1992, 31 f. „D'autre par les *topia* sont des images qui concentrent les éléments typiques d'un paysage donné.“ Rouveret 1989, 330. Nach La Rocca würde *«topia»* bei Vitruv eine Verschiedenheit an Orten mit spezifischer Charakteristik bezeichnen, wobei die typischen Elemente einer Landschaft gemeint sind. „E questi elementi tipici dei luoghi sono i *topia*.“ La Rocca 2008, 32. Eine solche Auffassung bringt jedoch eine gewisse Verwischung der Vitruv-Passage mit sich, da Vitruv einerseits von den ganz bestimmten Eigenschaften der Örtlichkeiten spricht (*ab certis locorum proprietatibus*), andererseits von typischen Landschaftselementen.

143 Croisille nimmt eine Differenzierung der aufgezählten Kategorien nach natürlichem und künstlichem Ursprung vor: 1. Bei *portus*, *promuntoria*, *litora*, *flumina*, *fontes*, *montes* handle es sich um natürliche topographische Geländemarken, wobei sich vergleichbare Kategorien in der hellenistischen Geographie wiederfinden. 2. Bei *euripi*, *fana*, *luci*, *pecora*, *pastores* handle es sich um künstliche Geländemarken, die auf menschliche Besiedlung hindeuten. Croisille gesteht zu, dass die Passage bei Vitruv in gewisser Hinsicht unklar und ihre Interpretation unsicher sei. Croisille 2010, 12f.

2. 1. *Topia* – ein Äquivalent für ‚Landschaft‘ in der antiken Terminologie?

auf bestimmte Gegenstände der Wirklichkeit beziehen, sondern immer nur auf Klassen und Mengen von Gegenständen. In diesem Sinne ließe sich der Ausdruck *topia* also nicht mit einmaligen und individuellen Orten in Verbindung bringen, sondern nur mit den typischen Landschaftselementen aus Vitruvs Katalog. Der Terminus *topia* würde keine realen Landschaften charakterisieren, sondern nur allgemeine und imaginäre. Nach dieser Auffassung handelt es sich bei den *topia* des Vitruv also um Kollektionen und Zusammenstellungen von typischen Landschaftsmotiven – jenen verschiedenartigen Ensembles, die Vitruv mit dem Terminus *varietates* umschreibt¹⁴⁴. Dieser erstmals von Grimal geäußerte Interpretationsansatz, der *topia* im Sinne von ‚Landschaftsbild mit typisch-allgemeinen Bildmotiven‘ oder ‚typisch-allgemeine Bildmotive eines Landschaftsbildes‘ auffasst – diesbezüglich macht sich ein Schwanken und eine unpräzise Gleichsetzung bemerkbar, die den relevanten Bedeutungsunterschied zu übersehen scheint – wurde von Rouveret weiterentwickelt und neuerdings von Croisille aufgegriffen, der *topia* als eine beliebige oder typische Zusammenstellung von Landschaftselementen in Landschaftsbildern interpretiert, deren Verteilung und räumlicher Zusammenhang in vielfältigen Variationen erfolgen kann¹⁴⁵. Bei einer solchen Interpretation ist jedoch insofern Vorsicht geboten, als die definitorischen Rahmenbedingungen von Vitruvs Festlegung berücksichtigt werden müssen. Erfolgt die Bestimmung eines allgemeinen Ausdrucks wie ‚Landschaft‘ mithilfe einer Aufzählung – wie es bei Vitruv geschieht – dann ist es nicht verwunderlich, dass dort keine speziellen Gegenstände aufgelistet werden (dieses Gebirge, diese Küste etc.), sondern nur allgemeine Klassen vertreten sind, die den speziellen Gegenstand immer schon umfassen. Obwohl in der definitorischen Aufzählung also keine spezifischen Dinge genannt werden, könnte der Ausdruck *topia* nicht nur ein Konglomerat aus allgemeinen Typen umfassen und nicht ausschließlich fiktive Landschaften bezeichnen, sondern sich *auch* auf spezifische Landschaftselemente beziehen (wie es auf den modernen Terminus zutrifft). Im Falle von *topia* ist der Punkt noch insofern besonders heikel, als Vitruv einerseits eine Reihe von allgemeinen Kategorien (*portus, litora* etc.) auflistet, andererseits auch von solchen Landschaftsgemälden spricht, die nach den ganz bestimmten Eigenarten der Örtlichkeiten geschaffen wurden (*ab certis locorum proprietatibus imagines exprimentes*) und nach dieser Auffassung also eher topographisch waren. Denn die spezifischen Merkmale und Eigenarten eines Ortes legen keine allgemeine Landschaft fest, sondern eine ganz bestimmte¹⁴⁶. Die Beschreibung Vitruvs würde also nahelegen, dass sich der Ausdruck *topia* nicht nur mit typischen und unspezifischen Charakteristika verbinden lässt – also nicht nur auf allgemeine und imaginäre Landschaften zutrifft –, sondern auch auf ganz bestimmte und real vorhandene Orte mit ihren jeweiligen spezifischen Eigenschaften angewandt werden konnte¹⁴⁷. Damit würde sich bei Vitruv eine gewis-

144 Diese Auffassung wird von Rouveret vertreten: „[...] les *topia* caractérisent un type particulier de paysage abstrait: le bord de mer, la campagne, le paysage sacré ou boucolique [...]“ Rouveret 1989, 328; vgl. Rouveret 2004, 340. Vgl. Baldassarre u. a. 2002, 96; Clarke 1996, 94.

145 So etwa Croisille, der eine vielfach zitierte Formulierung von Rouveret, wiederholt: „On remarquera que *topia* et *topiaria opera*, termes employés dans ces deux exemples pour désigner des thèmes picturaux, représentant des «éléments typiques des lieux».“ Croisille 2010, 13. „Toutes sortes de variations sont possibles dans la juxtaposition des éléments, selon les schémas généraux.“ Croisille 2010, 51. Vgl. Rouveret 2006, 65; 2004, 332.

146 Auf diesen Aspekt in Vitruvs Beschreibung wies Rouveret hin, die in den *topia* die wichtigsten Merkmale und Eigenarten eines Ortes erkennt. Demnach würde sich *topia* einerseits auf künstliche und imaginäre Landschaften, andererseits auch auf spezifische und real vorhandene Landschaften beziehen lassen, weshalb ein Bezug zwischen

den *topia* und der antiken Geographie anzunehmen sei. „[...] l’art ancien du paysage, soit par la création de *topia*, ces lieux imaginaires [...] aussi par l’évocation de lieux réels [...]“ (Rouveret 1989, 330). Nach Rouveret wurden für die Landschaftsbilder aber immer nur wenige Merkmale als charakteristisch für einen Ort herausgegriffen, weshalb die *topia* eine „paysage en réduction“ seien, also ein Gebilde, das immer auf wenige Landschaftselemente beschränkt blieb. „[...] on peut gloser le terme de *topia* comme «l’ensemble des traits d’un lieu» et plus précisément encore «les traits caractéristiques et particuliers d’un lieu» [...]“ Rouveret 1989, 330. Wesentlich für diese Landschaftsbilder sei nicht nur ihr reduzierter Charakter, sondern in räumlicher Hinsicht auch eine Art Vogelperspektive. Baldassarre u. a. 2002, 96; Rouveret 2004, 340. Ähnliche Einschätzungen der antiken Landschaftsauffassung bei Lavagne (2001, 60) und Croisille (2005, 204).

147 Ein vergleichbarer Ansatz wurde bereits von Meyboom vertreten: „Vitruvius’ [...] description of the various

se Doppelbedeutung von *topia* ergeben, da sich der Terminus einerseits auf reale Landschaften (oder Bilder von realen Landschaften) beziehen ließe, andererseits mit allgemein-fiktiven Landschaften (oder Bildern von fiktiven Landschaften) zu verbinden wäre. Der Ausdruck *topia* würde in diesem Sinne einen ähnlichen Spielraum besitzen wie der vorgestellte Definitionsvorschlag von *Landschaft*, bei dem zunächst noch offen gelassen wird, ob damit auf reale Naturausschnitte oder fiktive Gegenstände Bezug genommen wird. Um hier eine nähere Klärung herbeizuführen, empfiehlt sich ein Blick auf den archäologischen Denkmälerbefund. Denn Vitruv erwähnt den Ausdruck *topia* in seiner Abhandlung zur Wandmalerei und wenn er eine Fülle von Landschaftselementen nennt, bezieht er sich offensichtlich auf das, was zu seiner Zeit (ca. 30 v. Chr.) in Wandelgängen (*ambulationes*) gemalt wurde (*pinguntur enim portus etc.*), also die *Motive* in den Landschaftsbildern¹⁴⁸. Und diese Auflistung Vitruvs entspricht fast vollständig dem Motivrepertoire der so genannten sakral-idyllischen Landschaftsmalerei, die sich während des späten Zweiten und Dritten pompejanischen Stils besonderer Beliebtheit erfreute. Damit ist nicht nur eine zeitliche Korrelation zu Vitruv hergestellt (augusteische Zeit), sondern auch eine inhaltliche. Denn die sakral-idyllischen Bilder präsentieren mit Hirten, Weidevieh, Küsten, Heiligtümern, Bergen, Flüssen, Bäumen nahezu dieselben Landschaftselemente, wie sie Vitruv in seiner Aufzählung nennt¹⁴⁹. Dabei macht die geringe Variationsbreite der sakral-idyllischen Szenen deutlich, dass diese Gattung vermutlich nur selten oder kaum Reallandschaften zum Gegenstand hatte, sondern sich aus allgemeinen Formeln zusammensetzte. Während die individuelle, einmalige Landschaft als Bildgegenstand der sakral-idyllischen Gattung nur eine geringe Rolle spielte, kam es auf die Schaffung charakteristischer Typen an¹⁵⁰. Dieses Bestreben führte zur Ausprägung eines überschaubaren Motivrepertoires, das nach Belieben kombiniert und mit geringen Abwandlungen wiederholt wurde. Die Zusammenstellung weniger typischer Elemente reichte aus, um als *pars pro toto* das gesamte Spektrum an Motiven zu implizieren. Der Charakter dieser gemalten Landschaften wird ähnlich wie bei Vitruv durch eine Kombination aus natürlichen und kulturellen Elementen geprägt. Reine Naturmotive wechseln sich mit Figuren und den Werken der Zivilisation ab, um einerseits eine naturbelassene, andererseits eine menschlich überformte Landschaft vorzuführen¹⁵¹. Wenn es also um die Frage geht, auf welche Gruppe von Landschaftsbildern Vitruv mit seiner Beschreibung in erster Linie Bezug nimmt, dann darf die Grimalische These von

kinds of landscape suggests the generic type which was painted in that period, but he also indicates that these derived from more realistic landscape pictures representing the characteristics of certain areas.“ Meyboom 1990, 188.

148 Als charakteristischen Anbringungsort der Landschaftsbilder erwähnt Vitruv ausdrücklich die *ambulationes* (Wandelhallen). Die beste archäologische Entsprechung für diesen Bericht findet sich in der halbrunden *ambulatio* (F) der Villa Farnesina mit ihrer Serie aus sakral-idyllischen Landschaftsbildern. Vgl. Rouveret 2004, 339. Zur Villa Farnesina u. a.: Allroggen-Bedel 1991, 38; Andreae 1969, 444–464; Blanckenhagen 1990, 19 f.; Beyen 1938, 21; Beyen 1948, 9–18; Beyen 1960, 99; Bragantini – de Vos 1982, 17–23, 337–342; Bragantini – Dolciotti – Sanzi Di Mino 1998, 115–123; Ehrhardt 1987, 3; Hinterhöller 2007a, 37–42; Leach 1988, 226. 240. 261 f.; Simon 1986, 182; Thomas 1995, 28.

149 Eine solche Übereinstimmung von Vitruvs Beschreibung mit der sakral-idyllischen Gattung wurde bereits von Rostowzew festgestellt und hat sich in der Forschung allgemein etabliert: Andreae 1988, 273; Blanckenhagen 1963, 132–134; Blanckenhagen 1990, 46; Hinterhöller 2005, 44–46; Ling 1977, 3 f.; Rostowzew 1911, 140–142; Rou-

veret 2004, 340; Silberberg 1980, 12f. 15. Die größten Parallelen ergeben sich mit jener Subkategorie von sakral-idyllischen Landschaften, die von der Verfasserin an anderer Stelle mit dem Ausdruck «sakral-idyllische Architekturlandschaften» belegt wurden. Diese Landschaftsbilder und -friese sind eine Eigenheit des späten Zweiten Stils, auf den sich auch Vitruv bezieht. Hinterhöller 2007a, 32–46.

150 „Die Folge war nicht eine Darstellung der topographisch bestimmbareren Örtlichkeiten, sondern eine Aufzählung typischer Elemente und eine schematische Anwendung derselben.“ Pochat 1973, 53. Diese Vorgehensweise findet sich vor allem in kleineren Einzelbildern oder den Vignetten des Dritten Stils. Es mussten also nicht immer alle Motiv-Typen kombiniert werden. Auf die gezielte Verwendung der Motive machte Biering aufmerksam. Biering 1999, 188.

151 Rouveret 2004, 331 f. („tous éléments d’un paysage marqué par l’homme“). Es ist jedoch zu betonen, dass in der Auflistung Vitruvs die rein natürlichen Landschaftselemente noch überwiegen: Vorgebirge, Gestade, Flüsse, Quellen, Meerengen, Wälder und Gebirge wechseln sich mit Häfen, Heiligtümern, Hirten und Viehherden ab.

den Bildern allgemein-typischen Inhalts also aufrecht erhalten werden¹⁵². Allein mit dieser Verbindung von Vitruvs Liste und dem sakral-idyllischen Genre ist noch keine hinreichende Klärung des Ausdrucks *topia* erzielt, sodass die Übersetzung von *topia* mit ‚sakral-idyllisches Landschaftsbild‘ allzu voreilig wäre. Denn was bisher gezeigt wurde, ist nur, dass die sakral-idyllische Gattung der Vitruvschen Schilderung von allgemeinen Landschaftselementen am besten entspricht (sowohl zeitlich als auch inhaltlich) und dass derartige Bilder einer *Verschiedenheit* an (gemalten) *topia* zugerechnet werden konnten. Der Ausdruck *topia* muss damit aber nicht vollständig ausgeschöpft sein, d. h., die Menge der Motive in sakral-idyllischen Landschaftsbildern ist vielleicht nur ein Ausschnitt aus dem, was unter den Terminus *topia* fallen konnte, bzw. es ließen sich auch Motive in anderen Landschaftsbildern (z. B. topographischen) als *topia* ansprechen und zwar im Sinne einer umfassenderen Bedeutung und in etwa synonym mit ‚Landschaft‘. Diese erweiterte Bestimmung von *topia* wird nicht nur von der genannten Doppelbedeutung impliziert, bei der *topia* sowohl mit allgemeinen Landschaftselementen als auch mit bestimmten Örtlichkeiten verbunden wird, sondern auch durch eine weitere Ambiguität, die sich in Vitruvs Verwendungsweise von *topia* bemerkbar macht. Denn es wurde bisher nicht klar, ob er sich mit dem Ausdruck auf Bilder oder Geländeausschnitte bezieht, ob er Landschaftsbilder oder Landschaften meint, bzw. der Terminus *topia* womöglich beides umfassen konnte. Dieser Umstand erweist sich bereits an der zweiten Erwähnung von *topia* bei Vitruv, wo der Terminus im Kontext von mythologischen Landschaftsbildern auftaucht, genauer gesagt von Landschaftsbildern der Odyssee. Die Schilderung von großen Gemälden (Megalographien) mit den Irrfahrten des Odysseus von Land zu Land (*Ulixes errationes per topia*) wurde in der Forschung immer wieder mit den berühmten Landschaftsfresken der Odyssee vom Esquilin in Zusammenhang gebracht. Diesbezüglich versuchte Beyen eine Brücke zwischen den *varietates topiorum* und den *Ulixes errationes per topia* herzustellen, indem er die aufgelisteten Landschaftselemente bei Vitruv einem Vergleich mit den Motiven der Odysseefresken vom Esquilin unterzog¹⁵³. Durch diese Verbindung gelangte Beyen zum Schluss, dass sich unter den Terminus *topia* eine Vielzahl unterschiedlicher Bildgattungen subsumieren lasse. *Topia* fungiere als eine Art übergeordnete Kategorie für das Genre landschaftlicher Darstellung und wäre demnach in der Bedeutung ‚Landschaftsbild‘ zu stehen¹⁵⁴. In eine ähnliche Richtung zielte Grimal, der seine Deutung von *topia* ebenfalls durch die Odysseefresken bestätigt sah. Denn Grimal zufolge bedeute *topia* eine Abbildung typischer Landschaftselemente, die sich auch im Fries vom Esquilin wiederfinde¹⁵⁵, wo Felsen, Schluchten,

152 „[...] sur tous les tableaux, qu'ils proviennent de Rome ou de Pompéi [...] les éléments, les *topia*, y sont juxtaposés avec plus ou moins d'habileté. [...] Ces *topia* ne sont pas particuliers au paysage pur.“ Grimal 1969, 93. Mit dieser Behauptung geht Grimal freilich zu weit. Nicht sämtliche Landschaftsbilder römischer Zeit bestehen ausschließlich in einer Kombination typischer Elemente. Es gibt nachweislich Landschaftsdarstellungen, die sich auf reale Landschaften beziehen.

153 „Jedenfalls zeigt sich vor allem durch unseren Odysseezyklus, dass ein enger Zusammenhang besteht zwischen den „*topia*“ der „*Ulixes errationes*“ und den „*topiorum varietates*“.“ Beyen 1938–1960, Bd. II, 288, vgl. 287–290. Die Literatur zum esquilinischen Landschaftsfries mit dem Bildzyklus der Odyssee ist zahlreich. Es handelt sich um ein durchgehendes, nur von den gemalten Säulen des Wandsystems unterbrochenes Querpanorama mit mythologischen Landschaftsszenen, das in die Zeit um 40–30 v. Chr. datiert wird. Zu den Odysseefresken allgemein und der räumlichen Darstellungsweise im Besonderen, auf die hier leider nicht näher eingegangen werden kann, vgl. u. a.: Andrae 1962, 107–122; Andrae 1988, 282 f.; Andrae 1999, 242–252; Beyen 1938–1960, Bd. II, 263–268,

271. 290. 302–305; Biering 1995, 123–148. 157–163. 167–175. 187–192; Blanckenhagen 1963, 101–109. 115–119. 127 f.; Croisille 2005, 58; Croisille 2010, 69–77; Dawson 1965, 64; Engemann 1967, 141 f.; Lehmann 1953, 154; Ling 1991, 110; Mielsch, 50–52; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 46. 174 f.; Peters 1963, 27–32; Rodenwaldt 1909, 28 f.; Rostowzew 1911, 30; Schefold 1952, 82 f.; Schefold 1956, 211–213; Simon 1990, 240.

154 Hier setzte Blanckenhagen mit seiner Kritik an, indem er die Odysseelandschaften und die sakral-idyllische Gattung nicht in den gemeinsamen Topf der *topia* werfen wollte: „That would make these Odyssey friezes twin brothers of the species of pastoral or sacro-idyllic landscapes.“ Stattdessen differenziert Blanckenhagen zwei Arten von *topia*: mythologische und sakral-idyllische. Blanckenhagen 1963, 133 f.

155 „Les témoignage de Vitruve [...] est illustré par les grandes peintures de l'Esquilin [...] des *topia*: des paysages «abstraites» à force d'être «typiques», des masses de roches, des ravages surchargés de falaises énormes, tous motifs que les peintres appliquent sur tous les tableaux [...].“ Grimal 1969, 94.

Küsten und Wälder als Versatzstücke einer heroischen Landschaft dienen. Aber lässt sich dieser zweimalige Gebrauch von *topia* – einmal im sakral-idyllischen Kontext, einmal im mythologischen – wirklich auf Landschaftsbilder beziehen? Während im ersten Fall (*varietatibus topiorum*) noch die Lesung *Landschaftsbild* durchaus passend erscheint¹⁵⁶, lässt sich dies für die zweite Nennung nicht mehr behaupten. Denn offensichtlich spricht Vitruv hier nicht von Gemälden, in denen Odysseus durch *Landschaftsbilder* irrt, sondern von Gemälden, in denen die Irrfahrten des Odysseus durch *Landschaften* (*Ulixes errationes per topia*) dargestellt sind. Ähnlich ist das Auftauchen des Ausdrucks *topia* in einem Gedicht des Copa zu werten, wo es nicht um die Beschreibung eines Landschaftsbildes geht, sondern um eine Art Ideallandschaft in Gartenform¹⁵⁷. In diesem Sinne lässt sich *topia* nicht nur mit den Ausdrücken *Landschaft* und *Landschaftsbild*, sondern auch mit *Garten* in Verbindung bringen. Mit diesem inhaltlichen Zusammenhang von *topia* und *Garten* sind wir bereits bei der nächsten Wortform angelangt, dem Ausdruck *topiaria opera*.

Bevor wir uns diesem Terminus und seiner Verflechtung mit der Landschaftsmalerei bei Plinius widmen, sei noch auf eine weitere Passage bei Vitruv verwiesen, in der sich der Ausdruck *topeodi* wiederfindet, der ebenfalls aus dem Griechischen entlehnt ist und von *τοπος* abgeleitet wird. In der betreffenden Stelle des fünften Buches spricht Vitruv über die malerische Dekoration der Theaterbühne, innerhalb derer sich drei Formen von verschiedenen Bühnengemälden entwickelten, die den drei dramatischen Gattungen zugeordnet werden:

„Genera autem sunt scaenarium tria: unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. Horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod tragicarum deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque rebus; comicae autem aedificorum privatorum et maenianorum habent speciem profectusque (?) fenestris dispositos imitatione communium aedificorum rationibus; satyricae vero ornantur arboribus speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in *topeodi* speciem deformati.“

„Es gibt aber drei Arten von Dekorationen: die eine nennt man die tragische, die zweite die komische, die dritte die satyrische. Ihr Schmuck ist aber untereinander von unähnlicher und ungleicher Art, weil die tragischen Dekorationen mit Säulen, Giebeln, Bildsäulen und den übrigen Gegenständen, die zu einem Königspalast gehören, gebildet wird. Die komische Dekoration bietet den Anblick von Privathäusern, Erkern und durch Fenster gegliederten Vorsprüngen (?) in Nachahmung nach der Art der gewöhnlichen Häuser. Die satyrische Dekoration

¹⁵⁶ Aufgrund der Verbindung „*varietatibus topiorum ornarent*“ ist es wahrscheinlich, dass sich Vitruv hier eher auf *Landschaftsbilder* oder auch ihre Motive bezieht, da Wandelgänge eher mit Landschaftsbildern geschmückt wurden. Allerdings muss festgehalten werden, dass es Vitruv für notwendig erachtet, noch im selben Satz klarzustellen, worüber er eigentlich sprechen will und dass er sich hier auf Bilder bezieht (*ab certis locorum proprietatibus imagines exprimentes*). Vermutlich reichte der Ausdruck *topia* allein noch nicht aus, um die Bezugnahme auf Bilder zu verdeutlichen. Man vergleiche die diesbezügliche Ambiguität der modernen Wortbedeutung von *Landschaft*. Auch der moderne Ausdruck wird in dieser Hinsicht oft mehrdeutig gebraucht.

¹⁵⁷ Das Vorkommen von *topia* bei Copa wird meist im Sinne von *Garten* übersetzt. Denn das Gedicht spielt weniger auf eine weitläufige Landschaft denn auf einen eng begrenzten, lieblichen Landschaftsausschnitt mit zugehörigem Inventar an. „*Sunt topia et calybae, rosae, tibia, chordae et trichila umbrosis frigida harundinibus [...] est crepitans*

rauco murmure riuus aquae. Est et Maenalia quae garrit dulce sub antro rustica pastoris fistula more sonans.“ Hier ergibt sich eine Verbindung zu dem in der bukolischen Dichtkunst geprägten Terminus des *locus amoenus*. Bei Vergil etwa bezeichnet *locus amoenus* einen idealen Naturausschnitt. Er ist die poetische Fiktion einer lieblichen Naturszenerie, zu deren Ausstattung Bäume, Wiesen, Blumen, Quellen, Grotten und Bäche gehören. Als idealer Ort dient der *locus amoenus*, der mit einer immerwährend üppigen Vegetation und mildem Klima gesegnet ist, allein dem Naturgenuss. Da es sich beim *locus amoenus* um eine Landschaft im „Miniaturformat“ handelt, kann er im Hinblick auf eine Untersuchung weitläufiger Landschaften und Landschaftsbilder (Panoramadarstellungen) aber vernachlässigt werden. Vgl. Curtius 1948, 197. 200; Effe – Binder 1989, 78; Grimal 1969, 97; Klingner 1967, 63; Kotsidu 2008, 91; Leach 1974, 83; Pietzcker 1965, 49 f. 81. 83.

¹⁵⁸ Vitruv *de Arch.* 5, 7, 9. Zitiert u. ü. nach Fensterbusch 1976, 232–235. Vgl. hierzu: Croisille 2010, 13; Rouveret 2004, 332.

2. 1. *Topia* – ein Äquivalent für *Landchaft* in der antiken Terminologie?

wird mit Bäumen, Grotten, Bergen und anderen Gegenständen ausgeschmückt, wie man sie in der Landschaft antrifft, nach Art eines gemalten Landschaftsbildes (*topeodi*).¹⁵⁸

Bei den Bühnendekorationen des Satyrspiels kommen nach dem Zeugnis des Vitruv also auch Landschaften bzw. Landschaftsbilder vor, da in diesen Gemälden Bäume, Grotten, Berge und ähnliche Naturgegenstände zu den charakteristischen Bildmotiven zählen. Ähnlich wie im Falle des Ausdrucks *topia* stellt sich in dieser Passage zu den Landschaftsbildern des Satyrspiels die Frage, ob Vitruv mit *topeodi* auf die Landschaft als Bildgegenstand der Bühnengemälde oder die Landschaftsdarstellung selbst Bezug nimmt. Sind die mit Bäumen und Grotten geschmückten Bilder der satyrischen Bühne nach Art einer Landschaft gestaltet oder in der Weise einer Landschaftsdarstellung ausgebildet? Beide Interpretationen erscheinen möglich, die Übersetzung bei Fensterbusch mutet aber durchaus plausibel an, da Vitruv hier vielleicht eine nähere Charakterisierung der speziellen Bühnengemälde im Sinn hat. Der Terminus *topeodi* könnte sich in diesem Kontext – wenn auch mit gewissen Deutungsschwierigkeiten und Vagheiten behaftet, die eine Lesung im Sinne von *‘Motive eines Landschaftsbildes’* nicht ganz ausschließen – auf eine spezifische Form der Landschaftsmalerei beziehen, die im Bereich der Bühnendekoration Verwendung fand.

Im Hinblick auf die bei Plinius erwähnte Adjektivform *topiaria opera* liegt nicht nur eine lateinische Umbildung der griechischen Wurzel von *topia* vor, sondern auch eine lateinische Wortkombination, die meist im Sinne von *‘Garten’*, *‘Gartenkunst’* oder *‘Gartengestaltung’* übersetzt wird¹⁵⁹. Dennoch scheint es bei der engen inhaltlichen Verflechtung mit der Bildkunst und der Landschaftsmalerei zu bleiben. An zwei Stellen in der *Naturalis Historia* des Plinius wird *topiaria opera* mit den Bereichen Gartengestaltung, Landschaft und Landschaftsmalerei verflochten, wobei der genaue Zusammenhang ebenso vage ist wie bei Vitruv: Plinius berichtet davon, wie in römischen Gärten Zypressen in Form geschnitten werden, um verschiedene Figuren zu präsentieren¹⁶⁰. Diese Art der Darstellung wird als *picturas operis topiarii* bezeichnet, wobei es interessant ist, dass Plinius hier von *picturas* spricht und damit eine Konnotation im Sinne von *‘Bild’* impliziert. Allerdings wird durch diese Formulierung auch ersichtlich, dass der Ausdruck *topiaria opera* nicht in der Bedeutung von *Landschaftsbild* oder *Gartenmalerei* gebraucht wird, denn sonst würde sich die ausdrückliche Erwähnung von *picturas* erübrigen und als sinnstörender Pleonasmus wirken. Plinius scheint sich mit *topiaria opera* vielmehr auf die Gärten selbst oder, anders gesagt, die „Landschaftswerke“ zu beziehen. Diese Deutung von *topiaria opera* im Sinne von *‘gestaltete Landschaft’* oder *‘durch den Menschen geformte Landschaft’* bzw. *‘Gartenlandschaft’* liegt auch durch die zweite Stelle in der *Naturalis Historia* nahe. Hier geht es wie bei Vitruv um die Entwicklung der Landschaftsmalerei in augusteischer Zeit und den damit verbundenen Landschaftsmaler Studius, der in der archäologischen Forschung für eine Reihe kontroverser Thesen sorgte, die sich u. a. an der Übersetzung von *topiaria opera* festmachen:

¹⁵⁹ Eine erste Nennung in diesem Wortsinn findet der Ausdruck bei Cicero um 54 v. Chr. in einem Brief an seinen Bruder Quintus (Cic. *ad Quint. fr.* 3, 1, 5). *Topiaria* bezieht sich hier auf die Gartengestaltung, der *topiarius* ist der Gärtner, der Terminus *ars topiaria* wird meist mit *Gartenkunst* übersetzt. Wie aus der Notiz bei Cicero klar wird, ist es die Aufgabe des *topiarius*, eine harmonische und kunstvolle Einheit zwischen Villenarchitektur, Anpflanzungen und Statuenschmuck herzustellen, sodass eine gelungene Synthese zwischen *ars* und *natura* entsteht. Vgl. Bergmann 2002, 112; Croisille 2010, 13 f.; Förtsch 1993, 9 f. 28 f.; Grimal 1969, 89 f. 97; Lavagne 2001, 60; Pochat 1973, 51; Schneider 1995, 37; Steingraber 1985, 34.

¹⁶⁰ Plin. *Nat. Hist.* 16, 140–141 „[...] nunc vero (*cupressus*) tonsilis facta in densitatem parietum coercitaque gracilitate perpetuo tenera. Trahitur enim in *picturas operis topiarii*, venatus classesue et imagines rerum tenui folio breuique et uirente semper uestiens [...]“. „Jetzt aber gibt ihr [der Zypresse] das Beschneiden die Dichte von Wänden und sie bleibt, im Wuchs gehemmt, doch beständig schlank und jugendlich; man nimmt sie auch zu Bildwerken der Ziergärtnerei (*picturas operis topiarii*), da sich ihr dünnes, kurzes und immergrünes Blatt zur Darstellung von Jagden oder Flotten und Bildern von Gegenständen eignet.“ Zitiert u. ü. nach König 1991, 94 f.

„Non fraudando et Sp. Tadio [Studius, Ludius], divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et porticus ac *topiaria opera*, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species aut navigantium terraque villas adeuntium a sellis aut vehiculis, iam piscantes, aucupantes aut venantes aut etiam vindemiantes. sunt in eius exemplaribus nobiles palustri accessu villae, succollatis sponsione mulieribus labantes, trepidis quae feruntur, plurimae praeterea tales argutiae facetissimi salis. idem subdialibus maritimas urbes pingere instituit, blandis simo aspectu minimoque inpendio.“

„Auch Spurius Tadius [Studius, Ludius], zur Zeit des göttlichen Augustus, soll nicht fortgelassen werden, der als erster die anmutigste Wandmalerei schuf, Landhäuser und Säulenhallen und Gartenanlagen [*topiaria opera*], Haine, Lustwälder, Hügel, Fischteiche, Kanäle, Flüsse, Gestade und was man sich nur wünschte, sowie verschiedenartige Gestalten von Spaziergängern oder Schiffsreisenden und solchen, die zu Land auf Eseln oder Wagen sich zu ihren Landhäusern begeben, ebenso auch Fischer, Vogelsteller oder Jäger oder auch Winzer. Auf seinen Bildern findet man schöne Landhäuser mit sumpfigem Zugangsweg, auf dem Männer mit Frauen, die sie um Lohn auf den Schultern tragen, schwankend einhergehen, während jene, die getragen werden, sich ängstigen, außerdem noch sehr viele derartige Einfälle von höchst geistreichem Humor. Er unternahm es auch, Seestädte unter Altanen zu malen, was einen sehr schönen Anblick ergibt und nur sehr geringe Kosten verursacht.“¹⁶¹

Der Bericht des Plinius erzählt von einem römischen Wandmaler namens Studius¹⁶², der in augusteischer Zeit als Landschaftsmaler Berühmtheit erlangte und sich offenbar durch die Schaffung eines neuen Genres in der Landschaftskunst auszeichnete. Die Fragen, an der sich die Forschungsmeinungen spalten, lauten nun, welche Art von Landschaftsmalerei mit dem Werk des Studius zu verbinden ist und ob es eine Übereinstimmung von Vitruvs *topia* mit den *topiaria opera* des Plinius gibt. Beide Fragestellungen sollten getrennt behandelt werden, wurden in der Forschung aber meist in einen Topf geworfen und schier unauflöslich miteinander vermengt. Versucht man dieses Gewirr einigermaßen zu entflechten, gelangt man zu mehreren Lösungswegen, die einander ergänzen:

- 1.) *Die Landschaftsmalerei und das Bildgenre des Studius*: Das spezifische Landschaftsgenre des Studius kann nur durch einen Vergleich der Pliniuspassage mit den erhaltenen Zeugnissen der Wandmalerei in augusteischer Zeit geklärt werden. Lässt man die Bedeutung des Ausdrucks *topiaria opera* zunächst außer Acht, so bleibt ein ganzer Katalog an Motiven übrig, die Plinius für die Landschaftsbilder des Studius aufzählt. Darunter sind: Villen (dreimalige Nennung, *villae*), Porticen (*porticus*)¹⁶³, Haine (*lucos*), Lustwälder (*nemora*), Hügel (*colles*), Fischteiche (*piscinas*), Kanäle (*euripos*), Flüsse (*amnes*), Gestade (*litora*), verschiedenartige Spaziergänger, Schiffsreisende (*obambulantium species etc.*) und Seestädte (*maritimas urbes*). Nach Woermann und Grimal ließe sich diese Beschreibung von Studius' Motivrepertoire sowohl mit der Gattung der so genannten Villenlandschaften als auch mit den Gartenlandschaften in Verbindung bringen. Die Innovation des Studius hätte demnach nicht

¹⁶¹ Plin. *Nat. Hist.* 35, 116–118. Zitat u. Ü. nach König 1978, 86–89.

¹⁶² Die Pliniusstelle ist die einzige Quelle zur Person des Studius, dessen Name sogar zweifelhaft ist. Die erhaltenen Manuskripte der *Naturalis Historia* geben mit Studius/Ludius zwei unterschiedliche Lesungen an und die Herausgeber des 19. Jh. fühlten sich bemüßigt, die seltenen Namensformen in Spurius Tadius zu ändern. Epigraphische Parallelen aus Mittelitalien machen deutlich, dass beide Varianten für die augusteische Zeit möglich sind (CIL IX, 4884, 4887; CIL IX 1430). Der Lesung Studius ist der Vorzug zu geben, da sie dem zuverlässigsten Manuskript

der *Naturalis Historia* entstammt, dem Codex Bambergensis aus dem 10. Jh. Einzelheiten über Studius' Biographie sind unbekannt, seine Schaffenszeit fällt nach der vagen Aussage des Plinius in die „Zeit des göttlichen Augustus“. Dass es sich bei Studius aufgrund der Namensform um einen Künstler römischer Herkunft handelt, kann zumindest vermutet werden. Vgl. Blanckenhagen 1963, 134; Ling 1977, 2; Hinterhöller 2005, 44–49; Vollkommer 2001, 863.

¹⁶³ Nach Leach (1988, 273) gibt der Codex Bambergensis für den Ausdruck *porticus* die Lesung *portus* (Hafen) an.

2. 1. *Topia* – ein Äquivalent für ‚Landschaft‘ in der antiken Terminologie?

nur in Villenbildern, sondern auch in paradisischen Gartenansichten bestanden, wie sie in augusteischer Zeit mit dem berühmten Gartensaal von Primaporta beginnen¹⁶⁴ (Abb. 157–159). Die Gartenprospekte von Primaporta und die Gartenbilder im (späten) Dritten Stil – etwa der Casa del Frutteto (Abb. 163–166)¹⁶⁵ – heben sich von der Aufzählung des Plinius und seiner Betonung von Villen allerdings recht stark ab, weshalb Studius nicht nur die Erfindung der Gartenmalerei, sondern auch der Villenbilder zuzuschreiben wäre. Dabei wirkt die Verbindung von Studius mit dem Bildgenre der Villenlandschaft zunächst einfacher und überzeugender, weshalb der Zusammenhang seit Rostowzew immer wieder hergestellt wurde¹⁶⁶ und durch die dreimalige Nennung der Villa bei Plinius naheliegt. Der Bildtypus der Villenlandschaft ist seit dem späten Dritten Stil in den Fresken der Vesuvstädte bezeugt und stimmt mit dem Motivkatalog des Plinius auffallend überein: So finden sich etwa auf den Pinakes der Casa di Lucretius Fronto (Abb. 313–316)¹⁶⁷ fast alle Elemente aus der Liste des Plinius exemplarisch versammelt: Porticen, Fischteiche, Haine, Hügel, Gestade, Küstenstädte, verschiedenartige Spaziergänger und allen voran Villen. Trotz dieser großen Parallelen ergibt sich allerdings ein chronologisches Problem, da die Villenlandschaftsbilder erst ab ca. 40 n. Chr. (später Dritter Stil) bezeugt sind und damit eindeutig nach der Zeit des Augustus entstanden. Den Nachdruck, den Plinius auf das Motiv der Villa legt, wirft im Bezug auf die Landschaftsmalerei der augusteischen Zeit also chronologische Probleme auf. Denn entweder ist Studius der Begründer der Villenlandschaftsbilder „zur Zeit des göttlichen Augustus“ und es sind keine Zeugnisse des neuen Genres aus dieser Phase bekannt, oder Plinius projiziert die Entstehung der Villenlandschaftsbilder zeitlich zurück, während Studius mit einem verwandten Genre der Landschaftsmalerei, etwa den sakral-idyllischen Architekturlandschaften, zu assoziieren ist¹⁶⁸. Des Rätsels Lösung

164 Grimal und Woermann schreiben Studius also die Erfindung zweier unterschiedlicher Gattungen von Landschaftsmalerei zu: Auf der einen Seite Bilder von Villenlandschaften und Seestädten, auf der anderen die Gartenbilder à la Primaporta. „En d’autres termes, Ludius a inventé un genre nouveau: les représentation de villas et de jardins [...]“. Grimal 1969, 95. Ling bemerkt zu Recht, dass diese Doppel-Zuschreibung einen „uneasy compromise“ darstellt. Denn die Gattungen der Villen- und Gartenmalerei sind in Stilistik, Thematik und Ausführung alles andere als gleichwertig. Während die Gartenmalereien großformatige, realistische Prospekte ohne figürliche Staffage sind und Pflanzenmotive bevorzugen, sind die Villenlandschaften kleinformatige, impressionistische Bilder, in denen Architekturen und Menschen die Hauptrolle spielen. Grimal macht die Verbindung von Gartenmalereien mit dem Werk des Studius auch hauptsächlich an seiner Deutung des Ausdrucks *topiaria opera* fest. Grimal 1969, 94–96; Grimal 1938, 150; Woermann 1876, 223–225; vgl. Ling 1977, 3; Steingraber 1985, 34.

165 Zu den Gartenmalereien mit ihren Fruchtbäumen, Sträuchern und Vögeln in der Livia-Villa von Primaporta (Rom, MN Palazzo Massimo, später Zweiter Stil, 20–10 v. Chr.) und dem Cubiculum 12 in der danach benannten Casa del Frutteto (Pompeji I 9, 5, später Dritter Stil, 30–40 n. Chr.) vgl. u. a.: Andreae 1988, 283–286; Baldassarre u. a. 2002, 151–154. 191 f.; Barbet 2009, 138; Croisille 2005, 222 f.; De Caro 1990, 270–272; Ehrhardt 1991, 58 f.; Jashemski 1979, 381–385; Kotsidu 2008, 69–72; Ling 1991, 149 f.; Mielsch 2001, 193; Pappalardo – Mazzone 2005, 189–191; Simon 1986, 201. Zur Deutung der Gartensäle im Sinne der *aurora aetas*-Thematik vgl.

Förtsch 1989, 333–336.

166 Rostowzew 1911, 143–145. „Es ist klar, dass es die Darstellung der Villa war, die Studius einführte und die ihn berühmt machte.“ Dieser Einschätzung folgt Blanckenhagen 1963, 134: „The pictures Ludius was probably the first to paint must have belonged to the sub-species of villa landscapes [...]“. Ähnlich: Peters 1963, 118 f.; Pochat 1973, 53. Nach Croisille und La Rocca entwickelte Studius nicht nur das Bildgenre der Villenlandschaft sondern auch die Form der *urbs maritima*. Croisille 2010, 13; La Rocca 2008, 33.

167 Casa di Marcus Lucretius Fronto, Pompeji V 4, 11. Tablinum (h), Nordwand, Südwand tragen jeweils zwei Landschaftspinakes mit Küstenstädten und Villen. Vgl. Bastet – de Vos 1979, 66 f.; Croisille 2005, 208 f.; Kotsidu 2008, 52 f.; Ling 1991, 60; Mielsch 2001, 73. 184; Peters 1963, 114 f.; Peters 1993, 219–223; Rostowzew 1904, 104–106; Rostowzew 1911, 53. 77.

168 Diesen zweiten Weg schlägt die These von Ling ein, der annimmt, Plinius habe die Gattung der sakral-idyllischen Architekturlandschaftsbilder, wie sie im späten Zweiten und frühen Dritten Stil besonders populär waren, mit der späteren Gruppe der Villenlandschaftsbilder *verwechselt*. Dieser Anachronismus sei ihm deshalb unterlaufen, weil Plinius zur Zeit des Vierten Stils schrieb, in dem sich die Bilder mit Villenlandschaften voll durchgesetzt hatten. Von dieser Warte ausgehend, habe er die Villenlandschaftsbilder seiner Zeit mit den sakral-idyllischen Architekturlandschaftsbildern des Studius in augusteischer Zeit identifiziert, da die beiden Gattungen stilistisch und motivisch eng verwandt sind. Ling 1977, 5–7; Ling 1991, 142. Ähnlich: Bigalke 1990, 202–205. 256; La Rocca

liegt vielleicht irgendwo dazwischen und die Innovation des Studius könnte in einer neuen Form von sakral-idyllischen Architekturlandschaftsbildern bestanden haben, die das Motiv der Villa und der Küstenstadt mit zugehörigen Porticen verstärkt aufgreifen. Mit dem Namen Studius wäre demnach die Verfeinerung und Weiterentwicklung der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei zu verbinden, die sich über das Zwischenglied der sakral-idyllischen Architekturlandschaften den Villenbildern der nachaugusteischen Zeit annäherte. Das Werk des Studius könnte der ausschlaggebende Anstoß für die Entwicklung des neuen Genres Villenlandschaft gewesen sein, das erst im späten Dritten Stil seine volle Ausprägung erfuhrt und erst in dieser Zeit bis nach Kampanien Verbreitung fand¹⁶⁹.

- 2.) *Die Motivkataloge bei Vitruv und Plinius*: Für reichlich „Zündstoff“ in der Forschung sorgte die Frage, ob Vitruv und Plinius über dieselbe Art von Landschaftsmalerei sprechen¹⁷⁰. Denn beide Autoren liefern eine Liste an Motiven, die zum Teil voneinander abweichen, zum Teil miteinander übereinstimmen. Zu den gemeinsamen Landschaftselementen zählen: Gestade, Flüsse, Haine und Meerengen. Die Abweichungen sind bei folgenden Motiven gegeben: Vitruv nennt zusätzlich Häfen, Vorgebirge, Quellen, Berge, Heiligtümer, Viehherden und Hirten, während Plinius von Landhäusern, Säulenhallen, Lustwäldern, Fischteichen, Kanälen, Spaziergängern, Schiffsreisenden, Eselsreitern, Fischern, Vogelstellern, Jägern, Winzern und Seestädten spricht. Vergleicht man dieses Motivrepertoire wiederum mit dem erhaltenen Denkmälerbestand, so lässt sich Vitruvs Katalog eher mit den Bildsujets der sakral-idyllischen Malerei verbinden, während die Liste des Plinius besser den Themen der Villenlandschaftsbilder sowie Stadt- und Hafenansichten entspricht. Dennoch findet sich mit den sakral-idyllischen Architekturlandschaftsbildern im späten Zweiten Stil eine Art „gemeinsamer Nenner“, der die meisten Motive bei Plinius und Vitruv innerhalb eines Genres vereinen kann. Vitruv und Plinius könnten sich also durchaus auf dieselbe Gattung der Landschaftsmalerei beziehen, allerdings mit unterschiedlicher Gewichtung: Während bei Vitruv mit Vorgebirgen, Wäldern, Quellen, Meerengen, Viehherden und Hirten eher die Aspekte einer Naturlandschaft dominieren, wird die Aufzählung bei Plinius von den Werken des Menschen und einer idyllischen Gartenlandschaft beherrscht: Villen, Säulenhallen, Lustwälder, Fischteiche und jede Menge Staffagepersonal, das in dieser Parklandschaft seiner Muße nachgeht¹⁷¹. Trotz etlicher Gemeinsamkeiten besteht der Hauptunterschied zwischen den Auflistungen bei Vitruv und Plinius darin, dass sich die

2008, 39; Leach 1988, 273–275; Rouveret 1989, 329 f.; Schneider 1995, 113.

¹⁶⁹ Man vergleiche etwa das Motivrepertoire des sog. Gelben Frieses in der Casa di Livia (Raum III) oder die Fresken mit sakral-idyllischen Architekturlandschaften in der Ambulatio (F) der Villa Farnesina, wo Küstenstädte, Porticen, Landhäuser (also „Villen“ in bescheidener Form), Flüsse, Haine, Eselsreiter, Fischer und „viele derartige Einfälle von höchst geistreichem Humor“ als Bildelemente vertreten sind und damit den Katalog des Plinius weitgehend erfüllen. Wie Ling vermutete, darf in diesen Landschaftsfresken am ehesten der Einfluss des Studius gesehen werden – ohne ihm deshalb die Erfindung des Genres unbedingt abzusprechen. Vgl. Ling 1977, 8–14. Ähnlich: Blanckenhagen 1963, 134. Zum Gelben Fries und den Farnesina-Fresken vgl. u. a.: Bastet – De Vos 1979, 22f.; Beyen 1936, 22–24; Beyen 1960, 291. 443; Bigalke 1990, 9–20. 18–20. 67–70; Bragantini – de Vos 1983, 338; Kotsidu 2008, 47–49; Leach 1980, 51 f.; Leach 1988, 266. 268–272; Ling, 145; Mielsch 2001, 180; Peters 1963, 35–38; Peters 1990, 249–251; Rizzo 1936, 43–47; Rostowzew 1911, 12–14; Silberberg 1980, 83–85;

Tybout 1989a, 342.

¹⁷⁰ Eine Gegenüberstellung der Motive nahm bereits Woermann (1876, 223) vor, die Meinungsverschiedenheiten beginnen mit Rodenwaldt und Rostowzew. Während Rodenwaldt die beiden Textstellen zusammennimmt, glaubt Rostowzew nicht an die Übereinstimmung. Rodenwaldt 1909, 24; Rostowzew 1911, 143. Für eine generelle Analogie plädieren: Bigalke 1990, 200; Blanckenhagen 1963, 134; Gombrich 1966, 119; Leach 1988, 273–275; Ling 1977, 5–7; Silberberg 1980, 13 f. An einer Unterscheidung halten fest: Kotsidu 2008, 13 f.; Schefold 1962, 79 f.

¹⁷¹ Croisille macht darauf aufmerksam, dass sich der Katalog der Landschaftselemente bei Vitruv eher mit den Landschaftsbeschreibungen der augusteischen Dichtung (bei Tibull oder Horaz) trifft und hier seine Impulse empfängt, während sich die Auflistung bei Plinius mehr an den realistischen Elementen einer Landschaft orientiert. Darüber hinaus bemerken Croisille und La Rocca auch einen Unterschied in den Aufzählungen von Vitruv und Plinius: Bei Plinius werden die architektonischen Elemente betont, bei Vitruv hingegen herrschen die natürlichen Elemente vor. Croisille 2010, 13. 138; La Rocca 2008, 33.

2. 1. ‹Topia› – ein Äquivalent für ‹Landschaft› in der antiken Terminologie?

Gewichtung bei Plinius hin zu den kulturellen und zivilisatorischen Aspekten der Landschaftsmotive verschiebt und ihre menschlichen Bewohner eine größere Rolle spielen. Mit dieser unterschiedlichen Konnotation sind wir aber bei dem Verhältnis der Ausdrücke ‹topia› und ‹topiaria› angelangt:

- 3.) *Eine Bedeutung von ‹topiaria opera› bei Plinius und der Zusammenhang von ‹topia› und ‹topiaria›:* Zwar wird der Ausdruck ‹topiaria opera› meist im Sinne von ‹Gartenanlagen› verstanden, doch schlug Grimal für die Textpassage in der *Naturalis Historia* eine andere Lesung vor: Er deutet ‹topiaria opera› als *Darstellung* von Gartenlandschaften und stellt auf diese Weise die erwähnte Verbindung zum Genre der Gartenmalerei à la Primaporta her¹⁷² (Abb. 157–159). Plinius würde also einerseits solche Wandmalereien beschreiben, die Villen und Porticen darstellen (Villenlandschaftsbilder), andererseits die Gruppe der *topiaria opera* (die Gartenmalerei). Und diese Form der Gartenmalerei würde sich durch eben jene Motive auszeichnen, die Plinius im Anschluss auflistet (*lucos, nemora etc.*). Dabei ist einer engen grammatikalischen Verbindung von *topiaria opera* mit dem anschließenden Motivkatalog bei Plinius grundsätzlich zuzustimmen. Der Terminus ‹topiaria opera› scheint durch die aufgezählten Landschaftselemente näher charakterisiert und geradezu „definiert“ zu werden. Aber handelt es sich deshalb um einen Ausdruck für *Gartenbilder* oder für *Gartenlandschaften*, der durch die Liste näher bestimmt wird? Denn wenn sich die genannten Haine, Wälder, Hügel etc. als Motive in Bildern begreifen lassen, kann es sich bei den *topiaria opera* auch um Gartenlandschaften handeln. Gerade die Formulierung bei Plinius macht diese Deutung im Sinne von Gartenlandschaft wahrscheinlich: „Auch Studios [...] soll nicht fortgelassen werden, der als erster die anmutigste Wandmalerei schuf, Landhäuser und Säulenhallen und *topiaria opera* [...]“. Mit dieser Schilderung beschreibt Plinius die wichtigsten *Motive* in den Wandbildern des Studios und diese Dreierkette an Darstellungsgegenständen schließt nicht nur Villen und Porticen, sondern auch die *topiaria opera* mit ein. Damit wird klar, dass sich Plinius auf *Fresken* von *topiaria opera* bezieht, weshalb der Ausdruck nur im Sinne von ‹Gartenlandschaften› zu interpretieren ist, nicht im Sinne von ‹Gartenbildern›. Umso wichtiger wird die anschließende „Definition“ des Plinius durch die Auflistung von typischen Landschaftselementen der *topiaria opera*. Denn diese Liste macht deutlich, dass der Ausdruck ‹topiaria opera› nicht ausschließlich mit dem Zurechtstutzen von Bäumen zu verbinden ist, sondern mit all jenen Elementen, die zu einer weitläufigen Garten- und Parklandschaften zählen¹⁷³: Haine, Lustwälder, Hügel, Fischteiche, Kanäle, Flüsse, Gestade und vielleicht auch die Villen selbst. Für die Gegenüberstellung von ‹topia› und ‹topiaria opera› ergibt sich damit, dass ‹topia› ein breiteres Spektrum an naturbelassenen Landschaftsformen bezeichnet als ‹topiaria opera›, dessen Bedeutungsschwerpunkt auf einer geformten und gestalteten Park- und Gartenlandschaft liegt. ‹Topiaria opera› erweist sich als eine Subkategorie des breiter gefassten Terminus ‹topia›, die *topiaria opera* sind eine Teilmenge der *topia*. Während sich der letztere Ausdruck vermutlich eher mit ‹Landschaft› in einem allgemeinen Sinn verbinden lässt, könnte sich ‹topiaria opera› auf einen spe-

172 „Il vaut beaucoup admettre que *topiarium opus* est réellement, et dans l'intention de Plinius, développé par *lucos* et le reste. Ce qui consacre la thèse d'un emprunt direct des jardins à la peinture de paysages.“ Grimal 1969, 95 f. An eine ähnliche Verbindung scheint auch Beyen zu denken, der den Ausdruck ‹topiaria› als „naturalistisch aufgefasstes Landschafts- und Gartenbild“ interpretiert – wobei abermals eine Vermischung zwischen dem Bildgegenstand Landschaft/Garten und der Abbildung dieses Gegenstandes stattfindet. Beyen 1938, 151.

173 Vgl. Leach 1988, 273: „[...] *opera topiaria*, [...] define this term as synonymous with the landscape of villa gardens and parks.“ Ebenso interpretiert Rouveret den Ausdruck ‹topiaria› im Sinne von ‹Parklandschaft›. Gegenüber den *topia* wären die *topiaria* also eine „Landschaft zweiten Ranges“. Rouveret 2004, 331 f. Roger hält die Formulierung ‹opera topiaria› für ein antikes Äquivalent von ‹künstlerische Darstellung von Landschaft›: „Il apparaît bien que nous tenons là une représentation artistique (*opera*) des lieux (*topiaria*).“ Roger 1996, 202.

zielleren Landschaftstyp beziehen, der es mit kulturell überformten und gestalteten Park-, Villen- und Gartenlandschaften zu tun hat.

Auf der Suche nach einem Synonym für ‚Landschaft‘ in römischer Zeit halten wir fest: Die Ausdrücke *topia* und *topiaria opera* sind vermutlich nicht ganz synonym mit der modernen Bestimmung von ‚Landschaft‘, lassen sich aber adäquat dadurch beschreiben und fallen in ein gemeinsames Bedeutungsfeld. Beide Termini tauchen nur selten auf und stehen meist in Zusammenhang mit der antiken Kunsttheorie. Von einer griechischen Wurzel abgeleitet, entwickelten sich beide Ausdrücke in engem Kontakt mit der Landschaftsmalerei und wurden vorrangig als Fachtermini zur Bezeichnung des Bildgegenstandes in Landschaftsbildern verwendet – und der Bildgegenstand von Landschaftsbildern ist die Landschaft. In dieser Hinsicht ist den Ansätzen der französischen Forscher weitgehend beizupflichten, die seit Grimal dafür plädieren, *topia* und *topiaria opera* als eine Bezeichnung der hellenistischen und römischen Epoche für die Motive eines Landschaftsbildes zu interpretieren. Seit augusteischer Zeit und womöglich bereits davor gab es in Rom ein Interesse an der Landschaftsdarstellung und -beschreibung. Ausgehend davon kristallisiert sich ein Terminus zur Benennung von Landschaften heraus, der der griechischen Bezeichnung für ‚Ort, Gegend‘ entlehnt wurde¹⁷⁴. Dass in der römischen Literatur trotz Vorhandenseins eines terminologischen Prototyps noch keine unbedingte Differenzierung zwischen der Landschaft als Bildgegenstand und dem Landschaftsbild selbst bestand, macht die Doppelbedeutung von *topia* bei Vitruv deutlich. Eine weitere Ambiguität scheint darin zu liegen, dass der Ausdruck *topia* nicht nur allgemeine und imaginäre Landschaften bezeichnete, sondern womöglich auch auf die „ganz bestimmten Eigenarten von Örtlichkeiten“ verweisen konnte¹⁷⁵. Damit wäre *topia* weit genug gefasst, um sowohl allgemein-fiktive Landschaften als auch einen real vorhandenen Teil der Erdoberfläche zu meinen, wobei in beiden Fällen natürliche und bauliche Phänomene wie Häfen, Gebirge, Küsten, Flüsse, Quellen, Wälder, Heiligtümer (vgl. Vitruv) mit einzuschließen sind. *Topia* würde demnach ein Konglomerat an landschaftlichen Einzelphänomenen bezeichnen, die sowohl konzeptuell als auch terminologisch zu einer Art Ensemble zusammengefasst wurden¹⁷⁶. Wie stark das Bewusstsein für die Einheit einer solchen Landschaft ausgeprägt war, ist jedoch unklar. Diente der Ausdruck *topia* zu Bezeichnung eines abgeschlossenen und einheitlichen Gebildes oder meinte er nur eine Aneinanderreihung von einzelnen Orten? Bezog sich *topia* auf eine landschaftliche Einheit oder eine verstreute Vielheit von

174 So betont Croisille in der neueren Literatur, dass es in der griechisch-römischen Antike sowohl eine Bezeichnung für das Genre der Landschaftsmalerei als auch für Landschaft gab: „On constate ainsi que, dès l'époque augustéenne, et même quelques années auparavant, existait à Rome un goût pour des représentations de type paysagiste et, pour désigner celles-ci, on avait emprunté au grec un terme, dont le sens général («lieu, endroit») est utilisé ici avec une valeur technique particulière, comme il avait pu l'être d'ailleurs déjà en grec.“ Croisille 2010, 14. „Si, à la période qui nous concerne, il existe une désignation linguistique du paysage et si, d'autre part, un ensemble de représentations picturales peut être isolé sous ce thème, on pourra considérer que le genre paysagiste plonge ses racines dans le monde romain.“ Croisille 2010, 12. „Il est donc légitime de considérer le monde romain comme l'inventeur du genre paysagiste dans le domaine pictural, genre auquel, d'ailleurs, il attribue un nom, *topia* (pluriel neutre, que l'on peut traduire par «éléments paysagistes»), certes d'origines grecque, mais utilisé pour la première fois dans des textes latins.“ Croisille 2010, 139. Vgl. Rouveret 2004, 332; Roger 1997, 54 f.

175 Auf diesen Bedeutungsaspekt von *topia* macht Bergmann (1991, 50 f.) aufmerksam: „Vitruvius writes that *topia* „reproduce the characteristics of definite spots““. Diesen Zusammenhang, der eine inhaltliche Nähe zur Reallandschaft oder topographischen Landschaft nahelegt, bringt Bergmann in Verbindung mit der römischen Landschaftsmalerei und deren topographischen Tendenzen. Allerdings scheint der Ausdruck *topia* bei Vitruv diesbezüglich weit genug gefasst, um beide Landschaftsvarianten zu beinhalten: Reallandschaften einerseits, die sich auf „ganz bestimmte“ und real vorhandene Gebiete beziehen, andererseits fiktive und imaginäre Landschaften, die sich als Gesamtheit von typischen Landschaftselementen begreifen lassen.

176 „The Roman term *topia* denotes the contrived effects of scenery, whether on open terrain, in a cultivated garden, or depicted in art.“ Bergmann 1991, 50. Bergmann nimmt für den Ausdruck *topia* also ebenfalls die genannte Doppelbedeutung von Landschaft (in der objektiven Bedeutungsweise) und Abbildung einer Landschaft in Anspruch.

2. 1. *topia* – ein Äquivalent für ‚Landschaft‘ in der antiken Terminologie?

Landschaftselementen? Da es sich bei *topia* um eine Pluralform handelt, wurde von Bergmann schlüssig zugunsten der letzteren Option argumentiert:

„Ancient authors conceived of *landscape* in the plural, as the sum of natural and manmade objects whose association forms one segment of the visual world. In the ancient concept of landscape, the parts take precedence over the unified arrangement because each part has its *topos*, or physical envelope, and it is the relation of one *topos* to another that creates a *choros*, or area. Thus descriptions refer to place in the plural as *topia* [...].“¹⁷⁷

Der antike Terminus *topia* ließe sich also dahin gehend interpretieren, dass er auf eine Mehrzahl und Zusammenstellung herausgegriffener Einzelelemente Bezug nimmt. Deren Vereinheitlichung zu einem Gesamtgebilde wird durch den Ausdruck *topia* zwar lose impliziert, kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die landschaftlichen Einzelelemente – eben jene, die bei Plinius und Vitruv aufgezählt werden – das Entscheidende und Primäre bleiben. Die Geschlossenheit und Ganzheitlichkeit eines natürlichen Raumsegments ist in der Bedeutung von *topia* zwar angelegt, aber nicht so klar gefasst wie im modernen Terminus ‚Landschaft‘. In der antiken Konzeption bleibt eine Landschaft zumindest terminologisch die Zusammenfassung von Landschaftsegmenten, eine Vielheit von Einzelteilen, und ist in diesem Sinne erst auf dem Weg zur Einheit.

Eine spezielle Weiterentwicklung dieses „allgemeinen Landschaftskonzepts“ scheint mit dem Ausdruck *topiaria opera* vorzuliegen, da er vermutlich zur Bezeichnung solcher Landschaften dient, in denen Gärten, Parks und Villenanlagen die dominierenden Elemente sind. Während mit *topia* eine allgemeine und neutrale Bedeutung von ‚Landschaft‘ naheliegt, kommt es bei *topiaria opera* vermutlich zu einer Wortprägung, die zur Bezeichnung eines speziellen Landschaftstyps gebraucht wird.

Damit bestünde sowohl für *topia* als auch für *topiaria opera* eine inhaltliche Annäherung an ‚Landschaft‘ in einer objektiven Bedeutung, bei der die Wahrnehmung und Bewertung durch einen Betrachter zunächst noch unberücksichtigt bleibt, um lediglich auf die Landschaftselemente selbst Bezug zu nehmen. Dass der subjektive Anteil für *topia* und *topiaria opera* dennoch eine wichtige Rolle spielt, zeigt sich an der engen Verflechtung mit der Landschaftsmalerei: Denn die antiken Autoren scheinen gerade dann von *topia* oder *topiaria opera* zu sprechen, wenn sie sich auf Bildmotive beziehen und eine Landschaft meinen, die in einem Bild erscheint. Aber dargestellte Landschaften sind immer Landschaften in einer subjektiven Bedeutung, da sie eines wahrnehmenden Betrachters bedürfen. Die Antike kannte also nicht nur ein Konzept, das der modernen Auffassung von Landschaft nahesteht – wie es anhand von Bildwerken und Beschreibungen deutlich wird –, sie entwickelte auch einen zugehörigen Terminus, der in enger Verknüpfung mit der Malerei entstand. Ähnlich wie in der europäischen Neuzeit entstanden die Konzeption und die Terminologie von ‚Landschaft‘ über das Medium der Landschaftsmalerei¹⁷⁸. Hier ergibt sich eine interessante transkulturelle Parallele, was die Grundlagen einer subjektiven, terminologischen und künstlerischen Landschaftsauffassung betrifft. Die enge Verflechtung und Wechselwirkung zwischen der Entwicklung einer Landschaftsterminologie und einer bildlichen Darstellung von Landschaft, wie sie für das neuzeitliche Europa charakteristisch ist, scheint in Ansätzen schon für die römische Zeit bestanden zu haben.

¹⁷⁷ Bergmann 1991, 65. Dementsprechend deutet Kotsidu den Ausdruck *topia* etwas vorsichtiger im Sinne von ‚Örtlichkeiten‘. Kotsidu 2008, 49. Vgl. Kritik an dieser einschränkenden Deutung bei Rouveret (2004, 341), die für eine einheitliche Bedeutung von *topia* plädiert.

¹⁷⁸ Zur Entwicklung der modernen Terminologie und Konzeption von Landschaft ab der frühen Neuzeit und ihrem Verhältnis zur beginnenden Landschaftsmalerei vgl. Gombrich 1966, 107–112; Schneider 1995, 80 f.

2. 2. *Topographia* und *chorographia*: Landschaftsbilder und kartenverwandte Panoramadarstellungen

Während mit *topia*, *topeodi* und *topiaria opera* in der lateinischen Kunstliteratur also vermutlich drei bedeutungsverwandte Ausdrücke zum modernen Terminus ‚Landschaft‘ gegeben sind, könnte es sich bei *topographia* um ein entsprechendes Äquivalent zu ‚Landschaftsdarstellung‘ oder ‚Landschaftsmalerei‘ handeln. Aufgrund der etymologischen Verbindung mit *topia* bei Vitruv dachte bereits Woermann an eine ungefähre Synonymie von *topographia* mit ‚Landschaftsmalerei‘ und gelangte zur Auffassung, „[...] daß mit jenem Ausdrücke in der Tat das bezeichnet werden konnte, was wir Landschaftsmalerei nennen, oder doch etwas Ähnliches.“¹⁷⁹ Dabei erscheint eine grundsätzliche Analogie von *topographia* mit dem modernen Terminus ‚Landschaftsmalerei‘ durchaus plausibel und schlüssig, die genaue Interpretation von *topographia* wirft aber eine Reihe von Schwierigkeiten auf, die hier nur angedeutet werden können und zur vollständigen Klärung detaillierterer Studien bedürften. Denn in der Forschung wurden im Hinblick auf eine Deutung von *topographia* auch jene Problemkreise thematisiert, die sich einerseits mit dem speziellen Darstellungsgegenstand der *topographia* befassen, und andererseits ihre Darstellungsformen betreffen, um diese als Charakteristika bzw. definierende Merkmale von *topographia* zu etablieren. Die terminologischen Debatten rund um eine hinreichende Explikation von *topographia*, der Versuch einer Differenzierung von verwandten Termini wie *topothesia* oder *chorographia* sowie die mögliche Rekonstruktion von typischen Darstellungs- und Perspektiveformen der *topographia* seien hier nur exzerpiert bzw. mit ersten und vorläufigen Lösungsansätzen versehen.

1. *topographia* versus *topothesia*: Mit einer terminologischen Unterscheidung in Bezug auf den landschaftlichen Darstellungsgegenstand und seinen möglichen Realitätscharakter beschäftigte sich La Rocca, der dieses Differenzierungsmerkmal nicht nur für die antiken Bildwerke selbst, sondern auch für die zugehörige Terminologie zu fassen suchte. Bei den antiken Ausdrücken handle es sich um das komplementäre Wortpaar *topothesia* und *topographia*, die sich jeweils auf eine Form der Landschaftsmalerei beziehen würden, allerdings mit einem unterschiedlichen Realitätsgehalt der dargestellten Landschaften verbunden seien. Während der Terminus *topographia* auf Landschaftsdarstellungen mit realem Vorbild in der geographischen Wirklichkeit Bezug nehme – in etwa synonym mit ‚topographisches Landschaftsbild‘ im modernen Wortsinn sei –, verweise der Ausdruck *topothesia* auf ein Landschaftsbild mit fiktivem und imaginärem Bildgegenstand – nehme also auf das Bild einer idealen und erfundenen Landschaft Bezug¹⁸⁰. Damit ließen sich für die Antike nicht nur verschiedene Genera der Landschaftsmalerei anhand von Motivgruppen und Landschaftstypen differenzieren (sakral-idyllische, mythologische etc.), sondern es hätte auch eine Terminologie zur Verfügung gestanden, die es erlaubte, Landschaftsbilder anhand ihrer topographischen Intention/Information oder ihres fiktiven Charakter eigens zu benennen. Diesbezüglich interessant ist ein Vergleich mit der Passage zur Landschaftsmalerei bei

¹⁷⁹ Woermann 1876, 219. Einen Ausdruck mit verwandtem Bedeutungsfeld, der womöglich ebenfalls ‚Landschaftsmalerei‘ meinte, glaubte Woermann in dem Terminus *rhopographia* (ῥωπογραφία) zu erkennen. Der Terminus wird in der antiken Kunstliteratur hauptsächlich im Sinne von ‚Stilleben‘ oder ‚Genremalerei‘ verwendet, indem er von ῥῶπος abgeleitet wird, was soviel wie ‚Kleinkram‘ bedeutet. Andererseits wurde *rhopographia* auch mit ῥῶπις in Verbindung gebracht, was soviel wie ‚Buschwerk‘ bedeutet und eine Assoziierung des Ausdrucks *rhopographia* mit ‚Landschaftsbild‘ ermöglicht. Woermann machte darauf aufmerksam, dass Hesychius den *Rhopographos* als einen Maler beschreibt, der Wald und waldige

Gegenden darstellt. Womöglich wird der Ausdruck bereits von Cicero (*Epist. ad Att.* 15, ep. 16b) in ähnlicher Bedeutung gebraucht, als er das Umland seiner Villa am Lukriner See und den kleinen Uferbereich mit *rhopographia* benennt. Im Sinne von ‚Stilleben‘, ‚Kleinkram‘ scheint dem Terminus *rhopographia* stets die Konnotation von etwas Kleinem und Geringem anzuhaften, sodass Woermann vorschlug, unter jenen Rhopographien, die sich auf Landschaftsgemälde beziehen, kleinformatige und geneharte Bilder zu verstehen. Woermann 1876, 219 f.

¹⁸⁰ La Rocca 2008, 29–32. 71. „La descrizione di un luogo immaginario è detta *topothesia*, mentre la *topographia* descrive, al contrario, un luogo reale.“ La Rocca 2008, 29.

2. 2. *Topographia* und *chorographia*: Landschaftsbilder und kartenverwandte Panoramadarstellungen

Vitruv und der festgestellten Ambiguität, was den Realitätsgehalt der *topia* betrifft. Während Vitruv einerseits allgemeine und unspezifische Kategorien aufzählt, um die Motive der Landschaftsmalerei zu erläutern, spricht er andererseits von solchen Bildern, die nach den bestimmten Eigenarten der Gegenden geschaffen wurden und damit die Besonderheit eines spezifischen Ortes im topographischen Sinn wiedergeben. Eine Differenzierung von topographischen und fiktiven Landschaftsbildern scheint also in Ansätzen bereits bei Vitruv angelegt, wird terminologisch aber nicht in Form eines eigenen Ausdrucks gefasst, sondern ist im „Sammelausdruck“ *topia* aufgehoben. Demgegenüber drücke sich in der Bildform der *topothesia* ein Desinteresse an realen und eine Vorliebe für idealisierte Landschaften aus, wie es auch in der bukolischen Dichtung greifbar wird, wobei im Rahmen der *topothesia* durchaus Szenen des alltäglichen Landlebens thematisiert werden konnten – so La Rocca. Aber trotz der Beschäftigung mit Begebenheiten der Alltagswirklichkeit innerhalb der *topothesia* handle es sich stets um solche Landschaftsbilder, die das Genregeschehen in einem fiktiven, allgemein-verbindlichen Umfeld ansiedeln. Bei dieser Explikation von *topothesia* im Sinne von ‚Phantasielandschaftsbild‘ stützt sich La Rocca weitgehend auf spätantike Scholiendefinitionen bei Laktanz und Servius, die den Terminus folgendermaßen erläutern:

*„haec topothesia dicitur, id est fictus locus secundum poeticam licentiam; nam in eiusmodi descriptionem, ubi veri loci facies demonstratur, topographia dicitur, ubi fictum quid velit, topothesia.“*¹⁸¹

*„est in secessu topothesia est, id est fictus secundum poeticam licentiam locus. Ne autem videatur penitus a veritate discedere, Hispaniensis Carthaginis portum descripsit. Certerum hunc locum in Africa nusquam esse constat, nec incongrue propter nominis similitudinem posuit. Nam topographia est rei verae descriptio.“*¹⁸²

Sowohl Laktanz als auch Servius verbinden in ihren Scholien zur Thebais und Aeneis den Ausdruck *topothesia* also deutlich mit einer fiktiven Landschaft (*locus fictus*), während im Gegensatz dazu mit *topographia* auf tatsächliche Orte (*locus verus*) Bezug genommen wird. Wenn La Rocca aber den Terminus *topothesia* als synonym mit ‚Gemälde einer fiktiven Landschaft‘ ansetzt, bleibt es im Rahmen dieser Interpretation unberücksichtigt, dass sowohl Laktanz als auch Servius den betreffenden Ausdruck eindeutig auf die literarische Schilderung eines fiktiven Ortes beziehen: *„id est fictus locus secundum poeticam licentiam“*. Es ist die poetische *Beschreibung* eines imaginären Ortes, die nach Laktanz und Servius mit *topothesia* bezeichnet wird – etwa wenn Vergil im ersten Buch der Aeneis (158–173) die libysche Küste mit einer vorgelagerten Insel beschreibt und dem Leser eindrucksvoll mit einer bewaldeten Bucht, einer Grotte am Ufer, den Klippen darüber und der Brandung suggeriert. Aus den Explikationen der Scholien lässt sich also nicht (oder nicht unbedingt) entnehmen, dass es sich bei der *topothesia* um *Gemälde* von Landschaften handelte, sondern es wird vielmehr festgehalten, dass es bei *topothesia* um die literarische Erläuterung von fiktiven Schauplätzen in poetischen Werken geht, die vom Autor imaginiert und beschrieben werden – ähnlich dem *locus amoenus* der bukolischen Dichtung. Der Bezug zur Malerei ist im Hinblick auf *topothesia* also nirgends explizit gegeben¹⁸³, sodass sich eher eine Interpretation im Sinne von ‚literarische Landschaftsbeschreibung‘ oder ‚poetische Beschreibung einer fiktiven Landschaft‘ anbietet. Allein anhand der Quellen ist nicht zwangsläufig auf eine

¹⁸¹ Laktanz in einer Scholie zu Statius’ Thebais, Schol. Stat. Theb. 2, 32. Zitiert nach: La Rocca 2008, 29.

¹⁸² Servius in einer Scholie zu Vergils Aeneis, Schol. Serv. Aen. 1, 159. Zitiert nach: La Rocca 2008, 29.

¹⁸³ Der Terminus *topothesia* kommt auch bei Cicero in einem Brief an Atticus vor (Cic. *Epist. ad Att.* 1, 13, 5.

16, 18) und wird dort ebenfalls im Sinne von ‚Landschaftsbeschreibung‘ verwendet. Bei Cicero wird der Terminus aber in Verbindung mit wirklichen Orten gebraucht, da Cicero von der *topothesia* Misenums und Puteolis spricht. Vgl. La Rocca 2008, 29.

weitere Assoziation von *«topothesia»* mit *«Landschaftsbildern»* zu schließen, weshalb bei einer Übertragung des Terminus auf den Bereich der bildlichen Darstellung durchaus Vorsicht geboten ist und offen bleiben muss, ob der Ausdruck *«topothesia»* wirklich für eine Form der Landschaftsmalerei verwendet wurde oder eher der sprachlichen Schilderung von Phantasie-landschaften vorbehalten blieb. Indem La Rocca diese Problematik ausklammert, bringt er *«topothesia»* etwas vorschnell mit einer Reihe von Landschaftsbildern vom Zweiten bis zum Vierten Stil in Verbindung (sakral-idyllischen, Villenlandschaftsbildern etc.) und nimmt an, die *topothesia* habe als Bildgattung die Darstellungstechniken der *topographia* und *chorographia* übernommen, in denen zwar kein „mathematisch kohärentes Darstellungssystem“ auftauche, aber Veduten in Vogelperspektive abgebildet wurden¹⁸⁴.

2. *Demetrios Topographos*: Die wichtigste Quelle zum Auftreten der *topographia* und ihrer Herausbildung als malerische Gattung während des Hellenismus findet sich in zwei historischen Randnotizen bei Diodorus Siculus und Valerius Maximus. Dort wird über das unglückliche Schicksal des Ptolemaios VI. Philometer berichtet, der von seinem Bruder Ptolemaios Euergetes vertrieben wurde und 164 v. Chr. nach Rom fliehen musste, wo er bei dem Maler Demetrios aus Alexandria Zuflucht suchte und sich in dessen schäbiger Mietwohnung aufhielt¹⁸⁵. Während Valerius Maximus den Alexandriner Demetrios lediglich als Maler erwähnt, erhält er bei Diodorus den Beinamen *«τοπογράφος»*, eine Bezeichnung, die nur aus dieser Stelle bekannt ist¹⁸⁶. Dennoch wurden aus der spärlichen Nachricht zu Demetrios *Topographos* im Hinblick auf Darstellungsformen, Bildthemen und Herkunft der *topographia* unterschiedliche Schlüsse gezogen, die sich folgendermaßen zusammenfassen lassen: Demetrios, dessen Aufenthalt in Rom zwischen 170–160 v. Chr. anzunehmen ist, habe die malerische Gattung der *topographia* in Rom eingeführt und dort etabliert, während ihr Ursprung im hellenistischen Osten liege und vermutlich in Alexandria anzusiedeln sei. Bezeichnendes Charakteristikum der alexandrinischen *topographia* seien geographisch-historiographische Darstellungen mit deskriptiver Intention und didaktischer Ausrichtung gewesen, in denen die Abbildung wirklicher Landschaften den Schwerpunkt bildete. Als Spezialist der *topographia* habe Demetrios topographische Ansichten von realen Gegenden angefertigt und diese im Typus einer belebten Karte (*carte animée*) gestaltet. Der Ausdruck *«Topographos»* wird dabei entweder mit *«Maler der topia»* übersetzt (*«topia»* nun allerdings im Sinne von *«Landschaft»*, nicht mehr im Sinne von *«Landschaftsbild»*), was vermutlich als Äquivalent für *«Landschaftsmaler»* dienen soll, oder als ein Synonym für *«Landkartenmaler»* aufgefasst. Dass diese Interpretationsdebatte allenfalls ein Streit um Worte mit derselben Bedeutung ist – wie bereits Woermann bemerkte –, macht die Tatsache deutlich, dass sowohl dem Landkartenmaler als auch dem Landschaftsmaler Demetrios dieselben topographische Landschaftsdarstellungen im „Landkartenstil“ zugeschrieben werden, die sich durch ansatzweise kartographische Darstellungsformen auszeichnen würden¹⁸⁷.

¹⁸⁴ La Rocca 2008, 71.

¹⁸⁵ Diodor 31, 18, 1–3; Valerius Maximus 5, 1, 1.

¹⁸⁶ Zu Demetrios *Topographos* vgl. u. a.: Blanckenhagen 1962, 56; Blanckenhagen 1990, 44 f.; Brodersen 2003, 159; Brown 1957, 88; Croisille 2010, 13. 29; Dawson 1965, 51 f. 79; Holliday 2002, 107; Kenner 1964, 166; Künzl 1988, 114; La Rocca 2008, 18. 20; Ling 1977, 14; Meyboom 1994, 100 f. 104. 186. 189; Moffitt 1997, 228. 233–237; Rouveret 1989, 331 f. 334; Rouveret 2004, 33. 335. 337; Schefold 1956, 214 f.; Scheibler 1994, 179 f.; Silberberg 1980, 19; Torelli 1982, 121; Tybout 1989 a, 344; Vollkommer 2001, 164 f.; Woermann 1876, 219 f.; Zinserling 1959, 409.

¹⁸⁷ Torelli fasst diese Interpretationsproblematik – Landschaftsmaler versus Kartograph – folgendermaßen zu-

sammen: „To the term *topographos* modern scholars have assigned either the restricted meaning of „cartographer“ or the broader meaning of „landscape painter“. The Praenestine mosaic shows that there is no real contradiction between the two traditions of representation (and between the two interpretations of the term *topographos*).“ Torelli 1982, 121. Obwohl zwischen topographischer Landschaftsmalerei (in moderner Wortbedeutung) und Karten durchaus Parallelen bestehen und es einen fließenden Übergangsbereich gibt – wie Torelli zurecht hervorhebt –, sollte eine regelrechte Äquivalenz der Ausdrücke *«Landschaftsmaler»* und *«Kartograph»* sowie ihrer antiken Entsprechungen (etwa *«topographos»* und *«geographos»*) ebenso wenig vorgenommen werden wie eine vollständige Dichotomie. Zwar gehören topographische Ansichten in bestimmter (drauf-

Nach Beyen, Blanckenhagen, Holliday, Rouveret, Tybout und anderen handle es sich bei der *topographia* um eine spezielle Art der Landschaftsabbildung, die sich an der Geographie orientiere, reale Gegenden mit ihren spezifischen Besonderheiten abbilde und diese topographischen Ansichten in Annäherung an kartographische Verfahren repräsentiere. Damit sind wir jedoch bei den perspektivischen Formen der *topographia* und ihrem möglichen Bezug zur Kartographie angelangt.

2. 2. 1. Perspektivische Modi der *topographia* und *chorographia*: „Landkartenstil“ und kartenverwandte Darstellungsformen

Indem man die literarischen Belege zur *topographia* mit vorhandenen Denkmälern antiker Landschaftsdarstellungen zu verbinden suchte, gelangte man in der bisherigen Forschung zu der *communis opinio*, dass sich die räumliche Darstellungsweise der *topographia* durch die kartenähnliche Erfassung einer tatsächlichen Landschaft in Draufsicht auszeichne. Bei der *topographia*, die gleichzeitig als Ausgangspunkt für die Entwicklung der römischen Landschaftsmalerei betrachtet wurde, handle es sich demnach um topographische Ansichten in landkartenmäßiger „Vogelperspektive“¹⁸⁸. Dieser charakteristische „Landkartenstil“ habe infolge der Verbreitung der *topographia* in Rom durch Demetrios *Topographos* prägend auf die Herausbildung römischer Landschaftsmalerei gewirkt und sich zu ihrem wesentlichen perspektivischen Darstellungsmittel entwickelt. Als grundlegend für diese Thesen zur kartographischen Raumerschließung der *topographia* darf die Forschung von Beyen und von Blanckenhagen gelten, die in der perspektivischen Technik der *topographia* eine vereinfachende Mischung aus Kartographie und Landschaftsmalerei, Kartenbild und topographischer Ansicht erkennen:

„Ptolemy, in the first chapter of his Geography, tells us of certain maps representing countries (*χώραι*) rather than larger parts of the world. These chorographies included “Topography”, that is, representation of typical or characteristic sites or settings. [...] the formal affinity between chorographic topography and Roman pictorial records is obvious. Both were necessarily combinations of bird’s eye and normal view, symbolic rather than realistic renderings of events and objects and specific settings. Both were informative useful, neither was in the realm of art. At one point in the development of the convention of cartographic representation must have been adopted for paintings that were no longer pure chorographies nor pure visual records. Chorographies were adapted for decorative use: the Nile mosaic in Palestrina is the prime example.“¹⁸⁹

sichtiger) Darstellungsform in den weiteren Bereich der Kartographie und ins Umfeld (eigentlicher) Karten, aber bereits die kartographische Spezialliteratur der Antike, etwa die *geographia* des Ptolemaios, unterscheidet diese Formen eindeutig von den auf Vermessung beruhenden Grundrissbildern der eigentlichen Kartographie.

¹⁸⁸ Ähnlich wie Beyen leitet z. B. Kenner in exemplarischer Weise die römischen Landschaftsbilder in Draufsicht von der *topographia* ab. „[...] die Landschaften mit kleinen Figuren in starker Draufsicht [...], die ich in ungefährem Anschluß an Beyen als Topographien bezeichnen möchte. [...] hier will man naiv und ungebunden den Menschen neben das Ding des Raumes reihen, will auf die Erde, das Meer herabblicken wie von einem hohen Gipfel und Platz haben für alle möglichen Schilderungen: Wanderer auf weitem Weg, Schiffe auf dem Meer, Adoranten vor Götter-

bildern, Fischer am Fluß, Pygmäen im Krokodilkampf, Gelage unter Zelten, Hirten und Herde.“ Kenner 1964, 165. Vgl. u. a.: Beyen 1938–1960, Bd. I, 151. 168 f.; Bd. II, 311 f.; Blanckenhagen 1957, 81; Blanckenhagen 1962, 55; Croisille 2005, 204; Ferrari 1999, 377; Kenner 1964, 165 f.; Ling 1977, 7; La Rocca 2008, 19; Meyboom 1995, 186–189; Moffitt 1997, 228. 233–237; Scheibler 1994, 179 f.; Tybout 1989a, 341. 344.

¹⁸⁹ Blanckenhagen 1990, 44 f. Vgl. Blanckenhagen 1957, 81 f.: „[...] kind of “bird’s-eye perspective” which is characteristic of every primitive style: a composition of objects one upon another [...] doubtless a combination of map and scenes like some baroque maps. It is a representation in which the highest realism is blended with an equally high abstraction.“ Vgl. Blanckenhagen 1963, 112.

„Der Begriff der *topographia* führt uns noch zu zwei anderen Gattungen: zur Landkarte und zum topographischen Triumphalbild und Verwandtem. [...] in der halb wissenschaftlichen, etwas sachlich gehaltenen Landschaftsmalerei, in der Topographie, deren Blüte uns in Alexandria am besten bekannt ist. [...] Die Gattung konnte sich im Mosaik entfalten (ein Beispiel bietet das große Nilmosaik in Palestrina), und vielleicht illustrierte man auch Bücher und Kartenwerke damit. [...] Eine Berühmtheit in der Gattung der Topographie, sei es nun der rein wissenschaftlichen oder in dem mehr künstlerischen Zweige, war im zweiten Jahrhundert v. Chr. der bekannte, in Alexandria wirkende Demetrius. Dieser brachte die Topographie nach Rom [...]“¹⁹⁰

Die These vom „vogelperspektivischen Landkartenstil“ der *topographia* stützt sich also einerseits auf eine Nachricht in Ptolemaios’ *geographia*, andererseits auf einen Vergleich mit dem bekannten Nilmosaik von Palestrina, das immer wieder als Paradebeispiel für ein Zeugnis der *topographia* genannt wurde und dessen Landschafts- bzw. Länderdarstellung in hoher Draufsicht als Paradigma für eine „chorographische Karte“ gilt. Während in Anlehnung daran bisweilen auch vom Einfluss einer „chorographic topography“ im Nilmosaik die Rede war¹⁹¹, bereitet die theoretische Begründung dieser Thesen einige Schwierigkeiten. Zunächst ergeben sich chronologische Probleme, was die Annahme von der Entwicklung der *topographia* im Alexandria des 3. Jh. v. Chr. betrifft, denn anhand der schriftlichen Erwähnung von Demetrios gelangt man mit dem Auftreten von *topographia* als eigenem Terminus nicht über das 2. Jh. v. Chr. hinaus und auch der Alexandria-Bezug ist äußerst dürftig. Angesichts dieser mageren Zeugnisse erscheint es durchaus gewagt, das Nilmosaik auf Vorlagen einer alexandrinischen *topographia* im 3. Jh. v. Chr. zurückzuführen, da sich eine solche Tradition weder literarisch noch archäologisch belegen lässt. Rein methodisch ist auch insofern Vorsicht geboten, als bei der Rekonstruktion des „Landkartenstils“ der *topographia* die Gefahr eines möglichen Zirkelschlusses besteht. Eine solche Zirkularität liegt dann vor, wenn man einerseits das Nilmosaik aufgrund seiner spezifischen Raumdarstellung mit der *topographia* verknüpft und andererseits die Perspektive der *topographia* nur erschließt, indem man es mit dem Nilmosaik verbindet¹⁹². Um dieser methodischen Falle zu entgehen, empfiehlt sich eine Vorgehensweise auf „zwei Säulen“:

1. Eine Analyse des Nilmosaiks von Palestrina zur Herausarbeitung der bildinternen Räumlichkeit und Perspektiveformen.
2. Eine Analyse der wichtigsten Schriftquelle (Ptolemaios), in der die Ausdrücke *τοπογραφία* und *χωρογραφία* vorkommen, um zu erschließen, in welcher Bedeutung (bzw. welchen Bedeutungen) sie verwendet werden und welche definierenden Kriterien im antiken Sprachgebrauch mit ihnen verbunden sind.
3. Prüfen, ob sich das Nilmosaik von Palestrina mit den Termini *τοπογραφία* oder *χωρογραφία* gemäß den antiken Bedeutungskriterien in Verbindung bringen lässt und wenn ja, ob sich in dieser (oder auch anderen) Panoramadarstellungen zusätzliche Merkmale feststellen lassen, die sich nicht nur aus der literarisch erschlossenen Bedeutung ergeben. Gibt es solche gemeinsamen Merkmale im Hinblick auf die Darstellungsform, so kann ein vorsichtiger Schluss auf die perspektivischen Charakteristika der Gattungen *topographia* und/oder *chorographia* vorgenommen werden.

¹⁹⁰ Beyen 1938–1960, Bd. I, 151. 168–170.

¹⁹¹ Blanckenhagen 1990, 45; Silberberg 1980, 19. Nach La Rocca (2008, 19) handelt es sich beim Nilmosaik um die chorographische Karte eines *Topographos*.

¹⁹² Vereinfacht gesprochen ergäbe sich damit eine Argumentationskette, in der die Perspektivität des Nilmosaiks auf die Perspektivität der *topographia* zurückgeführt

wird und die Perspektivität der *topographia* auf die Perspektivität des Nilmosaiks. Eine solche Schlussweise erklärt jedoch gar nichts und zeigt nur, dass *topographia* und Nilmosaik nicht in einem echten Begründungszusammenhang stehen, sondern der zu begründende Zusammenhang bereits vorausgesetzt wurde.

Auf diese Weise ließe sich ein Mehrwert an Erkenntnis erzielen, der nicht trivial, nicht zirkulär und auf induktiver Basis begründet ist¹⁹³. Um also die Frage nach der Verbindung von erhaltenen Landschaftsdarstellungen mit den literarisch bezeugten Formen der *topographia* und *chorographia* zu beantworten, bietet das Nilmosaik von Palestrina einen wichtigen Anstoß und könnte ansatzweise zur Klärung der genannten Problematik beitragen, die sich um die genaue Einschätzung des sog. „Landkartenstils“ entspinnt. Denn im Gegensatz zu den verbreiteten Thesen von Beyen und von Blanckenhagen wandte sich Brodersen in seiner Studie zur kartographischen Raumerfassung in römischer Zeit vehement gegen die Etablierung einer Landkartenmalerei in Rom durch Demetrios und den postulierten Einfluss der *topographia* auf die Herstellung von Karten. Nach Brodersen seien die Ausdrücke „Landkartenstil“, „cartographic representation“ (etc.) schon insofern irreführend, weil es sich hier nicht um Karten in moderner Wortbedeutung handle, sondern lediglich um den „Blick auf eine Landschaft“, wie sie von einem Berg oder imaginär erhöhtem Standort erscheint. „Landkartenstil“ bezeichnet also schlicht „a kind of ‘bird’s-eye perspective’“¹⁹⁴, wobei Brodersen festhält, dass diese „bird’s-eye perspective“ oder Vogelperspektive nicht mit dem gleichzusetzen sei, was im modernen Sprachgebrauch unter ‚Vogelperspektive‘ verstanden wird.

„Dabei entspricht übrigens auch diese ‘Vogelperspektive’ nicht ganz unserem Verständnis dieses Begriffs (das durch die frühneuzeitliche Entdeckung der Perspektive bedingt ist), denn bei ihr sind die in der Realität weiter ‘hinten’ gelegenen Objekte nicht ‘kleiner’ dargestellt; vielmehr folgt sie offenbar einer Konvention, daß alles in der Wirklichkeit weiter ‘hinten’ Gelegene auf dem Bildwerk einfach weiter ‘oben’ liegt.“¹⁹⁵

Nach Brodersen handle es sich dementsprechend nicht um eine nur „annähernd wirklichkeitsgetreue Wiedergabe“ von tatsächlichen Landschaften, der sog. „Landkartenstil“ habe auch nichts mit Kartographie zu tun und sei keinesfalls als Beleg für eine im heutigen Sinne kartographische Erfassung verschiedener Landschaftsräume zu werten, sondern lediglich die graphische Umsetzung einer visuellen Raumanschauung. Gemeinsam sei den Bildwerken im sog. „Landkartenstil“ – wie bereits von Blanckenhagen ausführlich herausgearbeitet wurde – eine „unlogische“ und „inkohärente“ Kombination aus Vogelperspektive und Normalansicht¹⁹⁶.

193 Der Induktionsschritt der vorgestellten Argumentationsweise besteht darin, dass von einer bestimmten Menge an Darstellungen ausgegangen wird (beispielhaft das Nilmosaik), die (womöglich) mit den Ausdrücken *τοπογραφία* und *χωρογραφία* zu belegen sind. Von dieser Menge (einige) wird darauf geschlossen, was die Gattung im *Allgemeinen* (also alle zugehörigen Objekte) auszeichnen könnte.

194 Brodersen 2003, 237. Gegen eine Verbindung des Nilmosaiks mit den Gattungen *topographia/chorographia* sowie gegen den Einfluss der kartographischen Tradition überhaupt sprach sich auch Tammisto (2005, 20) aus.

195 Brodersen 2003, 238. Brodersen versteht unter ‚Vogelperspektive‘ demnach eine zentralperspektivische Darstellungsform (also ein Wortverständnis, das hier ebenfalls vertreten wird), während er unter ‚Perspektive‘ im Sinne der Darstellenden Geometrie ‚Zentralperspektive‘ versteht, da er diese mit einer Größenverminderung auf der Bildebene hinsichtlich der Entfernung in Verbindung bringt (wobei die Verwendung der Anführungszeichen (‘hinten’, ‘kleiner’) unklar und irritierend bleibt). Ein theoretisches Missverständnis liegt aber dann vor, wenn dieses spezifi-

sche Verhältnis der Größenreduktion – als Merkmal der Zentralperspektive (also auch der Vogelperspektive) – in Gegensatz zu einem anderen Verhältnis gesetzt wird, das Brodersen für die antiken Landschaftsdarstellungen beansprucht und das er als bloße Konvention bezeichnet: Nämlich, dass weiter entfernt liegende Objekte in der Bildebene weiter oben erscheinen. Denn dieses Verhältnis („wenn weiter hinten, dann weiter oben“) – es kann nicht oft genug betont werden, um verbreitete Irrtümer auszuräumen – ist *kein konventionelles*, sondern ein *projektiv bedingtes*, das ebenso wie die das Verhältnis „wenn weiter hinten, dann kleiner“ in der Zentralperspektive gilt und darüber hinaus auch in allen Parallelperspektiven, in denen die Projektionsstrahlen von oben einfallen (also eine Draufsicht vorliegt), zum Tragen kommt.

196 Vgl. Brodersen 2003, 242: „Es sei daher nochmals festgehalten, daß moderne Begriffe wie ‘Landkartenstil’ oder ‘cartographic representation’ nicht zu der Auffassung verführen dürfen, es habe sich bei solchen Bildwerken um auch nur annähernd ‘objektive’ Raumdarstellung gehandelt.“

2. 2. 1. 1. Theoretische Zwischenbemerkungen zur Bedeutung des Ausdrucks ›Karte‹ und den Formen kartographischer Darstellung

Bevor sich im Rahmen dieser diffizilen Debatte – der Anwendung kartographischer Darstellungsformen innerhalb der *topographia* unter Berücksichtigung der Abbildungsverfahren im Nilmosaik – nur ansatzweise eine Lösung erzielen lässt, erscheint es aus Verständnisgründen unerlässlich, auf einige terminologische Voraussetzungen aufmerksam zu machen, die sich mitunter als wesentlicher Grund für vermeintliche Gegensätze und kontradiktorische Positionen erweisen, bei näherer Betrachtung aber weniger inhaltlich bedingt sind, als auf unterschiedlichen Verwendungsweisen derselben Termini beruhen. Dieser Ausgang von verschiedenen Grundlagen und der jeweilige Rekurs auf eine abweichende Terminologie mit vielfach implizit unterlegter Bedeutung führten in der Folge aber vielfach zu Missverständnissen und Wortstreitigkeiten. Ohne hier tief in die verzweigte Forschung zur antiken Kartographie einzutauchen, sondern diese nur am Rande streifend, sei kurz festgehalten, dass sich Brodersen in seiner eigenen Analyse zur antiken Kartographie an einer sehr engen und restriktiven Definition des Ausdrucks ›Karte‹ orientiert, leider ohne eine explizite Definition von ›Karte‹ (nach seinem Verständnis) zu geben. Es wird jedoch deutlich, dass Brodersen nur dann von einer Karte spricht, wenn zumindest einige notwendige Kriterien vorhanden sind – wie ein festgelegtes Koordinatensystem, eine maßstäbliche Orthogonalabbildung und gegebenenfalls eine Kartenprojektion – wobei Brodersen den Schwerpunkt auf die Umsetzung eines Maßstabes in der (kartographischen) Abbildung legt¹⁹⁷. Angesichts dessen wurde bereits die grundlegende Frage nach dem Vorhandensein oder Fehlen von Karten in der römischen Antike in der archäologisch-althistorischen Forschung höchst unterschiedlich beantwortet und gemeinsam mit Brodersen des Öfteren vehement abgelehnt¹⁹⁸. Ein

197 Dieser Schluss ergibt sich aus Brodersen Kap. 1. 2. „Zur Methode“ (2003, 31–36), etwa aus folgenden Passagen: „Stellt die Darstellung einer Landschaft in „bird’s eye perspective“ oder aber durch die Andeutung markanter Objekte nun eine „map“ oder ein „diagram“ dar? [...] Tatsächlich werden hier – wie häufig – Darstellungen von Räumen unterschiedlicher Größe, unterschiedlicher Form und unterschiedlicher Funktion ohne weitere Diskussion gleichgesetzt und als ‚Karte‘, ‚map‘ bezeichnet: Panoramablicke auf einen einzelnen Kleinraum mit seiner Beschreibung durch topographische Begriffe, mit der diagrammatischen Erfassung von Mittelräumen und mit der Darstellung von Großräumen durch die Andeutung von markanten Objekten. Doch nur wenn man unter ‚Karte‘ völlig unterschiedliche Darstellungen [...] versteht, wird man hier jeweils ‚a Roman interest in making and use of maps‘ erkennen können.“ Brodersen 2003, 30. Zu Recht kritisiert Brodersen hier einen Mangel an terminologischer Differenzierung und die Zuschreibung eines sehr weit und schwammig gefassten Ausdrucks (›Karte‹) an unterschiedlichste Darstellungsinhalte (vom landschaftlichen Kleinraum bis zur Oikumene) sowie unterschiedlichste Darstellungsformen (von Landschaftspanoramen in verschiedenen Perspektiveformen über Bildkarten bis zu Orthogonalprojektionen auf Grundlage eines Gradnetzes). Um dieser undifferenzierten und vagen Ausdrucksweise vorzubeugen, und in dem Bemühen, eine präzisere Terminologie einzuführen, setzt Brodersen seine eigene, viel engere Auffassung von Karte an (leider ohne direkte Explikation oder Definition): „Zumeist bedient man sich eines zuvor festgelegten zweidimensionalen ‚kartesischen‘ Koordinatensystems, das die eindeutige Zuordnung bezüglich der *Breite* und der

Höhe eines Punktes in Bezug auf den ‚Ursprung‘ genannten Schnittpunkt der beiden Achsen des Koordinatensystems ermöglicht. [...] Erst mit der auf diese Weise ermöglichten genauen Vermessung wurde auch die graphische Umsetzung geographischer Daten in genaue maßstäbliche Karten möglich. Für die Darstellung von Großräumen war zudem die Entwicklung von Verfahren der Projektion der Kugeloberfläche auf die Ebene erforderlich, die zu längen-, winkel- oder flächentreuen Kartennetzentwürfen führten.“ Brodersen 2003, 35. Mit dieser strengen Verwendungsweise von ›Karte‹ und der durchaus zweckmäßigen Bedeutungseinengung klammert Brodersen jedoch *apriori* eine Reihe von interessanten Darstellungsverfahren aus, die vielleicht nicht unbedingt als Karten angesprochen werden sollten, wohl aber Verwandtschaften und „Familienähnlichkeiten“ mit kartographischen Darstellungsweisen besitzen und in deren Umfeld gehören – es sind dies aber gerade jene Abbildungsverfahren, die bei der Frage nach einer antiken Kartographie besondere Berücksichtigung verdienen, sodass Brodersens negatives Ergebnis über das Vorhandensein einer antiken Kartographie weniger in den literarischen und archäologischen Zeugnissen begründet liegt, als in seiner rigorosen Bestimmung von ›Karte‹.

198 Vgl. Brodersen 2003, 289 f. Mit ähnlicher Stoßrichtung Talbert in: DNP 302 s. v. Kartographie: „Im folgenden sind Karten verstanden als graphische Repräsentationen, die räumlich-geographisches Begreifen erleichtern. Die Frage, inwieweit Griechen und Römer Karten anfertigten und nutzten, ist in den letzten Jahren kontrovers diskutiert worden, nicht zuletzt, weil sie die weitergehende Frage berührt, wie weit wir ohne Bedenken davon ausgehen dürfen, daß unsere eigenen kulturellen Einstellungen und

derart pauschales und folgenschweres Urteil ist jedoch in höchstem Maße davon abhängig, was unter dem Ausdruck «Karte» verstanden wird und welche Dinge zumindest potentiell unter diesen Terminus fallen können. Eine hinreichend präzise Definition des Ausdrucks «Karte»¹⁹⁹ ist zur Entscheidung der Fragestellung also unverzichtbar und die Antwort kann je nach Definition unterschiedlich ausfallen, weshalb das Explizieren der terminologischen Grundlagen umso dringlicher erscheint. Zu diesem Zweck wird hier analog zum weiter unten explizierten Ausdruck «Perspektive» (Kap. I. 3.) eine strenge Maximalbedeutung festgelegt, die um inhaltlich verwandte und breitere Ausdrücke erweitert wird. Die Maximalbedeutung entspricht der Verwendungsweise der modernen Kartographie und besitzt dementsprechend ein theoretisch-mathematisches Fundament, da sich die moderne Kartographie²⁰⁰ als Wissenschaft und Technik des Sammelns, Speicherns und Herstellens von raumbezogenen Informationssystemen und Strukturmodellen sowie deren graphisch anschaulicher Vermittlung in Form von Karten versteht. Der zentrale Terminus «Karte» wird meist folgendermaßen definiert²⁰¹:

Erwartungen in der klassischen Antike vorausgesetzt werden dürfen. Es ist offenkundig, daß es in der Antike kein Konzept von Karten (und ebenso wenig eines von Landschaft) gab. Sicherlich gab es keine Atlanten, erst recht keine kartographische Disziplin. [...] Weder bei den Griechen noch bei den Römern entwickelte sich ein allgemeines Konzept von «Landkarte» mit einem anerkannten Satz von Konventionen zur Orientierung, Entfernungsmessung, Symbolik, Farbgebung etc.“ Nahezu im selben Wortlaut vgl. Talbert in: Sonnabend 2006, 252: „Es existiert kein antiker Kartenbegriff, nicht einmal eine Bezeichnung für Landschaft: Demgemäß gab es in der klassischen Antike keine Atlanten und noch viel weniger eine Disziplin der Kartographie. [...]“ Drei Aspekte seien hier zusätzlich angemerkt:

1.) Wenn «Karte» expliziert wird „als graphische Repräsentationen, die räumlich-geographisches Begreifen erleichtert“, handelt es sich dabei um eine sehr weite Bestimmung des Terminus, unter den eine ganze Reihe von unterschiedlichen Darstellungsverfahren – nicht nur Grundrisse auf Basis von Orthogonalprojektion – fallen. Denn es gibt verschiedenste Darstellungsformen und graphische Repräsentationsmöglichkeiten, die alle ein räumlich-geographisches Begreifen erleichtern und eine Orientierung im Realraum ermöglichen. Wird «Karte» auf diese Weise festgesetzt, ist die Extension natürlich erheblich größer als von Talbert beabsichtigt – nicht nur maßstäbliche Grundrissdarstellungen sind Karten in diesem Sinne, sondern auch andere Abbildungsformen in unterschiedlichsten Darstellungsformen, die auch in der Antike vorkommen und bezeugt sind (wie Strukturdiagramme, topologische oder geometrisierende Schemata, topographische Panoramadarstellungen etc.). Will man also ausschließen, dass es in der Antike Karten gab, ist eine solche Explikation von «Karte» eindeutig zu weit. Wenn nämlich einerseits «Karte» als graphische Repräsentationen zur Erleichterung des räumlich-geographischen Begreifens erläutert und andererseits das Vorhandensein von Karten in der (römischen) Antike abgelehnt wird, sind Widersprüche vorprogrammiert: Denn bei jeder topographischen Landschafts- und Panoramadarstellung im definierten Sinne (Kap. I. 1. 1.) handelt es sich um graphische Repräsentationen, die einer räumlich-geographi-

schen Veranschaulichung dienen, und es sind etliche topographische Landschafts- und Panoramadarstellungen aus der römischen Antike vorhanden. Also sind auch Karten aus der römischen Antike vorhanden. Bereits an dieser Stelle wird ersichtlich, dass der Terminus «Karte» einerseits zu weit *definiert* wurde, um zu einer generellen Ablehnung von Karten in der Antike zu gelangen, aber andererseits zu eng *intendiert* ist. Angesichts dessen erscheint es notwendig, den Ausdruck erstens präziser zu definieren und sich zweitens bei der Analyse des Denkmälerbestandes auch an diese Definition zu halten.

2.) Es handelt sich hier jeweils um negierte Existenzsagen (der Art: Es gab in der Antike keine Karten. Formal: $\neg \exists \times \dots \times \dots$), die logisch äquivalent mit generellen Aussagen sind (der Form: Für alle Dinge der Antike gilt, es sind keine Karten. Formal: $\forall \exists \times \dots \times \dots$). Generelle Aussagen sind rein wissenschaftstheoretisch aber mit höchster Vorsicht zu betrachten und insofern besonders problematisch, als sie (trotz induktiver Stützungsverfahren) hypothetisch bleiben.

3.) Die Forderung nach einem allgemein „anerkannten Satz von Konventionen“ erscheint sehr überzogen, da die Herausbildung von solchen Konventionen einem bis heute andauernden und sich wandelndem Prozess unterliegt. Ein allgemeiner Vorrat an Zeichenkonventionen ist weder notwendig noch hinreichend, um Karten zu erstellen, er erleichtert lediglich ihren Gebrauch, wenn die Zeichenbedeutung *bekannt* ist.

¹⁹⁹ Etymologisch leitet sich «Karte» vom lateinischen Ausdruck «*charta*» ab, der in antiker Zeit aber in der Bedeutung von «Urkunde, Brief, Dokument» verwendet wurde. Die moderne Bedeutung setzt sich erst ab dem 15. Jh. durch, während die ältere deutsche Form «Landtafel» noch bis ins 17. Jh. gebraucht wurde. Hake 1994, 16; Kohlstock 2004, 16. Der römische Terminus «*forma*» (oder synonyme Ausdrücke wie «*tabula*» und «*mappa*») sollen auf ihre mögliche Kompatibilität mit dem modernen Ausdruck «Karte» noch näher untersucht werden. Vgl. Brodersen 2003, 157 f.; Dilke 1985, 196 f.

²⁰⁰ Hake 1994; 3; Harley – Woodward 1987, xv.

²⁰¹ Vgl. Hake 1994, 15 f.; Imhof 1963, 56; Imhof 1968, 69; Jensch 1970, 51; Kohlstock 2004, 15, 192.

Mit dem Ausdruck «Karte» (hier «Karte_{Max}» genannt) bezeichnet die moderne Kartographie ein graphisches Strukturmodell der georäumlichen Wirklichkeit in Form einer senkrechten Orthogonalperspektive auf eine horizontale Bildebene (Grundriss), welches Erscheinungsformen der Erdoberfläche bzw. Teile davon in maßstäblich verkleinerter, generalisierter und erläuterter Weise unter Verwendung eines konventionellen und ikonischen Zeichenvorrats auf eine vorgegebene Bezugsfläche projiziert und diese gegebenenfalls mithilfe einer Kartenprojektion (auch Kartennetzentwurf) verebnet²⁰².

Anders als im Fall der Landschaftsbilder ist im Bezug auf den Ausdruck «Karte» also immer schon eine bestimmte Projektionsart und Perspektiveform inbegriffen. Denn bei Karten_{Max} handelt es sich um konstruktiv erstellte Orthogonalrisse auf eine horizontale Bildebene mit projizierend erscheinenden Vertikalen. Als Parallelperspektiven haben Grundrisse keinen feststehenden Betrachter, sondern sie zeigen jeden einzelnen Geländepunkt von lotrecht oben²⁰³. Andere Projektionsarten²⁰⁴ erzeugen keine Karten im engeren Sinne, sondern Mischkarten und Annäherungen an Karten (kartenverwandte Darstellungen). Hierin zeigt sich bereits die Modellhaftigkeit jeder Karte, die zwangsläufig ein unvollständiges und eingeschränktes Abbild bleiben muss, das keine analoge Übereinstimmung, sondern nur eine strukturelle bewerkstelligen kann²⁰⁵. In modernen Karten (Karten_{Max}) beruht die Vermessung und Verortung von Punkten auf einem abstrakten Gradnetz, das aus imaginären und regelmäßigen Hilfslinien besteht. Dieses cartesische Koordinatensystem basiert auf der euklidischen Geometrie und erlaubt eine genaue, absolute Positionsbestimmung (Abb. 105). Ausgehend von einem gedachten Ursprung und drei Raumachsen ist jeder Punkt durch Angabe seiner Koordinaten oder durch Vektor zzgl. Distanz eindeutig festgelegt²⁰⁶. Eine solche Maximalbedeutung des Terminus «Karte» für althistorisch-archäologische Fragestellungen zu übernehmen, ist zwar möglich, es sollte jedoch bedacht werden, dass es eine

202 Bei kleineren Ausschnitten des Geländes kann die Bezugsfläche als eben angenommen werden, bei größeren Teilen der Erdoberfläche muss ihre Krümmung berücksichtigt und die Bezugsfläche dementsprechend gewählt werden, was eine zusätzliche Kartenprojektion verlangt (Abb. 106–109). Diese Kartenprojektionen oder auch Kartennetzentwürfe sorgen für die Verebnung des Erdkörpers und bewirken infolgedessen eine zusätzliche Deformation und Transformation der Geländeformen, die sich nur beim Globus umgehen lassen. Obwohl der Grundriss erhalten bleibt, gibt es keine verzerrungsfreie Abbildung der Erdoberfläche in Kartenform. Bestimmte Eigenschaften wie Winkeltreue, Flächentreue etc. lassen sich zwar durch Kartennetzentwürfe bewahren, aber niemals alle gemeinsam. Bewerkstelligt wird die Verebnung mithilfe eines abstrakten und regelmäßigen Gradnetzes, das über den Erdkörper gelegt und anschließend in die Fläche gebreitet wird. Bei der Verebnung des Gradnetzes wird deshalb auf geeignete Hilfskörper – etwa Zylinder oder Kegel – zurückgegriffen, die sich problemlos verebnen lassen. Hilfs- und Erdkörper werden einander „angepasst“ und anschließend das Gradnetz vom Erdkörper auf den Hilfskörper projiziert (Abb. 106, 108). „Da die Kugel nicht zu den abwickelbaren Flächen gehört, so ist es unmöglich, auch nur einen Teil des Globus isometrisch (d. h. längen-, winkel- und flächentreu) in die Ebene auszubreiten.“ Wunderlich 1984, 145. „Keine Karte kann ihre Objekte in wahrheitsgetreuer Proportion zeigen. Manche Darstellungen sind für diese Bedürfnisse angemessen, andere für jene.“ Casey 2006, 339. Zum Thema Kartenprojektionen vgl. u. a.: Arentzen 1984,

132; Casey 2006, 339; Hohenberg 1966, 42. 64 f.; Imhof 1968, 74. 78; Jensch 1970, 52–55. 64–67; Kohlstock 2004, 16. 21–23. 26 f. 32; Pillwein 2002, 34–53; Wunderlich 1984, 145 f.

203 „Karten sind verkleinerte, vereinfachte, inhaltlich ergänzte und erläuterte Grundrissbilder der Erdoberfläche oder von Teilen derselben.“ Imhof 1968, 15 (vgl. 69); vgl. Kohlstock 2004, 15. Der Maßstab liefert ein numerisch festgelegtes Verkleinerungsverhältnis gleicher Strecken zwischen Karte (Abbildung) und Objekt (Gelände).

204 «Projektionsarten» darf hier nicht synonym mit «Kartenprojektionen» aufgefasst werden. Von «Projektionen» sprechen wir dann, wenn Gegenstände im dreidimensionalen Raum mithilfe von Projektionsstrahlen auf eine Ebene projiziert werden (vgl. Kap. I. 3. 1.), mit «Kartenprojektionen» beziehen wir uns auf die Verebnung dreidimensionaler Körperflächen (vgl. Kap. I. 2. 1. 1.).

205 „Eine Karte ist nicht das dargestellte Gelände selbst, sondern hat, wenn korrekt ausgeführt, eine ähnliche Struktur, die ihre Nützlichkeit erklärt. [...] Jede Karte oder Sprache wird, um maximal nützlich zu sein, der Struktur der natürlichen Welt ähnlich sein.“ Korzybski 1941, 11. 58. Im Hinblick auf die Modellbildung lassen sich eine deduktiv-theoretische Stufe (Parallelprojektion, Kartenprojektion) und eine induktiv-empirische Stufe (Vermessungen, Geländeaufnahme) unterscheiden. Vgl. Casey 2006, 197; Hake 1994, 15; Kohlstock 2004, 16.

206 Arentzen 1984, 63; Brodersen 2003, 34; Casey 2006, 11; Hake 1994, 6; Imhof 1965, 89; Imhof 1968, 398; Kohlstock 2004, 19. 83.

Vielzahl an anderen Darstellungsmöglichkeiten gibt, die keine maßstäblichen Orthogonalprojektionen sind und dennoch als graphische Strukturmodelle der georäumlichen Wirklichkeiten gelten können und damit eine Erfassung des Realraums und die Orientierung darin ermöglichen bzw. erleichtern. In diesem Sinne gibt es auch moderne Repräsentationsformen und „Karten“, die den Anforderungen der Grundrissdarstellung und Maßstäblichkeit nicht genügen – also keine Karten_{Max} sind – aber dennoch erfolgreich raumbezogene Informationen vermitteln (bspw. Schemakarten²⁰⁷, Bildkarten, Kartogramme, topologische Karten²⁰⁸, Kartenanamorphote etc.)²⁰⁹. Ebenso wird das Kriterium des Maßstabs überbewertet, indem es als notwendige Bedingung jeder Art von Karten vorausgesetzt wird²¹⁰. Im Hinblick auf die Verfahren antiker Raumerschließung

207 Charakteristisch für *Schemakarten* ist, dass sie topographische Erscheinungen wie Küstenlinien, Gewässerlauf, Gebirgszüge etc. nicht mithilfe der Orthogonalprojektion darstellen, sondern stattdessen gewisse Schemata präsentieren, von denen eine Ähnlichkeitsrelation mit den tatsächlichen Objekten behauptet/vermutet wird. Die natürlichen und unregelmäßigen Geländeformen werden also schon bei ihrer Erfassung so stark vereinfacht, dass sie einem simplen geometrischen Schema unterworfen werden können. Reale Formen wie Landmassen, Kontinente und Inseln werden soweit abstrahiert und schematisiert, dass sie als Kreise, Halbkreise, Dreiecke, Quadrate etc. dargestellt werden. Flüsse und Seen werden mit ähnlich rechtwinkeligem und regelmäßigem Verlauf beschrieben. Trotz dieser starken Vereinfachung und Schematisierung sollte nicht übersehen werden, dass Schemakarten eine erste Stufe der Geometrisierung sind, denn es liegt ihnen der Versuch zugrunde, die realen Landschaftsformen anhand von geometrischen Strukturen zu erfassen. Zu den bekanntesten Vertretern von Schemakarten in der Geschichte der Kartographie zählen die mittelalterlichen *mappae mundi* wie Radkarten, T-O-Karten, Ökumenekarten und Beatus-Karten. Diese Schemakarten, deren berühmteste Beispiele die Turiner Beatus-Karte, die Vercelli-Karte, die Hereford-Karte und die Ebstorfer Weltkarte sind, stellen die Kontinente Afrika, Europa und Asien mithilfe eines Kreises dar, dem ein T-Muster eingeschrieben ist. Vgl. Turiner Radkarte: Bibliothek Turin, 8.–12. Jh., basierend auf Beatus; Vercelli-Karte: Ökumene-Karte in Abwandlung des T-O-Schemas, Vercelli Archivio Capitolare, um 1200, vermutlich englischer Herkunft; Hereford-Ökumenekarte: Hereford Kathedrale, nach Richard Hardingham, 1276–1283, englisch (Abb. 117); Ebstorfer Weltkarte: Original zerstört, Faksimile nach Miller; ca. 1237, im Raum Hannover entstanden (Abb. 118). Schemakarten mithilfe einer vereinfachten Geometrisierung (Bsp. Britannien, dessen Form einem Dreieck gleicht etc.) waren auch in der Antike (zumindest der schriftlichen Überlieferung zufolge) weit verbreitet. Vgl. Arentzen 1984, 29. 63 f. 132–164; Black 2005, 30 f.; Brodersen 2003, 101–109; Gehrke 1998, 170. 180–182; Grosjean – Kinauer 1970, 20–27; Hänger 2001, 20; Harley – Woodward 1987, 304–363.

208 Mit dem Ausdruck ‹topologische Karte› erfolgt ein terminologischer Rückgriff auf die Topologie als Grundlagenfach der Mathematik. Mithilfe der Mengentheorie beschäftigt sich die Topologie mit räumlichen Strukturen, die ausgehend vom grundlegenden Konzept der topologischen „Nachbarschaft“ relational definiert werden. In stark

vereinfachter Anlehnung an diese axiomatisch-mathematische Verwendungsweise von ‹Topologie› wird genau dann von topologischen Karten gesprochen, wenn wichtige räumliche Strukturen und Relationen in der Kartendarstellung erhalten bleiben, ohne dass ein projektives System vorhanden sein muss. Topologische Karten geben *Lagebeziehungen* von Punkten im Raum wieder, ohne auf ein Koordinatensystem Bezug zu nehmen, sie schaffen eine relationale Verankerung und ein „Strukturgeflecht“, indem sie die einzelnen Raumpunkte unter Verwendung von Relationen wie Reihenfolge, Nachbarschaft, Richtung und Richtungswechsel verknüpfen. Jeder Raumpunkt ist mithilfe einer „topologischen Sortierung“ festgelegt, das heißt unter Bezugnahme auf seinen Vorgänger oder Nachfolger: *x* folgt auf *y*, *y* befindet sich hinter *z*, *z* liegt rechts von *u* etc. Maßstäblichkeit oder Winkeltreue spielen für topologische Karten also keine Rolle, da sie nur die relative Lage der Punkte zueinander berücksichtigen. Sie ermöglichen eine lineare Fortbewegung im Raum, von einem Punkt zum Nachfolger/Vorgänger und sind dementsprechend zur Wiedergabe linearer Strukturen wie Verkehrs- und Gewässernetzen geeignet. Gerade in diesem Bereich haben topologische Karten auch eine lange Tradition in der Geschichte der Kartographie. Eine englische Regionalkarte aus dem frühen 13. Jh. zeigt das Wasserversorgungs- und Kanalsystem der Abtei von Waltham in topologischer Struktur (British Library, London (Harl. MS. 391, fol. 6r), Abb. 116). Aber auch heute sind topologische Karten noch immer weit verbreitet, wenn es um die Darstellung von Verkehrsnetzen und Routen geht. Paradebeispiel ist der Londoner Underground-Plan, der 1931–33 vom Graphiker Harry Beck entwickelt wurde und einen maßstäblichen Plan ersetzte. Vgl. Black 2005, 134 f.; Brodersen 2003, 46 f. 59–63; Clark – Black 2005, 76 f. 132–135; Harvey, in: Harley – Woodward 1987, 469 f.

209 Diese strenge und eng gefasste Bedeutung von ‹Karte› wird bei Brodersen 2003, 34 f. und Talbert (in: Sonnabend 2006, 252 f. 255) zugrunde gelegt (teils nur implizit). Werden die Anforderungen an das Prädikat ‹Karte› so hoch angesetzt, ist es freilich nicht mehr verwunderlich, dass die Autoren zum Schluss kommen, dass „es in der Antike kein Konzept von Karten gab“. Eine weniger eingeschränkte Bedeutung des Ausdrucks ‹Karte› wird in Harley-Woodward (1987, xvi) angesetzt und dementsprechend expliziert: „Maps are graphic representations that facilitate a spatial understanding of things, concepts, conditions, processes, or events in the human world.“

210 Brodersen 2003, 35. 289. Vgl. Casey 2006, 249: „Und genau dieser [der Maßstab] ist schließlich auch, was

und der Frage nach ihren kartographischen Darstellungsmöglichkeiten sind aber nicht nur Karten in der erläuterten Maximalbedeutung relevant, sondern es bedürfen auch jene Abbildungstechniken einer Berücksichtigung, die neben Karten_{Max} noch genauso in der Praxis der modernen Kartographie eine entscheidende Rolle spielen und unter der Bezeichnung ›Bildkarten‹, ›kartenverwandte Darstellung‹ oder ›perspektivische Karte‹ zumindest in das Umfeld kartographischer Formen gehören. Bildkarten und kartenverwandte Darstellungen („perspektivische Karten“) basieren nicht oder nicht ausschließlich auf Orthogonalprojektionen, sondern zeichnen sich durch die Verwendung anderer Perspektiveformen aus. Bei den *Bildkarten* – auch piktographische Karten oder physiographische Karten genannt²¹¹ – handelt es sich um perspektivische Mischformen. Wesentliches Prinzip ist ein bildhaft-ikonisches Vorgehen, bei dem Bildteile und Piktogramme in variierender Perspektive ins kartographische Grundgerüst integriert werden²¹². Auf diese Weise wird eine Verknüpfung unterschiedlicher Darstellungsformen in einer kartenähnlichen Abbildung hergestellt, wobei die senkrechte Orthogonalperspektive meist als Grundlage verwendet wird. Der Gesamtgrundriss des Geländes wird dann mit verschiedenen Ansichten von Einzelobjekten kombiniert, sodass einzelne Bildteile in Form von Aufrissen oder Schrägsichten in das orthogonal projizierte Grundgefüge eingestreut sind. Meist handelt es sich um wichtige

Karten von anderen präsentationellen Symbolen unterscheidet. Das Attribut, das Karten auszeichnet, ist die Art und Weise, wie sie die Wirklichkeit hinsichtlich eines bestehenden Maßstabs räumlicher Verteilung wiedergeben.“ Eine entsprechende Kritik am Ansatz von Brodersen wurde mit ähnlicher Stoßrichtung von Hänger geäußert: „Das wesentliche Problem dieser Arbeit besteht darin, daß sie das Phänomen Karte auf das Kriterium der Maßstäblichkeit reduziert. Da nach Brodersen keine maßstabsgetreuen Karten [für die Antike] vorliegen, gab es folglich auch keine Karten. Diese begriffliche Verengung hat zur Konsequenz, daß Brodersen die antike Raumorientierung nicht in ihrer Komplexität erfassen kann.“ Hänger 2001, 18 f. „Brodersen beispielsweise deutet das Nichtvorhandensein dieses Kriteriums als Indiz dafür, daß es in der Antike keine Kartographie gab. Dabei übersieht er aber erstens, daß die Maßstäblichkeit nicht das einzige Kriterium der Kartographie ist. Zweitens verwechselt er Ungenauigkeiten in der Abbildung mit einem Nichtvorhandensein von Maßstäblichkeit.“ Hänger 2001, 47.

Damit soll nicht in Abrede gestellt werden, dass Karten in Form von maßstäblichen Orthogonalprojektionen innerhalb der Kartographie eine wesentliche und bedeutsame Errungenschaft sind, deren Konzeption und Erstellung erheblicher wissenschaftlicher Anstrengungen bedurften, da sie einerseits auf geometrischen Grundlagen und theoretischen Überlegungen zu geeigneten Projektions- und Darstellungsverfahren beruhen (deduktiv-theoretische Stufe), andererseits ausgereifte Vermessungstechniken verlangen (induktiv-empirische Stufe). Die Frage, ob es in der Antike Karten_{Max} gab, verdient also durchaus Beachtung und sollte gemeinsam mit Brodersen nicht nur gestellt, sondern auch ernsthaft untersucht werden. Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, dass die Konzeption von Karten_{Max} als theoretisches Modell (mit seinen geometrischen Grundlagen) in der deduktiv-theoretischen Stufe zunächst von der Umsetzung dieses Modells in einer induktiv-empirischen Stufe zu *unterscheiden* und gesondert zu betrachten ist (wie Hänger völlig zurecht andeutet), da die *Genauigkeit* einer Karte_{Max} nicht nur vom theoreti-

schen Karten-Modell, sondern eben auch maßgeblich von den Möglichkeiten der Vermessung abhängt. Die *geographia* des Ptolemaios zeigt m. E. eindeutig, dass ein ausgereiftes *Modell* von Karten_{Max} in einer deduktiv-theoretischen Stufe vorhanden war und zwar basierend auf einem Koordinatensystem mit Parallelkreisen und Meridianen, einer maßstäblichen Orthogonalprojektion und verschiedenen Kartenprojektionen (Zylinderprojektion (bei Marinus von Tyros), echte und unechte Kegelprojektion bei Ptolemaios, Abb. 130–133). Problematisch war hingegen die exakte Vermessung der Oikumene und der Mangel an verlässlichen (astronomischen) Daten über die genaue Lage der jeweiligen Orte innerhalb des Koordinatensystems. Die entstehenden Karten waren also weniger *genau* als z. B. Renaissance- oder Barockkarten, die kartographischen Grundlagen waren aber durchaus vergleichbar. Dementsprechend ist die Einschätzung von Geus, der die spezifische Leistung des Ptolemaios in der Ausarbeitung und Formulierung einer wissenschaftlichen Methodik und der theoretischen Grundlagen der Kartographie erkennt: „In der Einleitung seines einflussreichen Werkes *Geographike Hyphegesis* („Handbuch der Geographie“) definiert Ptolemaios die Geographie als „die auf einem Abbildungsverfahren beruhende Nachbildung des gesamten bekannten Teils der Erde einschließlich dessen, was allgemein damit im Zusammenhang steht. Für Ptolemaios ist Geographie im Wesentlichen Kartographie. Seine Methoden und Arbeitsweisen, die er im ersten Buch anhand von Beispielen demonstriert, werden von ihm klar benannt und so weit wie möglich mathematisch abgesichert.“ Geus 2007, 159. Vgl. Martin u. a. 2012, 85–87; Stückelberger 1993, 56–65.

²¹¹ Leider ist der Terminus in der kartographischen Literatur nicht eindeutig festgelegt, sodass zwei Bedeutungen anzutreffen sind: 1.) die hier vorgestellte im Sinne einer Mischform; 2.) ›Bildkarte‹ im Sinne einer kartenverwandten Darstellung („perspektivische Karte“). Vgl. Hake 1994, 483; Hölzel 1963, 101 f.; Kohlstock 2004, 79.

²¹² Kohlstock 2004, 135. Zum Verfahren der Bildkarten vgl. Bagrow 1951, 15; Casey 2006, 190–192; Hölzel 101; Imhof 1963, 79 f.; Imhof 1965, 3 f.

Objekte wie Berge, Städte, Wälder, Befestigungen, Monumente oder ganze Landschaften, die in die Grundrissabbildung an betreffender Stelle eingesetzt werden²¹³. Entscheidend ist, dass es in Bildkarten *keine* einheitliche Perspektive gibt, sondern mindestens ein Wechsel der Projektionsrichtung stattfindet. Je nach Wahl der Perspektive können auch die Größendimensionen der Objekte stark variieren, sodass die piktographischen Elemente gegenüber der Grundrissdarstellung oft erheblich vergrößert sind. Damit ist auch kein einheitlicher Maßstab von Geländegrundriss einerseits und den Einzelementen andererseits gegeben, sondern dieser wird bewusst variiert²¹⁴. Durch ihre kombinierte Methode geben Bildkarten zusätzliche Auskünfte über Sehenswürdigkeiten, Architektur, Bevölkerung oder historische Ereignisse, weshalb sich das bildhafte Prinzip besonders zum Hervorheben von Einzelszenen eignet und ein fließender Übergang zu reinen Landschaftsbildern entsteht²¹⁵. In der Geschichte der Kartographie gehören Bildkarten nicht nur zu den verbreitetsten, sondern auch frühesten Zeugnissen und sind seit prähistorischer Zeit geläufig. Berühmtes Beispiel sind die bronzezeitlichen Felsritzungen aus Valcamonica in den ligurischen Alpen. Sie zeigen die charakteristische Mischung aus Grund- und Aufrissen, die im Fall der Bedolina-Karte in mehreren Phasen entstanden²¹⁶. Großer Beliebtheit erfreuten sich Bildkarten auch während des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit, ersichtlich etwa an der sogenannten Cantino-Planisphäre, einer erdumspannenden Portulankarte von 1502 oder dem portugiesischen Seeatlas Südasiens von Pedro Reinel aus dem Jahr 1519 (sog. „Miller-Atlas“)²¹⁷. Beide See- und Weltkarten enthalten zahlreiche Landschaftsbilder und Vignetten, die als Schrägansichten in die Grundrisse der Landmassen eingefügt sind und mitunter auch szenographische Elemente wie Figuren enthalten. Auf der Cantino-Planisphäre und dem Miller-Atlas er-

²¹³ „Hier wird ein kartenähnlicher Grundriss [...] in freier Form durch maßstäblich stark überdimensionierte Bildfiguren aller Art ausgeschmückt.“ Imhof 1963, 82. „[...] the larger geographical features [were rendered] in an orthogonal projection (or bird’s-eye-view), whereas the smaller topographical elements, both natural and man-made, would have been shown in rudimentary perspective and elevation.“ Moffitt 1997, 236–238. Moffitt schlägt jedoch eine andere Terminologie für diese Form von kartographischen Darstellungen vor und bezeichnet sie als «synthetische Karte» oder «chorographische Karte». Während der Ausdruck «synthetische Karten» infolge der perspektivischen Mischform durchaus passend erscheint, ist der Terminus «chorographische Karte» problematischer. Moffitt bezieht sich damit auf die antike Tradition der *chorographia* und nimmt in diesem Sinne eine *apriorische* Gleichsetzung von Bildkarten mit antiken Kartentraditionen vor. Eine solche Übereinstimmung zwischen dem perspektivischen Verfahren der Bildkarten und dem antiken Ausdruck «*chorographia*» sollte aber nicht vorausgesetzt werden, sondern muss erst in Auseinandersetzung mit den bildlichen Zeugnissen und den Textquellen der Antike erwiesen werden.

²¹⁴ Strukturell sind Bildkarten mit physiographischen Karten verwandt. Auch hier wird ein intensiver Gebrauch von piktographischen Zeichen einerseits und divergierenden Perspektiveformen andererseits gemacht. Das Konzept der physiographischen Karte wurde 1931 von Raisz entwickelt (Abb. 119). Nach Raisz geht es in physiographischen Karten um die Suggestion des Geländes, das vom Kartenbenutzer nicht nur abstrakt gelesen, sondern auch anschaulich begriffen werden soll. Gelände- und Reliefformen werden in axonometrischer Schrägansicht (meist Kavalierperspektive) gezeigt und in die orthogonale Grund-

struktur eingearbeitet. Im Unterschied zu Bildkarten verwenden physiographische Karten aber einen durchgehenden Maßstab, der auf alle Perspektiveformen angewandt wird. Raisz 1931, 122f. Vgl. Casey 2006, 297–301.

²¹⁵ Der Nachteil piktographischer Karten besteht darin, dass sie für kleine Geländeauschnitte relativ ungeeignet sind. Werden Schrägansichten und Aufrissvignetten in den Grundriss eingefügt, kommt es zu vielen gegenseitigen Verdeckungen und Fehlverortungen. Eine genaue Positionsbestimmung im Grundriss ist nicht mehr möglich.

²¹⁶ Bedolina-Karte, Felsritzung am Monte Bègo (Capo di Ponte), Valcamonica, Norditalien, entstanden zwischen 1900–1200 v. Chr. (Abb. 114, 115). In der frühen topographischen Phase wurden quadratische Felder und Wegenetze ausschließlich im Grundriss dargestellt. Spätere Ergänzungen zeigen Häuser, Figuren, Tiere und szenographische Elemente im Aufriss. Ähnliche Bildkarten in neolithischer Zeit mit der Darstellung von Besiedlung und Umland gibt es aus Catal Hüyük im westlichen Zentralanatolien. Vgl. Casey 2006, 189–192; Delano Smith 1987, 73–79; Smith 1985, 205–219.

²¹⁷ Cantino-Planisphäre, portugiesische Portulankarte, im Auftrag von Alberto Cantino 1502 gefertigt. Cantino war als Gesandter für Ercole d’Este, Herzog von Ferrara, am Hof von Lissabon. Die Karte markiert die „Teilung der Welt“ zwischen Spanien und Portugal von 1497 durch eine päpstliche Bulle (Biblioteca Estense, Modena) (Abb. 120). Die Portulankarte des Indischen Ozeans von Pedro Reinel, einem führenden Kartographen Portugals, dokumentiert die Expeditionen zu den Molukken (Bibliothèque Nationale de France, Paris, Abb. 121). Vgl. Black 2005, 45; Casey 2006, 289–291; Hölzel 1963, 101; Sammet 1990, 126–139.

scheinen z. B. vogelperspektivische Stadt vignetten, das Atlasgebirge, die Regenwälder Brasiliens oder die Fauna und Flora Indiens im flämischen Stil. Auch heute finden Bildkarten und physiographische Karten ein breites Anwendungsgebiet, vor allem in Stadtplänen oder Reiseführern²¹⁸. Wichtige Orte oder Sehenswürdigkeiten werden als vergrößerte Aufrisse oder Schrägansichten in den Grundriss eingefügt, um den Wiedererkennungswert der Gebäude zu erhöhen.

Kartenverwandte Darstellungen, auch als „perspektivische Karten“ bezeichnet²¹⁹, gehören zwar nicht zu den Karten_{Max}, da sie nicht auf der senkrechten Orthogonalprojektion basieren, weisen aber insofern eine Verwandtschaft mit kartographischen Abbildungen auf, als es sich um Darstellungen von realen Landschaften handelt. Im Unterschied zur Maximalbedeutung von ‚Karte‘ wird in „perspektivischen Karten“ aber kein Blickwinkel von lotrecht oben angenommen, sondern von schräg oben gewählt²²⁰. Die Gemeinsamkeiten von Karten_{Max} und kartenverwandten Darstellungen liegen einerseits im Darstellungsgegenstand Landschaft/Erdoberfläche, andererseits in der Darstellungsart, die auf einer Linearprojektion mit von oben einfallenden Projektionsstrahlen basiert, die eine mehr oder weniger steile Draufsicht auf das Gelände zur Folge haben. Kartenverwandte Darstellungen beruhen nur auf anderen Perspektiveformen, die sich gemäß Projektionsart, Lage der Bildebene oder Richtung der Projektionsstrahlen (Blickwinkel) voneinander unterscheiden²²¹. Im Gegensatz zu den Karten_{Max} in Orthogonalprojektion orientieren sich perspektivische Karten eher an den Beobachtungsmöglichkeiten und dem visuellen Eindruck eines menschlichen Betrachters. Sie zeigen eine Landschaft ähnlich wie sie von einem hohen Berg aus erscheint, mit typischer Schrägdraufsicht. Damit bleibt ein größeres Maß an Anschaulichkeit gewahrt, ohne den Überblick auf das Gelände zu verlieren, sodass kartenverwandte Darstellungen sowohl Lagerrelationen vermitteln als auch visuell eingängig sind. Auf diese Weise gelingt es perspektivischen Karten, in gewisser Weise die Hauptschwierigkeit von Karten_{Max} auszugleichen. Denn Karten_{Max} können aufgrund ihrer besonderen Projektionsart nie alles von einer Landschaft zeigen oder optisch anschaulich darbieten – meist gelingt ihnen dies nur auf rein abstraktem Wege. Durch die projizierende Darstellung von Vertikalen und dem damit einhergehenden „Reliefschwund“ werden Aufrissformen in der Karte nicht ersichtlich. Hier schaffen die Schrägansichten insofern Abhilfe, als sie Geländeformen besser veranschaulichen und einer „natürlichen“ Projektionsrichtung entsprechen²²². Es kommt zu einem fließenden Übergang von Kartographie und Landschaftsmalerei, der nicht nur in der historischen Entwicklung, sondern auch strukturell begründet ist. Landschaftsbilder und Karten_{Max} teilen eine gemeinsame Entwicklungsgeschichte, weil es sich in beiden Fällen um in die Ebene projizierte Bilder von Landschaften und Teilen der Erdoberfläche handelt, die sich nur im Hinblick auf die gewählten Perspektiveformen und Vermessungsgrundlagen unterscheiden. Karten_{Max} und kartenverwandte Darstellungen haben nicht nur denselben thematischen Hintergrund, sondern sie dienen meist auch denselben Zwecken, da sie Kenntnisse über Lagebeziehungen und räumliche Strukturen liefern wollen. Die Wahl des Blickwinkels (Richtung der Projektionsstrahlen) unterliegt oft weniger einer Grundsatzentscheidung zwischen Karten_{Max} und Landschaftsbild, sondern ist von der spezifischen Absicht und der

²¹⁸ Vgl. Imhof 1963, 79 f.; Kohlstock 2004, 134.

²¹⁹ Die Terminologie ist leider nicht einheitlich: Neben den Ausdrücken ‚kartenverwandte Darstellung‘ und ‚perspektivische Karte‘ sind auch die Termini ‚Vogelschaubilder‘, ‚Panoramakarten‘ und ‚Bildkarten‘ in Gebrauch bzw. werden in der Literatur oft synonym verwendet. Um Missverständnisse zu vermeiden, sei die Terminologie hier auf die beiden ersten Ausdrücke ‚kartenverwandte Darstellung‘ und ‚perspektivische Karte‘ eingeschränkt. Genau genommen ist sogar eher von kartenverwandten Darstellungen zu sprechen, da jede Karte Ergebnis einer Projektion ist (Orthogonalprojektion) und damit auch eine perspektivische Darstellung (im hier festgelegten Sinne). Vgl. Hake 1994, 483;

Hölzel 1963, 100; Imhof 1968, 17; Kohlstock 2004, 79.

²²⁰ Zum Prinzip kartenverwandter Darstellungen vgl. Casey 2006, 232; Hake 1994, 486; Hölzel 1963, 100. 104 f.; Imhof 1963, 67; Imhof 1968, 17; RE X 2, (1919) 2023 s. v. Kartographie (Kubitschek).

²²¹ „Das Interesse an der Erdoberfläche hat nicht nur zur Konstruktion von Karten geführt, sondern auch zur Entwicklung verschiedener kartenverwandter Darstellungsformen. [...] Jede Landschaftsfotographie, jede Landschaftszeichnung, jedes Landschaftsgemälde stellt eine solche Bildform dar.“ Imhof 1963, 54.

²²² Zu diesem Problem der Reliefkartographie vgl. Imhof 1963, 54; Jensch 1970, 105 f.

Geländebeschaffenheit abhängig²²³: Sollen Lagerrelationen, Flächenausdehnung, Verkehrsnetze bzw. Gewässersituation zur Geltung kommen, ist ein besonders steiler oder orthogonaler Blickwinkel vorteilhaft? Sollen Reliefformen, Bergsilhouetten oder die spezifische Bebauung zum Ausdruck kommen, empfiehlt sich eine Schrägdraufsicht. Im Unterschied zu den Bildkarten verwenden kartenverwandte Darstellungen aber eine weitgehend einheitliche Perspektive für den gesamten Landschaftsausschnitt, also keine Mischperspektive oder Zergliederung des Geländes nach szenischen Ausschnitten. Zu den unterschiedlichen Formen kartenverwandter Darstellung werden einerseits Vogelperspektiven (also Zentralperspektiven), andererseits Axonometrien mit erhöhtem Blickwinkel gerechnet²²⁴. Beispiele für perspektivische Karten finden sich dementsprechend zahlreich in der Geschichte der Kartographie und Landschaftsdarstellung. Mit zu den schönsten und kartographisch anspruchsvollsten zählen die Karten der Toskana von Leonardo da Vinci, die zwischen 1502–1503 entstanden sind (Abb. 93. 94)²²⁵. Die toskanischen Landschaftsformen mit Bergen, Städten und Flussläufen werden in Form einer kontinuierlichen Panoramadarstellung in steiler Aufsicht gezeigt. Axonometrische Darstellungen sind seit der Renaissance vielfach in Gebrauch, wobei Militär- und Kavalierverspektiven besonders gerne in Stadtansichten Verwendung fanden, wie beispielsweise dem kabinettperspektivischen Stadtplan Zürichs von Jos Murer (1576)²²⁶ (Abb. 124).

2. 2. 1. 2. Das Nilmosaik von Palestrina: Raumerfassung und Perspektive

Diese terminologischen Voraussetzungen als Mittel einer präzisen Beurteilung antiker Raumdarstellung genauso vorausgeschickt wie die Relevanz kartenverwandter Verfahren für die Analyse annähernd kartographischer Darstellungsprinzipien in der Antike, sei die zugrunde liegende Frage nach den Abbildungsweisen im Nilmosaik von Palestrina als vielfach zitiertes Paradebeispiel des sog. „Landkartenstiles“ wieder aufgegriffen. Dabei können die Perspektivetechniken des Nilmosaiks, seine spezifische Raumdarstellung und ihre kartographischen Berührungspunkte hier nur in Ansätzen zusammengefasst werden, zumal eine gesonderte Behandlung der Thematik bereits eigens publiziert wurde²²⁷. Beim Nilmosaik von Palestrina handelt es sich um eines der wichtigsten

223 Dazu gehören im Einzelnen: (1) Vogelperspektiven mit Einfallswinkel der Projektionsstrahlen von (schräg) oben. Der Beobachter befindet sich an einem festgelegten Augpunkt. a.) Vogelperspektive₁: Zentralperspektive mit senkrechter Bildebene und Blickrichtung von schräg oben auf die Landschaft (Abb. 65. 69. 70. 112. 113). b.) Vogelperspektive₂: Zentralperspektive mit schräger Bildebene und Blickrichtung von schräg oben auf die Landschaft (Abb. 66). c.) Vogelperspektive₃: Zentralperspektive mit waagrechter Bildebene und Blickrichtung von lotrecht oben auf die Landschaft, beispielsweise in Luftphotographien (Abb. 67–69). (2) Axonometrien mit Einfallswinkel der Projektionsstrahlen von schräg oben (Abb. 64. 111). Der Beobachter ist hier nicht an einen fixen Augpunkt gebunden, sondern befindet sich jedem Geländeteil genau gegenüber. a.) Militärperspektive: Grundriss-schrägbild. Vertikalen werden im Grundriss eingetragen. b.) Kavalierverspektive: Aufriss-schrägbild. Horizontalen werden im Aufriss eingetragen. Vgl. Hölzel 1963, 107–109.

224 Vgl. Hake 1994, 480. 486–493; Hölzel 1963, 101–106; Imhof 1963, 57–69. 73–75; Linke 1991, 26.

225 Kolorierte Zeichnungen mit perspektivischen Karten von der Toskana und Umbrien (Royal Collection, Windsor Inv. 12277–8, 12683). Vgl. Hölzel 1963, 114; Imhof 1965, 5–7; Sammet 1990, 33; Ullmann 1980,

147 f.

226 Die Aufriss-schrägbilder der Gebäude werden hier auf einer grundrissähnlichen Basis eingetragen. Ähnliche Stadtansichten in Kavalierverspektive fertigte um die Mitte des 17. Jh. Matthäus Merian an. Axonometrische Stadtpläne, meist in Kavalierverspektive oder Dimetrie, erfreuten sich nicht nur während des 19. Jh. großer Beliebtheit, sondern finden auch im 20. Jh. und bis heute vielfache Anwendung – wie die militärperspektivischen Stadtkarten von Hermann Bollmann aus den 1960er Jahren und zahlreiche Nachfolger in neuester Zeit belegen. Vgl. Clark – Black 2005, 68–73; Imhof 1953, 79–81.

227 Eine ausführliche Untersuchung zum Nilmosaik mit weiteren Literaturangaben, einem Rekonstruktionsversuch des Originalmosaiks und einer Analyse seiner topographisch-geographischen Bezüge bei: Hinterhöller 2009, 15–130; eine Kurzfassung der dortigen Ergebnisse in: M. Hinterhöller, Das Nilmosaik von Palestrina – Aspekte zur Raumerfassung und perspektivischen Bildstruktur eines geographischen Großraums in einem späthellenistisch-republikanischen Mosaik, in: C. Reinholdt – W. Wohlmayr (Hrsg.), Akten des 13. Österreichischen Archäologentages. Klassische und Frühägäische Archäologie, Paris-Lodron-Universität Salzburg vom 25. bis 27. Februar 2010 (Wien 2012) 89–105.

Zeugnisse für die landschaftliche Panoramadarstellung geographischer Großräume und die damit verbundene topographische Landschaftskunst in späthellenistischer und republikanischer Zeit. Seit seiner Auffindung im 17. Jh. wurde das Nilmosaik erheblichen Restaurierungen unterzogen, sodass der heutige Zustand im Museo Archeologico Nazionale di Palestrina nicht mehr dem Original entspricht (Abb. 135)²²⁸. Der ursprüngliche Anbringungsort des Nilmosaiks war eine halbkreisförmige Exedra in der *Aula apsidata* des sog. unteren Komplexes von Palestrina (Abb. 134). Die Apsis imitierte eine natürliche Grotte und besaß zusätzlich zur Halbkreisform drei rechteckige Ausbuchtungen²²⁹. Die Datierung der *Aula apsidata* stützt sich auf den Baubefund, sieht die *Aula* als gleichzeitig mit dem Terrassenheiligtum der Fortuna an und gelangt aufgrund des verwendeten *opus incertum* sowie der italo-korinthischen Kapitelle durch Vergleichsbeispiele in der Basilika von Pompeji zu einem Entstehungszeitraum um 125–110 v. Chr.²³⁰. Das Nilmosaik zeigt ein landschaftliches Panoramabild des Niltales²³¹ und erweckt im Betrachter den Eindruck, als würde er entlang des Nils eine imaginäre Reise unternehmen, bei der ihn stets neue Eindrücke und Landschaftsausschnitte erwarten, die in Form von aneinandergereihten Einzelbildern an ihm vorüberziehen. Dabei sind die charakteristischen Eigenheiten der Perspektive keine Zutat der barocken Restaurierungen, sondern Teil der ursprünglichen Gestaltung des Nilmosaiks, die sich übereinstimmend in den authentischen Partien finden und sich auch bei einer detaillierten Rekonstruktion entsprechend ergeben²³² (Abb. 137, 138). Der Panorama-Eindruck wird im Nilmosaik durch eine große Fern- und Tiefenwirkung ergänzt, deren auffälligstes Charakteristikum die steile Draufsicht ist. Die bisherige Forschung sprach in diesem Zusammenhang meist von einer hohen „Vogelperspektive“ (bird’s eye view, perspective à vol d’oiseau, veduta a volo d’uccello)²³³, sodass es sich nach Meyboom beim Nilmosaik um das erste bekannte Beispiel einer groß

228 Schon in barocker Zeit wurde es in Segmente zerlegt, umgruppiert und das Gesamtmosaik verkleinert. Allerdings wurden um 1630 Aquarelle vom Original angefertigt, die heute als Dal Pozzo-Kopien bekannt sind und sich in der Sammlung von Windsor Castle befinden. Die originalen Abmessungen wurden von 4,35 × 6,87 m auf 4,31 × 5,85 m reduziert, um die vorhandenen Fehlstellen zu schließen und das Mosaik seinem barocken Anbringungsort, dem Palazzo Barberini, anzupassen. Die 19 farbigen Aquarellkopien in der Sammlung von Windsor Castle tragen die Inventarnummern 19201–19219. Sie waren lange Zeit verschollen, wurden aber von Whithouse wiederentdeckt und der Forschung zugänglich gemacht (Abb. 136). Zur Fundgeschichte: Andreae 2003, 79–86; Gullini 1956, 7–9. 13–17; Meyboom 1995, 1. 3–5; Steinmeyer-Schareika 1978, 56 f.; Tammisto 2005, 13–15; Whitehouse 1976, 75–79.

229 Die *Aula apsidata* bestand aus einer rechteckigen Halle (14 × 22 m) und dem apsidenförmigen Abschluss nach Norden (4,35 × 6,87m), den das Nilmosaik ausfüllte (Abb. 134). Die Exedra des Nilmosaiks war als Nische in den anstehenden Fels eingelassen und mit künstlichen Stalaktiten verkleidet. Die Grotte wurde mit Wasser gespeist, das aus dem Felsen hervortrat und das Nilmosaik ständig mit einem Wasserfilm überzog. Die Forschungsmeinungen zur Funktion der *Aula apsidata* reichen vom eigentlichen Fortuna-Heiligtum über einen Kultbezirk der Isis (*Iseum*) bis zur profanen Nutzung im Anschluss an das Forum von Praeneste (z. B. als Bibliothek). Die Architektur der basilikalischen Säulenhalle scheint eher auf eine profane Funktion hinzuweisen, die Ausstattung der Apsidengrotte würde für eine Deutung als Nymphäum sprechen. Andreae 2003, 79. 90–92; Coarelli 1990, 235–237; Dunbabin 1999, 49; Ericsson 1984, 56; Ferrari 1999, 361. 366–376; Kähler 1958, 189–196; Meyboom 1995, 8–16; Steinmeyer-Schar-

eika 1978, 110–114. 119–123; Tammisto 2005, 4–7.

230 Andreae 2003, 104; Ferrari 1999, 369 f.; Gullini 1956, 9–12; Meyboom 1995, 9–15; Steinmeyer-Schareika 1978, 112 f. 123; Tammisto 2005, 5.

231 Gullini 1956, 40; Moffitt 1997, 228.

232 Um eine annähernde Wiederherstellung des räumlichen Originaleindrucks zu gewährleisten, wurde auf Basis einer eigens entwickelten Rekonstruktion mithilfe der erhaltenen Fragmente eine zusätzliche Digitalretuschierung des gesamten Mosaiks vorgenommen, die sich als optische Krücke im Sinne einer Annäherung versteht und hypothetischen Charakter besitzt. Sie beschränkt sich weitgehend darauf, die verbliebenen Lücken des rekonstruierten Originalmosaiks mithilfe von Land-, Wasser-, Himmels- oder Felsenpartien aufzufüllen, um damit Fehlstellen zu glätten (Abb. 137–149). Sämtliche ergänzten Abschnitte entstammen dem Originalmosaik, sodass sich auf dieser Grundlage die ursprüngliche Raumwirkung des Nilmosaiks wieder näherungsweise nachvollziehen lässt. Zu den Rekonstruktionsvorschlägen und der Platzierung der einzelnen Segmente im ursprünglichen Grundriss vgl.: Andreae 2003, 80. 84–104. 108; Ericsson 1984, 59 f.; Ferrari 1999, 361 f.; Gullini 1958, 17 f.; Hinterhöller 2009, 26–33; Meyboom 1995, 1. 4–7. 368; Parlasca 1994, 41; Pollitt 1986, 207; Tammisto 2005, 14–16; Whitehouse 1976, 70–76.

233 Die genannten Ausdrücke finden sich durchwegs in der Forschungsliteratur, vgl. u. a.: Andreae 1999, 51; Andreae 2003, 79; Ferrari 1999, 379. 381; Gullini 1956, 33; Leach 1988, 93. 95; Meyboom 1995, 98. 182. 368; Mielsch 2001, 179; Mikocki 1990, 91; Moffitt 1997, 238. 246; Steinmeyer-Schareika 1978, 33–35; Torelli 1982, 121; Tybout 1989a, 341.

angelegten Komposition in naturalistischer Vogelperspektive in der antiken Kunst handle²³⁴. Bevor diese verbreitete Auffassung von der „Vogelperspektive“ im Nilmosaik eingehender beleuchtet, modifiziert und revidiert werden soll, scheint in Bezug auf die perspektivischen Strukturen des Nilmosaiks ein kurzer Überblick zum bisherigen Forschungsstand zweckmäßig: Danach verwende das Nilmosaik ähnlich wie bei einer heutigen Luftaufnahme eine Vogelperspektive mit hohem Horizont, um einen möglichst übersichtlichen Eindruck auf die Landschaft zu erreichen. Am oberen bzw. hinteren Abschluss der Landschaft, im Halbrund der Apsis und den Nischen, wird die Szenerie durch Bergrücken und Felsformationen begrenzt. Die Figuren weisen gegenüber der weitläufigen Landschaft eine sehr geringe Größe auf und sind ihr in gewisser Weise untergeordnet. Infolge der hohen Draufsicht liegt die Bezeichnung ‚Vogelperspektive‘ zwar nahe, der Ausdruck lässt sich gemäß der hier verwendeten Terminologie, die den Bestimmungen der Darstellenden Geometrie folgt, aber nicht korrekt auf das Nilmosaik anwenden²³⁵. Denn während den verschiedenen Varianten von Vogelperspektiven immer ein einheitlich hoch gewählter Augpunkt zugrunde liegt und es sich dementsprechend um eine Form der Zentralperspektive handelt, ist eine zentralperspektivische Einheitlichkeit im Nilmosaik nicht vorhanden. Stattdessen lässt sich in (teilweiser) Übereinstimmung mit der bisherigen Forschung und in einer ersten Annäherung feststellen, dass sich das Nilmosaik in perspektivischer wie in motivischer Hinsicht aus separaten Einzelszenen zusammensetzt, die ihrer eigenen Raumstruktur unterworfen sind und die betreffenden Objekte aus verschiedenen Blickwinkeln zeigen²³⁶. Betrachtet man das Nilmosaik in seiner Gesamtheit, so ließe sich der Ausdruck ‚Mischperspektive‘ treffend heranziehen, um die Form der räumlichen Darstellungsweise zu charakterisieren²³⁷. Infolge dieser disparaten Darstellungsformen kam die bisherige Forschung zum Schluss, dass im Nilmosaik eine Art synthetische Perspektive Verwendung finde, die das „realistische Raumgefüge“ zugunsten einer symbolischen Ordnung aufbricht und nach eigenen Gruppierungsgesetzen neu zusammenfügt. Figuren und Landschaftsformen würden unterschiedlichen „Perspektiven“ unterliegen. Diese Einschätzung muss in mehrfacher Hinsicht präzisiert oder korrigiert werden: Zunächst ist festzuhalten, dass die angesprochene räumliche Diskrepanz bisher lediglich auf die Neigungswinkel der Projektionsstrahlen Bezug nimmt, aber nicht unbedingt auf die Art der Linearperspektive bzw. die Projektionsart. Darüber, ob es sich bei den dargestellten Landschaftselementen um Zentral- oder

²³⁴ „The refined treatment of perspective in the landscape of the Nile Mosaic is the earliest example of its kind which has been preserved in ancient art. Moreover, it was to be only rarely paralleled in Roman art. [...] The Nile Mosaic offers the earliest extant example of a large landscape rendered in bird's eye-view in a naturalistic way.“ Meyboom 1995, 98. 368. Vgl. Andreae 2003, 79: „Man sieht alles schräg von oben [...] so als ob man wie ein Vogel über dem Ganzen schwebt. In der Tat spricht man bei dieser Art von Landschaftswiedergabe von einer Vogelperspektive.“ Bereits an dieser Stelle wird deutlich, dass in der archäologischen Forschung der Ausdruck ‚Vogelperspektive‘ meist pauschal mit ‚Draufsicht‘ bzw. ‚hohem Ansichtswinkel‘ gleichgesetzt wird.

²³⁵ In Anlehnung an die Definitionen der Darstellenden Geometrie wird der Ausdruck ‚Vogelperspektive‘ genau dann verwendet, wenn eine Form der Zentralperspektive (oder annähernden Zentralperspektive) vorliegt, deren Augpunkt hoch über der Grundebene liegt, während sich die meisten dargestellten Objekte unter dem Hauptpunkt befinden. Vgl. Kap. I. 3. 1. 2.

²³⁶ Zu den Ergebnissen der bisherigen Forschung vgl. Brodersen 2003, 159; Hinterhöller 2005, 6; Hinterhöller 2009, 73–76; Mikocki 1990, 91; Holliday 2002, 107 f.;

Meyboom 1995, 182; Moffitt 1997, 238; Panayides 1994, 34.

²³⁷ Als Teilkomponenten der Mischperspektive wurden in der bisherigen Forschung zwei bis drei unterschiedliche Perspektiveformen ausgemacht, die im Nilmosaik nach einem bestimmten Muster kombiniert sind:

- 1.) Die statischen und rein topographischen Elemente der Landschaft – Geländeformen und Wasserflächen – werden in einer sehr hohen Draufsicht wiedergegeben.
- 2.) Ähnlich verhält es sich bei den Architekturen, denen man von schräg oben auf die Dächer blickt. Die Gebäude werden zwar mit erhöhtem Neigungswinkel, aber nicht ganz so steil wie das Gelände dargestellt.
- 3.) Die meisten Details der Figurenstaffage (Menschen und Tiere) erscheinen im Gegensatz dazu als Aufrissbilder. Obwohl sie in eine Landschaft mit schräger Draufsicht eingefügt sind, sind die Figuren in Normalansicht gezeigt. Moffitt spricht in diesem Zusammenhang von einer „chorographic compositional convention“, also einer chorographischen Repräsentationsweise, die in einer Kombination aus vogelperspektivischen Elementen für die Landschaft und normalperspektivischen Formen für die Figurendetails besteht. Moffitt 1997, 246.

Parallelperspektiven handelt, ist mit der Feststellung des Ansichtswinkels aber noch nichts gesagt. Des Weiteren erscheint die pointierte Gegenüberstellung von Landschaftsformen in Draufsicht und Figurenstaffage in Normalansicht überspitzt. Denn die Kombination von Architekturen in schräger Draufsicht und Vertikalelementen (Figuren, Bäume) in aufrissähnlicher Darstellung deutet nicht zwangsläufig auf eine Mischperspektive hin. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die Verfahren der frontalen Vogelperspektive mit senkrechter Bildebene und der Kavalierverspektive, die ausgehend von einem unverzerrten Aufrissbild eine schräge Draufsicht zur Folge haben²³⁸. Bei Objekten mit betonten Vertikalen oder Horizontalen (y- und z-Achse) und vernachlässigbarer Tieferstreckung (x-Achse) – wie beispielsweise menschlichen Figuren – wird es sich auch in frontalen Vogelperspektiven und schiefwinkligen Axonometrien mit senkrechter Bildebene um aufrissähnliche Wiedergaben handeln. Die aufrissartige Darstellung von Personen und Bäumen im Nilmosaik ist demnach noch kein ausschlaggebendes Argument für eine perspektivische Diskrepanz der Einzelmotive²³⁹. Um die These von der Mischperspektive des Nilmosaiks dennoch aufrecht zu halten, müssen abweichende Begründungsstrategien eingeschlagen und andere Kriterien herangezogen werden:

1. *Linearperspektive einzelner Bildelemente* (Abb. 140–143): Um eine mischperspektivische Vorgangsweise im Nilmosaik zu erhärten, seien zunächst die Perspektiveformen der einzelnen Landschaftskomponenten berücksichtigt. In dieser Hinsicht lässt sich für die Architekturen des unteren Abschnitts ganz allgemein feststellen, dass die meisten einer Schrägansicht von rechts oben unterworfen sind. Auf den ersten Blick verlaufen die Tiefenlinien (Orthogonalen) dieser Gebäude – vor allem jener im rechten Bildteil – sogar annähernd in derselben Richtung, was Meyboom und Leach zur Schlussfolgerung veranlasste, dass es sich im Nilmosaik um eine einheitliche und konsistente Perspektiveform handle²⁴⁰. In den meisten Fällen liegt für die Architekturen eine Aufriss-Schrägansicht vor, d. h., die Projektionsstrahlen treffen bei vertikaler Stellung der Bildebene und gemeinsamer Ausrichtung mit den Gebäudefronten meist von rechts oben auf die Architekturen, wobei nahezu sämtliche Bauten diesem einfachen Prinzip unterworfen sind. Die entsprechenden Orthogonalen verlaufen aber nur lose und ungefähr in dieselbe Richtung und sind nicht parallel, weshalb auch nicht von einer einheitlichen Axonometrie die Rede sein kann. Bei näherer Betrachtung einiger Architekturen wird vielmehr deutlich, dass etliche Tiefenlinien sogar konvergierend dargestellt sind. Der hervorgehobene Säulenbau im Vordergrund (Segment 13) besitzt ähnlich wie der Pavillon mit der Prozessionsszene (Segment 16) konvergierende

²³⁸ Vgl. Kap. I. 3. 1. – 3. 1. 2. Festsetzung der «Kavalierverspektive» in der Darstellenden Geometrie als Ansicht-Schrägbild bzw. Aufriss-Schrägbild.

²³⁹ Dazu kommt, dass auch im Nilmosaik besonders voluminöse oder schräg gestellte Tiere – wie beispielsweise das Nashorn ΠΙΝΟΚΕΡΟΣ; Segment 9, die Wildschweine (ΧΟΙΡΟΠΙΘΑΚΟΣ, ΞΟΙΓ, Segment 2, 10), die Giraffen (ΚΑΜΕΛΟΠΑΡΔΑΛΙΣ, Segment 5), die Nilpferde und Krokodile (Segment 18) – immer in Schrägdraufsicht gezeigt werden, sodass man ihnen von schräg oben auf den Rücken blickt. Das Vorkommen aufrissähnlicher Figurenbilder reicht also noch nicht aus, um dem Nilmosaik eine divergierende Perspektive zu unterstellen, da es durchaus in Einklang mit kavaler- oder frontal-vogelperspektivischen Bildern steht.

²⁴⁰ Aus der Beobachtung, dass die Tiefenlinien etlicher Architekturen nach rechts oben verlaufen, leitete Meyboom ein einheitliches Raumgefüge ab. Meyboom sprach in diesem Zusammenhang von einem „oblique setting“ oder einer „oblique position of the buildings“, was dem

sogenannten „diagonalen Raumaufschluss“ in kompositorischer Hinsicht entspricht, also genau genommen einer Seitenansicht auf frontal ausgerichtete Objekte. Dabei ist anzumerken, dass die Ausdrücke «oblique setting», «oblique projection» und «oblique perspective» in der englischsprachigen Literatur kategorisch mehrdeutig verwendet werden: 1.) im Sinne einer Kavaler- oder Kabinettperspektive, 2.) im Sinne einer Übereckstellung der Objekte in der Zentralperspektive (also: Schräg- oder Zweipunktperspektive). Während Meybooms Ausdrucksweise mit «oblique setting» und «oblique position» am ehesten auf eine Schrägstellung des Objekts relativ zur Bildebene deuten würde, ist das im Nilmosaik gerade nicht der Fall. Bei den Architekturen, die Meyboom anspricht (Segmente 11, 13, 16), liegt keine Schräglage vor, sondern stets eine Frontallage mit Schrägansicht! Vgl. Leach 1988, 95; Meyboom 1995, 97. 182. 368 f. Zur Terminologie vgl. Kap. I. 3. 1. 1. – 3. 1. 2.: Gioseffi 1966, 188. 191; Haack 1980, 12; Ten Doesschate 1964, 148–151; Thomae 2001, 9; Wunderlich 1984, 91.

Orthogonalen, die für sich genommen zentralperspektivisch konzipiert sind. Besonders interessant in diesem Zusammenhang ist der tetrastyle Pavillon mit der Kultprozession, an dem etliche konvergierende Tiefenlinien einsehbar sind (Abb. 142). Hier wird deutlich, dass die Orthogonalen am einzelnen Gebäude zwar konsequent auf einen Hauptpunkt angelegt sind, die Tiefenlinien der verschiedenen Bauwerke aber nicht alle in einem gemeinsamen Zentrum zusammenlaufen, sondern sich an unterschiedlichen Stellen rechts vom Säulenbau kreuzen. Eine völlig konsequente Zentral- oder Parallelperspektive, bei der die Orthogonalen entweder punktuell zusammenlaufen oder parallel sind, kommt also nicht zustande. Auch die Analyse des Säulenbaus in Segment 13 ergibt ein relativ korrektes Konvergenzmuster, bei dem die einsehbaren Tiefenlinien nahezu punktuell im Inneren des Pavillons zusammenlaufen, sodass sich der Säulenbau (13) und das Propylon (16) im Hinblick auf die Regulierung der Orthogonalen relativ weit zentralperspektivischen Verhältnissen annähern (Abb. 142). Größere Diskrepanzen erweist die perspektivische Analyse der ägyptischen Tempelanlage von Segment 11, bei der sich einige Tiefenlinien überschneiden und Konvergenz andeuten, während andere nahezu parallel verlaufen oder leicht divergieren (Abb. 143)²⁴¹. Die Aufriss-Schrägsicht von rechts wird zwar für alle Türme und Bauten der Tempelanlage durchgehalten, eine konsequente zentral- oder parallelperspektivische Darstellungsweise (im Sinne einer frontalen Vogel- oder Kavalierverspektive) kommt aber nicht zustande. Selbst am Einzelobjekt findet also mitunter eine eigenwillige Mischperspektive Verwendung²⁴². Eine nachvollziehbare Schrägstellung des Objekts zur Bildebene lässt sich bei der anschließenden Schilfhütte in Segment 15 beobachten, die ansatzweise dimetrisch wiedergegeben ist. Eine interessante Darstellungsweise ist am hellenistischen Tempel mit den Obeliskten und dem Nilometer aus Segment 8 zu beobachten. Sowohl der Tempel mit dem Bogengiebel als auch der anschließende Turm und die Stele zur Nilmessung könnten auf eine Übereckstellung hindeuten. Dabei laufen die verschiedenen Gebäudekanten aber nicht isometrisch oder dimetrisch in einem Winkel zusammen, sondern bilden eine gerade Linie. Horizontale Raumkanten, die am Objekt in einem Winkel von 90° zusammenstoßen, werden hier linear abgebildet. Die einzige Projektionsmöglichkeit, bei der eine solche Darstellung zustande kommt, ist eine Orthogonalprojektion mit Bildebene in der Aufrissebene und Übereckstellung des Objekts²⁴³. Im Gegensatz dazu kommt bei den Obe-

241 Zur Perspektive des ägyptischen Tempels: Meyboom 1995, 368; Traunecker 2000, 153. Nach Traunecker handelt es sich um eine „perspective [...] maladroite“, die es dem Betrachter aber dennoch ermöglicht, den Grundriss der Gebäudestruktur zu erschließen, und damit am Kriterium der Übersichtlichkeit orientiert ist.

242 Eine ebenso gewagte und perspektivisch fast schon haarsträubende Konstruktion stellt die Pergola der Gelageszene von Segment 19 dar (Abb. 141). Die vordere Stütze des Flechtwerks und die vordere Kline sind mit der Unterkante der hinteren nicht einmal parallel, sondern divergieren, während die Kanten der hinteren Kline stark konvergieren. Zudem wird nicht einmal klar, ob hier der Versuch gemacht wird, die Pergola samt den Klinen entweder in Seitenansicht oder in einer Art Übereckstellung zu präsentieren. Während manche Linien an eine frontale Seitenansicht von rechts erinnern, sprechen andere für eine Schrägstellung der Pergola und wieder andere könnten sogar auf eine Seitenansicht von links hindeuten! Zur Verdeutlichung dieser inneren Diskrepanzen in der Perspektive der Pergola-Szene lässt sich eine ähnliche Pergola in verschiedenen Darstellungsformen konstruieren (Abb. 144–147). Um die räumliche Struktur möglichst einfach

und übersichtlich zu halten, wird ein vergleichbarer, aber symmetrischer Grundriss gewählt. Dieselbe Pergola wird nun in vier unterschiedlichen Perspektiveformen dargestellt: 1. in Isometrie mit Längsseite nach rechts (Abb. 144), 2. in Kavalierverspektive mit Aufrissebene an der Schmalseite und Seitenansicht von rechts (Abb. 145), 3. in Kavalierverspektive mit Aufrissebene an der Längsseite und Seitenansicht von links (Abb. 146), 4. in Vogelperspektive₁ mit Übereckstellung des Objekts (Zweipunktperspektive, Schrägperspektive) und Längsseite nach rechts (Abb. 147). Im Vergleich mit diesen Darstellungsformen zeigt sich, dass die Pergola des Nilmosaiks keiner dieser Perspektiveformen hinlänglich entspricht, aber mit jeder gewisse Aspekte gemeinsam hat. Es handelt sich demnach um einen sonderbaren Fall der Mischperspektive am einzelnen Objekt. Trotz dieser perspektivischen Verworrenheit wird ein räumlicher Eindruck erweckt, der auf den ersten Blick durchaus glaubwürdig erscheinen kann und dem es darauf ankommt, eine möglichst gute Sicht auf die Innenseite der mit Wein umrankten Bogenkonstruktion zu bieten, wo sich die Festgesellschaft befindet.

243 Diese Projektionsmethode ist dem Aufrissverfahren ähnlich, das Objekt wird aber nicht frontal zur Bildebene

lischen und dem Nilometer eine andere Perspektiveform zum Tragen, denn diese verwenden beide eine Axonometrie, genauer gesagt eine annähernde Kavalier- bzw. Kabinettperspektive²⁴⁴. Ein vergleichbares Bild ergibt sich bei der näheren Betrachtung der Schiffsdarstellungen: Die meisten Fischerboote und Segelschiffe sind aufrissähnlich dargestellt (bzw. mit der Langseite parallel zur Bildebene gestellt), während der Versuch einer kavalierperspektivischen Schiffsdarstellung bei den Schiffen in Segment 17 zu erkennen ist – besonders bei der Bireme, deren Langseite mit den Rudern eine Tiefenlinie bildet und in einer Schrägsicht von leicht oben (ca. 25°) gezeigt wird²⁴⁵. Neben den Architekturen sind die Felsformationen des äthiopischen Mosaikteils perspektivisch interessant und aufschlussreich. Denn etliche Felsblöcke weisen eine Regelmäßigkeit auf, die sie zu linearperspektivischen Indikatoren macht. Die Felsplateaus erwecken dabei jeweils den Eindruck, als wären sie in einer kavalierperspektivischen Seitenansicht von rechts oder in einer Art isometrischen Schrägstellung dargestellt. Bei all diesen Felsmonolithen blickt man von oben auf die abgeflachten Plateaus, sodass die generelle Aufsicht auch im äthiopischen Abschnitt beibehalten wird. Des Weiteren wird der hohe Ansichtswinkel nicht nur durch die Felsformationen selbst angedeutet, sondern auch durch die Anordnung und Verteilung der Geländemarken auf verschiedenen Höhenlagen. Sowohl die horizontalen Schichten der Wasserfläche als auch die äthiopische Steppenlandschaft und die Bergrücken deuten ein räumliches Hintereinander durch ein Übereinander im Bild an. Gerade aufgrund des Fehlens von Architekturen im äthiopischen Teil – deren Linearperspektive im Gegensatz zu reinen Geländeformen überprüfbar ist – erweist sich die obere Bildhälfte als gelungene Landschaftsdarstellung in annähernder Vogel- oder Kavalierperspektive.

- 2.) *Linearperspektive des gesamten Landschaftsraums* (Abb. 148): Wie in den summarischen Detailanalysen der einzelnen Bildmotive bereits deutlich wurde, verwendet das Nilmosaik von Palestrina keine einheitliche Form der Perspektive, sondern es liegt eine Art Mischperspektive vor, die Verfahren aus der Zentral- und Parallelperspektive im selben Landschaftsraum vereint. Um die genaue Vorgangsweise dieser Mischform aufzuzeigen, erscheint es zweckmäßig, die zentral- und parallelperspektivischen Elemente für sich genommen zu analysieren, da sie auf den ersten Blick kaum ins Gewicht fallen und sich für den Betrachter ein relativ kohärentes Gesamtbild ergibt, das vor allem durch die zusammenhängenden und farblich gestalteten Wasser- und Landpartien hervorgerufen wird, die sich bis zum natürlichen Horizont erstrecken. Diese glaubwürdige und zunächst stimmige Wirkung des Landschaftsraumes sollte jedoch nicht mit einer einheitlichen Vogelperspektive verwechselt werden und ebenso wenig sollten aus dieser angeblichen Vogelperspektive Schlüsse über

ausgerichtet, sondern schräg dazu in den Raum gestellt. Auf diese Weise werden Aufriss- und Kreuzrissebene in einer gemeinsamen Ansicht vereint. Anders als bei reinen Auf- und Kreuzrissen werden bei dieser Orthogonalperspektive aber keine unverzerrten Bilder erreicht. Eine weitere Möglichkeit, um horizontale Raumkanten mit unterschiedlicher Ausrichtung linear abzubilden, besteht in der Zentralperspektive, hier allerdings nur in einem Sonderfall: Befinden sich horizontale Linien auf der Höhe des Horizonts, werden sie als eine Linie auf Horizonthöhe dargestellt – egal welchen Winkel sie einschließen. Im Falle des hellenistischen Tempels aus Segment 8 scheidet diese zentralperspektivische Variante aus, da nicht nur eine, sondern gleich mehrere Horizontalebenen (Gebäude Ober- und Unterkante) auf diese Weise linear dargestellt sind.

²⁴⁴ Diese lässt sich besonders gut am Nilometer beobachten, der näherungsweise die Form eines Zylinders besitzt. Eine ziemlich korrekte Kabinettperspektive mit steil von oben einfallenden Projektionsstrahlen (um die

75–80°) ist hier ausgeführt: Der runde Brunnenschacht erscheint als Ellipse mit der Hauptachse in der Waagrechten und auch der untere Zylinderrand sowie der Wasserstand im Inneren des Brunnens entsprechen einer kabinettperspektivischen Konstruktionsweise.

²⁴⁵ Erinnert sei in diesem Zusammenhang an Schiffsdarstellungen der pompejanischen Wandmalerei, die ähnliche Biremen beim Schiffskampf zeigen und meist eine Art Kavalierperspektive verwenden (gelegentlich auch konvergierend in Annäherung an eine Zentralperspektive): etwa das Fresko mit der Seeschlacht aus der Ambulatio (F) der Villa Farnesina (später Zweiter Stil) oder die kleinformatigen Schiffskämpfe aus der Casa dei Vetii (Ixionzimmer, Exedra (5), Vierter Stil). Zu den Schiffsdarstellungen der römischen Malerei vgl. u. a.: Avilia – Jacobelli 1989, 135–141; Croisille 1982, 251 f.; Croisille 2005, 262; Croisille 2010, 65. 100 f.; Mielsch 2001, 185; Peters 1963, 55. 156. 158. 160. 183.

den rein „griechischen“ oder „römischen“ Charakter der räumlichen Darstellungsform gezogen werden, wie in der Forschung vielfach geschehen²⁴⁶. Denn bei näherer Betrachtung ergibt sich, dass der kohärente Eindruck durch eine Fülle an unterschiedlichen Projektionsverfahren erreicht wird, die jedoch geschickt und optisch ansprechend miteinander verknüpft wurden. Gerade die lockere Verteilung der Landschaftselemente in Form von Einzelvignetten wirkt in dieser Hinsicht mildernd und retuschierend. Ebenso verstärkt die Darstellung der kontinuierlichen Boden- und Wasserfläche die Einheitlichkeit des Raumgefüges. Dennoch gibt es eine Reihe von Kriterien, die sich sowohl mit einer zentral- als auch parallelperspektivischen Konzeptionsweise des Raumgefüges in Verbindung bringen lassen:

- a.) *Annähernde Parallelperspektive und Bedeutungsperspektive*: Ein erstes Anzeichen für eine parallelperspektivische Gestaltungsweise im Gesamtmosaik ist das Größenverhältnis und die Verteilung von Figuren und Tieren im Tiefenraum. Zunächst lässt sich festhalten, dass die Figuren dem Landschaftsraum zwar untergeordnet sind, gegenüber den Architekturen aber noch immer maßstäblich vergrößert erscheinen. Diese Diskrepanzen lassen auf einen unterschiedlichen Maßstab der Perspektive schließen und sind ein Charakteristikum für eine gemilderte Form der Bedeutungsperspektive²⁴⁷. Dieselbe Bedeutungsperspektive lässt sich auch im Größenverhältnis der Schiffe und Architekturen beobachten. Betrachtet man die maßstäblichen Relationen der Figuren und Tiere über den gesamten Tiefenraum hinweg, so lässt sich beobachten, dass kaum eine Verkleinerung der Figuren zum Hintergrund stattfindet²⁴⁸. Dasselbe Verhältnis findet sich im Bereich der Tierdarstellungen, bei denen sich kein Zusammenhang zwischen scheinbarer Größe und der Position im Tiefenraum herstellen lässt. Die weitgehende Einheitlichkeit des Figurenmaßstabs und

246 Nach Meyboom zeugt der kohärente Raumeindruck des Nilmosaiks von einer griechischen (hellenistischen) Entwicklung, während er die Mischperspektiven mit der römischen Kunst verbinden möchte: „In Roman art various kinds of perspective, usually quite incoherent, were used side by side, and it is interesting to compare the refined coherent bird's eye view of the Nile Mosaic to the incoherent an primitive bird's eye view of the Nilotic mosaic from El Alia.“ Meyboom 1995, 369; vgl. Leach 1988, 93–95. Dieser Einschätzung muss entgegengehalten werden, dass auch das Nilmosaik keine einheitliche Vogelperspektive verwendet, sondern sich einer komplexen Mischperspektive bedient. Im Vergleich mit den Nilmosaiken aus El Alia (Mitte 2. Jh. n. Chr.), von denen sich das im Bardo Museum aufgrund seiner zahlreichen Architekturdarstellungen besser mit dem Nilmosaik vergleichen lässt (Abb. 150), ist die räumliche *Wirkung* des Nilmosaiks aus Palestrina aber weniger abstrakt und „natürlicher“ (im Sinne von optisch gefälliger für das Auge, weil dem Seheindruck in gewisser Hinsicht besser angepasst). Im Grunde sind die perspektivischen Verfahren aber sehr ähnlich. Der Hauptunterschied besteht lediglich darin, dass die Mischform im nordafrikanischen Mosaik weniger vereinheitlicht wurde und dass es anders als das Nilmosaik keine kontinuierliche Wasser- und Bodenfläche darstellt, sondern einen neutral-weißen Grund verwendet. Verglichen mit dem Mosaik aus Palestrina ist die Bedeutungsperspektive im El Alia-Mosaik (Bardo Museum) verstärkt, die mischperspektivischen Diskrepanzen weniger kaschiert und geglättet. Der Gegensatz besteht aber nicht – wie Meyboom sugge-

riert – in völlig unterschiedlichen Darstellungsformen (Vogelperspektive – Mischperspektive), sondern in einer unterschiedlichen Anwendung eines grundsätzlich ähnlichen Verfahrens (Mischperspektive). Meybooms Schluss auf eine „römische“ und „griechische“ Perspektive sollte dementsprechend ebenfalls vorsichtig bewertet werden. Zum Nilmosaik aus El Alia im Bardo Museum vgl.: Dunbabin 1978, 20. 48; Foucher 1965, 137–145 bes. 140 f.; Fradier 1976, 74 f.; Hassine Fantar – Picard – Ben Mansour 1994, 130–133.

247 Panayides ist der Auffassung, dass es im Nilmosaik keine Bedeutungsperspektive gibt. Tatsächlich ist die unterschiedliche Maßstäblichkeit verschiedener Motivkategorien aber *das* Kriterium der Bedeutungsperspektive. Im Gegensatz zu anderen Landschafts- und Panoramadarstellungen der römischen Kunst ist die Bedeutungsperspektive im Nilmosaik aber erheblich abgemildert. Zum Größenverhältnis von Figuren und Architekturen vgl. Beyen 1938–1960, Bd. II, 312; Panayides 1994, 34; Pollitt 1986, 207.

248 Die nubischen Jäger in den äthiopischen Bergen (Segment 2, 3) sind nur geringfügig kleiner (ca. 30%) als die Soldaten beim zeremoniellen Bankett (Segment 13) im Vordergrund. „It is remarkable that the diminution of the figures is absent in the upper part.“ Meyboom 1995, 369; vgl. Beyen 1938–1960, Bd. II, 312; Leach 1988, 95. Gerade der Mittelgrund wird von gleich großen Figuren bevölkert. Bei den Tieren werden die Größenverhältnisse überall in einem gemeinsamen Maßstab beibehalten: Tiere im Vordergrund sind genauso groß wie jene im Hintergrund.

seine Unabhängigkeit von der Raumlage weisen auf eine parallelperspektivische Vorgehensweise hin. Des Weiteren lassen sich auch im Hinblick auf die Architekturen einige Gestaltungselemente ausmachen, die einer Parallelperspektive nahestehen. Das Vorhandensein einer orthogonalen Übereckperspektive an manchen Tempelbauten (Segment 8, 9–10) und die Kabinettperspektive des Nilometers wurden bereits erwähnt. Daneben zeigen die Hafentreppe und die dortige Gartenmauer (Segment 13) ein Stück reiner Kavalierverspektive.

- b.) *Annähernde Zentralperspektive*: Die beiden wichtigsten Charakteristika, die am Nilmosaik für das Vorhandensein zentralperspektivischer Ansätze sprechen, sind die Relationen der Architekturgrößen und das Konvergieren einiger Tiefenlinien an den Bauten selbst. Denn im Unterschied zu den Menschen- und Tierfiguren sind die Gebäudegrößen deutlich an ihre Verteilung im Tiefenraum geknüpft²⁴⁹. Die Architekturen werden einer proportionalen Verkleinerung unterworfen, je weiter sie vom Vordergrund entfernt sind. Diese schrittweise Größenverminderung lässt sich besonders gut im Vergleich zwischen dem zentralen Säulenbau mit zugehörigem Turm (13) und den Bauten der Nilinsel (9–10) sowie dem Obeliskentempel (8) und dem ägyptischen Tempelkomplex (11) erkennen. Es ist jedoch zu betonen, dass dieses Abnehmen scheinbarer Größen kein Ergebnis einer zentralperspektivischen Konstruktion ist, sondern separat auf empirischem Wege eingeführt wurde²⁵⁰. Die Verkleinerungen im Nilmosaik werden nicht auf geometrischem Wege erzeugt und sind dementsprechend diskret („sprunghaft“), weshalb sich das relative Verhältnis der wirklichen Gebäudegrößen auch nicht mehr erschließen oder rekonstruieren lässt. Für das Vorhandensein konvergierender Tiefenlinien sind der zentrale Säulenbau (13) und der Pavillon im Vordergrund (16) die herausragendsten Beispiele, da sich die einsehbaren Orthogonalen annähernd punktuell schneiden. Auffällig ist jedoch, dass die Konvergenzmuster der verschiedenen Bauten nicht miteinander übereinstimmen und damit auch keiner zentralperspektivischen Einheit im gesamten Bildraum unterliegen. Obwohl es sich bei den genannten Architekturdarstellungen ansatzweise um Zentralperspektiven handelt und sie alle in Draufsicht gezeigt werden – also Vogelperspektiven mit senkrechter Bildebene vorliegen –, wurden diese Bildausschnitte nicht im Sinne eines zentralperspektivischen Raumgefüges vereinheitlicht. Das führt gerade im Hinblick auf die immer wieder bemühte „Vogelperspektive“ zu einem wichtigen Problem räumlicher Darstellungsweise:
- c.) *Das Horizontproblem und die Draufsicht im Nilmosaik*: In der bisherigen Forschung wurde dem Nilmosaik immer wieder eine generell „hohe Aufsicht“, ein „hoher Betrachterstandpunkt“ und eine Vogelperspektive attestiert²⁵¹. Dass diese Einschätzung in mehrfacher Hinsicht präzisiert werden muss, wurde bereits angedeutet. Klar ist, dass sich das Nilmosaik weder einer Vogelperspektive mit horizontaler Bildebene noch einer grundrissähnlichen Darstellung (etwa einem Grundrisssschrägbild (Militärperspektive)) bedient – die Bildebene liegt eindeutig senkrecht, Vertikalen werden vertikal dargestellt. Darüber hinaus lässt sich im Hinblick auf die Gesamtkonzeption und auf das Vorhandensein einer allgemeinen Draufsicht nur festhalten, dass kein

249 „A striking feature is the diminution of scale of the buildings [...] towards the background in the upper part.“ Meyboom 1995, 369, vgl. 97. 182. 185.

250 In der Zentralperspektive ist die scheinbare Größenverminderung zum Hintergrund eine Folge des Fluchtpunktsatzes, der fehlenden Teilverhältnistreue und des Distanzpunkt- bzw. Messpunktverfahrens. Sie wird nicht künstlich oder nachträglich eingeführt, sondern ergibt

sich zwangsläufig aus der geometrischen Anwendung der Zentralprojektion (oder entsprechender Konstruktionsverfahren).

251 „The Nile Mosaic is not rendered as if seen from directly above, but from a high vantage point.“ Meyboom 1995, 183 f., vgl. 97. 368; Andrae 2003, 79; Beyen, 312; Kotsidu 2008, 59; Moffitt 1997, 246.

Bildelement des Nilmosaiks – mit einer prägnanten Ausnahme²⁵² – eine Form von Unteransicht wiedergibt. Damit hört die Gemeinsamkeit in puncto Ansichtshöhe auch schon auf, wengleich die meisten landschaftlichen und architektonischen Motive des Nilmosaiks tatsächlich eine gewisse Form der Draufsicht bevorzugen. Die spezifische Neigungshöhe dieser Draufsichten ist von Motiv zu Motiv entweder verschieden oder annähernd dieselbe, was in der Forschung dazu Anlass gab, dem Nilmosaik eine inkonsequente Perspektive – sprich eine Mischperspektive – zuzuschreiben²⁵³. Das zugrunde liegende Problem ist jedoch erheblich komplexer und hat bei näherer Betrachtung nicht nur mit dem Vorhandensein ähnlicher oder abweichender Aufsichten zu tun, da übereinstimmende Aufsichten nicht in jedem Fall für einen einheitlichen Bildraum sprechen (ein solcher liegt dann vor, wenn die Projektionsstrahlen für das gesamte Bild entweder dieselbe Richtung oder denselben Ausgangspunkt besitzen). Entscheidender für die Abgrenzung verschiedener Perspektiven sind die Verteilung der Bildelemente im Tiefenraum und das Ineinanderlaufen zentral- und parallelperspektivischer Vorgangsweisen. Diese Problematik soll der terminologischen Einfachheit halber im Folgenden mit dem Ausdruck ‚Horizontproblem‘ bezeichnet werden. Denn Parallel- und Zentralperspektiven zeichnen sich durch einen wichtigen Unterschied im Hinblick auf das Vorkommen eines konstruktiven Horizontes aus: Während es in Parallelperspektiven und Axonometrien keinen konstruktiven Horizont gibt, ist er im Rahmen der Zentralperspektive ein unverzichtbares und konstruktives Element (vgl. Kap. I. 3. 1. 2.). Die Zentralperspektive kennt genau einen konstruktiven Horizont, der immer in Aughöhe des imaginären Betrachters liegt und somit ein direkter Indikator für die Ansichtshöhe der Darstellung ist. Des Weiteren darf dieser konstruktive Horizont der Zentralperspektive nicht mit einem „natürlichen Horizont“ verwechselt werden, der sich aufgrund der Bodenbeschaffenheit ergibt und eine natürliche Sichtbarriere der Landschaft darstellt. Der konstruktive Horizont der Zentralperspektive und der natürliche fallen nur dann zusammen, wenn es sich um eine völlig ebene Grundfläche handelt, die sich bis ins Unendliche erstreckt²⁵⁴. Da sich diese geometrische Idealsituation in einer topographischen Landschaftsdarstellung *apriori* niemals erreichen lässt, vermag auch das Nilmosaik nur einen natürlichen Horizont *darzustellen* – was nicht heißen soll, dass ein konstruktiver Horizont nicht als Konstruktionsmittel der Darstellung Verwendung finden *kann*. In dieser Hinsicht ist auch eine solche Forschungsmeinung entschieden zurückzuweisen, die davon ausgeht, das Nilmosaik besitze keinen Horizont²⁵⁵. Dies ist schlichtweg nicht der Fall und die Landschaftsdarstellung des Nil-

252 Diese Ausnahme ist der hohe Turmbau in Segment 13. Seine fallende Tiefenlinie an der rechten Dachseite legt eine Unteransicht nahe. Eine solche Falllinie passt zwar in zentralperspektivischer Hinsicht zum Säulenbau in Segment 13, ist aber weit davon entfernt, mit dessen „Fluchtregion“ übereinzustimmen.

253 Meyboom 1995, 183 f.; Mielsch 2001, 179; Moffitt 1997, 245 f.; Charbonneau – Martin – Villard 1988, 181.

254 Diese geometrische Idealsituation lässt sich realiter nie erzeugen. Die größte Annäherung besteht bei zentralperspektivischen Abbildungen von Küsten mit Meerblick oder sehr ausgedehnten ebenen Flächen. Aber selbst bei Meeresdarstellungen wird der natürliche Horizont vom konstruktiven Horizont infolge der Erdkrümmung immer abweichen (und darunter liegen). Ganz allgemein lässt sich die Regel aufstellen, dass bei einem abfallenden Gelände der natürliche Horizont unter dem konstruktiven Horizont

liegt, während bei ansteigendem Terrain der natürliche Horizont gegenüber dem konstruktiven erhöht ist. Landschaftsbilder, in denen der natürliche Horizont mit dem konstruktiven zusammenfällt, stellen immer eine Vereinfachung geographischer Gegebenheiten dar und haben eher Modellcharakter.

255 „Es fehlt im [Nil]Mosaik der Horizont. Man hat hier die altmodische Begrenzung mit einem Gebirge.“ Beyen 1938–1960, Bd. II, 312. „[...] in the Nile Mosaic the bird’s eye view an omission of any indication of the the horizon suggests that this is a kind of geographical description. [...] The correspondence is especially suggestive in the case of paintings which also do away with the horizon and in which the vignettes [...] float against a monochrome background.“ Ferrari 1999, 381. Ferrari vergleicht hier das Nilmosaik mit solchen Landschaftsfresken, in denen einzelne Vignetten auf einem neutralen Hintergrund platziert

mosaiks weist nicht nur einen Horizont auf, sondern gleich mehrere – und gerade darin besteht das Horizontproblem. Eine natürliche Horizontlinie ist im Segment 2 des Nilmosaiks eindeutig angegeben: Hier tauchen Nubier bei der Jagd auf und eine graubraune Grundfläche „trifft“ sich mit der Himmelspartie darüber zu einer gewellten Horizontlinie. Gerade dieser äußerst hoch gelegene Horizont hat in der Forschung dazu geführt, von einer „Registeranordnung“, einer „Übereinanderstaffelung“ oder einem „sehr hohen Blickpunkt“ zu sprechen²⁵⁶. Diese Sichtweise verwischt und verkennt jedoch das eigentliche Horizontproblem und die Frage nach der Draufsicht im Nilmosaik aus mehreren Gründen:

- 1.) Das Übereinander der Bildelemente im Nilmosaik hat nichts mit Registern zu tun, sondern zeigt ihr räumliches Hintereinander in der Bildebene an. Wie bei jeder Aufsicht – egal ob in Parallel- oder Zentralperspektive – werden diejenigen Objekte, die im Raum weiter hinten liegen, in der Abbildung weiter oben dargestellt. Das Übereinander der Motive im Nilmosaik ist notwendigerweise und aus projektiven Gründen ein bildlicher Ausdruck ihres räumlichen Hintereinanders in Draufsicht.
- 2.) Die Frage, die sich bei der Beurteilung dieser Draufsicht stellt, ist nun, inwieweit sie mit dem dargestellten Horizont in Segment 2 korrespondiert; damit hängt auch die Frage zusammen, in welcher Form von Draufsicht die Bildelemente im Tiefenraum verteilt sind.

Während die Forschung eine solche Korrespondenz voraussetzte und aufgrund der hohen Horizontlage in Segment 2 auf eine besonders hohe Aufsicht schloss, spricht die Beachtung des Horizontproblems dagegen. Betrachtet man nämlich diejenigen Architekturen, die eine annähernd zentralperspektivische Konzeption besitzen, so zeigt sich, dass sich ihre Fluchtpunkte und jene Bereiche, in dem sich die Orthogonalen kreuzen, jeweils weit unter der angegebenen Horizontlinie von Segment 2 befinden. Das ist für den ägyptischen Tempelkomplex (11), den tetrastylen Pavillon (16) und den Säulenbau der Fall (13), dessen Tiefenlinien im Bereich des Pavillons zusammenlaufen. Die dargestellte Horizontlinie in Segment 2 kann also *keinesfalls* mit dem *konstruktiven* Horizont der Zentralperspektive gleichgesetzt werden, vielmehr handelt es sich um einen natürlichen Horizont, der sich durch die Beschaffenheit des Geländes ergibt. Der Umstand, dass dieser natürliche Horizont beträchtlich höher liegt als sämtliche Fluchtregionen, führt in Bezug auf die Geländebeschaffenheit zum Schluss, dass bei der ägyptisch-äthiopischen Landschaft keine horizontale Ebene vorliegt, sondern ein ansteigendes Gelände, das sich in Art einer Rampe zum Hintergrund hebt. Eine solche Deutung würde sich nicht nur durch die Darstellung der Berge und Fel-

sind (sakral-idyllische Landschaftsbilder, vgl. Kap. II. 1. 2. 1.). Solche Landschaftsbilder besitzen in der Tat oft keine malerische Indikation eines natürlichen Horizonts. Für das Nilmosaik ist dieser Vergleich aber unzutreffend – weder handelt es sich um einzelne Vignetten auf einem monochrom-abstrakten Hintergrund noch fehlt die Linie des natürlichen Horizonts. Demgegenüber hat bereits Meyboom (1995, 97) das Vorhandensein eines (natürlichen) Horizonts richtig erkannt.

²⁵⁶ „The entire picture is represented as if the ground is tilted upwards, towards the horizon, which is positioned near the top of the mosaic, so that the spectator seems to look down from a high viewpoint, rather like a bird’s eye view.“ Meyboom 1995, 97. Vgl. Rouveret (2004, 334), die von einer Registeranordnung spricht. Der Ausdruck ‚Regis-

teranordnung‘ verkennt die Bedingungen räumlicher Darstellungsweise jedoch völlig und ist daher entschieden abzulehnen. Bei einer Registeranordnung handelt es sich um abgeschlossene Einzelbilder in Streifenform, die jeweils über- oder untereinander platziert sind – es ist eine Zusammenstellung verschiedener Einzelbilder (oder Friesstreifen). Beim Nilmosaik liegen aber *keine* Einzelbilder in beliebiger Ordnung vor, sondern ein gemeinsames Raumgefüge, das eine einzige Landschaft darstellen soll. Das Übereinander der verschiedenen Landschaftselemente im Nilmosaik ist keine zweidimensionale Anordnung von Bildern, sondern im Gegenteil der zweidimensionale Ausdruck eines räumlichen Hintereinanders von Motiven! Vgl. Leach 1988, 95: „Buildings placed one above the other also give an immediate appearance of a perspective view [...].“

sen im Hintergrund anbieten, sondern auch durch ihre geographische Interpretation und das tatsächliche Abfallen des Gebiets zur Deltamündung hin²⁵⁷. Denn bei einer Ebene, die in Rampenform nach hinten ansteigt, wird der natürliche Horizont immer über dem konstruktiven Horizont der Zentralperspektive liegen und die Objekte auf der Rampe werden bei gleicher Aufsicht und gleicher Transversallage höher übereinander platziert sein als bei einem flachen Gelände (Abb. 149). Diese Relation der „steileren“ Höhenlage gilt sowohl für Rampen in Zentral- als auch in Parallelperspektive. Die „Rampenthese“ würde demnach eine schlüssige Erklärung dafür liefern, warum dem Nilmosaik bisher eine „besonders hohe Draufsicht“ zugeschrieben wurde, ohne dass die Architekturdarstellungen in irgendeiner Weise damit korrespondieren. Denn obwohl das Nilmosaik sowohl für die (meisten) Gebäude als auch für die Landschaftsformen eine Draufsicht wählt, ist diese Aufsicht infolge des ansteigenden Geländes nicht so hoch wie die Verteilung der Objekte im Raum (fälschlich: „Staffelung“) und die natürliche Horizontlinie in Segment 2 suggerieren. Als natürlicher Sichtabschluss eines ansteigenden Geländes kann die Horizontlinie in Segment 2 nämlich kein unmittelbares Kriterium für das Maß der Draufsicht im Nilmosaik sein²⁵⁸. Hierzu müssen vielmehr die Bauten und gegebenenfalls die einzelnen Landschaftselemente selbst berücksichtigt werden. Dabei sind folgende geometrische Zusammenhänge der perspektivischen Darstellungsweise zu beachten: Im Rahmen von Axonometrien bleiben die Draufsicht und der Neigungswinkel der Projektionsstrahlen für alle Objekte erhalten, egal wo sie im Tiefenraum platziert sind. Objekte weiter hinten erscheinen in derselben Draufsicht wie Objekte weiter vorne. In der Vogelperspektive mit senkrechter Bildebene verhält es sich anders: Das Maß der Draufsicht verändert sich mit der Lage des Objekts im Tiefenraum! Je weiter entfernt sich ein Objekt befindet, desto geringer und flacher wird die Aufsicht. Eine gleiche Draufsicht gibt es bei einer vogelperspektivischen Darstellung nur für gleich hohe Objekte an einer gemeinsamen Transversalen. Für die Architekturbilder der Segmente 13, 16 und 11 ergibt sich nun folgende Problematik: Da sie annähernd zentralperspektivisch konzipiert sind und sich nicht an einer gemeinsamen Transversalen befinden, sondern in verschiedenen Entfernungen, müsste das Maß der Draufsicht konsequenterweise zum Hintergrund *abnehmen*. Das ist aber nicht der Fall, sondern das Maß der Aufsicht nimmt von 13 bis 11 sogar um einiges zu²⁵⁹! Während der Säulenbau eine relativ niedrige Draufsicht zeigt und der Ansichtswinkel beim Pavillon geringfügig höher ist, erfolgt für den ägyptischen Tempel im Mittelgrund bereits eine relativ steile Aufsicht. Damit wird das eigentliche Verhältnis der vogelperspektivi-

257 Die einzige Formulierung, die in der bisherigen Forschung auf eine ähnliche These hindeuten könnte, findet sich bei Andreae (1999, 51): „Einzelne perspektivisch gezeichnete Komplexe von mauerbewehrten Ortschaften, ägyptischen und hellenistischen Tempeln [...] sind in einem sich *wie an einem steilen Berghang emporstapelnden Landschaftsraum* gestellt, der nicht wie in der hellenistischen Landschaftsdarstellung tiefenräumlich bis zum Horizont reicht, sondern eher einer Landkarte aus der Vogelschau gleicht. [...]“ [kursive Hervorhebung Verf.]. Die bisherigen Ausführungen machen deutlich, dass die restliche Aussage alles andere als unproblematisch ist und auch Andreae keine Lösung des Horizontproblems bietet. Des Weiteren stellt sich die Frage, ob mit den „hellenistischen Landschaftsdarstellungen, die tiefenräumlich bis zum Horizont reichen“, vielleicht die Odyssee-Landschaften gemeint sind.

258 Wird dieselbe Draufsicht bei einer horizontalen Ebene und einem Gelände in Rampenform verwendet, so werden dieselben Transversalen im Rampengelände weitaus höher übereinanderliegen als im horizontalen Gelände – sowohl in der Zentral- als auch in der Parallelperspektive (Abb. 149). Dieses stärkere Übereinander im Bild könnte zum Eindruck führen, dass eine größere Draufsicht vorliegt, wenngleich das Verhältnis nicht im Neigungswinkel der Projektionsstrahlen, sondern im Neigungswinkel des Geländes begründet ist.

259 Das Maß der Draufsicht lässt sich auf folgendem Wege ermitteln: Ausgehend von der jeweiligen Gebäudefront und der dortigen Oberkante der Architektur wurde der Abstand zwischen Gebäudeoberkante und der jeweiligen Fluchtregion („konstruktiver Horizont“) ermittelt. Dieser Abstand liefert ein direktes Maß für die Höhe der Draufsicht im zugehörigen Architekturbild.

schen Darstellung aber gerade umgekehrt und die Behandlung der Draufsichten im Nilmosaik zeigt, dass die Zusammenhänge der Zentralperspektive am Einzelobjekt zwar schon relativ gut angewendet und beherrscht wurden, im Hinblick auf die Relationen des Gesamtraums aber noch kaum verstanden oder verwendet wurden. Demgegenüber ist die Behandlung der Seitenansicht weit stimmiger und bei sämtlichen Architekturen, die in Frontallage erscheinen (Segmente 13, 16, 11, vielleicht 19, teilw. 10, 17), wird die rechte Gebäudeseite gezeigt. Während die Regeln der Anichtsseite also bereits übereinstimmend für den gesamten Bildraum beachtet wurden, kommt es bei der Handhabung der Draufsichten noch zu einigen Problemen, die weder mit zentralperspektivischen noch mit axonometrischen Darstellungsverfahren in Einklang stehen.

Die Analyse der perspektivischen Darstellungsformen im Nilmosaik konnte die Ausgangsthese von der zentral-parallelperspektivischen Mischperspektive erhärten und aufzeigen, dass es sich um eine subtile, in weiten Bereichen aufeinander abgestimmte Variante dieser Mischform handelt. Im Hinblick auf den gesamten Landschaftsraum und die meisten Einzelmotive ist von einer praktisch-empirischen Perspektive zu sprechen, bei der die Abbildung nicht aufgrund eines stringenten und geometrisch exakten Projektions- oder Konstruktionsverfahren zustande kommt, sondern ein Ergebnis von Beobachtung und Darstellungs-konventionen ist. Obwohl das Problem der Draufsicht im Gesamtraum und seine geometrischen Zusammenhänge noch nicht gelöst werden konnten und das Horizontproblem noch einige Unstimmigkeiten zur Folge hatte, machen die Architekturen und Landschaftselemente ein weitgehendes Bemühen um perspektivisch abwechslungsreiche und aufwändige Strategien deutlich, die nach Möglichkeit miteinander in Einklang stehen sollten und – soweit es die perspektivischen Mittel erlaubten – zu einem gemeinsamen Raumgefüge verschmolzen wurden. Besonders hervorzuheben sind in dieser Hinsicht die einheitliche Gestaltung von Licht und Schatten sowie der Versuch, einige Architekturen in einer rudimentären Zentralperspektive (Vogelperspektive mit senkrechter Bildebene) darzustellen. Obwohl die meisten Darstellungsgegenstände im Nilmosaik zwar perspektivisch für sich konzipiert wurden (Mischperspektive), scheint ein starkes Bestreben vorzuliegen, diese unterschiedlichen Darstellungsformen nach Möglichkeit zu vereinheitlichen und sie einem übergreifenden Landschaftsraum *einzuordnen*. Ergebnis ist ein zusammenhängendes Landschaftsgefüge, das sich erst bei näherer Betrachtung als geschickt verschmolzenes Konglomerat erweist. Wird diesem Ensemble zudem der Charakter eines Querpanoramas zugestanden, so liegt es nahe, die Mischperspektive nicht nur im Sinne einer disparaten Räumlichkeit zu deuten, sondern sie zum Teil einer Bewegung im Raum und dem „Fortschreiten“ des Betrachters durch die Landschaft zuzuschreiben²⁶⁰. Das Konzept der „Bewegung im Raum“ würde zudem eine Erklärungsmöglichkeit für die unterschiedlichen Perspektiveformen bieten, das sich gut in den Kontext einer imaginären „Ägyptenreise“ einfügt, auf die sich der Betrachter in der Art eines geographischen Exkurses begibt.

²⁶⁰ Bei einem Quer- oder Streifenpanorama werden überlappende Einzelsequenzen einer Landschaft aneinandergereiht, um auf diese Weise einen Großraum zu zeigen. Im Falle zentralperspektivischer Streifenpanoramen wandert das Projektionszentrum („Auge“) gewissermaßen

durch die Landschaft (Blickrichtung und Aughöhe werden nach Möglichkeit beibehalten). Zentralperspektivische Streifenpanoramen beinhalten also ebenfalls eine Form von (zentralperspektivischer) Mischperspektive.

2. 2. 1. 2. 1. Kartenverwandte Darstellungsformen und Bildkartenverfahren im Nilmosaik von Palestrina

Nach dieser linearperspektivischen Analyse kehren wir zurück zur Ausgangsfrage nach dem „Landkartenstil“ des Nilmosaiks und seiner möglichen Verbindung zur *topographia*, da nach einer verbreiteten Forschungsmeinung das Nilmosaik gerade aufgrund seiner spezifischen Raumdarstellung mehr oder weniger pauschal mit den kartographischen Traditionen der hellenistischen und römischen Epoche assoziiert wurde. In diesem Sinne wurde das Nilmosaik mit dem Ausdruck ‚Karte‘ belegt, als kartographische Darstellung bezeichnet oder typologisch von der Kartographie abgeleitet:

„[...] this arrangement signifies geographical distancing within a factual *cartographic plan*. Visual motion in two directions follows the superimposition of spatial recession upon *cartography*. While the Nile itself flows constantly forward toward its delta, the spectator who viewed the *map* as it lay horizontally in place could allow his eye to wander backward in a simulated journey.“²⁶¹

Um in dieser Hinsicht eine begründete Entscheidung zu treffen und den möglichen Einfluss der antiken Kartographie zu bewerten, empfiehlt sich folgende Vorgehensweise: Zunächst ist die Frage zu klären, ob das Nilmosaik nach seiner Aufgabenstellung, seinem Darstellungsgegenstand und seiner Darstellungsweise überhaupt annäherungsweise unter den Ausdruck ‚Karte‘ fällt, und wenn nicht, welche inhärenten Verwandtschaften es mit solchen Abbildungsverfahren gibt, die in den „Dunstkreis“ kartographischer Darstellungsmodi gehören – etwa kartenverwandte Darstellungen.

Nach dieser vorgeschlagenen Methodik ist zunächst festzuhalten, dass im Nilmosaik aufgrund seiner geographischen und topographischen Bezüge zumindest in thematischer Hinsicht eine kartographische Disposition vorliegt. Als eine panoptische und synthetisierende Panoramadarstellung des Niltales und des äthiopischen Hochlandes weist das Nilmosaik topographischen Charakter auf und schließt sich in diesem Sinne der Aufgabenstellung topographischer Karten an²⁶². Unklar ist freilich, wie weit die topographische Treue/Information reicht und ob sich die einzelnen Architekturbilder tatsächlich mit realen Bauten und Orten Ägyptens in Verbindung bringen lassen. Gegen eine topographische Identifikation sprach sich Tammisto unter Berufung auf folgende Argumente aus: 1.) Die Architekturbilder würden nicht mit tatsächlichen archäologischen Befunden korrespondieren. 2.) An den Gebäudeszenen ist keine Beschriftung vorhanden, was nach Tammisto stark an einer topographischen Interpretation zweifeln ließe²⁶³. Dem lässt sich entgegenhalten, dass topographische Beschriftungen mit Ortsnamen erst im 3. und 4. Jh. n. Chr. in der Mosaikkunst vorkommen und vorher in keinem Fall belegt sind. Des Weiteren kann für die Architekturbilder im Nilmosaik nur gelten, dass bisher keine Korrespondenzen mit bekannten archäologischen Befunden *festgestellt* wurden – was nicht heißen muss, dass es keine sol-

²⁶¹ Leach 1988, 95 [kursiv: Verf.]. Auch bei Mikocki (1990, 91) findet sich ein Vergleich zwischen dem Nilmosaik und kartographischen Verfahren: „Ce procédé „cartographique“ de composition des scènes semble avoir eu une longue tradition dans l’art romain.“ Vgl. Andreae 1999, 51; Beyen 1938–1960, Bd. II, 311 f.; Ferrari 1999, 377; Holliday 2002, 108; Leach 1988, 91; Ling 1991, 142; Meyboom 1995, 186–189; Parlasca 1994, 43; Rouveret 2004, 333. 335. 337; Torelli 1982, 121.

²⁶² Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die allgemeine Zielsetzung einer *topographischen Karte*, die anhand ihres topographischen Inhalts definiert ist. Hauptgegen-

stand topographischer Karten ist die Landschaft mit all ihren materiellen Erscheinungsformen und solchen natürlichen und künstlichen Objekten, die über einen längeren Zeitraum in ihrer Ortslage weitgehend unverändert bleiben (Geländeformen, Gebirge, Küstenlinien, Gewässer, Siedlungen, Bodenbedeckung und Vegetation, Verkehrsnetze, Architekturen).

²⁶³ „This is even more likely as such inscribed names of places are used to indicate the similar vignette-like representations of buildings or complexes of buildings in later mosaic maps, the most famous example is the one of Madaba [...].“ Tammisto 2000, 20.

chen Korrespondenzen gibt. Entsprechend kontrovers ist die Frage, wie weit der topographische Gehalt einzelner Szenen reicht, denn es bestehen durchaus Parallelen mit geographischen Traktaten, sodass sich die verschiedenen Architekturdarstellungen womöglich mit Orten der ägyptischen Realgeographie in Verbindung bringen lassen und gerade im unteren Teil des Mosaiks als topographische Landmarken verteilt wurden²⁶⁴. Trotz einer hypothetischen Verankerung von Einzelszenen in der Realgeographie bleibt deutlich, dass im Nilmosaik keine geographische Treue von Lage- und Streckenverhältnissen eingehalten wird, sondern topographische Landmarken anhand von anderen Kriterien ausgewählt und verteilt wurden. In einem synoptischen Schaubild werden wichtige Orte, Ereignisse und besondere Begebenheiten herausgegriffen und in Form von thematischen Schwerpunkten geschildert (Abb. 139): von der Deltaregion als Zentrum ptolemäischer Herrschaft und hellenistischer Lebensweise über das Gebiet um den ersten Katarakt an der Grenze zu Nubien bis zur äthiopischen Wildnis. In dieser Hinsicht ist auch die räumlich-perspektivische Ausrichtung von Bedeutung, die eine Parallele mit der geographischen Literatur eröffnet: Denn auch in geographischen Traktaten geht die antike Erschließungsweise des ägyptisch-äthiopischen Großraums von einem Standpunkt am Mittelmeer aus. Der Blickwinkel ist kein objektiv-neutraler, sondern unterliegt einer hellenistisch-römischen Zugangsweise, Ausgangspunkt der Raumerschließung ist die bekannte mediterrane Welt. Das Deltagebiet um Alexandria liegt dem Betrachter näher als das fremdartige und unerschlossene Äthiopien. Eine vergleichbare Herangehensweise kennt die antike Geographie, und im Werk von Strabon wird eine imaginäre Ägyptenreise unternommen, die ihren Ausgang beim Delta nimmt, den Nil entlang nach Süden führt und bis nach Äthiopien vordringt²⁶⁵. Dieselbe Aufschlüsselung findet sich im Nilmosaik, das vom Bekannten zum Unbekannten voranschreitet, vom Zivilisierten zum Naturbelassenen, von der *oikumene* zu den unerforschten „Rändern der Welt“. Ähnlich wie in geographischen Traktaten liegt das Hauptaugenmerk auf der Veranschaulichung von geographischen, kulturellen, religiösen, klimatischen, botanischen und zoologischen Eigenheiten. Diesem antiken Verständnis von *geographia* entsprechend, beinhaltet das Nilmosaik ein regelrechtes Panoptikum Ägyptens und Äthiopiens, in dem auch die Gegenüberstellung von Kultur und Natur, Zivilisation und Wildnis, Bekanntem und Fremdartigem eine entscheidende Rolle spielt. Damit besitzt das Nilmosaik eine gewisse didaktische und deskriptive Funktion, thematisiert als lehrhaftes Schaubild die nach antikem Ermessen wichtigsten Aspekte eines geographischen Großraums in einer perspektivisch funktionellen Raumstruktur. Die Möglichkeit einer topographischen Interpretation der Landschaftsmotive sollte also nicht ausgeschlossen werden, wenngleich sie zugegebenermaßen nur schwer und indizienhaft zu stützen ist. Während eine kartographische Thematik und topographische Intention für das Nilmosaik also durchaus gegeben ist, bleibt die Darstellungsform und ihr kartographischer Bezug zu bewerten. Denn das perspektivische Hauptkriterium einer Karte_{Max} ist eine Abbildung des betreffenden Landschaftsausschnitts mithilfe einer senkrechten Orthogonalprojektion auf eine horizontale Bildebene (Grundriss). Die perspektivische Analyse des Nilmosaiks machte jedoch deutlich, dass keines der Bildelemente eine Grundrissdarstellung verwendet, sondern ausschließlich andere Perspektiveformen zugrunde liegen. In dieser Hinsicht ist zu betonen, dass weder axonometrische Aufrisssträgbilder noch Vogelperspektiven mit senkrechter Bildebene nur annähernd grundrissähnliche Abbildungen erzeugen (wie es etwa bei Vogelperspektiven mit horizontaler Bildebene oder Militärperspektiven/Planometrien der Fall ist). Das Nilmosaik darf aufgrund seiner mischperspektivischen Draufsichten also keinesfalls als Karte_{Max} im oben genannten Verständnis gewertet werden, da es sich gerade aufgrund

264 Zu dieser Debatte vgl.: Hinterhöller 2009, 49–73; Meyboom 1994, 50 f.; Parlasca 1994, 44; Rouveret 2004, 334; Siebert 1999, 253; Steinmeyer-Schareika 1978, 29 f. 51; Tammisto 2005, 10. 21; Traunecker 200, 151; Vörös 2001, 22–23. 106–119.

265 Strabon *Geogr.* 17, 1, 1–3; 17, 1, 6–51. Zur Ähnlichkeit mit geographischen Exkursen und Traktaten vgl. Ferrari 1999, 365; Meyboom 1994, 51. 83; Rouveret 2004, 335–338.

der abweichenden Darstellungsformen *nicht* um eine Karte_{Max} handelt²⁶⁶. Trotz diesem „negativen“ Ergebnis wäre es voreilig und der Sache unangemessen, dem Nilmosaik jeden kartographischen Bezug abzusprechen. Denn wie erwähnt gibt es eine Reihe von Darstellungsvarianten, die sich zwar nicht mit dem Terminus ‚Karte_{Max}‘ in Einklang bringen lassen, aber eine mehr oder weniger starke Verwandtschaft und innere Nähe zu eigentlichen Karten aufweisen, um in das Umfeld kartographischer Darstellungsformen zu gehören – beispielsweise Schemakarten, topologische Karten, Bildkarten und Kartenverwandte. Im Hinblick auf das Nilmosaik von besonderem Interesse sind die kartenverwandten Darstellungen („perspektivischen Karten“) und Bildkarten:

- a.) *Kartenverwandte Darstellungsverfahren im Nilmosaik – „perspektivische Karte“*: Im Gegensatz zur Grundrissform der eigentlichen Karte verwenden kartenverwandte Darstellungen (wie erwähnt) keine Orthogonalperspektive mit horizontaler Bildebene, sondern bevorzugen in Orientierung am visuellen Eindruck und dem menschlichen Wahrnehmungserlebnis Darstellungen mit vertikaler Bildebene. In diesem Sinne zählen auch Vogelperspektiven mit senkrechter Bildebene und axonometrische Verfahren wie Kavalier- und Kabinettperspektive zu den kartenverwandten Abbildungen (Abb. 65. 72. 111–113). Und gerade diese Perspektiveformen finden auch am Nilmosaik eine breite Anwendung, was die nilotische Landschaft in Palestrina in den Dunstkreis kartenverwandter Darstellungsweisen rückt. Die verschiedenen Formen der Draufsicht, die am Nilmosaik vorhanden sind (teils axonometrisch, teils vogelperspektivisch), lassen sich also durchgehend mit perspektivischen Karten verbinden.
- b.) *Bildkartenverfahren im Nilmosaik*: Im Unterschied zur eigentlichen perspektivischen Karte und zur Karte_{Max} verwendet das Nilmosaik aber kein einheitliches Abbildungsverfahren, sondern bedient sich einer Mischperspektive. Das hat u. a. zur Folge, dass nicht jeder Punkt des dargestellten Großraums gleich behandelt und einheitlich dargestellt wird, sondern dass einzelne Objekte gesondert herausgegriffen, vergrößert und betont werden. Mit einem Gebiet, das vom Delta bis nach Äthiopien reicht, gibt das Nilmosaik ein Areal wieder, bei dem es im Rahmen einer einheitlichen Projektion nicht mehr möglich wäre, einzelne Gebäude oder Figuren zu zeigen. Bereits die Tatsache, dass im Nilmosaik trotz seiner geographischen Themenstellung einzelne Bauten und Personen abgebildet sind, macht deutlich, dass hier keine einheitliche Darstellungsform zugrunde liegt und damit auch kein einheitlicher Maßstab. In diesem Sinne darf die Panoramadarstellung Ägyptens und Äthiopiens vielmehr als ein Produkt von Abstraktion, Selektion und tableauartiger Kombination gelten²⁶⁷. Die visuelle Zugangsweise im Nilmosaik arbeitet sowohl mit realistischen als auch mit symbolischen Elementen. Weitgehend realistisch kann die perspektivische Darstellung selbst bezeichnet werden, symbolisch ist hingegen die Interpretation der einzelnen Bildmotive. Oder anders ausgedrückt: Die Maßstäblichkeit der perspektivischen Darstellung stimmt nicht überein mit der Maßstäblichkeit, in der diese Darstellung interpretiert wird. Die perspektivische Erschließung des Raumes ist demnach eine andere als die semantische und die Elemente des perspektivischen Raumgefüges werden mit den Elementen eines anderen Raumgefüges identifiziert – nämlich dem tatsächlichen geographischen Raum. Nur auf diese Weise ist es möglich, dass Alexandria (Segment 13) gleich weit von Kanobos (Segment 19) entfernt ist wie von Syene (Segment 8), dass einzelne Gebäude für ganze Städte oder Ortschaften stehen, und dass in einer Darstellung von vielen tausend Quadratkilometern Schilfhütten, Boote und Wanderer ersichtlich sind. Die räumliche Ordnung

266 Gegen die Bezeichnung des Nilmosaiks als ‚Karte‘ sprachen sich aus: Dilke 1988, 149; Gullini 1956, 35; Tammisto 2000, 20. Gullini möchte im Nilmosaik eine „reine“ Landschaftsdarstellung erkennen, Tammisto scheint eine Verbindung zur Kartographie generell auszusprechen und Dilke zieht in Erwägung, ob es sich beim

Nilmosaik um eine „semi-oblique map“ handeln könnte – also eine kartenverwandte Darstellung.

267 Vgl. Leach 1988 95: „Although the map takes in an area that is beyond the possibility of practical survey, the result of the artist’s selection and distribution is a visually ordered landscape.“

des Nilmosaiks kann in diesem Sinne also immer nur ein sehr bedingtes Abbild der geräumlichen Wirklichkeit liefern, da räumliche Proportionen überhaupt nicht berücksichtigt werden und sich räumlich-geographische Strukturen nur in rudimentärster Weise erhalten. Ein solches Auswahlprinzip, bei dem ein einheitlicher Maßstab keine Rolle spielt, findet sich ähnlich in den so genannten Bildkarten wieder. Wie im Nilmosaik gibt es auch in Bildkarten nicht für alle Objekte eine einheitliche Projektionsform und damit auch keine einheitliche Maßstäblichkeit, sondern bestimmte Orte oder Landstriche werden aufgrund semantischer Kriterien in einer anderen Perspektiveform und in anderer Maßstäblichkeit präsentiert. Das Bildkartenverfahren ist dem Auswahlprinzip des Nilmosaiks insofern vergleichbar, als dasselbe Bestreben vorliegt, einzelne Landschaftsausschnitte herauszuheben und zu vergrößern, um sie gemäß ihrer Bedeutung und in Hinsicht auf eine bessere Anschaulichkeit in einem maßstäblich abweichenden geographischen Rahmen einzufügen. Einzelne Bauten und Landschaftselemente können unter starker Vereinfachung und Selektion der realen Topographie als *pars pro toto* für ganze Städte und weitläufige Gebiete stehen. Anders als im Nilmosaik bedienen sich Bildkarten aber grundsätzlich einer Orthogonalprojektion, wobei nur die herausgehobenen Details in anderen Perspektiveformen erscheinen und in die Grundrissdarstellung eingesetzt werden (Abb. 114. 120–121).

Es zeigt sich also, dass im Nilmosaik sowohl im Hinblick auf die Aufgabenstellung als auch im Bezug auf die Darstellungsmuster eine gewisse Nähe zu kartographischen Formen besteht. Im Nilmosaik wurde eine spezifische Mischperspektive angewandt, die kartenverwandte Darstellungen und Bildkarten kombiniert, sich also solcher räumlicher Zugangsweisen bedient, die einen besonders anschaulichen und didaktischen Aspekt besitzen. Gerade in diesen Darstellungsformen wird der ägyptisch-äthiopische Großraum visuell einfach und ansprechend erschlossen, wird ein großes Maß an natürlich-spontaner Anschaulichkeit mit geographischer Übersichtlichkeit verbunden. Die didaktisch-deskriptive Funktion des Nilmosaiks trifft sich mit einer Perspektiveform, die gerade diesen Eigenschaften Rechnung trägt.

Damit wurde für den sog. „Landkartenstil“ im Nilmosaik von Palestrina gezeigt, dass die vorhandene Darstellungsform zwar keinesfalls mit dem Ausdruck ‚Karte_{Max}‘ im streng definierten Sinne bezeichnet werden sollte und das Nilmosaik nicht mit einer Karte_{Max} verwechselt werden darf, dass aber gerade solche Abbildungsverfahren Anwendung finden, die im Randbereich kartographischer Modi anzusiedeln sind und sich als eine komplexe Mischung aus kartenverwandten Darstellungen und Bildkarten erweisen. Die Frage, ob sich dieser „Landkartenstil“ den literarisch bezeugten Gattungen der *topographia* und *chorographia* anschließen lässt und ob das Nilmosaik als Reflex dieser Darstellungsformen zu werten ist, führt zurück zu den schriftlichen Quellen und ihrer Deutung²⁶⁸. In dieser Hinsicht ist es nach wie vor strittig, wie sich *topographia* und *chorographia* genau gegeneinander abgrenzen lassen, worin ihr genaues Aufgabenfeld bestand, welcher Darstellungsweisen sie sich bedienten und ob es sich dabei eher um Kartenformen oder um (topographische) Landschaftsgemälde handelte bzw. an welcher Stelle des Übergangsbereichs diese Kategorien anzusiedeln sind.

a.) *Die topographia und ihr Einfluss auf das Nilmosaik*: Nach einer verbreiteten Einschätzung, deren Hauptvertreter Beyen und Meyboom sind, seien die Darstellungsformen des Nilmosaiks auf die alexandrinische *topographia* als Inspirationsquelle zurückzuführen²⁶⁹. Die Tra-

²⁶⁸ Zur *topographia* und *chorographia* anhand der Textquellen vgl. u. a.: Beyen 1938–1960, Bd. II, 291. 310–312; Blanckenhagen 1990, 44 f.; Rouveret 2004, 327. 333. 339 f. 340–344; Schefold 1956, 214; Wataghin Cantino 1969, 46–54; Woermann 1876, 215–219.

²⁶⁹ „[...] die Gattung in der Malerei, welche in erster Linie mit dem Namen *τοπογραφία* bezeichnet wird: die halbwissenschaftliche topographische Landschaft und die

landschaftliche Landkarte. Wahrscheinlich gehört auch die Stadtansicht dazu. Die landschaftliche Landkarte trug [...] den Namen *τοπογραφία*. Ptolemaios nun sagt ausdrücklich, dass die *χωρογραφία* (im Gegensatz zur *geographia*) die *τοπογραφία* nötig hatte. Wir wiesen darauf hin, dass der hohe Augenpunkt [...etc.] charakteristische Züge dieser Darstellungsart waren. [...] In diesen Topographien, welche didaktischen Wert hatten [...], konnte man auch

dition der *topographia* sei in Alexandria verwurzelt, habe sich dort seit dem 3. Jh. v. Chr. entwickelt und zur Entstehung des Nilmosaiks in Form von Gemäldevorlagen beigetragen, die nach dem Aufenthalt des Demetrios in Rom zunehmend dort rezipiert wurden. Im Umkreis der geographischen Forschungen des Museions entstanden, sei die *topographia* eine halb wissenschaftliche und sachliche Landschaftsmalerei, die womöglich zur Illustration in Buchrollen und Kartenwerken diene, aber mit ihrer topographisch-ethnographischen Ausrichtung auch Eingang in die Malerei und ins Mosaik fand. „Wenn überhaupt eine Gattung Vogelschau nötig hat, ist es diese.“²⁷⁰ Charakteristisches Merkmal der *topographia* sei die Herstellung „landschaftlicher Landkarten“ unter Verwendung eines „hohen Augpunkts“ und eines „bird’s eye view“ mit Tendenzen zur Mischperspektive. Diese draufsichtige Mischperspektive äußere sich darin, dass jedes Bildelement in Rücksichtnahme auf Prinzipien der Deutlichkeit und Einfachheit eigenen Darstellungsformen unterworfen sei, sodass weder ein einheitlicher Ansichtswinkel noch einheitliche Größenverhältnisse gewahrt würden²⁷¹. Als sachliche und topographische Landschaftsmalerei mit kartographischen Tendenzen bevorzuge die *topographia* Veduten in Draufsicht, wobei gelegentlich ein Vergleich mit der Galleria delle Carte Geografiche des Vatikan geäußert wurde, die 1581 für Papst Gregor XIII. fertiggestellt wurde²⁷² (Abb. 122. 123). *Topographia* würde demnach die Beschreibung oder Abbildung eines kleineren Gebiets in Kartenform bezeichnen, wobei bestimmte natürliche und künstliche Besonderheiten der jeweiligen Gegend für die Darstellung ausgewählt wurden, um diese mit relativen Lageverhältnissen und mithilfe von (eingefügten?) Aufrissverfahren wiederzugeben²⁷³.

- b.) *Die chorographia und ihr Einfluss auf das Nilmosaik*: Eine weitere Forschungsmeinung geht mit Blanckenhagen und Moffitt davon aus, dass sich im Nilmosaik die Gattung der *chorographia* widerspiegeln würde²⁷⁴. Unter *chorographia* sei eine Form der kartographischen Darstellungsweise zu verstehen, die ebenfalls in Alexandria entstanden sei und sich in Zu-

eine gewisse Abweichung vom natürlichen Verhältnis zwischen Staffage, Figur und Umgebung sehr gut vertragen. [...] Das beste Specimen dieser Topographie ist aber das Palestrinamosaik mit der Überschwemmung des Nils.“ Beyen, 1938–1960, Bd. II, 311. „[...] the [Nile]mosaic provides a large, coherent landscape composition of the Nile during the flood season, nevertheless dependent on topographical conventions.“ Holliday 2002, 108. Vgl. Beyen 1938–1960, Bd. I, 151. 168–170; Ferrari 1999, 377; Holliday 2002, 107 f.; Kenner 1964, 165 f.; Meyboom 1995, 186–189; Scheibler 1994, 179 f.; Tybout 1989a, 341 f. 344.

²⁷⁰ Beyen 1938–1960, Bd. I. 169. Beyen nimmt im Hinblick auf diese bildhaft-anschauliche „Kartenmalerei“ einen durchaus plausiblen Vergleich mit der Renaissance vor, als sich Bildkarten und topographische Ansichten ebenfalls großer Beliebtheit erfreuten.

²⁷¹ Bezeichnend ist diesbezüglich die Einschätzung von Holliday, der den „Vignetten-Stil“ der *topographia* in Anlehnung an Blanckenhagen beschreibt: „In order to produce a detailed pictorial record of events within their settings, topographers probably used some form of bird’s-eye perspective. However they combined it with other perspectives, for the objects represented are not uniformly seen from a high level; rather, each object appears in its own perspective, one chosen to be the most informative and in which its shape and volume are most easily apprehended. [...] The representation of reality as it appears to the eye

takes second place to the desire to give the fullest possible information about things selected for representation.“ Holliday 2002, 106. Nach Blanckenhagen (1962, 54; 1990, 44 f.) und Holliday ist das Kennzeichen dieser Mischperspektive die Kombination verschiedener, meist hoher Ansichtswinkel für die Gebäude mit einem „much lower eye level“ für Figuren und kleine Objekte.

²⁷² La Rocca 2008, 17. In den Fresken der Galleria delle Carte Geografiche des Vatikan, die von 1580–1581 von Carlo Pellegrino Danti geschaffen wurden (Abb. 122. 123), findet jedoch hauptsächlich ein Bildkartenverfahren Anwendung, das topographische Karten in weitgehender Orthogonalperspektive mit Einzelszenen in unterschiedlichem Maßstab und verschiedenen Perspektiven verbindet. Daneben kommen Vogelperspektiven und Kabinettperspektiven von Städten und Bauwerken in Form von beigefügten Veduten vor, die interessanterweise mit dem Ausdruck *chorographia* in der Überschrift bezeichnet werden! Zur Galleria delle Carte Geografiche vgl. Malafarina 2006, 5–12.

²⁷³ Eine recht präzise Explikation dieser *communis opinio* findet sich bei Holliday 2002, 105: „Topography [...] specifies the art or practice of graphic delineation in detail, usually on maps or charts, of selected natural and artificial features of a place or region, especially in a way that shows relative positions and elevations.“

²⁷⁴ Blanckenhagen u. a. 1990, 44 f.; Moffitt 1997, 228. 233–237.

sammenhang mit der hellenistischen Geographie herausgebildet habe²⁷⁵. Die *chorographische* Tradition des Hellenismus zeichne sich durch eine Art „Regionalgeographie“ aus, die sich einer ähnlichen Perspektive wie in Bildkarten bediene. Dementsprechend sei eine perspektivische Drei- oder Zweiteilung anzunehmen, die einerseits mithilfe von Grundrissen und Vogelperspektiven arbeite, andererseits Details in aufrissähnlichen Verfahren zeige²⁷⁶. Der Terminus *chorographia* – abgeleitet von $\chi\omicron\rho\omicron\varsigma$, was u. a. soviel wie ‚Landstrich‘, ‚Ortschaft‘ oder ‚Gegend‘ bedeutet – bezeichne demnach die Beschreibung oder Darstellung eines Gebiets in Kartenform, welches eine größere Ausdehnung besitzt, als der in der *topographia* abgebildete Kleinraum, aber nicht so groß ist wie der Darstellungsgegenstand der *geographia* (nämlich die Oikumene)²⁷⁷.

2. 2. 2. *Topographia* und *chorographia* in der Terminologie von Ptolemaios’ kartographischem Werk (*geographia*)

Um im Hinblick auf eine Abgrenzung zwischen *topographia* und *chorographia* eine Präzisierung zu erzielen, empfiehlt es sich, eine Passage aus dem ersten Buch der *geographia* heranzuziehen, in der Ptolemaios nicht nur den Unterschied zwischen *geographia* und *chorographia* erläutert, sondern auch die *topographia* als Hilfsdisziplin der *chorographia* einführt. Denn in seiner theoretischen Einleitung zu den Methoden, mathematischen Grundlagen, Abbildungsverfahren und Teildisziplinen der geographischen Wissenschaften bemüht sich Ptolemaios um eine klare Differenzierung zwischen der *geographia* (kartographischen Erdkunde), deren Aufgabe die Darstellung der gesamten Oikumene ist, und der *chorographia* (Regionalkunde), die sich mit einzelnen Gegenden und ihren topographischen Details befasst.

„Die Geographie/Erdkunde ist die auf einem Abbildungsverfahren beruhende Nachbildung des gesamten bekannten Teils der Erde, samt dem, was allgemein damit im Zusammenhang steht. Sie unterscheidet sich von der Chorographie/Regionalkunde, da diese die einzelnen Teilgebiete getrennt voneinander darstellt und dabei beinahe alle kleinsten Einzelheiten der erfassten Teile verzeichnet, wie Häfen, Dörfer und Bezirke sowie die Nebenflüsse von Hauptflüssen und dergleichen. Das Besondere der Geographie aber besteht darin, dass sie ein zusammenhängendes Gesamtbild der bekannten Erde bezüglich ihrer Beschaffenheit und Lage gibt, wobei lediglich das aufgenommen wird, was mit einer Gesamtdarstellung der Umrisse in Zusammenhang steht, wie z. B. Golfe, große Städte, Völker, bedeutende Flüsse und andere erwähnenswerte Dinge aller Art. Das Ziel der Chorographie dagegen ist auf die Darstellung des Einzelnen gerichtet, wie wenn etwa jemand nur ein Ohr oder ein Auge abbilden wollte, während das Ziel der Geographie auf die Gesamtbetrachtung ausgerichtet ist, gleich wie wenn jemand den ganzen Kopf abzeichnet.“²⁷⁸

²⁷⁵ Zum vermuteten Ursprung der *chorographia* in Alexandria vgl. Holliday 2002, 105: „The origins of chorography and topography, both as literary genres and as types of painting, are generally attributed to Alexandria because of the close connection with the geographical studies of the Museion.“

²⁷⁶ In diesem Zusammenhang spricht Moffitt (1997, 238) einerseits von „bird’s eye view“, andererseits von „ichnographic flattened plan“, womit er vielleicht eine Vogelperspektive mit waagrechter Bildebene im Sinn hat. Demgegenüber seien die Figurendetails in „normal or eye-level point view“ dargestellt. Moffitt stützt sich diesbezüglich auf Vorarbeiten von Blanckenhagen, der ebenfalls

Rückschlüsse auf die räumliche Darstellungsform der *chorographia* vornahm.

²⁷⁷ Holliday 2002, 106.

²⁷⁸ Ptol. *Geogr.* 1, 1–3. Zitiert u. ü. nach: Stückelberger 2006, 53. Zum ersten Buch der *geographia*, Ptolemaios’ terminologischen Festsetzungen, seinen kartographischen Grundlagen und Vermessungsmethoden vgl. Geus 2007, 159–166. Zur Unterscheidung von *geographia* und *chorographia* bei Ptolemaios vgl. Holliday 2002, 106; Stückelberger 2006, 21. Der Ausdruck *Chorographos*, im Sinne von Regionalgeograph, wird auch bei Strabo verwendet. Des Weiteren taucht bei Strabo auch die Formulierung *chorographischer Pinax* auf, womit entweder eine topo-

Ptolemaios beginnt sein geographisches Werk also mit einer terminologischen Präzisierung der relevanten Termini, wobei er den Ausdruck *geographia* so expliziert, dass es sich um eine Gesamtdarstellung der Erde und/oder der Oikumene handelt, die auf mathematischen Verfahren der Vermessung und Abbildung beruht, mithilfe derer die Umriss der Erdteile im ursprünglichen Größen- und Proportionsverhältnis durch schlichte Linien und beigefügte Signaturen zur positionsgerechten Angabe der Orte in Form einer annähernden Karte_{Max} (Orthogonalprojektion zuzüglich Kartenprojektion) präsentiert werden. Im Unterschied dazu definiert Ptolemaios den Terminus *chorographia* als detaillierte Darstellung einzelner Gegenden und Regionen, der es weniger auf eine genaue Lagebestimmung und die Einhaltung von Streckenverhältnissen ankommt als auf die anschauliche und dem visuellen Eindruck „ähnliche“ Umsetzung der betreffenden Region:

„Καταγίνεται δὲ ἐπὶ πλεῖστον ἢ μὲν χωρογραφία περὶ τὸ ποιὸν μᾶλλον ἢ τὸ ποσὸν τῶν κατατασσομένων, τῆς γὰρ ὁμοιότητος πεφρόντικε πανταχῆ, καὶ οὐχ οὕτως τοῦ συμμετροῦ τῶν θέσεων, ἢ δὲ γεωγραφία περὶ τὸ ποσὸν μᾶλλον ἢ τὸ ποιόν, ἐπειδὴ περ τῆς μὲν ἀναλογίας τῶν διαστάσεων ἐν πᾶσι ποιεῖται πρόνοιαν, τῆς δ' ὁμοιότητος μέχρι τῶν μεγαλομερεστέρων περιγραφῶν καὶ κατ' αὐτὸ τὸ σχῆμα μόνον. Ὅθεν ἐκείνη μὲν δεῖ τοπογραφίας, καὶ οὐδὲ εἰς ἄν χωρογραφῆσειεν, εἰ μὴ γραφικὸς ἀνὴρ, ταύτη δ' οὐ πάντως, ἐμποιεῖ γὰρ καὶ διὰ ψιλῶν τῶν γραμμῶν καὶ τῶν παρασημειώσεων δεικνύει καὶ τὰς θέσεις καὶ τοὺς καθόλου σχηματισμούς.“²⁷⁹

„Die Chorographie befasst sich meist mehr mit der Beschaffenheit der betreffenden Gegenden als mit den Größenverhältnissen der einzutragenden Objekte, kümmert sie sich doch überall um die Ähnlichkeit der Darstellung, aber nicht ebenso um die proportionsgerechten Lagebestimmungen. Die Geographie dagegen beachtet mehr die Größenverhältnisse als die Beschaffenheit, da sie in allen Fällen die Entsprechungen der Distanzen sorgfältig berücksichtigt, eine Ähnlichkeit aber nur in großflächigen Dingen und den Umrissformen anstrebt. Daher bedarf die Chorographie der Kunst der Landschaftszeichnung, so dass nur ein in der Malerei Ausgebildeter chorographische Karten herstellen kann. Anders in der Geographie, denn hier ist es möglich, allein durch schlichte Linien und beigefügte Signaturen die Lage der Orte und die allgemeinen Umriss zu veranschaulichen.“

Ptolemaios macht hier auf ein wichtiges Differenzierungsmerkmal zwischen *geographia* und *chorographia* aufmerksam, die nicht nur im Hinblick auf die räumliche Ausdehnung der betrachteten Erdflächen verschieden sind (Teil – Ganzes), sondern auch bezüglich ihrer Methoden und Darstellungsverfahren relevante Unterschiede aufweisen: Während nämlich im Rahmen der *geographia* die tatsächlichen Größenverhältnisse der Erdteile und die korrekte Positionsbestimmung von Orten eine entscheidende Rolle spielen, geht es innerhalb der *chorographia* mehr um Ähnlichkeit und Anschaulichkeit. Bei der *geographia* handelt es sich um eine *quantitative* Wissenschaft, deren Einzelpunkte mithilfe mathematisch-astronomischer Verfahren im Gradnetz verortet und auf einer Karte_{Max} (Orthogonalprojektion zuzüglich Kartenprojektion) linear verbunden werden. Die *chorographia* ist eine *qualitative* Disziplin, die sich mit den wahrnehmbaren Eigenschaften der Gegenden und ihrer jeweiligen Beschaffenheit befasst²⁸⁰. In ihrem Aufgabenfeld, der Regio-

graphische Regionalkarte oder eine kartenverwandte Darstellung einer Region gemeint ist: „Am meisten aber zeichnet und gestaltet die See das Land, indem sie Golf, hohes Meer und Meerengen bildet, dergleichen auch Landengen, Halbinseln und Vorgebirge. Daher helfen aber auch Ströme und Gebirge. Denn durch die derartigen Dinge sind Festländer und Völker und naturgemäße Lage der Orte und die übrigen mannigfaltigen Bezeichnungen, wovon die *geographische Karte* voll ist, zu verständlichen Be-

griffen geworden.“ Strabo *Geogr.* 2, 5, 17. Zitiert u. ü. nach: Forbiger 2007/1898, 167 [Markierung Verf.].

²⁷⁹ Ptol. *Geogr.* 1, 5–7. Zitiert u. Ü. nach: Stückelberger 2006, 52f.

²⁸⁰ Diesen Unterschied in der Terminologie des Ptolemaios betont auch La Rocca (2008, 23): Während die *geographia* nur mit Linien und Beischriften arbeitet, ist die *chorographia* im Gegensatz dazu eine Domäne der *topographia* und der Malerei. Die Aufgabe einer geographischen

nalkunde, erfüllt die *chorographia* zwar eine ähnliche Funktion wie die *geographia* – nämlich die Darstellung der Erdoberfläche mit ihren Erscheinungen – ist aber qualitativer und anschaulicher ausgerichtet, weshalb sie sich dazu vermutlich auch anderer Methoden und Abbildungsverfahren bedient²⁸¹. In diesem Sinne markiert Ptolemaios einerseits Berührungspunkte zwischen *geographia* und *chorographia*, zieht aber andererseits eine Verbindungslinie zwischen *chorographia* und *topographia*, wobei er letztere als Form der Malerei und Werk eines Malers/Zeichners (γραφικὸς) auffasst.

2. 2. 2. 1. Theoretische Zwischenbemerkungen zum Verhältnis von Landschaft und Karte

Nach Brodersen lassen sich die Ausführungen des Ptolemaios über *chorographia* und *topographia* nicht im Sinne eines „Landkartenstils“ deuten, da Ptolemaios hier keine Kartenentwürfe mit korrekten und messbaren Lageverhältnissen – also keine Karten_{Max} – im Sinn habe, sondern lediglich qualitativ-anschauliche Darstellungen der Region²⁸². Demnach würde es sich – laut Brodersen – bei *choro-* und *topographia* im Verständnis von Ptolemaios gerade nicht um Kartendarstellungen, sondern um Landschaftsgemälde handeln, weshalb beide Formen im Rahmen einer antiken Kartographie keine Rolle spielen würden. Bei dieser strikten Trennung von Landschaftsgemälden einerseits und Karten_{Max} andererseits ist jedoch insofern Vorsicht geboten, als zwei Darstellungsformen kontrastiert und scheinbar kontradiktorisch gegeneinander gesetzt werden, die sich an unterschiedlichen Rändern ein- und desselben Aufgabenfeldes befinden – nämlich der Abbildung eines tatsächlichen Geländeabschnitts. Indem jedoch eine unüberbrückbare Dichotomie zwischen Karten_{Max} auf der einen Seite und topographischen Landschaftsbildern auf der anderen vorausgesetzt wird, besteht die Gefahr, das breite und fließende Übergangsfeld zu übersehen, das sich zwischen diesen „Polen“ erstreckt. Indem Karten_{Max} und die damit verbunde-

Karte_(Max) bei Ptolemaios ist es, die Erdteile mit ihren Küstenverläufen, großen Städten und Flüssen sowie den Völkern wiederzugeben, während die „chorographische Karte“ minutiöser ist und mit der Wiedergabe von Häfen, Dörfern und Nebenflüssen mehr ins Detail geht. Damit nähert sich die *chorographia* der Landschaftsmalerei an und brauche anders als die Geographie einen Maler: „La topografia abbraccia come concetto sovraordinato ogni maniera di pittura di paesaggio; ma di un paesaggio speciale, quello che riproduce la realtà, rispetto alla *topothesia* che al contrario imita il verosimile ed è quindi adottata per paesaggi di fantasia, come si desume da due fondamentali glosse, di Servio a commento dell'*Eneide*, e di Lattanzio a commento della *Tébaide* di Stazio [...]. La corografia perciò assume gli strumenti della *topographia* a servizio della geografia. Il *topographos* è quindi pittore di paesaggi che può anche dipingere corografie, cioè carte territoriali [...]“ La Rocca 2008, 18.

²⁸¹ Dass der Terminus in der antiken Literatur nicht immer im Sinne von Ptolemaios' Explikation gebraucht wurde, sondern durchaus auch in einer weiteren Bedeutung verwendet werden konnte und dann meist allgemein auf die Kartographie bezogen war, belegen die Erwähnungen „chorographischer Bilder“ bei Strabo (2, 5 17) und Vitruv. Die genaue Differenzierung, die Ptolemaios aus theoretischen Gründen einführt und die eine präzise Terminologie erlauben soll, findet in der geographischen Literatur also nicht immer Beachtung und wird hier weniger

exakt berücksichtigt. Der Ausdruck ‚chorographische Darstellung‘ kann in einer weiteren und weniger strengen Bedeutungen auch auf Karten Bezug nehmen, wobei festzuhalten ist, dass hier eine viel allgemeinere Bedeutung von ‚Karte‘ zugrunde liegt als bei Ptolemaios, sodass sowohl kartenverwandte Darstellungen als auch Bildkarten und Karten_{Max} darunterfallen können. Außerdem scheint sich ‚chorographisches Bild‘ nicht nur auf die Abbildung einer begrenzten Region und einer einzelnen Gegenden zu beziehen, sondern wird auch mit größeren Teilen der Erdoberfläche und ganzen Oikumene-Darstellungen in Verbindung gebracht. Dementsprechend äußert sich Vitruv über ein „chorographisches Bild des Erdkreises“: „*Haec autem sic fierit testimonio possunt esse capita fluminum, quae orbe terrarum chorographis picta itemque scripta plurima maxime inveniuntur egressa ad septentrionem.*“ „Daß dies aber so vor sich geht, können die Quellen der Flüsse bezeugen. Die meisten und größten Ströme findet man auf den **Weltkarten** so aufgezeichnet und in den Erdbeschreibungen so beschrieben, daß ihre Quellen im Norden liegen.“ Vitruv *de Arch.* 8, 2, 6. Zitat u. Ü. nach: Fensterbusch 1978, 366 f. [Markierung Verf.]. Vgl. Holliday 2002, 106.

²⁸² „Vielmehr ist bei ihm diese Kunst wie die ‚Chorographie‘ mit der Frage nach der Beschaffenheit (dem ποτόν) und nicht nach den Größenverhältnissen (dem ποσόν) befaßt, also – anders als die Geographie – gerade nicht mit der richtigen Wiedergabe der Lageverhältnisse.“ Brodersen 2003, 159.

ne Orthogonalprojektion zu einem kartographischen Absolutum erhoben werden, bleiben nicht nur andere Darstellungsmöglichkeiten und ihre kartographische Relevanz unberücksichtigt, sondern werden auch spezifische Probleme kartographischer Abbildungsverfahren verdeckt:

„Die Erdoberfläche bietet die verschiedensten Aspekte. Die Karte vermag nicht alles zu zeigen. Manches, was sie zeigt, bietet sie nicht in der anschaulichsten Form dar. Vor allem bringt sie die dritte Dimension, die Höhen und Tiefen, die Aufrissformen nur unvollkommen zum Ausdruck. So wurde sie seit altersher ergänzt durch vielerlei andere Darstellungsarten.“²⁸³

Denn aufgrund ihrer besonderen Projektionsrichtung vermitteln Karten_{Max} keinen unmittelbaren Natureindruck, sondern ein weitgehend abstraktes Bild. Ihr großer Vorteil besteht darin, dass sie die räumlich-geographischen Informationen in einer unnachahmlich konzentrierten, präzisen, strukturierten und einfach erschließbaren Weise darbieten²⁸⁴. Das Hauptproblem im Abbildungsverfahren von Karten_{Max} besteht aber darin, dass aufgrund der orthogonalen Projektionsstrahlen Vertikalen projizierend erscheinen und die Anschaulichkeit des Geländereiefs verloren geht²⁸⁵. Das Dilemma lässt sich unter dem Schlagwort „Grundriss *versus* Aufriss“ fassen und kann zu verschiedenen Lösungen führen:

- a) einer strikten Trennung von geometrisch exakten und abstrahierenden Karten_{Max} einerseits (basierend auf Vermessung) und optisch eingängigen, anschaulichen Landschaftsbildern andererseits (basierend auf visueller Beobachtung);
- b) einer vermittelnden Kompromisslösung mithilfe von Schrägansichten, die zwar Verzerrungen in beiden Richtungen zur Folge haben, aber diese jeweils abgemildert präsentieren.

Der erste Weg wurde seit der neuzeitlichen Entwicklung von Kunst und Wissenschaft weiter verfolgt, sodass sich Landschaftsmalerei und Kartographie zu meist völlig getrennten Bereichen entwickelten, deren Gegensätzlichkeit vielfach herausgearbeitet wurde:

„Die Erde [...] ist eine sich unregelmäßig mit Vegetation und Baulichkeiten gegen den Himmel hebende Masse. Um die Formation, das Reale zu erfassen, Abstände und Höhen zu ermessen, muss das Land geographisch aufgenommen werden. Der Landmesser, der Kartograph befriedigt praktische oder gelehrte Bedürfnisse, indem er zuverlässige Ortsdaten liefert. Blicken wir jedoch von irgendeinem Standpunkt auf das Gelände, so gewinnen wir ein anderes Bild als das sachlich aussagende der geographischen Karte, ein Bild, das sich zu der Karte verhält wie ein Gedicht zu einem Bericht. Durch Verkürzungen, Verdeckung, Verschiebung, Verschleierung werden die räumlichen Tatsachen verwandelt, und das Erblickte wäre unverständlich, wenn nicht unser Wissen, unsere Erfahrung dem Blickerlebnisse zu Hilfe käme.“²⁸⁶

Was hier als entscheidender Kontrast zwischen Karte und Landschaftsbild herausgestrichen wird, ist aber nicht nur eine unterschiedliche *Darstellungsform* – wie es Friedländer suggeriert – sondern eine unterschiedliche *Zugangsweise* zu demselben Darstellungsgegenstand Landschaft²⁸⁷. Denn sämtliche „räumliche Tatsachen“ werden weder von einer Karte noch von einem Landschaftsbild akkurat präsentiert, da sich beide eines bestimmten Darstellungsverfahrens bedienen, das notwendigerweise Verzerrungen zur Folge hat. Die Hauptunterschiede zwischen Karten_{Max}

283 Imhof 1968, 54.

284 Was nicht darüber hinwegtäuschen sollte, dass auch topographische Landschaftsbilder in dem Sinne „generalisiert“ sein können, als sie vereinfachen, bewerten, hervorheben und strukturieren. Vgl. Imhof 1968, 17.

285 Imhof 1968, 21 f.; Jensch 1970, 105 f.

286 Friedländer 1947, 12 f.

287 Während Landschaftsbilder per definitionem immer

nur Landschaften zeigen, müssen Karten das nicht unbedingt. Karten können nicht nur bestimmte Teile der Erdoberfläche schildern, sondern auch die gesamte Erdoberfläche mithilfe kartographischer Mittel darstellen. Da es in diesem Zusammenhang auf einen Vergleich von Karten und Landschaftsbildern ankommt, werden nur solche Karten berücksichtigt, die Teile der Erdoberfläche denotieren.

und Landschaftsbildern bestehen also darin, *welche* räumlichen Eigenschaften der Landschaft vermittelt werden sollen und diese sind ganz wesentlich abhängig von den Absichten, Wertungen und Voraussetzungen, die mit der Betrachtung einer Landschaft verbunden sind. Interessiert sich die Darstellung für gewisse Phänomene des visuellen Eindrucks und einem damit verbundenen ästhetischen Genuss oder stehen räumliche Lagebeziehungen im Vordergrund? Denn die besondere Form der „kartographischen Perspektive“ erklärt sich vor allem durch ihre praktischen Zwecke, die nicht nur politische, religiöse und weltanschauliche Inhalte verfolgen, sondern primär der räumlichen Orientierung dienen. Sie strukturiert die Landschaft nicht nur relational, sondern auch quantitativ (also messbar). Der Herstellung von Karten_{Max} liegt der Versuch zugrunde, das subjektive Element im Umgang mit der räumlichen Umwelt soweit wie möglich zu „objektivieren“, während die Landschaftsmalerei dieses subjektive Element aufgrund ihrer abweichenden Aufgabenstellung durchaus betonen darf. In diesem Sinne erklären sich die perspektivischen Formen der Landschaftsmalerei ganz zwanglos aus ihrer anschaulich-visuellen Zielsetzung, bei der unmittelbare Landschaftserfahrung und emotionale Bindung an die Natur im Vordergrund stehen. Sie präsentieren Landschaft so, wie sie einem Betrachter erscheinen kann und strukturieren sie sowohl relational als auch qualitativ²⁸⁸. Die Gemeinsamkeit in der kartographischen und malarischen Abbildung von Landschaften besteht jedoch darin, dass sich beide Abbildungstypen projektiver Darstellungsmittel bedienen müssen, also irgendeine Form von Perspektive verwenden. Welche Form der Perspektive das im Einzelnen ist bzw. welche Projektionsart gewählt wird, ist direkt abhängig von der *Zielsetzung* und *Zweckausrichtung*, da unterschiedliche Darstellungsformen auch immer unterschiedliche Eigenschaften des jeweiligen Darstellungsgegenstandes wiedergeben. Die Differenzierung von Karten_{Max} einerseits und Landschaftsbildern andererseits ist also weniger kategorial als vielmehr graduell aufzufassen. Werden die Zielsetzungen diametral verschieden aufgefasst – Landschaftsbilder rein qualitativ-erlebnishaft und Karten_{Max} rein quantitativ-messbar – wird es zu einer strikten Trennung der Bereiche kommen (Lösung a). Aber je nachdem, wie weit sich die Interessen und Ziele der Darstellung einander annähern, werden auch die *Darstellungsformen* einander ähneln (Lösung b). Ermöglicht wird diese Annäherung auf der Grundlage einer gemeinsamen Basis, deren unterste Stufe die Beobachtung und mentale Strukturierung des real vorhandenen Landschaftsraumes ist – also die Erstellung einer kognitiven Repräsentation des Raumes (mental map)²⁸⁹. Der betreffende Raumausschnitt wird betrachtet, überblickt und kognitiv strukturiert, wobei sich der Standpunkt des Beobachters von oben als besonders günstig erweist (sowohl was den Effekt als auch die Übersichtlichkeit betrifft)²⁹⁰. Der erhöhte Blickwinkel auf das Gelände bedeutet in jedem Fall eine privilegierte Zugangs- und Erfassungsmöglichkeit, die im Kartenbild zur abstrakten Betrachtung lotrecht von oben gesteigert wird, während sich das Landschaftsbild dem „Erlebnishorizont“ eines menschlichen Betrachters anpasst und dementsprechend eine niedrigere Projektionsrichtung bevorzugt. Landkarten und Landschaftsbilder können also nicht nur eine inhaltliche Nähe aufweisen, die im *Darstellungsgegenstand* Landschaft begründet ist, sondern auch graduelle Übergänge im Hinblick auf ihre *Darstellungsformen*. Gerade dann, wenn Landschaftsbilder nicht nur ästhetisch-emotionale Komponenten vermitteln wollen, sondern auch räumliche Relationen, und wenn Landkarten nicht

²⁸⁸ Eine ähnliche Differenzierung bei Alpers und Casey: „Die Karten zeigen uns die Ausdehnung einzelner Ortschaften und ihre Beziehungen zueinander, also quantifizierbare Daten, während die Landschaftsbilder aus dem Gefühl heraus gemalt werden und uns eher den Eindruck von Qualität eines Ortes oder der Empfindung seines Betrachters vermitteln wollen. Das eine steht der Wissenschaft nahe, das andere der Kunst.“ Alpers 1985, 221; Casey 2005, 10 f.

²⁸⁹ Downs – Stea 1982, 15. 21–25. 90 f.; Hake 1994, 14 f. Wobei weder Landschaftsgemälde noch Karten_{Max}

mit mental maps gleichzusetzen sind. Es wird lediglich behauptet, dass die Fähigkeit zur kognitiven Repräsentation der räumlichen Umwelt eine notwendige Voraussetzung dafür ist, um überhaupt ein Konzept von Landschaftsbildern einerseits und Karten_{Max} andererseits entwickeln zu können.

²⁹⁰ Man vergleiche die Ausdrücke *survey* und *surveillance* im Englischen und Französischen, welche die Erfassung eines Gebietes etymologisch ebenfalls mit der *Beobachtung* – der Betrachtung von *oben* – in Zusammenhang bringen. Casey 2006, 231 f.

2. 2. 2. 2. *Topographia* und *chorographia* als Zwischen- und Verbindungsglieder von Landschaftsdarstellung und Karte

nur quantitative, sondern auch erlebnishaft-qualitative Aspekte aufnehmen, kann es zu einer solchen Annäherung von Zugangsweisen kommen, sodass ähnliche Perspektiveformen die Folge sind. Insofern sind Kartographie und Landschaftsmalerei nicht als konträr, sondern vielmehr als komplementär zu betrachten, da sie einander ergänzen und bereichern können. Denn: „Letzten Endes geht es beiden [...] darum, die geformte Erde mit ihren endemischen landschaftlichen Eigenschaften wiederzugeben.“²⁹¹ Es ergeben sich also vielfältige Berührungspunkte, die in die topographische Landschaftsdarstellung münden und gerade dort eine besondere Affinität aufweisen, wo es sich um frühe Entwicklungsformen der Geländeerfassung handelt. Topographische Landschaftsdarstellungen fungieren als Bindeglied zwischen Landkarten_{Max} und Landschaftsbildern, da sie ebenfalls didaktisch-informative Zwecke verfolgen und über gewisse Eigenschaften einer realen Landschaft in Kenntnis setzen. Von dieser Warte aus erscheinen Landkarten und Landschaftsbilder nicht mehr als strikt getrennte Bereiche, wie sie es dem modernen Verständnis nach sind, sondern als Pole mit unterschiedlicher Ausrichtung, deren Bindeglieder und Übergangsformen in den topographischen Landschaftsdarstellungen, den perspektivischen Karten, den Bildkarten und anderen Mischformen kartographisch-bildhafter Darstellung zu suchen sind²⁹².

2. 2. 2. 2. *Topographia* und *chorographia* als Zwischen- und Verbindungsglieder von Landschaftsdarstellung und Karte

Gerade auf diesen Übergangsbereich und seine spezifische Rolle innerhalb der Kartographie kommt es Ptolemaios bei der Explikation von *chorographia* an, bei der die anschaulichen Aspekte einer Region und ihre wahrnehmbaren Eigenschaften von entscheidender Bedeutung sind. Denn die Regionalkunde der *chorographia* scheint sich genau in diesem Bereich zwischen Karte_{Max} und Landschaftsbild zu befinden, in dem anschauliche Darstellungsverfahren wie Vogelperspektiven und/oder draufsichtige Axonometrien relevant sind. Indem Ptolemaios eine terminologische Grenze zwischen den Grundrissbildern der geographischen Karten (annähernden Karten_{Max}) und den Verfahren der *chorographia* zieht, wird aber nicht nur jene strikte Differenzierung und Dichotomie vorbereitet, die ab der Neuzeit eine charakteristische Demarkationslinie bildet, sondern Ptolemaios zeigt auch die innere Verwandtschaft zwischen Kartographie und Landschaftsdarstellung auf²⁹³. Dabei liegt der Schwerpunkt der „chorographischen Karte“ auf ihrer Anschaulichkeit und der Vermittlung eines visuellen Eindrucks über die spezifischen Besonderheiten der Region, während Lage- und Größenverhältnisse nur ungefähre Entsprechungen finden. In Anbetracht dieser Erläuterung ließe sich die spezifische Darstellungsform der *chorographia* am ehesten mit den Verfahren der kartenverwandten Darstellung und den Bildkarten in Verbindung bringen, die der Landschaftsmalerei nahe stehen bzw. sich der Landschaftsmalerei in Ausschnitten bedienen. Der „Landkartenstil“ der *chorographia* dürfte zwar nicht mit Grundrissabbildungen gleichgesetzt werden und *chorographia* wäre nach der Explikation bei Ptolemaios auch keinesfalls synonym mit *Karte_{Max}*, würde aber in den Randbereich jener kartographischen Darstellungsverfahren fallen, die sich um eine größtmögliche Anschaulichkeit der Geländeformen bemühen²⁹⁴. Ob Ptolemaios aber mit *χωρογραφῆσις* eher an kartenverwandte Abbildungen einer Region denkt oder doch eher Bildkarten im Sinn hat, muss bis zu einem gewissen Grad offen bleiben, wobei die hypothetische Annahme von Bildkarten insofern etwas näherliegt, als Ptolemaios trotz der angeführten Unterscheidungskriterien eine gewisse Parallelführung von *geographia* und *chorographia* zugrunde legt und bei seinen eigenen Regionalkarten ebenfalls auf Grundrissab-

291 Casey 2006, 216, vgl. 36 f.

292 Vgl. Casey 2006, 225–227; Delano Smith 1987, 68.

293 Edgerton 2002, 101.

294 „Dieser Begriff [Landkartenstil] ist irreführend,

denn er bezeichnet keineswegs eine ‘Landkarte’ nach irgendeinem heutigen Verständnis dieses Wortes, sondern gleichsam den Blick von einem Berg auf die Landschaft [...]“ Brodersen 2003, 237.

bildungen Bezug nimmt. Die speziellen Fertigkeiten des Landschaftsmalers würden dann bei den verschiedenen Binnenzeichnungen in unterschiedlichen Perspektiven (Stadt vignetten, Bergketten etc.) zum Tragen gekommen. Da die Verwendung von kartenverwandten Verfahren aufgrund der Erläuterung bei Ptolemaios aber ebenso wenig auszuschließen ist, kann man diesbezüglich nicht über müßige Spekulationen hinauskommen. In Bezug auf das Vorkommen des Ausdrucks *topographia* ergibt sich aus dem Kontext nur implizit, dass Ptolemaios den Terminus in etwa synonym mit ‚Landschaftsdarstellung‘ oder ‚topographische Landschaftsdarstellung‘ gebraucht. Im Unterschied zum Grundrissverfahren der *geographia* und in Übereinstimmung mit der anschaulichen Zugangsweise der Landschaftsmalerei scheint sich die *topographia* keiner Abbildung auf Horizontalebene, sondern auf vertikalen Bildebenen zu bedienen. Ob es sich bei den Produkten der *topographia* um topographische Landschaftsbilder handelt, lässt sich aus der Erwähnung bei Ptolemaios kaum erschließen, da nichts darüber ausgesagt wird, ob lediglich reale Landschaften oder auch fiktive abgebildet wurden. Des Weiteren gibt Ptolemaios auch keine Auskunft über die Darstellungsverfahren der *topographia*, sodass zu vermuten ist, dass jene Perspektiveformen angewandt wurden, die einer übersichtlichen und zugleich anschaulichen Landschaftsdarstellung besonders angemessen sind (etwa Schrägdraufsichten), was wiederum einen Bezug zu den kartenverwandten Formen herstellt und auch die *topographia* an die Ränder des kartographischen Dunstkreises rückt²⁹⁵.

Die grundlegende Aufgabe von *chorographia* und *topographia* scheint also darin bestanden zu haben, solche Darstellungen zu erzeugen, die dem Betrachter einen anschaulichen Überblick über eine Landschaft oder eine Region vermitteln, um visuelle Qualitäten und das intuitive Erfassen von Lagerelationen bis zu einem gewissen Grad zu vereinen. Perspektivetechniken, die sich zur Bewältigung dieser Überblicksfunktion anboten, stellten besonders kartenverwandte Abbildungsverfahren, ihre verschiedenen Mischformen und Bildkarten zur Verfügung – was die Aufgabenbereiche und Darstellungsverfahren von *choro-* und *topographia* wiederum mit dem Nilmosaik von Palestrina und verwandten Panoramadarstellungen verbindet. Wie das Nilmosaik von Palestrina nahmen vermutlich auch *topographia* und *chorographia* eine Mittlerrolle zwischen topographischer Treue und symbolischer Raumschließung ein, zwischen Naturaneignung und Naturgenuss, Zentralperspektive und Kartographie. Diesbezüglich bildet das Nilmosaik einen greifbaren und fulminanten Auftakt für die topographischen Panoramadarstellungen der Antike und legt ein erstaunliches Zeugnis für den reifen Entwicklungsstand, den Möglichkeiten und Grenzen der landschaftlichen Perspektive ab.

Dass aber gerade die Tendenz zur kartenverwandten Schrägdraufsicht ein verbreitetes Charakteristikum antiker Landschaftserfassung ist und bleibt, lehrt nicht nur die perspektivische Analyse unterschiedlicher Landschaftsbilder vom Zweiten bis zum Vierten Stil, sondern auch die sprachliche Erschließung von Landschaftsräumen, etwa in den Villenbriefen des jüngeren Plinius, der sich zur Beschreibung seiner Ländereien eines erhöhten Betrachterstandpunkts bedient:

„Die Landschaftsform ist wunderschön. Stell dir ein gewaltiges Amphitheater vor, wie es nur die Natur bilden kann. Eine weite und ausgebreitete Ebene wird von Bergen eingeschlossen; [...] Dann senkt sich schlagbarer Wald mit den Bergen herab. Dazwischen liegen fruchtbare, erdige Hügel. [...] Du wirst große Freude empfinden, wenn du auf diese Lage der Region von

295 „Man mag im übrigen vermuten, daß ein solcher Panoramablick gerade in der Zeit der römischen Expansion von besonderer Bedeutung war.“ Brodersen 2003, 242. Anthropologische und ethologische Überlegungen zum Panoramablick finden sich bei Fehling, der das Aufsuchen und Einnehmen von erhöhten Positionen nicht nur beim

Menschen, sondern auch bei vielen Säugetieren nachweist, die sich mithilfe eines Panoramablicks von oben eine Übersicht verschaffen, um das Umland räumlich zu erschließen, zu kontrollieren, zu sichern oder zu dominieren. Vgl. Fehling 1974, 39–47.

2. 2. 2. 2. *Topographia* und *chorographia* als Zwischen- und Verbindungsglieder von Landschaftsdarstellung und Karte

einem Berg herabblickst. Und es wird dir scheinen, als sähest du nicht Ländereien, sondern ein in ausnehmender Schönheit gemaltes Bild;²⁹⁶

Besonders interessant an dieser Passage ist nicht nur Plinius' räumliche Erschließung und Beschreibung der Landschaft mit Blick von einem Berg aus, sondern auch die Bezeichnung des erfassten Umlands mit dem Ausdruck *forma* („*Regionis forma pulcherrima*“). Denn der Terminus *forma* bezieht sich im Rahmen der Schilderung zwar auf die Betrachtung einer Landschaft, wird in anderen Kontexten aber vielfach mit dem Ausdruck *Karte* übersetzt, da er sich auf Grundrissdarstellungen kleinerer Gebiete, wie Ortschaften und ihres Umlandes, bezieht. Gerade mit den Katasterplänen der Agrimensoren und der kartographischen Wiedergabe der gromaticischen Landvermessung – etwa den Fragmenten des Katastersystems von Arausio oder den schematischen Katasterplänen und Bildkarten in den Illustrationen des *Corpus Agrimensorum* – steht der Terminus *forma* in engem Zusammenhang, sodass er in Verbindung mit bildlichen Zeugnissen vielfach synonym mit einer einfachen Grundrissdarstellung, Katasterplänen oder Bildkarten auf Grundrissbasis ist²⁹⁷. Wird die Verwendungsweise bei Plinius berücksichtigt, ergibt sich für den Ausdruck

²⁹⁶ „*Regionis forma pulcherrima. Imaginare amphitheatrum aliquod immensum et quale sola verum natura possit effingere. Lata et diffusa planities montibus cingitur, [...] Inde caeduae silvae cum ipso monte descendunt. Has inter pingues terrenique colles [...]. Magnam capies voluptatem, si hunc regionis situm ex monte prospexeris. Neque enim terras tibi, sed formam aliquam ad eximiam pulchritudinem pictam videberis cernere;*“ Plin. *Epist.* 5, 6, 7–13. Zitat u. Ü. nach Förtsch 1993, 9 f. [Markierung Verf.]. Zu dieser Stelle vgl. Kap. II. 2. 1. 4. – II. 2. 1. 5. u. a.: Bergmann 1991, 60; Bergmann 1992, 39 f.; Bergmann 2002, 99; Brodersen 2003, 237; Lefèvre 1977, 521–523; Mayer 2005, 158. 216 f.; Mielsch 1987, 139 f.; Römer 1981, 87. 100. 123 f.; Schneider 1995, 84. 93; Thagaard Loft 2003, 24.

²⁹⁷ In Hinsicht auf kartographische Darstellungsweisen bezieht sich *forma* vor allem auf die Katasterpläne der Agrimensoren, deren Aufgabe die Land- bzw. Ackervermessung und Fixierung von Eigentumsverhältnissen war. In der modernen Terminologie wird mit dem Ausdruck *Katasterkarte* oder *Katasterplan* eine einfach gestaltete topographische Karte in Grundrissdarstellung mit großem Maßstab (d. h. sehr kleinen Landschaftsausschnitten) und zusätzlicher Markierung von Grenzen bzw. Eigentumsverhältnissen bezeichnet. Katasterkarten haben die spezielle Funktion, Besitzverhältnisse wiederzugeben und Grundstücksgrenzen zu markieren. Dazu bedienen sie sich oftmals eines rechtwinkligen Rasters, mithilfe dessen eine regelmäßige Teilung des Geländes ermöglicht wird. In den entsprechenden Texten des *Corpus Agrimensorum*, etwa den Werken von Frontinus, Hyginus, Siculus Flaccus oder Hyginus Gromaticus, werden für die Aufzeichnung derartiger Katastersysteme in Bildform (etwa auf Erz, Holz, Pergament oder Stein) u. a. die Ausdrücke *forma*, *tabula aeris*, *libri aeris*, *pertica*, *centuratio* oder *limitatio* verwendet. „Aufs Ganze gesehen ist *forma* das am häufigsten gebrauchte Wort für Katasterkarten.“ Hänger 2001, 28. Diese *formae* verzeichneten die vermessenen *centuriae* (= 200 *iugera* = 50,4 Hektar) mitsamt der Grundstückseigentümer sowie Flurwege, Flüsse und andere topographische Besonderheiten des Umlandes in Grundrissabbildung, was sowohl aus den Texten der Feldmesser als auch aus den Fragmenten des Katasterplanes von Arausio (Orange) her-

vorgeht. Die Steinfragmente verschiedener *formae* von Arausio stellen diesbezüglich die wichtigsten erhaltenen Beispiele für römische Katasterpläne dar und gehören neben einer vespasianischen Inschrift zu drei verschiedenen Centuriensystemen (A, B, C). Die *forma A* wurde unter Vespasian angelegt, die *forma B* stammt aus augusteischer Zeit und die *forma C* ist vermutlich post-trajanisch (Abb. 129). Im Kataster B lassen sich neben dem rechtwinkligen System der *centuriae* auch topographische Elemente wie die Flüsse Jabron, Berre und Rhône sowie die Straße des Agrippa identifizieren. Die drei *formae* von Arausio verwenden durchgehend eine Orthogonalprojektion mit gleichbleibender Orientierung und leicht variierendem Maßstab, sodass Hänger zu dem treffenden Schluss gelangt: „Zusammenfassend kann man feststellen, daß die Kataster von Orange als Karten bezeichnet werden können. Allerdings weisen diese Flurkarten nur einen ungefähren Maßstab und einen eingeschränkten Vorrat an Zeichen auf.“ Hänger 2001, 36. Nach dem Bericht des Hyginus Gromaticus und den Illustrationen des *Corpus Agrimensorum* konnten auch nicht-limitierte Gebiete außerhalb des Feldersystems der *centurien*, wie etwa Wälder, Weideland und Berge, in einer *forma* verzeichnet sein. Das *Corpus Agrimensorum* umfasst die Schriften der Feldmesser (*mensores*, *agrimensores*, *gromatici*), deren Aufgaben im militärisch-zivilen Bereich der Lager-, Straßen-, Territorien-, Kolonie- und Ackervermessung sowie Parzelleneinteilung lagen, wobei das Sammelwerk verschiedene Schriften vom 1. bis zum 4. Jh. n. Chr. enthält, angefangen mit Iulius Frontinus, der sich als Senator und schließlich Konsul (100 n. Chr.) sowohl mit den Aquaedukten (*de aquis urbis Romae*) als auch mit Vermessungstechnik (*de limitibus*, *de agrorum qualitate*, *de arte mensoria*) beschäftigte. Innerhalb der verschiedenen Handschriften des *Corpus Agrimensorum* sind auch etliche Illustrationen überliefert, etwa im *Codex Aesarianus A* (5. bis 6. Jh. n. Chr., Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 36, 23) oder im *Codex Palatinus* (9. Jh. n. Chr., Cod. Vaticanus 1564) – sie zeigen neben schematischen Abbildungen und Diagrammen zur Vermessungstechnik und Kartentheorie auch verschiedene römische Kolonien mit ihrem jeweiligen Umland in Form von Bildkarten, welche eine Grundrissdarstellung des *Centu-*

«*forma*» im Hinblick auf Belange der Raumerfassung nicht nur die engere Bedeutung «einfache Grundrisskarte» bzw. «einfache Katasterkarte» (in Verbindung mit Bildwerken), sondern auch eine allgemeinere und weitere Bedeutung, die auf die spezifischen Lageverhältnisse und räumlichen Strukturen einer Region, Gegend oder Landschaft Bezug nimmt und gleichzeitig eine bestimmte Form der Raumerfassungsweise mit einschließt: den erhöhten Betrachterstandpunkt und die Draufsicht auf das Gelände. Sowohl bei der Landschaftsbeschreibung im Villenbrief als auch bei der Bezeichnung von einfachen Katasterkarten und Bildkarten ist mit «*forma*» die Erfassung oder Abbildung einer wirklichen Landschaft und ihrer räumlichen Struktur (ihrer „Form“) mit einem *Blick von oben* gemeint. In beiden Fällen wird der Terminus «*forma*» mit einer kartographischen Zugangsweise zur Landschaft in Verbindung gebracht, was sich einerseits im Aufsuchen erhöhter Standpunkte und dem tatsächlichen Überblick auf das Gelände äußert, andererseits in der Grundrissabbildung der Katasterpläne oder den verschiedenen Draufsichten der Bildkarten zum Ausdruck kommt. Die Landschafts- und Regionendarstellungen der *choro-* und *topographia* haben wichtige Berührungspunkte mit dieser ansatzweise kartographischen Raumerschließung, da sie vermutlich ebenfalls Draufsichten verwendeten, um dem Betrachter einen privilegierten Überblick über das Gelände zu bieten. Anders als die *formae* der Agrimensoren und die weitgehenden Grundrissabbildungen der Katasterkarten bedienten sich *choro-* und *topographia* aber nicht oder nur marginal der abstrakteren Orthogonalprojektion, sondern versuchten dem Prinzip der Anschaulichkeit und dem Problem der projizierenden Vertikalen insofern gerecht zu werden, als vermutlich bevorzugt Schrägdraufsichten zum Einsatz kamen, um diese im Sinne von kartenverwandten Darstellungen oder als Mischformen (Bildkarten) zu präsentieren. Während die *chorographia* von Ptolemaios ins enge Umfeld der *geographia* gerückt wird und damit als Teil-, Hilfswissenschaft oder verwandte Disziplin der Kartographie in deren Randbereich gehört, wird die *topographia* ihrerseits als Hilfsinstrument und ergänzende Methode zur *chorographia* eingeführt²⁹⁸, sodass sie vermutlich noch weiter an der kartographischen Peripherie anzusiedeln ist.

rien-, Straßen- und Flusssystems mit verschiedenen Schrägdraufsichten (Kavalierperspektiven etc.) von schematischen Stadtmauern, Sehenswürdigkeiten und Bergketten verbinden. Beispiele dafür sind die regionalen Bildkarten von Anxur-Terracina mit Umland aus dem Hyginus *Gromaticus* (Abb. 125), Minturnae (Kolonie) mit Umland (Abb. 126), Colonia Iulia Hispellum (Abb. 127) oder die großräumigere Regionalkarte der Colonia Iulia Augusta Taurinorum (Turin) mit Straßen, Gebirgszügen und umgebenden Städten ebenfalls im Bildkartenverfahren (Abb. 128). Hänger ordnet diese regionalen Bildkarten einem „Mischtyp“ zu, „der Grundpläne oder Panorama-Landschaften aus der Vogelperspektive zeigt. [...] Der Mischtyp erklärt sich am besten daraus, daß allmählich bildhafte Elemente zu den Diagrammen hinzugefügt wurden.“ Hänger 2001, 44. Dieser kartographische „Mischtyp“ aus kartenverwandten Details (Städte und Berge) mit unterlegter Grundrissabbildung (Limitationsnetz, Straßennetz, Flußsystem, ebenes Gelände) lässt sich treffend mit «Bildkarte» bezeichnen. Diese Bildkarten, etwa jene der Kolonie von Turin, geben die räumlichen Lageverhältnisse der Regionaltopographie in den Grundzügen wieder – etwa den Verlauf von Straßen, die Lage und Entfernung der Städte zueinander etc. – und ermöglichen damit eine ungefähre Orientierung, ohne eine verbindliche Maßstäblichkeit einzuhalten. Aus diesem Grund (Bildkartenverfahren, Mangel an Maßstäblichkeit) vertritt Hänger (zu Recht) die Auffassung, dass hier keine reinen (maßstabgetreuen) Grundrisskarten (Karten_{Max}) vorliegen: „Bei den Handschriftenillustratio-

nen im *Corpus Agrimensorum* handelt es sich nicht um Karten, auch wenn die Abbildungen in ihrer ungefähren Anordnung der Topographie folgten. Aber in den Illustrationen setzt sich die Tradition der Katasterkarten fort [...]“ Hänger 2001, 46. Zum Ausdruck «*forma*» in der Bedeutung von «einfache Grundrissdarstellung einer Region (mit vermessenem Ackersystem)» sowie den Katasterkarten von Arausio und den Bildkarten-Illustrationen des *Corpus Agrimensorum* vgl. u. a.: Brodersen 2003, 219–224; Carder 1978, 1–4. 30–36. 44–51. 76 f. 84–90. 111–117. 167–189. 219; Casey 2006, 324; Chouquer 1994, 51 f.; Chouquer – Favory 1991, 155–159; Christol – Leyraud – Meffre 1998, 327–342; Dilke 1961, 421; Dilke 1974, 573–580; Dilke 1985, 91–101. 108–110. 196 f.; Dilke 1987, 212 f. 216–225; Dilke 1992, 337–346; Hänger 2001, 21–23. 27–36. 43–48; Martin u. a. 2012, 60–64; Nicolet 1991, 155 f.; Piganiol 1962, 16–20. 54–56. 60–62. 74 f. 93–98. 139. 229–237. 401; Salviat 1985, 277–285; Sherk 1974, 544–546. 558–561; Thulin 1911, 10. 41 f.

²⁹⁸ Dass es eine spezifische Form von Regionalkarten bereits ab hellenistischer Zeit gab, bezeugt der relativ neue Fund (1999) des sog. Artemidor-Papyrus, der Teile eines *Itinerarium pictum* der spanischen Provinz Baetien enthält und ins 1. Jh. v. Chr. zu datieren ist. Der Papyrus aus Antaiupolis (Fayoum) überliefert neben bemerkenswerten Illustrationen von zoologischen Studien (Vögel, Säugtiere, Amphibien, Fische) auch einen geographischen Text mit Auszügen aus dem Werk des Artemidor von Ephesus,

Denn zumindest Ptolemaios gibt keinen näheren Hinweis darauf, dass im Rahmen der *topographia* ausschließlich topographische Landschaftsbilder hergestellt würden, die eine real vorhandene Gegend denotieren. Der Ausdruck *topographia* scheint sich vielmehr in einem allgemeinen Sinn auf Landschaftsdarstellungen aller Art zu beziehen, sodass hier womöglich auch imaginäre Landschaften inkludiert sind. Darüber hinaus lassen sich für die *topographia* auch kaum begründbare Aussagen über die spezifischen Darstellungsmodi machen, da eine Verbindung mit dem Ausdruck *Landchaftsmalerei* auch für einen ähnlichen Variationsspielraum in den Perspektiveformen sprechen würde. Diesbezüglich ist als Fazit festzuhalten, dass die *chorographia* in dem fließenden Übergangsbereich zwischen anschaulicher Landschaftsdarstellung und abstrahierendem Grundrissbild anzusiedeln ist, wobei es Ptolemaios um eine nähere Abgrenzung dieser Übergangsformen geht, indem er zwischen vermessender Kartographie auf Basis von Koordinatensystemen (*geographia*) und visuell erfassten Raumzusammenhängen (*chorographia*) unterscheidet. Mit dieser terminologischen und theoretischen Differenzierung nähert sich Ptolemaios aber nicht nur einer Trennung zwischen geometrisch-abstrahierenden Karten_(Max) und bildhaft-optischen Landschaftsdarstellungen an, sondern macht auch auf die Bedeutsamkeit der vermittelnden Kompromisslösungen aufmerksam, bei denen es sich zwar nicht um „proportionsgerechte“ Karten handelt, die aber ins nähere Umfeld der Kartographie gehören²⁹⁹. Ohne Bezugnahme auf (astronomische) Vermessungen oder ein Koordinatensystem, sondern mithilfe von Augenschein und den Mitteln der Landschaftsmalerei (*topographia*) verfolgt die *chorographia* dennoch ein kartographisches Anliegen, bei dem die visuell erfassbare Beschaffenheit (*ποιόν*) eines tatsächlichen Gebiets/Region nach dem Prinzip der Ähnlichkeit (*ὁμοιότητος*) wiedergegeben wird, während für den engeren Bereich der Kartographie (Karten_{Max}) – Ptolemaios verwendet den Terminus *geographia* – die Anwendung mathematischer Vermessungs- und Darstellungsmethoden betont wird:

„Deswegen braucht die *chorographia* keine mathematisch-astronomischen Methoden, während in der Geographie diese Disziplin eine hervorragende Bedeutung hat. [...] Alle diese Dinge sind Gegenstand der höchsten und schönsten geistigen Schau; denn sie zeigen mit mathematischen Mitteln dem menschlichen Verstand den Himmel unmittelbar, wie beschaffen er ist, weil er sich uns größtenteils zeigen kann, wenn er sich um uns dreht. Die Erde jedoch lässt sich nur durch ein Abbild erkennen; denn die wirkliche Erde, die riesig groß ist und sich nicht wie der Himmel um uns dreht, kann weder in ihrer Gänze noch in ihren Teilen von ein und demselben Menschen bereist werden.“³⁰⁰

der im frühen 1. Jh. v. Chr. ein bedeutendes Werk über Geographie verfasste. Die beigefügte Regionalkarte ist das erste bekannte Originalzeugnis der antiken Kartographie und ähnelt der Struktur nach einer topologischen Karte. Den Routendiagrammen der Tabula Peutingeriana vergleichbar, zeigt auch die Regionalkarte des Artemidor-Papyrus vernetzte Wege, in denen einzelne Orte und Stationen durch Punkte oder ikonische Vignetten dargestellt sind. Erkennbar sind einzelne Gebäude oder eine ummauerte Stadt (in Aufriss oder Schrägdraufsicht) innerhalb des topologischen Kartenbildes, was einen gewissen Einfluss des Bildkartenverfahrens verrät. „Der neue Papyrus belegt, daß diese Form des Routendiagramms bereits in der klassischen Antike bekannt war.“ Brodersen 2001, 146. Vgl. Brodersen 2001, 145–147; Canfora 2007, 230–245; Croisille 2010, 31; Gallazzi – Kramer 1998, 189–208; Knapp 2004, 277–296; Märtin u. a. 2012, 83–85. 87; Rouveret 2004, 338; Rouveret 2006, 65; Tammisto 20.

²⁹⁹ Eine womöglich in Ansätzen vergleichbare und sich wechselseitig bedingende Entwicklung zwischen Kartographie und Landschaftsdarstellung wird in der frühen Neu-

zeit am Beispiel der zahlreichen topographischen Ansichten evident, in denen sich das wachsende Interesse und die neuen Möglichkeiten der Kartographie einerseits sowie die Perspektivetechniken andererseits widerspiegeln. So entstanden im 16. Jh. zahlreiche perspektivische Regionalkarten (Kartenverwandte), die in Form von Panoramabildern eine anschauliche Übersicht der betreffenden Topographie bieten wollen und zu diesem Zweck zwar durchaus von (einfachen) Vogelperspektiven ausgehen, diese aber im mischperspektivischen Sinne abwandeln, um die Lagebeziehungen und topographischen Strukturen der Landschaft besser offenzulegen und zu verdeutlichen. Beispielhaft sind etwa die Augenscheinkarte der Saalach bei Staufenneck von ca. 1525 (Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, Plansammlung 8401, Abb. 101) oder eine mischperspektivische Ansicht des Inntals von Joachim Öster aus der Zeit um 1576 (Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, Plansammlung 2414, Abb. 102). Leidel – Stephan 2006, 54–58. 71–73.

³⁰⁰ Ptol. *Geogr.* 1, 8 f. Zitiert u. ü. nach: Stückelberger 2006, 55.

2. 2. 2. 3. Der Bezug der römischen Triumphalmalerei zur *topographia* und *chorographia*

Dass die Zielsetzung der *chorographia* und die anschauliche Präsentation von tatsächlichen Orten auch innerhalb der römischen Malerei schon früh eine Rolle spielte, bezeugt die literarisch überlieferte Gattung der Triumphalmalerei, die seit republikanischer Zeit ein wichtiges Informations- und Propagandainstrument innerhalb des Triumphes war. Gemäß der schriftlichen Überlieferung waren Triumphalgemälde seit dem 3. Jh. v. Chr. in Rom verbreitet und erfüllten primär didaktische Zwecke, indem sie während des Triumphzugs als große, tragbare Tafeln (*tabulae*) mitgeführt wurden, um dem römischen Volk die Schlachten, Erfolge und Eroberungen des Heeres sowie die Leistungen des jeweiligen Feldherrn vor Augen zu führen³⁰¹. Hauptanliegen der Triumphalmalerei war es, in möglichst klarer, deutlicher und informativer Bildsprache von den Ereignissen eines Feldzugs zu berichten und die eroberten Gebiete mit ihren Völkerschaften und den stattgefundenen Kämpfen vorzuführen. Dementsprechend waren Schlachtenbilder, Stadtansichten und topographische Landschaften die wichtigsten Motive der Triumphalmalerei, wobei in vielen Fällen eine Mischung dieser Themen zu erwarten ist. Denn innerhalb des Triumphzugs sollten nicht nur die militärischen Leistungen verherrlicht und die Unterwerfung des Feindes demonstriert werden, sondern die mitgeführten Beutestücke, Bilder und Schrifttafeln verfolgten auch ein dokumentarisches Anliegen, bei dem die besiegten Gebiete samt ihren geographisch-ethnographischen Besonderheiten den Römern näher gebracht wurden. Diese Dokumentation von Kampfereignissen, unterworfenen Völkerschaften und Regionen konnte grundsätzlich zwei Formen des bildlichen Ausdrucks annehmen: eine symbolisch-metaphorische und eine realistisch-informative. Während es sich bei den metaphorischen Darstellungen meist um Personifikationen (etwa Stadt-/Provinzpersonifikationen) oder symbolische Siegesbilder (etwa gefesselte Feinde zu Füßen eines Tropaeums) handelte, zeigten die realistischen Bilder meist Schlachten- und Belagerungsszenen, die sich im Rahmen einer topographischen Landschaftsdarstellung ereigneten und damit auch den jeweiligen Schauplatz der Kämpfe angaben³⁰². Nach dem Bericht des älteren Plinius³⁰³ wurde die Triumphalmalerei 264 v. Chr. von Valerius Maximus Messala eingeführt, der bei seinem Triumphzug über die Karthager eine *tabula picta* mit einer Schlachtendarstellung mitführen ließ, die den Kampf der Römer mit den Kartagern und Hieron von Sizilien zeigte und die Messala etwas später in der *Curia Hostilia* aufstellen ließ. Einen Reflex dieser frühen republikanischen Schlachtenbilder vermittelt wahrscheinlich ein berühmtes Freskenfragment aus dem Fabier-Grab am Esquilin, das ins mittlere 3. Jh. v. Chr. datiert wird und Szenen aus den Samnitenkriegen der Römer zeigt. Die Kriegsereignisse sind hier im annalistischen Streifenstil aufgeschlüsselt und in mehreren Registern übereinander angeordnet (Abb. 151). Die Streifen dokumentieren vermutlich in chronologischer Reihenfolge und kontinuierlicher Erzählweise verschiedene Kampfhandlungen wie die Belagerung einer Stadt, das Aufeinandertreffen römischer und samnitischer Feldherren sowie den Abschluss von Verträgen³⁰⁴. Neben diesen frühen Schlachtenbildern im

³⁰¹ Künzl macht auf einen pragmatischen Aspekt der Triumphalmalerei aufmerksam: Damit die Bilder beim Triumphzug auch wirklich mitgeführt werden konnten, mussten sie ein dementsprechendes Format – eher breit als hoch – aufweisen. Künzl 1988, 114. Zur Triumphalmalerei vgl. allgemein: Beyen 1938–160, Bd. I, 151; Blanckenhagen 1957, 81; Blanckenhagen 1962, 54; Brodersen 2003, 157–160. 237–242; Hinterhöller 2008, 56 f.; Hölscher 1978, 345; Koeppl 1982, 513–517; Künzl 1988, 113 f.; Leach 1988, 79 f.; Rouveret 2004, 339; Torelli 1982, 120 f.; Vessberg 1941, 25–56; Wataghin 47–49. 49–54. 93 f.; Woermann 1876, 224; Zinserling 1959, 408.

³⁰² „Like representations of battles, images of conque-

red nations took a variety of forms: at one end of the spectrum, fully panoramic landscapes; at the other, pared-down iconic personifications.“ Holliday 2002, 105, vgl. 104 f.

³⁰³ Plin. *Nat. Hist.* 35, 22. Zur Einführung der Triumphalmalerei durch Valerius Maximus Messala vgl. Brodersen 2003, 152–155; Holliday 1997, 130. 135; Koeppl 1982, 513–517; Leach 1988, 79 f.; Lusnia 2006, 285 f.; Torelli 1982, 120.

³⁰⁴ Kapitolisches Museum, Rom, Palazzo dei Conservatori Inv. 1025. Verschiedene historische Interpretationen des dargestellten Kriegsgeschehens wurden vorgeschlagen, wobei aufgrund der beigefügten Namensbeschriftung

Streifenstil gab es vermutlich noch eine weitere Gruppe von realistischen Triumphalgemälden mit einheitlich konzipierten Panoramadarstellungen, die sich womöglich ab dem späten 3. oder 2. Jh. v. Chr. entwickelten und die historischen Ereignisse in einen geographisch-topographischen Rahmen integrierten³⁰⁵. Diese Landschaftsszenarien lösten die einfachen Figurenbilder im Streifen- und Registerstil ab, da sie die Schilderung komplexer Vorgänge in einem räumlichen Kontext ermöglichten, eine Beziehung zwischen historischem Ereignis und topographischem Rahmen herstellten und damit eine Klammer zwischen Schauplatz und Geschehen, kontinuierlicher Erzählung und kontinuierlichem Raum schufen³⁰⁶. Nach den Zeugnissen von Plinius und Livius waren derartige Landschaftsszenarien seit der ersten Hälfte des 2. Jh. v. Chr. in der römischen Triumphalmalerei anzutreffen: 146 v. Chr. stellte L. Hostilius Mancinus bei seiner Kandidatur als Konsul auf dem Forum Romanum ein Gemälde aus, das eine Stadtansicht von Karthago zeigte, wobei sein eigenes Eindringen und die folgenden Kämpfe im Stadtbild eingezeichnet waren³⁰⁷.

„non dissimilem offensionem et Aemiliani subiit L. Hostilius Mancinus, qui primus Carthaginem intruperat, situm eius oppugnationesque depictas proponendo in foro et ipse adsistens populo spectanti singula enarrando, qua comitate proximis comitiis consulatum adeptus est.“

„Eine ähnliche Beleidigung gegen Aemilianus beging auch Lucius Hostilius Mancinus, der als erster in Karthago eingedrungen war, indem er den Stadtplan und die Angriffe als Gemälde auf dem Forum ausstellte und dem gaffenden Volke alle Einzelheiten, selbst vor ihm stehend, erzählte, eine Leutseligkeit, durch die er bei den nächsten Wahlen die Würde eines Konsuls erlangte.“

Bei seiner Schilderung des Triumphalgemäldes spricht Plinius von *situs* und *oppugnationes*, wobei unter dieser „Lagedarstellung“ der Stadt Karthago vermutlich kein Stadtplan im Sinne eines maß-

eine Verbindung mit Ereignissen aus dem zweiten Samnitenkrieg favorisiert wird. Denn eine der Figuren, die aufgrund der Toga als Römer gekennzeichnet ist, wurde mit dem Namenszug ‚Fabius‘ versehen, während der Kontrahent in der Tracht eines samnitischen Kriegers mit ‚Fannius‘ bezeichnet wird. Vermutlich wird in den Gemälden auf die Siege des römischen Feldherrn Quintus Fabius Maximus Rullianus angespielt, dessen Familie auch im Besitz der Grabanlage war und der zwischen 322 und 295 v. Chr. römischer Konsul war. Die Bilder könnten sich damit auf Ereignisse im zweiten Samnitenkrieg beziehen, als Quintus Fabius die Stadt Sentinum einnahm und deshalb 322 v. Chr. zum *triumphator* ernannt wurde. Ähnlich wie in der Triumphalmalerei würden die Grabgemälde auf reale Kämpfe und militärische Leistungen eines Feldherrn hinweisen, ein historisches Geschehen dokumentieren und die *virtus* der Fabier im Sinne einer „Familienpropaganda“ präsentieren. Zum esquilinischen Fragment und seiner möglichen Verbindung mit der Triumphalmalerei vgl. u. a.: Bianchi Bandinelli 1970, 115; Brilliant 1984, 26; Coarelli 1978, 13–21; Hinterhöller 2008, 44. 57; Holliday 1997, 135; Holliday 2002, 83–91; Hölscher 1980, 270; Hölscher 1987, 32; Künzl 1988, 117 f.; Rouveret 1989, 273.

³⁰⁵ So unterscheidet bspw. Leach zwischen einer älteren Form der Triumphalmalerei, die hauptsächlich Figurenszenen enthalten habe, und einer neueren Form der Triumphalmalerei ab dem 2. Jh. v. Chr., „offering fuller information through their interrelationship of action and location within the framework of a symbolic topographical

structure.“ Leach 1988, 80.

³⁰⁶ Zur kontinuierenden Erzähltechnik in römischen Bildwerken, vor allem im Rahmen landschaftlicher Darstellungen (etwa mythologischen Szenen oder historischen Reliefs, z. B. mythologischen Landschaftsfresken, den *Tabulae Iliacae*, der Trajanssäule, der Markussäule und den historischen Reliefs des Severusbogens) vgl. u. a.: Bianchi Bandinelli 1955, 26; Blanckenhagen 1957, 78–83; Brilliant 1967, 176 f. 222. 225. 230; Brilliant 1984, 29. 55–58. 109–115; Coarelli 2000, 290–293; Dawson 1965, 89 f.; Hinterhöller 2008, 42–49; Holliday 2002, 110 f.; Horsfall 1979, 37–48; Horsfall 1983, 144–147; Koeppl 1990, 3; Künzl 1988, 118; Lusnia 2006, 277–283; Montenegro 2004, 117–129. 130 f. 140 f. 286 f. 337–346; Peters 1963, 82–84; Pirson 1996, 139–179; Simon 1966, 116–119; Weitzmann 1959, 2f. 34–39; Weitzmann 1970, 17. 21. 35.

³⁰⁷ Plin. *Nat. Hist.* 35, 23. Zitat u. Ü. nach: König 1978, 26 f. Lucius Hostilius Mancinus war Oberbefehlshaber der römischen Flotte im Dritten Punischen Krieg und versuchte, Karthago 148 v. Chr. durch einen Handstreich einzunehmen, wobei er sich nur in der Vorstadt Megara festsetzen konnte. Im Wahlkampf des Jahres 146 v. Chr. zeigte er aus propagandistischen Gründen ein Gemälde mit diesen Ereignissen, erläuterte es den Passanten und nutzte es zur Wahlwerbung, um das Konsulat zu erlangen. Vgl. Brodersen 241 f.; Holliday 1997, 138; Holliday 2002, 106; Hölscher 1987, 32; Koeppl 1982, 513–517; Leach 1988, 79 f.; Torelli 1982, 120 f.; Vessberg 1941, 25–56; Woermann 1876, 224.

stäblichen Grundrisses (Karte_{Max}) zu verstehen ist, sondern eher eine draufsichtige, vielleicht kartenverwandte Stadtansicht mit ungefähren Lageverhältnissen und darin eingebetteten Kampfszenen³⁰⁸. Die *tabula* des Hostilius Mancinus wäre also nur in einem weiten Sinne (kartenverwandte Darstellung, Bildkarte etc.) als „Stadtplan“ Karthagos aufzufassen und scheint diesbezüglich stärkere Parallelen mit den Aufgaben der *topographia* und *chorographia* zu besitzen, da es sich vermutlich um ein topographisches Landschaftsbild oder eine anschauliche Bildkarte handelte. Bereits einige Jahrzehnte früher hatte Tiberius Sempronius Gracchus im Zuge seines Sardinientriumphes von 174 v. Chr. ein Gemälde anfertigen lassen, das die Eroberung Sardiniens veranschaulichte, indem auf einer Darstellung der ganzen Insel einzelne Kampfhandlungen eingetragen waren. Von dieser Tafel berichtet Livius und gibt auch ihre Beschriftung wieder:

„*eodem anno tabula in aede matris Matutae cum indice hoc posita est: 'Ti. Semproni Gracchi consulis imperio auspicioque legio exercitusque populi Romani Sardiniam subegit. In ea provincia hostium caesa aut capta supra octoginta milia. re publica felicissime gesta atque liberatis sociis, vectigalibus restitutis, exercitum salvom atque incolumem plenissimum praeda domum reportavit; iterum triumphans in urbem Romam redit. cuius rei ergo hanc tabulam donum Iovi dedit.' Sardiniae insulae forma erat, atque in ea simulacra pugnarum picta.*“³⁰⁹

„Im selben Jahr wurde im Tempel der Mater Matuta eine Tafel mit folgender Inschrift aufgestellt: 'Unter dem Oberbefehl und der Leitung des Konsuls Tiberius Sempronius Gracchus hat die Truppe und das Heer des römischen Volkes Sardinien unterworfen. In dieser Provinz sind über 80 000 Feinde erschlagen oder gefangen worden. Nachdem er für die Republik sehr glücklich gekämpft und die Bundesgenossen befreit hatte und nachdem er die Steuereinkünfte wiederhergestellt hatte, hat er das Heer heil und unversehrt, mit Beute vollbeladen, nach Hause zurückgeführt. Zum zweiten Mal ist er im Triumph in die Stadt Rom zurückgekehrt. Deswegen hat er diese Tafel als Gabe für Iupiter geweiht.' Sie hat die Gestalt der Insel Sardinien, und auf ihr waren Bilder der Schlachten gemalt.“

Nach seinem Sardinienfeldzug ließ Tiberius Sempronius Gracchus also ein Triumphalgemälde anfertigen, das im Triumphzug mitgeführt und später im Tempel der Mater Matuta als Weihung für Iupiter (*donum Iovi*) ausgestellt wurde. An der von Livius überlieferten Inschrift der Gracchus-*tabula* zeigt sich nicht nur augenfällig der dokumentarische Schwerpunkt der Triumphmalerei – das Festhalten eines historischen Ereignisses in Bildform –, sondern auch die Einbindung des historischen Geschehens in den geographischen Realraum. Die denkwürdigen Kampfhandlungen werden nicht losgelöst von ihren topographischen Bedingungen gezeigt, sondern am betreffenden Schauplatz lokalisiert und damit sowohl annalistisch eingeordnet als auch räumlich verortet. Besonders interessant in diesem Zusammenhang ist Livius knappe Beschreibung der *tabula*, auf der die „Gestalt“ Sardiniens abgebildet und einzelne Kampfhandlungen eingetragen waren. Was die Darstellung Sardiniens betrifft, verwendet Livius den bezeichnenden Ausdruck *forma*, der in Bezug auf Geländeabbildungen oftmals mit ‚Katasterkarte‘ (bspw. die *forma* von Arausio) synonym ist und die graphische Umsetzung eines Grundrissbildes meint. Aufgrund der

308 Auf diese Problematik und mögliche Missverständnisse in der Übersetzung von König – *situs* synonym mit ‚Stadtplan‘, wobei der Ausdruck eher nicht als Karte_{Max} zu interpretieren ist – macht Brodersen (2003, 241) mit einer eigenen und vorsichtigeren Lesung aufmerksam: „Eine ähnliche Beleidigung gegen Aemilianus beging auch Lucius Hostilius Mancinus, der als erster in Karthago eingedrungen war, indem er dessen Lage und die Angriffe als Gemälde auf dem Forum ausstellte und dem gaffenden Volk alle Einzelheiten, selbst vor ihm stehend, erzählte – eine Leutseligkeit, durch die er bei den nächsten Wahlen das

Konsulat erlangte.“ La Rocca (2008, 20) nimmt an, die Stadtansicht Karthagos in der *tabula* des Hostilius Mancinus hätte ähnliche Darstellungs- und Perspektiveformen wie das Nilmosaik von Palestrina verwendet – eine Hypothese, die zwar durchaus plausibel, aber leider nicht zu belegen ist.

309 Liv. 41, 28, 8–10. Zitat u. Ü. nach: Brodersen 2003, 157 [Markierung Verf.]. Vgl. Holliday 1997, 138; Holliday 2002, 106; Koeppl 1982, 513–517; Künzl 1988, 117 f.; Leach 1988, 79 f.; Lusnia 2006, 286; La Rocca 2008, 20; Vessberg 1941, 25–56; Woermann 1876, 224.

Formulierung „*Sardiniae insulae forma erat, atque in ea simulacra pugnarum picta*“ wurde deshalb versucht, das Triumphalgemälde der *formae Sardiniae* als eine Art Karte der Insel Sardinien zu interpretieren, die womöglich ähnlich wie in Renaissance oder Barock als Bildkarte gestaltet war, indem die generelle Grundrissdarstellung der Insel durch stark vergrößerte Detailszenen bereichert wurde³¹⁰. Diese Einschätzung und die ansatzweise Verwendung einer Bildkartentechnik in der Triumphalmalerei mutet zwar durchaus plausibel an, sollte aber nicht zur Einschätzung führen, dass es sich bei den Umrissen der *forma Sardiniae* um eine auf detaillierten Vermessungen beruhende Karte_{Max} handelte³¹¹. Demgegenüber wäre es den Anforderungen eines Triumphalgemäldes durchaus angemessen, ein schematisches Grundrissbild der Insel zu vermuten, das sich zwar womöglich einer orthogonalperspektivischen Darstellungstechnik bediente, aber lediglich die vorhandenen Schemata der zeitgenössischen Geographie umsetzte, in denen der Küstenverlauf Sardinien mit den Umrissen einer Fußspur oder einem Rechteck verglichen wurde. In diese generelle Schemakarte waren womöglich Binnenzeichnungen mit topographischen Eigenheiten des Geländes (Berge, Flüsse, Städte) und vor allem die Schlachten der Römer (*simulacra pugnarum*) eingetragen, wobei die Verortung der topographischen Objekte und historischen Ereignisse sowie ihre spezifischen Lageverhältnisse vermutlich nur ungefähr die tatsächlichen Relationen wiedergaben. Diese hypothetisch angenommene Kombination aus Schemakarten- und Bildkartenverfahren ließe sich bspw. mit dem Mosaik von Madaba oder gewissen Darstellungstechniken in der Tabula Peutingeriana vergleichen, besitzt aber auch strukturelle Parallelen in manchen Bildkarten der Renaissance. Als Vergleichsbeispiel sei diesbezüglich die *Galleria delle Carte Geografiche* im Vatikan genannt, genauer die topographische Bildkarte des Gebiets von Perugia, die neben Schrägdraufsichten von Bergen und Städten auch Schlachtenszenen in die generelle Grundrissdarstellung einführt (Abb. 122). So ist etwa die berühmte Schlacht am Trasimenersee, in der die Römer 217 v. Chr. durch Hannibal eine vernichtende Niederlage erlitten, unweit des Sees eingezeichnet und als hervorgehobenes Einzelbild nicht nur maßstäblich stark vergrößert, sondern auch in Schrägdraufsicht dargestellt³¹². Allerdings ist darauf hinzuweisen, dass die Bildkarten der *Galleria delle Carte geografiche* bereits auf relativ genauen Grundrissdarstellungen der Küsten- und Flussverläufe basieren und die Entfernungen bzw. Lagerrelationen der jeweiligen Orte in stimmigen, nahezu maßstäblichen Verhältnissen abgebildet sind – eine auf Prospektion und Vermessung beruhende Genauigkeit, die für die *forma Sardiniae* kaum oder nur rudimentär (als Schemakarte) anzunehmen ist. Der Ausdruck *forma* für die *tabula* des Gracchus bezieht sich demnach weniger auf eine „geographic map“ (im Sinne von Ptolemaios) als auf eine grundrissähnliche Schemakarte mit vergrößerten Detailszenen in anderer Perspektive – also eine einfache Variante der Bildkarte. Auf diese Weise und mithilfe eines schematischen Bildkartenverfahrens konnten verschiedene Maßstäbe (Figuren – Küstenverlauf) und verschiedene Perspektiveformen (grundrissähnlich, Schräg-

310 Als Werk des „Landkartenstils“ wurde die *tabula* von Blanckenhagen, Torelli u. a. bezeichnet. Blanckenhagen 1957, 81; Hölscher 1978, 345; Künzl 1988, 114 f.; Lehmann-Hartleben 1923, 123; Torelli 1982, 121.

311 In diesem Zusammenhang äußerte sich Brodersen vehement gegen den Vergleich der *forma Sardiniae* mit einer Karte, indem er darauf verweist, dass der Terminus *forma* nicht nur mit Karten, sondern auch mit der Betrachtung einer Landschaft verbunden wurde (so im Villenbrief des jüngeren Plinius, *Epist.* 5, 6, 13). Brodersen 2003, 158. Hierbei ist jedoch zweierlei anzumerken: Erstens schildert auch Plinius die Erfassung der Landschaft aus einer *erhöhten* und damit ansatzweise kartographischen Position (Blick von oben!), die ihm einen Überblick über das Gelände und seine Lageverhältnisse vermittelt – eine Art der Raumschließung, die er mit dem Ausdruck *forma* bezeichnet. Zweitens kann *forma* nur selten im Sinne von

„Karte_{Max}“ und öfter in einer weiteren Bedeutung übersetzt werden, die auch Bildkarten, Schemakarten und Kartenverwandte einschließt. Brodersen verweist auch darauf, dass die Annahme einer topographischen Binnengliederung in der *forma Sardiniae* spekulativ bleiben muss und plädiert dafür, dass der Umriss Sardinien allenfalls als Schemabild angedeutet war.

312 Die betreffende Bildkarte mit der Aufschrift „*Perusinus ac Tifernas*“ zeigt das Gebiet des Tibertals zwischen Perugia und Città di Castello (Tifernum) in Umbrien und wurde 1581 von Carlo Pellegrino Danti geschaffen, während die Schlachtenszene am Trasimenersee 1597 von Pietro Oldrado hinzugefügt wurde (Abb. 122). Zur Anfertigung des Grundrissbildes unternahm Danti 1577 die Erfassung und Aufzeichnung des Territoriums von Perugia. Vgl. Malafarina 2006, 34 f. 121 f.

draufsichten etc.) im Sinne einer Mischperspektive vereint und so miteinander kombiniert werden, dass unterschiedliche Anforderungen erfüllt und unterschiedliche Informationen in *einem Bild* vermittelt wurden. Nach dem Prinzip der Einfachheit und Deutlichkeit gestaltet, waren diese Informationen sowohl geographisch-topographischer als auch historisch-strategischer Art und wurden zu einem anschaulichen, wenngleich abstrahierenden Gemälde verbunden³¹³.

Anhand der literarischen Quellen und der daraus erschlossenen ikonographischen Kriterien wurde in der Forschung versucht, die Triumphalmalerei einerseits mit der *topographia*, andererseits mit der *chorographia* in Verbindung zu bringen, was insofern plausibel ist, als sowohl in allen drei Gattungen die Präsentation topographischer Zusammenhänge in Form von (draufsichtigen) Panoramabildern ein Anliegen war und dadurch Anknüpfungspunkte an eine anschaulich-schematische Kartographie bestanden als auch die Triumphalmalerei mit dem Ausdruck *forma* assoziiert werden konnte³¹⁴. Um der didaktischen Zielsetzung der Bilder gerecht zu werden und die relevanten Informationen (wo fanden unter welchen Umständen Kämpfe statt?) möglichst deutlich zu vermitteln, scheint auch eine mischperspektivische Kombination unterschiedlicher Ansichtsformen besonders erwägenswert, wobei sich verschiedene Draufsichten – vom Grundriss bis zur axonometrischen Schrägdraufsicht – besonders anboten, um dem Wunsch nach Übersichtlichkeit und struktureller Verständlichkeit der räumlichen Lageverhältnisse gerecht zu werden und gleichzeitig mit größtmöglicher Anschaulichkeit zu verbinden³¹⁵. Die grundsätzlich narrati-

313 An dieser Stelle lässt sich auf die *Italia picta* verweisen, die Varro am Anfang seines Agrarwerkes erwähnt und von der er lediglich berichtet, dass Gaius Sempronius Gracchus 252 v. Chr. ein Gemälde „mit Italien“ anfertigen ließ, das im Tempel der Tellus am Esquilin ausgestellt wurde (Varro *de Re Rust.* 1, 2, 1). In dieser Italiendarstellung wurde nun ähnlich wie in der *forma Sardiniae* eine Karte oder eine annähernde Karte vermutet: „This *picta Italia* was probably an example of the kind of cartographic painting showing land masses defined by mountains, oceans, and rivers described by Strabo, who called paintings depicting such features chorographical pinakes.“ Holliday 2002, 106; vgl. La Rocca 2008, 20. Eine solche Interpretation ist im Falle von Varros *Italia picta* aber besonders spekulativ, da sich Varro nicht über das Aussehen des Gemäldes äußert und es nicht einmal sicher ist, ob es sich um eine geographische Geländedarstellung oder womöglich um eine Personifikation der *Italia* gehandelt hat (wie Brodersen 2003, 152–155 annimmt).

314 Zu den Berührungspunkten der Triumphalmalerei mit der Kartographie über das Bindeglied der *chorographia* oder *topographia*: „So-called triumphal painting in the beginning is nothing but a representation of an „animated“ geographic map, similar in basic concept to the *forma Aegypti* of the Nile mosaic from the ‘Aula absidata’ in Praeneste.“ Torelli 1982, 121. „Hellenistic innovation and Hellenistic science are apparent in the use triumphal paintings appear to have made of chorography and topography, types of cartographic illustration that were undoubtedly crucial to the military successes encoded by the later paintings.“ Holliday 2002, 105. Nach Mikocki (1990, 91) steht die Triumphalmalerei über die „peinture topographique“ mit kartographischen Formen in Verbindung. Leach (1988, 80–84) spricht mit Bezugnahme auf die Triumphalmalerei von „map paintings“ und zieht Parallelen zu den Stadtvignetten der Tabula Peutingeriana. Ziel und Zweck dieses „bird’s-eye view“ bestünde in der Verdeutlichung der Grundrissituation und des Lageplans, was

zur Veranschaulichung einzelner Gebäude aber auch ganzer Landschaften diene. Die Verwendung einer solchen Vogelperspektive oder „kartographischen Perspektive“ würde im Rahmen komplexer Landschaftsdarstellungen und größerer Raumzusammenhänge aber vielfach keine „konsistente“ Raumerfassung zur Folge haben, sondern im Sinne eines „cartographic style“ (Mischperspektive, Bildkarte?) eine Vignettentechnik beinhalten, bei der abgeschlossene Bildeinheiten und Einzelszenen mit jeweils eigener Darstellungsform zusammengebracht und gegenübergestellt wurden: „Some of the fullest Roman landscapes are composed of vignettes – self-contained units of figure and architecture brought together in somewhat random juxtaposition to produce the effect of continuous panorama.“ Leach 1988, 84. Vermutlich zu Recht bringt Leach diese ansatzweise kartographischen Panoramabilder und die Popularität der topographischen Triumphalmalerei in Zusammenhang mit einem wachsenden Interesse an Geographie und Kartographie im 2. Jh. v. Chr. Auch der hypothetische Vergleich mit den späteren kartographischen Zeugnissen, etwa den *Itineraria picta* (Tabula Peutingeriana) oder den Bildkarten aus den Illustrationen des Agrimensoren-Codex erscheint plausibel. Vgl. Blanckenhagen 1962, 54–56; Croisille 2010, 31; Leach 1988, 89 f.; Levi – Levi 1967, 22. 169. 23–25.

315 Es ist zu betonen, dass die Raumerfassung der landschaftlichen Triumphalgemälde lediglich hypothetisch erschlossen werden kann. Mischperspektivische Formen mit verschiedenen Ansichtswinkeln und unterschiedlichen Größenverhältnissen in Bezug auf Architekturen und Figuren (Bedeutungsperspektive) sind im Vergleich mit erhaltenen römischen Landschaftsbildern und Bildkarten aus Renaissance und Barock aber durchaus plausibel, weshalb der Einschätzung von Holliday oder La Rocca mit gewissen Vorbehalten zu folgen ist: „Buildings, for example, appear as if seen from different, usually high points of view, while people and smaller objects seem to be represented at much lower eye levels. Consequently, there is no consistent scale;

ve Bildintention der Triumphalmalerei, der es auf die Dokumentation historischer Vorgänge und militärischer Ereignisse ankam, wird ab dem 2. Jh. v. Chr. also ansatzweise durch ein kartographisches Interesse ergänzt, bei dem keine räumlich losgelösten Kampfbilder vor neutralem Hintergrund gezeigt werden, sondern eine Lokalisierung und konkrete Verortung der Schlachten innerhalb der Darstellung stattfindet und diese in einen topographischen Bezugsrahmen gesetzt werden³¹⁶. Geographischer Schauplatz und narrativer Handlungsablauf, Räumlichkeit und Zeitlichkeit werden in dieser Bildform zu einem gemeinsamen Informationsträger verschmolzen, indem sowohl konkrete Ereignisse an einen bestimmten Ort geknüpft als auch spezifische Ausschnitte der Realtopographie als einprägsame und denkwürdige *landmarks* im historischen Geschehen verankert werden. Für den römischen Rezipienten im Triumphzug wird mithilfe dieser realistisch-topographischen Bildform nicht nur die militärische Zeitgeschichte dokumentiert, sondern auch der geographische Horizont erweitert und ansatzweise geographische Informationen vermittelt³¹⁷. Gerade in diesem Zusammenhang sind gewisse Anregungen und Anleihen bei der *chorographia* zu vermuten, die mit ihrer dokumentarischen Ausrichtung zum Umkreis der antiken Kartographie gehörte und solche Darstellungsformen ausprägte, die der Landschaftsmalerei (*topographia*) nahestanden³¹⁸. Sowohl der Bericht über die *tabula* des Hostilius Mancinus mit der Stadtansicht Karthagos als auch die knappe Schilderung der *forma Sardiniae* bei Livius lassen sich durchaus mit dem in Verbindung bringen, was Ptolemaios als wesentliche Charakteristika der *chorographia* festhält, da in den topographischen Panoramabildern der Triumphalgemälde vermutlich ebenfalls die Beschaffenheit und Ähnlichkeit der Darstellung im Vordergrund stand, sodass hier wie dort am ehesten übersichtliche Bildkarten – in einer abgeschwächten und auf Augenschein beruhenden Bedeutung des Wortes – anzunehmen sind. Dass diese Form der chorographischen Panoramakarte wesentliche Inspirationsquellen und Impulse aus dem Bereich der geographischen Wissenschaften des hellenistischen Alexandria empfangen hat, darf zwar vermutet werden, die Entscheidung darüber, ob diese ansatzweise kartographischen Bildformen aber tatsächlich über das Werk des Demetrios *Topographos* Eingang in die Triumphalmalerei des 2. Jh. v. Chr. fanden, muss zumindest aus chronologischen Gründen (*forma Sardiniae* um 174 v. Chr., Demetrios 164 v. Chr. in Rom) offen bleiben³¹⁹.

the representation of reality as it appears to the eye takes second place to the desire to give the fullest possible information about the things selected for representation.“ Holliday 1997, 138. La Rocca vermutet ähnlich eine Verschmelzung von „visto dall’alto“ mit „chorographischen“ und figurativen Elementen zu einer „symbolischen Ansicht“. Vgl. Brilliant 1967, 224, 229; Brilliant 1984, 108 f.; Holliday 1997, 139, 141; Holliday 2002, 104–106; Künzl 1988, 114, 116; La Rocca 2008, 20; Leach 1988, 80–84; Lusnia 2006, 285.

³¹⁶ Zur narrativen Bildstruktur vgl. Blanckenhagen 1957, 78–83; Blanckenhagen 1962, 54–56; Croisille 2010, 31; Leach 1988, 80.

³¹⁷ Zum dokumentarischen Charakter der Triumphalmalerei auch in topographischer Hinsicht: „Significantly, map making is a form of visual documentation with obvious military application. It can hardly be accidental, therefore, that Roman *triumphatores* commissioned works employing a form of representation utilized in their campaigns, a form of illustration drawn from the realm of Hellenistic science rather than art.“ Holliday 2002, 109. „The common characteristic of such compositions is their integration of human activity into locations defined by architecture. Their bird’s-eye perspective lays open enclosed spaces, while their comprehensive framework makes a multiplicity of such spaces available for depiction of a

multifaceted event. Both simultaneity and continuity can be represented. The use of bird’s-eye perspective involves no pretension to illusionistic verisimiliture or to decorative value. As a utilitarian device, it serves primarily to convey information [...].“ Leach 1988, 83.

³¹⁸ Beyen plädierte für eine Verbindung der Triumphalmalerei mit der *topographia*, die er jedoch in engen Bezug zum „Landkartenstil“ setzt: „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.“ Beyen 1938–1960, Bd. I, 170. An einen Einfluss der *topographia* denkt auch Holliday 1997, 137 f.; Holliday 2002, 106 f.

³¹⁹ Nichtsdestotrotz wurden etwaige Übernahmen aus dem Bereich der *chorographia* und *topographia* in die Triumphalmalerei meist auf das Wirken des Demetrios in Rom zurückgeführt und mit der Hypothese verbunden, dass Demetrios beide Formen der Landschafts- und Geländedarstellung in Rom einführte: „The Alexandrian topographos, or one of his followers, may have been employed for such representations as Gracchus’ painting of Sardinia and for Mancinus’ view of Carthage, in each case adapting Hellenistic conventions to new Roman demands.“ Holliday 2002, 107. Vgl. Blanckenhagen 1962, 54–56.

Eine Reminiszenz an derartige Triumphalgemälde hat sich vermutlich in einem berühmten Historienbild aus Pompeji erhalten, das nicht nur eine tatsächliche Begebenheit des Jahres 59 n. Chr. schildert, sondern diese auch im topographischen Kontext präsentiert und sie am entsprechenden Schauplatz des Geschehens verankert: Nach einem Bericht bei Tacitus kam es während Gladiatorenspielen in Pompeji zu gewaltsamen Ausschreitungen im städtischen Amphitheater, die in einer blutigen Schlägerei zwischen den „Fans“ aus Pompeji und der Nachbarstadt Nuceria gipfelten. Der Tumult im Amphitheater und das Verhalten der „Hooligans“ hatte sogar politische Konsequenzen und wurde vom Senat mit einem zehnjährigen Verbot der Gladiatorenspiele und der Verbannung des Veranstalters Livineius sanktioniert:

„Um eben diese Zeit entstand aus unbedeutendem Anfange ein entsetzliches Blutvergießen zwischen den nucerinischen und pompejanischen Kolonisten bei einem Fechtspiele, welches Livineius Regulus gab, der, wie ich erzählt habe, aus dem Senate ausgestoßen war. Mit kleinstädtischem Mutwillen einander neckend, kamen sie zu Schimpfreden, dann zu Steinwürfen, endlich zum Schwert, und die Oberhand behielt das Volk von Pompeji, wo das Schauspiel gegeben wurde. So wurden denn viele von den Nucerinern durch Verwundungen verstümmelt nach der Stadt getragen, und gar manche beweinten den Tod von Kindern und Eltern. Hierüber zu richten überließ der Fürst [Nero] dem Senate, der Senat den Konsuln, und als die Sache wiederum vor den Senat gebracht worden war, wurden den Pompejanern auf zehn Jahre dergleichen Zusammenkünfte untersagt, und die Vereine, welche sie gegen die Gesetze gestiftet hatten, aufgelöst; Livineius und wer sonst noch den Tumult veranlaßt hatte, wurde mit Verbannung bestraft.“³²⁰

Dieses historische Ereignis wird von einem großformatigen und wandfüllenden Fresko des Vierten Stils dokumentiert und schmückte ursprünglich das Peristyl eines relativ kleinen und bescheidenen Hauses in Pompeji (Abb. 152)³²¹. Übereinstimmend mit der Schilderung bei Tacitus und so, dass dem Betrachter eine Identifikation der Geschehnisse ermöglicht wird, zeigt das Gemälde den Ausbruch der Kämpfe im und rund um das Amphitheater von Pompeji. Besonders bemerkenswert ist die genaue Berücksichtigung der topographischen Situation und die Bezugnahme auf den tatsächlichen Stadtplan Pompejis in der Umgebung des Amphitheaters. Auf der Panoramadarstellung ist nämlich nicht nur das Amphitheater als Zentrum des Geschehens dargestellt, sondern auch das periphere Gelände mit einem Teil der angrenzenden Stadtmauer, die benachbarte Palaestra sowie einige Läden, Zelte und Bäume im Bereich vor dem Amphitheater sind gut zu erkennen. Die Ansicht auf den Stadtbezirk ist dabei nach Süden ausgerichtet, sodass sich hinter dem Amphitheater und der Palaestra in Übereinstimmung mit der realen Topographie die Stadtmauer erhebt, von der zwei Befestigungstürme ungefähr in richtiger Lage wiedergegeben sind. Der tatsächlichen Architektur und ihrer Orientierung entspricht es auch, dass eine der Λ -förmigen Doppelrampen, die den Zugang zum oberen Umgang des Amphitheaters gewährten, an der Nordseite der Gebäudedarstellung erscheint und darüber hinaus mit den charakteristischen Arkadenbögen versehen ist (im Bild allerdings elf anstelle von sechs wie am Original) (Abb. 153).

³²⁰ Tac. *Ann.* 14, 17. Zitiert nach: Bötticher – Schäfer 2004, 569.

³²¹ Das Fresko im Peristyl des Hauses I 3, 23 kann aufgrund seiner Darstellung in die Jahre 59–79 n. Chr. datiert werden und wurde nach seiner Entdeckung 1868 ins Neapler Nationalmuseum gebracht (NM 1112222). Das großformatige Gemälde (1,7 × 1,85 m) befand sich an der Westwand des Peristyls und wurde im Sinne einer programmatischen Freskendekoration von figürlichen Szenen mit Gladiatorenkämpfen gerahmt. Nach einer plausiblen Annahme von Fröhlich und Clarke könnte das Fresko

von einem Hausbesitzer in Auftrag gegeben worden sein, der den Tumult im Amphitheater persönlich miterlebte und womöglich daran beteiligt war. Zum Fresko der Amphitheater-Schlägerei vgl. u. a.: Bianchi Bandinelli 1970, 64–66; Blanckenhagen 1957, 81; Blanckenhagen 1962, 57; Brilliant 1967, 230; Brodersen 2003, 239; Clarke 2003, 152–159; Fröhlich 1991, 247; Holliday 2002, 109 f.; Horsfall 1985, 206; Hölscher 1987, 32; Künzl 1988, 116 f.; La Rocca 2008, 20; Leach 1988, 82; Lusnia 2006, 285; Mikocki 1990, 112; Peters 1963, 182; Wataghin Cantino 1969, 52 f.; Zevi 1990, 275.

Auch der offene Umgang, der an die doppelte Freitreppe anschließt, und der elliptische Tambour darüber sind in der Darstellung klar und deutlich auszumachen, was auf eine weitgehende Angleichung des Bildes an die Realarchitektur oder zumindest eine betonte Wiedergabe ihrer auffälligen Charakteristika hinweist. Dieselben Analogien lassen sich auch für die Abbildung der Palaestra erkennen, die in Entsprechung mit den archäologischen Befunden als rechteckiges Gebäude gekennzeichnet ist, dessen Langseite sich in Nord-Südrichtung erstreckt und einen weiten Innenhof mit einer *piscina* im Zentrum besitzt. Sogar die beiden Zugänge zur Palaestra an der Nordseite des Gebäudes sind im Fresko angegeben und die Wände mit Graffiti versehen³²². Obwohl nicht sämtliche Details der Originale abgebildet werden, verraten die zahlreichen Parallelen das starke Bestreben, die wirkliche Architektur samt ihren Lageverhältnissen, den räumlichen Beziehungen der Gebäude und ihrer Orientierung weitgehend korrekt wiederzugeben. Damit wird ein realitätsbezogener Raumkontext geschaffen, in dem das historische Geschehen seine Verankerung findet und für den Betrachter wiedererkennbar lokalisiert werden kann.

„This is not a timeless, archetypal representation of the amphitheater; it is only one possible place and one possible time.“³²³

Die Darstellung erfolgt zwar in anschaulich-bildhafter Form, der Wunsch nach Verortung und der Wiedergabe räumlicher Relationen weist aber durchaus auf eine kartographische und topographische Intention hin. Die eigentlichen Krawalle finden dabei sowohl im Inneren des Amphitheaters, im Bereich der *cavea* und der Arena als auch am südlichen Stadtende im Bereich der Mauern und rund um die Palaestra statt. Ähnlich wie es für die *tabula* des Gracchus und die darin eingezeichneten *simulacra pugnarum* erschlossen wurde, aber vermutlich noch besser vergleichbar mit der Stadtansicht Karthagos auf der *tabula* des Mancinus, werden die Kampfhandlungen in den topographischen Rahmen der pompejanischen Stadtansicht integriert und schließen sich damit an die Ikonographie der realistischen Triumphalmalerei an, mit der sie vermutlich auch vergleichbare Darstellungsformen gemeinsam haben. Dabei wurde die Raumerfassung im Fresko des Amphitheater-Tumults meist mit einer „Verdeutlichungsperspektive“ oder „bird’s-eye perspective“ in Verbindung gebracht, die sich hauptsächlich inkonsistenter Mischverfahren bediene³²⁴. Doch obwohl es teilweise zur Verwendung mischperspektivischer Verfahren kommt – etwa einer Bedeutungsperspektive im Hinblick auf den Figuren- und Architekturenmaßstab – und sich Divergenzen in den Ansichtswinkeln der einzelnen Gebäude feststellen lassen, besteht eine gewisse

³²² Über dem linken Zugang: „*D. Lucretio fel(i)citer*“; zwischen den Türen in griechischer Schrift: „*Satri(o) Oualenti O(g)ousto Ner(oni) phelikit(er)*.“ In diesen Inschriften werden also D. Lucretius Valens und sein Vater D. Lucretius Satrius Valens gefeiert, die in Pompeji viele Jahre lang als Veranstalter von Gladiatorenspielen bekannt waren und in zahlreichen Graffiti namentlich auftauchen, wo sie als großzügige „*editores munerum*“ der ernerischen Epoche bezeichnet werden. Vgl. Clarke 2003, 153.

³²³ Clarke 2003, 157. Clarke (2003, 152f.) stellt auch einen detaillierten Vergleich zwischen dem Freskenbild und der Originalarchitektur an und kommt zum Schluss: „Despite its distortions of conventional perspective, the painting is unusually accurate in its recording of architectural details. [...] The artist’s accurate rendering of the built provides a specific setting for the real subject of the picture: the fighting.“ Zur Architektur des Amphitheaters und der Palaestra vgl. u. a. Coarelli 1997, 321–334. Brodersen (2003, 239) und Horsfall (1985, 206) heben hingegen die Ungenauigkeiten in den Details hervor – etwa die

abweichende Anzahl der Arkadenbögen.

³²⁴ Vgl. Blanckenhagen 1957, 81; Brodersen 2003, 239; Clarke 2003, 156; Holliday 2002, 109 f.; Horsfall 1985, 206; Heintze 1969, 128; Wataghin Cantino 1969, 52f. Clarke und Wataghin Cantino nehmen diesbezüglich einen Vergleich mit den draufsichtigen Darstellungen des Kolosseums auf vespasianischen Sesterzen an. Wataghin Cantino verknüpft die Darstellungsform des Freskos mit der „*tradizione della corrente popolare*“ und spricht von einer inkonsistenten Mischperspektive. Nach Brodersen seien die räumlichen Verhältnisse stark verzerrt. Holliday plädiert für Inspirationsquellen aus der *chorographia* und Kartographie, hält aber auch den Einfluss der „*Volkskunst*“ für möglich: „In order to show those settings clearly, the artist combined multiple perspectives, dramatically shifting scale from detail to detail and varying in proportion the human figures animating the scenes. The technique derive from traditions of cartography imported from Alexandria and first exploited in triumphal painting.“ Holliday 2002, 110.

Tendenz zur räumlichen Vereinheitlichung, die sich im Gebrauch annähernd axonometrischer Darstellungsformen äußert. Denn ohne hier eine genaue perspektivische Analyse anzuschließen, zeigt sich, dass die Palaestra aus einer Kabinettperspektive und damit einer relativ hohen Draufsicht abgebildet ist, während das kleine Gebäude im Vordergrund in Kavalierverspektive mit etwas niedrigerer Draufsicht wiedergegeben ist und einer der Türme auf eine ähnliche Darstellungsweise hindeutet. Eine perspektivische Herausforderung schien die Darstellung des Amphitheaters zu sein, dessen interessante Mischperspektive nach dem Prinzip der größtmöglichen Deutlichkeit und Übersichtlichkeit geschaffen wurde. Ohne hier eine detaillierte Analyse der Mischperspektivischen Darstellungsweise vorzunehmen und sämtliche Komponenten herauszuarbeiten, lässt sich zumindest für die innere Baustruktur des Tambours, der über der Arkadenkonstruktion aufragt und einen Blick auf die hintere *cavea* freigibt, eine annähernd axonometrische Draufsicht feststellen, am ehesten eine ungefähre Militärperspektive, wobei die äußere Umfassung mit den Arkadenbögen und dem oberen Umgang ein wenig von dieser Darstellungsform abweicht³²⁵. Damit zeigt sich bereits ansatzweise, dass die Raumkonzeption im Amphitheater-Fresko eine Kombination von annähernd axonometrischen Draufsichten – Kabinettperspektive, Kavalierverspektive, Militärperspektive – bevorzugt und diesen parallelperspektivischen Formen entsprechend (!) auch *keine* Größenreduzierung im Hintergrund einführt. Im Gegenteil werden sowohl die Größenverhältnisse der Architekturen als auch der Maßstab der Figuren – der gegenüber den Bauwerken bedeutungsperspektivisch vergrößert ist – nicht mit der Entfernung verkleinert, sondern bleiben unabhängig davon nahezu im gesamten Bildraum einheitlich. Damit werden die axonometrischen Relationen, die an den Einzelobjekten bemerkt wurden, im Gesamttraum weitgehend gewahrt, woran auch die aufrissähnliche Darstellung von Figuren und Bäumen nichts ändert, die in Gegenüberstellung mit den Draufsichten der Architekturen (in der Literatur oft fälschlich/vereinfachend als „Vogelperspektive“ bezeichnet) vielfach als Hauptindiz für die Anwendung einer Mischperspektive gewertet wurden. Dabei steht gerade die aufrissähnliche Gestaltung von Bäumen und Figuren nicht in Widerspruch zu den annähernden Axonometrien der Gebäude, da es sich hier um Motive mit betonter Vertikalerstreckung handelt (vereinfacht einem Vertikalenstab vergleichbar), die auch im Rahmen von Kabinett-, Kavalierverspektiven kaum von einem Aufrissbild desselben Objekts zu unterscheiden sind. Ein „inkonsistenter“ Gegensatz von Figuren- und Architekturdarstellung lässt sich daraus noch nicht erschließen und ebenso wenig darf die Bildanordnung der Objekte übereinander als Ausdruck einer „inkohärenten“ Perspektiveform gewertet werden, da es sich hierbei um die völlig korrekte Umsetzung einer axonometrischen Draufsicht handelt! In einer ersten Annäherung an die Perspektiveverfahren des Amphitheater-Freskos zeigt sich also, dass eine Kombination verschiedener Schrägdraufsichten vorliegt und einige axonometrische Prinzipien auch für den Gesamttraum gewahrt wurden. Aber gerade mit der Verwendung annähernder Kavalierverspektiven, Kabinett- und Militärperspektiven kommen solche Darstellungsformen zum Einsatz, die sich aufgrund ihrer hohen Draufsicht, gleichbleibender Maßstäblichkeit und anderer Eigenschaften (etwa Paralleltreue) ganz besonders als kartenverwandte Darstellungstechniken eignen und im Umkreis kartographischer Formen anzusiedeln sind. Mithilfe des Amphitheater-Freskos ergibt sich also eine deutliche Verbindungslinie zwischen der Triumphmalerei – dem das pompejanische Wandbild aufgrund seines Sujets nahe steht – und solchen Darstellungsweisen, die in den Umkreis einer anschaulich-bildhaften Kartographie gehören³²⁶. Der oftmals genannte, aber auch kritisierte „Landkartenstil“ der topographi-

325 Dem Prinzip der Übersichtlichkeit entspricht es, dass der Boden der Arena gegenüber dem eigentlichen Standniveau des Amphitheaters stark angehoben ist, um auf diese Weise den Blick ins Innere der Arena und die dort stattfindenden Kämpfe freizugeben. Wäre der Arenaboden gegenüber dem Grundlevel des Amphitheaters nicht angehoben, würde die hohe Vorderfront des Bauwerks den

Arenaboden verdecken. Hierbei handelt es sich also nicht um eine Änderung in der perspektivischen Darstellungsweise (Militärperspektive), sondern um eine Veränderung der Architektur, um die Übersichtlichkeit zu wahren.

326 Einflüsse aus dem Bereich der Triumphmalerei und im Zuge dessen auch Anregungen aus *choro-* und *topographia* wurden nicht nur im Amphitheater-Fresko, son-

schen Panoramabilder – sei es innerhalb der *chorographia*, *topographia* oder Triumphalmalerei – sollte also nicht mit Karten_{Max} und maßstäblichen Grundrissbildern verwechselt werden, sondern darf vermutlich als Zeugnis einer anschaulichen und didaktisch-informativen Darstellungsform gewertet werden, welche auf unmittelbarer Kenntnis des Realgeländes beruht und das kartographische Prinzip der erhöhten Ansicht umsetzt, sodass auch ohne Zuhilfenahme von Vermessung und ihrer maßstäblichen Umsetzung gewisse Berührungspunkte mit der Kartographie bestehen.

dern auch in vielen Zeugnissen der römischen Reliefkunst vermutet – hier vor allem in den *Tabulae Iliacae* und den historischen Reliefs des 2. und frühen 3. Jh. n. Chr. Ein gewisser Vergleich in den Darstellungsformen lässt sich bspw. mit den Troja-Ansichten in den Ilioupersis-Bildern der *Tabulae Iliacae* anstellen, allen voran der *Tabula Capitolina* (Kapitolinisches Museum, Rom) mit einer vollständigen Stadtzenerie, aber auch der *Tabula New York* oder der *Tabula Veronensis*, auf denen noch Ansätze des Mauerrings ersichtlich sind und die auf eine ähnliche Komposition wie in der *Tabula Capitolina* schließen lassen (Abb. 155). Die Stadt Troja wird in idealisierter und vereinfachter Weise mit annähernd quadratischem Grundriss und einem umschließenden Mauerring gezeigt, davor befindet sich die Küste mit den Grabmonumenten und der griechischen Flotte. Perspektivisches Hauptmerkmal der Stadtdarstellung ist eine (mischperspektivische) Draufsicht mit axialperspektivischen Tendenzen. „The composition of this central panel is panoramic; its figures are distributed on seven horizontal bands [...]. Not only is the architecture in the panorama Roman, but also its technique of bird’s-eye composition is similar to that used in a large number of Roman paintings and relief sculptures [...]“. Leach 1988, 81 f. Zur Stadtansicht der *Tabula Capitolina* und dem möglichen Einfluss der Triumphalmalerei vgl. u. a.: Aubauer 1970, 86. 88–91. 95 f. 100–107. 109; Bianchi Bandinelli 1955, 25; Blanckenhagen 1957, 81–83; Erath 1997, 262–273; Lippold 1932, 189f; Mikocki 1990, 94 f. 112–

116; Montenegro 2004, 22–24. 116.

Besonders naheliegend und plausibel ist eine Übernahme von Bildsujets, Ikonographie und Darstellungstechniken aus der Triumphalmalerei in den historischen Reliefs der Kaiserzeit, in denen ebenfalls ein dokumentarisches und didaktisches Anliegen greifbar wird. Diesbezüglich wurden vor allem die Reliefs der Trajanssäule, der Markussäule und des Severusbogens mit der Triumphalmalerei in Verbindung gebracht, denen die Triumphalgemälde insofern als Inspirationsquellen dienen konnten, als hier ebenfalls die Präsentation militärischer Leistungen in einem geographisch festgelegten Rahmen ein Anliegen war. Des Weiteren zeigt etwa ein Vergleich des Amphitheater-Freskos mit den großen historischen Reliefpaneelen des Severusbogens, die den verschiedenen Kampagnen der Partherkriege gewidmet sind, eine Reihe von übereinstimmenden Merkmalen, was den dokumentarischen Schwerpunkt und die Darstellungsformen betrifft (Abb. 156). In beiden Fällen wird das Bestreben deutlich, eine historische Kampfhandlung in Zusammenhang mit ihrem topographischen Kontext zu zeigen. Beide Male handelt es sich um geschlossene Einzelbilder, die erhöhte Ansichten bevorzugen, um das Geschehen eindeutig und nachvollziehbar zu machen. Zum Einfluss der Triumphalmalerei in den historischen Reliefs der Kaiserzeit, vor allem am Severusbogen, vgl. u. a.: Bandinelli 1971, 65; Hinterhöller 2008, 49–49; Holliday 2002, 110; Künzl 1988, 62; Lusnia 2006, 284; Torelli 1982, 122; Wataghin Cantino 1969, 55–66.

3. Zur Verwendung des Ausdrucks ›Perspektive‹ und den Formen perspektivischer Darstellung

„Dabei müssen wir bedenken, dass es kein Bild gibt, das dem Gegenstand völlig gleicht, den es darstellt. Sonst würde es keine Unterschiede mehr zwischen dem Gegenstand und seinem Bild geben. Es genügt aber völlig, dass die Bilder den Gegenständen in wenigen Dingen gleichen. Ihre Vollkommenheit hängt sogar oft gerade davon ab, dass sie den Gegenständen nicht so ähnlich sind, wie sie es sein könnten. Betrachten Sie zum Beispiel einen Kupferstich. Er ist dadurch entstanden, dass man hier und da ein wenig Tusche auf Papier gebracht hat, und doch zeigt er uns Wälder, Städte, Menschen, ja sogar Schlachten und Geschütze. Und das ist auch eine sehr unvollkommene Ähnlichkeit, wenn man berücksichtigt, dass diese Stiche uns auf einer völlig ebenen Fläche Körper darstellen [...]. Und dass sie nach den Regeln der Perspektive Kreise besser als Ovale [...] wiedergeben. Ebenso geht es mit allen anderen Figuren. So dürfen oft Bilder, um in ihrer Eigenschaft als Bilder vollkommen zu sein und die Gegenstände besser darzustellen, diesen häufig gerade nicht gleichen.“³²⁷

Worauf René Descartes in seinen dioptrischen Diskursen aufmerksam macht, ist das scheinbar widersprüchliche Verhältnis von bildlicher Darstellung und dargestelltem Gegenstand. Die pikturale Repräsentation eines Objekts wird nicht ausschließlich von der objektiven Ähnlichkeit zum dargestellten Gegenstand bestimmt³²⁸, sie unterliegt vielmehr bestimmten Gesetzen der Darstellungsweise selbst. Diese Problematik zwischen objektiver Gegenständlichkeit und Subjektivität der Abbildung wird gerade im Hinblick auf die Landschaftsmalerei besonders brisant, da die Landschaft selbst in einer subjektiven Bedeutung definiert wurde, die immer von der Wahrnehmung und Wertung einer Person abhängig ist. Auf der Suche nach einem geeigneten Instrument zur Überbrückung dieser Kluft rücken an erster Stelle die Bedingungen und Möglichkeiten der Raumdarstellung ins Blickfeld.

„In den Prozeß der Ausbildung der Landschaftsmalerei gehört die Perspektive, durch welche die Beherrschung des Raumes und seiner Gesetzmäßigkeiten ermöglicht wurde [...].“³²⁹

Aber kann die räumliche Darstellungsweise, kann die Perspektive eine Brücke zwischen Anschauungsraum und Abbildungsraum herstellen³³⁰? Zunächst einmal muss mit Wittgenstein Folgendes festgehalten werden:

„Wie wir uns räumliche Gegenstände überhaupt nicht außerhalb des Raumes, zeitliche nicht außerhalb der Zeit denken können, so können wir uns *keinen* Gegenstand außerhalb der *Möglichkeit* seiner Verbindung mit anderen denken.“³³¹

³²⁷ Descartes, Dioptrik 32–32 (113). Zitiert nach: Leisegang 1954, 89. Vgl. Snyder 1980, 499 f.

³²⁸ In diesem Sinne fühlt Goodman sich darin bestätigt, „wie wenig Repräsentation mit Nachahmung zu tun hat.“ Goodman 1977, 21 f.

³²⁹ Boehm 1969, 62. Zur inhärenten Verbindung von Raumdarstellung und Landschaftsdarstellung vgl. Schweitzer 1953, 19.

³³⁰ Nach Eberle bilden diese Pole „einen Widerspruch, der aber dadurch gelöst wird, daß man den individuellen Wahrnehmungsraum, die individuelle Sicht der Dinge im Bild in Übereinstimmung mit den mathematischen Geset-

zen konstruiert, die auch für den homogenen Raum [...] gelten. Dieses Kunststück vollbringt die [...] Perspektive.“ Eberle 1980, 90.

³³¹ Wittgenstein 1989, § 2.0121, s. 4–6, 185. „Jedes Ding ist gleichsam in einem Raume möglicher Sachverhalte. Diesen Raum kann ich mir leer denken, nicht aber das Ding ohne den Raum.“ Wittgenstein 1989, § 2.013, s. 6, 186. Eine ähnlich enge Beziehung zwischen Gegenstand und Räumlichkeit, ein „unlöslicher Zusammenhang [...] zwischen Dingbegriff und [...] Raumbegriff“ wurde auch von Cassirer betont. Cassirer 1977, 168; vgl. Mikocki 1990, 23.

Dieses Kriterium der Räumlichkeit und der räumlichen Verbindung von Gegenständen ist bei der Abbildung von Landschaft exemplarisch erfüllt. Denn der Ausdruck ‚Landschaft‘ wurde als ein Konglomerat von räumlichen Gegenständen bestimmt, die miteinander in Verbindung und räumlicher Beziehung stehen. Gerade dieses Geflecht an räumlichen Relationen, in dem die Einzelgegenstände miteinander verknüpft sind, lässt sich in seiner Gesamtheit als Raum und Raumstruktur bezeichnen³³². Da Landschaft wesentlich mit der räumlichen Gruppierung und Konstellation von Objekten zu tun hat, eröffnet die Analyse von Landschaftsbildern einen besonderen Zugang zu den Strukturen der Räumlichkeit. Dabei ist es die Aufgabe und Zielsetzung von perspektivischen Systemen, solche Darstellungen von dreidimensionalen Objekten auf einer zweidimensionalen Oberfläche zu erzeugen, die im Betrachter einen räumlichen Eindruck hervorrufen und dreidimensional *gedeutet* werden³³³. Sie liefern Transformationsregeln, mithilfe derer räumliche Objekte so dargestellt werden, dass sie im Betrachter die Illusion dreidimensional wahrgenommener Gegenstände hervorrufen. Diese Abstraktions- und Transformationsstufe ist das wesentliche und konstitutive Element jeder bildlichen Raumdarstellung: Die dritte Dimension, das räumliche Hintereinander, wird zu einem Neben-, Über- und Untereinander in der Bildanordnung umgeformt, welches aber weiterhin als Hintereinander *interpretiert* wird. Diese Interpretationsleistung kann nur von einem Subjekt vollzogen werden. Von einer räumlichen Repräsentationsweise lässt sich also nur dann sprechen, wenn das Bild im *Betrachter* die *Wirkung* räumlicher Gegenstände hervorrufen bzw. vom Betrachter als räumlicher Zusammenhang aufgefasst wird. Die grundsätzliche und umstrittene Frage, die sich dabei erhebt, ist, ob diese räumliche Illusion entweder durch kulturelle Prägung und konventionelle Symbolhaftigkeit zustande kommt oder durch eine Angleichung zwischen den Lichtreflexionen von Gegenstand und Bild³³⁴. Um vor diesem problematischen Hintergrund nicht in terminologischen Fallstricken zu landen, scheint es nicht nur notwendig, den grundlegenden Modellcharakter³³⁵ perspektivischer Systeme

332 Die räumliche Verbindung von Einzeldingen als Grundbedingung von Räumlichkeit wird von Ströker (1958, 171) betont. „Zwar nur *an* den Einzeldingen fassbar, gibt er sich als Raum einer ganz bestimmten Struktur doch erst aus ihrem Miteinander [...].“

333 In der Bestimmung der Ausdrücke ‚zweidimensionale‘ und ‚dreidimensionale Darstellung‘ orientieren wir uns an den Ausführungen von Heelan. Demnach meint die ‚zweidimensionale Darstellung‘ eine Zeichenkonfiguration auf einer nahezu ebenen Oberfläche, die im Betrachter keine Illusion von dreidimensionaler Räumlichkeit hervorruft, während der Terminus ‚dreidimensionale Darstellung‘ auf solche Zeichenkonfigurationen in der Ebene verweist, die im Betrachter eine Illusion dreidimensionaler Räumlichkeit erzeugen. Dabei macht Heelan korrekterweise darauf aufmerksam, dass die Redeweise von „dreidimensionalen Bildern“ eigentlich unzulässig ist, denn: „All marks are two-dimensional in character and so, by definition, all images are two-dimensional by character. Some two-dimensional images when viewed produce an illusion of three-dimensional objects, but the distinction between two-dimensional and three-dimensional effects can not be expressed by the terms „two-dimensional“ and „three-dimensional images“, since the images in both cases are flat.“ Heelan 1988, 99 f. „Perspective systems are designed to construct images that, when viewed, produce in the [...] viewer the experience of depicted objects that match perceivable objects.“ Heelan 1988, 43. Vgl. Ströker 1958, 158–160: „Tiefe soll also durch ein nur Flächiges darstellbar sein – das heißt aber, daß Tiefe *als* Fläche *gesehen* werden muss.“

334 Eine Folge dieser Diskrepanz scheint zu sein, dass

die Zielsetzung perspektivischer Systeme auch unterschiedlich aufgefasst wird: Werden sie einmal als Spiegel kultureller und relativer Bedingungen verstanden, werden sie ein anderes Mal im Sinne einer objektiven Gleichung gewertet. Auf der einen Seite Goodman (1997, 21 f.) oder Heelan: „To paraphrase Panofsky, the perspectival structure of a two-dimensional image is the symbol of the pictorial space of the epoch.“ Heelan 1988, 43. Ebenso erklärt Koch im Anschluss an Panofsky die Perspektive zu einer „symbolischen Form, eine Form, deren Art und Weise des Vorhandenseins oder auch Nichtvorhandenseins in einer Kultur besondere Aufschlüsse über die Eigenart des Denkens zu geben vermag.“ Koch 2000, 85; vgl. Panofsky 1964, 108. Auf der anderen Seite Gombrich: „Es muss immer wieder betont werden, daß die Perspektive eine Gleichung anstrebt: Das Bild soll so aussehen wie der abgebildete Gegenstand und der abgebildete Gegenstand so wie das Bild.“ Gombrich 1977, 283. Dem vergleichbar auch Schweitzer (1953, 8) und Rehkämper: „Es ist nicht Aufgabe der Perspektive, das [...] Wahrnehmungsbild wiederzugeben, sondern ein Lichtmuster zu erzeugen, das dem des dargestellten Gegenstand so weit wie möglich gleicht.“ Rehkämper 2002, 107.

335 Auf diesen Modellcharakter wurde von Heelan nachdrücklich hingewiesen: „The kinds of pictorial spaces we are dealing with are expressed in geometrical models. Each model is expressed as a geometrical transformation [...] of the physical environment. Such transformation shows how the shapes that characterize our physical environment would appear in the pictorial space of the model.“ Heelan 1988, 43. Zur bildtheoretischen Debatte um die

und ihre möglichen Erscheinungsformen herauszuarbeiten, sondern vor allem eine Klärung des Terminus ‚Perspektive‘ zu erzielen.

Eine der Hauptschwierigkeiten in der systematischen Analyse und Interpretation perspektivischer Phänomene in der antiken Flächenkunst ist die kategorische Mehrdeutigkeit und Ambiguität des Ausdrucks ‚Perspektive‘. Die unterschiedlichen Verwendungsweisen von ‚Perspektive‘ führten in der Forschungsliteratur nicht nur zu einer Reihe von rein sprachlichen Missverständnissen zwischen den Autoren, sondern gelegentlich auch dazu, dass der Ausdruck ‚Perspektive‘ in ein und demselben Text in mehreren Bedeutungsweisen auftaucht. Mit Gibson und Hub muss also leider konstatiert werden, dass sich die mehrdeutige und vage Verwendungsweise von ‚Perspektive‘ nicht nur durch die kunsthistorische, archäologische und wahrnehmungspsychologische Forschung zieht, sondern auch eine der Hauptquellen für Fehleinschätzungen und fruchtlose (weil am Thema vorbeigehende) Forschungsdebatten ist³³⁶. Um hinsichtlich dieser Problematik eine erkenntnisorientierte Sprechweise zu ermöglichen und terminologischen Missverständnissen im Weiteren vorzubeugen, erscheint es notwendig, die Bedeutung des Ausdrucks ‚Perspektive‘ zu disambiguieren und für den hier relevanten Untersuchungskontext eine klare Festsetzung zu treffen.

Rein etymologisch betrachtet hat der Ausdruck ‚Perspektive‘ eine lateinische Wurzel, da er sich von dem Verb *perspicio*, -ere, -spexi, -spectrum ableitet, das im lateinischen Sprachgebrauch soviel bedeutet wie ‚genau und deutlich sehen, gewiss wahrnehmen‘³³⁷. In der spätantiken Optik

Konventionalität perspektivischer Systeme vgl. Kap. 0. 2.: Edgerton 2002, 11. 147; Gibson 1960, 227; Gombrich 2002, 212; Goodman 1998, 17. 46 f.; Hub 2008, 140. 152–156. 160–167. 180; Pirenne 1948, 15; Rehkämper 2002, 3. 63–107. 119–145.

336 „The term „perspective“ has several different meanings. It can refer to the various techniques of painting or drawing which give the illusion of depth. [...] It can refer to the geometrical projection of a form on one plane to a form on another plane [...]. Or it can refer to a certain way of seeing a natural scene as a patchwork of colors [...]. These various meanings often get mixed up in discussions of perspective.“ Gibson 1960, 216, vgl. Richter 1970, 1 f. „Bereits Fiorillo (1803) hatte die ungenaue Verwendung des Begriffs der Perspektive als zentrales Problem der Diskussion um die Art und Weise der antiken Darstellung erkannt. Bis in jüngste Zeit verstehen verschiedene Autoren unter „Perspektive“ ganz verschiedenes, von bloßer Verkürzung der Einzelform und Abnahme der Größen, über die Verunklärung von Farben und Konturen bei zunehmender Entfernung, bis hin zu mathematisch konstruierten Zentralperspektive. Die frühe Mahnung Lessings (1766 und 1768), zwischen einer weiteren [...] und einer engen Bedeutung des Begriffs [...] zu unterscheiden, ist selten beherzigt worden. [...] Bisweilen scheinen sich die jeweiligen Autoren selbst nicht klar über die von ihnen verwendeten Begriffe zu sein.“ Hub 2008, 99. Zur Unterscheidung bei Lessing vgl. Panofsky 1964, 127. Dabei trifft Hubs kritische Bemerkung über die unklare Verwendungsweise des Ausdrucks ‚Perspektive‘ in der kunsthistorisch-archäologischen Forschungsliteratur nicht nur auf viele Vorgängerwerke zu, sondern leider auch auf seine eigene Untersuchung, in der er zwar das Problem konstatiert, aber es verabsäumt, eine Explikation oder Definition von ‚Perspektive‘ vorzunehmen und infolgedessen immer wieder zwischen den verschiedensten Bedeutungen mäandert – von ‚Zentralperspektive‘ über ‚Projektionsverfahren‘ und

‚optische Phänomene‘ bis hin zu ‚räumlich-illusionistischer Darstellungsweise‘. Dass hier trotz gegenteilig lautender Forderung dennoch dieselbe Ambiguität weitergeschleppt wird, sei an einem kurzen Textbeispiel illustriert, in dem ‚perspektivisch‘ und ‚Perspektive‘ in drei verschiedenen Bedeutungsweisen vorkommen: 1. in der Bedeutung von ‚optische Verzerrungsverhältnisse‘, 2. in der Bedeutung von ‚Zentralprojektion‘, 3. in der Bedeutung von ‚intellektuelle Betrachtungsweise, Untersuchungsrahmen, Fragestellung etc.‘: „Das wirft allerdings nur von neuem die Frage auf, wieso weder Euklid noch ein anderer Mathematiker oder Optiker der Antike den scheinbar so kleinen und leichten Schritt von der perspektivischen Beobachtung zur zentralperspektivischen Projektion getan hat. Doch diese Frage kann nicht aus den Theoremen des Euklid allein beantwortet werden, sondern bedarf einer breiteren Perspektive [...].“ Hub 2008, 107 f. In dieser Hinsicht (leider) exemplarisch für eine mehrdeutige und mitunter irreführende Verwendungsweise von ‚Perspektive‘ nimmt sich auch der Aufsatz von Lange (2009, 2–13) aus.

337 In dieser Verwendungsweise taucht der Ausdruck *perspectiva* bereits bei Boethius auf (Boethius, *Analyt. poster. Aristot. Interpretatio* 1, 7; 1, 10) und bezeichnet hier ein Teilgebiet der Geometrie, nämlich die Lehre von der geometrischen Ausbreitung der Sehstrahlen und den daraus resultierenden Gesetzen des Sehens. *Perspectiva* scheint demnach in der spätantiken Verwendungsweise als lateinisches Synonym des griechischen Ausdrucks ὀπτική zu fungieren. In dieser Bedeutungsweise wird der Ausdruck bis ins späte Mittelalter verwendet. Der Ausdruck *perspectiva* ist im antiken Sprachgebrauch also nicht mit σκηνογραφία gleichzusetzen – ein Terminus, der sich u. a. auf Bühnengemälde, aber auch auf eine bestimmte Form der Darstellungsweise beziehen konnte. Eine klare terminologische Differenzierung zwischen *perspectiva* in der Bedeutung einer bestimmten Darstellungsform und *perspectiva* in der Bedeutung als Bestandteil des

wurde mit *perspicere* jene charakteristische Eigenschaft des Blicks bzw. Sehstrahls verbunden, die durch ein transparentes Medium über eine bestimmte Entfernung zu den Objekten hindurchdringt und diese sieht. Der lateinische Ausdruck *perspectiva* entspricht also eher dem griechischen *ὀπτική* und wird in dieser Bedeutung auch während des Mittelalters weiter tradiert, um sich damit auf Phänomene und Gesetzmäßigkeiten der visuellen Wahrnehmung zu beziehen. Während sich der spätantike Sprachgebrauch an den optischen Zusammenhängen des Sehvorgangs orientiert, unterliegt der Ausdruck in der Renaissance einem Bedeutungswandel hin zur bildlichen Darstellungsweise, was durch die prägnante Formulierung von Albrecht Dürer deutlich wird:

„Item Perspectiva ist ein lateinisch Wort, bedeutet ein Durchsehung.“³³⁸

Dürer orientiert sich hier an der Metapher Albertis, wonach das Bild als eine Art „Fenster“ für den Betrachter fungiert, durch das er dahinter liegende Gegenstände wahrnimmt³³⁹. Infolge dieser Bedeutungserweiterung wird seit der Renaissance zwischen der *perspectiva naturalis* (den Verhältnissen der visuellen Wahrnehmung) und der *perspectiva artificialis* (den Verhältnissen in der bildlichen Repräsentation) unterschieden. Im modernen Sprachgebrauch erfuhr der Ausdruck *Perspektive* noch eine stärkere Bedeutungserweiterung, sodass eine Fülle von Bedeutungsmöglichkeiten differenziert werden muss, von denen die wichtigsten kurz vorgestellt seien, um sich dann auf eine davon festzulegen:

- (1) *Perspektive*: als Standpunkt, Augpunkt, Blickwinkel und Blickrichtung einer Person bei der visuellen Betrachtung beliebiger Gegenstände im Raum.
- (2) *Perspektive*: als Wissenschaft von den Gesetzmäßigkeiten und Phänomenen des Sehens und der Lichtausbreitung. In dieser Bedeutung meint *Perspektive* die geometrischen Zusammenhänge der Optik, deren Aufgabe die korrekte Erklärung von solchen Lichtphänomenen wie Lichtausbreitung, Lichtbrechung und Reflexion ist. Grundlage der Optik ist die Geometrisierung der Lichtphänomene und des Sehvorgangs durch die Annahme geradliniger Lichtstrahlen. Die Optik bietet mathematische (geometrische) Modelle für den Vorgang des Sehens vom gesehenen Gegenstand bis zum Auge, jedoch kein Modell der visuellen Wahrnehmung (da die visuelle Wahrnehmung ein neuronal bedingter Vorgang ist, der zwar auf Impulsen des Sehnervs beruht, aber nicht mit dem Lichtmuster auf der Retina identisch ist). Demnach bemüht sich die Optik, gewisse Phänomene des Sehens (etwa die optische Verkleinerung gesehener Gegenstände in der Entfernung) auf geometrisch-kausaler Grundlage zu erklären³⁴⁰. Dieser optische Zweig der Perspektive wurde seit dem Mittelalter (bzw. vor allem seit der Renaissance) nicht nur als *perspectiva naturalis* sondern auch

Sehvorgangs ist hier noch nicht gegeben. Das Feld der Optik war im Rahmen antiker Wissenschaftlichkeit vermutlich insofern weiter gefasst, als es eine Reihe von Disziplinen umfasste, die sich in der Moderne zu verschiedenen Wissenschaftszweigen entwickelt haben. Vgl. Boehm 1969, 11; Gigante 1980, 2; Gioseffi 1966, 184; Mikocki 1990, 15; Panofsky 1964, 99. 127; Rouveret 1989, 79; Simon 1992, 86, 91.

³³⁸ Aus Dürers Abhandlung über Perspektive: *Underweysung der messung, mit dem Zirckel und richtscheyt in Linien ebnen und gantzen corporen* (schriftlicher Nachlass zitiert nach: Panofsky 1964, 99. 127) Vgl. Bärtschi 1976, 14 f.; Boehm 1969, 11; Richter 1970, 2; Sandkühler 1999, Bd. II, 998; Schweitzer 1953, 7 f.; Simon 1992, 86.

³³⁹ Albertis Perspektivemodell fand in dem Traktat *de pictura* seinen Niederschlag. Es blieb das verbindliche Modell und Konstruktionsverfahren von Zentralperspektiven

in der Renaissance. Vgl. u. a.: Bärtschi 1976, 13; Boehm 1969, 20–23; Camerota 2002, 132–134; Carl 2006, 44; Edgerton 2002, 41–49; Geyer 1994, 25 f.; Hub 2008, 303; Koch 2000, 84; Lindberg 1987, 265–274; Mikocki 1990, 30; Panofsky 1964, 99. 121 f.; Schweitzer 1953, 8; Simon, 1992, 228; White 1957, 55 f.; White 1972, 121–126. 255.

³⁴⁰ Korrekterweise unterscheidet Schweitzer zusätzlich zwischen den objektiven Vorgängen und Zusammenhängen des Sehens, die er als *visio perspectiva* bezeichnet, und der wissenschaftlichen Erforschung und geometrischen Beschreibung dieser Zusammenhänge (*scientia perspectival*/Optik), Schweitzer 1953, 8; Vgl. Bärtschi 1976, 10; Boehm 1968, 12; Gibson 1960, 216; Gioseffi 1965, 757 f.; Gioseffi 1966, 183; Mikocki 1990, 19; Richter 1970, 2; Sandkühler 1999, 998; Ströker 1958, 144.

als *visio perspectiva* bezeichnet. Diese Verwendungsweise von ‚Perspektive‘ oder ‚perspektivischem Sehen‘ ist im Sprachgebrauch der Psychologie und Philosophie verbreitet. Wenn wir uns im Folgenden auf die geometrisch beschreibbaren Gesetzmäßigkeiten des Sehens beziehen, sprechen wir aber ausschließlich von *Optik*.

- (3) *Perspektive*: als eine spezifische Gestaltungsweise in flächigen Bildern³⁴¹ und eine Darstellungsform in gegenständlichen Repräsentation, die im Betrachter zur Illusion von dreidimensionaler Räumlichkeit führt. Diese Verwendung findet sich oft in der Kunstwissenschaft. Von ‚Perspektive‘ wird also genau dann gesprochen, wenn es für den Betrachter zum dreidimensionalen Raumeindruck auf einer Bildebene kommt, d. h., wenn eine zweidimensionale Konfiguration in der Fläche spontan als Darstellung von dreidimensionalen Verhältnissen gedeutet wird. ‚Perspektive‘ bedeutet in diesem Sinn die illusionistische Darstellung von dreidimensionalen Zusammenhängen auf einem zweidimensionalen Bildträger *für einen Betrachter*³⁴². Der zweidimensionale Bildträger wird so bearbeitet, dass er vom Betrachter in gewisser Weise negiert und „übersehen“ wird, um einem räumlichen Eindruck zu weichen oder räumliches Begreifen zu ermöglichen³⁴³. Akzeptiert man diese illusionistische Wirkung und die räumliche Deutung einer zweidimensionalen Konfiguration als notwendige und hinreichende Bedingung für den Ausdruck ‚Perspektive‘, dann hat dies zur Folge, dass verschiedene Formen bildlicher Darstellungsweise zu perspektivischen Bildern in diesem Sinne führen. Denn es gibt unterschiedliche Darstellungsweisen, denen es gelingt, dem Betrachter eine räumliche Suggestion zu vermitteln und dreidimensionale Verhältnisse zu veranschaulichen. Fasst man dieses Kriterium jedoch besonders streng auf und orientiert sich allein am optischen Seheindruck, so bleibt von den möglichen Darstellungsformen nur eine einzige übrig³⁴⁴: Diese entspricht den geometrischen Prinzipien des Sehvorgangs und wird durch das Verfahren der Zentralprojektion hergestellt. Mit dieser

341 Stark vereinfacht gesprochen handelt es sich dann um ein gegenständliches Bild, wenn ein piktorales Zeichen vom Betrachter in seiner Bedeutung (bzw. in dem, worauf es referiert) unmittelbar erkannt bzw. ohne zusätzliche Informationen als solches verstanden wird. Vgl. Heelan 1988, 109.

342 „[Perspective] refers to any system of two-dimensional representation used to indicate the three-dimensional nature of space and the location of objects in it, even the most tentative and reticent allusions to space.“ Gioseffi 1966, 1984. „definition of perspective [...] it is, as I have said, a way of representing depth on a flat surface [...] and it is this representation as viewed by the human eye.“ Richter 1970, 2. „Perspektivische Bilder stellen dreidimensionale räumliche Zusammenhänge auf einer zweidimensionalen Fläche [...] dar.“ Sandkühler 1999, 998. Vgl. Almgren 1971, 11 f.; Bärtschi 1976, 9; Brécoulaki 2007, 82; Gibson 1960, 216; Gioseffi 1966, 184. 188; Kraft 2005, 5 f.; Mikocki 1990, 25 f.; Richter 1970, 1 f.; Ten Doesschate 1964, 5 f.

343 Metaphorisch gesprochen ergibt sich die Situation, dass der flächige Bildträger „verschwindet“, um dem Betrachter eine Art imaginäre Aussicht auf räumliche Verhältnisse zu bieten. Diese Forderung des „verschwindenden Bildträgers“ sieht Panofsky in Anlehnung an Albertis „Fenster“ als wesentliches Kriterium an, um von ‚Perspektive‘ zu sprechen (vgl. Kap. 0. 2). „Für uns ist also Perspektive im prägnanten Sinne: Die Fähigkeit, mehrere Gegenstände mit einem Teile des Raumes, in welchem sie sich befinden, so darzustellen, daß die Vorstellung des materiellen Bild-

trägers vollkommen durch die Vorstellung einer durchsichtigen Ebene verdrängt wird, durch die hindurch wir in einen imaginären, die gesamten Gegenstände in einem scheinbaren Hintereinander befassenden und durch die Bildränder nicht begrenzten, sondern nur ausgeschnittenen Raum hinauszublicken glauben.“ Panofsky 1964, 127, vgl. 99; Kraft 2005, 5 f. Damit nähert sich Panofskys Bestimmung aber wiederum den Ergebnissen der Zentralprojektion an.

344 Mikocki unterscheidet in dieser Hinsicht zwischen solchen Darstellungsformen (Perspektiven), die einen unmittelbaren Raumeindruck vermitteln (physio-mathematischen Perspektiven), und solchen, die erst eine intellektuelle Wechselwirkung zwischen Betrachter und Bild benötigen, um einen solchen Raumeindruck zu erzeugen (semiotische Perspektiven). Für diese gilt nach Mikocki, dass „l'impression de spatialité est déjà un phénomène d'ordre intellectuel. Elle nécessite en effet une opération mentale, notamment l'interprétation du signe communiqué par l'image. C'est pourquoi je propose d'appeler sémiotiques ce perspectives qui se ramènent à la communication de signes.“ Mikocki 1990, 25 f. Diese Unterscheidung, die zunächst durchaus plausibel erscheint, übersieht, dass es jede gegenständliche (auch zentralperspektivische) Abbildung mit einer intellektuellen Wechselwirkung zwischen Bild und Betrachter zu tun hat. Jedes Bild und jede Darstellungsform muss in ihrem Repräsentationscharakter erst vom Betrachter erkannt werden, um danach die spezifische Form der Räumlichkeit zu erschließen.

restriktiven Forderung sind wir jedoch bei einer weiteren Verwendungsweise des Ausdrucks ›Perspektive‹ angelangt:

- (4) *Perspektive*: als die mithilfe der Zentralprojektion hergestellte Form der bildlichen Repräsentation von dreidimensionalen Gegenständen. Diese Verwendungsweise des Ausdrucks ›Perspektive‹ bezieht sich auf eine mathematische Behandlung räumlicher Repräsentation, die auf deduktiven Methoden beruht und dementsprechend im Sprachgebrauch der Darstellenden Geometrie verankert ist, aber gelegentlich auch in der Kunstwissenschaft begegnet³⁴⁵. In diesem eingeschränkten Sinn ist ›Perspektive‹ synonym mit ›Zentralperspektive‹. Ausgegangen wird von theoretischen Annahmen wie Bildebene, Projektionszentrum und Projektionsstrahlen. Eine geometrische Verwandtschaft mit optischen Gesetzmäßigkeiten ist gegeben³⁴⁶. Im Rahmen einer konsequent zentralprojizierten Perspektive werden die dargestellten Gegenstände einheitlich behandelt, wobei die Linienkonfiguration im Bild dem Betrachter dieselben Verzerrungsrelationen bietet wie die Betrachtung der tatsächlichen Gegenstände³⁴⁷.
- (5) Eine weitere Fehlerquelle, die in der Terminologie gelegentlich zu Missverständnissen führt, ist die mangelnde Differenzierung zwischen ›Perspektive‹ in der Bedeutung eines regelgeleiteten Prozesses und ›Perspektive‹ im Sinne des Ergebnisses dieses Prozesses. Das eine Mal bezeichnet ›Perspektive‹ die spezifischen *Methoden*, die zur Herstellung einer gegenständlichen Abbildung führen, das andere Mal bezeichnet der Ausdruck das fertige *Produkt* dieser Methode³⁴⁸. Es wird also mit demselben Ausdruck einerseits auf eine *Darstellungsform* Bezug genommen, andererseits auf das *Verfahren*, das dieser Darstellungsform zugrunde liegt. Eine solch mehrdeutige Verwendungsweise führt zwangsläufig zu Verwirrungen, weshalb im Folgenden eine klare Unterscheidung vorgenommen werden muss: Mit dem Ausdruck ›Perspektive‹ sollen lediglich gewisse räumliche *Darstellungsformen* in gegenständlichen Abbildungen bezeichnet werden, die das *Ergebnis* von Projektionen sind. Mit ›Projektion‹ beziehen wir uns auf die *Methode*, mit ›Perspektive‹ auf das Resultat dieser Methode.

Nach dieser Disambiguierung legen wir im Sinne einer terminologischen Explikation fest, dass im Rahmen dieser Untersuchung mit dem Ausdruck ›Perspektive‹ genau auf solche spezifischen

345 Bärtschi 1976, 9 f. 34 f.; Brauner 1982, 11; Camerota 2002, 121; Carl 2006, 43 f.; Gibson 1960, 216; Haack 1980, 50 f.; Hohenberg 1966, 88; Hölzel 1963, 102; Müllner u. a. 2002, 99; Sandkühler 1999, 998; Ten Doesschate 1964, 6 f.; Wieser 1997, 10; Wunderlich 1984, 119.

346 „In its restrictive sense it [the term ›perspective‹] means the graphic representation of solid figures in linear diagrams, generally on a plane surface and using the zentral-projection method. [...] Perspective in the strict sense is now regarded as belonging to what is known as either projective or descriptive geometry, according to whether it is concerned with the methods used (projection) or the purpose intended. Considered from the geometrician's point of view, therefore, perspective is a mathematical abstraction.“ Gioseffi 1966, 184. Auch Camerota (2002, 121) versteht unter ›Perspektive‹ jene Darstellungsform, die in der Moderne auf (zentral-)projektiver Grundlage entwickelt wurde, also die Zentralperspektive. Vgl. Mikocki 1990, 25; Wieser 1997, 7–10. Seit der Beschreibung zentralperspektivischer Darstellungsmethoden in der Renaissance und ihrem damit einhergehenden Aufschwung in der Bildkunst sind die Termini *perspectiva artificialis*, *ars perspectiva* und *perspectiva pingendi* für diese Verwen-

dungsweise in Gebrauch. Vgl. Gioseffi 1966, 184; Koch 2000, 84; Panofsky 1964, 99; Schweitzer 1953, 7–9.

347 Vgl. Gombrich 1978, 283: „Es muss immer wieder betont werden, daß die [Zentral]Perspektive eine Gleichung anstrebt: Das Bild soll aussehen wie der abgebildete Gegenstand und der abgebildete Gegenstand wie das Bild.“ In eine ähnliche Richtung zielt Schweitzer, der die Parallelführung zwischen Optik und Zentralperspektive betont: „[...] Perspektive [...] bietet dem Auge die künstlerischen Eindrücke in der gleichen Form dar, wie sich ihm die Gegenstände der Natur darbieten, in einer vertrauten Täuschung, welche die Wirklichkeit erkennen läßt. [...] Perspektive erscheint als die Anwendung eines wissenschaftlich erkannten Naturgesetzes in der Kunst. Auf der Anlehnung an ein mathematisches Gesetz beruht die „Richtigkeit“ der perspektivischen Malerei.“ Schweitzer 1953, 10, vgl. 8; Heelan 1988, 100 f.; Rehkämper 2002, 98.

348 Einige Autoren sind sich zumindest dieser Doppelbedeutung bewusst: Vgl. Almgren 1971, 12 f.; Heelan 1988, 101; Kraft 2005, 6; Panofsky 1964, 127. Selbst in der Terminologie der Darstellenden Geometrie wird hier nicht immer klar unterschieden: Brauner 1982, 11; Wieser 1997, 7–10; Wunderlich 1984, 119.

3. Zur Verwendung des Ausdrucks ‹Perspektive› und den Formen

Darstellungsformen in gegenständlichen Repräsentationen Bezug genommen wird, die im Betrachter den Eindruck von dreidimensionalen Objekten auf flächigen Bildträgern erzeugen und vom Betrachter als Abbildung dreidimensionaler Objekte *gedeutet* werden (also Bedeutung 3). Die anderen Verwendungsweisen scheiden aus und werden mit den Ausdrücken ‹Blickwinkel› (1), ‹Optik› (2), ‹Zentralperspektive› (4) und ‹Projektion› (5) belegt, wobei sich die Zentralperspektive als eine besondere Form von Perspektive erweist, die auf bestimmten Projektionsgesetzen beruht. Bevor nun die projektiven Verfahren und verschiedenen Formen perspektivischer Darstellungsweise vorgestellt werden, erscheint ein summarischer Verweis auf die Zusammenhänge von Bild und Wahrnehmung angebracht. Der Eindruck von Räumlichkeit bei der Betrachtung von gegenständlichen Abbildungen wird nämlich durch eine Reihe von Faktoren erleichtert, die als „Raumindikatoren“ bezeichnet werden können³⁴⁹. Diese beruhen auf Kompetenzen der visuellen Erfahrung, wobei es im Anschluss an Rehkämper und Ströker sinnvoll ist, zwischen ‹Sehen› und ‹Wahrnehmung› (visueller Erfahrung) zu unterscheiden:

„‹Sehen› bezeichnet den Vorgang, der sich mit dem Weg des Lichtes vom Objekt bis zur Netzhaut befasst. Dieser Bereich lässt sich vollständig mit den Gesetzen der Optik beschreiben. [...] Wahrnehmung basiert auf dem Sehen, ist jedoch ein kognitiv durchdrungener Vorgang. Hierzu gehört natürlich auch die Wirkung, die ein Bild auf einen Betrachter hat.“³⁵⁰

Es muss also zwischen den physiologischen Zusammenhängen des Sehvorgangs, die sich mithilfe der Optik beschreiben lassen, und den kognitiven Prozessen räumlicher Wahrnehmung und Vorstellung differenziert werden. Das Erkennen einer imaginären Räumlichkeit auf einem flächigen Bildträger geht über den Bereich des Sehens/der Optik hinaus und schließt geistige Abstraktionsprozesse, Interpretationsleistungen und Erfahrungswerte mit ein, die der Betrachter aus dem Bereich der visuellen Wahrnehmung in den Bereich der Abbildung transferiert, um zu räumlichen Eindrücken zu gelangen. Zu diesen Faktoren wahrnehmungsgemäßer Raumbildung gehören:

- ⇒ Verdeckung und Überschneidung von dargestellten Gegenständen im Bild³⁵¹.
- ⇒ Die Kenntnis von objektiven Größenverhältnissen führt gemeinsam mit der Erfahrung optischer Längenverkürzungen³⁵² in der Entfernung dazu, dass Größenunterschiede im Bild als räumliche Anordnung von Gegenständen gewertet werden³⁵³.

³⁴⁹ Herber 2002, 42; Hochberg 1977, 62; Imhof 1965, 92; Schmidt 1978, 9.

³⁵⁰ Rehkämper 2002, 98. „Man mache sich klar, daß nie jemand Netzhautbilder und Sehstrahlen gesehen hat, sondern Dinge – und daß er die Dinge nicht im Auge hat, sondern im Raum.“ Ströker 1958, 144 f. 162. Vgl. Gombrich 1978, 283–318.

³⁵¹ White verweist auf die räumliche Wirkung des Überschneidens im Sinne eines wahrgenommen Hintereinanders in der archaischen, schwarzfigurigen Vasenmalerei (ein berühmtes Beispiel ist die mittel- bis spät-protokorinthische Olpe aus Veji, die als Chigi-Kanne bekannt ist, in die Zeit um 640 v. Chr. datiert wird und eine Reihe bewaffneter Hopliten zeigt; Rom, Villa Giulia 22679. Vgl. u. a.: Arias – Hirmer 1960, 28 f.; Boardman 1998, 86 f. 94 f.). Die erzielte Raumwirkung basiert hier ausschließlich auf Überschneidungen. Vgl. Arnheim 1965, 84; Herber 2002, 43; Imhof 1965, 92; White 1956, 10.

³⁵² Der Ausdruck ‹Verkürzung› wird in der kunsttheoretischen und archäologischen Literatur durchwegs mehrdeutig verwendet. Der Terminus kann gebraucht werden für: (1.) eine nicht-orthogonale Projektion (also jede Projektion, bei der die Projektionsstrahlen schiefwinkelig zum Objekt verlaufen); (2.) eine solche Darstellungsweise, die

einen uncharakteristischen Blickwinkel auf das Objekt (mit projizierenden Raumachsen) wählt; (3.) eine durch die Projektionsgesetze bestimmte Veränderung der Größen und Proportionen jener Strecken, die nicht bildparallel verlaufen oder in der Bildebene liegen; (4) das progressive Abnehmen von Streckenverhältnissen in der zentralperspektivischen Darstellung bei zunehmender Distanz. Während die ersten beiden Verwendungsweisen in der archäologisch/kunsthistorischen Literatur vorherrschen, finden sich die dritte und vierte Verwendungsweise im Sprachgebrauch der Darstellenden Geometrie. Um eine klare Sprechweise zu ermöglichen, soll der Ausdruck ‹Längenverkürzung› auf zentralperspektivische Distanzpunkt-Operationen beschränkt bleiben (also die 4. Verwendungsweise). In Bezug auf Parallelprojektionen wird lediglich von festgelegten Verkürzungsfaktoren die Rede sein. Vgl. Arnheim 1965, 81 f.; Panofsky 1964, 99. 127; Richter 1970, 1–3; White 1956, 12–14.

³⁵³ Diese „optische Erfahrung“ muss nicht mit einer Kenntnis der geometrischen Optikgesetze einhergehen. Ebenso wenig ist die exakte Befolgung der Zentralperspektive eine notwendige Voraussetzung für das Zustandekommen eines räumlichen Eindrucks. Vgl. Herber 2002, 44. 46 f.; Imhof 1965, 92; Schmidt 1978, 9.

- ⇒ Beleuchtungseffekte, Lichtverhältnisse, Schattierung, atmosphärische Wirkung und Farbverteilung³⁵⁴.
- ⇒ Texturgradient (Transversalenverdichtung) und Höhenschichtung: Bei der Verteilung gleichförmiger Konfigurationen und Muster im Bild, bspw. der Musterung einer Bodenfläche, bewirkt die fortschreitende Verdichtung der Textur den Eindruck von Räumlichkeit. Dementsprechend kann die Schichtung von gleichförmigen Objekten auf der Bildfläche, ihr Über- und Untereinander zu räumlichen Eindrücken führen³⁵⁵.

Diese Indikatoren sind zwar *förderlich*, aber in dieser Geschlossenheit nicht unbedingt *notwendig*, um einen Raumeindruck im Betrachter hervorzurufen. Werden bestimmte Projektionsmethoden angewandt, ist das Zustandekommen der genannten Faktoren eine automatische Konsequenz, d. h., manche Projektionsverfahren haben aufgrund ihrer internen Prinzipien die Realisierung bestimmter Raumindikatoren zur Folge (d. h. die genannten Indikatoren ergeben sich dort als Konsequenz/Theorem). Andererseits können gewisse Raumindikatoren in einem Bild verwirklicht sein, ohne dass ein bestimmtes Projektionsverfahren lückenlos angewandt wurde³⁵⁶. Das führt uns zu einem weiteren (terminologischen) Problem der perspektivischen Darstellungsweise: dem Verhältnis zwischen konstruktiv-theoretischer und praktisch-empirischer Perspektive.

- 1.) *Konstruktiv-theoretische Perspektive*: Mit diesem Ausdruck beziehen wir uns auf die Ergebnisse geometrischer Projektionsverfahren oder regelgeleiteter Konstruktionsmethoden. Konstruktive Perspektiven beruhen auf mathematischen Modellen und sind eine geometrische Disziplin, die durch Deduktion gekennzeichnet ist. Sie wird aus Definitionen der Geometrie abgeleitet, führt zu Theoremen und ist eindeutig bestimmt³⁵⁷. Allein durch Kenntnis der geometrischen Grundlagen und mitunter ohne Rückgriff auf die Anschauung (visuelle Eindrücke) führt die mathematische Ausprägung der Perspektive zu exakten Ergebnissen. Sie ist konstruktiv, theoretisch, deduktiv und basiert auf dem Modell des euklidischen Raumes, dessen strukturelles Grundgerüst (mithilfe eines Achsenkreuzes bzw. Horizonts, einer Grundlinie etc.) auch ohne die darzustellenden Objekte festgelegt werden kann. Aus einem Gradnetz von Richtungen und Abständen ergibt sich ein konstruktiver Hintergrund, auf den die Gegenstände bezogen werden können. Dieses geometrische Fundament führt dazu, dass die Darstellungsgegenstände in konstruktiven Perspektiven dieselbe Raumstruktur besitzen. Jedes Objekt wird anhand der gleichen räumlichen Struktur abgebildet und derselben Projektionsrichtung bzw. demselben Projektionszentrum unterworfen³⁵⁸.

³⁵⁴ Herber 2002, 48 f.; Imhof 1965, 92.

³⁵⁵ Herber 2002, 45 f. 47 f.; Imhof 1965, 92.

³⁵⁶ Rein logisch gesehen gilt also das Verhältnis: Wenn bestimmte Projektionsmethoden angewandt werden, dann sind bestimmte Raumindikatoren erfüllt, aber nicht umgekehrt.

³⁵⁷ Eine besonders klare und eindeutig ausgeführte Trennung zwischen konstruktiver und empirischer Perspektive findet sich bei Bärtschi, der jedoch das Gegensatzpaar „konstruierend“ und „frei“ verwendet. „[...] die konstruierende Perspektive [ist] Sache des Verstandes und deduktiver Methoden. Wir zählen die konstruierende Perspektive zur Geometrie, deren Sicherheit darauf beruht, daß ihre Gebilde – abgesehen von den Grundgebilden – durch Definitionen und begriffliche Abstraktion genau festgelegt sind.“ Bärtschi 1976, 8. 15. 32–34 (Zitat: 34). Andere Autoren machen ähnliche Unterscheidungen, benutzen jedoch eine andere Terminologie: White und Almgren sprechen von einer „artifizialen“ (konstruierenden) und einer „synthetischen“ (praktischen) Perspektive, Richter führt eine vergleichbare Differenzierung ein, prägt aber keine eigenen Ausdrücke dafür. Ströker spricht von einer exakt

mathematischen Konstruktion und einer Wiedergabe durch bloßen „Augenschein“. Vgl. Almgren 1971, 53–55; Richter 1970, 2f.; Ströker 1958, 143; White 1957, 86; White 1972, 265 f.

³⁵⁸ Bärtschi 1976, 34 spricht in diesem Zusammenhang von der „Forderung nach der Einheit der Perspektive“: „Diese Forderung verlangt, daß in einem Bild alles – Figur und Raum – von ein- und demselben Blickpunkt aus gesehen, alles vom gleichen Projektionszentrum aus projiziert erscheint.“ Ebenso betonen Cassirer und Panofsky einen Unterschied in der Räumlichkeit, den sie zum Schlüssel ihrer theoretischen Betrachtungen machen: „Denn es ist ein weiter Abstand, der die primäre Weise des Raum-Erlebnisses vom geformten Raum, als Bedingung der Anschauung von Gegenständen, und der ferner diesen anschaulich-gegenständlichen Raum vom mathematischen Maß- und Ordnungsraum trennt. [...] Was wir »den« Raum nennen: das ist nicht sowohl ein eigener Gegenstand, der sich uns unmittelbar darstellt [...], sondern es ist vielmehr eine eigene Weise, ein besonderer Schematismus der Darstellung selbst.“ Cassirer 1977, 173 f. Ganz in diesem Sinne Panofsky 1964, 101: „Von dieser Struktur des psychophy-

- 2.) *Praktisch-empirische Perspektive*: Mit diesem Terminus soll auf solche perspektivischen Bilder Bezug genommen werden, deren räumliche Darstellungsprinzipien auf Beobachtung, visueller Wahrnehmung und darstellerischer Praxis beruhen. Die Formen der Perspektive werden hier nicht aus mathematischen Modellen deduziert und beruhen nicht auf einem Projektionsvorgang, sondern werden auf induktivem Wege durch Beobachtung, visuelle Wahrnehmung und Darstellungspraxis gewonnen, weshalb in diesem Sinne auch gelegentlich von „freier Perspektive“ gesprochen wird³⁵⁹. Eine gegenseitige Durchdringung von empirisch-praktischer und theoretisch-konstruktiver Perspektive ergibt sich dann, wenn bestimmte Gesetzmäßigkeiten der geometrisch-konstruktiven Perspektiven empirisch und induktiv erfasst werden. Aufgrund von Beobachtung gelangt die empirische Methode zu ähnlichen Ergebnissen wie die projektive Methode, weshalb sich praktische und theoretische Perspektive durchaus annähern können³⁶⁰. Etwas abstrakter gesprochen, verfügt die praktisch-empirische Perspektive zwar nicht über das theoretische Fundament der konstruktiven Perspektive – ihre Axiome, Definitionen und Deduktionsregeln sind ihr unbekannt –, aber es können hier wie dort ähnliche Theoreme, sprich Darstellungsprinzipien, auftauchen. Die Verwendung derartiger Darstellungsprinzipien kann historisch gesehen *vor* der Ausformulierung der mathematischen Modelle stattfinden, obwohl sie der Sache nach in einem solchen Begründungszusammenhang stehen, dass die praktisch-empirischen Darstellungsprinzipien aus den konstruktiv-theoretischen Axiomen folgen. Während der Entstehungszusammenhang einer bestimmten Darstellungsform auf Empirie und Beobachtung beruhen kann, liegt der Begründungszusammenhang immer in jenen geometrischen Verhältnissen, die von der Theorie und den entsprechenden Konstruktionsmethoden beschrieben werden³⁶¹.

Dazu kommt, dass sich theoretische Perspektiven fast ausschließlich auf die Konstruktion geometrischer Formen und solcher Körper mit geraden Oberflächen beschränken (ausgenommen die Kartographie). Denn die exakte Konstruktion geschwungener und unregelmäßiger Formen ist zwar möglich, erfordert aber einen enormen und komplizierten Vermessungs- und Konstruktionsaufwand, wie er etwa in Karten_{Max} realisiert wird. Deshalb ist die Darstellung unregelmäßiger

siologischen Raumes abstrahiert die exakt-perspektivische Konstruktion grundsätzlich: es ist nicht nur ihr Ergebnis, sondern geradezu ihre Bestimmung, jene Homogenität und Unendlichkeit, von der das unmittelbare Erlebnis nichts weiß, in der Darstellung desselben zu verwirklichen – den psychophysiologischen Raum gleichsam in den mathematischen umzuwandeln.“

359 „Bei ‚Freier [praktisch-empirischer] Perspektive‘ wird kein entsprechendes Wissen der Geometrie vorausgesetzt, während das Zeichnen nach den Kategorien oder Bestimmungen der ‚Konstruierenden Perspektive‘ die Beherrschung der betreffenden theoretischen Kenntnisse verlangt. Freie [empirische] und konstruierende Perspektive sind also Gegensätze, die aber dennoch in einem Verhältnis gegenseitiger Durchdringung zueinander stehen.“ Bärtschi 1976, 32, vgl. 32–34. Der Ausdruck ‚freie Perspektive‘ ist verfänglich, da er im Sprachgebrauch der Darstellenden Geometrie bereits anders belegt ist und hier eine völlig andere Bedeutung hat. In der Darstellenden Geometrie bezeichnet ‚freie Perspektive‘ keine empirische Perspektive nach der Anschauung, sondern im Gegenteil eine spezielle und regelgeleitete Konstruktionsmethode. Um Missverständnisse zu vermeiden, wird deshalb auf den Ausdruck ‚freie Perspektive‘ verzichtet.

360 Almgren 1971, 54 f.; Bärtschi 1976, 33. Dass sich eine gegenständliche Abbildung bereits aufgrund genauer

Beobachtung und der Umsetzung der visuellen Eindrücke bei stationärem Betrachterstandpunkt einer zentralperspektivischen Abbildung weitgehend annähert, wurde bereits von Richter (1970, 2) betont: „A perspective drawing, therefore, can be produced merely by correct observation by an artist looking in one direction from one point of sight, without any knowledge of the laws underlying this phenomenon. [...] By close observation he can represent the degree of this convergence accurately, without knowing that these lines eventually meet in the far distance at a given point called the ‘vanishing point’.“

361 Vereinfacht gesprochen kann sich folgende Situation ergeben: Logisch betrachtet liegen die mathematischen Gesetzmäßigkeiten immer *vor* den daraus resultierenden Darstellungsprinzipien: {Axiome & Deduktionsregeln ⇒ Theoreme}. Historisch und entwicklungsgeschichtlich betrachtet müssen die mathematischen Modelle aber *nicht vor* den Darstellungsprinzipien liegen, die aus ihnen gefolgert werden. In diesem Fall handelt es sich dann einfach um empirisch erworbene Darstellungsprinzipien, die nicht weiter begründet werden können. Einen ähnlichen Gedankengang formulierte bereits Friedländer: „Der Raumdurst ist das Primäre, die Entdeckung der perspektivischen Gesetze das Sekundäre. Man gestaltete schon perspektivisch annähernd richtig, bevor die mathematischen Regeln bekannt waren.“ Friedländer 1947, 22.

Objekte vielfach auf die empirische Perspektive angewiesen und gerade im Falle von Landschaftsbildern ist die Bedeutung der empirischen Perspektive besonders deutlich³⁶². Zwar kann das Raumgefüge einer praktisch-empirischen Perspektive einheitlich und homogen strukturiert sein³⁶³, eine disparate, vereinzelt und diskontinuierliche Räumlichkeit der Objekte ist aber ebenso möglich. Für die Bedingungen der praktisch-empirischen Perspektive kann lediglich die Forderung gestellt werden, dass für *alle* Objekt der Darstellung gilt, dass sie nach *mindestens einem* perspektivischen Prinzip abgebildet sind. Im Gegensatz zur konstruktiven Perspektive, bei der alle Gegenstände *derselben* Darstellungsform angehören, sind hier auch unterschiedliche Blickwinkel und verschiedene Darstellungsprinzipien in einem Bild möglich.

Mit dieser Unterscheidung steht ein geeignetes Instrumentarium zur Verfügung, um im Weiteren für jede Form von Perspektive eine Minimal- und Maximalbedeutung zu formulieren: Die Maximalbedeutung orientiert sich jeweils an den konstruktiven Methoden und ihrer deduktiven Exaktheit, während die Minimalbedeutung im Sinne der empirischen Perspektive nur in eingeschränkter Weise über gewisse Merkmale und einige charakteristische Eigenschaften der jeweiligen Maximalbedeutung verfügt. Die Maximalbedeutung entspricht also jeweils den modernen Festlegungen der Darstellenden Geometrie, während es sich bei der Minimalbedeutung um eine Vereinfachung und Abschwächung handelt, von der nicht dieselbe Exaktheit erwartet wird und für die nicht unbedingt eine theoretisch-konstruktive Basis verlangt wird.

3. 1. Linearperspektiven

Was die Formen perspektivischer Darstellung betrifft, so kann zwischen Linearperspektiven, Licht-Schattenperspektiven, Luft-Farbperspektiven und gemischten Perspektiven differenziert werden. Aufgabe der Linearperspektiven ist die Wiedergabe von Punkten, Linien, Objektkanten und Körperoberflächen in der Abbildung. Diese Abbildungen basieren auf Projektionsvorgängen, bei denen ein dreidimensionales Objekt auf eine zweidimensionale Fläche projiziert wird. Projektionen erzeugen Darstellungen von Körpern in der Ebene mithilfe von Projektionsstrahlen³⁶⁴. Gemäß dem Sprachgebrauch der Darstellenden Geometrie führt jede Projektion zu einer surjektiven Abbildung, d. h., jedes Element der Zielmenge wird mindestens einmal von einem Element der Ausgangsmenge getroffen³⁶⁵. Projektionen bezeichnen die Methode und den Vorgang des Projektierens, Linearperspektiven das Ergebnis der Projektionen³⁶⁶. Die beiden grundlegenden Projek-

362 „So können wir, wie in der Darstellenden Geometrie, auch in der Konstruierenden Perspektive, von einem Gelände nur dessen geometrische Struktur konstruieren. Alles andere – individuelle Formen von Hügeln oder Bergen, die Feinstruktur des Geländes, Pflanzen, Bäume und Wälder – ist Gegenstand der Darstellung durch die Mittel der Freien [empirischen] Perspektive [...].“ Bärtschi 1976, 33 f.

363 Im Unterschied zur konstruktiven Perspektive basiert die empirische Ausformung nicht unbedingt auf einer einheitlichen Raumstruktur, sondern auf einer Umsetzung des Anschauungsraumes in die Abbildung, sodass hier eine subjektive Komponente inbegriffen ist. Boehm 1969, 81; Cassirer 1977, 168 f.; Panofsky 1964, 101; Richter 1970, 3.

364 Linke 1991, 10; Schmidt 1978, 10; Ströker 1958, 142; Wieser 1997, 7–10.

365 Die Ausgangsmenge enthält mindestens so viele Elemente wie die Zielmenge (die Funktion ist rechtstotal). In die Sprache der gegenständlichen Abbildung übertragen heißt das: Jedem Bildpunkt kann mindestens ein Objektpunkt zugeordnet werden (formal ausgedrückt: $\forall y \in Y \exists x \in X : f(x) = y$). „A point of the perspective

screen is the perspective of every point in one and the same direction line. But every point of the object has only one perspective point on the picture plane.“ Ten Doeschate 1964, 13. Wenn im Weiteren also von Projektionen die Rede ist, wird auf diesen Sprachgebrauch der Geometrie Bezug genommen. Daneben finden sich in der archäologischen Forschung durchaus andere Verwendungsweisen des Ausdrucks ‚Projektion‘: Wenn es etwa bei Kotsidu (2008, 8) heißt: „Landschaftsbilder sind in erster Linie Projektionsbilder“, dann ist damit (vermutlich) die Übertragung von psychischen Zuständen und Stimmungen eines Subjekts auf andere Gegenstandsbereiche (Natur etc.) gemeint. Gerade dann, wenn eine solche Bedeutung des Ausdrucks ‚Projektion‘ im Text nicht expliziert wird, kann es bei der Analyse von Bildwerken aber durchaus zu Missverständnissen kommen.

366 Im Sprachgebrauch der Geometrie wird meist von Rissen als Ergebnis von Parallelprojektionen gesprochen, von Perspektiven als Ergebnis von Zentralprojektionen. Vgl. Hohenberg 1966, 1. 20. 75; Müllner u. a. 2002, 5; Pillwein 2002, 17; Wunderlich 1984, 90.

tionsarten sind die Zentral- und die Parallelprojektion, wobei in einer ersten Annäherung gesagt werden kann, dass die Zentralprojektion mit Projektionsstrahlen arbeitet, die von einem Zentrum ausgehen, während die Projektionsstrahlen bei der Parallelprojektion alle parallel in einer Richtung verlaufen³⁶⁷. Das Modell der projektiven Vorgangsweise lässt sich anhand jener Grundausdrücke veranschaulichen, die sowohl für die Zentral- als auch für die Parallelprojektion von entscheidender Bedeutung sind: Zunächst wird zwischen einer Originalfigur (bzw. Körper, Gegenstand, Objekt) im 3D-Realraum und einem Abbild dieser Figur auf der 2D-Bildebene unterschieden. Dieses Abbild entsteht mittels Projektion auf einer Bildebene und zwar dort, wo Projektionsstrahlen die Bildebene treffen. Der Gegenstand (bzw. seine Oberfläche) wird so gedacht, als wäre er aus einzelnen Punkten zusammengesetzt. Wichtige Punkte des Objekts, meist die Eckpunkte, werden nun einzeln auf die Bildebene projiziert. Die Projektionsstrahlen sind gedachte Linien (also Hilfskonstrukte), die den Gegenstand (bzw. seine charakteristischen Punkte) anvisieren und die Bildebene an einem bestimmten Punkt schneiden. An welcher Stelle die Projektionsstrahlen die Bildebene schneiden und in welcher Richtung sie verlaufen, ist von der Projektionsart abhängig. Allgemein lässt sich jedoch sagen, dass mit «Projektionsstrahlen» die geradlinigen Verbindungen zwischen Gegenstandspunkten und Bildpunkten bezeichnet werden. Die Durchstoßpunkte dieser Projektionsstrahlen in der Bildebene erzeugen die Darstellungspunkte (Abb. 1–3. 5–8)³⁶⁸. Mit jeder Projektion geht auch eine unvermeidbare Transformation und Verzerrung des dargestellten Objekts einher. Die Projektion bewahrt zwar gewisse geometrische Struktureigenschaften des Gegenstands in der Abbildung, kann aber niemals alle (geometrischen) Merkmale wiedergeben³⁶⁹. Die abgebildeten Objekte werden im Vergleich zu den Originalen transformiert und deformiert, aber diese Deformationen erfolgen nicht wahllos, sondern nach bestimmten und charakteristischen Mustern, welche gemeinsam mit dem Erfahrungsschatz des Betrachters die Erkennbarkeit des Objekts im Bild gewährleisten. Die Transformation der räumlichen Verhältnisse betrifft entweder die Proportionen eines Objekts oder seine Winkel. Es gibt *keine* Projektion von dreidimensionalen Objekten in die Fläche, die sowohl die Winkeltreue als auch die Längentreue der Darstellung garantiert. Neben diesen Verzerrungen hat die Surjektivität jeder Projektion noch andere wichtige Konsequenzen: Theoretisch können immer beliebig viele Objekte zu ein und derselben Abbildung führen³⁷⁰. Das heißt in der Umkehrung: Eine Darstellung, deren projizierte Originalfigur in allen geometrischen Eigenschaften (Winkel, Längen etc.) unbekannt ist, kann dieser nicht eindeutig zugeordnet werden, da es immer eine beliebige Anzahl von anderen Objekten gibt, die genau dieselbe Darstellung zur Folge haben. Ohne zusätzliche Informationen über den dargestellten Gegenstand führt die Projektion niemals zu solchen Abbildern, die sich der Originalfigur eindeutig zuordnen lassen:

367 Bärtschi 1976, 39; Wieser 1997, 24.

368 Bärtschi 1976, 39–40; Schmidt 1978, 9 f.; Wieser 1997, 8–10.

369 „In anderen Worten, die Gestalt des Objekts [...] im Ganzen hat eine Veränderung der Verhältnisse in seinen Raumdimensionen erfahren.“ Arnheim 1965, 213, vgl. 82. Auf diese Eigenschaft von Projektionen verweisen auch Mikocki 1990, 63 („l'impossibilité de respecter à la fois les deux principes – de similitude des angles et de colinéarité – dans la transposition d'une image tridimensionnelle sur le plan“) und Boehm 1969, 33 („Das Bild besteht aus Daten, die auf der Fläche verteilt werden, sie enthalten hinreichende Anzeichen für die Gestalt der Dinge.“).

370 Die Projektion ist eben keine bijektive Funktion, sondern eine surjektive, bei der nur der Weg von der Ausgangsmenge zur Zielmenge zu einer eindeutigen Lösung

führt und nicht umgekehrt. Das bekannteste Anwendungsbeispiel für dieses Verhältnis stammt aus der Psychologie: der Amesche Stuhl. So erläutert etwa Gombrich die Folge der Surjektivität von Projektionen am Beispiel des Ameschen Stuhls und dem zugehörigen wahrnehmungspsychologischen Experiment, bei dem unterschiedliche dreidimensionale Gebilde (ein tatsächlicher Gitterstuhl und verschiedenste Gittergerüste) von einem spezifischen Betrachterstandpunkt aus alle ein solches optisches Konfigurationsmuster ergeben, dass es als Stuhl gedeutet wird. „Darum sind die meisten Leute auch so erstaunt und skeptisch, wenn man ihnen klarmachen will, daß ein und dieselbe perspektivische Darstellung eine beliebige Anzahl dreidimensionaler Dinge gleichzeitig richtig wiedergeben kann.“ Gombrich 1978, 275.

„Ein perspektivisches Bild kann mehrere (unendlich viele) Gegenstände bzw. Konstellationen von Gegenständen zur Grundlage haben. Nicht alle sind realisiert. [...] Und wir als Betrachter eines solchen Bildes wählen in der Wahrnehmung den vermeintlich richtigen Gegenstand aus dieser Menge als Denotat des Bildes aus.“³⁷¹

Dieser unverzichtbare Anteil des Betrachters bei der Beurteilung projektiv erzeugter Bilder darf im Folgenden nicht außer Acht gelassen werden, wenn es um die Formen der Linearperspektive geht. Um diese unterschiedlichen Arten perspektivischer Bilder möglichst anschaulich vorzustellen und ihr Prinzip begreifbar zu machen, werden als Anschauungsbeispiele immer dieselben Objekte projiziert: ein einfacher vierbeiniger Hocker, der sich in einen Kubus einschreiben lässt, und ein modellhafter Landschaftsausschnitt (Abb. 31–47. 71–76).

3. 1. 1. Parallelperspektiven und Axonometrien

Da der Ausdruck «Perspektive» im Rahmen dieser Untersuchung in einem weiteren Sinn bestimmt wurde, können auch solche gegenständlichen Abbildungen als Perspektiven bezeichnet, die nicht mithilfe eines Projektionszentrums erreicht werden und sich nicht an optischen Zusammenhängen orientieren. Daher und wegen der theoretischen Reduzierbarkeit der Parallelprojektion auf die Zentralprojektion soll im Falle beider Darstellungsformen (Zentral- und Parallelperspektiven) von Perspektiven die Rede sein³⁷². Parallelperspektiven und Axonometrien liefern anschauliche Bilder von dreidimensionalen Gegenständen auf einer Fläche und sind in der Darstellenden Geometrie durch das Verfahren der Parallelprojektion eindeutig bestimmt (Maximalbedeutung). Die Darstellung räumlicher Gebilde auf einer Bildebene mittels Parallelprojektion wird als Parallelperspektive bezeichnet. Wie bereits erwähnt, arbeitet die Parallelprojektion mit solchen Projektionsstrahlen (Pp), die untereinander parallel sind und von einer bestimmten Richtung ausgehend die Bildebene durchschneiden (Rp), um auf das darzustellende Objekt zu treffen (Abb. 1. 2. 6. 7). Parallelprojektionen besitzen also keinen Augpunkt im zentralprojektiven Sinne und ihre perspektivischen Bilder haben keine Fluchtpunkte. Je nachdem in welcher Richtung die parallelen Projektionsstrahlen auf die Bildebene und das Objekt treffen, unterscheidet man verschiedene Formen von Parallelprojektionen und -perspektiven. Rechtwinkelige (orthogonale) Parallelperspektiven entstehen dann, wenn die Projektionsstrahlen sowohl auf die Bildebene als auch auf das Objekt orthogonal bezogen sind. Treffen die Projektionsstrahlen auf ein gedrehtes Objekt oder verlaufen sie nicht rechtwinkelig zur Bildebene, soll von Axonometrien³⁷³ die Rede sein. Im Vergleich zur Zentralperspektive sind Parallelperspektiven zwar weniger an optischen Gesetzmäßigkeiten orientiert, aber einfacher zu konstruieren und in ihrer räumlichen Struktur besser zu verstehen. Denn sie haben den Vorteil, dass wichtige geometrische Eigenschaften des Objekts im Bild erhalten bleiben und sich anhand der perspektivischen Darstellung einfacher begreifen lassen. Diese Merkmalskonservierung ergibt sich durch die Parallelität der Projektionsstrahlen³⁷⁴:

³⁷¹ Rehkämper 2002, 117 f.; vgl. Gombrich 1977, 273–275.

³⁷² Damit wird über den Sprachgebrauch der Darstellenden Geometrie hinausgegangen, wo das Ergebnis von Parallelprojektionen meist mit «Riss» bezeichnet wird, das Ergebnis der Zentralprojektion meist mit «Perspektive».

³⁷³ Im Sprachgebrauch der Darstellenden Geometrie werden Axonometrien immer auf ein festgelegtes Koordinatensystem bezogen, mit dessen Hilfe die Konstruktion ausgeführt wird, sodass nur selten von Parallelprojektionen im eigentlichen Sinne die Rede ist: „Die Axonometrie stellt die Punkte des Raumes stets in Bezug auf ein fest ge-

benes Koordinatensystem dar. [...] Der wichtigste Fall ist die senkrechte oder orthogonale Axonometrie, bei der die Projektionsstrahlen zur Bildebene senkrecht sind. Im Gegensatz hierzu spricht man in allen anderen Fällen von schiefer Axonometrie.“ Haack 1980, 12; Hohenberg 1966, 67 f.; Müllner u. a. 2002, 5–7; Wunderlich 1984, 79 f.

³⁷⁴ Zu den Eigenschaften der Parallelprojektion vgl. Bärtschi 1976, 36; Haack 1980, 26 f.; Hohenberg 1966, 1. 75 f.; Linke 1991, 11; Rehkämper 2002, 10; Thomae 2001, 9. 82 f.; Wieser 1997, 8. 14. 16.

- *Geradentreue*: Geraden am Objekt werden als Geraden abgebildet.
- *Parallelentreue*: Geraden, die am Objekt parallel zueinander sind, werden auch parallel abgebildet.
- *Teilverhältnistreue*: Wird eine Strecke am Objekt in einem bestimmten Verhältnis geteilt, bleibt dasselbe Teilungsverhältnis auch in der Abbildung erhalten.
- *Längentreue*: Werden keine Verkürzungsfaktoren eingeführt, dann wird von einem Objekt mit einer bestimmten Länge ein Bild erzeugt, das dieselbe Länge besitzt.
- *Unabhängigkeit der Entfernung*: Die Entfernung zwischen Objekt und Bildebene ist unabhängig und irrelevant für die Größe der Abbildung. D. h., gleich große Objekte bleiben auch bei unterschiedlicher Entfernung von der Bildebene in der Abbildung gleich groß (Abb. 1. 2. 6. 7).
- *Höhenlage*: Treffen die parallelen Projektionsstrahlen von oben auf das Objekt, erscheinen solche Objekte, die sich hintereinander im Raum befinden, in der Abbildung übereinander. Treffen die parallelen Projektionsstrahlen von unten auf das Objekt, erscheinen solche Objekte, die sich hintereinander im Raum befinden, in der Abbildung untereinander (Abb. 2. 6).

Im Gegensatz zur Zentralprojektion werden also durch die Methode der Parallelprojektion wichtige Eigenschaften des Objekts in der Abbildung konserviert³⁷⁵. Rein geometrisch lassen sich Parallelprojektionen auf das System der Zentralprojektion zurückführen, sodass jede Parallelperspektive nur ein Spezialfall der Zentralperspektive ist: Denn es handelt sich bei ihnen um Zentralperspektiven aus unendlicher Entfernung. Der imaginäre Augpunkt ist bei ihnen ins Unendliche gerückt, die Projektionsstrahlen werden dadurch parallel³⁷⁶. Zwar ist die Annahme eines unendlich entfernten Betrachters in der Praxis absurd, doch lässt sich über den Zusammenhang mit der Entfernung eine Näherungsregel aufstellen: Je weiter entfernt ein Objekt vom Betrachter ist oder je kleiner es ist, desto mehr nähert sich seine zentralperspektivische Abbildung einer parallelperspektivischen Darstellung an, da die Konvergenz der Sehstrahlen immer mehr abgemildert wird. Parallelperspektiven treffen also dann annähernd das Richtige, wenn Objekte in großer Entfernung dargestellt werden oder wenn sie besonders klein sind³⁷⁷. Von Parallelperspektiven und Axonometrien in einer Minimalbedeutung werden wir dann sprechen, wenn parallele Objektkanten in der Abbildung parallel oder annähernd parallel dargestellt sind und es keine Verkleinerung der Darstellung mit zunehmender Entfernung gibt.

a.) *Rechtwinkelige Parallelperspektiven* (Grundriss, Aufriss, Kreuzriss, über Eck gestellte Orthogonalperspektive): Das Ergebnis rechtwinkliger Parallelprojektionen, auch als Orthogonal- oder Normalprojektionen bezeichnet, sind Grund-, Auf- und Kreuzriss. Die parallelen Projektionsstrahlen treffen jeweils orthogonal auf die Bildfläche und die Raumkanten des Objekts verlaufen parallel zur Bildebene. Alle sichtbaren Strecken, Flächen und Winkel des Objekts erscheinen in wahrer Größe, die Entfernung von Objekt und Bildebene spielt keine Rolle für die Größe der Abbildung (Längen- und Winkeltreue bleibt erhalten). Treffen

³⁷⁵ Allerdings liefert die Axonometrie bei der Darstellung einer geometrischen Figur in Form eines „Drahtgerüsts“ noch keine Anhaltspunkte darüber, in welcher Raumlage das Objekt dargestellt ist. Um eine eindeutige Entscheidung über Raumlage und Ansichtsseite zu treffen, sind entweder geometrische Konventionen notwendig (beispielsweise der Drehsinn des Koordinatensystems) oder ein solches Objekt, dessen Ansichtswinkel und Raumlage für den Betrachter aufgrund der Erfahrung ersichtlich sind (beispielsweise bei der Betrachtung eines Hockers). „Der räumliche Eindruck eines axonometrischen Bildes [...] ist nicht eindeutig.“ Haack 1980, 23; vgl. Hohenberg 1966, 68.

³⁷⁶ Systematisch-geometrisch steht die Zentralprojektion also vor der Parallelprojektion. Aus diesem Grund erscheint es auch zulässig, eine Terminologie einzuführen, bei der sowohl die Ergebnisse von Parallelprojektionen als auch von Zentralprojektionen als Perspektiven bezeichnet werden. Denn Parallelperspektiven sind geometrisch betrachtet nur Sonderfälle von Zentralperspektiven. Vgl. Hölzel 1963, 100 (Anmerkung von Imhof); Linke 1991, 12; Rehkämper 2002, 11; Ten Doesschate 1964, 84.

³⁷⁷ Gioseffi 1966, 188–190; Hohenberg 1966, 72; Imhof 1968, 17; Ten Doesschate 1964, 84; Thomae 2001, 5, 82.

die Projektionsstrahlen rechtwinkelig auf die Oberseite des Objekts und liegt die Bildebene horizontal, entsteht ein Grundriss (Abb. 31. 63. 110), treffen sie rechtwinkelig auf die Vorderseite des Objekts und liegt die Bildebene vertikal, entsteht ein Aufriss (Abb. 1. 31), treffen sie auf die Nebenseite des Objekts bei vertikaler Bildebene, entsteht der Kreuzriss. Die Gegenüberstellung von Grund- und Aufriss ist das wichtigste Verfahren für die Konstruktionszeichnung, da es die geometrischen Eigenschaften des Objekts direkt und unverzerrt vermittelt. Allerdings liefern Grund- und Aufrisse kaum einen räumlichen Eindruck des Objekts, da die Projektionsstrahlen parallel zu den Hauptseiten des Objekts verlaufen und manche Kanten bzw. Flächen im Bild lediglich als Punkte bzw. Geraden (projizierend) erscheinen³⁷⁸. Grund- und Aufrisse spielten bereits vor der klassischen Antike eine wesentliche Rolle unter den Darstellungsverfahren, was ein kurzer Blick auf ägyptische Bildtraditionen exemplarisch bezeugen kann: Besonders geläufig waren Grund- und Aufrisskombinationen in der Darstellung von Landschaften wie Teichen und Gärten, was ein Gemälde aus der 18. Dynastie in Theben aus dem Grab des Neb-Amun³⁷⁹ veranschaulicht (Abb. 77. 78): Die Methode der Orthogonalprojektion wird hier benutzt, um den Grundriss eines Wasserbeckens mit dem Aufriss verschiedener Bäume zu kombinieren. Ein ähnliches Zusammenziehen von Orthogonalrissen wurde von Mikocki in Bezug auf die römische und spätrömische Kunst unter dem Ausdruck ‚perspective aplanie‘ gefasst³⁸⁰. Diese Einschätzung ist nur insofern korrekt, als Mikockis ‚perspective aplanie‘ entweder einer Aufriss-Kreuzrisskombination oder einer Orthogonalprojektion mit Schrägstellung des Objekts entspricht. Selbst bei der Aufriss-Kreuzrisskombination wird ‚Räumlichkeit‘ aber nicht negiert, sondern ähnlich wie in der ägyptischen Freskenkunst in einer Weise präsentiert, bei der die Projektionsstrahlen in verschiedenen Bündeln angenommen werden müs-

378 Eine wichtige Eigenschaft der rechtwinkligen Parallelprojektionen ist das ‚Verschwinden‘ der übrigen Objektseiten im Bild. Denn zu jedem Raumpunkt gehört zwar ein Bildpunkt, aber zu jedem Bildpunkt gehören viele Raumpunkte. Es gibt also Objektkanten, die im Perspektivbild lediglich als Punkte erscheinen („projizierende Geraden“ im Sprachgebrauch der Darstellenden Geometrie), und Objektflächen, die im Bild lediglich als Geraden abgebildet werden. Die wichtigen Eigenschaften der Strecken-, Flächen- und Winkeltreue werden also dadurch erzielt, dass nur eine einzige Seite des Objekts im Bild gezeigt wird – alle anderen Flächen erscheinen projizierend. Ein spezielles Verfahren der rechtwinkligen Parallelprojektion ist die *kotierte Parallelprojektion*. Sie beschränkt sich auf den Grundriss, aber gibt die Höhen des Objekts in Form von „Koten“ und Höhenlinien an. Dieses Verfahren findet seine klassische Anwendung in der Kartographie. Vgl. Hake 1994, 491; Hohenberg 1966, 1–5; Hölzel 1963, 100; Imhof 1963, 56. 66; Linke 1991, 11; Müllner u. a. 2002, 81–94; Thomae 2001, 9; Wieser 1997, 14. 28; Wunderlich 1984, 43–57. 79.

379 British Mus. Inv. 37983. Vgl. Arnheim 1965, 78 f.; Carl 2006, 16; Edgerton 2002, 18; Hohenberg 1966, 9; Panofsky 1964, 141; Richter 1970, 6–9; Sahrhage 1998, Taf. 12. Das Freskenfragment aus Theben-West um ca. 1400 v. Chr. zeigt einen künstlichen Fischteich mit Palmenumrandung. Ähnliche Grabmalereien mit Gartendarstellungen in Grundriss-Aufrisskombination zeigt etwa das Grab des Rechmire in Theben, 18. Dynastie (Abb. 78). Panofsky spricht bei diesem Verfahren von einer „Staffelung“: „[...] eine Neben- oder Übereinanderreihung von Aufrissen. Diese letztere Methode pflegt man als vertikale

bzw. seitliche „Staffelung“ zu bezeichnen, wobei bemerkt werden darf, daß dieselbe nicht eigentlich als „Schrägsicht“ zu deuten ist, vielmehr überhaupt keine „Sicht“ sondern eben nur eine Reiß-Reihung darstellt.“ Panofsky 1964, 141. Dieser Auffassung kann nur mit gewissen Vorbehalten gefolgt werden, da eine Unterscheidung von Reiß-Reihung und schrägen Projektionsstrahlen in Abhängigkeit von dem dargestellten Objekt oft überaus schwierig ist. Zudem scheint es sich bei der Reihung von Aufrissen gelegentlich um die Vorstufe einer räumlichen Strukturierung im axonometrischen Sinne zu handeln. In Form der Aufrissreihung dokumentiert sich ein erste bildliche Umsetzung für das Streben nach anschaulicher Raumtiefe.

380 „Ce terme [...] embrasse divers modes de représentation de l'espace dont le trait commun est fondamentalement la négation de l'illusion spatiale dans tout ou partie de la composition. L'artiste tend à ramener tous ses principaux éléments au premier plan, sur une seule et même ligne. [...] Dans la pratique, l'artiste cherchait à présenter ainsi tous les aspects [...]. La perspective aplanie n'usait donc pas d'un ensemble constant de vues.“ Mikocki 1990, 103 f, vgl. Mikocki 1990, 95. Derartige Kombinationen von Grund- und Aufrissen in einem gemeinsamen Bild werden hier mit dem Ausdruck ‚Mischperspektive‘ bezeichnet, vgl. Kap. I. 3. 3. 3. Ströker spricht bei den Aufriss-Grundrisskombinationen von einer „Art verdrehten Perspektive“, die die Dinge „zum einen Teil in Ansicht, zu einem Teil in Aufsicht wieder[gibt]. Der Raum scheint in der Fläche nicht anders Platz finden zu können als in der vereinigten Wiedergabe dieser beiden verschieden Aspekte.“ Ströker 1958, 175.

sen, sodass sie weder von einem Zentrum ausgehen noch untereinander parallel sind. Es handelt sich um eine Kombination verschiedener Perspektiveformen, also eine Art der Mischperspektive. Des Weiteren sollte die Gegenüberstellung von Auf- und Kreuzrissen oder Auf- und Grundrissen in einem Bild nicht mit einer solchen Orthogonalprojektion verwechselt werden, bei der zwar die Projektionsstrahlen rechtwinkelig auf eine senkrechte Bildebene treffen, das Objekt aber nicht parallel zur Bildebene ausgerichtet ist, sondern schräg im Raum steht. Hier darf weder von einer „perspective aplanie“ noch von einer Mischperspektive gesprochen werden, sondern von einer Orthogonalperspektive mit Schräglage oder Übereckstellung des Objekts, da es sich nicht um eine gemischte Form verschiedener Ansichten, sondern um eine einheitliche Darstellungsform handelt, bei der sämtliche Projektionsstrahlen in derselben Richtung verlaufen. Derartige Bilder geben einen guten Überblick über die Aufriss- und Kreuzrissflächen des Objekts und sind sehr einfach zu konstruieren. Der Nachteil liegt wie bei jeder Orthogonalprojektion darin, dass mindestens eine Raumachse projizierend erscheint und im Gegensatz zu reinen Auf- und Kreuzrissen kommt es bei dieser Projektionsform auch zu Verzerrungen in der Abbildung (Längentreue geht verloren).

Dass die Verfahren von Grund- und Aufriss für die Konstruktionszeichnung in hellenistisch-römischer Zeit von entscheidender Bedeutung waren, macht eine Passage bei Vitruv deutlich. Hier werden Grundrissdarstellungen mit dem Terminus *Ichmographia* belegt, während Aufrisse mit dem Ausdruck *Orthographia* bezeichnet werden³⁸¹. Im konstruktiv-geometrischen Bereich blieben Grundriss-Aufrisskombinationen bis in die frühe Neuzeit erhalten, sodass Zylinder-Skizzen noch im 17. Jh. als zwei Kreise mit verbindenden Parallelen dargestellt wurden (Abb. 23)³⁸². Die Haupteigenschaften der vier genannten Orthogonalperspektiven, die sich in einer Minimalbedeutung als annähernd rechtwinkelige Parallelperspektiven auf die Hauptseiten eines Gegenstandes definieren lassen, sind damit eine weitgehend verzerrungsfreie Wiedergabe der geometrischen Objekteigenschaften.

- b.) *Recht- und schiefwinkelige Axonometrien*: Mit dem Ausdruck *Axonometrien* soll hier auf solche Parallelperspektiven Bezug genommen werden, in denen mindestens eine Kante der Bildebene nicht orthogonal zu den Projektionsstrahlen verläuft³⁸³. Treffen die Projektionsstrahlen orthogonal auf eine Kante der Bildebene, spricht man von rechtwinkelligen Axonometrien. Sowohl bei den orthogonalen als auch bei den schiefwinkelligen Axonometrien handelt es sich meist um Ansichten von oben, die aber in entsprechende Unteransichten umgewandelt werden können. Sie bieten einen guten Überblick auf das Objekt und geben im Unterschied zu den Orthogonalrissen auch die Seiten des Gegenstands wieder³⁸⁴. Dadurch wird mithilfe einer einzigen Ansicht ein räumlicher Eindruck erzeugt, der sowohl Höhen- als auch Tiefenverhältnisse veranschaulichen kann. In dieser Hinsicht wurden axonometrische Verfahren auch immer wieder in der Kartographie verwendet, vor allem wenn es darum ging, eine räumliche Vorstellung des betreffenden Geländes zu vermitteln (vgl. Kap. I. 2. 2. 1. 1.)³⁸⁵. Allerdings sind axonometrische Darstellungen im Gegensatz zu

381 Vitruv *de Arch.* 1, 2, 2.

382 Vgl. Edgerton 2002, 28.

383 In der Darstellenden Geometrie sind Axonometrien durch die Angabe eines Koordinatensystem (Achsenkreuzes, x^s, y^s, z^s) und die entsprechenden Verzerrungsfaktoren bestimmt. Diese Methode der axonometrischen Darstellung liefert jedoch Abbildungen, die dieselben Eigenschaften wie parallel projizierte Bilder besitzen (Geradentreue, Parallelentreue, Teilverhältnistreue etc.). Diese Kommutabilität zwischen axonometrischem Verfahren und Parallelprojektion wird durch den „Satz von Pohlke“ festgelegt, der vereinfacht gesprochen besagt, dass mit der beliebigen Angabe des paarweise verschiedenen Achsenkreuzes (Koordi-

natenachsen x^s, y^s, z^s) und den zugehörigen Verzerrungen (v_x, v_y, v_z) das axonometrische Bild eines Objektes dem parallelperspektivischen Bild des Objektes entspricht. Auf dieser Grundlage und aus Gründen der Einfachheit sowie terminologischen Übersichtlichkeit werden Axonometrien deshalb wie Parallelperspektiven behandelt. Zum Satz von Pohlke vgl. Gioseffi 1966, 192; Haack 1980, 11 f. 45 f.; Hohenberg 1966, 85; Rehkämper 2002, 10; Wunderlich 1984, 79–83.

384 Haack 1980, 12; Imhof 1963, 67. 73; Thomae 2001, 9. 83; Wunderlich 1984, 92–95.

385 Hölzel 1963, 101–103; Imhof 1963, 76–75.

Zentralperspektiven nicht auf einen konstruktiven Horizont bezogen, da es in ihnen weder Fluchtpunkte noch Fluchtgeraden gibt³⁸⁶. Theoretisch können die parallelen Projektionsstrahlen jeden beliebigen (nicht orthogonalen) Winkel annehmen, doch haben sich in der Praxis der Darstellenden Geometrie einige Methoden als Standards herauskristallisiert. Von den antiken Darstellungen sind solche konventionellen Standards nicht unbedingt (und schon gar nicht dieselben) zu erwarten, doch lassen sich mit ihrer Hilfe geeignete Näherungsformen im Sinne einer Minimalbedeutung formulieren, um die Klassifizierung auch in antiken Bildern zu erleichtern. Zu den rechtwinkligen Axonometrien gehören die Isometrie und die Dimetrie:

- *Isometrie* (Abb. 32): Bei der Isometrie verlaufen die Objektkanten nicht parallel zur Bildebene, sondern das Objekt ist gegenüber der Bildebene gedreht (wie bei der Orthogonalperspektive mit Übereckstellung). Meist schließen die Objektkanten mit der Bildebene einen Winkel von 30° ein, das Objekt befindet sich gegenüber der Bildebene in zentral-symmetrischer Lage. Die Projektionsstrahlen kommen relativ steil von oben und die Projektion erfolgt auf die Grundrissebene (d. h., die Bildebene befindet sich in horizontaler Lage). Der Vorteil der Isometrie besteht darin, dass sämtliche Maße des Objekts (Höhe, Breite, Länge) auf der Abbildung in wahrer Größe erhalten bleiben. Von dieser Längentreue hat die Isometrie ihren Namen. Der Nachteil liegt darin, dass sämtliche Winkel und Flächen in der isometrischen Abbildung verzerrt erscheinen³⁸⁷. Im Hinblick auf eine empirische Minimalbedeutung soll genau dann von einer Isometrie_{Min} die Rede sein, wenn eine Axonometrie_(Min) mit relativ starker Oberansicht vorliegt und das Objekt in annähernd zentral-symmetrischer Raumlage gegeben ist.
- *Dimetrie* (Abb. 33): Wie bei der Isometrie ist das Objekt auch bei der Dimetrie gegenüber der Bildebene gedreht, allerdings nur leicht. Objektkanten und Bildebene verlaufen nicht ganz parallel, sondern schließen meist einen Winkel von 7° und 42° ein. Im Vergleich zur Isometrie ist die Draufsicht auf das Objekt geringer und es erfolgt eine Projektion auf die Aufrissebene (d. h., die Bildebene befindet sich in vertikaler Lage). Wie bei der Isometrie erscheinen auch bei der Dimetrie alle Winkel und Flächen des Objekts verzerrt³⁸⁸. In einer empirischen Minimalbedeutung soll genau dann von einer Dimetrie_(Min) gesprochen werden, wenn eine Axonometrie_(Min) mit leichter Oberansicht vorliegt und das Objekt nur geringfügig gegenüber der Bildebene gedreht ist.

Die schiefwinkligen Axonometrien (in der Darstellenden Geometrie auch Schrägrisse genannt) sind dadurch gekennzeichnet, dass eine Objektebene (Oberseite, Aufrisseite etc.) parallel zur Bildebene verläuft, während die Projektionsstrahlen in einem schiefen Winkel auf die Bildebene und das Objekt treffen³⁸⁹. Während das Objekt gegenüber der Bildebene nicht gedreht, sondern frontal platziert ist, fallen die Projektionsstrahlen meist schräg von oben ein (Abb. 2. 7). Im Englischen und Französischen findet sich für schiefwinklige Axonometrien meist der Sammelaus-

386 Vgl. Imhof 1963, 75. Wird im Bereich der Axonometrie dennoch ein Horizont verwendet, so kann es sich nur um einen natürlichen Horizont handeln, der gesondert in die Darstellung eingeführt wird.

387 D. h., ein rechter Winkel am Objekt wird zu einem stumpfen oder spitzen Winkel in der Isometrie. Zu Definition und Eigenschaften von Isometrie und Dimetrie vgl. Gioseffi 1966, 191; Haack 1980, 22f.; Hake 1994, 490f.; Hilpert 1988, 11. 24; Linke 1991, 11; Mikocki 1990, 59; Müllner u. a. 2002, 7; Thomae 2001, 82f.;

Wieser 1997, 16. 38 f. 42 f. Zur Anwendung isometrischer Verfahren in der Kartographie vgl. Hake 1994, 487 f. 491; Hölzel 1963, 101 f.

388 Während zwei Raumachsen (meist Höhe und Länge) unverkürzt dargestellt werden, unterliegt die dritte Raumachse einem Verkürzungsfaktor – daher der Name «Dimetrie».

389 Hohenberg 1966, 75. Hohenberg spricht auch von „frontaler Axonometrie“. Hohenberg 1996, 82–84.

druck „oblique projection“³⁹⁰. Zu den schiefwinkligen Axonometrien gehören die Kavalierperspektive, die Kabinettperspektive, die Militärperspektive und die Planometrie:

- *Kavalierperspektive* (Abb. 34. 35): Die Kavalierperspektive ist wegen ihrer Anschaulichkeit und Plausibilität eine der meist verbreiteten Parallelperspektiven überhaupt. Es handelt sich um ein Aufriss-Schrägbild oder Ansicht-Schrägbild. Die Bildebene befindet sich in einer vertikalen Raumlage, die Aufrissebene des Objekts liegt parallel zur Bildebene. Die Projektionsstrahlen fallen schräg von oben auf Objekt und Bildebene. Das hat zur Folge, dass der Aufriss des Objekts in der perspektivischen Abbildung unverzerrt erscheint. Demgegenüber werden alle Flächen und Winkel parallel zur Kreuzriss- und Grundrissebene gestaucht und verzerrt, sodass ein rechter Winkel der Kreuzrissebene in der Abbildung zu einem 45° Winkel wird³⁹¹. Werden mithilfe der Kavalierperspektive mehrere Gegenstände dargestellt, die sich im Raum hintereinander befinden, erzeugen die von oben einfallenden Projektionsstrahlen auf der Bildebene eine Anordnung der Gegenstände schräg übereinander. Im Gegensatz zur Isometrie und Dimetrie hat die Kavalierperspektive den Vorteil, dass nicht alle Flächen und Winkel der Abbildung verzerrt erscheinen³⁹². Die Kavalierperspektive bietet einen einfachen Ersatz für Zentralperspektiven und erzeugt im Betrachter einen ähnlichen Raumeindruck. Sie ist anschaulich und intuitiv eingängig, bewahrt aber gleichzeitig wesentliche geometrische Objekteigenschaften, die sich an der Abbildung schnell erfassen lassen. Dementsprechend werden Kavalierperspektiven oft auf rein empirischem Wege hergestellt, wobei der beste Raumeindruck für den Betrachter in Projektionsrichtung entsteht – d. h. bei der Ansicht von rechts oben. Darstellungsverfahren, die der Kavalierperspektive ähneln, finden sich in Ansätzen bereits in der ägyptischen Malerei, etwa wenn Personen, Pferde oder Gegenstände schräg hintereinander angeordnet werden. Panofsky versuchte diese axonometrische Anordnung insofern abzuschwächen, als er von einer „Staffelung“, d. h. einer zweidimensionalen Reihung von Aufrissen, spricht. Während ihm die archäologische und kunstwissenschaftliche Forschung nicht nur in dieser Terminologie, sondern auch ihrer Deutung gefolgt ist, plädieren Gioseffi und Geyer plausibel dafür, dass es sich um eine Vorform axonometrischer Darstellungsmethoden handelt – einer Auffassung, der insofern beizupflichten ist, als die Anordnung von Objekten mit betonter Vertikalerstreckung schräg übereinander trotz aufrissartiger Darstellung der Einzelobjekte durchaus einer Näherung an Kavalierperspektiven entspricht³⁹³. Weiterentwickelte Formen der Kavalierperspektive,

390 Der Ausdruck wird gelegentlich nur auf die Kavalierperspektive bezogen. In der deutschsprachigen Literatur sind für schiefwinklige Axonometrien (vor allem für Kavalier- und Militärperspektiven) gelegentlich auch die Ausdrücke ‚Parallelperspektive‘ und ‚Frontalaxonometrie‘ in Gebrauch. Zu den Grundlagen der schiefwinkligen Axonometrie vgl. Geyer 1994, 12 f.; Gioseffi 1966, 191; Haack 1980, 12; Hake 1994, 491; Thomae 2001, 9; Wunderlich 1984, 91.

391 Für diejenige Raumachse, die nicht parallel zur Bildebene liegt (x-Achse), wird in der Darstellung meist ein Verkürzungsfaktor von $\frac{1}{2}$ oder $\frac{3}{4}$ eingeführt. Definition von ‚Kavalierperspektive‘: Gioseffi 1966, 191; Haack 1980, 45 f.; Hake 1994, 492; Hilpert 1988, 10. 14; Hohenberg 1966, 83 f.; Linke 1991, 11; Thomae 2001, 82 f.; Wieser 1997, 18. 50 f.; Wunderlich 1984, 90.

392 Das Verfahren hat eine relativ lange Tradition, etymologisch reicht der Ausdruck bis in die Militärkartographie des 18. Jh. zurück. Als ‚Kavalier‘ wurde ein hoher Aussichtspunkt oder Turm in einem Festungsbauwerk bezeichnet, der eine besonders gute Übersicht auf das Gelände bot. Vgl. Hake 1994, 492; Hilpert 1988, 127; Ho-

henberg 1966, 83; Hölzel 1963, 102; Mikocki 1990, 59; Thomae 2001, 9; Wieser 1997, 18.

393 Panofsky 1964, 141–143. „Das Hintereinander der Gegenstände kann daher [...] nicht anders, als durch Staffelung angedeutet werden [...].“ Dazu Gioseffi (1966, 192–194) mit gewissen Vorbehalten: „The interpretation of vertical superposition as representing views from above and lateral arrangement as three-quarter view is disputed by Erwin Panofsky, who prefers to speak of rhythmic linear series [Staffelung]. This interpretation, however, needs to be reconsidered and partially revised.“ Die schräge Anordnung von sich überschneidenden Gegenständen in der ägyptischen Malerei deutet Geyer im Sinne einer Axonometrie: „Die ägyptische Parallelverschiebung, auch Schrägvorstellung genannt, war eine Frühform der Axonometrie, die der Tiefenlinien noch entbehrte.“ Geyer 1994, 12. Ein schräg gereihtes Hintereinander von Gegenständen (Figuren), das sich ab archaischer Zeit in der griechischen Vasenmalerei wiederfindet, wurde von Carl als eine Vorform der räumlichen Darstellungsweise gedeutet, wenngleich die Terminologie (‚Staffelung‘) unverändert bleibt und auch kein Zusammenhang mit einer axonometrischen Raumge-

wenn auch nicht immer in exakter Anwendung, finden sich in der spätclassischen und un-teritalischen Vasenmalerei, vor allem dann, wenn es um die Darstellung kubischer oder qua-derförmiger Körper geht. Als Beispiele seien hier nur zwei apulische Vasenbilder aus der zweiten Hälfte des 4. Jh. v. Chr. erwähnt, auf denen u. a. ein Naiskos und ein Altar mit Ar-temis-Tempel dargestellt sind³⁹⁴ (Abb. 81. 82). Die Balkendecke des Naiskos wird in einer kavali-erperspektivischen_{Min} Unteransicht dargestellt, bei der die Balken annähernd parallel abge-bildet sind. Auf dem apulischen Krater in Neapel wird der Altar mit der Figur des Orestes in einer Kavali-erperspektive von schräg oben gezeigt, wobei die Raumkanten nicht völlig parallel verlaufen.

- *Kabinettperspektive* (Abb. 36): Mit dem Ausdruck «Kabinettperspektive» wird eine schief-winkelige Axonometrie bezeichnet, die der Kavali-erperspektive insofern ähnlich ist, als es sich ebenfalls um ein Aufriss-Schrägbild mit schräg von oben kommenden Projektionsstrah-len handelt. Im Unterschied zur Kavali-erperspektive ist der Einfallswinkel noch steiler, Auf-riss- und Kreuzrissebene schließen meist einen Winkel von 60° ein, sodass eine verstärkte Draufsicht auf das Objekt die Folge ist³⁹⁵.
Im Rahmen einer Minimalbedeutung soll von einer Kavali-er- oder Kabinettperspektive_{Min} genau dann gesprochen werden, wenn es sich um axonometrische Aufriss-Schrägbilder in Minimalbedeutung handelt, bei denen die Projektionsstrahlen von schräg oben kommen und die Aufrissebene unverzerrt erscheint (Kavali-erperspektive_{Min}: Winkel 30–55°, Kabi-nettperspektive_{Min}: Winkel 55°–80°).
- *Militärperspektive* und *Planometrie* (Abb. 37. 38): Mit dem Ausdruck «Militärperspektive» wird meist ein Grundriss-schrägbild bezeichnet, bei dem die Bildebene horizontal im Raum liegt. Die parallelen Projektionsstrahlen treffen von schräg oben auf die Bildebene, wobei der Neigungswinkel der Strahlen meist 45° mit der Bildebene einschließt. Aus diesem

staltung hergestellt wird: „Auch die Staffe-lung hat offensichtlich schon früh das Anliegen, bildliche Tiefe zu evo-zieren, wie wir sie mit der Wiedergabe von Raum verbinden. [...] Staffe-lungen bilden die einfachste Veranschaulichung des geometrischen Raumes.“ Carl 2006, 16. Ein prominen-tes Beispiel für die Problematik, die mit dem Ausdruck «Staffe-lung» zur Beschreibung einer bestimmten (perspekti-vischen) Darstellungstechnik verbunden ist, bietet der berühmte Argonautenkrater des Niobiden-Malers aus Or-vieto im Louvre (G 341; um 460 v. Chr.). Sowohl auf der Vorderseite (Tod der Niobiden) als auch auf der Rückseite (Götter und Heroen) des Kelchkraters sind verschiedene „polygnotische“ Bodenlinien, auf denen sich die Figuren bewegen, übereinander auf der Malfläche verteilt. Nun besteht das Problem nicht darin, dass die diversen Boden-linien auf der Malfläche ein zweidimensionales Übereinan-der bilden (also übereinander gestaffelt sind, wenn man so will), sondern darin, wie dieses zweidimensionale Überei-nander auf der Malfläche *gedeutet* wird: als zweidimensiona-les Übereinander oder dreidimensionales Hintereinander? Kenner (1964, 104) versuchte dieses Interpretationsprob-lem so auszudrücken: „Steckt hier durch Bodenwellen ka-schiert eine primitive Staffe-lung dahinter, ist es eine Ebene von sehr hohem Augenpunkt, das heißt in starker Drauf-sicht gesehen, oder liegt die Vorstellung eines steil anstei-genden Bergrückens zugrunde?“ Während sich Kenner für ein ansteigendes Gelände ausspricht, ist es ebenso möglich, in der Anordnung der Bodenlinien den Versuch eines räumlichen Hintereinander bei zugrunde liegender Drauf-sicht anzunehmen oder (überzeugender) eine Kombination

aus ansteigendem Gelände und draufsichtigem Hinterei-nander. Der Terminus «Staffe-lung» zur Beschreibung dieser einfachen (letztendlich mit aufsichtiger Parallelperspektive arbeitenden) Darstellungsweise ist in jedem Fall verfäng-lich. Zum Argonautenkrater des Niobidenmalers und sei-ner räumlichen Darstellungsweise vgl. u. a.: Arias – Hirmer 1960, 86; Boardman 1991, 15; Buschor 1940, 195–197; Kenner 1964, 102–105.

394 Apulischer Volutenkrater des Ilioupersis-Malers mit Orest und Iphigenia beim Artemis-Tempel, 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr., Neapel MN F81 (Abb. 81). Apulische Hydria mit einem Jüngling im Naiskos, British Mus. F283 (Abb. 82); Trendall 1990, 92. Zur spezifischen Raumerfassung und Verwendung von Parallel- bzw. Axialperspektiven in den Architekturdarstellungen (speziell Naiskos-Szenen) der un-teritalischen Vasenbilder vgl. u. a.: Engemann 1967, 84–87; Kenner 1964, 132f.; Panofsky 1964, 142f.; Richter 1970, 42–47.

395 Wieser 1997, 54 f. Die beiden Formen werden nicht immer klar unterschieden, da sie eine gemeinsame Her-kunft in der Militärkartographie des 17. und 18. Jh. ha-ben, wie die Darstellung eines walachischen Wehrdorfes aus dem Jahr 1689 eindrucksvoll belegt (Abb. 95). Der Winkel ist mit 70° zwar noch steiler, ansonsten aber eine Kabinettperspektive in „Reinkultur“. Das kartenverwandte Schaubild zeigt ein walachisches Wehrbauerdorf mit Pali-sadenzaun, Wachtürmen und Wassergraben und ent-stammt dem Werk des J. W. Valvasor über „Die Ehre des Herzogthums Krain“ von 1689.

3. 1. 2. Zentralperspektiven

Grund treffen Grundriss und Aufriss in der Abbildung ebenfalls in einem Winkel von 45° aufeinander. Die Militärperspektive hat eine starke Draufsicht auf das Objekt zur Folge, Grundriss bzw. Objektoberseite erscheinen im Bild unverzerrt. Im Gegensatz dazu werden Flächen und Winkel der Aufriss- und Kreuzrissebenen verzerrt und gestaucht³⁹⁶. Der beste visuelle Raumeindruck bei der Betrachtung militärperspektivischer Bilder ergibt sich von schräg unten. Werden mithilfe der Militärperspektive Gebäudekomplexe oder Städte gezeigt, erscheinen die Grundrisse maßstäblich und geographische Lagerrelationen können direkt abgelesen werden³⁹⁷. In einer Minimalbedeutung sollen $\langle \text{Planometrie}_{\text{Min}} \rangle$ und $\langle \text{Militärperspektive}_{\text{Min}} \rangle$ synonym gebraucht werden und zwar genau dann, wenn es sich um Axonometrien_{Min} handelt, bei denen die Projektionsstrahlen von schräg oben auf eine Bildebene in horizontaler Raumlage treffen, welche annähernd parallel zur Grundrissebene des Objekts liegt.

Im Falle von Landschaftsbildern können sowohl einzelne Landschaftselemente als auch der gesamte Landschaftsraum parallelprojektiven Verfahren unterworfen sein. Von einer Landschaftsdarstellung in Parallelperspektive_(Min) soll jedoch nur dann Rede sein, wenn die parallelperspektivische Einheit für alle Bildgegenstände gewahrt bleibt. Die Projektionsform muss für alle Bildelemente dieselbe sein, andernfalls wird von einer Mischperspektive gesprochen³⁹⁸ (vgl. Kap. I. 3. 3. 3.). Eine wichtige Eigenschaft schiefwinkliger Axonometrien besteht darin, dass es ihnen gelingt, sowohl eine anschauliche Repräsentation des Gegenstands zu liefern als auch gewisse geometrische Eigenschaften unverzerrt zu erhalten (Paralleltreue). Wenn es die Absicht der Darstellung ist, räumliche Strukturen möglichst prägnant herauszuarbeiten und in der Abbildung zu konservieren, sind sie Zentralperspektiven vorzuziehen, weshalb sie im konstruktiven Bereich (Architektur- und Ingenieurwesen) nach wie vor bestimmend sind. Das Veranschaulichen räumlicher Zusammenhänge steht hier im Vordergrund³⁹⁹.

3. 1. 2. Zentralperspektiven

Entscheidend für die Zentralperspektive und ihre projektive Grundlage ist die Annahme eines Projektionszentrums oder Augpunkts (A). Anders als bei der Parallelperspektive verlaufen die Projektionsstrahlen (Pz) untereinander nicht parallel, sondern gehen alle vom festgelegten Projektionszentrum aus⁴⁰⁰ und treffen dann auf das darzustellende Objekt und die Bildebene. Dabei

³⁹⁶ Für die Höhen (z-Achse) wird meist ein einheitlicher Verkürzungsfaktor von $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$ oder $\frac{3}{4}$ eingeführt. Die Stellung des Objekts wird meist in einer Überecklage von 45° gewählt. Definition und Eigenschaften der Militärperspektive vgl.: Hake 1994, 492; Hilpert 1988, 14; Hohenberg 1966, 83; Linke 1991, 11 f.; Rehkämper 2002, 11; Thomae 2001, 83; Wieser 1997, 46–47; Wunderlich 1984, 90 f.

³⁹⁷ Wie im Falle der Kavalierverspektive stammt auch dieser Ausdruck aus dem Bereich der Militärkartographie, da die Militärperspektive für kartographische Zwecke geeignet ist und ein einfaches Verfahren liefert, um Grundrissituation sowohl einigermaßen anschaulich als auch unverzerrt darzustellen. Hake 1994, 493; Hilpert 1988, 127; Wieser 1997, 78. Bei der Planometrie handelt es sich wie bei der Militärperspektive um ein Grundrisssträgbild, aber anders als bei der Militärperspektive können Überecklage und Neigungswinkel der Projektionsstrahlen beliebig gewählt werden. $\langle \text{Planometrie} \rangle$ und $\langle \text{Militärperspektive} \rangle$ werden in der Literatur oft nicht differenziert, eine deutliche Unterscheidung trifft Wieser 1997, 48 f. 78; vgl. Thomae 2001, 83 f.

³⁹⁸ Ströker nimmt eine etwas andere Differenzierung vor: Mit dem Ausdruck $\langle \text{Raumperspektive} \rangle$ fasst sie verschiedene Formen der Linearperspektive zusammen. Diese unterteilt sie in „perspektivische Kompositionen“ und „Körperperspektiven“. Ersteres bezeichnet „die perspektivische Darstellung mehrerer Einzelgegenstände, deren szenische Anordnung so gewählt ist, daß sie [...] eine Tiefenwirkung erzielen [...]“. Der zweite Ausdruck bezieht sich auf die perspektivische Darstellung isolierter Einzelgegenstände. Ströker 1958, 143. Auf diese Unterscheidung wird hier verzichtet, um stattdessen von $\langle \text{räumlicher Einheit} \rangle$ bzw. synonym $\langle \text{einheitlicher Perspektive} \rangle$ oder $\langle \text{Mischperspektiven} \rangle$ zu sprechen.

³⁹⁹ „Das Schrägbild soll nicht Raumwirkung geben, sondern verdeutlichen [...]. Das Schrägbild zeigt also zuerst Umfassung und Konstruktion des Raumes, nicht die daraus entspringende Wirkung für den Betrachter.“ Hilpert 1988, 128. Vgl. Geyer 1994, 13 f.; Hohenberg 1966, 74; Wunderlich 1984, 91.

⁴⁰⁰ „Die [Zentral-]Perspektive beruht auf einer *Zentralprojektion*, bei der die Seh- oder Projektionsstrahlen in

wird die Lage der Bildebene im Raum meist so gewählt, dass sich die Bildebene *vor* dem Projektionszentrum befindet (Abb. 3–6. 8)⁴⁰¹. Wegen der Annahme eines punktförmigen Projektionszentrums in endlicher Entfernung vom dargestellten Gegenstand werden die Ausdrücke ‚Zentralprojektion‘ (Methode) und ‚Zentralperspektive‘ (Ergebnis) verwendet⁴⁰². Die theoretische Grundlage ist ebenso einfach und klar wie bei der Parallelprojektion: Aus der Geradlinigkeit der Projektionsstrahlen und dem Ausgang von einem Zentrum folgen alle Gesetzmäßigkeiten von Zentralprojektion und Zentralperspektive. Besonders anschaulich präsentiert sich das projektive Verfahren der Zentralperspektive in Dürers Holzschnitten seines Perspektivlehrbuchs von 1525 (Abb. 9)⁴⁰³. Die Bildebene wird als durchsichtige Glasplatte gedacht, die zwischen dem Augpunkt und dem Objekt in vertikaler Raumlage platziert ist. Vom Projektionszentrum ausgehend werden die wichtigsten Objektpunkte mithilfe von Sehstrahlen (Schnüren) angepeilt, wobei der Durchstoßpunkt der Sehstrahlen durch die Bildebene den zugehörigen Bildpunkt ergibt. Da sich die Projektionsstrahlen ausgehend vom Augpunkt im Raum ausbreiten, kann das zentralperspektivische Bild als Schnittfigur eines Strahlenkegels mit der senkrechten Bildebene verstanden werden⁴⁰⁴. Die Konstruktionsweise der Zentralperspektive hat zur Folge, dass die Darstellung der Objekte auf ein fixiertes Zentrum bezogen ist, das außerhalb der Bildebene angesiedelt ist und deshalb konstruktiv-imaginär bleibt⁴⁰⁵. Von diesem konstruktiven Zentrum aus wird ein zusammenhängendes Raumgefüge erzeugt, das durch das Vorhandensein des gemeinsamen Bezugspunktes eine Vereinheitlichung erfährt. Von einem Betrachter kann im Hinblick auf zentralperspektivische Bilder insofern gesprochen werden, als sich die Methode der Zentralprojektion mit dem Abbildungsvorgang eines Fotoapparats oder dem Sehvorgang des menschlichen Auges vergleichen lässt. Gegenüber den komplexen Vorgängen der visuellen Wahrnehmung ist die Annahme eines punktförmigen Projektionszentrums aber eine Idealisierung und Vereinfachung⁴⁰⁶ (Abb. 20. 25). Damit sich die Lichtstrahlen von tatsächlichem und abgebildetem Objekt entsprechen und derselbe Seheindruck zustande kommt, darf sowohl das Objekt als auch das Bild nur in *bestimmtem Abstand* mit *einem* bewegungslosen Auge durch ein Guckloch betrachtet werden. Erst unter dieser Voraussetzung bietet die Zentralperspektive „dem Auge die künstlerischen Eindrücke in der gleichen Form dar, wie sich ihm die Gegenstände der Natur darbieten, einer vertrauten Täuschung,

einem Zentrum oder Punkt zusammenlaufen oder umgekehrt von einem solchen ausgehen [...]“ Bärtschi 1976, 34. Für die Erzeugung eines zentralperspektivischen Bildes ist es *unerheblich*, ob die Projektionsstrahlen von einem Projektionszentrum oder vom Objekt ihren Ausgang nehmen. Vgl. Bärtschi 1976, 11. 39; Boehm 1969, 88; Gioseffi 1966, 184; Linke 1991, 10; Thomae 2001, 9.

401 Die Lage der Bildebene im Raum ist für das Zustandekommen der zentralperspektivischen Abbildung eigentlich irrelevant. Mit der räumlichen Anordnung der Bildebene wird lediglich die Bildgröße oder die Bildrichtung variiert: Befindet sich die Bildebene zwischen Projektionszentrum und Objekt (also vor dem Objekt), erscheint die Abbildung kleiner als der Gegenstand. Befindet sich die Bildebene hinter dem Objekt, erscheint die Abbildung größer als der Gegenstand. Befindet sich die Bildebene hinter dem Projektionszentrum, erscheint die Abbildung „auf den Kopf gestellt“ (vgl. Photographie oder Retinabild im Auge). Thomae 2001, 10. 26; Gioseffi 1966, 184.

402 Wie bereits erwähnt, ist der Übergang von Zentral- und Parallelprojektion fließend. Bei der Zentralprojektion wird das Projektionszentrum in endlicher Entfernung vom Objekt angenommen, bei der Parallelprojektion ist das Projektionszentrum in unendliche Entfernung gerückt. Im Sprachgebrauch der Darstellenden Geometrie sind

auch die Ausdrücke ‚Zentralriss‘ oder ‚Perspektive‘ als Ergebnis der Zentralprojektion verbreitet. Manchmal wird der Ausdruck ‚Perspektive‘ sowohl für die Methode als auch für das Ergebnis der Zentralprojektion verwendet. Vgl. Brauner 1982, 11; Linke 1991, 10; Müllner u. a. 2002, 99; Pillwein 2002, 95; Wunderlich 1984, 119.

403 Serie von Holzschnitten zur methodischen Vorgehensweise bei der Konstruktion zentralperspektivischer Bilder aus Dürers *Underweysung der messung, mit dem Zirckel und richtscheyt in Linien ebenen und gantzen corporen* von 1525. Vgl. Gombrich 1977, 275 f.

404 Boehm 1968, 18; Schmidt 1978, 11.

405 Das Projektionszentrum ist also nie im Bild angesiedelt, für dessen Konstruktion aber von unverzichtbarer Bedeutung: „In seiner Eigenschaft, die Darstellungsweise der Gegenstände zu bestimmen, liegt er [der Augpunkt] außerhalb der Fläche und ist nur in der mathematischen Konstruktion angebar, durch Verlängerung der Bildorthogonalen. In der Konstruktion wird er als Projektionszentrum aufgefasst, das zwar den realen Bildraum entwirft, selbst aber virtuell bleibt. [...] Diesem Raum gegenüber bleibt der Augpunkt außerräumlich imaginär, aber raumschaffend.“ Boehm 1968, 18.

406 Vgl. Bärtschi 1976, 34 f.; Edgerton 2002, 11.

welche die Wirklichkeit erkennen lässt⁴⁰⁷. Zentralperspektivische Bilder basieren auf derselben Projektionsart, auf der auch der Sehvorgang beruht, es müssen aber spezifische Rahmenbedingungen der Bildbetrachtung gegeben sein, damit die zentralperspektivische Abbildung eines Objekts dem Betrachter dasselbe Konfigurationsmuster wie das tatsächliche Objekt zur Verfügung stellt⁴⁰⁸.

Zunächst ist die Theorie der Zentralprojektion und der auf ihr basierenden Abbildungsweise ein Modell, das sich vereinfacht an seinen grundlegenden Termini erläutern lässt (Abb. 4–6. 8. 9)⁴⁰⁹. Ausgangspunkt sind zwei Ebenen im Raum, die orthogonal aufeinander stehen, eine waagrechte Ebene (*Grundebene* oder *Standebene*) und eine senkrechte Ebene (*Bildebene*)⁴¹⁰. Die Schnittlinie zwischen Grundebene und Bildebene wird als *Spurgerade* (Sp) bezeichnet. Die abzubildenden Objekte sind auf der Grundebene (oder im Raum) verteilt, wobei die Bildebene entweder vor dem Objekt, hinter dem Objekt oder am/im Objekt platziert werden kann – jeweils relativ zum Projektionszentrum. Dieses *Projektionszentrum* (A), auch *Augpunkt* oder *Blickpunkt* genannt, ist der unverzichtbare Bestandteil jeder Zentralprojektion, von dem sämtliche Projektionsstrahlen ihren Ausgang nehmen. Diese *Projektionsstrahlen* (Pz) sind Geraden, die beliebige Objektpunkte mit dem Augpunkt verbinden und auf diese Weise das zentralperspektivische Bild erzeugen (Abb. 4–6. 8). Denn jeder abzubildende Objektpunkt wird durch einen Projektionsstrahl mit dem Augpunkt verbunden, wobei die Schnittpunkte (Durchstoßpunkte) von Pz mit der Bildebene die jeweiligen Bildpunkte ergeben⁴¹¹. Der *Standpunkt* (St) eines imaginären Betrachters ergibt sich durch die senkrechte Verbindung von Augpunkt und Grundebene, dieser Abstand wird als sog. *Aughöhe* (Ah) bezeichnet. Nun kommen zwei weitere Ebenen ins Spiel: die *Sagittalebene* und die *Horizontebene* (Abb. 4). Die Sagittalebene steht sowohl orthogonal zur Bild-

407 Schweitzer 1953, 10. Werden beleuchtete Gegenstände gesehen, so werden von diesen Gegenständen Lichtstrahlen nach allen Seiten reflektiert. Die Lichtstrahlen, welche in die Augen treffen, sind für das stereoskopische und binokulare Sehen verantwortlich. Hornhaut (H), Kammerwasser (K) und Linse (L) bilden ein optisches System, bei dem das zentralperspektivische Bild auf die Netzhaut (N) projiziert wird, die mit annähernd 100.000 lichtempfindlichen Sinneszellen unterschiedlicher Reaktionsfähigkeit („Stäbchen“, „Zäpfchen“) ausgestattet ist (Abb. 20). In jedem Auge wird ein umgekehrtes, zentralperspektivisches Bild auf die Netzhaut (Retina) geworfen. Der Sehvorgang erfolgt also in umgekehrter Richtung zum zentralprojektiven Modell, bei dem die Projektionsstrahlen vom Projektionszentrum ausgehen. Für das Zustandekommen eines zentralperspektivischen Bildes ist die Richtung der Projektionsstrahlen (Lichtstrahlen) aber irrelevant. Das Gesichtsfeld jedes Auges ist in verschiedene Schärfezonen eingeteilt, wobei nur ein kleiner Bereich im Zentrum (*fovea centralis*, höchste Dichte der lichtempfindlichen Sinneszellen) scharfes Sehen ermöglicht. Wegen des Augenabstands unterscheiden sich die Retinabilder und werden erst durch die neuronalen Wahrnehmungsvorgänge im Gehirn zu einem visuellen Eindruck verschmolzen (stereoskopisches Sehen). Demgegenüber lässt sich das zentralperspektivische Abbild nur mit dem monokularen Sehen vergleichen, bei dem sich der Standort des Auges nicht mehr ändern darf, sondern an der Stelle das Projektionszentrum verharren muss. „Als Faustregel kann gelten, daß ein im Punkt O [Augpunkt] befindliches menschliches Auge bei starrer Blickachse nur einen solchen Teil des Sehraums deutlich erkennen kann, der innerhalb eines Drehkegels um die Blickachse mit dem Öffnungswinkel von etwa 60° liegt. [...] Allerdings hat

auch diese Regel keine absolute Gültigkeit [...], da [...] das Auge des Betrachters [beim Anschauen des zentralperspektivischen Bildes] nicht starr den Hauptpunkt fixiert.“ Brauner 1982, 20 (Ergänzungen Verf.). Vgl. Bärtschi 1976, 34–36; Brauner 1982, 11; Goodman 1997, 23; Haack 1964, 7 f.; Kraft 2005, 33; Linke 1991, 10; Panofsky 1964, 101; Pillwein 2002, 95; Rehkämper 2002, 39; Schmidt 1978, 9 f.; Snyder 1980, 515; Ten Doesschate 1964, 11–14; Thomae 2001, 9; Wunderlich 1984, 120.

408 „It [central perspective] is the art of depicting three-dimensional objects upon a plane surface in such a manner that the picture *may* affect the eye of the observer in the same way as the natural objects themselves.“ Ten Doesschate 1964, 6 f.

409 Zu den Grundaussdrücken im Modell der Zentralprojektion vgl.: Bärtschi 1976, 39 f.; Brauner 1982, 11; Edgerton 2002, 179–186; Gioseffi 1966, 184; Hohenberg 1966, 88 f.; Linke 1991, 18–20; Mikocki 1990, 56–58; Müllner u. a. 2002, 99; Schweitzer 1953, 10; Thomae 2001, 12–14; Ten Doesschate 1964, 25–28; Wieser 1997, 8–10; Wunderlich 1984, 119.

410 Thomae 2001, 12. Die Lage der Bildebene im Raum ist letztendlich beliebig. Stehen Grund- und Bildebene senkrecht aufeinander, bleiben senkrechte Objektanten auch im Bild senkrecht.

411 Wird beispielsweise das Quadrat ABCD zentralperspektivisch dargestellt, werden die Eckpunkte A, B, C, D mit dem Projektionszentrum verbunden. Die Bildpunkte A', B', C' und D' sind diejenigen Punkte, an denen die Verbindungslinien (Pz) die Bildebene schneiden (Abb. 3). Vgl. Bärtschi 1976, 40. Zur Definition der zentralperspektivischen Projektion eines Punktes: Rehkämper 2002, 11.

ebene als auch orthogonal zur Grundebene und geht durch das Projektionszentrum. Mit der Bildebene erzeugt sie eine senkrechte Schnittlinie (*Sagittale*). Sämtliche Objektkanten, die parallel zur Sagittalen sind, werden auch im Bild als senkrechte Linien dargestellt (vorausgesetzt, die Bildebene steht orthogonal zur Grundebene). Die Horizontebene verläuft parallel zur Grundebene und geht ebenfalls durch den Augpunkt. Die Schnittlinie zwischen Horizontebene und Bildebene markiert den konstruktiven *Horizont* im zentralperspektivischen Bild. Dieser konstruktive Horizont hat immer denselben Abstand von der Grundebene wie die Aughöhe. Ändert sich die Aughöhe, so ändert sich auch die Lage des konstruktiven Horizonts im Bild. Der Schnittpunkt zwischen Bildebene, Sagittalebene und Horizontebene wird als *Hauptpunkt* (H) bezeichnet. Dieser Hauptpunkt kann auch durch die lotrechte Verbindung von Projektionszentrum (A) und Bildebene erzeugt werden. Der Hauptpunkt (H) wird in der Literatur oft fälschlich als „der“ Fluchtpunkt bezeichnet, was insofern irreführend ist, als es genau genommen zu *jeder* Schar paralleler Geraden einen Fluchtpunkt gibt (also unendlich viele), während der Hauptpunkt nur der Fluchtpunkt *einer* Schar von parallelen Geraden ist, nämlich jener, die orthogonal zur Bildebene verlaufen⁴¹². Mit der Einführung der Termini ‚Fluchtpunkt‘ und ‚konstruktiver Horizont‘ kommen wir vom Modell der Zentralprojektion zu seinen Konsequenzen in der Bildebene. Bekanntestes Phänomen der zentralperspektivischen Darstellung ist das Zusammenlaufen bzw. Konvergieren von solchen Linien in der Abbildung, die am Objekt parallel verlaufen⁴¹³. Der Schnittpunkt dieser abgebildeten Tiefenlinien wird als Fluchtpunkt bezeichnet, bleibt als solcher aber ein Abstraktum, da Fluchtpunkte als (zentralperspektivische) Bilder des unendlich fernen Punktes einer Geraden definiert sind⁴¹⁴. Anders als in Parallelperspektiven werden die Bilder der Fernpunkte in Zentralperspektiven aber zu konstruktiven Zwecken genutzt, da die zentralperspektivischen Bilder von Parallelen bei entsprechender Verlängerung auf der Bildebene einen gemeinsamen Schnittpunkt besitzen, den sogenannten Fluchtpunkt. Die einzigen Strecken, die auch im zentralperspektivischen Bild ihre Richtung behalten und untereinander parallel bleiben, sind diejenigen Geraden, die parallel zur Bildebene verlaufen (Hauptgeraden, horizontale, vertikale). Alle Hauptgeraden parallel zum konstruktiven Horizont bleiben horizontal und untereinander parallel, alle Hauptgeraden parallel zur Sagittalen bleiben vertikal und untereinander parallel. Alle anderen Parallelen werden so abgebildet, dass sich ihre Verlängerungen auf der Bildebene in einem zugehörigen Fluchtpunkt schneiden. Diese Fluchtpunkte lassen sich in der Bildebene auffinden, indem der Durchstoßpunkt einer Richtungsparallelen ausgehend vom Projektionszentrum durch die Bildebene ermittelt wird⁴¹⁵ (Abb. 11). Damit lässt sich der allgemeine Fluchtpunktsatz, auch Fundamentalsatz der Zentralperspektive genannt, formulieren:

412 Dementsprechend vielfältig und verwirrend sind die Terminologien in kunsthistorischen/archäologischen Abhandlungen, wobei die entsprechenden Ausdrücke meist nicht einmal expliziert werden. Geschieht dies doch, bleibt die Differenzierung meist etwas unpräzise: Bei Ströker (1948, 189) sind *Fluchtpunkte* die Konvergenzpunkte mehrerer Tiefenlinien und *Tiefenlinien* die Orthogonalen, während Strökers *Augpunkt* dem Hauptpunkt im hier definierten Sinne entspricht. Bei diesem Kaleidoskop an Ambiguitäten sind Missverständnisse vorprogrammiert.

413 Mit dem Ausdruck ‚Tiefenlinien‘ werden hier solche Geraden bezeichnet, die nicht bildparallel verlaufen und keine Hauptgeraden sind. In der Literatur werden manchmal auch nur die Orthogonalen Tiefenlinien genannt. In der hier verwendeten Terminologie sind die Orthogonalen aber nur eine besondere Schar von Tiefenlinien (nämlich jene, die parallel zur Sagittalebene verlaufen und orthogonal zur Bildebene). Vgl. Hohenberg 1966,

89; Wunderlich 1984, 121.

414 „Parallele Geraden haben denselben Fernpunkt, sie haben auch dieselbe Richtung. Nichtparallele Geraden haben verschiedene Fernpunkte und verschiedene Richtungen. Fernpunkt bedeutet daher dasselbe wie Richtung.“ Hohenberg 1966, 30. Zu den Ausdrücken ‚Fernpunkt‘, ‚Fluchtpunkt‘, ihrer Definition und dem Fluchtpunktsatz vgl. Bärtschi 1976, 50–52; Boehm 1969, 18; Brauner 1982, 11 f.; Edgerton 2002, 29. 181; Hohenberg 1966, 29 f. 89; Linke 1991, 14. 20; Müllner u. a. 2002, 100; Pillwein 2002, 4; Schmidt 1978, 11; Ten Doesschate 194, 28 f. 32; Thomae 2001, 20 f.; Wunderlich 1984, 121.

415 Ausgehend von einer Geraden, die beliebig im Raum verläuft, wird also eine Parallele gelegt, die durch das Projektionszentrum verläuft. Wo sich diese Richtungsparallele mit der Bildebene schneidet (Durchstoßpunkt), liegt der zugehörige Fluchtpunkt im Bild. Die Zentralperspektive einer Geraden ist durch ihren Fluchtpunkt

- ⇒ Jede Schar von parallelen Geraden, die nicht parallel zur Bildebene verlaufen, besitzt in der zentralperspektivischen Abbildung einen gemeinsamen Fluchtpunkt.
- ⇒ Als Fluchtpunkt einer Schar von parallelen Geraden wird der Durchstoßpunkt einer Richtungsparallelen durch die Bildebene ausgehend vom Projektionszentrum bezeichnet.

Der wichtigste Fluchtpunkt einer zentralperspektivischen Konstruktion ist meistens der Hauptpunkt. Dieser wurde als die lotrechte Verbindung von Augpunkt und Bildebene definiert. Es handelt sich also um jenen Fluchtpunkt, auf den alle Geraden zielen, die orthogonal zur Spurgeraden verlaufen, also in derselben Richtung wie die Verbindung Hauptpunkt-Augpunkt⁴¹⁶. So wie Geraden in der zentralperspektivischen Abbildung einen Fluchtpunkt besitzen, werden Ebenen in der Zentralperspektive mithilfe einer Spurlinie⁴¹⁷ und einer Fluchtgeraden (auch „Fluchtlinie“) dargestellt⁴¹⁸. Wie beim Fluchtpunktsatz gilt auch für Ebenen, dass Scharen von parallelen Ebenen in der Abbildung eine gemeinsame Fluchtgerade besitzen⁴¹⁹. Bei den wichtigsten Fluchtgeraden handelt es sich um die Sagittale und den konstruktiven Horizont. Die Sagittale ist die Fluchtgerade all jener Ebenen, die senkrecht im Raum liegen (also parallel zur Sagittalebene). Senkrechte Ebenen, die sich im Raum links von der Sagittalebene befinden, scheinen im zentralperspektivischen Bild nach rechts zu „driften“ und umgekehrt (Abb. 10). Der konstruktive Horizont ist die Fluchtgerade all jener Ebenen, die waagrecht im Raum liegen (also parallel zur Grundebene und Horizontebene). Waagrechte Ebenen, die sich im Raum unter dem konstruktiven Horizont befinden, scheinen im zentralperspektivischen Bild anzusteigen. Waagrechte Ebenen, die sich im Raum über dem konstruktiven Horizont befinden, scheinen im zentralperspektivischen Bild abzufallen. Daraus ergibt sich, dass alle Geraden in waagrechten Ebenen ihre zugehörigen Fluchtpunkte auf ein und derselben Fluchtgerade haben: dem konstruktiven Horizont. Alle Geraden in senkrechten Ebenen haben ihre zugehörigen Fluchtpunkte auf der Sagittalen. Alle Ebenen orthogonal zur Bildebene (vertikale und horizontale) haben eine Fluchtgerade, die durch den Hauptpunkt geht. Im Folgenden soll in Bezug auf eine mögliche Horizontdarstellung allerdings eine Differenzierung zwischen den Termini «natürlicher Horizont» und «konstruktiver Horizont» eingeführt werden, wobei mit «konstruktiver Horizont» auf das erwähnte Phänomen der Zentralperspektive Bezug genommen wird, das sich auf Grundlage einer Zentralprojektion ergibt und durch die Schnittlinie zwischen Bildebene und Horizontebene im Bild markiert wird. Während es sich beim konstruktiven Horizont um ein konstruktiv bedeutsames Element der Zentralperspektive handelt, mithilfe dessen zentralperspektivische Bilder erstellt werden können, ist mit dem Ausdruck «natürlicher Horizont» ein tiefenräumlicher Abschluss des Bildraumes gemeint, der sich durch die jeweilige Geländebeschaffenheit des dargestellten Terrains ergibt. Als tiefenräumliche Sichtbarriere kann der natürliche Horizont von einer Bergkette, ei-

(Durchstoßpunkt der Richtungsparallelen) und ihren Spurlinie (Schnittpunkt der Gerade mit der Bildebene) festgelegt. Brauner 1982, 12; Thomae 2001, 21–23.

⁴¹⁶ Der Hauptpunkt ist die Orthogonalprojektion des Augpunkts in die Bildebene. Während es theoretisch unendlich viele Fluchtpunkte in der Bildebene geben kann (zu jeder Richtungsparallelen einen), gibt es immer nur einen Hauptpunkt. Dieser Hauptpunkt regelt die orthogonalen Tiefenlinien und ist ihr zugehöriger Fluchtpunkt. Vgl. Boehm 1969, 18 (etwas unklare Ausdrucksweise); Brauner 1982, 12f.; Müllner u. a. 2002, 100.

⁴¹⁷ Als Spurlinie wird die Schnittlinie zwischen der betreffenden Ebene und der Bildebene bezeichnet.

⁴¹⁸ Äquivalent zum Fluchtpunkt ist die Fluchtgerade das Perspektivebild einer unendlichen fernen Gerade, der Ferngerade. In einer solchen Ferngerade schneiden sich parallele Ebenen. Die Darstellung der Ferngerade in der

Zentralperspektive ist die Fluchtgerade. Vgl. Hohenberg 1966, 90; Müllner u. a. 2002, 101; Pillwein 2002, 4; Wunderlich 1984, 122. Der Terminus «Fluchtlinie» wird in der Literatur oft mehrdeutig gebraucht: Einerseits im Sinne von Fluchtgeraden, andererseits im Sinne von Tiefenlinie (vgl. Bärtschi 1976, 52; Haack 1980, 61; Wieser 1997, 8). Als Tiefenlinien werden hier die Abbildungen solcher Geraden oder Objektkanten (und ihrer Verlängerungen) bezeichnet, die nicht bildparallel verlaufen. Solche Tiefenlinien besitzen Fluchtpunkte. Der mehrdeutige Ausdruck «Fluchtlinie» wird vermieden.

⁴¹⁹ Analog zum Fluchtpunkt entstehen Fluchtgeraden von Ebenen dadurch, dass eine parallele Richtungsebene durch das Projektionszentrum gelegt wird. Die Schnittgerade dieser parallelen Richtungsebene mit der Bildebene ist mit der Fluchtgeraden identisch. Vgl. Bärtschi 1976, 54–56.

nem hügeligen Gelände, einer weiten Ebene oder dem offenen Meer im fernen Hintergrund gebildet werden. Als Teil des Geländes – nämlich dem am weitesten entfernten, aber noch abgebildeten Geländestreifen – kann der natürliche Horizont sowohl in Zentralperspektiven als auch in anderen Perspektiveformen zur Darstellung gelangen. Wird der konstruktive Horizont der Zentralperspektive im Bild dargestellt, handelt es sich um ein Abstraktum, da die Darstellung einer Ferngeraden vorliegt, weshalb konstruktiver und natürlicher Horizont immer nur in abstrahierenden/idealisierenden Fällen oder näherungsweise identisch sind (nämlich wenn es sich um eine unendlich weite, horizontal liegende Ebene handelt). In realistischen Fällen liegt der natürliche Horizont bei zentralperspektivischen Darstellungen entweder *über* (nach hinten ansteigendes Gelände) oder *unter* (nach hinten abfallendes Gelände) dem konstruktiven Horizont. Die größte Annäherung an ein Zusammenfallen von konstruktivem und natürlichem Horizont ist bei einer zentralperspektivischen Darstellung des offenen Meeres oder sehr weiten, annähernd horizontalen Ebenen gegeben.

Während die Fluchtpunkte und Fluchtgeraden also die scheinbare Konvergenz von Parallelen und Ebenen regeln, wird mithilfe der Distanzpunkte die scheinbare Verminderung gleicher Strecken mit zunehmendem Abstand vom Augpunkt bestimmt (Längenverkürzung)⁴²⁰. Dieses charakteristische Phänomen der Zentralperspektive wird an den sogenannten Transversalen ersichtlich (Abb. 12). Als Transversalen werden horizontale Hauptgeraden in derselben waagrechten Ebene bezeichnet, die jeweils den gleichen Abstand voneinander haben. Da sämtliche Horizontalen als Hauptgeraden parallel zur Bildebene verlaufen, haben sie keinen Fluchtpunkt. Obwohl die Transversalen eigentlich äquidistant sind, werden sie in der Bildebene so dargestellt, dass sie mit wachsendem Abstand vom Projektionszentrum immer näher zusammenrücken⁴²¹. Je näher die Transversalen dem konstruktiven Horizont kommen, desto dichter scheinen sie gedrängt, desto geringer wird der Abstand zwischen ihnen. Die Methode zur geometrischen Bestimmung dieser sukzessiven Streckenverminderung ist das Distanzpunktverfahren⁴²². Mit dem Ausdruck ‚Distanz‘ (D) wird in der Theorie der Zentralperspektive der Abstand zwischen Augpunkt und Bildebene bezeichnet. Um einen *Distanzpunkt* zu konstruieren, wird dieser Abstand in die Bildebene verlegt: Ausgehend vom Hauptpunkt (H) wird die Distanz auf dem konstruktiven Horizont nach links und rechts abgetragen (Abb. 13–15). Auf diese Weise sind die beiden Distanzpunkte (D1, D2) festgelegt, die gleichzeitig auch wichtige Fluchtpunkte sind. Denn zu diesen Distanzpunkten fluchten all jene waagrechten Geraden, die die Bildebene in einem Winkel von 45° schneiden. Dieses Verhältnis wird zur Teilung von waagrechten Strecken genutzt, die orthogonal zur Bildebene in den Raum laufen⁴²³ (Abb. 13, 14): Eine horizontale Maßlinie (parallel zur Spurgeraden) wird in gleiche Abstände geteilt. Ausgehend vom ersten Punkt auf der Maßlinie wird eine Tiefenlinie zum Hauptpunkt gezogen. Anschließend wird jeder weitere Punkt auf der Maßlinie mit einem der Distanzpunkte verbunden. An den Schnittpunkten zwischen diesen Verbindungslinien und der Tiefenlinie liegen die entsprechenden Transversalen⁴²⁴.

420 Auf die mehrdeutige Verwendungsweise des Ausdrucks ‚Verkürzung‘ in der kunsthistorischen bzw. archäologischen Literatur wurde bereits hingewiesen. Hier wird der Ausdruck ‚Längenverkürzung‘ nur in Zusammenhang mit den besprochenen Distanzverhältnissen in der Zentralperspektive verwendet.

421 Dasselbe Phänomen gilt natürlich auch für senkrechte Geraden einer Ebene in gleichem Abstand. Diese scheinen sich zur Sagittalen hin immer weiter zu verdichten.

422 Zu Distanz, Distanzpunkt und Distanzpunktverfahren vgl. Bärtschi 1976, 26 f. 44. 80–83; Edgerton 2002, 29. 180. 186; Gioseffi 1966, 187; Haack 1980, 58 f.; Linke 1991, 18. 36 f.; Panofsky 1964, 155 f.; Ten Doeschate 1964, 32; Thomae 2001, 54. 58.

423 Für Strecken, die nicht orthogonal im Raum verlaufen und daher andere Fluchtpunkte als den Hauptpunkt besitzen, ist das Verfahren ähnlich. Hier wird allerdings nicht mit Distanzpunkten, sondern mit Messpunkten gearbeitet. Messpunkte müssen für den zugehörigen Fluchtpunkt jeweils eigens ermittelt werden. Das Messpunktverfahren ist vor allem für sog. Zweipunktperspektiven relevant. Zum Messpunktverfahren vgl. Bärtschi 1976, 120–133; Schmidt 1978, 18–21.

424 Zwei weitere Distanzpunkte (D3, D4) ergeben sich, wenn der *Distanzkreis* um den Hauptpunkt (H) mit dem Radius D gezogen wird. Sie liegen dort, wo der Distanzkreis die Sagittale schneidet. Diese Distanzpunkte sind die Fluchtpunkte solcher Geraden, die parallel zur Sagittal-

Durch diese Prinzipien der Zentralprojektion sind die wichtigsten Merkmale und Eigenschaften zentralperspektivischer Abbildungen festgelegt⁴²⁵:

- *Fixierter Augpunkt*: Alle Objekte werden von einem einzigen, festgelegten Projektionszentrum ausgehend projiziert.
- *Geradentreue*: Geraden im Raum werden in der zentralperspektivischen Darstellung wieder als Geraden abgebildet (außer projizierende Geraden)⁴²⁶.
- *Fernpunkte*: Die unendlich weit entfernten Punkte von Geraden (Fernpunkte) haben in der Zentralperspektive eine endliche Darstellung auf der Bildebene als Fluchtpunkte.
- *Fluchtpunktsatz – keine Paralleltreue*: Parallele Geraden mit Ausnahme der Hauptgeraden haben in der zentralperspektivischen Abbildung einen gemeinsamen Fluchtpunkt.
- *Paralleltreue der Hauptgeraden*: Diejenigen Geraden, die parallel zur Bildebene verlaufen (Hauptgeraden), werden in der zentralperspektivischen Darstellung parallel abgebildet. Bei senkrechter Stellung der Bildebene bleiben waagrechte Geraden waagrecht, senkrechte Geraden senkrecht.
- *Nicht teilverhältnistreu*: Teilungsverhältnisse gleicher Strecken gehen in der Zentralperspektive verloren. Gleiche Abstände vermindern sich in der Abbildung progressiv mit zunehmender Entfernung vom Augpunkt gemäß dem Distanzpunktverfahren.
- In der zentralperspektivischen Darstellung kommt es zur *Verzerrung* von Formen, Winkeln und Strecken. Winkeln und Formen bleiben nur dann erhalten, wenn die betreffenden Objekte in einer bildparallelen Ebene liegen. Strecken bleiben nur dann erhalten, wenn die betreffenden Längen in der Bildebene liegen.
- Abhängigkeit von *Distanz* und *Entfernung*: Die Größe des dargestellten Objekts ist abhängig von:
 - 1.) Distanz: Abstand zwischen Bildebene und Augpunkt. Die Distanz bestimmt lediglich den Maßstab der Abbildung. Eine Änderung der Distanz hat keine weitere Verzerrung des Objekts zur Folge, sondern nur eine Größenvariation. Das dargestellte Objekt erscheint maßstäblich verkleinert oder vergrößert, ohne Form und Gestalt zu verändern⁴²⁷. Befindet sich die Bildebene vor dem Objekt, ist die zentralperspektivische Darstellung kleiner als das Objekt. Befindet sich die Bildebene hinter dem Objekt, ist die zentralperspektivische Darstellung größer als das Objekt. Befindet sich das Objekt in der Bildebene, bleiben die wahren Abmessungen erhalten⁴²⁸.

ebene liegen, aber einen Winkel von 45° mit der Horizontalebene einschließen. Sie können zur Konstruktion schief liegender Ebenen benutzt werden („Rampenfluchtpunkte“). Zum Distanzkreisverfahren: Bärtschi 1976, 42–50. 81–84; Thomae 2001, 58 f.

⁴²⁵ Zu den Eigenschaften der Zentralperspektive vgl. Bärtschi 1976, 20. 34; Linke 1991, 20; Panofsky 1964, 99; Rehkämper 2002, 12; Schmidt 1978, 11–14; Thomae 2001, 9; Wieser 1997, 20. 56.

⁴²⁶ Geraden, die durch das Projektionszentrum (A) und den Hauptpunkt (H) verlaufen, werden in der zentralperspektivischen Abbildung lediglich als Punkte dargestellt (projizierende Geraden). Vgl. Rehkämper 2002, 11 f.; Ten Doesschate 1964, 28.

⁴²⁷ Vgl. Müllner u. a. 2002, 99; Hohenberg 1966, 101; Gioseffi 1966, 184; Thomae 2001, 10. 26.

⁴²⁸ Werden jedoch nur die Distanzpunkte verschoben, ohne dabei die veränderte Maßstäblichkeit und die veränderte Lage des Objekts relativ zur Bildebene zu berücksich-

tigen, hat dies auch Auswirkungen auf die Form und Verzerrung des Objekts (Abb. 19). Werden die Distanzpunkte vom Hauptpunkt weggerückt, wirkt die Tiefenerstreckung „gestaucht“ und eine horizontale Ebene unter dem Hauptpunkt scheint abzusinken. Werden die Distanzpunkte zum Hauptpunkt verschoben, wirkt die Tiefenerstreckung „ausgedehnt“ und eine horizontale Ebene unter dem Hauptpunkt erscheint „aufgeklappt“. In diesem Sinne kann das Verschieben der Distanzpunkte die Tiefenwirkung ändern. Bei Distanzpunkten, die nahe zum Hauptpunkt verschoben werden, fallen die Längenverkürzungen an den Orthogonalen vergleichsweise gering aus, sodass infolge der relativ langen Orthogonalen ein starker, mitunter übertriebener Tiefeneindruck entsteht, bei dem die Grundfläche stark ansteigt. Bei Distanzpunkten, die weit vom Hauptpunkt abgerückt werden, macht sich der entgegengesetzte Effekt bemerkbar: Die Grundfläche erscheint abgesunken, die Längenverkürzung an den Orthogonalen verstärkt. Vgl. Hohenberg 1966, 103; White 1972, 195 f.

2.) Entfernung: Abstand zwischen Augpunkt und Objekt. Wird der Abstand zwischen Augpunkt und Objekt verändert, kommt es nicht nur zu einer Änderung der Bildgröße, sondern auch zu anderen Verzerrungen von Formen und Winkeln⁴²⁹.

- *Höhenlage und sog. Horizont-Isokephalie*: Objekte, die sich auf einer waagrechten Ebene im Raum hintereinander befinden, scheinen zum konstruktiven Horizont hin anzusteigen, wenn die Ebene unter dem Augpunkt liegt. Objekte, die sich auf einer waagrechten Ebene im Raum hintereinander befinden, scheinen zum konstruktiven Horizont hin abzufallen, wenn die Ebene über dem Augpunkt liegt. Der konstruktiven Horizont selbst ist stets auf derselben Höhe wie das Projektionszentrum (Aughöhe, Ah). Ist die Aughöhe so gewählt, dass sie einem stehenden Betrachter entspricht, dann werden andere Personen, die sich auf derselben Standebene (Grundebene) wie der Betrachter befinden und die gleiche Aughöhe haben, so dargestellt, dass ihre Köpfe stets in Höhe des konstruktiven Horizonts liegen – egal wie weit sie vom Betrachter entfernt sind (Abb. 21) (sog. Horizont-Isokephalie)⁴³⁰.

Damit sind die geometrischen Grundlagen der Zentralperspektive, ihre Eigenschaften und wichtigsten Konstruktionsverfahren in einer mathematisch-deduktiven Maximalbedeutung kurz umrissen. Es bleibt eine entsprechende Minimalbedeutung (Zentralperspektive_{Min}) zu explizieren, die gewisse Prinzipien und Zusammenhänge der Zentralperspektive in eingeschränkter Weise aufnimmt und auf einer empirischen Grundlage basieren kann. Wesentliche Merkmale einer *Minimalbedeutung* von ‚Zentralperspektive‘ sind⁴³¹:

- (1) *Größenverminderung*: Als eine Folge des Fluchtpunktsatzes und der fehlenden Teilverhältnistreue kommt es zu jener charakteristischen Eigenschaft der Zentralperspektive, die sich in einer scheinbaren Größenverminderung mit wachsender Entfernung vom Augpunkt ausdrückt. Objekte derselben Realgröße werden bei größerer Entfernung vom Augpunkt kleiner abgebildet als solche mit geringerem Abstand. Im Rahmen einer praktisch-empirischen Perspektive wird diese Größenverminderung zwar auf empirischer Grundlage beachtet, aber nicht auf konstruktivem Wege eingeführt.
- (2) *Keine Parallelentreue – „Fluchtregion“*: Parallele Geraden (die keine Hauptgeraden sind) werden in der Abbildung nicht parallel dargestellt, sondern nähern sich einander an (konvergieren). Sind mehr als zwei solcher Parallelen vorhanden, haben diese in der Abbildung nicht unbedingt einen gemeinsamen Fluchtpunkt, sondern sie laufen in einer eng begrenzten „Fluchtregion“ zusammen⁴³². Diese gemeinsame „Fluchtregion“ paralleler Geraden bedeutet eine Abschwächung des Fluchtpunktsatzes und kann mittels praktisch-empirischer Perspektive auf Beobachtungsbasis entstehen.
- (3) *Abhängigkeit von Distanz und Entfernung, keine Teilverhältnistreue (Längenverkürzung)*: Sind in der Abbildung Transversalen oder Tiefenlinien mit an sich äquidistanten Streckenabständen vorhanden, so bleiben die Abstände der Transversalen oder die Teilverhältnisse der Strecken in der Abbildung nicht erhalten. Es kommt vielmehr zu einer Längenverkürzung gleicher Strecken mit wachsender Entfernung vom Projektionsbereich. Transversalen erscheinen mit zunehmender Entfernung immer dichter, Strecken immer kürzer. Diese progressive Verminderung von Abständen muss aber nicht geometrisch korrekt nach dem

429 Befinden sich weiter *entfernte* Gegenstände auf einer Ebene unter dem Horizont, wird die Aufsicht zunehmend verringert. Befinden sich weiter *entfernte* Gegenstände auf einer Ebene über dem Horizont, wird die Unteransicht zunehmend verringert. Die Unterschiede zwischen Entfernung und Distanz werden in der Literatur gelegentlich vermischt. So verwechselt beispielsweise Linke, trotz korrekter Definition, Entfernung und Distanz, vgl. Linke 1991, 20. 36 f.; korrekt: Schmidt 1978, 14 f.

430 Nach einem Terminus von Edgerton 2002, 29. 182.

Vgl. Linke 1991, 46.

431 Vgl. die Aufstellung zentralperspektivischer Eigenschaften bei Imhof (1968, 22) und „raumschaffender Faktoren“ in zweidimensionalen Darstellungen bei Herber (2002, 44–47): 1.) Größenunterschied, 2.) Textur- oder Dichtegradient, 3.) Perspektive (Fluchtpunkt), 4.) Höhenlage.

432 Ströker spricht in diesem Zusammenhang von einem „Fluchtgebilde“. Ströker 1958, 189.

Distanzpunktverfahren erzielt werden, sondern kann auf Grundlage von Beobachtung erfolgen.

- (4) *Beachtung der Höhenlage und Einhaltung eines ungefähren konstruktiven Horizonts/Sagittale:* Befinden sich Objekte auf derselben waagrechten Ebene hintereinander im Raum und liegt diese Ebene unter dem Hauptpunktbereich oder unter dem Fluchtpunktbereich horizontaler Geraden, so erscheinen die weiter entfernt liegenden Objekte in der Abbildung weiter oben. Befinden sich Objekte auf derselben waagrechten Ebene hintereinander im Raum und liegt diese Ebene über dem Hauptpunktbereich oder über dem Fluchtpunktbereich horizontaler Geraden, so erscheinen die weiter entfernt liegenden Objekte in der Abbildung weiter unten. Gibt es in der Abbildung mehrere Fluchtpunktbereiche von Tiefenlinien in Horizontalebene(n) (vielleicht sogar mehrere Hauptpunktbereiche), so liegen diese annähernd auf einer gemeinsamen Horizontalen (ungefährer konstruktiver Horizont). Gibt es in der Abbildung mehrere Fluchtpunktbereiche von Tiefenlinien in Vertikalebene(n), vielleicht sogar mehrere Hauptpunktbereiche, so liegen diese annähernd auf einer gemeinsamen Vertikalen (Protosagittale). Mit der Beachtung einer Protosagittalen und eines ungefähren konstruktiven Horizonts bleibt die räumliche Einheit der Abbildung (leicht schwankendes Projektionszentrum) *summa summarum* gewahrt.

Im Folgenden soll genau dann von einer *Zentralperspektive*_{Min} gesprochen werden, wenn

- a.) entweder alle der aufgelisteten Merkmale erfüllt sind, *oder*
- b.) *mindestens* die Punkte (1) und (2) erfüllt sind und es nicht (oder nur geringfügig) der Fall ist, dass gegen eine der Bedingungen (3)–(4) bzw. der darin enthaltenen konditionalen Zusammenhänge verstoßen wird.

Ähnlich wie bei den Parallelperspektiven lassen sich für die Zentralperspektive je nach Stellung des Objekts zur Bildebene und der Position des Augpunkts verschiedene Perspektiveformen unterscheiden. Wird die Lage des Objekts im Verhältnis zur Bildebene variiert, können Frontal- oder Schrägperspektiven erzeugt werden. Verändern sich Lage und Höhe des Projektionszentrums (Aughöhe), wird von unterschiedlichen Blickwinkeln, Normal-, Vogel- oder Froschperspektiven gesprochen. Dabei können die bestimmenden Faktoren (Aughöhe, Blickwinkel und Objektlage) beliebig kombiniert werden.

A.) Lage des Objekts relativ zur Bildebene:

- Frontalperspektive bzw. *Einpunktperspektive*⁴³³ (Abb. 15. 17. 39–43): Abgeleitet von der Frontalansicht der dargestellten Objekte bezeichnet ‚Frontalperspektive‘ eine Zentralperspektive mit frontaler Lage der Objekte relativ zu Bildebene und Betrachter, sodass eine ausgezeichnete Ebene des Objekts (Frontseite/Aufrissebene) parallel zur Bildebene angeordnet ist. Diese Anordnung und die entsprechende Konstruktion eines frontalperspektivischen Bildes lässt sich anhand geometrisch einfacher Figuren wie Quadrat, Kubus oder dem Würfel-Hocker erläutern. Die vorgestellte Konstruktionsmethode entspricht dem sogenannten „Aufbauverfahren“, das direkt in der Bildebene arbeitet und sich zur Bilderzeugung keiner Grund- und Aufrisse bedient, sondern die Maße des Objekts unmittelbar ins Bild überträgt – eine ähnliche Konstruktionsweise, wie sie bereits Alberti anwandte⁴³⁴

⁴³³ Für diese Form der Zentralperspektive werden in der kunsthistorisch-archäologischen Literatur verschiedene Ausdrücke wie ‚Einpunktperspektive‘, ‚Normalperspektive‘, ‚parallele Perspektive‘ oder ‚Zentralperspektive‘ verwendet. Diese Termini sind oft mehrdeutig oder anfällig für Verwechslungen, weshalb hier der Ausdruck ‚Frontalperspektive‘ verwendet wird, der eindeutig und im Sprach-

gebrauch der Darstellenden Geometrie verbreitet ist. Vgl. Brauner 1982, 31; Bärtschi 1976, 20 f.; Gioseffi 1966, 188; Haack 1980, 94; Linke 1991, 14; Mikocki 1990, 59; Schmidt 1978, 85; Thomae 2001, 22.

⁴³⁴ Im Sprachgebrauch der Darstellenden Geometrie sind für das Aufbauverfahren auch die Bezeichnungen ‚axonomische Perspektive/Methode‘, ‚Messpunktverfahren‘

(Abb. 26). Im Gegensatz dazu wird in der Darstellenden Geometrie für die Konstruktion von Zentralperspektiven vielfach das sogenannten Durchschnitverfahren oder die Architektenanordnung mithilfe von Grund- und Aufrissen genutzt, welche stärker auf die zentralprojektiven Grundlagen Bezug nehmen⁴³⁵. Gemäß dem Aufbauverfahren wird zuerst der Grundriss des Würfels/Hockers konstruiert, um darauf die Höhenmaße „aufzubauen“. Eine Seite des Grundquadrats ist parallel zur Bildebene bzw. parallel zur Spurgeraden ausgerichtet. Diese bildparallele Seite des Kubus/Hockers hat keinen Fluchtpunkt und wird unverzerrt ins Bild übernommen (Abb. 15. 17). Die anderen Seiten des Grundquadrats werden mithilfe der Flucht- und Distanzpunkte konstruiert: Denn diejenigen Kanten/Tiefenlinien, die orthogonal zur Bildebene im Raum verlaufen, zielen auf denselben Fluchtpunkt, der mit dem Hauptpunkt (H) identisch ist (daher der Ausdruck ‚Einpunktperspektive‘, da für kubische Objekte in frontaler Lage nur ein Fluchtpunkt (Hauptpunkt) maßgeblich ist). Die Längenverkürzung dieser Tiefenlinien (Seitenkanten

und vor allem ‚Freie Perspektive‘ geläufig. Der letztere Terminus bezieht sich auf die Konstruktionsweise, die nicht an Grund- und Aufrisse gebunden ist. Der Ausdruck ‚Freie Perspektive‘ wird hier insofern ausgeklammert, als eine mögliche Verwechslung zur empirisch-praktischen Perspektive bestehen könnte. Es ist jedoch zu betonen, dass es sich bei der ‚freien Perspektive‘ im Sinne der Darstellenden Geometrie *nicht* um eine empirisch-praktische Perspektive handelt, sondern um ein streng konstruiertes und exaktes methodisches Verfahren, das nur im Gegensatz zum Durchschnitverfahren „frei“ von Grund- und Aufrissen ist. Ein Aufbauverfahren wurde erstmals von Alberti (1435, „*De pictura*“) systematisch beschrieben und von Lambert (1759, „*Freye Perspective*“) unter Berücksichtigung der projektiven Geometrie weiterentwickelt (Lambert [1774] 1943, 311 f.). Für die Konstruktion eines Fußbodens mit Schachbrettmuster nimmt Alberti zunächst einen stehenden Betrachter an, legt einen „Zentralpunkt“ (Hauptpunkt) in entsprechender Aughöhe über der Spurgeraden fest und zeichnet auf dieser in regelmäßigen Abständen die Schachbrett-Quadrate ein. Ausgehend von diesen Abständen auf der Spurgeraden werden Tiefenlinien (Orthogonalen) zum „Zentralpunkt“ gezogen. Für die Ermittlung der Querlinien in Transversallage und der Distanzpunkte bediente sich Alberti einer zusätzlichen Aufrisszeichnung, in der Projektionsstrahlen eingetragen wurden (also einer partiellen Anleihe beim Durchschnitverfahren). Vom Projektionszentrum ausgehend, das im festgelegten Abstand zur Bildebene angesetzt ist (Distanz), werden in der Aufrissdarstellung Projektionsstrahlen zu den einzelnen Quadraten des Schachbrettmusters gezogen. Wo die Projektionsstrahlen die Bildebene (im Aufriss als Vertikale dargestellt) schneiden, sind die zugehörigen Querlinien anzusetzen, welche mittels maßstäblicher Kopplung von Aufrisszeichnung und Zentralperspektive in die zentralperspektivische Abbildung übertragen werden (Abb. 26). „Ob dies in richtiger Weise geschah, werde ich daran erkennen, dass in einem solchen Falle ein und dieselbe Gerade den Durchmesser mehrerer auf dem Bilde gezeichneter Felder bilden wird.“ Alberti (1436) 1970, 82. Handelt es sich hierbei noch um ein Aufbauverfahren mit projektiver Hilfskonstruktion – also eine Mischung von freier und gebundener Methode –, entspricht das spätere Konstruktionsverfahren zur Herstellung des Schachbrett-

Bodens mittels Distanzpunkten bereits einem reinen Aufbauverfahren. Vgl. Brauner 1982, 28; Hohenberg 1966, 93–97; Müllner u. a. 2002, 112; Panofsky 1964 121 f.; Pillwein 2002, 104; Rehkämper 2002, 30–35; Wunderlich 1984, 122. 132–134; White 1972, 121–126.

⁴³⁵ Sowohl das Durchschnitverfahren als auch die Architektenanordnung bedienen sich einer unmittelbar zentralprojektiven Vorgehensweise und verwenden zur Konstruktion Grund- und Aufrisse, weshalb in der Darstellenden Geometrie auch die Bezeichnung ‚gebundene Perspektive‘ verwendet wird. Im Grundriss des Objekts müssen die Lage des Augpunkts (Projektionszentrum, A) und die Stellung der Bildebene im Verhältnis zum Objekt bekannt und markiert sein. Anschließend werden Hauptpunkt und mögliche Fluchtpunkte eingezeichnet, indem die Richtungsparallelen durch den Augpunkt gelegt werden und der Schnittpunkt mit der Bildebene ermittelt wird. Ausgehend vom Augpunkt werden dann Projektionsstrahlen gezogen, die ihn mit spezifischen Objektpunkten verbinden und die Bildebene schneiden. Mithilfe dieser Schnittpunkte in der Bildebene werden die Bildpunkte eingezeichnet. Das Durchschnitverfahren überträgt die Bildpunkte mithilfe von Koordinaten in das Perspektivbild, die Architektenanordnung ordnet die Grund- und Aufrisse so an, dass die Bildebene im Grundriss parallel zum konstruktiven Horizont der Zentralperspektive ist und die Grundlinie des Aufrisses auf derselben Linie wie die Grundlinie der Zentralperspektive liegt. Die Bildpunkte können dann direkt hochgelotet werden. Eine erste Entwicklung des Durchschnitverfahrens wird Filippo Brunelleschi (1377–1446) zugeschrieben, der es bei einer Darstellung des Baptisteriums von Florenz anwendete. Vgl. Edgerton 2002, 113–137; Geyer 1994, 32 f. 38 f.; Lindberg 1987, 265 f.; Rehkämper 2002, 28 f.; Panofsky 1964, 119 f.; White 1972, 113–126. Zur Beurteilung antiker Bildwerke spielt das Durchschnitverfahren kaum eine Rolle, da nur die erhaltenen Bildwerke und keine zugehörigen Grund- und Aufrisse bekannt sind. Wenn sich in den Bildwerken Zentralperspektiven feststellen lassen, so muss dennoch offen bleiben, ob diese mittels Durchschnitverfahren erzeugt wurden. Zum Durchschnitverfahren vgl. Brauner 1982, 13 f. 18; Hohenberg 1966, 91–93; Müllner u. a. 2002, 102–109; Pillwein 2002, 98–101; Wunderlich 1984, 122–124.

des Grundquadrats) wird über die Diagonalen des Grundquadrats und die Distanzpunkte bestimmt⁴³⁶. Die Diagonalen fluchten zu den Distanzpunkten. Ihre Schnittpunkte mit den Seitenkanten des Grundquadrats geben die Längen der Seitenkanten/Tiefenlinien in der Abbildung an. Das Grundquadrat kann mithilfe des Hauptpunkts zum Kubus/Hocker vervollständigt werden. Das Projektionszentrum – und damit auch der Hauptpunkt – kann in beliebiger Lage zum Objekt gewählt werden. Die Frontalperspektive lässt also verschiedene Blickwinkel zu. Der Hauptpunkt kann sich entweder in der Symmetrieachse des Objekts befinden (Abb. 41) oder seitlich davon (Abb. 39. 40). Je nach Lage kann von einer symmetrischen Frontalansicht oder einer Seitenansicht mit frontaler Lage gesprochen werden.

- *Schrägperspektive* oder *Zweipunktperspektive* (Abb. 16. 18. 45): Die Ausdrücke beziehen sich auf die Schräglage des Objekts hinsichtlich der Bildebene bzw. auf die maßgeblichen Fluchtpunkte⁴³⁷. Die Objektkanten und -flächen sind nicht bildparallel angeordnet, sondern beliebig gedreht, wodurch sich eine Übereckstellung relativ zu Bildebene und Betrachter ergibt. Bei kubischen Objekten (Würfel, Hocker etc.) hat das zwei Scharen paralleler Geraden zur Folge, die jeweils einen eigenen Fluchtpunkt besitzen (F1, F2)⁴³⁸. Die Konstruktion dieser Fluchtpunkte erfolgt über die Richtungsparallelen der Objektkanten durch den Augpunkt (Abb. 16. 18). Die Durchstoßpunkte durch die Bildebene ergeben die Fluchtpunkte, die bei waagrechten Geraden immer am konstruktiven Horizont liegen⁴³⁹. Beim kubischen Objekt sind die beiden Fluchtpunkte jeweils links und rechts vom Hauptpunkt angesiedelt (daher der Ausdruck ‚Zweipunktperspektive‘). Um das Grundquadrat zu errichten, werden ausgehend vom vorderen Eckpunkt Tiefenlinien (Objektkanten) zu den Fluchtpunkten gezogen. Wird das Grundquadrat so gedreht, dass seine Kanten jeweils 45° mit der Bildebene einschließen, sind die Fluchtpunkte (F1, F2) mit den Distanzpunkten (D1, D2) identisch. Die Längenverkürzung der Objektkanten und der zentralperspektivische Maßstab für beliebige Geraden in waagrechter Lage wird mithilfe des Messpunktverfahrens ermittelt⁴⁴⁰. Ausgehend von einer Maßlinie und dem zugehörigen Messpunkt kann nun die Kantenlänge der schräg liegenden Seiten konstruiert werden. Auf diesem Grundquadrat wird mithilfe der beiden Fluchtpunkte der restliche Würfel/Hocker vervollständigt.

B.) Lage des Objekts relativ zum Augpunkt bzw. Hauptpunkt:

- (1) *Blickwinkel*: Je nachdem, ob sich das dargestellte Objekt im Bereich des Hauptpunkts befindet oder seitlich davon liegt, werden verschiedene Blickwinkel unterschieden. Be-

436 Wie bereits erwähnt entsprechen die Distanzpunkte den Fluchtpunkten jener waagrechten Geraden, die einen Winkel von 45° mit der Bildebene einschließen. Zur Konstruktion des Grundquadrats: Bärtschi 1976, 56–61. 71–73.

437 In der kunsthistorisch-archäologischen Literatur sind neben ‚Zweipunktperspektive‘ die Ausdrücke ‚Bifocale Perspektive‘, ‚perspective bifocale‘, ‚perspective oblique‘, ‚accidental perspective‘ oder ‚oblique perspective‘ als Synonyme verbreitet. ‚Oblique perspective‘ wird meist dann verwendet, wenn die Objektkanten 45° mit der Bildebene einschließen. Vgl. Camerota 2002, 134; Gioseffi 1966, 188; Mikocki 1990, 60; Ten Doesschate 1964, 148–151; White 1956, 27.

438 Bärtschi 1976, 116–121; Edgerton 2002, 186; Haack 1980, 65 f.; Thomae 2001, 51; Wieser 1995, 58.

439 Schließen die Flächen des Objekts keine rechten Winkel miteinander ein, ist der entsprechende Fluchtpunkt der Tiefenlinien auch in der Frontalperspektive

nicht mit dem Hauptpunkt identisch und muss eigens konstruiert werden.

440 Das Messpunktverfahren ähnelt dem Distanzpunktverfahren, ist aber etwas komplexer: Ausgehend vom Hauptpunkt wird ein Distanzkreis ($r = \text{Distanz}$) gezogen. Wo die Sagittale den Distanzkreis schneidet (D3, D4), wird eine Verbindungslinie zu F1 bzw. F2 gezogen. Dieser Abstand wird nun ausgehend von F1 bzw. F2 auf dem konstruktiven Horizont in Richtung Hauptpunkt abgetragen. Dort befinden sich die zugehörigen Messpunkte M1 und M2 (Abb. 16). Ausgehend vom vorderen Eckpunkt des Würfels (oder der Spurgeraden) wird nun eine horizontale Maßlinie aufgetragen, die mit dem unverzerrten Maßstab des Objekts versehen ist. Es wird eine Verbindungslinie zwischen der Maßlinie und dem Messpunkt gezogen. Wo sich diese Verbindungslinien mit den Tiefenlinien der Objektkanten schneiden, liegen die Eckpunkte des Würfels. Zum Messpunktverfahren: Bärtschi 1978, 116–121; Haack 1980, 65 f.; Hohenberg 1966, 95–98.

findet sich das Objekt links oder rechts vom Hauptpunkt, wird von einer *Seitenansicht* gesprochen, liegt der Hauptpunkt in der Symmetrieachse des Objekts, ist von einer *Frontalansicht* die Rede. Bei geschlossenen Körpern wie Würfeln oder Häusern eignen sich Seitenansichten zur besseren Erkennbarkeit der Objekte. Während der Blickwinkel beliebig gewählt sein kann, sollte das Objekt innerhalb eines Sehkegels von 60° platziert werden, um starke Randverzerrungen zu vermeiden⁴⁴¹ (Abb. 22).

(2) *Aughöhe*: Je nachdem, in welchem Abstand von der Grundebene die Aughöhe angesiedelt ist, werden verschiedene Formen der Zentralperspektive unterschieden:

- *Normalperspektive*: Zentralperspektive in normaler Horizontlage (Abb. 5. 21. 39–41. 74): Mit diesem Ausdruck werden Zentralperspektiven bezeichnet, deren Aughöhe einem stehenden Betrachter auf der Grundebene entspricht (Aughöhe ca. 1,6 m). In einer weiteren Bedeutung lassen sich auch jene Zentralperspektiven mit ‚Normalperspektiven‘ bezeichnen, bei denen die Lage des konstruktiven Horizonts so gewählt wird, dass jene Objekte, die erfahrungsgemäß größer als ein stehender Betrachter sind, vom konstruktiven Horizont geschnitten werden. Bei einer genauen Normalperspektive auf waagrechter Grundebene ist die sog. Horizont-Isokephalie zu beachten⁴⁴². Die räumliche Wirkung der Normalperspektive besteht in ihrer Betonung der Vertikalen, einer Kulissenbildung und starker Längenverkürzung.

- *Vogelperspektive*: Zentralperspektive in erhöhter Horizontlage (Abb. 42–44. 68–70. 75): Unter diesem Ausdruck wird in der Forschungsliteratur ein ganzes Sammelsurium an unterschiedlichen Perspektiven subsumiert, deren Projektionsstrahlen von oben auf das Objekt fallen⁴⁴³. Da ein erhöhter Neigungswinkel der Projektionsstrahlen für Landschafts- und Panoramadarstellungen von entscheidender Bedeutung ist, muss hier näher differenziert werden. Mit dem Ausdruck ‚Vogelperspektive‘ sollen hier nur solche Zentralperspektiven_(Min oder Max) belegt werden, deren Augpunkt hoch über der Grundebene liegt, während sich die meisten dargestellten Objekte unter dem Hauptpunkt bzw. unter dem konstruktiven Horizont befinden. Die Aughöhe entspricht also nicht dem stehenden Betrachter auf der Grundebene, sondern liegt weit darüber. Die Raumwirkung der Vogelperspektive betont die waagrechten Flächen, hat eine gute räumlichen Übersicht und eine gemilderte Längenverkürzung zur Folge. Je nach Stellung der Bildebene lassen sich drei Varianten der Vogelperspektive unterscheiden:

- *Vogelperspektive₁* (Abb. 42. 43. 65. 75): Vogelperspektive mit senkrechter Bildebene: Wie im klassischen Modell der Zentralprojektion steht die Bildebene orthogonal zur Grundebene. Die Projektionsstrahlen fallen vom erhöhten Projektionszentrum schräg nach unten auf die Objekte. Höhe des Augpunkts und Neigung des Blickwinkels können beliebig gewählt werden (wobei die Öffnung des Strahlenkegels zu beachten ist). Der Hauptpunkt befindet sich weit über den dargestellten Objekten⁴⁴⁴. Wegen der vertikalen Lage der Bildebene bleiben alle senkrechten Linien im Bild senkrecht.

⁴⁴¹ Das Objekt sollte so vor dem Betrachter liegen (bzw. in solchem Abstand), dass die am weitesten auseinander liegenden Projektionsstrahlen keinen Winkel über 60° einschließen. Ansonsten kommt es zu starken und unnatürlich wirkenden Randverzerrungen (Abb. 22). Zum Auftreten und der Vermeidung von starken Randverzerrungen in Zentralperspektiven vgl. u. a.: Bärtschi 1976, 86. 132; Brauner 1982, 20; Linke 1991, 37; Panofsky 1964, 128–130; Thomae 2001, 27 f.

⁴⁴² Edgerton 2002, 29. 186; Wieser 1997, 10.

⁴⁴³ In der kunsthistorisch-archäologischen Literatur wird der Ausdruck ‚Vogelperspektive‘ meist nicht näher

auf eine bestimmte Projektionsart eingegrenzt. Es handelt sich um eine so weit gefasste Bedeutung, dass auch Parallelperspektiven dazu gezählt werden. Im Sprachgebrauch der Darstellenden Geometrie werden lediglich Formen von Zentralperspektiven (oftmals mit geneigter Bildebene) ‚Vogelperspektiven‘ genannt. Vgl. Bärtschi 1976, 134–136; Brauner 1982, 20; Hohenberg 1966, 102; Hölzel 1963, 103; Mikocki 1990, 59. 90 f.; Thomae 2001, 25. 29.

⁴⁴⁴ Als Folge des stark erhöhten Augpunkts und verschobenen Hauptpunkts muss jedoch die Entfernung des Objekts zum Betrachter vergrößert werden, damit es nicht zu starken Randverzerrungen kommt und das Objekt in

3. 1. 2. Zentralperspektiven

- *Vogelperspektive*₂ (Abb. 66): Vogelperspektive mit geneigter Bildebene⁴⁴⁵: Die Neigung der Bildebene hat eine Dreipunktperspektive bzw. eine Zentralperspektive in beliebiger Lage zur Folge⁴⁴⁶. Auch vertikale Geraden bleiben nun nicht mehr parallel in der Abbildung, sondern besitzen einen eigenen Fluchtpunkt. Dieser Fluchtpunkt der Vertikalen liegt auf der Sagittalen, meist weit unter dem Horizont. Damit ist die Vogelperspektive₂ zwar besser an den Sehvorgang angepasst, aber auch erheblich aufwändiger und komplizierter zu konstruieren.
- *Vogelperspektive*₃ (Abb. 44, 67–68): Vogelperspektive mit waagrechtter Bildebene: Bei dieser Form der Vogelperspektive wird das zentralprojektive Modell anders angeordnet. Die Bildebene befindet sich in waagrechtter Lage, ist also parallel zur Grund- und Horizontalebene (Abb. 67). Der Augpunkt liegt über der Bildebene und der Hauptprojektionsstrahl – also jener, der den Hauptpunkt erzeugt und orthogonal auf die Bildebene zielt – fällt lotrecht nach unten. Auch mit lotrechter Blickachse erfolgt die zentralperspektivische Konstruktion wie in der Frontalperspektive⁴⁴⁷. Der wesentliche Unterschied besteht darin, dass die maßgeblichen Tiefenlinien (Orthogonalen) jetzt die Vertikalen sind. Alle senkrechten Linien fluchten konzentrisch zum Hauptpunkt. Bei der Vogelperspektive₃ handelt es sich um eine grundrissähnliche Abbildung mit Schrägansichten, die umso stärker werden, je weiter sie vom Hauptpunkt entfernt sind.

Gegenüber den Parallelperspektiven besteht das Charakteristikum von Zentralperspektiven in ihrer großen Anschaulichkeit und visuell überzeugenden Tiefenwirkung. Da die Zentralperspektive auf derselben Projektionsgrundlage wie der Sehvorgang beruht (nämlich der Zentralprojektion), stimmen die Ergebnisse mit den optischen Eindrücken überein, wenn die entsprechenden Rahmenbedingungen erfüllt sind. Im Vergleich mit Axonometrien besitzen Zentralperspektiven aber geringere Maß- und Formtreue, da sie stärkere Verzerrungen zur Folge haben und weniger geometrische Eigenschaften erhalten. Nahezu sämtliche Flächen und Streckenverhältnisse werden in Zentralperspektiven verformt, verzerrt oder verkürzt. Wichtige geometrische Objekteigenschaften wie Parallelität und Streckenverhältnisse gehen verloren und müssen erst durch den Interpretationsvorgang des Betrachters wieder erschlossen werden. Dazu kommt, dass es sich bei den Ergebnissen der Zentralprojektion wie bei der Parallelprojektion um surjektive Abbildungen handelt. Diese Surjektivität hat zur Folge, dass allein mithilfe der Darstellungen kein eindeutiger Rückschluss auf die ursprüngliche Lage, Form und Größe der dargestellten Gegenstände möglich ist. Dieselbe zentralperspektivische Darstellung kann theoretisch beliebig viele Objekte in unterschiedlicher Lage korrekt wiedergeben⁴⁴⁸. Um unter diesen möglichen Objekten eines als Original auszuwählen, sind die Mitwirkung des Betrachters, sein Vorwissen, sein Erfahrungsschatz, seine Kenntnisse und Deutungen entscheidend⁴⁴⁹. In der Wirkung von Zentralperspektiven tre-

einem Gesichtskreis von 40°–60° bleibt. Denn der Hauptpunkt liegt sonst nicht mehr im Bereich der dargestellten Objekte.

445 Um das Problem des verschobenen Hauptpunkts zu lösen, muss die Bildebene gekippt werden. Der Hauptpunkt verlagert sich wieder in den Objektbereich, die Bildebene steht nun geneigt zur Grundebene, wobei eine Neigung der Bildebene von ca. 20°–70° zur Grundebene als Vogelperspektive₂ bezeichnet werden soll.

446 In geometrisch-systematischer Hinsicht ist die Zentralperspektive in beliebiger Lage (d. h. mit geneigter Bildebene bzw. beliebiger Lage der Objekte im Raum) der Ausgangspunkt aller anderen Zentralperspektiven. Denn die Zweipunktperspektive lässt sich als Spezialfall der Dreipunktperspektive betrachten, die Frontal-Perspektive wiederum als Spezialfall der Zweipunktperspektive. Zur

Dreipunktperspektive: Brauner 1982, 32 f.; Bärtschi 1976, 134–137, 146–180; Gioseffi 1966, 188; Hohenberg 1966, 114–119; Imhof 1963, 67–71; Linke 1991, 17; Thomae 2001, 66–70; Schmidt 1978, 70–74; Wieser 1997, 60–62.

447 Brauner 1982, 32; Bärtschi 1976, 112–115; Imhof 1963, 57 f.; Imhof 1968, 63 f.

448 Zur Erschließung des Originalgegenstandes und der exakten Rekonstruktion des projizierten Objekts reicht eine Zentralperspektive allein nicht aus. Es ist *mindestens eine* zusätzliche Information über das Objekt notwendig, um die Rekonstruktion des Objekts durchzuführen. Zum Rekonstruktionsverfahren zentralperspektivischer Bilder vgl. Brauner 1982, 34–38; Hohenberg 1966, 124 f.; Pillwein 2002, 120 f.; Wunderlich 1984, 137.

449 Gombrich 1977, 275; Rehkämper 2002, 12.

ten die strukturell-geometrischen Aspekte in den Hintergrund, während optischen Verhältnissen entsprochen wird und damit eine Angleichung an den Seheindruck stattfindet.

3. 2. Licht und Schatten, Luft- und Farbperspektiven

Beleuchtungsverhältnisse, Schattengebung und atmosphärische Farbwertigkeit wirken als raum-schaffende Faktoren innerhalb einer gegenständlichen Abbildung, weshalb sie hier als eigene Perspektiveformen gewertet werden. Im Unterschied zu Linearperspektiven betreffen sie nicht ausschließlich Umriss und Raumkanten von Objekten, sondern vor allem ihre Farbwertigkeit.

(1) *Perspektive von Licht und Schatten*: Licht- und Schattengebung erhöhen die räumliche Wirkung der dargestellten Gegenstände. Sie sind von großer Bedeutung bei der Beurteilung von Form und Lage eines Objekts, sodass die Beleuchtung als räumliche Informationsquelle bezeichnet werden kann, die auch im Hinblick auf Landschaftsdarstellung eine wichtige Rolle spielt⁴⁵⁰. Wird auf Schattengebung verzichtet, kann es in der Darstellung zu einer unnatürlichen, abstrakten Wirkung kommen.

In der kunsthistorisch-archäologischen Literatur wird Licht- und Schattengebung meist mit der Aufhellung und Verdunklung von Objektfarben in Verbindung gebracht, was oft mit einer mangelnden Differenzierung zwischen Schlag- und Eigenschatten einhergeht⁴⁵¹. Diese Unterscheidung lässt sich auf folgender Grundlagen einführen: Ausgehend von einer Lichtquelle breitet sich das Licht geradlinig nach allen Seiten im Raum aus und trifft auf ein Objekt (Abb. 48). Theoretisch und idealisiert wird die Lichtquelle als punktförmiges Zentrum angenommen, von dem die Lichtstrahlen ihren Ausgang nehmen. In diesem Zusammenhang wird von Zentralbeleuchtung gesprochen, wobei die Lichtstrahlen einen Strahlenkegel um das Objekt erzeugen. Ist die Lichtquelle unendlich weit oder sehr weit vom Objekt entfernt, sind die Lichtstrahlen parallel oder annähernd parallel. In diesem Zusammenhang wird von einer Parallelbeleuchtung gesprochen, wobei die Lichtstrahlen einen Strahlenzylinder um das Objekt erzeugen⁴⁵². Egal welche Beleuchtungsart vorliegt, es wird immer nur ein Teil des Objekts von den Lichtstrahlen getroffen. Schatten liegen entweder auf dem Objekt selbst oder werden von ihm auf andere Gegenstände, Teile von sich selbst oder Ebenen geworfen. Diejenige Objektseite, die der Lichtquelle zugewandt ist, wird beleuchtet, die dem Licht abgewandte Seite liegt im Schatten. Dieser Schatten am Objekt selbst wird als *Eigenschatten* bezeichnet, seine Umrisslinie auf dem Objekt als Eigen-

450 Arnheim 1965, 275; Gombrich 1996, 11–13.

451 Vgl. Gigante 1987, 26; Herber 2002, 48; Koch 2000, 137–153; Mikocki 1990, 54–56. Eingeführt wird eine solche Differenzierung in Gombrichs Abhandlung zur Schattendarstellung in der abendländischen Kunst und in Ascherls Untersuchung zum Licht in der pompejanischen Wandmalerei, dort unter Verweis auf eine Unterscheidung bei Leonardo da Vinci. Ascherl 2002, 22; Gombrich 1996, 8.

452 Im Gegensatz dazu unterscheidet Ascherl nicht zwischen Parallel- und Zentralbeleuchtung, sondern im Anschluss an eine Terminologie von Schöne (1994) verschiedene „Bildlichtarten“. Diese „Bildlichtarten“ sind: 1.) Eigenlicht: „die Bildwelt als solche leuchtet“; 2.) Beleuchtungsrelief: Körperlicht und Körperschatten, aber keine Schlagschatten; 3.) Beleuchtungslicht: „Die dargestellte Bildwelt und das Licht als Lichtquelle sind geschieden.“ Ascherl 2002, 22–24. Versucht man diese etwas „diffuse“ Terminologie zu „erhellen“, zeigt sich, dass es sich hier

nicht um verschiedene „Lichtarten“ wie Zentral- oder Parallelbeleuchtung handelt, sondern nur um unterschiedliche Beleuchtungssituationen und unterschiedliche Schattenangaben: Ad 1.): „Eigenlicht“: Die dargestellten Objekte sind gleichmäßig an allen sichtbaren Körperflächen beleuchtet und es werden weder Eigen- noch Schlagschatten dargestellt. Es handelt sich um eine Art „ideale“ Beleuchtungssituation, bei der solche Lichtstrahlen angenommen werden, die in derselben Richtung auf das Objekt treffen wie die Projektionsrichtung (alle einsehbaren Flächen sind also auch beleuchtet). Ad 2.): „Beleuchtungsrelief“: Ausgestaltung von Eigenschatten, aber kaum Schlagschatten. Ad 3.): „Beleuchtungslicht“: Einführung einer festgelegten Lichtquelle, konsequente Angabe von Eigen- und Schlagschatten. Da sich eine solche Terminologie auf die hier vorgestellte Differenzierung von Lichtquelle und Beleuchtungssituation zurückgeführt lässt und mithilfe dieser Ausdrücke hinreichend erklärt werden kann, wird im Folgenden darauf verzichtet.

schattengrenze⁴⁵³. Die beleuchteten Objektkanten werfen den *Schlagschatten* auf andere Objekte oder Ebenen. D. h., jene Bereiche, die nicht von den Lichtstrahlen erreicht werden, sondern durch das Objekt vom Licht abgeschirmt sind, ergeben den Schlagschatten, seine Umrisslinie die Schlagschattengrenze. Die Angabe von Eigen- und Schlagschatten im Bild führt zu einer gleichzeitigen Anwendung von Tonwert- und Linearperspektive. Denn während sich die Umrisslinien der Schlag- und Eigenschatten geometrisch konstruieren lassen, kann die Abstufung der Farbwerte bei verschatteten und beleuchteten Objektteilen nur näherungsweise⁴⁵⁴ und empirisch bestimmt werden. Gerade bei unregelmäßigen und gerundeten Körpern verschieben sich die Tonwerte graduell und ebenso unregelmäßig. Für die Wirkung von Licht und Schatten in zweidimensionalen Abbildungen lässt sich jedoch festhalten, dass Eigenschatten aufgrund des reflektierenden Lichts aus der Umgebung meist heller sind als Schlagschatten. Eigenschatten betonen die Plastizität und räumliche Ausdehnung der Objekte. Ihre Modellierung verleiht Körpervolumen, wird durch Abdunklung eines Farbtons erreicht und kann mit *«Schattierung»* bezeichnet werden. Die Angabe des Schlagschattens stellt einen räumlichen Bezug zur Umgebung und anderen Körpern her. Schlagschatten können Informationen über Beleuchtungssituation, räumliche Verhältnisse und Lagebeziehungen geben. Sie tragen zur räumlichen Einheit bei und schaffen Tiefenräumlichkeit um die schattenwerfenden Objekte⁴⁵⁵. In Hinblick auf die Position des Betrachters (bzw. die Richtung der Projektionsstrahlen) ergeben sich drei unterschiedliche Beleuchtungssituationen⁴⁵⁶ mit unterschiedlicher Wirkung:

- a.) Die Lichtquelle befindet sich *hinter* dem Betrachter (Abb. 52. 53. 58. 59): Die Projektionsrichtung und die Lichtstrahlen verlaufen annähernd in derselben Richtung. Die Vorderseiten und jene Flächen, die dem Betrachter zugewandt sind, werden gut sichtbar. Die Objekte lassen sich in allen Einzelheiten erfassen, die Eigenschatten sind kaum sichtbar, die Schlagschatten liegen hinter den Objekten und sind nur teilweise einsehbar. Die räumliche Wirkung erhöht sich, aber die von den Schlagschatten aufgerissene Raumbühne bleibt relativ flach und übersichtlich. Bei dieser Beleuchtungsart wird der größte Raumeindruck dann hervorgerufen, wenn die Lichtstrahlen von schräg vorne und relativ flach einfallen. Die Schatten sind dann lang und verlaufen steiler als die Projektionsrichtung.
- b.) Die Lichtquelle befindet sich *seitlich* vom Betrachter (Abb. 50. 55. 56. 60): Projektionsrichtung und Lichtstrahlen verlaufen annähernd orthogonal zueinander. Die lichtabgewandte Seite der Gegenstände liegt im Eigenschatten, die Schlagschatten sind gut ersichtlich. Es kommt zu einer starken räumlichen Modellierung der Objekte.
- c.) Die Lichtquelle befindet sich *vor* dem Betrachter (Abb. 51. 54. 57): Die Projektionsstrahlen und die Lichtstrahlen laufen annähernd in entgegengesetzter Richtung. Diese Beleuchtungssituation erzeugt Gegenlicht. Die Vorderseiten der Objekte liegen im Eigenschatten, die Landschaftsformen sind unklar und verdunkelt. Die Umrisse zeichnen sich stark ab, während Einzelheiten unsichtbar bleiben. Es kommt zu einer Silhouettenwirkung, bei der räumliche Situation und Lagebeziehungen kaum überschaubar sind. Die dunklen Silhouetten vor einem hellen, beleuchteten Hintergrund erzeugen jedoch eine große Tiefenwirkung. Distanzen werden betont, Entfernungen durch das Gegenlicht übersteigert⁴⁵⁷.

⁴⁵³ Brauner 1982, 39; Arnheim 1965, 271 f.; Schmidt 1978, 21.

⁴⁵⁴ Ein mathematisches Näherungsverfahren liefert erst Lamberts Satz über die Beleuchtungsintensität (Johann Heinrich Lambert, *Freie Perspektive*, 1759), wonach die Beleuchtungsstärke paralleler Flächen umgekehrt proportional zum Quadrat der Entfernung von der Lichtquelle ist. Vgl. Bärtschi 1976, 33.

⁴⁵⁵ Arnheim 1965, 267–273.

⁴⁵⁶ Vgl. Brauner 1982, 41; Imhof 1968, 50; Linke 1991, 32; Thomae 2001, 71. Die Beleuchtungssituation mit lotrechten Lichtstrahlen wird insofern vernachlässigt, als sie bei stehenden Objekten auf der Grundebene kaum Schattenwürfe verursacht.

⁴⁵⁷ Ähnliche Tiefeneffekte können erzielt werden, wenn helle Objekte vor einem dunklen Hintergrund erscheinen. Arnheim 1965, 269.

Wie bereits im Fall der Linearperspektiven kann auch für die Angabe von Schlag- und Eigenschaften zwischen einer geometrisch exakten Konstruktion und einer empirisch-praktischen Wiedergabe nach dem Augenschein unterschieden werden. Die auf Beobachtungsbasis erzeugten Schattenkonstruktionen können sich den Ergebnissen der theoretischen Konstruktion mehr oder weniger annähern. Im theoretischen Bereich wird grundsätzlich zwischen zwei Beleuchtungsarten unterschieden:

- *Parallelbeleuchtung* (Abb. 48. 50. 53. 54): Bei der Beleuchtung mit parallelen Lichtstrahlen liegt die Lichtquelle im Unendlichen. Wegen der großen Entfernung der Lichtquelle nähert sich das Sonnenlicht der Parallelbeleuchtung an und wird idealisiert als solche angenommen. Für die Konstruktion von Schlagschatten ist zu beachten, dass diese immer eine Projektion innerhalb der Perspektive sind, eine perspektive Affinität – im Fall der Parallelbeleuchtung eine Parallelprojektion eines bereits projizierten Körpers⁴⁵⁸. Um die Schlagschattengrenze zu ermitteln, müssen der Einfallswinkel und die Richtung der parallelen Lichtstrahlen bekannt sein. Diese Angabe erfolgt über den gerichteten Lichtstrahl (l , Einfallswinkel) und seine Grundrissspur (l' , Richtung). Der Schatten des Objekts wird auf eine Schatten empfangende Ebene, meist die Grundebene, projiziert. Jeder beleuchtete (Eck-)Punkt des Objekts erzeugt einen Schattenpunkt auf der Grundebene, wobei die Verbindungslinie dieser Schattenpunkte die Schlagschattengrenze ergibt. Der Schattenpunkt eines Punktes P wird ermittelt, indem der gerichtete Lichtstrahl (l) durch P und die Grundrissspur (l') durch den Fußpunkt von P gelegt wird (der Fußpunkt liegt immer lotrecht unter P auf der Schatten empfangenden Ebene) (Abb. 49). Diejenigen Linien, die am abgebildeten Objekt parallel verlaufen, bleiben auch in der Schlagschattengrenze parallel. Senkrechte Strecken haben einen Schatten in Richtung der Grundrissspur (l'), wobei der Schatten immer vom Fußpunkt ausgeht. Objektkanten parallel zur Grundebene haben einen Schatten, der parallel zur Objektkante liegt⁴⁵⁹.
- *Zentralbeleuchtung* (Abb. 48. 51. 52. 56–60): Bei dieser Beleuchtungsart breiten sich die Lichtstrahlen in einem Strahlenkegel vom Zentrum aus. Zur Konstruktion des Schlagschattens ist die Angabe der Lichtquelle und deren zugehöriger Lichtfußpunkt (lotrecht unter der Lichtquelle auf der Grundebene) erforderlich. Schattenpunkte werden nach einem ähnlichen Verfahren wie bei der Parallelbeleuchtung erzeugt: Die Lichtstrahlen werden ausgehend von der Lichtquelle mit den Eckpunkten des Objekts verbunden. Der Lichtfußpunkt wird mit den Fußpunkten des Objekts verbunden. Die dadurch erzeugten Schnittpunkte ergeben den Schattenpunkt⁴⁶⁰. Werden die Schattenpunkte miteinander verbunden, erhält man die Schlagschattengrenze. Senkrechte Strecken und Objektkanten haben bei Zentralbeleuchtung einen Schlagschatten, der auf der Verbindungslinie des Fußpunkts mit dem Lichtfußpunkt liegt. Waagrechte Strecken und Objektkanten haben bei Zentralbeleuchtung einen Schlagschatten, der auf denselben Fluchtpunkt zielt wie die zentralperspektivische Darstellung der Objektkante selbst. Für Parallelbeleuchtungen (Sonnenbeleuchtung) in Zentralperspektiven ergibt sich dieselbe Schattenkonstruktion wie bei der Zentralbe-

⁴⁵⁸ Zur Schattenkonstruktion bei Parallelbeleuchtung und der perspektiven Affinität vgl. Arnheim 1965, 273 f.; Haack 1980, 38–40; Hohenberg 1966, 12f. 76 f.; Schmidt 1978, 23. 25; Thomae 2001, 70 f.; Wunderlich 1984, 89 f.

⁴⁵⁹ Es ist jedoch zu betonen, dass die reine Parallelbeleuchtung im Fall einer zentralperspektivischen Darstellung nur bei Seitenlicht erhalten bleibt – also der Sonnenbeleuchtung seitlich vom Betrachter. In den beiden anderen Fällen wird die Parallelbeleuchtung in der Zentralperspektive wie die Zentralbeleuchtung behandelt. Denn die Sonnenstrahlen sind zwar fast parallel, aber die Schlag-

schattengrenzen unterliegen wie alle anderen Formen in der Zentralperspektive gewissen Verkürzungen und Verzerrungen. Trotz Parallelbeleuchtung bleiben die Schlagschattengrenzen also nicht parallel zu den Objektkanten. Ausgehend vom schattenwerfenden Objekt konvergieren sie beim Sonnenstand *hinter* dem Betrachter und divergieren beim Sonnenstand *vor* dem Betrachter.

⁴⁶⁰ Zur Schattenkonstruktion bei Zentralbeleuchtung vgl. Haack 1980, 109 f. 112–115; Hohenberg 1966, 104 f.; Schmidt 1978, 22–25; Thomae 2001, 70 f.

leuchtung, da die Schlagschattengrenzen zentralperspektivischen Verzerrungen unterworfen sind⁴⁶¹.

- a.) Zentralbeleuchtung bzw. Sonnenbeleuchtung in Zentralperspektive *vor* dem Betrachter (Abb. 51. 56. 57): Die Lichtquelle ist in der Abbildung ersichtlich. Der Lichtfußpunkt liegt lotrecht *unter* der Lichtquelle auf der Grundebene. Der Lichtfußpunkt der Sonne liegt immer auf dem konstruktiven Horizont.
- b.) Zentralbeleuchtung bzw. Sonnenbeleuchtung in der Zentralperspektive *hinter* dem Betrachter (Abb. 52. 58. 59): Die Lichtquelle ist in der Abbildung unsichtbar. Zur Konstruktion wird der Lichtfußpunkt lotrecht *über* der Lichtquelle angenommen. Der Lichtfußpunkt der Sonne liegt auf dem konstruktiven Horizont, die Sonne selbst wird darunter angenommen.

(2) *Atmosphärische Perspektive – Luft- und Farbperspektive*: Da Luft- und Farbperspektive optisch stets gemeinsam auftreten und derselben atmosphärischen Ursache entspringen, können sie zusammen auch als atmosphärische Perspektive bezeichnet werden⁴⁶². Die atmosphärische Perspektive beruht auf einem optischen Phänomen, das auf physikalischer Grundlage entsteht und nicht nur den Sehvorgang betrifft, sondern auch die Photographie (Abb. 61. 62). Physikalisch bedingt wird das Phänomen durch das trübe Medium, in dem sich die Lichtstrahlen ausbreiten: Luft. Sowohl die Luftmoleküle selbst als auch verdampfte Wassermoleküle in Form von Nebel oder Dunst, Schwebeteilchen wie Rauch oder Sand streuen und absorbieren das Licht. Durch diese Streuung und Lichtbrechungen trifft das Licht nicht mehr geradlinig auf die Körper und wird auch nicht mehr geradlinig von ihnen reflektiert. Die optische Wirkung dieser atmosphärischen Lichtstreuung betrifft die Farb- und Helligkeitswerte. Dementsprechend wird ihre Umsetzung ins Bild (atmosphärische Perspektive) auch nicht geometrisch-linear, sondern über Farbabstufungen erreicht. Luft- und Farbperspektive sind immer ein Additum zur Linearperspektive. Denn die geometrische Struktur der Objekte, ihre Flächen und Kanten müssen festgelegt sein, bevor die atmosphärische Perspektive zum Einsatz kommen kann⁴⁶³. Die atmosphärische Perspektive kann sich dementsprechend nicht auf geometrische Gesetzmäßigkeiten berufen und wird in der Praxis ein Produkt der empirischen Perspektive sein. Dennoch unterliegt die atmosphärische Perspektive gewissen Zusammenhängen und Relationen, die beachtet werden müssen, um den Tiefeneindruck des optischen Phänomens in gewisser Weise nachzubilden. Denn bereits auf optischer Basis kommt die Tiefenwirkung durch ein Gefälle von Farb- und Helligkeitswerten zustande. Es liegt eine konditionale Koppelung von Farbverhältnissen, Luftrübungen und Entfernungen vor, die für den räumlichen Effekt ausschlaggebend sind. Auf diese Weise werden Luft- und Farbperspektive zu wesentlichen Raumindikatoren der Bildgestaltung, die das Einschätzen von Distanzen ermöglichen. Es muss jedoch betont werden, dass sie auf demselben optischen Phänomen beruhen, weshalb sie zwar terminologisch unterschieden werden können, optisch aber immer gemeinsam auftreten.

- a.) *Luftperspektive*: Wegen der atmosphärischen Trübung nehmen Kontraste mit steigender Entfernung vom Betrachter ab. Je größer die Entfernung der Objekte, desto mehr steigt die Helligkeit an, die Farben werden blasser, die Konturen und Umrisslinien zunehmend

⁴⁶¹ Bei Zentralbeleuchtung in Zentralperspektive ergibt sich (sofern man exakt ist) eine zusätzliche Verzerrung des Schlagschattens. Da der Schlagschatten seinerseits zentralperspektivischen Verzerrung unterliegt, wird er je nach Lage des Hauptpunkts und der Lichtquelle noch einmal verformt. Diese komplizierte „Doppelverzerrung“ wird im Folgenden aber vernachlässigt. Vgl. Arnheim 1965, 273 f.

⁴⁶² In der Literatur werden die beiden Ausdrücke meist in derselben Bedeutung verwendet und kaum auseinandergehalten. Hier soll mit ‚atmosphärischer Perspektive‘ das gemeinsame Auftreten von Luft- und Farbperspektive be-

zeichnet werden. Eine deutliche Unterscheidung trifft Mikocki (perspective aérienne versus perspective des couleurs) Vgl. Arnheim 1965, 236; Bärtschi 1976, 33; Boehm 1969, 35 f.; Gioseffi 1966, 191; Herber 2002, 48; Edgerton 2002, 179; Imhof 1968, 51; Imhof 1965, 196; Jensch 1970, 122; Mikocki 1990, 52–54.

⁴⁶³ In diesem Sinne spricht Boehm (1969, 35) vom „ontologischen Primat“ der mathematischen Perspektiven. Dieses Primat betrifft aber weniger die geometrischen Konstruktionsmethoden als die primäre Angabe von Objektkanten und -flächen.

unscharf. Dunkle, kräftige Farbtöne werden in der Ferne aufgehellt, helle Töne getrübt und verschleiert, die Kontraste verschwimmen. Bei schlechter, dunstiger Witterung ist diese Wirkung am größten. Die Wasserteilchen in der Atmosphäre lösen die Figuren des Hintergrunds in diffuse, graue Schemen auf.

- b.) *Farbperspektive*: Mit wachsender Entfernung vom Betrachter verändern sich die Farbwerte und verschieben sich in den „kühleren“ Bereich. Je größer die Entfernung, desto mehr sinkt der Rot-Gelb-Anteil und steigt der Blau-Grün-Anteil der Farbskala. Proportional zum Abstand von der Bildebene verlieren die Farben ihre Sättigung und changieren zunehmend ins Bläuliche. Satte, warme Töne dominieren den Vordergrund, bläulich-kühle Töne den Hintergrund.

Die atmosphärisch bedingte Tiefenwirkung ist vor allem bei der Betrachtung von weitläufigen Landschaften von entscheidender Bedeutung. Denn nur auf weite Distanzen werden Luft- und Dunstverschleierungen ersichtlich. Anders als in Innenräumen oder eng begrenzten Raumschnitten sind die optischen Phänomene der Atmosphäre bei der Betrachtung oder Abbildung von Landschaften ein besonders wichtiger Raumindikator⁴⁶⁴.

464 Während sich die Surjektivität von Linearprojektion bei der Betrachtung von Linearperspektiven erschwerend auf das Erfassen von unregelmäßigen Gebilden und nicht-linearen Geländeformen auswirken kann, bleibt die atmosphärische Perspektive von dieser Deutungsschwierigkeit unbeeinflusst. Besonders die Verzerrungen in Zentral-

perspektiven lassen sich im Rahmen von Landschaftsdarstellungen oft nur schwer einschätzen und unzureichend entschlüsseln. Werden Distanzen infolge der Längenverkürzungen unterschätzt, wirkt die atmosphärische Perspektive diesbezüglich als Gegengewicht und betont die Tiefenräumlichkeit.

3. 3. Semiotische Perspektiven

Mit dem Ausdruck ›semiotische Perspektiven‹ sollen jene Mittel der räumlichen Darstellungsweise zusammengefasst werden, deren Hauptaspekt in ihrer Zeichenhaftigkeit, der Bildung von Schematismen und der Anwendung von gemischten Linearperspektiven besteht. Anders als in einheitlichen Parallel- oder Zentralperspektiven basieren die semiotischen Perspektiven nicht auf der Anwendung einer einzigen Abbildungsvorschrift, sondern mischen verschiedene Abbildungsregeln oder gehen im Sinne einer empirisch-praktischen Perspektive vor. Zwar können gewisse Strukturen und Elemente von Parallel- und Zentralperspektiven auch in semiotischen Perspektiven auftauchen, sie werden hier aber nicht einheitlich behandelt, sondern nach eigenen Regeln zusammengesetzt. Die Transformationsregeln der semiotischen Perspektiven sind durch Kriterien der Bildgestaltung durch kulturell-semantische Zusammenhänge oder empirische Näherungen bedingt. Vielfach sollen mithilfe dieser Darstellungsprinzipien zusätzliche Informationen über den Bildgegenstand vermittelt werden, die entweder über seine geometrischen Eigenschaften hinausgehen und etwas über seine Bedeutung, seinen kulturellen Wert vermitteln oder die Möglichkeiten der Parallel- und Linearperspektive sprengen⁴⁶⁵.

3. 3. 1. Bedeutungsperspektive

Bei der sogenannten Bedeutungsperspektive (auch als ›hierarchische Perspektive‹ bezeichnet) fließen semantische Relationen direkt in die Größenverhältnisse der Abbildung ein. Die dargestellten Objektgrößen, vor allem die der Figuren, sind direkt proportional zu ihrer Bedeutung und Wertigkeit nach Ansicht des Künstlers⁴⁶⁶. Die größten Gegenstände im Bild entsprechen nicht (unbedingt) den objektiv größten Gegenständen oder denen, die besonders nahe sind. Es handelt sich vielmehr um jene Gegenstände, auf denen die zentrale Bildaussage liegt bzw. auf die mit Nachdruck hingewiesen werden soll. Um diese Wertigkeit zu verdeutlichen, werden sowohl reale Größenverhältnisse als auch zentralperspektivische Relationen ignoriert. Bedeutsame Objekte werden größer als solche mit derselben Realgrößen dargestellt, selbst wenn sie weiter entfernt sind. Denn ausschlaggebend für die jeweiligen Größenverhältnisse sind nicht die räumlichen Gegebenheiten, sondern eine Strukturierung und hierarchische Größenabstufung nach historischen, sozialen und kulturellen Gesichtspunkten. Die Abbildungsregeln der Bedeutungsperspektive hinsichtlich der Größenrelationen sind also rein semantische⁴⁶⁷.

465 „Les perspectives physico-mathématiques donnent au spectateur une illusion de la réalité assez proche de la vision naturelle. [...] Les perspectives sémiotiques sont fondées sur des principes totalement différents [...], elles transmettent par contre un ensemble de signes que le spectateur déchiffre en une suite d'opération mentales qui conduisent à l'obtention une image spatiale. La cause la plus fréquente de leur utilisation était la volonté de communiquer des informations intransmissibles par la voie de l'illusion [...]. Mikocki 1990, 94. Vgl. Arentzen 1984, 25.

466 Brockhaus Bd. 16, 747; Geyer 1994, 23; Mikocki 1990, 24. 95; Ströker 1958, 184.

467 Insofern ließe sich einwenden, dass der Ausdruck

›Perspektive‹ hier irreführend ist, da keine räumlichen Gegebenheiten veranschaulicht oder illusionistisch präsentiert, sondern semantische Inhalte vermittelt werden. Die Größe und Ausrichtung der Figuren orientieren sich an ihrer Rolle für die Bildbedeutung, nicht an ihrer räumlichen Lage. Obwohl die Bedeutungsperspektive – ein Terminus, der in der kunsthistorisch-archäologischen Literatur längst verankert ist und deshalb beibehalten wird – nicht zum Eindruck einer dreidimensionalen Räumlichkeit auf einem flächigen Bildträger führt, hat sie doch insofern mit Raumverhältnissen zu tun, als diese darin auf semantischer Grundlage abgewandelt werden.

3. 3. 2. Umgekehrte Perspektive

Ebenfalls als *Terminus technicus* in der kunstwissenschaftlichen Literatur verbreitet ist der Ausdruck ‹umgekehrte Perspektive› (‹inverted perspective›, ‹perspective inversée› oder ‹perspective renversée›)⁴⁶⁸. Etabliert wurde der Ausdruck im Gegensatz zur Zentralperspektive, die vielfach als „richtige Perspektive“ aufgefasst wurde, da sie den Gesetzen der Optik entsprechend auf der Zentralprojektion beruht. Wie bereits betont, gibt es im Hinblick auf die Möglichkeiten räumlicher Bildgestaltung aber weder „falsche“ noch „richtige“ Ansätze, sondern lediglich zweckmäßige und unzulässige, die immer im Hinblick auf ihre jeweilige Zielsetzung zu beurteilen sind. Wenn der Ausdruck ‹umgekehrte Perspektive› hier dennoch beibehalten wird, dann ohne Wertigkeit und aus Gründen des Sprachgebrauchs. Die Abbildungsverfahren der umgekehrten Perspektive lassen sich insofern als „Umkehrung“ der Zentralperspektive beschreiben, als auch hier Parallelen durch konvergierende Linien dargestellt werden. Allerdings laufen diese Linien in der umgekehrten Perspektive *vor* dem dargestellten Objekt zusammen und nicht dahinter. Mit zunehmender Entfernung vom Betrachter scheinen die entsprechenden Tiefenlinien also nicht zu konvergieren, sondern im Gegenteil zu divergieren (Abb. 27. 46. 47). Der dargestellte Gegenstand verbreitert sich nach hinten, er wird mit der Entfernung sukzessive größer anstatt kleiner. Auf diese Weise wird es sogar möglich, vier Seitenflächen eines kubischen Objekts darzustellen.

In der Kunstgeschichte sind umgekehrte Perspektiven besonders aus spätantiker, byzantinischer und hochmittelalterlicher Zeit bekannt. Ähnliche Darstellungsprinzipien sind aber auch in heutigen Kinderzeichnungen anzutreffen. Umso dringlicher erhebt sich die Frage nach den Gründen für dieses weit verbreitete Phänomen. Denn umgekehrte Perspektiven entstehen nicht auf Grundlage eines Projektionsverfahrens (wie Zentralperspektiven), sondern gebrauchen eigene, davon abweichende Konstruktionskriterien, mithilfe derer dennoch ein räumliche Wirkung erzeugt wird. Ein möglicher Faktor für die Wahl und Anwendung umgekehrter Perspektiven könnte in der jeweiligen Bildintention und einem Vermeiden von Verdeckungen bzw. einem „Prinzip der Vollständigkeit“ liegen⁴⁶⁹. In diesem Sinne wäre der Gebrauch von umgekehrten Perspektiven durch die Übersichtlichkeit und den steigenden Informationsgehalt der Darstellung motiviert⁴⁷⁰,

468 Almgren 1971, 9–12. 84–93; Ten Doesschate 1964, 69–72; Edgerton 2002, 17 f. 186; Mikocki 1990, 23 f. 94 f.; Ströker 1958, 206 f.

469 Andere Thesen, die den Gebrauch umgekehrter Perspektiven erklären sollen, nehmen auf optische Phänomene Bezug: Aufgrund zentralprojektiver Sehvorgänge kommt es zu den bekannten optischen Verzerrungen, bei denen parallele Linien zu konvergieren scheinen. Die umgekehrte Perspektive diene nun dazu, derartige Verzerrungen zu „kompensieren“ und ihnen entgegenzuwirken, indem in der Darstellung parallele Linien divergierend wiedergegeben sind. Auf diese Weise sollen die optischen Deformationen ausgeglichen werden – eine These, die im Hinblick auf zweidimensionale Abbildungen unhaltbar erscheint, da umgekehrte Perspektiven natürlich keine „Kompensation“ des optischen Phänomens bewirken. Denn bei der Betrachtung umgekehrter Perspektiven ergibt sich keine Aufhebung des optischen Phänomens und die divergierenden Linien werden nicht parallel, sondern divergierend *gesehen*. Sie können höchstens als parallel *verstanden* und *gedeutet* werden – genauso wie konvergierende Linien in der Zentralperspektive nicht als parallel gesehen werden, sondern nur als solche aufgefasst und *gedeutet* werden. Zwar kann die Methode der umgekehrten Perspektive zu einer echten Kompensation führen, aber nicht, wenn sie als umgekehrte Perspektive auf einer Bildebene zur Darstellung gelangt.

Erfolgreich ist die ausgleichende Wirkung nur dann, wenn sie während des Abbildungsvorgangs bei Zentralprojektionen, beispielsweise Photographien, angewandt wird. Beim Vorgang des *inverse mapping* werden zentralperspektivische Aufnahmen (bspw. Luftbilder) entzerrt, um die Verzerrungen der Zentralperspektive auszugleichen und die ursprünglichen Größenverhältnisse wiederherzustellen. Das Ergebnis sind aber keine umgekehrten Perspektiven, sondern Parallelperspektiven.

Darüber hinaus wurde die Verwendung umgekehrter Perspektiven auf die Umsetzung eines optischen Phänomens im Nahbereich zurückgeführt. Denn infolge des binokularen und stereoskopischen Sehens kommt es im Nahbereich (10–30 cm Entfernung vom Auge) zu optischen Phänomenen, die der umgekehrten Perspektive ähneln. Wegen des Augenabstands werden von jedem Auge unterschiedliche Bilder ans Gehirn vermittelt, die dort zu einem visuellen Eindruck verschmolzen werden. Bei kleinen und sehr nahen Objekten kann es deshalb vorkommen, dass bei frontaler Betrachtung *zwei* Seitenflächen eines Kubus gesehen werden. Dieses optische Phänomen verschwindet bei größeren Distanzen und kann die Verwendung umgekehrter Perspektiven bei großen und entfernten Objekten nicht erklären. Das Zustandekommen umgekehrter Perspektiven auf Beobachtungsbasis ist also eher unwahrscheinlich. Vgl. Almgren 1971, 9–12; Ten Doesschate

da umgekehrte Perspektiven Überschneidungen und Verdeckungen am Objekt vermeiden und möglichst viele Objektseiten zeigen. Auf diese Weise wird das Objekt dem Betrachter fast vollständig präsentiert und erscheint wie ein aufgeklappter Papierwürfel in die Fläche gebreitet. Der Betrachter wird scheinbar um das Objekt herumgeführt, um besonders viel davon zu sehen – es besteht eine ähnliche Tendenz zur Übersichtlichkeit und Aufspaltung in verschiedene Ansichten wie bei der Grundriss-Aufrisskombination. Das ausschlaggebende Motiv für die Anwendung umgekehrter Perspektiven bestünde also darin, gewisse Schemen räumlicher Darstellung abzuwandeln nach einer Vermeidungsstrategie der Verdeckung oder einem Prinzip der Vollständigkeit⁴⁷¹.

3. 3. 3. Mischperspektiven

Unter dem Terminus «Mischperspektive» soll hier eine Reihe von Darstellungsformen subsumiert werden, bei denen Objektkanten und -flächen im linearperspektivischen Sinne weder in einer einheitlichen Parallelperspektive noch in einer einheitlichen Zentralperspektive abgebildet werden, sondern in einer beliebigen Kombination dieser Perspektiveformen. Bei Mischperspektiven verlaufen die Projektionsstrahlen also weder in einer einheitlichen Richtung noch gehen sie von einem Projektionszentrum aus, sondern es handelt sich um eine Zusammenstellung von verschiedenen Blickwinkeln zu einer Art Perspektive-Ensemble oder Patchwork-Perspektive⁴⁷².

Das charakteristische Merkmal von Mischperspektiven ist also, dass an einem Objekt eine Kombination von Parallel-, Zentral- oder umgekehrter Perspektive vorliegt oder mindestens zwei abgebildete Objekte einer unterschiedlichen Darstellungsform unterworfen sind. Die räumliche Einheitlichkeit von Parallel- und Zentralperspektiven wird in den Mischperspektiven aufgegeben. Dementsprechend gibt es in Mischperspektiven keine einheitliche Projektionsform, welche für sämtliche Gegenstände angewandt wird, sondern einen disparaten Verlauf der Projektionsstrahlen, die je nach dargestelltem Objekt aus verschiedenen Richtungen einfallen und dadurch mehrere Blickwinkel in einem Bild hervorrufen (Abb. 28). Bereits diese Bestimmung macht deutlich, dass es sich bei Mischperspektiven stets um empirisch-praktische Perspektiven handelt, von denen lediglich einzelne Teile auf konstruktiven Verfahren beruhen *können*.

Viele Beispiele für unterschiedliche Mischperspektiven wurden von Richter und Schweitzer in der unteritalischen Vasenmalerei des 4. und 3. Jh. v. Chr. ausfindig gemacht, etwa auf einer apulischen Pelike der Zeit um 380–370 v. Chr.: Sie zeigt den ruhenden Apollo auf einer Kline in Aufsicht und *darunter* einen Schemel in axonometrischer Unteransicht⁴⁷³ (Abb. 79). In diesem

1964, 69 f.

⁴⁷⁰ Almgren 1971, 88–91; Edgerton 2002, 18 f. 86; Geyer 1994, 23 f.; Panofsky 1964, 145 f.; Ströker 1958, 207.

⁴⁷¹ Eines dieser Ausgangsschemata könnte, wie von Almgren vermutet, in der Parallelperspektive (bevorzugt Kavalierperspektive) bestehen, welche dann aufgrund anderer Bildformeln abgeändert wird. Faktoren zur Variation des Grundschemas könnten im Primat des rechten Winkels und der gemeinsamen Standlinie zu suchen sein. Werden parallelperspektivische Objekte nämlich so verändert, dass auch die Seitenflächen einen rechten Winkel und eine gemeinsame Standlinie mit der Front aufweisen, entstehen umgekehrte Perspektiven. Einander widerstrebende Faktoren würden also zur umgekehrten Perspektive als „Kompromisslösung“ führen. Vgl. Almgren 1971, 88–91.

⁴⁷² „These representations are not true views, but they are always [...] assemblages of fragments of views or partial views of objects or parts of objects considered separately, and thus to some extent can be traced back to the notion of

view and so of perspective.“ Gioseffi 1966, 191. Gioseffi ist jedoch vorsichtig, was die Bezeichnung dieser Darstellungsformen als «Perspektiven» betrifft: „In such instances, however, the use of the term [‘perspective’] must be recognized as metaphorical.“ Gioseffi verwendet ein terminologisches System, bei dem der Ausdruck «Perspektive» enger gefasst ist und sich strenger an geometrischen Projektionsformen orientiert. Vgl. Gioseffi 1966, 192. „Les compositions de ce genre [les perspectives mixtes] ne sont pas toujours logiques, mais les informations qu’elles communiquent sont les plus riches de toutes.“ Mikocki 1990, 95. Vgl. weitere Charakterisierungen der Mischperspektive bei Mikocki (1990, 112): „[...] pour le différentes parties de la composition diverses variantes de la perspective convergente et sémiotique. [...] L’ensemble ainsi constitué ne fournit plus au spectateur une vue simple, mais un mélange qu’il lui faut séparer par une opération de la pensée pour le comprendre.“

⁴⁷³ British Museum F311. Richter 1970, 41 f. Schweitzer verwendet im Hinblick auf griechische Vasenbilder für

Sinne können auch beliebige Zusammenstellungen von Grund-, Auf- und Kreuzrissen *in einem Bild*, sogar an einem Objekt, als Mischperspektiven bezeichnet werden, sodass sich die bereits erwähnten Grundriss-Aufrisskombinationen bzw. Aufriss-Kreuzrisskombination hier treffend einordnen lassen⁴⁷⁴. Auch solche Darstellungsformen, die gewisse Merkmale von Zentralperspektiven aufnehmen und mithilfe anderer Perspektiveformen umsetzen – und sich in diesem Sinne als „Annäherung“ an Zentralperspektiven beschreiben lassen, ohne Zentralperspektiven_{Min} zu sein –, fallen unter den Terminus ‚Mischperspektive‘. Wesentlich ist, dass die verschiedenen Bildelemente nicht, kaum, lose oder nur bis zu einem gewissen Grad eine Vereinheitlichung erfahren und disparate Aspekte in der Projektionsrichtung vorhanden bleiben. In gewissem Sinne spiegelt das Auftreten disparater Projektionsrichtungen eine Art „Bewegung im Raum“ wider, da verschiedene Blickwinkel und Perspektiveformen so verknüpft werden, als würde der Betrachter im Raum herumgeführt, um verschiedene Ansichten zu erhalten. Dadurch wird eine Fülle an räumlichen Informationen vermittelt, die mithilfe einheitlicher Perspektiven nicht erreicht wird. Vermutlich aus semantisch-kommunikativen Gründen weisen Mischperspektiven also einen dynamischen Aspekt auf⁴⁷⁵. Dieses Streben nach räumlicher Vollständigkeit, das sich nur mithilfe einer „Bewegung im Raum“ bewerkstelligen lässt, ist vielleicht mit ein Grund für den Gebrauch von Mischperspektiven in unterschiedlichen Epochen, Kulturen und heutigen Kinderzeichnungen.

3.3.3.1. Axiale Perspektiven und andere Mischperspektiven

Bei der sogenannten Axialperspektive handelt es sich um eine besondere Form der Mischperspektive, für die in der Forschungsliteratur auch oft die Termini ‚axiale Konstruktion‘, ‚Teilungskonstruktion‘, ‚Fluchtachsenperspektive‘ oder ‚Fischgrättkonstruktion‘ als Synonyme verwendet werden⁴⁷⁶. Es handelt sich entweder um eine Kombination von Parallelperspektiven mit unterschiedlicher Projektionsrichtung oder eine Übergangsform von Parallel- und Zentralperspektive, sodass sich zwei Formen von Axialperspektiven differenzieren lassen:

- 1.) *Axialperspektive*₁: Im ersten Fall, für den der Ausdruck ‚Axialperspektive₁‘ vorbehalten werden soll, liegen mindestens zwei verknüpfte Axonometrien vor. Ein symmetrischer Bildaufbau ist dabei häufig, aber nicht unbedingt erforderlich. Entscheidend für das Zustande-

die Darstellungsformen, die hier unter dem Ausdruck ‚Mischperspektive‘ zusammengefasst werden, drei unterschiedliche Termini, wobei nicht ganz klar wird, wie sich die Bedeutungsweisen gegeneinander abgrenzen: (1) „Körperperspektive“ (1. Hälfte 5. Jh. v. Chr.): „Die Größenverhältnisse zwischen den Körpern und die Richtungsgeraden entsprechen den objektiven Maßverhältnissen der Naturdinge, nicht den Beugungen und Verzerrungen der menschlichen Schapparatur.“ Schweitzer 1953, 13 f. (vgl. Parallelperspektive). (2) „Raumperspektive“ (ab 460 v. Chr.): „Sie ist zwar grundsätzlich Raumperspektive, aber sie ist nicht streng nach den Gesetzen der Optik von einem Blickpunkt aus konstruiert; sie hält sich vielmehr in einer Annäherung an die uns geläufige geometrische Konstruktion der Bildperspektive.“ Schweitzer 1953, 14 (vgl. Mischperspektive, Axialperspektive, Zentralperspektive_{Min}). (3) „Sukzessionsperspektive“: „Die wichtigste Abweichung [von der Zentralperspektive] ist, daß sie das Bild nicht von einem einzigen Blickpunkt aus aufbaut, wie es der Konstruktionsperspektive entspräche, sondern eine Mehrzahl von Blickpunkten bestehen läßt. [...] Diese Ausdrucksperspektive ist also nicht Simultanperspektive, sondern bleibt bis zu einem gewissen Grad Sukzessionsperspektive.“ Schweitzer

14 f. (vgl. Mischperspektive im hier definierten Sinn). Obwohl Schweitzer der Sache nach zutreffende Beobachtungen beschreibt, stiftet die Fülle an (etwas unklaren) Ausdrücken Verwirrung; Zumindest die Termini ‚Raumperspektive‘ und ‚Sukzessionsperspektive‘ scheinen Synonyme für dieselbe Perspektiveform (Mischperspektive) zu sein.

474 Mikockis „perspective aplanie“ und Strökers „verdrehte Perspektive“ fallen als Aufriss-Kreuzrisskombinationen also unter den Terminus ‚Mischperspektive‘. Mikocki 1990, 103 f.; Ströker 1958, 175. Ten Doesschate (1964, 83–85) verwendet zur Charakterisierung einer Mischperspektive mithilfe von Orthogonalrissen den Ausdruck ‚ideoplastisch‘.

475 „Les compositions de ce genre ne sont pas toujours logiques, mais les informations qu’elles communiquent sont les plus riches de toutes.“ Mikocki 1990, 95, vgl. 112 f.

476 Almgren 1971, 44; Arnheim 1965, 242; Bärtschi 1978, 11 f.; Geyer 1994, 30; Kern 1938, 247–256; Mikocki 1990, 60 f. 83–86; Panofsky 1964, 106–108; Ten Doesschate 1964, 93 f. 105.

kommen einer Axialperspektive₁ und definierendes Merkmal ist das Vorhandensein einer *Spiegelungsachse*, an der sich Richtung und Einfallswinkel der Projektionsstrahlen abrupt ändern. Bei dieser Spiegelungsachse kann es sich entweder um eine Vertikalachse handeln, die dann je nach Anordnung der Projektionsrichtungen eine Vorform der Sagittalen sein kann (Protosagittale), oder um eine Horizontalachse, die dann entsprechend als Vorstufe des konstruktiven Horizonts aufgefasst werden kann. Anders als in reinen Parallelperspektiven können sich parallele Tiefenlinien in der Axialperspektive₁(und ₂) schneiden, aber sie treffen sich nicht in einem Fluchtpunkt oder Fluchtpunktbereich. Denn die Tiefenlinien gleich gerichteter Geraden (bspw. Orthogonalen) sind entweder parallel oder schneiden sich an der genannten Spiegelungsachse. Diese Ausrichtung von Tiefenlinien an einer Spiegelungsachse ergibt sich theoretisch durch eine spiegelverkehrte Richtungsänderung der Richtung der Projektionsstrahlen. Diese Richtungsänderung und Spiegelung kann dabei jeweils an einer Raumachse (Vertikale, Horizontale) oder an beiden gleichzeitig erfolgen. Im zweiten Fall wird durch die Einführung von Protosagittale und Protohorizont eine Zerlegung des Bildraumes in vier Segmente erreicht, in denen jeweils eine andere Projektionsrichtung gegeben ist (oben-links, oben-rechts, unten-links, unten rechts) (Abb. 29). Axonometrien (bspw. Kavalierperspektiven) mit gespiegelter Orientierung der Projektionsstrahlen werden nun so kombiniert, dass sie um eine Art „imaginären Betrachter“ angeordnet sind. Damit erreichen Axialperspektiven₁ (meist) eine Annäherung an die Raumwirkung der Zentralperspektive mithilfe einer Zusammenstellung von gespiegelten Parallelperspektiven. Doch obwohl sich im entstehenden Bild konvergierende Tiefenlinien auffinden lassen, handelt es sich nicht um ein einheitliches Raumgefüge, wie es in reinen Parallel- oder Zentralperspektiven gegeben ist, sondern um eine Zusammenstellung von Parallelperspektiven eines Typs (bspw. Kavalierperspektive) mit unterschiedlicher Projektionsrichtung, wobei jedoch gewisse Merkmale von Zentral- und Parallelperspektive miteinander verbunden werden (parallele Tiefenlinien, Sagittal- und Horizontalachse, an denen sich Tiefenlinien schneiden)⁴⁷⁷. Im differenziertesten Fall einer axialperspektivischen Anordnung und Gliederung in Raumsegmente ergibt sich ein so genanntes „Taubenhaus-Arrangement“, bei dem sowohl eine vertikale als auch eine horizontale Spiegelungsachse eingeführt werden (Abb. 30). Links von der vertikalen Spiegelungsachse führen alle Tiefenlinien nach rechts. Rechts von der vertikalen Spiegelungsachse führen alle Tiefenlinien nach links. Oberhalb der horizontalen Spiegelungsachse führen alle Tiefenlinien nach unten. Unterhalb der horizontalen Spiegelungsachse führen alle Tiefenlinien nach oben. Allerdings sind die Tiefenlinien im jeweiligen Raumsegment untereinander parallel. Damit eine Axialperspektive₁ vorliegt, reicht allerdings schon eine Spiegelungsachse aus.

- 2.) *Axialperspektive₂*: Diese parallelperspektivische Mischform nähert sich noch weiter an zentralperspektivische Verhältnisse, indem die Verwendung von parallelen Tiefenlinien zugunsten konvergierender Tiefenlinien aufgegeben wird. Diese Axialperspektive – nennen wir sie Axialperspektive₂ – besitzt keine parallelen Tiefenlinien mehr, aber auch keine Fluchtpunkte. Es handelt sich vielmehr um eine zwitterhafte Übergangsform von Parallel- und Zentralperspektive. Die Tiefenlinien schneiden sich wiederum an der vertikalen Spiegelungsachse oder/und an einer horizontalen Spiegelungsachse, verlaufen in den Bereichen links/rechts bzw. ober/unter den jeweiligen Achsen aber nicht untereinander parallel, sondern beliebig konvergierend, ohne dabei auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt zu zielen. Die entstehenden Konvergenzmuster gruppieren sich vielmehr in unterschiedlicher Verdichtung um die jeweilige Spiegelungsachse.

⁴⁷⁷ „Der Hauptunterschied zwischen diesem Verfahren und der späteren Erfindung der Zentralperspektive ist nicht, daß die frühere Methode eine Fluchtachse anstelle

des Fluchtpunkts verwendet. In der Gesamtauffassung liegt ein grundsätzlicher Unterschied.“ Arnheim 1965, 242.

Axialperspektiven sind in der antiken Kunst seit der unteritalischen Vasenmalerei vielfach in Originaldenkmälern bezeugt⁴⁷⁸. Vor allem bei der Darstellung einfacher Architekturen, etwa bei den Balkendecken der verbreiteten Naiskos-Bilder, lassen sich oft axiale Formen beobachten. Auf einer apulischen Amphora vom Ende des 4. Jh. v. Chr. findet sich eine typische Szene mit vornehmer Dame und Dienerin in einem solchen baldachinartigen Naiskos⁴⁷⁹ (Abb. 83). Das Tempelchen erscheint in frontaler Lage und Unteransicht, sodass die Tiefenlinien des Gebälks abfallen. Die Balkendecke besteht aus zwei Scharen paralleler Tiefenlinien, die sich auf einer vertikalen Spiegelungsachse symmetrisch schneiden. Auf einem apulischen Volutenkrater⁴⁸⁰ im Nationalmuseum von Neapel aus der zweiten Hälfte des 4. Jh. v. Chr. findet sich eine andere Ausformung der Axialperspektive₁: Sowohl der Artemistempel im Hintergrund als auch der quaderförmige Altar mit Orest im Vordergrund sind in frontaler Lage dargestellt. Dabei erscheint der Altar fast in Kavalierverspektive_{Min} mit annähernd parallelen bzw. leicht disparaten Tiefenlinien. An der vertikalen Spiegelungsachse, auf die sich beide Architekturen beziehen, erfolgt aber keine Vertikalspiegelung der Projektionsrichtungen *zueinander* im Sinne einer „Konvergenzachse“, sondern eine Spiegelung im Sinne einer „Divergenzachse“, bei der die Tiefenlinien voneinander wegführen⁴⁸¹.

(A) *Zentral-parallelperspektivische Mischperspektiven*: Mithilfe der Wortprägung ‚zentral-parallelperspektivische Mischperspektive‘ soll eine weitere Gruppe von Mischperspektiven bezeichnet werden, bei denen es sich nicht um Axialperspektiven handelt, die aber sowohl Merkmale von Parallelperspektiven als auch von Zentralperspektiven aufweisen und diese miteinander (auf unterschiedliche Weise) kombinieren. Zwei Ausformungen sollen diesbezüglich hervorgehoben und terminologisch differenziert werden:

- 1.) Der Terminus ‚zentral-parallelperspektivische Mischperspektive₁‘ soll genau solche zentral-parallelperspektivischen Mischperspektiven bezeichnen, die innerhalb eines Bildes zwar ausschließlich Parallelperspektiven verwenden, diese aber verschiedenen Maßstäben unterwerfen und zwar so, dass jene Objekte, die von der Bildebene weiter entfernt sind, relativ kleiner dargestellt werden als jene, die der Bildebene näher sind. Dadurch ist es zwar *möglich*, dass die parallelen Projektionsstrahlen alle aus derselben Richtung kommen, die dargestellten Objekte aber unterschiedliche Größenverhältnisse aufweisen. Obwohl es in zentral-parallelperspektivischen Mischperspektiven₁ keine Flucht- oder Distanzpunkte (auch keine „Fluchtregionen“) gibt, sondern parallele Objektkanten im Bild ausnehmend parallel bleiben, tritt eine maßstäbliche Verkleinerung der Objekte mit der Entfernung auf. Diese Form der Mischperspektive be-

478 Auf welche Weise und mit welchem theoretischen Hintergrund antike (bzw. römische) Axialperspektiven entstanden, ist eine andere Frage. Bekannt sind Panofskys Lösungsversuche der „Kreiskonstruktion“ und „Winkelperspektive“. Panofsky 1964, 103–108.

479 Villa Giulia 15691. Vgl. Richter 1970, 45.

480 Neapel, MN F81 H3223, dem Ilioupersis-Maler zugeschrieben, um 350–330 v. Chr., Darstellung mit Orestes und Iphigenia beim Tempel der Artemis auf Tauris. Vgl. Richter 1970, 43. 46; White 1956, 28 f. Für die meisten Naiskos-Bilder und Architekturen in der unteritalischen Vasenmalerei wird ein relativ niedriger Ansichtswinkel mit leichter Unteransicht der Objekte etabliert. Einzelne kleinere Gegenstände, z. B. Hocker, Altäre etc., erscheinen in Draufsicht, wobei insofern eine vage „horizontale“ Konsistenz eingehalten wird, als sich die Objekte in Aufsicht unterhalb der unteransichtigen Architekturen befinden. Für Architekturen findet die Draufsicht in der unteritalischen Vasenmalerei noch keine Anwendung, aufsichtige

Darstellungsformen entwickeln sich erst in der römischen Landschaftsmalerei. „The [...] consistency in the late vases is most probably a continuing reflection of the almost unvaried use of the low viewpoint in the earlier work. [...] In any case it [the high viewpoint] is confined to objects such as altars, chairs, and tables. Temples are, for instance, never shown as if seen from above, and the bird’s eye view appears to be unknown in the vase decoration of antiquity.“ White 1956, 31, vgl. 38. Zur perspektivischen Darstellungsweise und der Entwicklung eines einfachen Fluchtachsenprinzips in der rotfigurigen Vasenmalerei der spätklassischen Zeit vgl. Engemann 1967, 85–87; White 1956, 27–32. 34–37.

481 Für den Altar fallen die Projektionsstrahlen von links oben ein, für den Tempel von weit rechts. Dennoch befindet sich der Altar links, der Tempel rechts im Bild! Die Architekturen werden also unterschiedlichen Axonometrien unterworfen, die räumlich voneinander losgelöst sind.

dient sich für das Einzelobjekt parallelperspektivischer Verfahren, vernachlässigt aber eine wesentliche Eigenschaft der Parallelprojektion: die Unabhängigkeit der Bildgrößen von der Entfernung zur Bildebene. Während die Bildgrößen in reinen Parallelperspektiven für den gesamten Bildraum gleich bleiben, werden sie in der zentral-parallelperspektivischen Mischperspektive₁ schrittweise verändert und auf ähnliche Weise vermindert, wie es in Zentralperspektiven der Fall ist. Mit der Einführung dieser Korrelation zwischen Entfernung und Bildgröße wird eine wesentliche Eigenschaft von Zentralperspektive künstlich in die Parallelperspektive „eingebaut“, weshalb auch in diesem Fall eine empirisch-praktische Kombination aus zentral- und parallelperspektivischen Merkmalen vorliegt. Denn die relativ verkleinerte Abbildung der Objekte im Hintergrund wird nicht exakt-geometrisch eingeführt und ebenso wenig auf konstruktivem Wege erreicht, sondern ist das Ergebnis von Beobachtung und einer mehr oder weniger willkürlichen Maßstabsänderung. Derartige Verfahren einer zentral-parallelperspektivischen Mischperspektive₁ sind vielfach aus der chinesischen und japanischen Malerei bekannt, in der Parallelperspektiven immer vorherrschend waren, aber gelegentlich maßstäblich verändert wurden⁴⁸².

- 2.) Mithilfe des Ausdrucks *«zentral-parallelperspektivische Mischperspektive₂»* wird im Weiteren genau auf solche Mischperspektiven Bezug genommen, die innerhalb eines Bildes manche Objekte in Parallelperspektive_(Min) und andere Objekte in Zentralperspektive_(Min) darstellen, wobei sowohl unterschiedliche Parallelperspektiven_(Min) als auch unterschiedliche Zentralperspektiven_(Min) vorhanden sein können, die jeweils verschiedene Projektionsrichtungen aufweisen. Innerhalb der zentral-parallelperspektivischen Mischperspektiven₂ kann es also vorkommen, dass verschiedene Parallelperspektiven_(Min) miteinander kombiniert sind und gleichzeitig verschiedene Zentralperspektiven_(Min) angewandt werden, sodass (beinahe) jedes Objekt eine eigene Perspektiveform besitzt. Größenreduzierungen im zentralperspektivischen_(Min) Sinn können zwar eingeführt werden, sind aber Ergebnis einer empirischen Vorgangsweise.

- (B) *Zentralperspektivische Mischperspektiven*: Des Weiteren sollen mittels der Wortprägung *«zentralperspektivische Mischperspektiven»* solche Mischperspektiven bezeichnet werden, bei denen es sich weder um Axialperspektiven₍₂₎ noch um Zentralperspektiven_(Min) handelt, aber in denen fast ausschließlich konvergierende Tiefenlinien vorkommen. Die entsprechenden Konvergenzmuster solcher Tiefenlinien, die Parallelen abbilden, zielen dabei weder auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt noch auf einen (eng begrenzten) Fluchtpunktbereich ab, sondern schneiden sich an verschiedenen Stellen. Darüber hinaus soll mit *«zentralperspektivische Mischperspektive»* auch auf solche Mischperspektiven Bezug genommen werden, bei denen die Abbildung mehrerer Objekte in einem Bild so erfolgt, dass sich die konvergierenden Tiefenlinien einzelner Objekte *nicht* mit den Tiefenlinien anderer Objekte in einem gemeinsamen Fluchtpunkt oder einer (eng begrenzten) Fluchtpunktregion schneiden.

Mithilfe dieser differenzierten Terminologie soll es möglich werden, verschiedene Formen von Mischperspektiven zu unterscheiden, die jeweils andere Merkmale der Zentral- und/oder Parallelperspektive aufnehmen, um diese miteinander zu kombinieren. Dabei soll mittels der Termini *«zentral-parallelperspektivische Mischperspektive₁»*, *«zentral-parallelperspektivische Mischperspektive₂»* und *«zentralperspektivische Mischperspektive»* eine verfeinerte und terminologisch fassbare

482 Eines der schönsten Beispiele einer zentral-parallelperspektivischen Mischperspektive₁ unter Verwendung einer Kavalierverspektive zeigt die Seidenrolle *Qingming shanghe tu* („Zum Frühlingsfest den Fluss hinauf fahren“). Das lang gestreckte Landschaftspanorama – ein Hauptbeispiel für das Genre der chinesischen Architekturmalerei

(*jiehua*) – zeigt einen belebten Straßenzug während des Kaifeng-Festes. Die Rolle wird dem Maler Zhang Zeduan zugeschrieben und in die 1. Hälfte des 12. Jh. datiert (Abb. 88). Fahr-Becker 1998, 166 f. Zum Verfahren der parallelperspektivischen Mischperspektive vgl. Hohenberg 1966, 77.

Abstufung von Darstellungsformen erzielt werden, um unterschiedliche Grade in der Verwendung von parallelperspektivischen oder zentralperspektivischen Merkmalen festzuhalten. Während sich die zentral-parallelperspektivische Mischperspektive₁ noch hauptsächlich an parallelperspektivischen Vorgehensweisen orientiert und nur ein Merkmal der Zentralperspektive auf empirischem Wege näherungsweise einführt (Größenreduktion), weisen zentral-parallelperspektivische Mischperspektiven₂ mit ihrem Vorkommen paralleler und konvergierender Tiefenlinien ein ungefähr gleich verteiltes Verhältnis von Merkmalen beider Perspektiveformen auf. Demgegenüber finden sich in zentralperspektivischen Mischperspektiven ausschließlich konvergierende Tiefenlinien, sodass hier bereits gewisse Ähnlichkeiten mit Zentralperspektiven vorliegen und einige Charakteristika der zentralperspektivischen Darstellungsweise greifbar werden. Werden im Rahmen von zentralperspektivischen Mischperspektiven noch mehr Merkmale von Zentralperspektiven aufgenommen und im Sinne von Fluchtpunktbereichen vereinheitlicht, findet ein fließender und gradueller Übergang zur Zentralperspektive_{Min} statt. Die verschiedenen und hier klassifizierten Formen von Mischperspektiven sind also weder Zentral- noch Parallelperspektiven, nähern sich diesen Darstellungsweise aber insofern und mit unterschiedlicher Abstufung an, als sie eine gewisse Anzahl an Charakteristika der Zentral- und/oder Parallelperspektiven integrieren.

4. Landschaft und Perspektive

Die Relevanz perspektivischer Darstellungsformen für den Bildgegenstand Landschaft wurde bereits hervorgehoben und mit Verweis auf die räumliche Anordnung der Landschaft selbst begründet, da sich jede Landschaft erst durch die Verteilung ihrer Einzelgegenstände, das Vorder-, Hinter- und Nebeneinander ihrer Teile konstituiert und diese räumliche Struktur im Landschaftsbild eine zweidimensionale bzw. „perspektivische“ Umsetzung erfahren muss. Diese inhärente Verbindung von Landschaftsdarstellung und Perspektiveformen wurde bisweilen so gedeutet, dass ausschließlich Zentralperspektiven als echte und zureichende Landschaftsbilder gewertet wurden, dass aber die zentralperspektivische Landschaftsabbildung der hellenistischen und römischen Antike abzuspitzen sei:

„Endlich gehört zu einer vollkommenen Landschaftsmalerei eine vollständige Beherrschung der technischen Gesetze der Linear- und Luftperspektive. Dass die Alten diese vollständige Beherrschung der Perspektive jemals gelernt und besessen haben, muss von vornherein mindestens zweifelhaft erscheinen.“⁴⁸³

Verwendet man diese Einschränkung als definitorisches Kriterium für ‚Landschaftsdarstellung‘ oder ‚Landschaftsmalerei‘, ist tatsächlich fraglich, wie viel von einer Landschaftsdarstellung in der Antike übrig bleibt, sodass es nicht verwunderlich erscheint, wenn andere Forscher, die sehr wohl von einer antiken Landschaftsdarstellung sprechen wollen, zur Einschätzung gelangen, Perspektive sei für die Abbildung von Landschaft irrelevant und ein Scheinproblem⁴⁸⁴. Beide Auffassungen sind mit erheblichen Schwierigkeiten konfrontiert und insofern abzulehnen, als sie einmal zu eng und einmal vermutlich zu weit gefasst sind. Denn der Ausdruck ‚Landschaftsdarstellung‘ sollte nicht restriktiv mit einer bestimmten Darstellungsform verbunden werden, sodass nur Zentralperspektiven darunterfallen; es sollte auch berücksichtigt werden, dass perspektivische Darstellungsweisen – ohne eine spezielle darunter auszuzeichnen – eine notwendige Bedingung sind, um von Landschaftsdarstellungen zu sprechen. Worauf sich der Ausdruck ‚Scheinproblem‘ in Bezug auf die Beurteilung zentralperspektivischer Landschaftsbilder ebenfalls beziehen könnte, ist eine andere Besonderheit landschaftlicher Darstellung, welche in der räumlichen Komplexität und inhomogenen Struktur des Darstellungsgegenstandes Landschaft begründet ist. Kein Berg besitzt einfache geometrische Formen, kein Baum gleicht dem anderen, kein Fluss verläuft geradlinig. Diese geometrische Unregelmäßigkeit von Geländeformen ermöglicht bei der zweidimensionalen Abbildung gewisse Freiheiten und Inkonsequenzen, da sie dem Betrachter anders als bei regelmäßigen und geradlinigen Gebilden (Architekturen) verborgen bleiben⁴⁸⁵. Die auftretende Schwierigkeit betrifft sowohl die korrekte Projektion der Geländeformen auf die Bildebene als auch die korrekte Deutung der Abbildung durch den Betrachter⁴⁸⁶. Denn die räumlichen Strukturen

⁴⁸³ Woermann 1876, 214 f.

⁴⁸⁴ „Ebenso ein Scheinproblem bei der Bewertung der antiken Landschaftsdarstellung stellt die Entdeckung der Zentralperspektive dar, die in ihrer Bedeutung für die Landschaftsmalerei überschätzt wird. [...] die Natur an sich [hat] keine geraden Linien – die Perspektive der Natur ist eine Bedeutungsperspektive, nicht eine Zentralperspektive.“ Kotsidu 2008, 10. Vgl. Kap. 0. 1.

⁴⁸⁵ Gerade maßstäbliche Inkonsequenzen werden vom Betrachter in Landschaftsbildern geduldet oder übersehen, sofern er keinen direkten Vergleich mit der abgebildeten Landschaft hat. Infolge der Surjektivität von Projektionen werden die dargestellten Gegenstände vom Betrachter eben in passender Größe oder passender Form gedeutet. Die Unregelmäßigkeit der Topographie erlaubt dabei fast jede

Deutung, während eine inkorrekte perspektivische Verzerrung bei regelmäßigen Formen meist schnell entschlüsselt werden kann.

⁴⁸⁶ Imhof 1968, 21. Verzerrungen infolge von Projektionen finden sowohl auf optischer Ebene (Betrachten der Landschaft) als auch auf Darstellungsebene (Abbilden der Landschaft) statt. Beim Betrachten des *Landschaftsbildes* ist der Betrachter in der Situation, diese Verzerrungen wieder aufzulösen und zu entschlüsseln, um sich eine Vorstellung der räumlichen Landschaftsstruktur zu verschaffen. Die Surjektivität jeder Projektion ist für die Rekonstruktion unregelmäßiger Gebilde aber das größte Hindernis, denn eine Vielzahl von anderen Objekten, die nicht dem abgebildeten Original entsprechen, könnten ebenfalls zur selben Darstellung führen.

einer Landschaft sind aus einer Abbildung weder so einfach zu erschließen noch so einfach abzubilden wie regelmäßige Gebilde mit geraden Objektkanten. Die Komplexität des Darstellungsgegenstandes erfordert deshalb geeignete Transformationsmuster der Abbildung, die vom Betrachter verstanden und möglichst treffend interpretiert werden müssen, um die räumlichen Zusammenhänge und Lageverhältnisse nachvollziehbar zu machen. Bei dem Versuch, die dreidimensionalen Strukturen einer Landschaft auf einem annähernd flächigen Bildträger darzustellen, ergeben sich deshalb nicht nur verschiedene Möglichkeiten der Darstellungsweise, sondern die jeweiligen Perspektiveformen können auch verschiedene Eigenschaften derselben Landschaft betonen und unterschiedliche Wirkungen erzeugen. Dabei muss betont werden, dass grundsätzlich keine Perspektive der anderen absolut „überlegen“ ist, sondern dass jede Darstellungsform *relativ* an der Bildintention und dem Zweck der Darstellung zu bemessen ist. Dementsprechend kann und wird die Darstellungsabsicht ein maßgebliches und relevantes Motiv für die Wahl (oder Forcierung) einer Perspektiveform sein⁴⁸⁷. Diesbezüglich liegt die Vermutung nahe, dass für die Wahl einer bestimmten Perspektiveform primär nicht weltanschauliche, religiöse oder philosophische Gründe entscheidend sind (Panofsky), sondern vorrangig darstellerische Kriterien ausschlaggebend sind. Die Berücksichtigung dessen, wie eine bestimmte Darstellungsform auf den Betrachter wirkt und welche objektiven Eigenschaften vom Gegenstand vermittelt werden sollen, mag zunächst motivierend für die Anwendung/Herausbildung einer bestimmten Perspektive sein, während die Wahl der darstellerischen Kriterien selbst wiederum von anderen Absichten und Wertungen abhängen mag (eventuell weltanschaulichen, philosophischen etc.). Dabei sollte die Ebene der darstellerischen Anforderungen und Kriterien als primärer Faktor in der Auswahl/Entwicklung einer Perspektiveform nicht übersehen werden, da verschiedene Darstellungsweisen diese Kriterien auch unterschiedlich erfüllen und dementsprechend ausgenutzt werden (können). In Anbetracht dessen seien am Beispiel einer einfachen Modelllandschaft die unterschiedlichen darstellerischen Kriterien verschiedener Perspektiveformen, ihre Eignung bei der Vermittlung von geometrischen Eigenschaften sowie ihre jeweilige Wirkung auf den Betrachter kurz zusammengefasst:

- (1) *Grundriss und Militärperspektive* (Abb. 71. 110): Die parallel projizierende Orthogonalperspektive bringt die größte Formen- und Längentreue mit sich. Die dargestellte Landschaft und ihre Einzelelemente erscheinen unverzerrt. Sowohl beim Grundriss als auch beim Aufriss geht jedoch eine räumliche Dimension aufgrund projizierender Geraden vollständig verloren. Im Aufriss verschwinden alle Orthogonalen zur Bildebene, im Grundriss fallen sämtliche Höhendimensionen weg. Dafür werden die Lagerelationen winkel- und teilverhältnistreu abgebildet. Obwohl es sich bei der Militärperspektive wie bei der Kavalierverspektive um eine schiefwinkelige Axonometrie handelt, wirkt das Landschaftsbild befremdlich auf den Betrachter. Ausschlaggebend für den gewöhnungsbedürftigen Raumeindruck ist die „unnatürliche“ (waagrechte) Lage der Bildebene. Im Gegensatz zum reinen Grundriss gibt die Militärperspektive auch Auskunft über Höhendimensionen, die alle parallel abgetragen werden⁴⁸⁸.
- (2) *Kavalierverspektive mit Parallelbeleuchtung und Schattenwurf* (Abb. 72. 111): Als schiefwinkelige Axonometrie kann das Aufrisssträgbild sowohl die einfache Vermittlung einiger geometrischer Eigenschaften als auch eine gewisse Tiefenwirkung auf den Betrachter vereinen. Sämtliche Aufrissebenen bilden sich unverzerrt ab, die dritte Dimension wird ebenfalls dargestellt, womit die Kavalierverspektive eine anschauliche, wenn auch etwas künstliche Wir-

⁴⁸⁷ Ten Doesschate (1964, 156) in Anlehnung an Helmholtz: „[...] a system of drawing can be more or less appropriate to the purpose [...]“

⁴⁸⁸ Das Landschaftsbild in Militärperspektive wirkt nur ansatzweise anschaulich, der Vorteil besteht in der großen

Lagetreue und der strukturell verständlichen Räumlichkeit „Aufrisse wirken gewöhnlich anschaulicher als Grundrisse [...]. Ebenso geben Kavalierverspektiven einen natürlicheren und deutlicheren Eindruck vom Dargestellten als Militärperspektiven.“ Hohenberg 1966, 83.

kung auf den Betrachter hat. Es kommt zu vergleichsweise wenig Verdeckungen und die relativ hohe Aufsicht gibt einen guten Überblick über die Lageverhältnisse. Die von oben einfallenden Projektionsstrahlen haben eine Höhenschichtung der Bildgegenstände zur Folge: Weiter oben im Landschaftsbild bedeutet weiter entfernt in der Landschaft. Wegen der Parallelperspektive gibt es mit zunehmender Entfernung keine Längenverkürzungen und auch die Parallelen bleiben als solche in der Abbildung erhalten, während die Winkeltreue der Seitenflächen verloren geht. Dadurch wirkt das Landschaftsbild zwar optisch weniger überzeugend, wird in seinen räumlichen Eigenschaften aber leichter verständlich und ablesbar. Der Schattenwurf in Parallelbeleuchtung zeigt die Lichtverhältnisse an und verstärkt den räumlichen Eindruck (Lichteinfall von rechts vorne).

- (3) *Axialperspektive₁ mit Parallelbeleuchtung und Schattenwurf* (Abb. 73): Als eine Form der Mischperspektive arbeitet die Axialperspektive nicht mit einer einzigen, durchgehenden Projektionsart. In der Axialperspektive₁ werden einzelne Raumsegmente in gespiegelter Parallelperspektive dargestellt. In diesem Fall wurde eine Kavalierperspektive an einer Vertikalen als „Protosagittale“ gespiegelt. Für den linken Teil der Landschaft fallen die Projektionsstrahlen von rechts oben ein, für den rechten Teil der Landschaft von links oben. Damit ergibt sich eine Schnittachse der Projektionsstrahlen rechts von der Bildmitte. Die Folge einer solchen Achse ist eine Annäherung parallelperspektivischer Formen an gewisse Verhältnisse und die räumliche Wirkung von Zentralperspektiven. Im Vergleich zur (reinen) Kavalierperspektive ist die räumliche Wirkung der vertikal gespiegelten Axialperspektive₁ überzeugender und in Hinblick auf die Seitenansichten um eine Art Betrachter zentriert, dessen Standpunkt zumindest axial festgelegt ist. Das Licht fällt einheitlich von rechts oben ein, der zugehörige Schattenwurf verstärkt das räumliche Verständnis.
- (4) *Normalperspektive* (Abb. 69. 70. 74): In der Zentralperspektive mit normaler Aughöhe ergibt sich das optisch anschaulichste Landschaftsbild. Die Normalperspektive entspricht der Ausgangssituation und dem Seheindruck eines Betrachters am besten. Aufrissflächen und Silhouetten der Landschaftselemente treten stark hervor, Vertikalen und Höhenunterschiede werden betont. Es kommt jedoch zu vielen Verdeckungen und einer Art Kulissenbildung, bei der sich die einzelnen Landschaftsformen hintereinander schieben und gegenseitig verbergen. Dadurch erhält der Betrachter keinen zusammenhängenden Überblick über die Landschaftssituation, sondern nur einen Einblick mit gewisser Tiefenwirkung. Weiter entfernte Objekte sind größtenteils verborgen und entsprechend der Zentralperspektive kommt es zu starken Längenverkürzungen. Diese Verzerrungen haben zur Folge, dass Strecken und Distanzen in der Ferne nur unzureichend eingeschätzt werden können. Die Transversalen erscheinen mit zunehmender Entfernung sehr dicht, was geschlossene Kulissen mit undurchschaubarer Lagebeziehung zur Folge hat. Das gilt vor allem für Landschaften, deren natürliche Geländeformen im Gegensatz zu architektonischen Körpern unregelmäßig sind. Die zentralperspektivischen Verzerrungen können vom Betrachter gerade in der Normalperspektive nur unzureichend entschlüsselt werden. Fazit: Optisch überzeugende Tiefenwirkung, aber wenig verständliche und kaum nachvollziehbare Raumstruktur.
- (5) *Vogelperspektive₁* (Abb. 69. 70. 75. 112. 113): Um eine bessere Übersicht und ein größeres Raumverständnis zu erreichen, empfiehlt sich ein hoher Augpunkt. Die Vogelperspektive mit vertikaler Bildebene und Blick von schräg oben vereinigt einige Eigenschaften der Normalperspektive und der schiefwinkligen Axonometrien auf sich: Sie bietet sowohl einen guten Überblick als auch einen Einblick in die Landschaft. Nicht nur Aufrissformen und Höhenverhältnisse werden ersichtlich, sondern auch Entfernungen, Lagesituationen und räumliche Beziehungen. Da die Vogelperspektive₁₋₂ der Beobachtungssituation einer Landschaft von einem hohen Berg aus ähnelt, kommt sie auch optischen Bedürfnissen entgegen. Vogelperspektiven sind in der räumlichen Wirkung überzeugender als Axonometrien, wäh-

rend die Raumstruktur besser verständlich bleibt als in Normalperspektiven⁴⁸⁹. Gegenüber der Normalperspektive kommt es auch zu weniger starken Längenverkürzungen, die Transversalen sind nicht ganz so dicht gereiht und es gibt weniger Verdeckungen⁴⁹⁰. Fazit: Optisch überzeugende Wirkung mit weniger starken Verkürzungen und einer gut erfassbaren Raumstruktur. „Nur wer sich über die Dinge erhebt, vermag sie [räumlich] richtig zu beurteilen.“⁴⁹¹

- (6) *Vogelperspektive₁ mit Parallelbeleuchtung, Schattenwurf, Luft- und Farbperspektive* (Abb. 69. 70. 76): Wie bei den restlichen Zentralperspektiven der Modelllandschaft wurde der konstruktive Horizont hier mit der geländebedingten Sichtbarriere des natürlichen Horizonts gleichgesetzt, was insofern einer Idealsituation entspricht, als damit eine horizontale, unendliche Ebene vorliegt. Der Augpunkt liegt damit auf Höhe des natürlichen Horizonts. Die Parallelbeleuchtung von schräg links und der zugehörige Schattenwurf verstärken den räumlichen Eindruck und lassen das Landschaftsbild optisch überzeugender wirken⁴⁹². Luft- und Farbperspektive entfalten eine besondere Raumwirkung in Zusammenhang mit dem Darstellungsgegenstand Landschaft. Nicht nur die tiefenräumliche Wirkung wird erheblich gesteigert, sondern mit der Luft- und Farbperspektive steht auch ein gewisser Distanz-Indikator zur Verfügung, der den Längenverkürzungen der Zentralperspektive entgegenwirkt. Kontrastärmere und kühlere Farbflächen lassen sich als weiter entfernt deuten, das progressive Changieren der Farbwerte kann dem Betrachter vage Informationen über das Zunehmen der Entfernung liefern. Fazit: Luft- und Farbperspektive sowie Schattenwurf steigern nicht nur die Raumwirkung, sondern geben auch gewisse Auskünfte über Geländestrukturen und Distanzen.
- (7) *Quer- und Rundpanoramen meist in Vogelperspektive₁₋₂* (Abb. 87. 88. 99. 101–104): Für die Abbildung weitläufiger Landschaften und ausgedehnter Geländeformen wurde hier der Ausdruck ‚Panoramadarstellung‘ eingeführt, der im Hinblick auf großräumige Landschaftszenerien weit verbreitet ist und sich terminologisch in Quer- und Rundpanoramen differenzieren lässt. Während Panoramadarstellungen hinsichtlich der gewählten Perspektiveform offen sind und verschiedene Darstellungsweisen zur Anwendung gelangen können, sind mit den Termini ‚Querpanorama‘ und ‚Rundpanorama‘ gewisse Einschränkungen und Besonderheiten der Abbildungsform verbunden. Quer- und Rundpanoramen, die meist auf Basis von Zentralperspektiven entstehen, können das *Fortschreiten* durch eine Landschaft bzw. den *Rundblick* in eine Landschaft abbilden und sind in diesem Sinne aneinander gereimte, sich überlappende Bilder mit einem durchgehenden und zusammenhängenden Landschaftsmotiv⁴⁹³. Beim Querpanorama, das die lineare Bewegung durch eine Landschaft bildlich wiedergibt, bleibt zwar die Blick- bzw. Projektionsrichtung immer dieselbe, aber im Fall der Zentralprojektion „wandert“ das Projektionszentrum linear und wie an einem Weg durch die Landschaft. Diese Vorgehensweise soll bei einer Ausdehnung des Blickkegels über 60° die auftretenden Randverzerrungen vermeiden, hat aber letztendlich eine zentralperspektivische Mischperspektive zur Folge, da sich der Hauptpunkt der Zentralperspektive linear und entlang des konstruktiven Horizontes immer weiter verschiebt. Eine andere Me-

489 Zur unterschiedlichen Wirkung von Normal- und Vogelperspektiven bei der Darstellung einer Landschaft vgl. Imhof 1968, 21–29. 63 f.; Imhof 1963, 57–61. 69 f.

490 Werden Blickhöhe und Neigung der Bildebene zur Vogelperspektive₃ gesteigert, kommt es zu einer grundrissähnlichen Abbildung, bei der Distanzen und Lageverhältnisse am besten erfasst werden. Das Problem liegt nun wiederum im Verlust der Höhengliederung und dem Zurücktreten der teilweise projizierenden Vertikalen. Die Landschaft erscheint nun wieder verflacht.

491 Imhof 1968, 35.

492 Obwohl hier keine reine Seitenbeleuchtung vorliegt und es sich um eine Zentralperspektive handelt, wurde aus Konstruktionsgründen dennoch eine Parallelbeleuchtung und keine Zentralbeleuchtung angenommen. Vgl. Kap. I. 3. 2.

493 Zur Herstellung von Rund- und Querpanoramen vgl. Hohenberg 1966, 138; Hölzel 1963, 103; Imhof 1963, 63–65; Mikocki 1990, 58.

thode besteht darin, durch die Annahme einer Drehung des stehenden Betrachters um die eigene Achse ein Rundpanorama zu erzeugen. Diesmal bleibt zwar das Projektionszentrum an derselben Stelle, aber die Richtung des Hauptprojektionsstrahls ändert sich und damit auch der Hauptpunkt sowie die Lage der Bildebene. Bei Rundpanoramen mithilfe von Zentralperspektiven kommt es also streng genommen auch zu einer zentralperspektivischen Mischperspektive, da innerhalb eines Bildes – bei dem die Bildebene Zylinderform besitzt – eine Vielzahl an Hauptpunkten verwendet werden, die der Blickachse des Betrachters in Zylindermitte jeweils lotrecht gegenüber liegen. Sowohl die Quer- und Rundpanoramen, die sich in der europäischen Landschaftsdarstellung seit dem 18. Jh. besonderer Beliebtheit erfreuen, als auch die Querpanoramen der fernöstlichen Landschaftsmalerei, die seit dem Mittelalter verbreitet sind, werden bevorzugt in Vogelperspektive₁ dargestellt⁴⁹⁴.

Nicht nur der räumliche Eindruck für den Betrachter, sondern auch die dargebotenen Informationen über den landschaftlichen Raum wechseln und ändern sich also mit der Wahl der Perspektive. Raumstrukturen, Lagebeziehungen und räumliche Zusammenhänge werden je nach Perspektiveform unterschiedlich hervorgehoben, verzerrt oder vernachlässigt. Je nachdem, welche Aspekte gemäß darstellerischem Anliegen im Vordergrund stehen – die Annäherung an einen subjektiven Seheindruck oder die möglichst objektive Vermittlung von Raumstrukturen –, wird also auch eine entsprechende Perspektiveform erstrebenswert erscheinen. Im Hinblick auf den Darstellungsgegenstand Landschaft ist also nicht nur zwischen einer subjektiv anschaulichen Zentralperspektive und einem objektiv lesbaren Grundriss zu differenzieren, sondern es gilt auch jenen Übergangsbereich an Darstellungsformen zu beachten, der eine Mittelstellung zwischen optisch wirkungsvoller Normalperspektive und analytisch-abstrahierender Kartographie einnimmt.

494 Als Beispiele dienen Stadtpanoramen von Johann Michael Sattler und Hubert Sattler, etwa das berühmte „Sattler-Panorama“ Salzburgs von 1825–1829: Es handelt sich um ein zylinderförmiges Rundpanorama in Vogelperspektive₁, der Blick erfolgt von der Festung Hohensalzburg aus (Neue Residenz, Carolino Augusteum, Panorama-Museum, Abb. 103. 104). Ein weiteres Beispiel ist das Stadtpanorama von Paris (1866), das unter Verwendung einer Vogelperspektive₁ vom Turm St. Jaques den Blick Rich-

tung Ile de la Cité und Notre Dame freigibt (Neue Residenz, Panorama-Museum Inv. 9001/49, Abb. 96). Vgl. Marx – Laub 2005, 20–27; Plasser 2006, Kat. 7. Ähnlich weitläufige Querpanoramen einer Landschaft kannte die chinesische Landschaftsmalerei seit der T'ang-Zeit, wie eine Langrolle mit der Uferlandschaft des Yang-tse in annähernder Vogelperspektive zeigt, die dem Chü Jan zugeschrieben wird (Sung-Dynastie, 2. H. 10. Jh. n. Chr., Abb. 87). Vgl. Fischer 1923, 51.

II. Strukturen perspektivischer Raumerfassung in Landschafts- und Panoramabildern der römischen Wandmalerei

Die vorliegende Zusammenstellung römischer Landschaftsfresken verfolgt insofern einen „gattungsübergreifenden“ Ansatz, als verschiedene Motivgruppen der Landschaftsmalerei Berücksichtigung finden, die sich zwar durch eine variierende Ikonographie auszeichnen, aber jener größeren Gruppe an römischen Landschaftsdarstellungen angehören, die durch das Auftreten unterschiedlicher Alltags- und Genreszenen sowie der Betonung weitläufiger Landschaften geprägt sind. Dabei werden nur jene landschaftlichen Darstellungen behandelt und analysiert, die unter die Termini ‹Panoramadarstellung›, ‹topographisches Landschaftsbild› oder ‹topographische Panoramadarstellung› fallen bzw. mögliche Kandidaten für eine solche Bezeichnung sind. Für eine dementsprechende Klassifikation der Denkmäler werden die stipulativen Definitionen und Festlegungen aus Kap. I. 1. 1. herangezogen. Aufgabe der Untersuchung ist es, einen entwicklungs-geschichtlichen Überblick zum neu definierten Bildgenre der Panoramadarstellungen in römischer Zeit zu erstellen, wobei der Schwerpunkt auf der räumlichen Bildstruktur und den perspektivischen Darstellungsmodi liegt. Landschaftsbilder und Panoramadarstellungen sollen auf ihre Perspektiveformen hin untersucht werden, um die angewandten Mittel landschaftlicher Raumkonstruktion auf einem zweidimensionalen Bildträger zu erschließen. Die perspektivische Analyse basiert auf den theoretischen Grundlagen, die in Kap. I. 3. erörtert wurden, bedient sich der dort festgelegten Terminologie sowie der entsprechenden Differenzierungsmethoden und bezieht ihr methodisches Fundament aus der Darstellenden Geometrie. Zugunsten der analytischen Genauigkeit bei der Untersuchung einzelner Freskenbilder wird keine Vollständigkeit der Denkmäl-ererfassung angestrebt. In diesem Sinne versteht sich die folgende Analyse auch nicht als katalogmäßige Auflistung sämtlicher römischer Landschaftsfresken, die sich unter den Ausdruck ‹Panoramadarstellung› subsumieren lassen, sondern als thematisch gebundener Überblick zu den Möglichkeiten und Grenzen ihrer perspektivischen Strukturen. Um diese Entwicklung in ihren großen Linien nachzuzeichnen, ohne dabei summarisch oder tendenziös zu bleiben, werden nicht nur die prägnantesten und qualitativsten Beispiele herangezogen, sondern eine möglichst breite und ausgewogene Palette an Panoramadarstellungen behandelt. Damit eine aussagekräftige Perspektive-Analyse gewährleistet bleibt, werden fragmentarische oder sehr schlecht erhaltene Fresken aber weitgehend ausgeklammert, da dort keine Tiefenlinien zur Verfügung stehen, die eine präzise Rekonstruktion der Darstellungsform erlauben. Der chronologische Rahmen ist weniger aus thematischen denn aus pragmatischen Gründen auf die späte Republik und die frühe Kaiserzeit beschränkt, welche eine Fülle von Denkmälern nahezu lückenlos und kontinuierlich zur Verfügung stellen, wobei neben Rom die Fundplätze der Vesuvgegend maßgeblich sind. Mit dem Untergang der Vesuvstädte und -villen wird auch eine chronologische Grenze für den Untersuchungsbereich gezogen, die wiederum eher durch die Forschungspraxis als inhaltlich bedingt ist. Denn wie betont werden muss, setzten sich die topographischen Landschafts- und Panoramadarstellungen auch nach dem Ende der pompejanischen Stile unvermindert fort, werden bis in die spätere Kaiserzeit des 2. und 3. Jh. n. Chr. tradiert, und entsprechende Bildwerke tauchen nicht nur in Italien, sondern auch in den Provinzen auf, um sich als vereinzelt Ausläufer bis in die Spätantike hineinzuziehen.

Für die behandelten Fresken wurde grundsätzlich eine motivisch-ikonographische Ordnung vorgenommen und mit einem chronologischen Ansatz kombiniert, sodass die Denkmäl-ergliederung sowohl gattungsbezogen als auch historisch-entwicklungsgeschichtlich erfolgt.

Den erhaltenen Zeugnissen der römischen Wandmalerei nach zu urteilen, findet die Gruppe der Panoramadarstellungen gleichzeitig mit dem Aufkommen der Landschaftsdarstellung ab

dem frühen Zweiten Stil und dem 1. Jh. v. Chr. (um 80 v. Chr.) Eingang ins Repertoire der Freskenkunst. Gemeinsam mit der Entwicklung und Ausdifferenzierung der römischen Landschaftsmalerei vom Zweiten bis zum Vierten Stil und darüber hinaus bis ins 2. Jh. n. Chr. nimmt auch die Bandbreite an Panoramadarstellungen in der Wandmalerei zu, sodass sich eine Typisierung des Denkmälerbestandes nach thematisch-motivischen Kriterien empfiehlt. Dementsprechend lassen sich Panoramadarstellungen und topographische Landschaftsbilder der römischen Wandmalerei in folgende Subkategorien unterteilen⁴⁹⁵:

- (1) sakral-idyllische Landschaftsbilder
- (2) nilotische Landschaftsbilder
- (3) Villenlandschaftsbilder
- (4) Hafenlandschaftsbilder
- (4) Stadtlandschaftsbilder

Die definierenden Merkmale dieser Bildgruppen sind ausschließlich über die Motive gegeben, sodass die Zugehörigkeit einzelner Denkmäler zur jeweiligen Klasse ohne Rekurs auf ihre Stilistik oder Perspektive entschieden wird⁴⁹⁶. Dennoch fällt es mitunter schwer, bestimmte Landschaftsbilder *genau* einem Typus zuzuordnen, da nicht wenige Fresken eine starke Vermischung unterschiedlicher Motive aufweisen und die Zuweisung zu mehreren Typen in Einzelfällen nicht nur möglich, sondern naheliegend ist. Tempel und Heiligtümer können mit Hafensichten kombiniert werden, Villenmotive mit Stadtscenerien, nilotische Elemente erscheinen zusammen mit bukolischen etc. Die vorgeschlagene Typologie vermag den tatsächlichen Denkmälerbestand also immer nur näherungsweise zu strukturieren, sodass die zugrunde liegende Terminologie als eine Idealtypisierung zu verstehen ist, eine definitorische Prägung von Prototypen, um die sich die tatsächlichen Denkmäler mehr oder weniger lose gruppieren lassen⁴⁹⁷. Dabei hat gerade die pompejanische Wandmalerei, vom Zweiten Stil bis zum Untergang der Vesuvstädte, eine solche Fülle an Landschafts- und Panoramabildern bewahrt, dass notgedrungen eine Auswahl getroffen wer-

495 Eine vergleichbare thematisch-motivische Einteilung der römischen Landschaftsmalerei findet sich bereits bei Woermann und Rostowzew, neuerdings auch bei Kotsidu. Woermann typisiert die Landschaftsbilder anhand der auftretenden Staffage: Zunächst wird zwischen heroischen, mythologischen und historischen Landschaftsbildern sowie solchen mit reiner Genre-Staffage differenziert. Die Bilder mit Genre-Landschaften werden ihrerseits anhand der vorkommenden Architekturformen gegliedert: sakrale Landschaften, Stadtansichten, Hafenlandschaften, Villenlandschaften und Nillandschaften (Woermann 1876, 360–366). Rostowzew (1911) unterscheidet: Architekturlandschaften (4–39), ägyptisierende Landschaften und Pygmäenlandschaften (55–72), Villenlandschaften (72–78) und Sakrallandschaften (78–87). Kotsidu (2008) differenziert zwischen: Sakrallandschaften (15–20), bukolisch-idyllischen Landschaften (22f. 62–64), Jagdlandschaften (30–33), Villenlandschaften (47. 51–53), Ufer- und Hafenlandschaften (53–58), Nillandschaften (58–61). Diese Ausbildung unterscheidbarer „Landschaftstypen“ nimmt seit dem Zweiten Stil Gestalt in der römischen Landschaftsmalerei an und erfährt bis zum Vierten Stil eine klar differenzierte Ausprägung. „Es scheint, »daß in der klaren Sonderung und Aufteilung der natürlichen Welt in eine Reihe von eigenen Sphären sich etwas bezeichnend Römisches äußert, wie die Villenlandschaft neben der idyllisch-bukolischen und die mythologische neben der historischen steht, gewiß nicht ohne einzelne Zwischenglieder, aber im Ganzen doch als scharf umrissene Sondergruppen, darin äußert

sich jene eigenartige römische analytische Denkweise, die überall das Leben nach Normen und Gesetzen [...] regelt und abgrenzt.« (Steingraber 1985, 35 (Zitat nach Lehmann-Hartleben). Klar ist, dass die römische Wandmalerei eine Fülle unterschiedlicher Landschaftstypen ausformt, die zwar untereinander immer wieder Berührungspunkte und Vermischungen aufweisen – sodass es im Einzelfall schwer ist, ein bestimmtes Bild genau *einem* Landschaftstypus zuzuweisen –, die Eigenständigkeit der jeweiligen Bildformen im Verlauf des späten 1. Jh. v. Chr. und 1. Jh. n. Chr. aber dennoch charakteristisch herausgearbeitet wird und in der Folgezeit relativ konstant bleibt. Zur Frage nach verschiedenen Landschaftstypen vgl. Croisille 2010, 15.

496 Die Ausklammerung perspektivischer Darstellungsmittel in Bezug auf die Kategorisierung der Landschaftstypen erscheint in einem ersten Schritt methodisch notwendig, um durch die Termini selbst (bzw. ihre Festlegung) keine Postulate zur Perspektive einzuschleppen. Die Formen perspektivischer Darstellung sind vielmehr Gegenstand der Analyse und erfahren erst in einem zweiten methodischen Schritt (Kap. II. 1. 2. und II. 2. 2.) eine eigene Typisierung.

497 Die Zuordnung der Denkmäler zum jeweiligen Landschaftstyp erfolgt also im Sinne von Wittgensteins „Familienähnlichkeit“. Demnach gibt es Landschaftsbilder, die sowohl Merkmale der einen als auch der anderen Klasse auf sich vereinen, während sich andere Denkmäler einem Prototyp annähern. Wittgenstein 1971, § 66. 67. 48 f. Vgl. Black 1977, 146; Rehkämper 2002, 125.

den muss, um die perspektivische Analyse präzise zu halten und den Rahmen der vorliegenden Untersuchung nicht zu sprengen. Dazu kommen wichtige Freskenkomplexe aus Rom, die gerade in der Zeit des Zweiten Stils von großer Relevanz sind und ebenfalls eine pragmatische Einschränkung erforderlich machen, sodass von den genannten Landschaftstypen hier nur die drei ersten Gruppen erfasst werden konnten. Die herausragende und in topographischer Hinsicht besonders aufschlussreiche Gattung der Hafen- und Stadtansichten (*urbs maritima*), welche gerade für die Frage nach einer möglichen Querverbindung zur Kartographie, der topographischen Landschaftsdarstellung und den kartenverwandten Formen von großem Interesse ist, mag weiteren Studien vorbehalten sein.

1. Sakral-idyllische und nilotische Landschaftsbilder

1. 1. Typologie, Genese und Interpretation

1. 1. 1. Definition und Typologie

Innerhalb der römischen Landschaftsmalerei lässt sich der größte Anteil der erhaltenen Denkmäler dem Typus des sakral-idyllischen Landschaftsbildes zuweisen. Der Terminus «sakral-idyllisches Landschaftsbild» wurde erstmals in dem berühmten Aufsatz von Rostwozew geprägt und hat sich seither in der archäologischen Fachterminologie durchgesetzt⁴⁹⁸.

In Anlehnung an diese Standardterminologie sei der Ausdruck definitorisch folgendermaßen festgelegt, sodass für den Gegenstandsbereich der gegenständlichen Abbildungen gelte:

«*x ist ein sakral-idyllisches Landschaftsbild von z für y*» genau dann, wenn: *x* ist ein Landschaftsbild der römisch-kampanischen Wandmalerei von *z* für *y* (*z* und *y* sind Personen) und für *x* gilt:

- (1) Es gibt eine reale oder imaginäre Landschaft *w*, die in *x* dargestellt ist und welche die realen oder imaginären Gegenstände v_1, \dots, v_n umfasst, wobei gilt:
- (2) v_1, \dots, v_n sind natürlich-topographische, baulich-architektonische oder figürliche Gegenstände⁴⁹⁹, für die gilt:
 - a.) Wenn es kein Element aus v_1, \dots, v_n gibt, das ein bukolisches oder rustikales Objekt ist, dann gibt es mindestens ein Element aus v_1, \dots, v_n , das ein rituelles oder kultisches Objekt ist bzw. eines, das in seiner sakralen Bedeutung gekennzeichnet ist⁵⁰⁰.
 - b.) Wenn es kein Element aus v_1, \dots, v_n gibt, das ein rituelles oder kultisches Objekt ist, dann gibt es mindestens ein Element aus v_1, \dots, v_n , das ein bukolisches oder rustikales Objekt ist bzw. eines, das in Zusammenhang mit einer bukolisch-bäuerlichen Lebenswelt steht⁵⁰¹.
 - c.) Wenn es ein oder mehrere Elemente aus v_1, \dots, v_n gibt, die figürlich sind, dann gilt, dass diese Figur(en) weder eine mythologische oder historische Bedeutung haben noch in narrativem Kontext stehen⁵⁰².

498 „Alle Landschaften haben durchweg sakral-idyllischen Charakter.“ Rostwozew 1911, 27, vgl. 1. 97. Rostwozew verwendet noch überwiegend den Ausdruck «Architekturlandschaften», fasst den Terminus aber synonym mit «sakral-idyllische Landschaft». In der neueren Literatur etabliert sich die Bezeichnung «sakral-idyllisch» als typologischer Überbegriff. „Unter den römischen Landschaften entspricht die idyllisch-sakrale am ehesten der Gattung der Landschaftsmalerei. Man versteht darunter Darstellungen mit heiligen Bäumen, ländlichen kleinen Tempeln, heiligen Säulen, Statuen, Votivgaben, Grabdenkmälern, Bauernhäusern und Stallungen als Hauptelementen. Der Mensch fehlt nur selten.“ Peters 1990, 249. Zur Terminologie vgl.: Bergmann 1992, 23; Beyen 1960, 291; Biering 1995, 189; Blanckenhagen 1990, 10; Croisille 2010, 51; La Rocca 2008, 9; Hinterhöller 2007 a, 17–20; Lavagne 2001, 58. 61; Leach 1988, 197 f.; Lehmann 1953, 163 f.; Kotsidu 2008, 16; Maiuri 1953, 121; Mielsch 2001, 180; Peters 1963, 61; Peters 1990, 249; Schneider 1995, 113 f.; Silberberg 1980, 8. 10; Tybout 1989 a, 340.

499 D. h., v_1, \dots, v_n sind: 1.) Bäume, Büsche, Berge, Flüsse, Geländemarken, Felsen etc. oder 2.) Häuser, Tempel, Porticen, Altäre, Brücken, Monumente, Statuen etc. oder 3.) Personen und Tiere.

500 D. h., sakrale Elementen aus v_1, \dots, v_n sind u. a.: Adoranten, Opfernde, Gabenbringer, Priester, Tempel, Altäre, Votivgaben, Götterstatuen, Kultsymbole, Kultgeräte, Kultmonumente wie heilige Säulen (*syzygia*), heilige Tore (*porta sacra*) oder heilige Bäume.

501 Unter die bukolisch-rustikalen Objekte fallen u. a. Landhäuser, Bauern, Fischer, Hirten, Weidevieh, Wanderer, typische Instrumente und Ausstattungsgegenstände der Hirten.

502 Die Figuren aus v_1, \dots, v_n stehen also weder in einem mythologischen noch in einem narrativen Zusammenhang. Es handelt sich um Genrefiguren, die dem bukolischen und sakralen Bereich angehören. Götterfiguren treten nicht als Personen, sondern nur als Statuen oder Kultsymbole auf, gehören also zu den baulichen Gegenständen.

Eine solche Festsetzung hilft zwar, eine Bedeutung des Ausdrucks ‹sakral-idyllisches Landschaftsbild› terminologisch einzugrenzen⁵⁰³, umfasst allerdings ein breites Spektrum unterschiedlichster Landschaftsbilder, die in Stilistik und Perspektive erheblich divergieren können, weshalb es sich nur um die relativ weit gefasste Definition eines übergeordneten Terminus handeln kann. Eine nähere Ausdifferenzierung und Substrukturierung der Gattung erscheint deshalb zweckmäßig, wobei die Typologisierung ihrerseits anhand motivischer, stilistischer, kompositorischer oder formaler Kriterien erfolgen kann⁵⁰⁴. Demnach ließe sich beispielsweise motivisch zwischen Bildern mit reinen Sakrallandschaften und solchen mit ausschließlich bukolisch-idyllischen Motiven unterscheiden. Eine Typologie, die auch Entwicklungstendenzen und chronologische Verhältnisse widerspiegeln will, wird sich all dieser Kriterien mit unterschiedlicher Gewichtung bedienen

⁵⁰³ Der Definitionsvorschlag orientiert sich an der gängigsten Verwendungsweise des Ausdrucks ‹sakral-idyllisches Landschaftsbild›, wobei festzuhalten bleibt, dass eine weitere Differenzierung in rein sakrale Landschaftsbilder und rein bukolische Landschaftsbilder vorgenommen werden kann. Mithilfe der obigen Definition wird nämlich festgelegt, dass ein sakral-idyllisches Landschaftsbild entweder sakrale *und* bukolische Motive zeigt oder nur einem der beiden Motivkomplexe entspricht. Die Zweckmäßigkeit des relativ weiten Definitionsvorschlags liegt darin, möglichst viele Panoramadarstellungen unter den gemeinsamen Ausdruck ‹sakral-idyllisches Landschaftsbild› zu fassen. Einige Forscher wie Tybout, Lehmann und Leach vertreten eine abweichende Bestimmung: Nach einem Vorschlag von Tybout (1989a, 340) sollte der Terminus auf Landschaftsfresken des Dritten und Vierten Stils beschränkt bleiben und für die Beispiele des Zweiten Stils der Ausdruck ‹Architekturlandschaft› verwendet werden. Diese chronologisch-stilistische Terminologie erscheint unzweckmäßig, da es große motivische Übereinstimmungen vom Zweiten bis zum Vierten Stil gibt und vom 1. Jh. v. Chr. bis zum 2. Jh. n. Chr. ein ähnliches Motivrepertoire beibehalten wird. Ein gemeinsamer Ausdruck (‹sakral-idyllisches Landschaftsbild›) sollte für diese Denkmäler also durchaus zur Verfügung stehen, während sich der Ausdruck ‹Architekturlandschaft› vielleicht besser mit einer Untergruppe der sakral-idyllischen Gattung in Verbindung bringen lässt, die sich im Zweiten Stil besonderer Beliebtheit erfreut. Nach Lehmann (1953, 163 f.) sei der Ausdruck ‹sakral-idyllisches Landschaftsbild› insofern hinfällig, als einige kleinformatige Monochromata des mittleren Zweiten Stils (allen voran diejenigen aus Boscoreale [Cubiculum M, Triclinium N]) sowohl Merkmale der sakral-idyllischen Gattung als auch der Hafen-, Stadt- und Villenlandschaftsbilder aufweisen. Da derartige Bilder am Ausgang der Entwicklung stehen, sei die Terminologie Rostowzew zu vermeiden. Obwohl Lehmann darin Recht zu geben ist, dass die Hafen-, Stadt- und Villenbilder des Vierten Stils typologische Vorläufer und Ausgangspunkte im mittleren Zweiten Stil besitzen, muss auf den Terminus ‹sakral-idyllisches Landschaftsbild› nicht verzichtet werden. Es zeigt sich vielmehr, dass der frühe und mittlere Zweite Stil eine Anfangs- und Experimentierphase in der Entwicklungslinie römischer Landschaftsmalerei ist, die im Weiteren zur Ausbildung prägnanter Bildtypen führt. Demgegenüber schlägt Leach (1988, 197 f. 261 f.) eine typologische Dreiteilung der Landschaftsmalerei vor: 1.) sakral-idyllische Landschaftsbilder, worunter Leach ländliche Opfersze-

nen in Form von Vignetten versteht; 2.) Architekturlandschaftsbilder, wobei es sich nach Leach um landschaftliche Friese handelt (Bsp. Gelber Fries); 3.) mythologische Landschaftsbilder in der Art und Nachfolge des Odyssee-Frieses. Demnach reserviert Leach den Ausdruck ‹sakral-idyllisches Landschaftsbild› für Vignetten und kompakte Landschaftsbilder mit einem eng begrenzten Raumausschnitt. Ein solches Vorgehen erscheint unzweckmäßig, weil in den Vignetten dieselben Motive auftauchen wie in den Friesen der Architekturlandschaften. Demgegenüber unterscheidet Peters (1963, 61 f. 63. 68–71. 110–116) in seinem Katalog der römisch-kampanischen Landschaftsmalerei lediglich zwischen sakral-idyllischen, mythologischen und Villenlandschaften. Wegen seiner weiten Verbreitung in der archäologischen Fachliteratur und guten Anwendbarkeit auf viele Beispiele ist der Ausdruck ‹sakral-idyllisches Landschaftsbild› als übergeordneter Terminus durchaus beizubehalten.

⁵⁰⁴ Grundlagen zu einer stilistisch-chronologischen Typologie der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei vom Zweiten bis zum Dritten Stil bei Hinterhöller 2007a, 20–54. Differenziert wird zwischen: sakral-idyllischen Prospektlandschaftsbildern (mittlerer und später Zweiter Stil, großformatig, polychrom), sakral-idyllischen Architekturlandschaftsbildern (mittlerer und später Zweiter Stil, kleinformatig, monochrom-oligochrom), sakral-idyllischen Landschaftsbildern mit zentralem Heiligtum (Dritter Stil, meist großformatig, polychrom), sakral-idyllischen Vignetten und Pinakes (Dritter und Vierter Stil, kleinformatig, meist polychrom). Andere Ansätze zu einer Strukturierung und Typologisierung der sakral-idyllischen Landschaftsbilder finden sich bei Silberberg (1980, 26), blieben in der Forschung aber (leider) weitgehend unberücksichtigt. Silberberg unterteilt die sakral-idyllische Bildgattung in zwei Haupttypen, die sie als ‹architectural prospects› und ‹landscape with scattered architectural elements› bezeichnet. Der erste Typus entspricht sakral-idyllischen Landschaftsbildern mit großem Format mit Prospektcharakter (Bsp. Casa di Augusto, Ambiente delle Maschere (5), Palatin), der zweite bezieht sich auf kleinteilige Landschaftsbilder sakral-idyllischen Gehalts mit vorwiegend architektonischen Motiven in lockerer Verteilung (Bsp. Gelber Fries, Casa di Livia, Raum III, Palatin). Eine vergleichbare Einteilung nimmt Bigalke (1990, 209–224) vor, die vereinfacht gesprochen zwischen sakral-idyllischen Landschaftsbildern mit Prospektcharakter (Bsp. Augustushaus) und sakral-idyllischen Miniaturlandschaftsbildern (Bsp. Gelber Fries) unterscheidet.

müssen, wobei festzuhalten bleibt, dass innerhalb der sakral-idyllischen Gattung eine relativ hohe Konstanz an Motiven, Stilistik, Komposition und Formaten besteht, sodass sich nur leichte Verschiebungen vom frühen Zweiten bis zum Vierten Stil ausmachen lassen. Unter diesen Vorbehalten lässt sich eine vereinfachte chronologische Entwicklungslinie der sakral-idyllischen Landschaftsbilder vom mittleren 1. Jh. v. Chr. bis ins 2. Jh. n. Chr. erstellen⁵⁰⁵:

- a.) Mittlerer Zweiter Stil: großformatige Landschaftsbilder in Naturfarben mit sakralen Monumenten und zentral-symmetrischem Bildaufbau im Hochformat; kompositorische Konzentration auf ein Heiligtum; sorgfältige, „illusionistische“ Stilistik mit Prospektcharakter (Beispiele: Villa Oplontis, Oecus 15, Triclinium 14 (Abb. 172. 173); Casa di Augusto, Raum 5 („Ambiente delle Maschere“); Casa di Livia, Raum IV („Triclinium“, Abb. 174. 175)) – typologisch beeinflusst von den Architekturprospekten des mittleren Zweiten Stils.
- b.) Mittlerer bis später Zweiter Stil: kleinteilige Landschaftsbilder in monochromer oder oligochromer Farbgebung mit vorwiegend architektonischen Motiven und locker gestreuter Kompositionsweise; skizzenhafte Ausführung und „impressionistische“ Stilistik; gerahmte Paneele im Hochformat oder gerahmte Pinakes im Querformat (Beispiele: Villa Oplontis, Triclinium 14, Westwand, Ostwand (Abb. 216. 217); Villa Oplontis, Atrium, Westwand (Abb. 176); Villa bei Portici, Neapel, MN 8593 (Abb. 218. 219)) – typologischer Einfluss unklar, ev. hellenistische Malerei, *topographia*, Triumphalmalerei etc.
- c.) Mittlerer bis später Zweiter Stil: kleinteilige Landschaftsbilder in monochromer oder oligochromer Farbgebung mit vorwiegend architektonischen Motiven und locker gestreuter Kompositionsweise in parataktischer Reihung; sorgfältige bis „impressionistische“ Stilistik; gerahmte Friese im Querformat (Beispiele: Villa von Boscoreale, Triclinium (N), Musée de Mariemont (Abb. 214. 215); Casa di Livia, Sala del Monocromo/Ala dextra (Abb. 221–223)) – typologisch beeinflusst von den Monochromata des Zweiten Stils (b.).
- d.) Mittlerer bis später Zweiter Stil: kleinteilige Landschaftsbilder in monochromer bis oligochromer Farbgebung auf einfarbigem Grund mit vorwiegend architektonischen Motiven und locker gestreuter Kompositionsweise; sorgfältige bis „impressionistische“ Ausführung; großformatige Paneele oder große Teile der Wandfläche füllend (Beispiele: Villa dei Papiri bei Herculaneum, Atrium, Neapel, MN 9423 (Abb. 220); Casa di Augusto, Rom, Palatin, Raum 7 („mit schwarzen Wänden“); Villa Farnesina, Oecus C, Rom MN 1080 (Abb. 224)) – typologisch beeinflusst von den Monochromata des mittleren Zweiten Stils (b.).
- e.) Später Zweiter und früher Dritter Stil: kleinteilige Landschaftsbilder in polychromer Farbgebung auf weißem Grund mit vorwiegend architektonischen Motiven und locker gestreuter Kompositionsweise; sorgfältige bis „impressionistische“ Ausführung; friesartig gerahmte Pinakes im Querformat (Beispiele: Villa Farnesina, Ambulatio F, Rom MN 1231–1235 (Abb. 225–228); Columbaria der Villa Pamphili, z. T. Rom MN Depot und Palazzo Massimo (Abb. 230–236); Fragment Via Appia, Villa Albani Inv. 164 (Abb. 237)) – typologisch beeinflusst von den Monochromata und Friesen des mittleren und späten Zweiten Stils (b., c.).
- f.) Mittlerer Dritter Stil: kleinteilige Landschaftsbilder in polychromer Farbgebung auf weißem Grund mit vorwiegend architektonischen Motiven und zentral-symmetrischem Bildaufbau im Hochformat; kompositorische Konzentration auf ein Heiligtum, weitere architektonische Motive daneben; sorgfältige und detailreiche Ausführung; großformatige „Vignetten“ in rechteckigem Rahmen im Hochformat (Beispiele: Villa von Boscotrecase,

⁵⁰⁵ Eine ausführliche Typologie der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei vom Zweiten bis zum Dritten Stil mit älterer Literatur bei: Hinterhöller 2007 a, 20–56. Zur Entwicklung der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei vgl. u. a.: Baldassarre u. a. 2002, 96. 148; Bigalke 1990, 218. 256; Grüner 2004, 165. 228; Kotsidu 1998, 101; Kotsidu

2008, 40. 58–60; Leach 1988, 197. 209 f. 261; Leach 1985, 193; Ling 1991, 142; Maiuri 1953, 120; Mielsch 2001, 185 f.; Peters 1963, 60–64; Peters 1990, 249. 258 f. 261; Rostowzew 1911, 1. 11 f. 50. 55. 59. 78. 97 f. 161; Schefold 1952, 78; Silberberg 1980, 3. 6 f. 10. 26. 28; Tybout 1989 a, 340 f.; Woermann 1876, 354–357.

- „Rotes Cubiculum“ 16, Neapel, MN 147501, 147502, 147503 (Abb. 238–241); Casa di Vibius Italus, Pompeji VII 2, 18, Cubiculum; Casa di Q. Ottavio Primo, Pompeji VII 15, 12–14, Triclinium (Abb. 242)) – typologisch beeinflusst von den polychromen Pinakes des späten Zweiten Stils und womöglich von den Prospekten des Zweiten Stils (e., a.).
- g.) Dritter Stil: kleinteilige Landschaftsbilder in polychromer oder oligochromer Farbgebung auf monochromem Grund mit vorwiegend architektonischen Motiven und reduzierter, zentral-symmetrischer Komposition; „impressionistische“ und skizzenhafte Ausführung; kleinformatige Vignetten auf neutralem Grund ohne Rahmen (Beispiele: Villa von Boscorecase, „Schwarzes Cubiculum“ 15, New York, Metropolitan Museum; Casa del Garum, Pompeji I 12, 8, Cubiculum 12 (Abb. 177); Casa del Frutteto, Pompeji I 9, 5, Triclinium (11) (Abb. 178); Casa di Giulio Polibio, Pompeji IX 13, 1–3, Peristyl, Cubiculum (Abb. 179. 182)) – typologisch beeinflusst von den polychromen Pinakes des späten Zweiten Stils und den großformatigen „Vignetten“ des Dritten Stils (e., f.).
- h.) Dritter Stil: kleinteilige Landschaftsbilder in polychromer oder oligochromer Farbgebung auf monochromem Grund mit vorwiegend architektonischen Motiven und locker gestreuter Kompositionsweise; „impressionistische“ bis sorgfältige Ausführung; kleinformatige und gerahmte Pinakes im Querformat (Beispiele: Casa del Frutteto, Pompeji I 9, 5, Triclinium (11); Casa dell’Erma di Bronzo, Herculaneum III, 16, Korridor 6, Westwand (Abb. 186); Casa con Giardino, Herculaneum V 32–33, Oecus (7), Ostwand (Abb. 188); Casa di Marcus Fabius Rufus, Pompeji VII 16, 22, schwarzgrundiger Raum im Untergeschoss (Abb. 187)) – typologisch beeinflusst von den polychromen Pinakes des späten Zweiten Stils (e.).
- i.) Vierter Stil: kleinteilige Landschaftsbilder in Naturfarben auf neutralem Grund mit vorwiegend architektonischen Motiven und zentral-symmetrischer Komposition; sorgfältige bis „impressionistische“ Ausführung; kleinformatige Vignetten ohne Rahmen (Beispiele: Casa della Fontana Piccola, Pompeji VI 8, 23, Cubiculum (9) Südwand (Abb. 185); Isistempel, Pompeji VIII 7, 28, Porticus (1), Neapel, MN 9515, 9519, 9475 (Abb. 183. 184); Casa dei Vettii, Pompeji VI 15, 1, Peristyl, Nordwand; Villa Arianna, Stabiae, Neapel, MN 9405, 9407 (Abb. 180. 181); Villa San Marco, Stabiae, Raum (27), Ostwand, Antiquarium Stabiae Inv. 2717) – typologisch beeinflusst von den Vignetten des Dritten Stils (g.).
- j.) Vierter Stil: kleinteilige Landschaftsbilder in Naturfarben mit vorwiegend architektonischen Motiven und locker gestreuter Kompositionsweise; „impressionistische“ bis sorgfältige Ausführung; kleinformatige und gerahmte Pinakes im Querformat (Beispiele: Isistempel, Pompeji VIII 7, 28, Porticus (1), Neapel, MN 8528, 8518 (Abb. 192. 194); Casa di Adone ferito, Pompeji VI 7, 18, Oecus (11) (Abb. 190), Ostwand; Casa dei Dioscuri, Pompeji VI 9, 6, Cubiculum (35), Westwand (Abb. 191); Neapel, MN 9494 aus Pompeji (Abb. 189)) – typologisch beeinflusst von den Pinakes des Dritten Stils (h.).
- k.) Vierter Stil: kleinteilige Landschaftsbilder in Naturfarben oder polychromer Farbgebung auf neutralem Grund mit vorwiegend architektonischen Motiven und geschlossener Kompositionsweise; „impressionistische“ bis sorgfältige Ausführung; kleinformatige Tondi (Rundmedaillons) (Beispiele: Casa di Loreio Tiburtino, Pompeji II 2, 2, Raum (d), Westwand (Abb. 201); Casa di Epidio Sabino, Pompeji IX 1, 22, Atrium (b)) – typologisch beeinflusst von den Vignetten und Pinakes des Dritten und Vierten Stils (g., h., i., j.).
- l.) Vierter Stil: kleinteilige Landschaftsbilder in Naturfarben mit vorwiegend architektonischen Motiven; zentral-symmetrische, diagonale oder lockere Kompositionsweise; sorgfältige und detailreiche Ausführung; gerahmte Pinakes im hochrechteckigen Format oder in quadratischer Rahmung (Beispiele: *Domus aurea*, Esquilin, Raum 114 („stanza delle maschere“), Raum 85 (Abb. 203. 204); Casa Bellezza, Aventin, Raum B, Mittelbilder (Abb. 199); Casa del Argo, Herculaneum II, 2 (Abb. 200); Neapel, MN 9472, 9486, 9488 (Abb. 245. 246. 252); Stabiae, Villa San Marco, Atrium, Cubiculum 52, MN 9418 (Abb. 50–

51)) – typologisch beeinflusst von den großformatigen „Vignetten“ des Dritten Stils und den Pinakes des Dritten und Vierten Stils (f., h., j.).

- m.) Vierter Stil: Landschaftsbilder in Naturfarben mit locker gestreuter Kompositionsweise: malerisch aufwändige und sorgfältige Stilistik; großformatige Bilder, die ganze Wandflächen füllen, oder monumentale Mittelbilder im architektonischen Wandsystem (Beispiele: Casa di Apollo, Pompeji VI 7, 23, Xystos (Abb. 262); Casa della Fontana Piccola, Pompeji V 8, 23. 24; Peristyl 10 (Abb. 267–269); Isistempel, Pompeji VIII 7, 28, Ekklesiasterion, Neapel, MN 8558, 8570, 8574 (Abb. 256)) – typologischer Einfluss unklar.

Bereits diese vereinfachte Schematisierung und versuchsweise Typologisierung des Denkmälerbestandes macht deutlich, welche Bandbreite an unterschiedlichen Formaten das sakral-idyllische Genre entwickelt und dass es im Rahmen veränderter Wandsysteme immer wieder neu eingebunden und integriert wird. Demgegenüber bleiben gewisse Motivkomplexe, stilistische Techniken und Kompositionsmuster relativ konstant erhalten, sodass sich die Frage nach einer Entwicklung der räumlichen Darstellungsmodi erhebt.

Ein weitgehendes Beharren der Formen und motivischen Typen lässt sich auch in einer anderen Gattung der römischen Landschaftsmalerei beobachten, die in Abgrenzung zur sakral-idyllischen Gruppe mit dem Terminus *«nilotisches Landschaftsbild»* bezeichnet werden soll.

Mit Rücksicht auf den verbreiteten Sprachgebrauch der archäologischen Forschung⁵⁰⁶ soll der Ausdruck für den Gegenstandsbereich der gegenständlichen Abbildungen definitorisch so festgelegt werden, dass gelte:

«x ist ein nilotisches Landschaftsbild von z für y» genau dann, wenn: *x* ist ein Landschaftsbild der römisch-kampanischen Wandmalerei von *z* für *y* (*z* und *y* sind Personen) und für *x* gilt:

- (1) Es gibt eine reale oder imaginäre Landschaft *w*, die in *x* dargestellt ist und welche die realen oder imaginären Gegenstände v_1, \dots, v_n umfasst, wobei gilt:
- (2) *w* ist eine gewässerreiche Landschaft oder Flusslandschaft,
- (3) v_1, \dots, v_n sind natürlich-topographische, baulich-architektonische oder figürliche Gegenstände, für die gilt:
 - a.) Es gibt mindestens ein Element aus v_1, \dots, v_n , das nach Kultur, Architektur, Religion, Fauna oder Flora für das antike Ägypten charakteristisch und typisch ist⁵⁰⁷.
 - b.) Wenn es ein oder mehrere Elemente aus v_1, \dots, v_n gibt, die figürlich sind, dann handelt es sich bei diesen Figuren entweder um Pygmäen oder es gilt, dass sie weder eine mythologische Bedeutung noch einen narrativen Kontext haben.

Das nilotische Landschaftsbild umfasst also einerseits Landschaften mit ägyptischem Charakter und herkömmlichen Genrefiguren (oder gar keinen Figuren), andererseits die sog. Pygmäenlandschaften, in denen das legendäre und zwerghafte Volk in einer typisch ägyptischen Landschaft dargestellt ist. Für das nilotische Landschaftsbild lässt sich eine ähnlich differenzierte Entwicklungschronologie erstellen wie für die sakral-idyllische Gattung, da beide Genera nahezu gleichzeitig auftreten und nicht nur thematisch, sondern auch stilistisch-kompositorisch eine große Verwandtschaft aufweisen:

⁵⁰⁶ Zum Terminus *«nilotisches Landschaftsbild»* vgl. u. a.: Croisille 2010, 15; Kotsidu 2008, 58–62; Mielsch 2001, 185 f.; Rostowzew 1911, 55–62. 78–82; Woermann 1876, 379. Die ältere Forschung spricht in diesem Zusammenhang auch von *«ägyptischem»* oder *«ägyptisierendem Landschaftsbild»*.

⁵⁰⁷ D. h., Elemente aus v_1, \dots, v_n können sein: Pylone und ägyptische Tempel, Turmhäuser mit zugespitzten Dächern, Hörneraltäre, Monumente und Götterstatuen des ägyptischen Kults, Schilfhütten, Schilfboote, Palmen, Papyrus oder typisch ägyptische Fauna und Flora wie Lotuspflanzen, Krokodile, Nilpferde, Ibis usw.

II. Strukturen perspektivischer Raumerfassung in Landschafts- und Panoramabildern

- a.) Mittlerer Zweiter Stil: kleinteilige Landschaftsbilder in oligochromer Farbgebung mit vorwiegend architektonischen Motiven in locker gestreuter Kompositionsweise und parataktischer Reihung; gerahmte Friese im Querformat; sorgfältige bis „impressionistische“ Ausführung (Beispiel: Villa dei Misteri, Atrium (Abb. 213)) – typologischer Einfluss unklar, ev. hellenistische Malerei, *topographia*, Nilmosaik von Palestrina.
- b.) Später Zweiter Stil: kleinteilige Landschaftsbilder in polychromer Farbgebung auf weißem Grund mit vorwiegend architektonischen Motiven in locker gestreuter Kompositionsweise; sorgfältige bis „impressionistische“ Ausführung; friesartig gerahmte Pinakes im Querformat (Beispiel: Großes Columbarium der Villa Pamphili, Wand C IV, Palazzo Massimo (Abb. 205. 206. 229)) – typologisch beeinflusst von der Friesform (a.).
- c.) Später Dritter und Vierter Stil: kleinteilige Landschaftsbilder in Naturfarben mit vorwiegend architektonischen Motiven und diagonaler oder locker gestreuter Kompositionsweise; meist sorgfältige und detailreiche Stilistik; kleinformatige, rechteckige oder friesartige Pinakes im Querformat (Beispiele: Neapel aus Herculaneum, MN 8561 (Abb. 207); Isistempel, Pompeji VIII 7, 28, Porticus, Neapel, MN 8359, 8607 (Abb. 193); Stabiae, Villa San Marco, Porticus 20, Neapel, MN 8512, 8510 (Abb. 210. 211); Apollontempel, Pompeji VII 7, 31–31) – typologisch beeinflusst von den Pinakes des späten Zweiten Stils (b.).
- d.) Vierter Stil: kleinteilige Landschaftsbilder in Naturfarben oder auf neutralem Grund mit vorwiegend architektonischen Motiven in locker gestreuter Kompositionsweise und parataktischer Reihung; gerahmte Friese im Querformat; sorgfältige bis „impressionistische“ Ausführung (Beispiele: Casa di P. Cornelius Teges, Pompeji I 7, 19, Gartentriclinium (Abb. 257); Villa Arianna, Stabiae, Raum E, Neapel, MN 9095, 9098, 9099 (Abb. 208. 209)) – typologisch beeinflusst von den Friesen des Zweiten Stils und den Pinakes des Vierten Stils (a., c.).
- e.) Vierter Stil: Landschaftsbilder in Naturfarben mit locker gestreuter Kompositionsweise; malerisch aufwändige und sorgfältige Stilistik; großformatige und gelegentlich gerahmte Bilder, die ganze Wandflächen füllen (Beispiele: Casa dei Pigmei, Pompeji IX 5, 9, Cubiculum (Raum 1), Nordwand, Südwand (Abb. 258–261); Casa dei Cei, Pompeji I 6, 15, Viridarium (Abb. 264–266); Casa del Medico, Pompeji VII 5, 24, Peristyl, Neapel, MN 113195 (Abb. 212)) – typologisch beeinflusst von den großformatigen sakral-idyllischen Landschaftsfresken des Vierten Stils (sakral-idyllisch m.).

Im Vergleich zur sakral-idyllischen Gattung sind die nilotischen Landschaftsbilder in der römischen Wandmalerei seltener anzutreffen und entwickeln eine weniger differenzierte Typologie, die den sakral-idyllischen Bildern nach Formaten und Auftreten im Wandsystem angeglichen ist. Die vielfältigen Parallelen in stilistischer und motivischer Hinsicht erschweren gelegentlich sogar die eindeutige Zuordnung des jeweiligen Freskos, weshalb es gerechtfertigt scheint, die beiden Gruppen in diesem Rahmen gemeinsam zu behandeln.

Bevor die Perspektiveformen einzelner Bildwerke einer Analyse unterzogen werden, erfolgt eine streiflichtartige Beleuchtung des kunst- und kulturhistorischen Kontextes, in dem sich die sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsdarstellungen während des 1. Jh. v. und n. Chr. entwickeln. Die Einbeziehung von Genese, Interpretation und Rezeption folgt der methodischen Forderung, dass sich die Wahl der Perspektivemittel weitgehend aus der darstellerischen Funktion, semantischen Intention und Aufgabenstellung eines Bildwerkes erklären lässt. Dementsprechend sollen die möglichen Vorbilder der Gattung, ihre Weiterentwicklung, Deutung und kulturhistorische Interpretation auf Basis eines mentalitätsgeschichtlichen Hintergrundes sowie ihre Eignung als Beispiele topographischer Panoramadarstellung zur Sprache kommen.

1. 1.2. Vorbilder und Genese

Wie im Fall des Nilmosaiks von Palestrina wurde in der Forschung auch für die sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbilder eine hellenistische Herkunft aus unterschiedlichen Quellen vermutet⁵⁰⁸. Das gilt vor allem für die kleinteiligen und miniaturhaften Monochromata des frühen und mittleren Zweiten Stils (ca. 80–30 v. Chr.), die in Form von hochrechteckigen Paneelen, Pinakes oder Friesen an den unterschiedlichsten Stellen des Wandsystems auftreten können (sakral-idyllisch: Typ b., c.–e.; nilotisch: Typ a.). Diese Gruppe aus oligochromen oder einfarbigen Landschaftsbildern in Gelb, Rot und Türkisblau, deren bekannteste Beispiele sich in der Villa dei Misteri, der Villa Oplontis und in Boscoreale finden⁵⁰⁹, zeigen bei einer starken stilistischen Verwandtschaft und ähnlichen Ausführung ein relativ breites Spektrum unterschiedlicher Landschaftsformen und Motive: nilotische Themen, sakral-idyllische Formen, Hafen- und Seestädte. Die Ausprägung motivisch abgegrenzter Bildgruppen scheint in dieser Phase des Zweiten Stils noch nicht abgeschlossen und bleibt einem Entwicklungsschub in augusteischer Zeit vorbehalten, in dem sich eine verstärkte Ausdifferenzierung der Landschaftsmalerei zu einheitlichen Bildtypen beobachten lässt. Für das Auftreten der Monochromata in spätrepublikanischer Zeit wurden in dessen hellenistische Vorlagen in Form von Votivreliefs, Bilderbüchern, alexandrinischer Malerei und nicht zuletzt der *topographia* vermutet:

- a.) *Hellenistische Votivreliefs als mögliche Quellen der sakral-idyllischen und nilotischen Gattung:* Da landschaftliche Elemente seit dem 3. Jh. v. Chr. verstärkten Eingang ins Repertoire der hellenistischen Reliefkunst finden, wurde vermutet, dass sich die Entwicklung der sakral-idyllischen und nilotischen Monochromata im frühen und mittleren Zweiten Stil womöglich auf derartige Vorbilder zurückführen lasse. Bestes Beispiel für das Vordringen landschaftlicher Versatzstücke im hellenistischen Relief des 3. und 2. Jh. v. Chr., die den Rahmen figürlicher und kultischer Szenen bilden, ist das so genannte Münchner Relief, das vermutlich mit einer attischen Werkstatt des ausgehenden 3. Jh. v. Chr. zu verbinden ist (Abb. 84)⁵¹⁰. Die Opferszene findet in einem ländlichen Heiligtum statt und entwickelt

⁵⁰⁸ Zu den möglichen Vorbildern der sakral-idyllischen Gattung, ihrem vermuteten Zusammenhang mit der alexandrinischen Malerei und der *topographia* vgl. allgemein: Baldassarre u. a. 2002, 98; Blanckenhagen 1963, 129; Brown 1957, 87–90; Croisille 1982, 192; Croisille 2005, 204; Curtius 1929, 384; Kenner 1964, 162f.; Kotsidu 2008, 88; Leach 1988, 263; Ling 1977, 14–15; Mielsch 2001, 179 f.; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 213; Peters 1963, 66 f.; Peters 1990, 250; Pochat 1973, 45–47, 55; Rodenwaldt 1909, 25 f. 32, 106; Rostowzew 1911, 62 f. 67, 109, 112, 124, 127 f. 133 f.; Saleh 1979, 7, 11–13, 109; Schefold 1952, 75; Schefold 1956, 211 f. 214, 216 f.; Schefold 1962, 29 f. 47 f.; Silberberg 1980, 16–19, 21 f. 24; Tybout 1989a, 339 f. 344 f.

⁵⁰⁹ Villa dei Misteri bei Pompeji, Fries in der Oberzone des Atriums mit oligochromer nilotischer Landschaft (Abb. 213). Villa von Oplontis (Torre Annunziata), Triclinium 14 mit gelb-monochromen Paneelen (Abb. 216, 217); Oecus 15 mit türkis-monochromen Pinakes; Vorraum zum Atrium mit oligochromer Hafenlandschaft; Atrium mit querformatigem Pinax einer Stadtlandschaft (Abb. 176); Raum 23 mit türkis-monochromer Orthostatenbemalung in der zentralen Ädikula; Cubiculum 11 mit reichhaltiger Darstellung einer Hafen- und Küstenlandschaft in der Lünette. Villa von Boscoreale, Cubiculum (M) mit gelb-monochromem Paneel; Triclinium (N) mit rot-monochromem Fries. Zu diesen Landschaftsbildern vgl. u. a.:

Clarke 1996, 81–95, 103–105; Beyen 1938, 55; Beyen 1960, 291; Bruno 1993, 228–231; Blanckenhagen 1963, 113; Blanckenhagen 1990, 15; Croisille 2005, 206; Hinterhöller 2005, 14–16; Hinterhöller 2007a, 32–34; Leach 1988, 95–97, 103 f. 107; Lehmann 1953, 15 f. 118, 205; Ling 1977, 7 f.; Meyboom 1995, 81 f.; Mielsch 2001, 180, 185; Peters 1963, 7–13; Peters 1990, 254; Rostowzew 1911, 30 f.; Silberberg 1980, 80–85; Tybout 1989a, 342 f.

⁵¹⁰ München, Glyptothek Inv. 206. Das Stück gehört zu einer Gruppe hellenistischer Votivreliefs, in denen ein ländliches Heiligtum und eine zugehörige Opferhandlung dargestellt sind. Hinter dem Altar hat sich die Familie zum Opfer eingefunden, dem ein thronender, bärtiger Gott und eine Göttin mit Szepter beiwohnen. Als Hauptmotiv der Szene heben sich die Figuren vor einer schmalen „Landschaftsfolie“ ab, die im Wesentlichen aus einer großen Platane, einem herabhängenden Velum und einer Kultsäule mit archaisierenden Götterbildern besteht. Entscheidend für die Ausprägung des Landschaftsraumes ist die Reduzierung der Figuren auf zwei Drittel der Bildhöhe, sodass im oberen Reliefteil die Platane und der Luftraum an Bedeutung gewinnen. Platane und Velum öffnen einen schmalen Tiefenraum, eine kompakte Kulisse, die keinen wirklichen „Hintergrund“ zulässt und für einen nahezu bildparallelen Raumabschluss sorgt. Die Datierung des Münchner Reliefs schwankt in der Forschung zwischen dem späteren 3. Jh. v. Chr. und der zweiten Hälfte des

mithilfe landschaftlicher Versatzstücke wie einem heiligen Baum, einer Kultsäule und einem Altar eine relativ schmale Raumbühne, die sich noch nicht im Sinne eines landschaftlichen Tiefenraumes oder einer Panoramadarstellung auffassen lässt⁵¹¹. In räumlicher Hinsicht unterscheidet sich das Münchner Relief von den sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbildern des 1. Jh. v. Chr., während sich das motivische Repertoire unmittelbar vergleichen lässt⁵¹². Heilige Bäume mit Tänien und Sonnensegel, Kultsäulen, Altäre und Götterbilder werden ab dem 3. Jh. v. Chr. zu einem beliebten Thema der hellenistischen Reliefkunst und tauchen davor schon in der Vasenmalerei auf. Der Bildtypus des ländlichen Heiligtums, der für die sakral-idyllische Gattung von zentraler Bedeutung ist, könnte in seiner Grundkonzeption also durchaus auf hellenistischen Wurzeln beruhen. Ob sich die Monochromata des Zweiten Stils aber allein auf Grundlage der hellenistischen Votivreliefs entwickelt haben und ihre Herausbildung nicht in einem weiteren Kontext zu verstehen ist, wird mit diesen motivischen Parallelen noch nicht geklärt. Ebenso könnte die Genese einer landschaftlichen Flächenkunst im späteren Hellenismus auf vielfältigen Faktoren beruhen und mehrere Gattungen (Malerei, Mosaik, Relief) betreffen. Des Weiteren stellt sich die Frage, ob sich die sakral-idyllischen Landschaftsbilder des 1. Jh. v. Chr. typologisch aus dem hellenistischen Relief ableiten oder ob es sich bei ihnen um gemalte Reliefs handeln soll, also malerisch-illusionistischen Imitationen landschaftlicher Reliefs. Da die Monochromata des 1. Jh. v. Chr. im Kontext der *trompe l'oeil* Malerei des Zweiten Stils und den dortigen Architekturprospekten stehen, wurde in der Forschung vermutet, dass diese Landschaftsbilder ähnlich wie die Architekturszenarien selbst als gemalte Nachahmungen anderer Monumente intendiert und dementsprechend als Reliefimitationen anzusprechen seien. Mögliches Indiz für eine solche Interpretation der Monochromata im Zweiten Stil könnte die Anbringung der Landschaftsszenen im Wandsystem sein, die gelegentlich auf den hochrechteckigen Orthostatenfeldern oder als gerahmte Pinakes auftauchen⁵¹³. Des Weiteren könnte die monochrome Gestaltung selbst ein Hinweis auf die Deutung als wertvolle Reliefbilder sein, die mit den bevorzugten Farben Gelb, Rot und Türkis vielleicht kostspielige Gesteinssorten wie Giallo Antico, Rosso Antico, Porphyry oder Serpentin andeuten wollen. Die hellenistischen Votivreliefs mit ländlichen Heiligtümern könnten also durch-

2. Jh. v. Chr. Der attische Entstehungszusammenhang erscheint aufgrund der Ausführung in pentelischem Marmor zumindest wahrscheinlich, eine korinthische Werkstatt wurde von Dawson vorgeschlagen. Vgl. Croisille 2010, 26; Dawson 1965, 31 f.; Ling 1977, 15; Pollitt 1986, 197; Schefold 1956, 219; Smith 1991, 186; Rostowzew 1911, 100; Wegener 1985, 176–179. 187. Vergleichbare Votivreliefs aus hellenistischer Zeit (umstrittene Datierungen vom späten 3. bis 2. Jh. v. Chr.) mit zahlreichen Geländeangaben und der Verteilung der Figuren auf verschiedenen, über- und hintereinander angeordneten Bodenwellen wären das bekannte Relief des Archelaos aus Priene mit der Apotheose des Homer und der sog. Niobidendiskus (beide British Museum). Vgl. Caroll-Spillecke 1985, 61 f.; Charbonneau – Villard 1988, 292; Croisille 2010, 26–28; Dawson 1965, 32–34; Kenner 1964, 116 f.; Schöber 1923, 49–51.

⁵¹¹ In der Forschung wurde vermutet, dass die einzelnen Landschaftselemente der hellenistischen Reliefs primär symbolische Funktion besitzen. „Für sie alle gilt, dass in keinem Fall von einem Landschaftsrelief im eigentlichen Sinne die Rede sein kann.“ Wegener 1985, 179. Vielmehr werden die Landschaftselemente als Bedeutungschiffren gebraucht, um die Thematik der Szene und ihren räumlichen

Kontext (ländliches Heiligtum im Freien) zu unterstreichen. Zur Landschafts- und Raumdarstellung in hellenistischen Reliefs vgl. u. a.: Dawson 1965, 35; Ling 1977, 15; Kenner 1964, 135 f.; Wegener, 187.

⁵¹² Die meisten Landschaftselemente der Votivreliefs haben sakrale Konnotation. Dabei gelangen weniger die großen Heiligtümer als die kleinen, ländlichen Kultplätze zur Darstellung. Vgl. Rostowzew 1911, 100. 112.

⁵¹³ Als Beispiele lassen sich die Villa Oplontis (Triclinium 14, Oecus 15, Raum 23), ein Fragment aus der Villa dei Papiri (Neapel MN 9423) und ein Fragment aus einer Villa bei Portici (Neapel MN 8593) anführen. Neben der Anbringung auf den illusionistisch gemalten Orthostatenplatten und den gerahmten Pinakes ist die Ausführung in Friesform während des Zweiten Stils beliebt (Villa dei Misteri, Boscoreale, Casa di Livia). In diesem Zusammenhang ist eine Deutung als Reliefs bereits problematischer. Zur These der Reliefimitation vgl. Bergmann 1991, 63; Bergmann 1992, 36; Beyen 1938, 310; Bruno 1991, 228; Clarke 1996, 81–96. 103–105; Hinterhöller 2007a, 34; Leach 1988, 50. 96 f.; Ling 1991, 142; Moormann 1988, 37 f. 91 f.; Peters 1990, 257; Stročka 1990, 219; Tybout 1989a, 345.

aus als eine Inspirationsquelle der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbilder der Typen b.–e. und a. gedient haben, ohne dass ihre typologische und stilistische Verbindung überbewertet werden muss. Die Monochromata des frühen und mittleren Zweiten Stils wollten vielleicht hellenistische Votivreliefs imitieren und ihr charakteristisches Motivrepertoire widerspiegeln, bedienten sich dazu aber stilistischer und perspektivischer Darstellungsverfahren, die eher in der Malerei entwickelt wurden.

b.) *Die alexandrinische Malerei und Buchkunst als mögliche Quellen der sakral-idyllischen und nilotischen Gattung:* Die Vorbilder der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsmalerei, wie sie seit dem frühen 1. Jh. v. Chr. (Zweiter Stil, Phase IA nach der Chronologie Beyens) in der römischen Wandmalerei auftauchen, wurden nicht nur im hellenistischen Relief, sondern auch in der hellenistischen Buchkunst oder der alexandrinischen Malerei gesucht. Zwei Auffassungen über die mögliche Vorbildwirkung des Hellenismus sind dabei zu unterscheiden:

- 1.) Die direkte Übernahme von hellenistischen Werken in Form von Kopien durch die römische Wandmalerei des 1. Jh. v. Chr. bis in augusteische Zeit. Es wird mit einem direkten Import von hellenistischen bzw. alexandrinischen Landschaftsbildern des 3. und 2. Jh. v. Chr. in die römische Freskenkunst gerechnet.
- 2.) Die Entwicklung und beginnende Ausprägung einer sakral-idyllischen Landschaftsmalerei während des Hellenismus. Diese Frühformen sakral-idyllischer Landschaftsbilder könnten als Ausgangspunkte und Vorläufer zu betrachten sein, die im Rahmen der römischen Wandmalerei aufgegriffen und weiterentwickelt wurden. Es wird ein sukzessiver Entwicklungsprozess angenommen, der seinen Ausgang in den hellenistischen Kunstzentren nimmt und eine eigenständige Weiterführung in der römischen und kampanischen Wandmalerei erfährt.

Ad 1. – Hellenistische Bilderbücher: Eine regelrechte Kopienthese wurde in der Forschung von Schefold vertreten, der die Primärquelle der sakral-idyllischen Landschaftsbilder vom Zweiten bis zum Vierten Stil in der hellenistischen Buchmalerei ansiedelte⁵¹⁴. Schefold nimmt an, dass es sich bei den griechischen Vorlagen vor allem um friesartige Kompositionen handelte, die in frühhellenistischer Zeit, während des späten 4. und 3. Jh. v. Chr., entstanden. Die zahlreichen sakral-idyllischen Einzelbilder in der römischen Wandmalerei wären eine Zerstückelung der hellenistischen Friese durch die römischen Wandmaler. Als Paradebeispiel der kopierten Landschaftsfriese aus hellenistischen Bilderbüchern nennt Schefold den Gelben Fries im Haus der Livia (Ala dextra/Raum III, Zweiter Stil, Phase IIB) und die sakral-idyllischen Landschaftspaneele in der Ambulatio F der Villa Farnesina⁵¹⁵. Vorlage seien „ägyptisierende Bilderrollen“ gewesen, die aus Alexandria nach Rom importiert wurden, um dort „missionarischen Zwecken“ zu dienen, da es sich um Zeugnisse aus dem Kult der ägyptischen Isis handelte, die von ihren Priestern ins römische Reich gebracht wurden⁵¹⁶. In Form von Papyrusrollen wären die hellenistischen Land-

⁵¹⁴ „So Bedeutendes aber die Wandmalerei der Römerzeit an [...] Landschaften hervorgebracht hat, darf man doch nicht verkennen, dass sie sich dabei durchaus griechischer Elemente bedient [...], weil man bisher nicht gesehen hat, wie viele landschaftliche Motive aus der griechischen Buchmalerei stammen. [...] Freilich sind erst an den römischen Wänden monumentale Kunstwerke aus den Vorbildern kleinen Formats geworden. [...] Überblickt man die Überlieferung, dann ist klar, dass die Buchmalerei für die Maler der Römerzeit die bequemste Quelle war.“ Schefold 1956, 211–214; vgl. Schefold 1962, 61 f. 78. 147. 153. Schefold nimmt nicht nur für die sakral-idyllischen

Landschaftsbilder, sondern auch für die mythologische Bildgruppe – beispielsweise den Odyssee-Fries vom Esquilin – direkte Vorlagen aus der hellenistischen Buchkunst an.

⁵¹⁵ Schefold 1956, 213; Schefold 1962, 147. 153. Zum Kopien-Problem und der Frage der Buchmalerei vgl. Leach 1988, 263; Mielsch 1981, 193–195; Peters 1990, 250; Silberberg 1980, 17.

⁵¹⁶ „Hinter den ägyptisierenden Sakrallandschaften der römischen Malerei und hinter ihren Ableitungen dürfte eine einheitliche Quelle stehen und zwar Bilderbücher, die von den Priestern der Isis verbreitet wurden. [...] In-

schaftsbilder nach Rom gelangt und dort in die Wandmalerei übernommen worden, wobei Schefold keine Textillustrationen, sondern regelrechte „Bilderbücher“ als direkte Vorlagen ansieht⁵¹⁷. Die Annahme einer eigenen Gattung von hellenistischen „Bilderbüchern“ bleibt freilich spekulativ und ohne archäologische Belegquellen, so dass Schefolds These bereits mit einem erheblichen methodischen Nachteil belastet ist, da sie eine zweifelhafte und zudem unnötige Existenzannahme einführt. Denn selbst wenn man die sakral-idyllischen Landschaftsbilder der römischen Wandmalerei zu Kopien hellenistischer Werke erklären will, wäre die Annahme hellenistischer Tafel- oder Wandgemälde und darauf basierender Musterbücher, die den römisch-kampanischen Wandmalern zugänglich waren, weitaus plausibler als Schefolds ominöse Bilderbücher⁵¹⁸. Dementsprechend skeptisch ist Schefolds „Bilderbuch-Kopien-These“ zu betrachten, für die sich keine Indizien, allerdings eine Reihe an Kritikpunkten beibringen lassen:

- Bedeutend ist der *ex silentio*-Einwand und die Tatsache der fehlenden Originale aus hellenistischer Zeit. Schefolds hellenistische „Bilderbücher“ sind dabei nicht nur spekulativ, sondern im Lichte des vorhandenen Belegmaterials auch unwahrscheinlich. Denn während sich Textillustrationen bereits im Hellenismus entwickelten und hier vor allem in wissenschaftlichen Traktaten Anwendung fanden, sind Schefolds „Bilderbücher“ noch im Kaiserreich unbekannt. Selbst die Entwicklung der narrativen Buchillustration – also die Bebilderung literarischer Werke und Epenzyklen – scheint in hellenistischer Zeit noch kaum ausgeprägt gewesen zu sein, da sich bisher keine episch-narrativen Illustrationen ausmachen ließen und sich auch die schriftlichen Quellen über ihr Vorhandensein ausschweigen⁵¹⁹. Die ersten erhaltenen Zeugnisse aus hellenistischer Zeit entstammen dem 2. und 1. Jh. v. Chr., beschränken sich allerdings auf die Illustration wissenschaftlicher Texte. Dabei handelt es sich um einfache Diagramme in mathematischen oder astronomischen Abhandlungen, die in simpler Strichzeichnung an der entsprechenden Stelle in den Text eingestreut sind. Derartige Illustrationen hatten vor allem didaktische Zwecke und sollten dem Leser das Verständnis des Textes ermöglichen. Das Aufkommen erster narrativer Papyrusillustrationen lässt sich erst ab dem 2. Jh. n. Chr. nachweisen, wo sie in Form einfacher Umrisszeichnungen das literarische Werk begleiten und zunächst auf populäre Textgattungen wie Dialoge, Komödien oder Romane begrenzt sind⁵²⁰. Bereits die

dem Isis mit Tyche identifiziert wird, ergeht die Botschaft an die Griechen, dass nicht das blinde Glück die Welt lenkt, sondern der Wille der Göttin [...]. Seit dem zweiten Jahrhundert muß sich eine solche Verkündigung auch an die römischen Adligen gerichtet haben [...].“ Schefold 1962, 218, vgl. 47. 216–219; Schefold 1956, 216–218.

⁵¹⁷ „Die Griechen hatten stattdessen Textbücher und daneben relativ unabhängige Bilderbücher in denen gar kein Text oder nur ganz wenig zur Erklärung beigetragen war.“ Schefold 1962, 78.

⁵¹⁸ Es stellt sich also die Frage, ob und inwieweit sich die von Schefold postulierte Buchmalerei nicht mit den Aufgaben von Musterbüchern überschneidet. Darüber hinaus wäre abzuklären, ob Musterbücher regelrechte Gesamtvorlagen zur Verfügung stellten oder nur einen Vorrat an landschaftlichen Grund- und Einzelmotiven bzw. Bildtypen enthielten, während die vollständige Komposition erst für den jeweiligen Zweck entworfen wurden. Vgl. Schefold 1956, 214; Mielsch 1981, 195.

⁵¹⁹ Erst ab spätantiker Zeit sind derartige Textminiaturen durch schriftliche Nachrichten bezeugt. Grundlegend zur antiken Buchillustration sind die Forschungen von Weitzmann, der sich eingehend den figürlichen Motiven und wissenschaftlichen Illustrationen in hellenistischen Texten widmete. Weitzmann leitet die hellenistische Buchillustration aus der pharaonischen Tradition Ägyptens ab und vermutet ihren Ursprung im ptolemäischen Alexandria. Im Gegensatz zur reich dokumentierten Tradition der pharaonischen Papyri lassen sich in hellenistischer Zeit keine vergleichbaren Handschriften nachweisen, die eine narrative Illustration mythischer Texte kennen. Vgl. u. a.: Weitzmann 1957, 35. 85 f.; Weitzmann 1959, 5–10. 31–39. 128 f.; Weitzmann 1970, 4. 18 f. 35. 39. 40–43.

⁵²⁰ Vgl. Geyer 1989, 29 f. 34. 39. 41–47. 52–54; Horsfall 1979, 44 f.; Montenegro 2004, 338–342; Weitzmann 1970, 48. 53 f. 81; Weitzmann 1959, 5. 32; Weitzmann 1957, 84 f.

Herausbildung narrativer Figurenillustrationen ist also ein langwieriger Prozess, der sich bis weit in die Kaiserzeit erstreckt und erst im neuen Medium des Pergamentcodex eine große Blüte erfährt. Da in hellenistischer Zeit nicht einmal mit skizzenhaften Mythenillustrationen zu rechnen ist, erscheint die Annahme hellenistischer „Bilderbücher“ mit voll entwickelten Landschaftsdarstellungen umso fragwürdiger.

- Die erhaltenen Papyrusillustrationen (wie beispielsweise ein Oxford-Papyrus aus dem 3. Jh. n. Chr) legen nahe⁵²¹, dass es sich stets um Skizzen und Umrisszeichnungen in einer Grundfarbe handelte, deren simple Gestaltung teilweise der rauen Oberfläche und Struktur der Papyrusrollen zuzuschreiben ist. Die technischen Gegebenheiten des Mediums Papyrus widersprechen einer Landschaftsmalerei in hellenistischen „Bilderbüchern“, da mehrschichtiger Farbauftrag und andere malerische Qualitäten in Papyrusrollen ausbleiben mussten⁵²². Für die Gestaltung und Entwicklung einer Landschaftsmalerei waren Papyrusrollen also denkbar ungeeignet⁵²³.
- Eine Ablehnung der Kopienthese nach hellenistischen Bilderbüchern liegt auch durch eine Analyse der römischen Wandgemälde nahe. Unter den erhaltenen Zeugnissen der sakral-idyllischen Landschaftsbilder finden sich vom Zweiten bis zum Vierten Stil kaum unmittelbare Wiederholungen derselben Komposition⁵²⁴. Zwar besitzt die Bildgattung ein einheitliches Motivrepertoire, doch handelt es sich bei den sakral-idyllischen Landschaftsbildern der römischen Wandmalerei in den meisten Fällen um eigenständige Variationen und Einzelschöpfungen. Das Ausbleiben von Wiederholungen lässt die Kopienthese unbegründet erscheinen.
- Des Weiteren ist innerhalb der römischen Wandmalerei eine typologische und stilistische Entwicklung der sakral-idyllischen Landschaftsbilder vom frühen Zweiten bis zum Vierten Stil zu beobachten⁵²⁵. Die republikanischen Bildtypen werden zunehmend differenziert und modifiziert, in augusteischer Zeit ist ein regelrechter Entwicklungsschub zu bemerken, der zur Ausbildung eines charakteristischen Formenkanons führt und die vormals eher lose klassifizierbaren Beispiele zu einer einheitlichen Gattung mit klar umrissenen Merkmalen zusammenschließt. Neue Formate, Motive und räumliche Gestaltungsmöglichkeiten werden bis in den Vierten Stil kontinuierlich erschlossen, sodass es von dieser entwicklungsgeschichtlichen Warte aus unplausibel erscheint, hellenistische Kopien in jeder Phase des Differenzierungsprozesses anzunehmen. Hätte es direkte Übernahmen aus hellenistischer Zeit gegeben, ließe sich die feststellbare und fort-

⁵²¹ Der Papyrus in Oxford aus der ersten Hälfte des 3. Jh. n. Chr. beinhaltet einen Tatenbericht des Herakles in Dialogform und dazwischen verschiedene Strichzeichnungen (etwa von Herakles und dem nemeischen Löwen) in hastiger Pinselührung und traditioneller Ikonographie. Charakteristisch für diese frühen Papyrusillustrationen sind die Verbindung mit einer populären Unterhaltungsliteratur und der einfache, flüchtige Skizzenstil von eher geringer Qualität. Vgl. Weitzmann 1959, 35.

⁵²² Kritisch gegenüber der „Buchrollen-Theorie“ äußerten sich Blanckenhagen und Mielsch. „Available evidence, however, argues against such a theory. [...] The technique of book illustration forced the illustrator to disregard elaborate settings of landscape or architecture [...]“. Blanckenhagen 1963, 143. Vgl. Blanckenhagen 1990, 21; Mielsch 1981, 193–196; Mielsch 1981, 48 f.

⁵²³ Selbst wenn man derartige Bilderbücher annehmen

möchte, wäre noch immer zu vermuten, dass es eine ikonographische Abhängigkeit von der hellenistischen Tafel- und Wandmalerei gegeben hat. Damit kämen die postulierten Papyrusrollen zwar als Mittler und Zwischenglieder auf dem Weg in die römische Wandmalerei in Betracht, aber ließen sich nicht als Primärquellen werten. Damit wird das eigentliche Problem einer möglichen hellenistischen Herkunft freilich nur verschoben, nicht gelöst. Vgl. Sichtermann 1984, 296.

⁵²⁴ Obwohl sich das Repertoire an Einzelmotiven ständig wiederholt, ist die jeweilige Zusammenstellung der Motive immer anders. Vgl. Blanckenhagen 1963, 133; Mielsch 2001, 11.

⁵²⁵ Zur Typologie und stilistischen Entwicklung der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei vgl. ausführlich (mit älterer Literatur): Hinterhöller 2007a, 32–56.

schreitende Genese innerhalb der sakral-idyllischen Landschaftsbilder nicht mehr erklären.

Sowohl die These von der Entstehung des sakral-idyllischen Landschaftsbildes im Medium der hellenistischen Bilderbücher als auch die Annahme regelrechter Kopien sind also abzulehnen.

Ad 2. – Alexandrinische Malerei: Problematischer erscheint eine Einschätzung über den möglichen Anteil der alexandrinischen Malerei an der Herausbildung eines sakral-idyllischen Landschaftsgenres im Hellenismus. Schon seit Woermann und Rostowzew geistert die These vom alexandrinischen Einfluss auf die Entstehung der Landschaftskunst und vor allem auf die sakral-idyllische Gattung immer wieder mit unterschiedlichster Gewichtung durch die archäologische Forschungsliteratur⁵²⁶. Der alexandrinischen These zufolge sei der Ursprung der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsmalerei im Ptolemäereich des 3. Jh. v. Chr. zu suchen, wobei als Stützungsversuche zwei Argumentationsstränge bemüht werden:

- i. Berufung auf ägyptische Motive innerhalb der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbilder, die für eine ägyptische Herkunft der Bildgattung sprechen sollen.
- ii. Berufung auf den „impressionistischen“ Malstil, wie er für die sakral-idyllischen Landschaftsbilder charakteristisch ist, und eine Verbindung mit solchen Textquellen, die eine vergleichbar lockere Malweise für alexandrinische Künstler belegen.

Ad. i. – ägyptische Motive: Bereits Woermann und Rostowzew vermuteten in der hellenistischen Malerei Alexandrias die Vorbilder für die römisch-kampanischen Wandgemälde mit sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsdarstellungen, wobei sie auf das verbreitete und oftmals ägyptische Motivrepertoire der römischen Landschaftsbilder verwiesen, deren Einzelmotive wie heilige Bäume, *portae sacrae*, heilige Säulen etc. schon aus dem Hellenismus bekannt sind – den Votivreliefs, der Vasen- und Monumentalmalerei (vgl. Vergina)⁵²⁷. Dabei ist schon insofern methodischer Zweifel angebracht, als von verstreuten Einzelmotiven in den hellenistischen Kunstgattungen auf das Vorhandensein eines einheitlichen Typus von Landschaftsmalerei geschlossen wird, obwohl die Einzelmotive der hellenistischen Zeit – soweit bekannt – in einem anderen, landschaftlich weit weniger ausgeprägten Bildkontext stehen⁵²⁸. Dennoch gelangte man aufgrund gewisser

⁵²⁶ Rostowzew 1911, 60–64. 127 f.; Woermann 1876, 385–387. Vgl. u. a.: Bigalke 1990, 158. 194; Beyen 1938–1960, Bd. II, 328. 331; Bendinelli 1941, 37; Carettoni 1983, 91; Croisille 1988, 134; Iacopi 1997, 42f.; Lavagne 2001, 58 f.; Leach 1988, 263; Lehmann 1953, 16; Meyboom 1995, 82; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 213; Schefold 1956, 217–220; Schefold 1962, 47. 79; Silberberg 1980, 16 ff.; Söldner 2000, 383–385. 387; Tybout 1989a, 339 f.

⁵²⁷ So sind heilige Säulen, Baityloi oder Opferszenen seit der unteritalischen Vasenmalerei oder den hellenistischen Reliefs häufig, woraus Rostowzew (1911, 124–130) die hellenistische Herkunft der Bildgattung ableiten wollte. Unter Bezugnahme auf den motivischen Typenvorrat glaubte Rostowzew die Ursprünge der Landschaftsmalerei auf den griechischen Inseln, in Kleinasien und Syrien lokalisieren zu können. Der Transfer der Bildgattung nach Rom sei von Alexandria aus erfolgt: „[...] dass sich die Typik der sakral-architektonischen Landschaft [...] auf den bemalten Wänden des dekorativen Stils, der vor dem ersten im Osten geherrscht hat, allmählich entwickelte,

eine erste Bereicherung [...] auf den griechischen Inseln und Kleinasien erfuhr, fast gleichzeitig sich auch in Ägypten einbürgerte und bald danach aus Ägypten und dem hellenistischen Osten nach Italien kam.“ Rostowzew 1911, 136. An eine Entstehung in Alexandria dachte bereits Woermann: „Die Klassen der heiligen Landschaften [sakral-idyllischen L.], der idyllischen Dorflandschaften, aber auch einiger Küstenlandschaften und der eigentlichen Marinen mit Kriegsschiffen gehören der Erfindung nach dem Alexandrismus an.“ Woermann 1876, 387. Während Rostowzew und Schefold an eine Entstehung der Vorbilder in frühhellenistischer Zeit (4. Jh. v. Chr.) glaubten, spricht Herbig von „späthellenistischen“ Vorlagen. Die zeitliche Einordnung der vermeintlichen „Vorlagen“ rangiert demnach vom 4. bis zum späten 2. Jh. v. Chr. Vgl. De Maria 1985, 527; Herbig 1962, 30; Hinterhöller 2007a, 42–44; La Rocca 2008, 12; Ling 1977, 14 f.; Mielsch 2001, 179; Pochat 1973, 45; Schefold 1962, 61.

⁵²⁸ Einzelmotive der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei wurden offenkundig seit hellenistischer Zeit verwendet und bis in die römische Wandmalerei tradiert, was

ägyptischer oder ägyptisierender Motive, wie sie vereinzelt in der sakral-idyllischen und vermehrt in der nilotischen Landschaftsmalerei auftauchen, zur Annahme, der Ursprung beider Bildgruppen sei im Ptolemäereich des 3. Jh. v. Chr. zu suchen, wo sie von alexandrinischen Hofkünstlern geschaffen wurden. Thematisches Grundkonzept der Nilandschaften, aber auch ihrer sakral-idyllischen Pendants sei eine Verklärung des Ptolemäereichs als ländlich-paradiesische Idealandschaft. Nach Schefold seien die Utopien des fruchtbaren und gesegneten Nilandes im Sinne des hellenistischen *tryphé*-Gedankens zu verstehen und stünden im Bezug zum Kult der Göttinnen Isis, Tyche und Fortuna, die in hellenistischer Zeit zu einer einzigen, segenspendenden Glücksgöttin verschmolzen wurden⁵²⁹. Aufgrund der spärlichen und zweifelhaften Zeugnisse in Alexandria selbst⁵³⁰ wurde eine Parallele zur bukolischen Literatur und den *Idyllen* des Theokrit, des Erfinders der bukolischen Dichtung, gezogen, der sich zur Regierungszeit Ptolemaios' II. Philadelphos (285–247 v. Chr.) in Alexandria aufhielt und mit seiner Hirtenpoesie die sakral-idyllische Landschaftsdarstellung angeregt haben könnten⁵³¹. Zwar lässt sich durchaus ein wachsendes Interesse der hellenistischen Kunst und Literatur an den Themenfeldern Landschaft und Natur beobachten, eine zureichende Argumentation über das Vorhandensein einer sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsmalerei im Alexandria des 3. und 2. Jh. v. Chr. ist damit allein allerdings noch nicht gegeben. Neben den literarischen Bezugspunk-

allerdings noch *keinen eindeutigen* Rückschluss darauf erlaubt, dass die Gattung der sakral-idyllischen Landschaftsdarstellung selbst ein Produkt des Hellenismus ist, sondern nur belegt, dass bestimmte *Motive*, die in den sakral-idyllischen Bildern Aufnahme finden, bereits *vorgeprägt* waren. Man vergleiche nur die Darstellung der heiligen Säule mit den dreifachen Statuetten der Göttin Hekate inmitten einer Waldlandschaft an der Fassade des sog. Philippsgrabes von Vergina (Abb. 85). Für die weite Verbreitung des motivischen Typenvorrats sprechen auch das Nil- und das Fischmosaik in Palestrina, die einige charakteristische Einzelmotive der sakral-idyllischen Landschaften vorwegnehmen. Vgl. Peters 1990, 250. Die fragmentarisch erhaltenen Jagdfresken an der Fassade des sog. Philippsgrabes in Vergina (Aigai) werden in die Zeit zwischen 340–330 v. Chr. datiert. Die Landschaft zeigt verschiedene Bäume (darunter einen heiligen Baum mit Tänien, kahle Bäume und ein Wäldchen im Hintergrund), Felsen und Höhlen, einen Pfeiler mit kleinen Votivfiguren und Bergkuppen im Hintergrund. Die Szenerie ist weitgehend als wilde Naturlandschaft charakterisiert. In räumlicher Hinsicht ließe sich am ehesten von einer Normalperspektive_{Min} sprechen, wobei auffällt, dass die Raumbühne schmal begrenzt ist. Eine mögliche Verkleinerung zum Hintergrund bleibt aufgrund des geringen Tiefenraumes der Szenerie aus. Der Raumabschluss erfolgt durch Bäume, Felsen oder die Andeutung weiter entfernter Hügel. Vgl. Andronikos 1984, 101–118; Croisille 2010, 29; Baldassarre u. a. 2002, 19–21. 98; Brécoulaki 2007, 87–89; Carl 2006, 31; Meyboom 1995, 99; Rouveret 1989, 328–330; Scheibler 1994, 90–92. 120.

⁵²⁹ Vgl. u. a.: Croisille 2010, 139; Mielsch 1981, 195; Schefold 1956, 217 f.; Schefold 1962, 32; Söldner 2000, 387.

⁵³⁰ Die Kenntnis der originalen Ptolemäer-Kunst stützt sich vor allem auf Grabstelen, Grabmalereien und Mosaik-

des 3. und 2. Jh. v. Chr., in denen so gut wie keine landschaftlichen Elemente auftauchen. In diesem Zusammenhang wurde ein alexandrinisches Grab aus Wardia diskutiert, das bukolische Szenen zeigt. Während eine Datierung ins 2. Jh. v. Chr. (Venit) vermutlich abzulehnen ist, kommt eine Einordnung in die fortgeschrittene Kaiserzeit eher in Betracht. Die Wardia-Malereien lassen sich demnach nicht als Quelle für den alexandrinischen Ursprung der sakral-idyllischen Landschaftsdarstellung anführen – abgesehen davon, dass sie mit ihrer Beschränkung auf Hirten- und Gartenszenen kaum Parallelen zu sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbildern aufweisen. Vgl. Blanckenhagen 1963, 146; Brown 1957, 91–94; Rodziewicz 1989, 331–334; Saleh 1979, 77 f. 80–84. 109; Venit 1993, 383 f.

⁵³¹ Auf eine Verbindung mit Theokrit wiesen Schefold (1956, 217; 1962, 55) und Villard (Charbonneaux – Martin – Villard 1988, 173) hin: „Die Hirtenbilder gehören von Anfang an zu den alexandrinischen Idylle.“ Schefold 1962, 55. Es bleibt anzumerken, dass Theokrit, dessen literarische Tätigkeit in die erste Hälfte des 3. Jh. v. Chr. fällt, nicht aus Alexandria, sondern aus Sizilien stammte, wo er seine literarische Laufbahn begann und vermutlich zum Thema der Hirtendichtung angeregt wurde. Der Ausdruck «ἔῖδολλον» leitet sich von «ἔῖδος» («Form», «Bild») ab und bedeutete ursprünglich nichts anderes als «kleine Einzelform», «Einzelgedicht». In der Folgezeit erfuhr der Ausdruck einen Bedeutungswandel und wurde nur mehr auf die Hirtendichtung angewandt. «Idyll» wurde zum Inbegriff aller bukolischen Assoziationen. Theokrit war nicht nur in Alexandria, sondern auch auf Kos tätig. Vgl. u. a.: Curtius 1948, 194 f.; Effe – Binder 2001, 14–32; Himmelmann 1980, 17 f. 24; Klingner 1967, 61; Leach 1974, 80 f.; Scheibler 1994, 177; Snell 1955, 372. 376; Steingraber 1985, 25.

ten wurde der alexandrinische Entstehungszusammenhang deshalb an den ägyptischen Motiven festgemacht, wobei hierzu besonders die eigentlichen nilotischen Bilder und der Gelbe Fries der Casa di Livia herangezogen wurden⁵³². Es erhebt sich jedoch die Frage, ob die ägyptischen Motive in den sakral-idyllischen und nilotischen Bildern tatsächlich als Indiz einer ägyptischen Herkunft zu werten sind oder eher auf eine „ägyptisierende Mode“ innerhalb der römischen Wandmalerei schließen lassen. Denn anders als das Nilmosaik von Palestrina vermitteln die meisten sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbilder kaum eine topographisch-realistische Intention, geschweige denn Information, sondern geben nur typisierende und idealisierende Motive des Nillandes wieder. Die Verbindung zu Ägypten ist aufgrund der Motivik eher locker und allgemein. Der Schluss von ägyptischen Bildsujets auf eine ägyptische Herkunft ist demnach nicht zwingend, die auftauchenden Ägypten-Konnotationen sollten, wenn überhaupt, nur als Indiz dafür gewertet werden⁵³³. Innerhalb der sakral-idyllischen Bilder lassen die meisten Motive auch weniger auf Ägypten denn auf eine allgemein hellenistisch-römische Umgebung schließen, während die nilotischen Landschaften meist eine Flusszenerie zeigen, die mit charakteristischen ägyptischen Architekturen (Hörneraltären, Pylonen, Tempeln mit geschwungenen Dächern) und der typischen Fauna und Flora des Nillandes (Krokodilen, Enten, Palmen etc.) besetzt ist⁵³⁴.

Ad ii. – alexandrinischer Stil: Neben den ägyptischen Motiven wurde die vermeintliche Herkunft beider Bildgattungen aus Alexandria an einem „typisch alexandrinischen“ Malstil festgemacht, dessen „impressionistische“ Leichtigkeit und starke Hell-Dunkel-Kontraste sich in den sakral-idyllischen Landschaftsbildern der römischen Wandgemälde vom Zweiten bis zum Vierten Stil äußern würden. Einmal mehr werden in diesem Zusammenhang die aus der antiken Kunstliteratur be-

⁵³² „Die Friese tradieren alexandrinisch-hellenistische Landschaftsbilder, die eine heitere sakral-idyllische Welt verheißen.“ Söldner 2000, 387. Vgl. Schefold 1956, 217; Schefold 1962, 47; Charbonneaux – Martin – Villard 1988, 173.

⁵³³ Gelegentlich wurde das Auftreten ägyptischer Motive mit dem Wirken alexandrinischer Künstler in Rom in Verbindung gebracht. Als Auftragsarbeiten alexandrinischer Maler in Rom wurden der Gelbe Fries, die Landschaftsbilder der Villa Farnesina und die Bilder des „großen“ Columbariums der Villa Pamphili angesehen. Ausschlaggebend für die Aufnahme ägyptischer Künstler in Rom sei die Einnahme Ägyptens nach der Schlacht von Actium 31 v. Chr. gewesen. Mit der Eroberung des Nillandes seien alexandrinische Künstler in den Dienst des Augustus getreten und hätten die malerische Ausschmückung seiner Residenz am Palatin übernommen. Die Gattung der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbilder sei auf diesem Wege nach Rom gelangt, der alexandrinische Stil hätte Eingang in die römische Wandmalerei gefunden. „Es handelt sich nicht um einen Künstler, der Neues schafft, sondern um einen, der schon ein anderes dekoratives Repertoire beherrscht. Die Erklärung dafür kann nur eine einzige sein: wir stehen einem authentischen Werk eines alexandrinischen Künstlers gegenüber, der in den Dienst des Siegers nach der Schlacht von Actium eingetreten ist. In diese Zeitspanne also, zwischen 30 und 28 v. Chr., müssen wir dieses erlesene Juwel [...] datieren.“ Carettoni (1983, 91 f.) spricht hier zwar vom oberen Cu-

biculum des Augustushauses, derselbe Ansatz wurde aber ebenso für die reinen Landschaftsbilder vertreten. Über die Zuschreibung der römischen Landschaften an alexandrinische Maler vgl. Bendinelli 1941, 37; Bigalke 1990, 158, 194; Carettoni 1983, 91; Carettoni 1988, 290; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 213; Söldner 2000, 383–385. Eine Übertragung der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsdarstellung als alexandrinische Kunstform nach Rom erscheint für die Zeit *nach Actium* insofern widersinnig, als vergleichbare Szenen bereits auf den spätrepublikanischen Wänden des frühen und mittleren Zweiten Stils anzutreffen sind. An eine „ägyptisierende Mode“ nach der Eroberung des Nillandes dachten: Ehrhardt 1987, 43; Lavagne 2001, 59; Ling 1991, 39; Mielsch 2001, 56; Peters 1963, 48; Simon 1986, 185 f. Ein direkter Einfluss aus Alexandria wurde seit Rodenwaldt von etlichen Forschern bezweifelt: Blanckenhagen 1963, 129, 146; Brown 1957, 88 f.; Ling 1977, 14 f.; Peters 1963, 67; Pochat 1973, 45; Rodenwaldt 1909, 32 f.; Silberberg 1980, 19. „The use of Egyptian elements [...] does not show that they are copies of Alexandrian prototypes [...]“ Ling 1977, 14 f. Auf denselben Argumentationsfehler machte Mielsch (2001, 181) aufmerksam.

⁵³⁴ Zu den ägyptischen Motiven vgl. u. a.: Bigalke 1990, 158; Ling 1977, 11; Mielsch 2001, 181, 185–187; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 188; Peters 1963, 63; Pochat 1973, 45; Schefold 1956, 216; Scheiber 1994, 127; Silberberg 1980, 22; Söldner 2000, 391; Tybout 1989a, 345.

kannten Techniken der *pictura compendiaris* (der „abgekürzten Gemälde“) und die *facilitas* des Malers Antiphilos ins Spiel gebracht, der im späten 4. Jh. v. Chr. vermutlich in Alexandria tätig war und für seine ausgezeichnete Beherrschung der *Skiagraphia* bekannt war⁵³⁵. Nach der Überlieferung bei Plinius, Petronius und Quintilian hätte sich das Werk des alexandrinischen Malers Antiphilos und in weiterer Folge der „alexandrinische Stil“ durch eine flüchtige, fast „impressionistische“ Maltechnik ausgezeichnet. Da viele Werke der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsmalerei vom Zweiten bis zum Vierten Stil eine Stilistik aufweisen, die sich ebenfalls mit den Ausdrücken ‚impressionistisch‘, ‚kontrastreich‘, ‚skizzenhaft‘ beschreiben lässt, wurde eine typologische Verbindung gezogen und den beiden Bildgattungen ein alexandrinischer Ursprung zugeschrieben. Wie spekulativ und letztlich unbegründet diese These anmutet, liegt auf der Hand: Zwar mag sich Antiphilos durch seine *facilitas* und eine besondere Fertigkeit in der *Skiagraphia* ausgezeichnet haben (Gemälde des Feuer anblasenden Knaben), allerdings sind ähnliche Stilmerkmale nicht nur für die alexandrinische Malerei, sondern auch für andere Künstler des frühen Hellenismus literarisch belegt (bspw. Nikomachos und Philoxenos von Eretria), weshalb sie nicht als ausschlaggebendes Kriterium eines rein „alexandrinischen Stils“ gewertet werden können. Des Weiteren ist anzumerken, dass die Schriftquellen zwar die Malweise des Antiphilos thematisieren, diese aber nirgends mit einem landschaftlichen Bildsujet in Verbindung bringen. Im Gegenteil sind für Antiphilos nur Figurenbilder mythologischen, historischen und genrehaften Inhalts überliefert. Was die typologische Herleitung der sakral-idyllischen Landschaftsbilder aus der alexandrinischen Malerei über das Bindeglied eines „alexandrinischen Impressionismus“ betrifft, sollte eine weitere Beobachtung zur Vorsicht mahnen: Denn die Annahme einer vorgeprägten Verflechtung von sakral-idyllischem Bildgenre mit der Skizzen- und Maltechnik der alexandrinischen Malerei würde es nahe legen, dass die impressionistische Malweise bereits in den frühesten Zeugnissen des Zweiten Stils voll entwickelt ist und als bestehende Stilform in die römische Wandmalerei übernommen wurde. Entsprechend wurden auch etliche Beispiele des Zweiten Stils – allen voran die Monochromata aus Boscoreale, Oplontis und der Gelbe Fries der Casa di Livia – aufgrund ihrer kontrastreichen und virtuosen Maltech-

⁵³⁵ Petron. *Sat.* 2, 9; Plin. *Nat. Hist.* 35, 114; 35, 138; Quint. *Inst. Or.* 12, 10, 6. Vgl. Ascherl 2002, 11 f. 15–17; Beyen 1938–1960, Bd. II, 328. 331 f.; Brown 1957, 88–90; Croisille 2010, 66; Gombrich 1996, 20; Gigante 1987, 26; Gullini 1956, 45–48; Hinterhöller 2005, 114. 117; Ling 1977, 13; Saleh 1973, 12; Scheibler 1994, 125. 127; Silberberg 1980, 17; Vollkommer 2001, 58 f.

⁵³⁶ In der *domus aurea* beherbergen vor allem der Raum 114 („*stanza delle maschere*“, Südwand, Nordwand), Korridor 79 und Ambiente 85 etliche Landschaftspinakes, die in ihrer lockeren und flüchtigen Ausführung den *picturae compendiaris* verpflichtet sind. Obwohl die Landschaftsbilder polychrom ausgeführt sind, ist die Farbpalette relativ eingeschränkt, wofür die grau-blauen Sakral-Idylle in der „*stanza delle maschere*“ bezeichnend sind (Abb. 202–204): Die einzelnen Details der Vegetation, Architektur und Geländestruktur sind lediglich mit groben, virtuellen Pinselstrichen angedeutet, während sich eigentliche Tiefenlinien und Objektkanten kaum ausmachen lassen. Die lineare Ausführung spielt eine untergeordnete Rolle, den

farblichen Kontrasten und Lichteffekten wird größere Beachtung geschenkt (bspw. in der Darstellung des grau-blauen Himmels, der am Horizont in Rosa übergeht). Auch die beleuchteten Objektgruppen mit starker Weißaufhellung und jene im dunklen Eigenschatten sind scharf gegeneinander abgesetzt, um auf diesem Wege eine tiefenräumliche Wirkung hervorzurufen. Ein unmittelbar verwandter Stil und eine vergleichbare Form der „impressionistischen“ Raumerfassung finden sich in den Pinakes des Ambiente B der Casa Bellezza am Aventin wieder, in denen wenige, flüchtige Pinselstriche eine polychrome Landschaftsszenarie mit ländlichen Heiligtümern, Villenanlagen und Hafenanbauten in maritimer Umgebung kreieren. Wie in der *domus aurea* wird auf das Zusammenspiel von Licht und (Eigen-)Schatten sowie auf farbliche Kontrasteffekte geachtet. Vgl. Boldrighini 2003, 99–104. 118 f. 122–124; Croisille 2010, 46. 61. 86–88; Iacopi 2001, 111; La Rocca 2008, 46; Ling 1991, 148; Mielsch 2001, 86 f.; Peters 1963, 152 f. 159; Peters 1982, 54–58. 60 f.

nik mithilfe weniger Farbabstufungen als Ausdruck eines flüchtigen Impressionismus und damit als Zeugnis für den Einfluss des „alexandrinischen Stils“ angesehen. Ist man jedoch gewillt, die weitere Entwicklung des sakral-idyllischen Genres innerhalb der römischen Wandmalerei zu berücksichtigen, drängen sich insofern Vorbehalte an der These auf, als die lockere und flüchtige Malweise von Landschaftsbildern nicht im Zweiten, sondern im Vierten Stil eine Steigerung erfährt und in neronisch-flavischer Zeit auf die Spitze getrieben wird. Demgegenüber zeichnen sich die Monochromata des Zweiten Stils weniger durch Skizzenhaftigkeit und Flüchtigkeit aus, sondern durch ihre kontrastreiche und pointierte Gegenüberstellung von beleuchteten Partien und Eigenschatten – eine Fokussierung auf Licht- und Schatteneffekte, die von der reduzierten Farbpalette bedingt ist. Eine regelrechte Blüte erreicht die locker-impressionistische Malweise hingegen in den sakral-idyllischen Landschaftsbildern des Vierten Stils, wobei sich die stadtrömischen Bildwerke der *domus aurea* und der sog. Casa Bellezza am Aventin als Hauptbeispiele nennen lassen (Abb. 198, 199): Sowohl in einigen Räumen der *domus aurea* als auch im Ambiente B der Casa Bellezza kommen quadratische oder querformatige Landschaftspinakes mit sakral-idyllischer Thematik vor⁵³⁶, die einen gesteigerten „Impressionismus“ dokumentieren und den Höhepunkt jener flüchtig-skizzenhaften Malweise bedeuten, die sich am besten mit den *pictura compendiaria* des Petronius verbinden lässt. Die lockere Stilistik, die in den Monochromata des Zweiten Stils ihren Ausgang nimmt, erfährt im Rahmen der römischen Wand- und Landschaftsmalerei also eine eigenständige Weiterentwicklung und Forcierung, die erst in den Landschaftspinakes der neronisch-flavischen Zeit kulminiert und in diesem Sinne nicht als ausschließliches Spezifikum eines „alexandrinischen Stils“ zu werten ist.

Im Hinblick auf die Frage nach der möglichen Vorbildwirkung der alexandrinischen Malerei bleibt also folgendes Resümee zu ziehen: Die stilistische und typologische Entwicklung innerhalb der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsfresken vom Zweiten bis zum Vierten Stil und die Tatsache, dass in diesen Bildgruppen bisher kaum Wiederholungen derselben Komposition bekannt sind, schließt die Annahme von Kopien nach hellenistischen/alexandrinischen Vorlagen eher aus – gleichgültig ob man Tafel- oder Wandgemälde bzw. Schefolds zweifelhafte „Bilderbücher“ als Originale annehmen möchte. Das erwachende Interesse der hellenistischen Kultur an landschaftlichen Themen und Naturszenen – in der Dichtkunst, im Relief, aber auch in der Malerei – lässt es allerdings plausibel erscheinen, dass sich während des 3. und 2. Jh. v. Chr. mögliche *Vorläufer* – keine Vorlagen – der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsmalerei herausbildeten, die ab dem 1. Jh. v. Chr. Eingang in die römische Wandmalerei fanden, wo sie einen großen Aufschwung erfuhren und weiterentwickelt wurden. Im Zuge ihrer Rezeption in der römischen Wandmalerei kommt es zu einer sukzessiven Umformung der möglichen hellenistischen Inspirationsquellen, ein Entwicklungsprozess, der sich vom frühen Zweiten bis zum Vierten Stil vor allem in stilistischer und räumlicher Hinsicht feststellen lässt, was eine vollständige Assimilation der hellenistischen Vorläuferstufen in der römischen Freskenkunst zur Folge hat⁵³⁷. Wo die

⁵³⁷ „Il faut en effet considérer que le groupement de tels éléments dans des compositions paysagiste ne date pas d'époque romain, mais existait, déjà bien établie, dans le monde hellénistique, même si la conquête de la représentation spatiale en ce domaine n'apparaît en pleine lumière qu'avec le II^e style de la peinture romaine.“ Croisille 1982, 192, vgl. Croisille 2010, 138 f.; Peters 1963, 67. 194: „The sacral-idyllic landscape is strongly affected by Egyptian

influence.“ Bezüglich der möglichen und durchaus plausiblen Rolle der hellenistischen Malerei für die Anfänge und Entwicklung der Landschaftsmalerei wurde vielfach und zu Recht auf den Jagdfries des sog. Philippsgrabes von Vergina verwiesen, der mit seiner ausgedehnten Wald- und Felszenarie bereits ansatzweise eine Einbettung der Figuren ins landschaftliche Ambiente ab dem späten 4. und 3. Jh. v. Chr. verrät (Abb. 85). Eine allmähliche Herausbildung

Anfänge und Ausgangspunkte einer hellenistischen Landschaftsmalerei anzusiedeln sind, ist unsicher; die Indizien, die nach Alexandria verweisen, sind entweder nicht stichhaltig oder zu dürftig, sofern man nicht gewillt ist, ein weiteres Verbindungsglied heran zu ziehen:

- c.) *Die hellenistische topographia als mögliche Quellen der sakral-idyllischen und nilotischen Bildgattung*: Ähnlich wie bereits für das Nilmosaik von Palestrina wurden auch im Hinblick auf die sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsfresken der römischen Wandmalerei typologische Ursprünge in der hellenistischen *topographia* (τοπογραφία) gesucht und einer gewissen Forschungsmeinung zufolge auch gefunden. Diesbezüglich wurde ein Zusammenhang zwischen der literarisch erwähnten *topographia*, der alexandrinischen Kunst/Wissenschaft und der römischen Wandmalerei hergestellt. Die Argumentation ist verwickelt und soll gemäß der bisherigen Forschungslage kurz nachgezeichnet werden: Die hellenistische *topographia* des 3. oder 2. Jh. v. Chr. sei in Alexandria entstanden und als Inspirationsquelle der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei anzusehen⁵³⁸. Der Import derartiger Landschaftsbilder nach Rom sei durch die Person des schriftlich bezeugten *Topographos* Demetrios erfolgt, der vor 164 v. Chr. von Alexandria nach Rom übersiedelte. Die Verbindung zwischen *topographia* einerseits und den sakral-idyllischen bzw. nilotischen Landschaftsbildern andererseits wird dabei vor allem anhand ihrer perspektivischen und räumlichen Darstellungsmittel festgemacht, die sich in beiden Gattungen entsprochen haben sollen: Ein „allgemein hoher Augenpunkt“ bzw. eine „Vogelperspektive“ seien in beiden Fällen charakteristisch für die Landschaftsdarstellung gewesen, der Ansichtswinkel der figürlichen Details im Gegensatz dazu „normal“, was in beiden Gattungen eine charakteristische Mischperspektive zur Folge gehabt hätte⁵³⁹. Das Vermächtnis der *topographia* an die sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbilder bestünde demnach in einem räumlich irrationalen Konzept, das dem „Landkartenstil“ der *topographia* entspreche und auf diesem Wege kartographische Darstellungsformen in die römische Landschaftsdarstellung einbrachte⁵⁴⁰. Wie bereits im Falle des Nilmosaiks ist die entsprechende These insofern mit erheblichen Schwierigkeiten konfrontiert, als die Verbindung von *topographia* und sakral-idyllischen/nilotischen Landschaftsbildern entweder als unbegründete Annahme eingeführt wird oder sich auf eine zirkuläre „Argumentation“ stützt, bei der von den Zeugnissen der römischen Wandmalerei zurück auf die Darstellungsformen der *topographia* geschlossen wird, um diese wiederum mit den römischen Landschaftsbildern zu verknüpfen. Auf dieses methodische Problem wurde bereits aufmerksam gemacht (vgl. Kap. I. 2. 2.) und es wurde auch ein entsprechender Versuch unternommen, die möglichen Darstellungsformen der *topographia* einzuschätzen und die grundlegende Bedeutung des Terminus aus den Textquellen zu erschließen. Denn solange unklar ist, welche antiken Darstellungen überhaupt mit dem Ausdruck *τοπογραφία* zu belegen sind, scheint es nicht nur illusorisch, sondern me-

und Weiterentwicklung von Landschaftsdarstellungen bis ins 1. Jh. v. Chr. erscheint auch insofern plausibel, als mit dem Nilmosaik von Palestrina im ausgehenden 2. Jh. v. Chr. nicht nur ein herausragendes Dokument antiker Landschaftsdarstellung vorliegt, sondern auch das Interesse dieser Zeitstufe an der topographischen Raumerschließung in Form einer Panoramadarstellung deutlich wird. „Entscheidendes dürfte dagegen die späthellenistische Malerei in der Wiedergabe des Atmosphärischen eines Landschaftsraumes geleistet haben. [...] In der römisch-kampanischen Wandmalerei kommen kurz vor der Zeitenwende kleine, stimmungsvolle Landschaftsbilder, sogenannte Sakralidyllen auf [...]. Man könnte sich ihren feinen malerischen Illusionismus als Endstufe einer hellenistischen Landschaftsmalerei denken [...].“ Scheibler 1994, 126 f., vgl. Scheibler 1994, 176–180.

538 Eine Herkunft der *topographia* aus Alexandria wurde von Meyboom und Schefold vermutet. Vgl. Blanckenhagen 1990, 43 f.; Brown 1957, 88 f.; Dawson 1965, 51 f.; Meyboom 1995, 100–103. 187–189; Schefold 1956, 214; Tybout 1989a, 341. 344.

539 Vgl. Beyen I 1938, 168–170; Beyen II 1960, 311–314; Blanckenhagen 1963, 144; Blanckenhagen 1990, 43; Dawson 1965, 79; Kenner 1964, 165; Leach 1988, 95–98; Schefold 1956, 214; Tybout 1989a, 344.

540 „[...] the representation of reality as it appears to the eye takes second place to the desire to give the fullest possible information about the things selected for representation. [...] Cartographic representation must have been adopted for paintings that were no longer pure chorographies nor pure visual records. Chorographies were adopted for decorative use.“ Blanckenhagen 1990, 43–45.

thodisch unzulässig, den Einfluss von Darstellungsformen der *topographia* auf die sakral-idyllischen/nilotischen Landschaftsfresken der römischen Wandmalerei zu behaupten. Legt man die vorgeschlagene Interpretation von $\langle\text{τοπογραφία}\rangle$ im ungefähren Sinne von $\langle\text{Landschaftsbild}\rangle$ zugrunde, ließe sich plausibel vermuten, dass die hellenistische *topographia* als Inspirationsquelle eine wesentliche Rolle für die Herausbildung der Landschaftsdarstellung in der römischen Freskenkunst spielte. Jene malerische Gattung, die sich im (späteren?) Hellenismus entwickelte und deren Aufgabe die Abbildung landschaftlicher Zusammenhänge, charakteristischer Orte und womöglich auch eine anschauliche Wiedergabe realer Gegenden war, könnte für die Herausbildung der römischen Landschaftsmalerei als maßgeblicher Katalysator gewirkt haben, sodass der Terminus $\langle\text{τοπογραφία}\rangle$ sowohl für die Bildwerke der hellenistischen Malerei als auch für die römische Freskenkunst zur Bezeichnung einer Landschaftsdarstellung – topographisch oder imaginär – verbindlich blieb. Inwieweit sich die Vorläuferformen der *topographia* in den frühen Landschaftsbildern des Zweiten Stils widerspiegeln, ob die Fresken als direkter Reflex jener Perspektiveformen zu werten sind, die in der *topographia* Verwendung fanden, und in welchen Motivgruppen ihr Einfluss am ehesten zu erwarten ist, lässt sich aufgrund der fehlenden Originalzeugnisse und der sporadischen Textquellen kaum nachvollziehen. Die Wurzeln der römischen Landschaftsmalerei könnten zwar durchaus in der hellenistischen *topographia* mit ihren Querverbindungen zu kartenverwandten Formen wie der *chorographia* zu vermuten sein, ihr genauer Anteil für die Ausformung römischer Landschaftsfresken lässt sich bis auf Weiteres aber nicht mehr ermitteln.

1. 1. 3. Studius und die Gruppe der sakral-idyllischen Landschaftsfresken

Bei der Frage nach Herausbildung und Entwicklung der sakral-idyllischen Landschaftsbilder in der römischen Wandmalerei erscheint das Zeugnis des Plinius und seine Erwähnung des römischen Wandmalers Studius unerlässlich (vgl. Kap. I. 2. 1.):

„Auch Spurius Tadius [Studius, Ludius], zur Zeit des göttlichen Augustus, soll nicht fortgelassen werden, der als erster die anmutigste Wandmalerei schuf, Landhäuser und Säulenhallen und Gartenanlagen [*topiaria opera*], Haine, Lustwälder, Hügel, Fischteiche, Kanäle, Flüsse, Gestade und was man sich nur wünschte, sowie verschiedenartige Gestalten von Spaziergängern oder Schiffsreisenden und solchen, die zu Land auf Eseln oder Wagen sich zu ihren Landhäusern begeben, ebenso auch Fischer, Vogelsteller oder Jäger oder auch Winzer. Auf seinen Bildern findet man schöne Landhäuser mit sumpfigem Zugangsweg, auf dem Männer mit Frauen, die sie um Lohn auf den Schultern tragen, schwankend einhergehen, während jene, die getragen werden, sich ängstigen, außerdem noch sehr viele derartige Einfälle von höchst geistreichem Humor. Er unternahm es auch, Seestädte unter Altanen zu malen, was einen sehr schönen Anblick ergibt und nur sehr geringe Kosten verursacht.“⁵⁴¹

Der Bericht des Plinius ist zugleich die einzige Quelle zur Person des augusteischen Wandmalers, von dem sogar der Name zweifelhaft ist. Die erhaltenen Manuskripte der *Naturalis Historia* ge-

⁵⁴¹ „Non fraudando et Sp. Tadio [Studius, Ludius], divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et porticus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species aut navigantium terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis, iam piscantes, aucupantes aut venantes aut etiam vindemiantes. Sunt in eius exemp-

laribus nobiles palustri accessu villae, succollatis sponsione mulieribus labantes, trepidis quae feruntur, plurimae praeterea tales argutiae facetissimi salis. idem subdialibus maritimas urbes pingere instituit, blandis simo aspectu minimoque inpendio.“ Plin. Nat. Hist. 35, 116–118. Zitat und Übersetzung nach: König 1978, 86–89.

ben mit ‚Studius‘ und ‚Ludius‘ zwei unterschiedliche Lesungen an⁵⁴², wobei die Namensform ‚Studius‘ dem *Codex Bambergensis* entstammt und vermutlich vorzuziehen ist. Die Schaffenszeit des Wandmalers fällt nach der vagen Aussage des Plinius in die „Zeit des göttlichen Augustus“. Versucht man, das Werk des Studius näher zu umreißen und mit den erhaltenen Zeugnissen römischer Wandmalerei in Verbindung zu bringen, ist man im Kern des Forschungsproblems angelangt. Eine Klärung kann nur der Vergleich zwischen dem Motivkatalog des Plinius und den römischen Landschaftsfresken der augusteischen Zeit erbringen; im Zuge dessen wurden die unterschiedlichsten Typen von Landschaftsbildern mit Studius verbunden:

- *Studius und die Gartenmalerei*: Seit Woermann und Grimal wurde versucht, in Studius den Erfinder der römischen Gartenmalerei zu erkennen, die mit dem berühmten Gartensaal der Livia-Villa von Prima Porta⁵⁴³ in augusteischer Zeit einsetzt. Die Verbindung zum Motivkatalog des Plinius wurde dabei an der Nennung von ‚*topiaria opera*‘ festgemacht, die im Sinne von ‚Gartenanlagen‘ oder ‚gärtnerisch gestaltete Landschaft‘ zu verstehen sind⁵⁴⁴. Aufgrund der Tatsache, dass die Gartenmalerei im späten Zweiten Stil relativ unvermittelt auftaucht und kaum bekannte Vorläuferstufen besitzt⁵⁴⁵, ist die Zuschreibung der Gartenansichten an Studius durchaus plausibel, zwingt jedoch zu folgender Lesung des Plinius-Textes (Paraphrase): Studius, zur Zeit des göttlichen Augustus, [...], schuf als erster jene anmutigsten Wandmalereien: nämlich einerseits Landschaftsbilder mit Villen, andererseits Landschaftsbilder mit Säulenhallen und darüber hinaus solche mit Gartenlandschaften, also Gartenmalereien.

Da die römischen Gartenmalereien weder Villen noch Säulenhallen oder ähnliche Architekturen zeigen, müsste davon ausgegangen werden, dass Studius nicht nur in einem Genre der Landschaftsmalerei tätig war, sondern sein Werk mehrere Gattungen der Landschaftsdarstellung umfasste, die Plinius im ersten Teil seiner Aufzählung nennt (*villae, porticus, topiaria opera*)⁵⁴⁶. Dementsprechend nahmen Woermann und Grimal an, Studius sei sowohl mit Gartenmalereien à la Prima Porta als auch mit der Einführung der Villenlandschaft zu assoziieren.

⁵⁴² Die Herausgeber des 19. Jh. fühlten sich darüber hinaus bemüht, den Namen in „Spurius Tadius“ zu ändern. Dass eine Abwandlung nicht notwendig ist, machen epigraphische Parallelen aus Mittelitalien deutlich. Hier taucht der Gentilname Ludius inschriftlich auf und Studius findet sich als kaiserzeitliches *Cognomen* (CIL IX 4884. 4887; CIL IX 1430). Da die Lesung Studius dem besten und zuverlässigsten Manuskript der *Naturalis Historia* entstammt, dem *Codex Bambergensis* aus dem 10. Jh., wird diese Namensform in Anschluss an Ling verwendet. Ascherl 2002, 14; Croisille 2005, 206; Kotsidu 2008, 13 f.; Ling 1977, 2–5; Silberberg 1980, 13 f.; Steingräber 1985, 33; Vollkommner 2001, 863.

⁵⁴³ Zum unterirdischen Gartensaal der Livia-Villa, den Fresken mit Fruchtbäumen, Sträuchern, Gartenzäunen, Vögeln und der assoziierbaren Vegetationssymbolik (Rom, MN Palazzo Massimo, später Zweiter Stil, 20–10 v. Chr.) vgl. u. a.: Andrae 1988, 283–286; Baldassarre u. a. 2002, 151–154. 191 f.; Barbet 2009, 138; Croisille 2005, 222 f.; Croisille 2010, 89–91; De Caro 1990, 270–272; Ehrhardt 1991, 58 f.; Jashemski 1979, 381–385; Kellum 1994, 213–223; Lavagne 2001, 318; Ling 1991, 149 f.; Mielsch 2001, 193; Kotsidu 2008, 69–72; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 189–191; Simon 1986, 201. Zur Deutung des Gartensaals im Sinne der *aurea aetas*-Thematik vgl. Förtsch

1989, 333–339.

⁵⁴⁴ Grimal 1969, 94–96; Grimal 1938, 150; Woermann 1876, 223–225; vgl. Aletti 1948, 11 f.; Lavagne 2001, 60; Ling 1977, 3; Steingräber 1985, 34.

⁵⁴⁵ Mögliche Vorläuferstufen sind in einigen Landschaftsprospekten des mittleren Zweiten Stils zu erkennen, etwa in der Exedra (25) in der Casa del Menandro (Pompeji I 10, 4), wo hinter Säulenkolumnen und Wandbehängen der Blick auf eine Waldlandschaft mit Vögeln im Geäst frei wird. Vgl. Beyen 1938–1960, Bd. II, 138–140. 148–150; Lehmann 1953, 155; Mielsch 2001, 47 f. 193 f.; Peters 1963, 25. Eine andere „Gartenlandschaft“ der Phase IIa (Beyen) findet sich in der Villa von Boscoreale, Cubiculum (M), Nordwand, wo eine efeubewachsene Felsengrotte mit Brunnen, einer Votivstatuette und bunten Singvögeln zu sehen ist; darüber befindet sich eine Pergola mit Gartenumzäunung. Vgl. u. a.: Beyen 1938–1960, Bd. I, 187 f.; Lehmann 1953, 89; Schefold 1962, 38; Mielsch 2001, 37. 193 f.

⁵⁴⁶ „Zunächst führt Plinius, durch ein »et« und »ac« verbunden und gewissermaßen für sich abgesondert, drei Dinge an, die bei Vitruv nicht annähernd erwähnt werden: *villas et porticus ac topiaria opera*, Villen, Säulenhallen und Gartenanlagen.“ Woermann 1876, 223.

- *Studius und die Villenbilder*: Dass Studius mit der Erfindung der Villenlandschaftsbilder zusammenhängt, wurde seit Rostowzew immer wieder vermutet und scheint durch die dreimalige Nennung des Motivs Villa bei Plinius durchaus begründet⁵⁴⁷. Allerdings ist der Bildtypus der Villenlandschaft erst seit dem späteren Dritten Stil in den Vesuvstädten bezeugt, wobei die zahlreichen Beispiele weitgehend mit der Beschreibung und Motivliste des Plinius übereinstimmen: Neben den Villenanlagen selbst finden sich immer wieder Haine und Wälder, Berge, Kanäle und Küstengebiete sowie verschiedenartige Staffagefiguren, Spaziergänger, Bootsfahrer etc. Darüber hinaus, und ebenfalls in Übereinstimmung mit der Nachricht bei Plinius, weisen die Villenbilder des Dritten Stils meist eine locker-impressionistische Malweise auf, die vermutlich als rasch ausführbar und „kostengünstig“ einzustufen ist. Das einzige Problem, das sich bei der Zuschreibung der Villenbilder an Studius ergibt, ist also chronologischer Art: Darstellungen mit Villenlandschaften sind erst nach Augustus, etwa ab claudischer Zeit, in den Vesuvstädten greifbar. Studius ist in augusteischer Zeit also entweder der Begründer der Villenbilder, ohne dass Zeugnisse davon bekannt sind, oder Plinius unterläuft bei seiner Werksbeschreibung ein Anachronismus, der sich auf zweierlei Weise interpretieren ließe: Entweder Studius war nicht unter Augustus, sondern erst später tätig, oder Plinius projiziert die Herausbildung der Villenbilder zeitlich zurück, während Studius mit einem verwandten Genre der Landschaftsmalerei zu verbinden ist:
- *Studius und die sakral-idyllische Architekturlandschaft*: Nach einer These von Ling ist das Werk des Studius am ehesten mit dem Aufschwung und der Weiterentwicklung der sakral-idyllischen Architekturlandschaft zu verbinden, einer Bildgruppe, die sich im späten Zweiten und frühen Dritten Stil – also „zur Zeit des göttlichen Augustus“ – besonderer Beliebtheit erfreute und sich als charakteristische Teilmenge der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei mit besonderer Betonung der Architekturen beschreiben lässt⁵⁴⁸. Plinius habe in seinem Bericht zu Studius die beiden Bildgenres verwechselt, da er selbst zur Zeit des Vierten Stils schrieb, in dem sich die Villenbilder stark verbreitet hatten. Infolgedessen habe er die Villenbilder der eigenen Zeit den sakral-idyllischen Architekturbildern der augusteischen Zeit zugeordnet, da beide Bildtypen ein verwandtes Motivrepertoire und eine vergleichbare Stilistik besitzen und sich die späteren Villenbilder typologisch von den früheren Architekturszenen sakral-idyllischer Prägung ableiten lassen. Was Plinius durch seinen Anachronismus verschleiert, wäre die Tatsache, dass Studius *nicht* mit den Villenbildern selbst zusammenhängt, sondern maßgeblich ihre Vorläuferformen im späten Zweiten Stil prägte und die Villenbilder damit vorbereitete. Wie aus der Plinius-Passage hervorgeht, war Studius als Wandmaler tätig, was in der Forschung zur Vermutung Anlass gab, er könnte im Dienste des Kaiserhauses gestanden haben und an der Ausmalung kaiserlicher Residenzen und Villen beteiligt gewesen sein⁵⁴⁹. Dabei wurden vor allem drei Freskenkomplexe in Erwägung gezogen, an denen Studius als Landschaftsmalerei gewirkt haben könnte: der Gelbe Fries der Casa di Livia (Ala dextra/Raum III), die Ambulatio (F) der Villa Farnesina und das Rote Cubiculum (16) der Villa von Boscotrecase⁵⁵⁰. Eine solche Werkzuschreibung bleibt frei-

⁵⁴⁷ Rostowzew 1911, 142–145. „Es ist klar, dass es die Darstellung der Villa war, die Studius einführte und die ihn berühmt machte.“ Rostowzew 1911, 143. Vgl. u. a.: Blanckenhagen 1963, 134; La Rocca 2008, 33; Peters 1963, 118 f.; Pochat 1973, 53; Schefold 1952, 79 f.

⁵⁴⁸ Ling 1977, 5–7; Ling 1991, 142. Ähnlich: Baldassarre u. a. 2002, 192; Bigalke 1990, 200–206. 256; La Rocca 2008, 39; Leach 1988, 273–275; Rouveret 1989, 329 f.; Schneider 1995, 113; Vollkommner 2001, 863.

⁵⁴⁹ Auch andere römische Maler, die Plinius erwähnt, waren für das Kaiserhaus tätig, wie Fabullus/Famulus, der das goldene Haus des Nero ausmalte, oder Cornelius Pinus

und Attius Priscus, die für Vespasian ein Bild der Virtus schufen (vgl. Plin. *Nat. Hist.* 35, 120).

⁵⁵⁰ Vgl. u. a.: Blanckenhagen 1963, 134; Bigalke 1990, 240–248; Croisille 2010, 81 f.; Dawson 1965, 78; Leach 1988, 263. 272–274; Ling 1977, 2. 8–14; Rodenwaldt 1909, 32–34. Zum Gelben Fries und den Farnesina-Fresken vgl. u. a.: Bastet – De Vos 1979, 22f.; Beyen I 1938, 22 ff.; Beyen II 1960, 291. 443; Bigalke 1990, 9–20. 18–20. 67–70; Bragantini – de Vos 1983, 338; Kotsidu 2008, 47–49; La Rocca 2008, 40. 42; Leach 1980, 51 f.; Leach 1988, 266. 268–272. 275 f.; Ling 1991, 145; Mielsch 2001, 180; Peters 1963, 35–38; Peters 1990, 249–251;

lich Spekulation, ein Vergleich zwischen dem Motivrepertoire des Gelben Frieses bzw. den Ambulatio-Fresken der Farnesina und dem Katalog des Plinius vermag aber eine Fülle von Übereinstimmungen aufzuzeigen: Küstenstädte, Porticen, Landhäuser (also „Villen“ in bescheidener Form), Flüsse, Haine, Eselreiter, Fischer und „viele derartige Einfälle von höchst geistreichem Humor“ finden sich nicht nur in der Erwähnung des Plinius, sondern in variierender Zusammenstellung auch in den genannten Freskenkomplexen. In diesen und ähnlichen Landschaftsbildern mag der Einfluss des Studius demnach am ehesten gesucht werden, wenngleich mit der Zuweisung der sakral-idyllischen Architekturlandschaft an Studius auch gewisse Probleme offen bleiben, die den Innovationscharakter von Studius' Landschaftsmalerei betreffen⁵⁵¹: Denn Plinius nennt Studius als Begründer einer neuen Form von Landschaftsbildern, was mit dem sakral-idyllischen Genre angesichts der republikanischen Bildtradition nicht in Einklang zu bringen ist, deren Beispiele als unmittelbare Vorläufer der augusteischen Bilder gelten dürfen⁵⁵². Möchte man Studius also mit der Gruppe der sakral-idyllischen (Architektur-)Landschaftsbilder verbinden, so kann er nicht als Erfinder des Bildtypus gelten, sondern wäre maßgeblich an seiner Weiterentwicklung und Blüte in augusteischer Zeit beteiligt gewesen. Denn die Bildgattung der sakral-idyllischen Architekturlandschaft erlebt am Ende des Zweiten und Anfang des Dritten Stil einen beachtlichen Aufschwung, der in neuen Motiven, verfeinerter Stilistik und erweitertem Gehalt zu fassen ist. Was als dekorative Randerscheinung der republikanischen Wandmalerei begann, erhält in augusteischer Zeit erstmals einen neuen künstlerischen Impuls, eine Steigerung in Qualität und Aussagewert, die vielleicht mit dem Namen des Studius zu verbinden ist⁵⁵³. Damit würde Studius zwar nicht als „Erfinder“ der sakral-idyllischen Architekturlandschaftsbilder anzusprechen sein, wäre nach Lings These aber für deren Entwicklungsschub in augusteischer Zeit verantwortlich, der den nachfolgenden Bildtypen der Villenlandschaft und Küstenlandschaft die Bahn ebnet.

Rizzo 1936, 43–47; Rostowzew 1911, 12–14; Scheibler 1994, 127; Silberberg 1980, 83–85; Tybout 1989a, 342.

⁵⁵¹ Geht man von der Annahme aus, Studius ließe sich mit solchen Landschaftsbildern wie dem Gelben Fries der Casa di Livia, den Landschaftsfresken der Villa Farnesina oder von Boscotrecase verbinden, würde sich der „Stil des Ludius“ durch eine Vielzahl heiterer Genre-Szenen, eine flott-impressionistische Malweise und die gekonnte Verwendung starker Hell-Dunkel-Kontraste auszeichnen. Dementsprechend schrieb Aletti und Beyen Studius einen charakteristischen „Impressionismus“ zu, der das Markenzeichen seiner Kunst sei und in seinen Effekten an chinesische Malerei erinnere. Aletti 1948, 11–20; Beyen 1938–1960, Bd. II, 151; Croisille 2010, 66.

⁵⁵² Zu nennen sind die monochromen und oligochromen Landschaftsszenen mit sakral-idyllischer und nilotischer Motivik, wie sie im Atrium der Mysterienvilla, dem Triclinium (14) von Oplontis, auf Freskenfragmenten einer Villa bei Portici (Neapel, MN 8593) oder dem Cubiculum (M) der Villa von Boscoreale auftauchen. In Anbetracht dieser republikanischen Vorläufer äußerten sich einige Forscher skeptisch gegenüber den „Neuerungen“ des Studius: „Evidence available to us makes it clear that Ludius did not invent landscape painting as such.“ Blanckenhagen 1963, 134. Dass die Plinius-Passage allerdings nichts über den Ursprung der Landschaftsmalerei als solcher, sondern nur etwas über einen bestimmten Typus von Landschaftsmalerei aussagt, erkannte bereits Rostowzew (1911, 144). Scheffold sieht die „Erfindung“ des Studius in der Monumenta-

lisierung kleinteiliger (griechischer) Vorbilder. Scheffold 1962, 88. An ein grundlegendes Innovationspotential von Studius' Werken dachten: Dawson 1965, 76 f.; Lavagne 2001, 60; Ling 1977, 15; Ling 1991, 142; Rodenwaldt 1909, 24. 32f.

⁵⁵³ „It is precisely in the Augustan period – the early Augustan period – that architectural landscape painting seems to reach its maturity.“ Ling 1991, 7. Zur Blüte der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei in augusteischer Zeit vgl. Mielsch 2001, 181; Peters 1990, 262; Rostowzew 1911, 12. 30. Das Neuerungspotential des späten Zweiten und frühen Dritten Stils erweist sich vor allem an drei stadtrömischen Monumenten (Gelber Fries des Livia-Hauses, Farnesina, Columbaria der Villa Pamphili) und der Villa von Boscotrecase, die als Hauptvertreter des Bildtypus gelten können. Gegenüber den Innovationen in Rom orientieren sich die Beispiele derselben Zeitphase aus den Vesuvstädten noch an den Monochromata der Phase IC. So weist eine gelb-monochrome Landschaft aus der Casa di Obellio Firmo mit Hirten, Ziegen und ländlichen Gebäuden zwar dieselbe bukolische Thematik wie der Gelbe Fries auf, wirkt im Vergleich mit der differenzierten Motivik und Stilistik des Liviahauses aber plump (Casa di Obellio Firmo, Pompeji IX 10, 1–4; Cubiculum, Nordwand; Datierung relativ einheitlich in die Endphase des Zweiten Stils). Vgl. Beyen 1938–1960, Bd. II, 290 f.; Blanckenhagen 1990, 16; Lehmann 1953, 161; Ling 1997, 10; Peters 1963, 32 f.; Peters 1990, 257; Scheffold 1962, 55 f.; Silberberg 1980, 110 f.; Simon 1986, 210.

Resümierend lässt sich festhalten, dass jede der genannten Hypothesen bis zu einem gewissen Grad begründet, aber ebenso problembehaftet ist. Studius zum Begründer der Gartenmalerei zu erklären, passt zwar chronologisch und stimmt mit den erhaltenen Denkmälern überein, zwingt aber zu einer besonderen Lesung des Plinius-Textes und würde Studius gleichzeitig zum Erfinder der Villen- und Hafenlandschaftsbilder machen. Die Zuschreibung dieser Bildgruppen an Studius entspricht zwar am besten dem Motivkatalog des Plinius, ist aber chronologisch und durch das (bisherige) Fehlen von archäologischen Zeugnissen aus augusteischer Zeit problematisch, da die bekannten Fresken von Villen- und Hafenlandschaften in den Vesuvstädten alle ab dem späteren Dritten Stil einsetzen. Die Verbindung von Studius mit dem Genre der sakral-idyllischen Landschaftsbilder nähert sich zwar der Bildbeschreibung des Plinius an, ist aber mit dem „Maniko“ behaftet, dass Studius bei dieser Zuschreibung nicht „als erster die anmutigste Wandmalerei schuf“, sondern sich relativ nahtlos in die Linie der republikanischen Vorläufer einreicht, sodass ihm nur die Weiterentwicklung eines vorhandenen Genres zukommen würde. Im Hinblick auf das Werk des Studius ergeben sich mit der Gartenmalerei, den sakral-idyllischen Landschaftsbildern und den Fresken mit Hafen- und Villenlandschaften zwar einige mögliche Anknüpfungspunkte, letztendlich lässt sich die Passage des Plinius und seine Erwähnung des römischen Landschaftsmalers Studius aber nicht ganz und völlig stimmig mit den bekannten Befunden römischer Landschaftsfresken in Einklang bringen.

1. 1. 4. Topographisch-geographische Aspekte

Nachdem bereits die mögliche Aufnahme ansatzweise kartographischer Darstellungsweisen innerhalb der *topographia* und ihre Verwandtschaft mit kartenverwandten Formen wie der *chorographia* erörtert wurde, stellt sich die Frage, ob sich in den sakral-idyllischen und nilotischen Bildern auch ein gewisses topographisches oder geographisches Interesse fassen lässt, d. h., ob der Versuch gemacht wurde, real vorhandene Landschaften abzubilden. Im Hinblick darauf empfiehlt sich nicht nur eine Analyse der bevorzugten Motive, die eine Verortung der dargestellten Landschaften ermöglichen könnten, sondern auch eine Unterscheidung zwischen topographischer Information und topographischer Intention.

- (1) *Motive und Motivtypen*: Die Gruppe der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbilder zeichnet sich durch ein relativ einheitliches, festgefügtes und langlebiges Repertoire an Motiven aus, die in den meisten Beispielen der Bildgattung wiederkehren oder mit gewissen Variationen vom Zweiten bis zum Vierten Stil anzutreffen sind. Es sind ähnliche Typen an Gebäuden und Staffagefiguren, die im Großteil der erhaltenen Landschaftsbilder auftreten⁵⁵⁴, ohne dass es sich um regelrechte Wiederholungen handelt. Zu den topographisch relevanten Motivtypen gehören neben natürlichen Geländemarken wie Bergen, Gewässern und Vegetation vor allem Architekturen, die ihm Rahmen der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsdarstellung besonderes Gewicht besitzen und den Hauptanteil der Motive ausmachen⁵⁵⁵. Eines der wichtigsten Architektur motive, das vom mittleren

⁵⁵⁴ Zum Motivrepertoire der sakral-idyllischen Landschaftsbilder vgl. u. a.: Bergmann 1992, 23; Blanckenhagen 1990, 10; Croisille 1982, 192; Croisille 2010, 59. 138; La Rocca 2008, 37 f.; Ling 1991, 191. 145; Maiuri 1953, 117; Peters 1990, 249; Rostowzew 1911, 97–100. 127–130; Schneider 1995, 114 f.; Silberberg 1980, 5 f.; Woermann 1876, 370.

⁵⁵⁵ Im Vergleich zur mythologischen Landschaftsdarstellung, in der Felsen, Wälder und Gewässer eine große Rolle spielen, dominieren in der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsmalerei zumeist die Architekturen.

Die Staffagefiguren, die sich in diesen „Architekturlandschaften“ tummeln, entstammen zumeist dem Alltagsleben. Ähnlich wie bei den Architekturen lässt sich auch für die Staffagefiguren ein eng umrissener „Motiv-Pool“ feststellen, der wiederholt und gegebenenfalls variiert wird. Es finden sich Personen, die mit den sakralen Konnotationen der Landschaften und dem Kult verflochten sind: Priester, Opfernde, Gabenbringer, Pilger und Tempelbesucher, wobei vor allem Frauenfiguren eine große Rolle bei den verschiedensten Kulttätigkeiten spielen. Daneben stehen einige andere Figurentypen, die den bukolisch-pro-

Zweiten bis zum Vierten Stil symptomatisch mit der sakral-idyllischen Landschaftsdarstellung verbunden ist, zeigt ein freistehendes oder in einen Gebäudekomplex integriertes „Turmhaus“, an das sich in vielen Fällen ein kleiner Gartenbezirk anschließt, weshalb der Bautypus von Rostowzew als „Haus mit Garten“ bezeichnet wurde⁵⁵⁶. Eine funeräre Interpretation dieser architektonischen Form im Sinne eines ländlichen Grabbezirkes wurde von Rostowzew, Grimal, Peters und Blanckenhagen in Erwägung gezogen⁵⁵⁷. Glaubte Rostowzew noch an einen ptolemäischen Bautypus, vermutete Grimal in den Turmhäusern hellenistisch-römische Grabbezirke und erklärte die sakral-idyllische Landschaft zu einer „campagne des morts“. Plausibler mutet demgegenüber eine profane Interpretation der Turmhaus-Komplexe an, die sowohl als ländliche Wohnhäuser, aber auch als Vorratsspeicher für landwirtschaftliche Produkte wie Getreide, Saatgut oder Heu dienen konnten⁵⁵⁸. Die einfachen Turmhäuser stehen vermutlich im topographischen Kontext des italischen Landlebens, waren in republikanischer Zeit verbreitet und wurden ein Ausgangspunkt der römischen Villegiatur. Dementsprechend wurden die zahlreichen Bilder von Turmhäusern und „Häusern mit Garten“ von Förtsch als verschiedene *turris*-Typen im agrarischen Kontext gedeutet, die als Wohn- und Vorratstürme von ländlichen Gehöften dienten und innerhalb der sakral-idyllischen Fresken eine verbreitete Bildformel für italische Landhäuser sind⁵⁵⁹. Neben dem Typus „italisches Landhaus“ finden sich in den sakral-idyllischen Land-

fanen Aspekten der Landschaften Rechnung tragen: Zu den häufigsten Gestalten zählen neben Wanderern und Eselreitern rastende Hirten mit ihrem Vieh (Schafe, Ziegen, Rinder). Etwas seltener wird das Leben der ländlichen Bevölkerung geschildert, tauchen ihr Netz einholende Fischer, Bootsfahrer, Bauern und Festgesellschaften auf. Vgl. Biering 1995, 188; Croisille 2010, 51 f. 59; Ling 1977, 9–11; Mielsch 2001, 181; Peters 1963, 62; Peters 1990, 249; Silberberg 1980, 6; Zanker 1987, 286.

⁵⁵⁶ Rostowzew 1911, 14 f. 69–71. In den meisten Fällen handelt es sich um ein gedrungenes Turmhaus mit Giebel- oder Spitzdach auf quadratischem oder rundem Grundriss. Hohe Fensterschlitze sind meist im oberen Geschoss angebracht, ein Torbau oder eine Ädikula kann sich an das Hauptgebäude anschließen. Ebenso beliebt ist die Verbindung des Turmhauses mit einem ummauerten Gartenbezirk. Der Bildtypus ist so weit verbreitet, dass es müßig wäre, Beispiele anzuführen. Stellt man die frühen Belege (etwa die gelb-monochromen Orthostatenfelder im Triclinium (14) der Villa Oplontis um 40 v. Chr.) den kaiserzeitlichen Zeugnissen gegenüber (etwa den Pinakes an den Decken des Pankratiergrabes um 150 n. Chr.), erweist sich die Langlebigkeit und fortdauernde Präsenz des Bildtypus in der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei. Vgl. Blanckenhagen 1990, 15; Croisille 2006, 206; Francis 1975, 22; Meyboom 1995, 82; Leach 1988, 50. 95–97. 103 f. 107; Ling 1977, 8; Ling 1991, 142; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 135; Tybout 1989a, 342 f.; Wirth 1969, 83–85.

⁵⁵⁷ Rostowzew versuchte, das Schema „Haus mit Garten“ auf eine ägyptische Tradition zurückzuführen und erkannte darin ptolemäische Landhäuser und Grabmonumente. „Fast alle Architekturtypen [...] haben sich als echte Bauten des ptolemäischen Ägyptens herausgestellt, meistens als Grabbauten, öfters auch als Wohngebäude [...]“. Rostowzew 1911, 71. Grimal hält die Grabbauten für ein dominierendes Element der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei, schließt eine profane Interpretation des Gebäude-

typus „Haus mit Garten“ aber nicht aus. „[...] Dans cette campagne, les tombeaux sont partout. [...] La campagne hellénistique, en effet, qui fut d’abord imitée par les topiarii, était peuplée de tombeaux et de sanctuaires.“ Grimal 1969, 333. Vgl. Blanckenhagen 1990, 11. 13; Lavagne 2001, 61; Ling, 1977, 8; Peters 1963, 14.

⁵⁵⁸ Von einer landwirtschaftlichen Nutzung der Turmhäuser berichten Varro und Columella in ihren agrarischen Werken (Colum. 1, 6, 9; Varro *de re rust.* 1, 57, 1). Mit dem Aufstieg der römischen *otiums*-Villa wurden die rustikalen Türme vorwiegend als Speicherbauten des agrarischen Teils, der *villa rustica*, genutzt. Die Deutung der Turmhäuser als typisch ländliche Wohn- und Nutzbauten wurde vor allem von Lehmann vertreten. „Judging by the monumental and literary evidence, the towers forming the central and essential unit of small farms, [...] were transferred to the closely related realm of the great rural estates where they served primarily as storage buildings, the remainder of their original function being taken over by supplementary buildings of a more monumental and urban character.“ Lehmann 1953, 101–103. Als „common type of Mediterranean country dwelling-house“, „structure that is common in later villa landscapes“ und „rural farm architecture“ wurde der Typus „Haus mit Garten“ auch von Ling, Leach und Peters interpretiert. Leach 1988, 98. 265; Ling 1977, 8 f.; Ling 1991, 143; Peters 1963, 36.

⁵⁵⁹ Förtsch unterscheidet in seiner Analyse der Turmdarstellungen sieben verschiedene Grundtypen von Turmbauten in der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei, denen er überwiegend Wohn- und Speicherfunktion im agrarischen Bereich zuweist: „Relativ leicht zu erkennen sind die Columbarien [Taubenschläge], die in Türmen häufig bezeugt sind. [...]. Eine zweite agrarische Funktion der *turres* bestand in der Aufnahme von Speicherräumen. Dazu gab es einerseits spezielle *granaria*, bei denen es auf den abgehobenen Boden der Lagerfläche und die Belüftung durch Fenster ankam.“ Förtsch 1993, 121. Die wichtigste Form in den sakral-idyllischen Bildern ist ein einfacher

schaften unterschiedliche Formen an Profan- und Sakralbauten, darunter dorische oder tuskanische Tempel und kleine, ländliche Prostyloi, die den Großteil an sakraler Architektur ausmachen und sich topographisch weder lokal noch regional verorten lassen⁵⁶⁰. Ebenso verbreitet wie topographisch unbestimmbar sind ländliche Kultmonumente wie heilige Bäume und Säulen, die *porta sacra*, der sog. Baitylos/Agyieus oder verschiedenartige Götterbilder⁵⁶¹, wobei es vorrangig römisch-griechische Gottheiten wie Priapus und Diana-Trivia sind, die in Form von anikonischen Kultmonumenten oder anthropomorphen Darstellungen Verehrung finden, aber auch ägyptisch-synkretistische Gottheiten wie Isis-Fortuna. Damit ist ein Grundstock an architektonischen Motiven umrissen, der innerhalb der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei konstituierend ist, topographisch aber meist so allgemein und typisch gehalten wird, dass eine Lokalisierung aussichtslos erscheint.

- (2) *Kunst- und Ideallandschaften*: Bereits die relativ geringe Bandbreite an Motivtypen macht deutlich, dass die sakral-idyllische Gattung primär kein kartographisches oder topographisches Interesse besitzt und dementsprechend nicht oder nur kaum den Versuch unternimmt, eine real existierende Landschaft darzustellen. Vielmehr setzt sich der überwiegende Anteil an sakral-idyllischen Landschaftsbildern aus allgemeinen Formeln und bekannten Bildmustern zusammen, die nach einem bewährten Variationsrezept kombiniert und zusammengestellt werden. Während es in den meisten Fällen weniger darauf ankommt, eine individuelle, einmalige Landschaft abzubilden, werden charakteristische Typen und Formen geschaffen, die als *pars pro toto* den gesamten Bedeutungshorizont der sakral-idyllischen Bilder implizieren konnten⁵⁶². Der überwiegende Anteil der sakral-idyllischen Landschafts-

Turm auf quadratischem oder rundem Grundriss mit Giebel- oder Schrägdach, der im oberen Bereich mit langen Fensterschlitzen versehen ist, des Öfteren Anbauten besitzt und am ehesten als Vorratsbau interpretiert werden kann (Bsp. Villa von Portici, Neapel MN 8593; Gelber Fries, Casa di Livia, Abschnitt 2, 3). Daneben gibt es charakteristische Wohn- und Aussichtstürme, Grabrotunden oder sogar Turmruinen (vgl. verschiedene Typen im großformatigen Landschaftsfresko der Casa della Fontana Piccola, Pompeji VI 8, 23, Peristyl, Westwand). Förtsch 1993, 116–122; Lehmann 1953, 103 f.

⁵⁶⁰ Weitaus seltener sind architektonische Sonderformen anzutreffen wie u. a. ein doppelstöckiger Rundbau mit Kuppeldach im Oecus (C) der Villa Farnesina, ein ebenfalls zweistöckiger Rundbau mit Säulenstellung in der Casa della Fontana Piccola (Pompeji VI 8, 23, Peristyl (10), Westwand) oder ein quadratischer Architekturkomplex mit umgebenden Porticen, wie er vergleichbar im Atrium der Mysterienvilla und der Ambulatio (F) der Villa Farnesina erscheint. Vgl. Bragantini – de Vos 1982, 236. 340; Fröhlich 1996, 38–86. 93–96; Fröhlich 1993, 72. 75. 80; Ling, 1977, 9; Peters 1963, 8. 54 f. 174–176; Rostowzew 1911, 33.

⁵⁶¹ Auflistung der verschiedenen Typen bei: Blanckenhagen 1990, 10; Rostowzew 1911, 127–133; Silberberg 1980, 5. Eine Typologie des verbreiteten Motivs der sog. *porta sacra* findet sich bei Dall’Olio (1989, 514–517), die zwischen Tormonumenten mit Säulen und Pfeilern unterscheidet und nach architektonischen Vorläufern in hellenistischer Zeit sucht. In ikonographischer Hinsicht stellt sich die Frage, ob es sich beim Bautypus der *porta sacra* um ländliche Heiligtümer, Votivmonumente oder Bauten im funerären Kontext handelt, wobei eine unterschiedliche Funktion desselben Denkmälertypus in der sakral-idylli-

schen Landschaftsmalerei nicht ausgeschlossen werden sollte. Rostowzew interpretierte das Motiv der *porta sacra* im Sinne eines Sakralmonuments, dessen gebaute Form er auf griechische und ptolemäische Vorläufer zurückführte (Rostowzew 1911, 131 f.). Ähnliche Denkmäler kommen aber bereits in der apulischen Vasenmalerei des 4. Jh. v. Chr. vor (Dall’Olio 1989, 517. 524 f.). Innerhalb der römischen Landschaftsmalerei konnte das *porta sacra*-Motiv vermutlich je nach Kontext und nach den speziellen Attributen verschieden interpretiert werden: Dass sich ein rein sepulkraler Zusammenhang nicht halten lässt, machen die zahlreichen Götterbilder deutlich (Isis-Fortuna, Diana/Artemis, Mater Magna/Kybele etc.), die vielfach innerhalb der *porta sacra* auftauchen und diese eindeutig einer bestimmten Gottheit zuweisen. Eine eingehende Besprechung der anikonischen Kultmonumente und anthropomorphen Götterbilder unter Berücksichtigung der zuweisbaren Götterkulte bei: Hinterhöller 2007b, 131–140.

⁵⁶² Diese Vorgehensweise findet sich vor allem in den kleineren Pinakes oder Vignetten des Dritten und Vierten Stils. Auf wenige Bildgegenstände reduziert, repräsentieren die Bilder doch das Gesamtspektrum sakral-idyllischer Landschaften. Es handelt sich um eine bewusste Abkürzung und „Kondensierung“ des Gesamtrepertoires auf wenige Formeln, die als Emblemata eingesetzt werden. Von Panoramadarstellungen kann in diesen stark verkürzten Bildern allerdings nicht mehr die Rede sein. Biering 1995, 188; Swinkels 1984, 42. Zu den sakral-idyllischen Vignetten und Pinakes vgl. ausführlich: Bergmann 1992, 24. 27 f.; Croisille 1998, 126–129; Fröhlich 1996, 32. 88; Hinterhöller 2007a, 50–56; Kotsidu 2008, 24 f.; Leach 1988, 256; Mielsch 2001, 183; Peters 1963, 154; Peters 1990, 259; Rostowzew 1911, 79–83.

bilder, mit ihrer Betonung und Wiederholung gängiger Bildformeln, lässt sich also kaum als topographisch getreue Abbildung werten, sondern kreiert eher suggestive Stimmungsbilder, die als Kunst- und Ideallandschaften zu begreifen sind⁵⁶³. Entstanden und rezipiert in einem historischen Spannungsfeld zwischen politischer Wirklichkeit und fiktiver Wunschwelt, entsprechen die sakral-idyllischen Landschaftsdarstellungen einer künstlichen Phantasielandschaft, bei der es nicht auf die Schaffung von „Landschaftsporträts“ ankommt, die sich an den natürlichen Gegebenheiten einer Reallandschaft orientieren, sondern um imaginierte „Kunstdlandschaften“, die sich auf allgemein-typische Aspekte beschränken⁵⁶⁴. Nicht das Einmalig-Zufällige der Natur wird gesucht, sondern stereotype Muster und Motivschemata aneinander gereiht oder anhand eines gängigen Kompositionsprinzips gruppiert⁵⁶⁵. Die Landschaften der sakral-idyllischen Bilder transportieren demnach keine topographische *Information*, sondern wollen den Betrachter im Sinne eines traumhaft-visionären „Irgendwo“ in eine utopische Landschaft versetzen, die sich nicht mehr im Realraum verorten lässt, sondern einem fiktiven Raum- und Vorstellungsgefüge zugeordnet werden kann.

- (3) *Topographische Verankerung – Italien*: Die Verbindung der sakral-idyllischen Landschaftsbilder mit ihrer Vermittlung verheißungsvoller Wunschwelten sollte jedoch nicht zum Schluss führen, dass in diesen Darstellungen kein Bindeglied zum Realraum gesucht wird und eine völlige Loslösung von jeglichem geographischen Rahmen erfolgt. Obwohl es sich im Wesentlichen um Kunstlandschaften handelt, die sich nicht auf bestimmte Örtlichkeiten beziehen lassen, bleibt vermutlich insofern ein „topographischer Restbezug“ bestehen, als immer wieder realistische Einzelmotive eingebracht werden, die dem zeitgenössischen Betrachter vertraut waren und einen möglichen, wenn auch schwammigen Anknüpfungspunkt mit der

563 „Sowohl in der Bildkunst als auch der Dichtung werden konstruierte Landschaften, eben Kunstwirklichkeiten geschildert, die die schönsten Elemente eines von göttlicher Präsenz durchwalteten Naturausschnitts zusammentragen; wie das Arkadien des Vergil, sind auch die gemalten Sakrallandschaften Ideallandschaften.“ Kotsidu 2008, 17. Vergleichbare Einschätzungen bei: Woermann 1876, 402: „Dürfen wir aber aus dem Charakter jener Darstellungen schließen, so erscheint es wahrscheinlicher, daß alle diese Gegenstände in der erhaltenen Landschaftsmalerei nach bestimmten Rezepten oder nach ungefährender Erinnerung gebildet, als daß sie bestimmten wirklichen Exemplaren nachgebildet seien.“ Schefold 1952, 79: „Es kommt auch der Malerei auf ideale Landschaftscharaktere, nicht auf die Nachahmung zufälliger Wirklichkeit der Natur an.“ Grimal 1969, 93: „[...] l'art du paysage [...] est la représentation, moins des objets particuliers que de ce qui fait leur particularité, les peintres devront s'attacher, non pas à reproduire des scènes réelles mais des éléments *typiques* des choses.“ Pochat 1973, 53: „Die Folge war [...] nicht eine Darstellung der topographisch bestimmaren Örtlichkeiten, sondern eine Aufzählung typischer Elemente und eine schematische Anwendung derselben.“ Leach 1988, 108: „In these Campanian landscapes, however, the informational potential of cartographic representation is subordinated to its potential of conveying suggestions. The images built a general rather than specific frame of reference.“ Schneider 1995, 115: „Denn wenngleich sich die Maltechnik grundsätzlich um eine naturalistische Wiedergabe von Landschaft bemüht, die Porträtierung eines bestimmten Landstrichs ist nicht intendiert. Die Art der schematisierten, stereotypen Darstellung ebenso wie die eher traumhafte, schwebende Atmosphäre in den Bildern tragen also

eher dazu bei, daß das beschriebene Land der zeitgenössischen Wirklichkeit gleichsam entrückt erscheint. Nicht konkrete topographische Realitäten, sondern eine typisierte fiktionale Vorstellungswelt soll hier in Szene gesetzt werden.“ Kotsidu 1999, 96: „Es handelt sich um Darstellungen einzelner ländlicher Heiligtümer, deren topographisch oder architektonisch genaue Abbildung anscheinend nicht in der Absicht der Malerei liegt.“ Vgl. Croisille 2005, 208; La Rocca 2008, 23.

564 Porträtlandschaftsbilder im modernen Sinne mit einer genauen topographischen Wiedergabe gehörten vermutlich nicht zur Thematik der sakral-idyllischen Bilder. Kenner 1954, 65 f.; Steingraber 1985, 32; Steinmeyer-Schareika 1978, 29 f. 51. Eine vergleichbare Herausbildung von „Kunstdlandschaften“ wurde für die augusteische Dichtung festgestellt, in der Elemente von Reallandschaften nach literarischen Gesichtspunkten neu gruppiert, umstrukturiert, idealisiert und kondensiert werden, um auf diesem Wege eine „geistige“ und verklärte Landschaft zu schaffen. „In diesem Sinne sind allerdings viele der in der Dichtung geschilderten Landschaften nicht reale, sondern literarische Landschaften.“ Witek 2006, 48, vgl. 91–93.

565 Vgl. Kotsidu 1999, 96. 98; Kotsidu 2008, 17; Maiuri 1953, 117; Schneider 1995, 111–115. 117. 138. Während die sakral-idyllischen Architekturlandschaften der frühaugusteischen Zeit (spätester Zweiter Stil, Phase IIB) eine friesartige Aneinanderreihung der Motive bevorzugen (Gelber Fries; *Ambulatio* (F) der *Farnesina*), erfreut sich ab den *Boscotrecase*-Bildern und den sakral-idyllischen *Vignettes* eine pyramidale Komposition zunehmender Beliebtheit. Blanckenhagen 1962, 10; Hinterhöller 2007a, 32–50; Swinkels 1984, 42; Charbonneau – Villard 1988, 175.

römischen Lebenswirklichkeit boten⁵⁶⁶. So zeigt beispielsweise ein pastellfarbenes Gemälde aus der Ambulatio (F) der Villa Farnesina einen weitläufigen Architekturkomplex im Hintergrund, der an allen Seiten von Porticen umgeben ist (Abb. 226)⁵⁶⁷. Leach erkennt hier eine architektonische Parallele zu spätrepublikanischen und augusteischen Anlagen, wie beispielsweise der Porticus Octaviae⁵⁶⁸, was als mögliche Inspirationsquelle zwar denkbar ist, im Fresko aber nur als vage Andeutung zeitgenössischer Porticusarchitektur erhalten bleibt. Eine topographische Intention wurde von Leach auch in den Landschaftsbildern des „roten Cubiculum“ (16) von Boscotrecase vermutet, in denen jeweils ein sakrales Monument im Zentrum der Komposition steht und im Hintergrund mit kleineren Heiligtümern, Porticen und markanten Bergrücken verbunden wird⁵⁶⁹. Der Vergleich mit der topographischen Wirklichkeit Kampaniens greift aber vermutlich nur so weit, als in den sakral-idyllischen Landschaftsbildern von Boscotrecase der allgemeine Kontext eines ländlichen Heiligtums in Italien oder Kampanien angesprochen wird – mit zahlreichen Statuenweihungen, Kultbauten, einzelnen Tempeln und Votivgegenständen, die in einem heiligen Hain aufgestellt sein konnten. Eine regelrechte Porträrierung eines bestimmten *fanum* oder Kultbezirks ist trotz der minutiösen Hintergrundszenarie aus Bergketten, Tempeln, Grabmonumenten, Hallen- und Villenanlagen vermutlich nicht zu erwarten, wenngleich die Zusammenstellung der genannten Motive verstärkt an eine italische, vielleicht sogar kampanische Verortung der dargestellten Heiligtümer denken lässt. Es zeigt sich, dass in einigen sakral-idyllischen Kompositionen des späten Zweiten und Dritten Stils durchaus eine Tendenz zur topographischen Verankerung besteht, wenngleich diese Verknüpfung lose bleibt⁵⁷⁰. Die Landschaftsmotive der sakral-idyllischen Fresken entstehen vermutlich aus einer komplexen Integration und Assimilation von ländlicher Regionaltopographie, poetisch-bukolischer Fiktion und artifizieller Gartengestaltung. Gerade die verbreitete Darstellung der Turmhäuser und agrarischen Speicherbauten ist diesbezüglich ein Indiz für die Aufnahme architektonischer Realia aus der italischen Regionaltopographie des 1. Jh. v. und n. Chr. und ein allgemeiner Verweis auf Realaspekte der landschaftlichen Umgebung⁵⁷¹. Wenn überhaupt, so besteht der geographische Bezugsrahmen der sakral-idyllischen Landschaftsbilder in der

566 „They [the sacral-idyllic landscape paintings] do not formulate a self-contained fictional reality to orient the spectator’s interpretive reading, but rather adumbrate links with reality that the spectator must understand and supply. [...] Although the eclecticism of imagery in panoramic landscapes clearly aims at simulation of the typical, the coherence of their topographical pattern in company with a certain contemporary frame of reference place them within a world of historical time.“ Leach 1988, 108. 262. Eine lose Verbindung der sakral-idyllischen Landschaftsbilder zur Topographie und Raumwahrnehmung des 1. Jh. n. Chr. nimmt Croisille für die Fresken des Vierten Stils an: „On ne peut pas douter qu’il s’agisse d’une description «d’après nature». Mais quelle est a part d’artifice du propriétaire cultivé dans l’élaboration de ce paysage? Ne s’est-il pas inspiré, pour disposer ses sanctuaires, des évocations de poètes bucoliques ou de parcs vus à Rome?“ Croisille 1982, 195. Vgl. Croisille 2010, 46. 60. 62; De Maria 1985, 527–530.

567 Das Bild ist zur Hälfte zerstört (Rom, MN Palazzo Massimo Inv. 1230), die Porticusanlage könnte als republikanisches Heiligtum oder als urbane Anlage zu deuten sein. Obwohl in dieser Ausformung einzigartig, könnte das Farnesina-Bild in der Nillandschaft der Mysterienvilla einen Vorläufer haben. Dort war ein monumentales Heiligtum

im Hintergrund dargestellt. Vgl. Bragantini – de Vos 1982, 340; Leach 1988, 268; Ling 1977, 9; Peters 1963, 8. 55.

568 „Thus it appears that the painter wanted to represent a semblance of recent public architecture, perhaps even to the point of having a specific model in mind.“ Leach 1988, 269.

569 „It can hardly seem coincidental that these scenes decorate a Campanian house whose own setting on the slopes of Vesuvius in view of the dramatic ridges of the Apennines was similar to the background of the paintings.“ Leach 1988, 255.

570 Leach bringt diese Entwicklung und „topographische Ausrichtung“ in Zusammenhang mit dem Wirken des Studius. „In this respect it is of less consequence whether Studius was or was not the painter of the frieze [ambulatio (F), Farnesina] than that the legend of his work, as Pliny reports it, accurately incorporates that impetus toward referential approximation of reality that governs the refinement of genre in landscape painting.“ Leach 1988, 276.

571 „Ihre Häufigkeit in den Bildern hat aber nicht nur kompositionelle Gründe, sondern vermittelt auch einen guten Eindruck des realen Landschaftsbildes im Hellenismus. Die außerstädtischen Beispiele standen zumeist in agrarischem Zusammenhang.“ Förtsch 1993, 122.

Wiedergabe einer italisch-rustikalen Umgebung, eines einfachen, beschaulichen und frommen Landlebens im Italien einer verklärten und unbestimmten Frühzeit oder einem ent-rückten „Goldenen Zeitalter“⁵⁷². Es handelt sich um ländliche Heiligtümer römisch-italischer Prägung, wie sie vergleichbar in den antiquarischen Schriften eines Varro geschildert werden, der die Anfänge der römischen Religion mit ländlichen Schreinen und Kultplätzen assoziiert, die inmitten der italischen Landschaft verstreut lagen, auf Bergen, an Küsten oder in heiligen Hainen (*lucris sacri*)⁵⁷³. Gemeint sind die ursprünglichen *loca religiosa*, die stark mit der umgebenden Landschaft verbunden waren und in Form schlichter Heiligtümer (*fana*) oder eingefriedeter Kultbauten (*ara* oder *aedicula*) bestehen konnten. Ähnlich wie in der augusteischen Dichtung wirkt die Beschwörung der ländlichen Kulte Italiens auch in der gleichzeitigen Landschaftsmalerei als Metapher für eine nostalgische Verbrämung von Vergangenheit und geographischer Wirklichkeit, die man zu einem diffusen Wunschbild vermengt, in dem die Welt der Götter und Menschen noch harmonisch im Einklang steht⁵⁷⁴. Die italischen Kultplätze wecken Assoziationen von einer religiösen Ursprünglichkeit und Einfachheit, welche gerade vor dem Hintergrund des spätrepublikani-schen Religionsverfalls an kulturhistorischer Bedeutung gewinnen. Die topographische Verankerung erscheint dabei bewusst vage, gerät zu einem verklärten Idealbild, in dem ein geographischer Realraum künstlerisch stilisiert wird, sodass nur sporadische und gleichsam eklektische Anknüpfungspunkte zu einer Topographie erhalten bleiben. Diese Bezüge sind in Form von realistischen Einzelmotiven gegeben, die sich am Vorbild der zeitgenössischen Lebenswirklichkeit orientieren, innerhalb der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei aber zu topischen Bildelementen umgeprägt werden, um nach dem *varietas*-Prinzip und in beliebiger Abwandlung eingesetzt zu werden. Auf diese Weise findet zwar eine Verfremdung geographischer Zusammenhänge statt, entwickelt sich aber gleichzeitig eine Suggestion der Realtopographie, die im Sinne einer *verosimilitudo* wirkliche Landschaften vorspiegeln soll und vom Betrachter als deren beispielhaft-typische Umsetzung aufgefasst werden kann⁵⁷⁵. Ähnlich wie in der römischen Dichtung der augusteischen Zeit⁵⁷⁶ stehen topographische

572 Zum italischen Kontext vgl. Bigalke 1990, 153; De Maria 1985, 528–530; Lehmann 1953, 99–102.

573 Varro *Ant. Rer. Div.* 1, 18. Schriftliche Belege über das Alter und die Ehrwürdigkeit ländlicher Heiligtümer, die sich durch ihre Einfachheit und Verbundenheit mit der umgebenden Landschaft auszeichneten, finden sich ähnlich bei: Lucr. *de Rer. Nat.* 5, 47; Plin. *Nat. Hist.* 12, 1, 2; Quint. *Inst. Or.* 10, 1, 88. Solche „heiligen Plätze“ mit traditionellen *fana* befanden sich bevorzugt in Hainen oder an Seen. Vgl. Bergmann 1992, 33; Cardauns 1978, 146; Kotsidu 1999, 96.

574 Eine Beschäftigung mit der *pietas*-Thematik findet sich in den Elegien des Tibull (1, 1, 11–14) und den Carmina des Horaz (*Carm.* 1, 17, 13–16). Vgl. Leach 1980, 55. 63. 65; Witek 2006, 92. Dem entsprechen die ländlichen Kultplätze und opfernden Bauern/Hirten in den landschaftlichen Schmuckreliefs augusteischer Zeit, exemplarisch ist das Münchner Bauernrelief (München, Glyptothek Inv. 445). Sowohl in den Schmuckreliefs als auch in den sakral-idyllischen Landschaftsfresken werden Alter und Ehrwürdigkeit des ländlichen Kultes gelegentlich durch einen ruinösen Bauzustand des Heiligtums angedeutet. So findet sich im Münchner Bauernrelief eine teilweise eingestürzte Temenos-Mauer, während in einer rotgründigen Vignette aus der Villa Arianna in Stabiae eine heilige Säule inmitten eines eingestürzten Rundturmes zu erkennen ist (Neapel MN 9405 [Abb. 180a], Vierter Stil). Ein

vergleichbares Motiv mit verfallenem Rundturm kennt die Casa della Fontana Piccola (Pompeji VI 8, 23.24, Peristyl, [Abb. 351. 352]). Diese Ruinenbauten sollen vermutlich weniger auf einen Verfall der Kulte und eine religiöse Erneuerung anspielen, sondern den langen Bestand und die Ehrwürdigkeit des Heiligtums unterstreichen. Vgl. Allroggen-Bedel 1977, 43; Bergmann 1992, 28. 43; Bragantini – Sampaolo 2010, 438 f.; Fehrentz 1993, 183; Förtsch 1993, 120; Hesberg 1986, 22f.; Kotsidu 1999, 95–97; Simon 1986, 126; Zanker 1987, 287–289; Wegener 1985, 181. 184–188.

575 Den Bezug der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei zur römischen Alltagswirklichkeit „della vita cittadina, e forse anche della vita in una campagna coltivata“ betont auch La Rocca (2008, 32): „Molti elementi del paesaggio sono di genere „caratterizzante“ e volutamente rifiutano un’effettiva aderenza al reale, pur essendo „verosimili.““ La Rocca 2008, 37. Vgl.: „The sacred grove did not belong to a distant golden age, but to an idealized current reality.“ Bergmann 1992, 34.

576 Das literarische Motiv der verklärten „Heimatlandschaft“ findet sich in Vergils Eklogen oder den Werken von Horaz wieder. Beispielsweise findet in den Eklogen eine Vermischung von oberitalischen Landschaftselementen mit der arkadischen Bergwelt statt, was eine Art landschaftlichen „Eklektizismus“ zur Folge hat, der unter dem Vorzeichen einer sentimental aufgeladene und Verbrämung

oder geographische Aspekte unter dem Vorzeichen einer Idealisierung und bukolisch-nostalgischen Überhöhung, werden in den sakral-idyllischen Landschaftsszenen Bezüge zum italienischen Landleben und den (mittel-)italischen Regionen zwar angedeutet, aber semantisch aufgeladen und dahingehend überformt, dass die starke Tendenz zur Verallgemeinerung auch inhaltlich zu verstehen ist und die Verklärung der italischen Landschaften zu harmonischen Sakral-Idyllen vermutlich im Sinne einer überzeitlichen und überregionalen Allgemeingültigkeit zu verstehen ist.

- (4) *Topographische Verankerung – Ägypten:* Im Gegensatz zu einer losen Anbindung vieler sakral-idyllischen Landschaftsbilder an den Großraum Italien, finden sich seit dem nilotischen Landschaftsfries im Atrium der Mysterienvilla vereinzelt auch motivische Hinweise auf Ägypten, was in der Forschung dazu Anlass gab, in vielen sakral-idyllischen Bildern eine Darstellung Ägyptens zu erkennen⁵⁷⁷. Allen voran der Gelbe Fries des Livia-Hauses soll das Land am Nil repräsentieren⁵⁷⁸, was sich im Unterschied zum Nilmosaik von Palestrina aber kaum in der Landschaftsdarstellung bemerkbar macht. Weder die Architekturen noch die vorhandenen Kultmonumente, Götterbilder und Staffagefiguren weisen mit wenigen Ausnahmen einen ägyptischen Charakter auf. Zwar kommen im Gelben Fries vereinzelt Fluss- und Gewässerszenen vor, es fällt jedoch schwer, die beliebte Wasserthematik gerade auf den Nil zu beziehen. Eine Identifizierung der Landschaft im Gelben Fries mit Ägypten erscheint auch insofern problematisch, als sich andere Darstellungen derselben Zeitstufe anhand prägnanter Ägypten-Motive eindeutiger mit dem Nilland verbinden lassen. Werden diese deutlich charakterisierten Nillandschaften berücksichtigt, so ist im Hinblick auf den Rest der sakral-idyllischen Landschaftsbilder umso größerer Zweifel angebracht, wenn man diese auf eine Darstellung einer ägyptischen Topographie beziehen möchte. Denn nicht zuletzt das bergige Terrain und eine üppige Vegetation aus Zypressen und Laubbäumen, welche ab dem Dritten Stil in den sakral-idyllischen Bildern immer beliebter werden, lassen sich nicht recht mit den topographischen Gegebenheiten Ägyptens in Einklang bringen⁵⁷⁹. Wenngleich in manchen Landschaftsbildern sakral-idyllischer Prägung durchaus Anklänge und Konnotationen an Ägypten vorhanden sind, sollte die topographische Verankerung –

realer Landschaftsformen steht: „Ähnliches gilt auch für die Realitätsbezogenheit der Landschaft [in Vergils Eklogen]. Die dargestellte Sphäre des Hirtenlebens stimmt nun mit keiner der damals bekannten Landschaften genau überein. Manche Elemente stammen offenbar aus Vergils oberitalischer Heimat, die auch ausdrücklich erwähnt wird. Daneben aber stehen Züge aus der peloponnesischen Landschaft Arkadien, die bei Theokrit keine Bedeutung hat.“ Witek 2006, 93, vgl. Witek 2006, 91–93. 111–114.

⁵⁷⁷ „Der Gesamteindruck lässt eher an Ägypten als an Mittel- oder Süditalien denken. Unter den Bauwerken sind einige typisch für das Mittelmeergebiet, andere dagegen weisen spezifisch ägyptische Formen auf.“ Peters 1990, 249.

⁵⁷⁸ Bereits Rostowzew erkannte in den sakral-idyllischen Architekturlandschaften der Phase IIB des Zweiten Stils ägyptische Motive und Bauformen. Rostowzew 1911, 70–72. Die Landschaft des Gelben Frieses wurde in der Folgezeit immer wieder mit Ägypten identifiziert: Aletti 1948, 21; Mielsch 2001, 181; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 188; Peters 1963, 63; Pochat 1953, 45; Schefold 1956, 216 f. Lediglich drei Motive des gesamten Frieses deuten jedoch mehr oder weniger auf Ägypten hin: das Kamel und die Statue der Isis-Fortuna im zweiten Ab-

schnitt des Frieses und eine Sphinx-Figur im verlorenen vierten Interkolumnium. Zu diesen Motiven vgl. Bigalke 1990, 158; Croisille 2010, 81; Ling 1977, 11; Schneider 1995, 117. Diesen lassen sich ähnliche Motive in der Villa Farnesina und im Columbarium der Villa Pamphili anschließen: ein Stier auf einem heiligen Tor, möglicherweise der Apis-Stier (Oecus C, MN 1080), eine Statue der Isis-Fortuna (Ambulatio F, MN 1230), eine Göttertrias mit Isis-Fortuna, Thot und Anubis (Ambulatio F, MN 1233) und Isis-Fortuna im großen Columbarium der Villa Pamphili (XVI). Neben der Isis-Fortuna ist im Gelben Fries auch eine Fülle an griechisch-römischen Götterbildern vertreten – zu nennen sind die identifizierbaren Statuen von Diana-Artemis, Apollon, Amor-Eros, Juno-Hera, Neptun-Poseidon und Priapus.

⁵⁷⁹ Dass es sich bei der Landschaft des Gelben Frieses um Ägypten handelt, wurde folglich auch dementiert: „There is, however, no intention to reproduce precisely the scenery of the Nile; the hilly terrain, the abundance of sheep and goats, the infrequency and narrowness of water-courses, all speak to the contrary.“ Ling 1977, 11. Vgl. Bigalke 1990, 160–164; Rizzo 1936b, 50; Tybott 1989a, 344.

auch dort nur lose und vage zu verstehen – keinesfalls vorbehaltlos auf alle sakral-idyllischen Landschaftsbilder übertragen werden.

- (5) *Nillandschaften*: Den deutlichsten Bezug zu einem geographischen Großraum bieten die Fresken mit eigentlichen Nillandschaften. Seit dem frühen Zweiten Stil finden sie Eingang ins Repertoire der römischen Wandmalerei⁵⁸⁰ und der Atriumfries aus der Villa dei Misteri bezeugt ihr Aufkommen in republikanischer Zeit (um 80–70 v. Chr.). Der umlaufende Fries in oligochromer Farbgebung findet sich in der Oberzone einer gemalten Orthostatenwand und ist nur mehr in Fragmenten erhalten. Diese Bruchstücke zeigen eine weite Flusslandschaft an deren Ufern sich Heiligtümer, kleinere Kultbauten, Häuser, Palmen und Staffagefiguren befinden. Meyboom erkennt im Nilfries der Mysterienvilla eine Parallele zum Nilmosaik, „regard in contents and composition“, was sich aufgrund des schlechten Erhaltungszustands nicht näher beurteilen lässt⁵⁸¹. In augusteischer Zeit tauchen Bilder mit Nillandschaften im Wandzusammenhang mit sakral-idyllischen Darstellungen auf, die motivischen Bezüge zu Ägypten sind aber meist reduziert und gemildert⁵⁸². In der Folgezeit und während des Vierten Stils erfreuen sich die Fresken mit Nillandschaften besonderer Beliebtheit, sodass in dieser Phase eine Gliederung des Bildbestandes in sakral-idyllische Nilandschaften und Pygmäenlandschaften zweckmäßig erscheint. Beide Typen sind jedoch von solchen Fluss- und Gewässerlandschaften zu unterscheiden, die keine ägyptischen Symbole aufweisen und deshalb nicht voreilig mit dem Nilland in Verbindung gebracht werden sollten.

a.) *sakral-idyllische Nillandschaften*: Im Vierten Stil tauchen Nillandschaften mit sakral-idyllischem Charakter sowohl in kleinen Formaten wie einzelnen Pinakes auf, können aber auch ganze Wände füllen. Kennzeichnend ist die bedeutende Rolle des Wassers, an dessen Ufern verschiedenste Kultbauten und Heiligtümer verstreut sind. Sowohl die Architekturen als auch gewisse Aspekte der Flora, Fauna und Staffagefiguren weisen eindeutig auf Ägypten hin, entsprechen ansonsten aber dem Motivbestand des sakral-idyllischen Typus. Zu den besten Beispielen zählen die großformatigen Landschaften in den Viridaria der Casa dei Cei und der Casa di Apollo⁵⁸³. In diesen Flusszenerien tauchen ähnliche Bauformen wie im Nilmosaik auf, erscheinen Statuen von Tiergöttern, Hörneraltäre und Palmen⁵⁸⁴. Schroffe Felsformationen am Ufer (Casa dei Cei) lassen sich hingegen nicht unbedingt mit einem ägyptischen Ambiente vereinbaren. Eine Fülle an Nillandschaften findet sich im Isistempe von Pompeji⁵⁸⁵. Die großformatigen Landschaftsfresken des Ekklesiasterions

⁵⁸⁰ Mysterienvilla bei Pompeji, Fries in der Oberzone des Atriums mit oligochromer Flusslandschaft in Blau, Gelb und Braun: Beyen 1938–1960, Bd. I, 55; Blanckenhagen 1963, 112; Blanckenhagen 1990, 45; Croisille 2005, 205 f.; Meyboom 1995, 81 f.; Mielsch 2001, 185; Peters 1963, 7–10; Peters 1990, 254; Silberberg 1980, 80 f. Zu den ägyptisierenden Tendenzen innerhalb des sakral-idyllischen Genres vgl. Croisille 2010, 62. 81.

⁵⁸¹ Meyboom 1995, 82. Den Ursprung der Nilbilder verbindet Meyboom wiederum mit dem Namen des Demetrios *Topographos* sowie den verstärkten politischen und kulturellen Beziehung zwischen Rom und Ägypten ab dem 2. Jh. v. Chr. Nach Tybout ist die typologische Herkunft aus Ägypten im Atriumfries der Mysterienvilla ebenfalls noch unverkennbar. Meyboom 1995, 85; Tybout 1989a, 344.

⁵⁸² Ein Landschaftsbild aus dem großen Columbarium der Villa Pamphili (Wand C, IV, später Zweiter Stil, ca. 25–15 v. Chr.) zeigt beispielsweise eine Flusszenerie, die mithilfe von Enten, Palmen, Papyrusstauden und Binsen-

hütten als nilotische Landschaft charakterisiert ist. Die Anknüpfungspunkte an Ägypten sind aber gemildert.

⁵⁸³ Casa dei Cei, Pompeji I 6, 15. Viridarium (h), Ostwand, später Vierter Stil, ca. 70 n. Chr.; Casa di Apollo, Pompeji VI 7, 23, Garten, später Vierter Stil, ca. 70 n. Chr. Vgl. Caratelli u. a. (PPM Bd. I) 1990, 470–482; Croisille 2005, 218; Croisille 2010, 126–129; Ling 1991, 149; Meyboom 1995, 83. 103; Michel 1990, 52–60. 73. 79–86; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 381–387; Peters 1963, 172 f. 177 f.

⁵⁸⁴ Nach Meyboom handelt es sich bei den kleinen Heiligtümern um Grabbezirke mit anschließenden Hainen, die er ähnlich wie im Nilmosaik als funeräre Kultbezirke des Osiris deutet. Meyboom 1995, 62.

⁵⁸⁵ Isistempe, Pompeji VIII 7, 28. Ekklesiasterion: fünf erhaltene und großformatige Landschaftsbilder in Abmessungen zwischen 1,11 × 1,64 m und 1,87 × 2,13 m (Neapel, MN 8558, 8570, 8574, 8575, 1265). Porticus: einige kleine Pinakes im Querformat, darunter einige deutlich erkennbare Nil- und Pygmäenlandschaften (Neapel,

zeigen jeweils ein Heiligtum im Zentrum der Komposition, das mit spezifisch ägyptischen Gottheiten in Verbindung steht, darunter vermutlich die Tholos der Hathor oder Isis, das Grabmal des Osiris, die *porta sacra* der Neith und andere Isisheiligtümer. In der Forschung wurden die ägyptischen Kultplätze nicht nur allgemein mit dem Nilland verknüpft, sondern auch regionaltopographisch verortet und von Elia in der südlichen Thebais in Oberägypten lokalisiert, wo der Nil nicht nur von Gebirgszügen eingeschlossen ist, sondern in ptolemäischer Zeit auch eine Vielzahl an kleineren Heiligtümern mit ländlichem Charakter bestand⁵⁸⁶. Trotz des betont ägyptischen Kultinventars und der verstärkten Isissymbolik in den Landschaftsbildern des Ekklesiasterions kann eine Lokalisierung der dargestellten Sakralbezirke in der ägyptischen Thebais nicht ganz überzeugen. Vielmehr ist in den großformatigen Landschaftsbildern des Isistempels eine „topographische Vermischung“ zu beobachten, was einen imaginären Symbolraum zur Folge hat. Denn während die Kultsymbole eindeutig auf Ägypten hinweisen und der Großteil der Sakralarchitekturen dem allgemeinen Repertoire der sakral-idyllischen Landschaften ohne topographische Note entspricht, weisen die Landschaftsformen selbst am ehesten auf ein mediterranes Umfeld hin, bei dem man sich an Italien oder gar Arkadien erinnert fühlt: Knorrige Laubbäume, am ehesten Eichen, beschirmen die ländlichen Heiligtümer, die in eine raue Felsen- und Gebirgslandschaft eingebettet sind, welche manchmal in weite Ebenen ausläuft (MN 1265), manchmal steil zu einem Gewässer hin abfällt (MN 8574). Derartige Landschaftsformen haben denkbar wenig mit der Topographie Ägyptens gemeinsam, sodass vermutlich nur eine vage Verortung der Landschaften gemeint ist. Vielmehr wird ein fiktives Raumgefüge geschaffen, in dem sich die unterschiedlichsten Bezüge aus der Realtopographie zu einem entrückten und sakral verbrämten Gefilde vermischen. Damit stehen die sakral-idyllischen Nillandschaften in auffälligem Gegensatz zum Nilmosaik von Palestrina, bei dem sich ein stark deskriptiver und informativer Gehalt feststellen lässt⁵⁸⁷. Die dortige Panoramadarstellung Ägyptens konnte als Zeugnis geographischer, kartographischer, ethnographischer und zoologischer Interessen gewertet werden. Diese sachliche, teils wissenschaftliche Herangehensweise an einen geographischen Großraum lässt sich in den sakral-idyllischen Nillandschaften der römischen Wandmalerei kaum bemerken. Es sind vielmehr andere und idealisierte Aspekte, die in den Nillandschaften der Wandmalerei betont werden, etwa die allgemeine Charakterisierung Ägyptens als Land von Reichtum, Überfluss und exotischen Kulturen. Die Fresken der sakral-idyllischen Nillandschaften zeigen eine ägyptische Wunschwelt, in der die Züge der Ideallandschaft gesteigert sind und die Konnotationen von Fülle, Fruchtbarkeit und Wohlstand gegenüber der realen Topographie überwiegen⁵⁸⁸. Zwar lassen sich die sakral-idyllischen Nillandschaften durch gewisse Motive mit Ägypten in Zusammenhang bringen, der topographische Bezug geht aber nie besonders weit, bleibt so diffus und regional

MN 8517, 8518, 8541, 8607). Vgl. u. a.: Croisille 1988, 125–130; Croisille 2005, 62f. 215; Croisille 2010, 98–106; De Caro 1992, 40–45; De Caro 2006, 71 f.; Peters 1963, 158. 167–170. Die kleinformatigen Landschaftspinnakes zeigen ägyptische Kulte, Architekturen, Fauna und Bevölkerungen, tendieren dabei aber zur Generalisierung.

⁵⁸⁶ Elia 1941, 30–33. Vgl. Croisille 1988, 126; Croisille 2010, 62f. 65. Im Gegensatz zur alexandrinischen These und der Herleitung der Nillandschaften aus Ägypten betont Croisille die Eigenständigkeit und Originalität der

Landschaftsfresken im Isistempel. „Certaines oeuvres s’inscrivent dans un courant exotique, le plus souvent égyptisant [...] mais dans d’autres, souvent de plus petit format, la thématique égyptisante ne possède plus qu’un caractère général et tend même à s’estomper au profit d’une inspiration locale.“ Croisille 2010, 63. Vgl. Croisille 1988, 134.

⁵⁸⁷ Versuch einer topographischen Interpretation des Nilmosaiks und einer geographischen Verankerung seiner Motive bei Hinterhöller 2009, 49–73.

⁵⁸⁸ Kotsidu 2008, 58 f. 61.

unbestimmbar, dass vermutlich keine spezifischen Orte oder Gegenden des Nillands ins Bild gesetzt werden.

- b.) *Pygmäenlandschaften*: Pygmäenlandschaften, die vereinzelt ab dem Zweiten Stil auftauchen, werden im Vierten Stil besonders populär⁵⁸⁹. Wie in den sakral-idyllischen Nillandschaften spielen auch hier Wasser- und Flussszenerien eine große Rolle, wobei die Pygmäen als humoristische Staffagefiguren den exotischen Charakter der Darstellung verstärken. Dahinter steht die vage und schon früh mythologisch überlagertere Kenntnis von afrikanischen Pygmäenstämmen, die sich in der hellenistischen und römischen Vorstellungswelt mit dem Bild von Zwergen verbindet⁵⁹⁰. Das umtriebige Zwergenvolk gerät dabei oft zur Karikatur der Bevölkerung des südlichen Ägypten und Nubien. Die Pygmäen sind nicht nur bei alltäglichen Tätigkeiten und kultischen Handlungen zu sehen, sie sind auch in viele komische bis unanständige Szenen verstrickt. Dunkelhäutige Pygmäen werden bei der Arbeit dargestellt oder kämpfen mit wilden Tieren, hellhäutige sind eher in kultischen Tätigkeiten, bei Tänzen, Gelagen oder als Wanderer aktiv⁵⁹¹. Dabei verstärken die Pygmäen das groteske und humoristische Element der Nillandschaften. Ihr burleskes Treiben, ihre Kämpfe mit Nilpferden und Krokodilen, ihre exotischen Kulte und das laszive Verhalten sind nicht nur ein Verfremdungseffekt, der im römischen Betrachter für ironische Distanzierung sorgt, sondern sie betonen auch die Fruchtbarkeit und Fülle des Nilandes. Im späten Zweiten Stil tauchen Pygmäenszenen im großen Columbarium der Villa Pamphili auf, wo sie mit reduzierter Landschaftsumgebung auf den weiß-monochromen Grund gesetzt sind. Die figürliche Ikonographie mit ihrer Betonung der burlesk-humoristischen Aspekte ist bereits voll ausgeprägt, da die Pygmäen einmal überstürzt vor einem Krokodil flüchten, das andere mal in einem Nachen über den Nil staken und ein brüllendes Nilpferd mit Fäkalien „bekämpfen“⁵⁹². Zu den bekanntesten Beispielen im Vierten Stil zählen die großformatigen Wanddekorationen der Casa dei Pigmei, der Casa del Medico und die Pygmäenfrieze der Villa Arianna sowie der Casa di P. Cornelius Tege, in denen die Anklänge an Ägypten durch eine spezifische Fauna und Flora, die typische Gewässerszenerie sowie charakteristi-

⁵⁸⁹ Der Ursprung der Ikonographie ist unklar, innerhalb der hellenistischen Kunst sind Zwerge und Pygmäen als Einzelfiguren in der Kleinkunst präsent. Vgl. Mielsch 2001, 185 f.; Peters 1990, 252.

⁵⁹⁰ Dementsprechend werden die Pygmäen in der römischen Wandmalerei als Zwergwüchsige dargestellt. In Ägypten waren Zwerge als Diener und Unterhalter beliebt, sie fungierten als Musikanten, Tänzer und Spaßmacher. Zwerge tauchen sogar in rituellen Kontexten auf, in Verbindung mit den Göttern Ptah und Bes. Darüber hinaus lassen sich Zwerge mit dem ptolemäischen *tryphé*-Gedanken in Verbindung bringen, was sie zu einem weiteren Ausdruck von Fülle und Üppigkeit innerhalb der Nillandschaften macht. Die Fertilität des Zwergenvolkes äußert sich nicht zuletzt darin, dass sie ähnlich wie Priapus als ithyphallisch dargestellt werden oder wie im nilotischen Fries der Casa di P. Cornelius Tege bei erotischen Aktivitäten zu sehen sind. Zum Pygmäenfries der Casa di Cornelius Tege vgl. u. a.: Maiuri 1938, 26 f.; Peters 1963, 181; Schefold 1952, 65; Wataghin Cantino 1969, 43 f.

⁵⁹¹ „These grotesque figures emphasize the fertility and blissful state of Egypt created by the Nile flood, and epitomize the exotic character of the country in the eyes of the

Romans.“ Meyboom 1995, 83.

⁵⁹² Großes Columbarium der Villa Pamphili, zwei querformatige Bildfelder auf weißem Grund, zwischen den *Tabulae ansatae* und den *Loculi* angebracht (Rom, MN Palazzo Massimo, später Zweiter Stil). Im ersten Beispiel (Abb. 205) sind drei Pygmäen auf der Flucht vor einem Krokodil, das aus den Marschen des Nil hervorbricht. Die umgebende Landschaft unterstreicht mit wenigen Elementen das ägyptisch-nilotische Ambiente: Zwei Strohhütten und einige Palmen rahmen die Szene. Im zweiten Beispiel (Abb. 206) befahren drei Pygmäen mit langen Staken und einem Schilfboot den Nil, auf dessen in Blau angedeuteter Wasserfläche sich einige Enten tummeln. Am Ufer befindet sich ein Nilpferd, auf dessen Rücken ein Kranich reitet und den Pygmäen mit geöffnetem Maul droht. Die Auseinandersetzung der Pygmäen mit Krokodilen und Nilpferden ist ein weit verbreitetes Motiv der Landschaftsfresken. Mit den querformatigen Bildfeldern des großen Columbariums lässt sich eine weißgrundige Szene unbekannter Herkunft aus Herculaneum (Neapel, MN 8561, Abb. 207) vergleichen, die in den Dritten Stil zu datieren ist.

sche Architekturen und Kultbilder gegeben sind⁵⁹³. Die Sakralbauten der Pygmäenlandschaften entsprechen dabei meist dem Repertoire der sakral-idyllischen (Nil-)Landschaften, zeigen neben Hörneraltären, Pylonen und Tempeln mit geschwungenen Dächern auch Statuen von Tiergöttern und Sphingen. Daneben wird die ägyptische Fauna und Flora pointiert ins Bild gesetzt: Palmen, Schilf und Papyrus, Lotusblumen, Nilpferde, Krokodile, Enten, Ibisvögel. Stroh- und Binsenhütten machen den ländlich-bukolischen Charakter aus. Im Unterschied zur ruhigen, sentimental verklärten Stimmung der sakral-idyllischen (Nil-)Landschaften sind die Pygmäen meist in heftige Aktionen verwickelt, am liebsten in Tierkämpfe, Thiasoi, bäuerliche oder erotische Szenen, sodass der narrative Aspekt gegenüber den verwandten Bildformen stärker hervorgehoben wird⁵⁹⁴. Wie in den sakral-idyllischen Nillandschaften zeigt sich auch hier eine von Klischees besetzte Überformung des realen Großraums. Abermals wird Ägypten nicht als topographischer Bezugspunkt im Realraum gewertet, sondern als exotischer Angelpunkt einer Vorstellungswelt, die diesmal in ihren humoristischen und ironischen Aspekten ausgelotet wird.

Im Hinblick auf die topographisch-geographischen Aspekte der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsmalerei lässt sich damit folgendes *Resümee* ziehen: Weder sakral-idyllische noch nilotische Landschaftsbilder weisen eine starke topographische Intention auf, sodass ihr informativer Gehalt zum geographischen Bezugsrahmen meist nicht über diffuse Andeutungen hinausgeht. Im Gegensatz dazu kommt es zur Schaffung eines allgemeinen Motivkanons, der formelhaft eingesetzt wird und meist unlokalisierbar bleibt. Die Bezüge zur Realtopographie sind so vage und verschwommen, dass sich die dargestellten Landschaften kaum verorten lassen und wenn überhaupt, dann nur in symbolhaften Anklängen. Der „italische“ und „ägyptische“ Bezugsrahmen der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbilder bleibt dabei unterbestimmt, dass etwaige topographische Konnotationen wohl eher in einem fiktiven Raum anzusiedeln sind, einem imaginären Sammelsurium von Eindrücken und Symbolen, die einem geographischen Großraum und seiner „Landschaft“ zugeschrieben werden. Dementsprechend ist die Erschließung dieses utopischen Raumgefüges auch keine nüchtern-sachliche Zugangsweise, sondern eine emotional überfrachtete und sentimental aufgeladene Semantisierung des Landschaftsraumes, der mit mannigfachen Bedeutungen, Idealen und Vorstellungswelten verknüpft wird. Es handelt sich mehr um Stimmungslandschaften und Suggestionen, heiter bis verklärte Kunst- und Idealwelten, als um Darstellungen mit topographischer Relevanz.

1. 1. 5. Funktion, Kontext und Interpretation

Bildsymbolik und Bildbedeutung der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsmalerei wurden auf Basis ihres kulturhistorischen Kontextes für die frühe Kaiserzeit in zahlreichen Einzelstudien erforscht, weshalb an dieser Stelle ein knappes Resümee der diesbezüglichen Forschungsergebnisse genügen mag, deren Einbeziehung methodisch unerlässlich scheint, um eine

⁵⁹³ Casa dei Pigmei, Pompeji IX 5, 9; Casa del Medico, Pompeji VIII 5, 24 (MN 113195). Vgl. u. a.: Bragantini – Sampaolo 2010, 418; Baldassarre u. a. 2002, 241; Croisille 2005, 215; Croisille 2010, 65; Andreae 1973, 168; Mielsch 2001, 186 f.; Peters 1963, 173. 180 f. Villa Arianna, Stabiae, Raum E, Vierter Stil (Neapel, MN 9095, 9098, 9099; Abb. 208. 209). Eine Tradition des Zweiten und Dritten Stils fortführend, entwickeln sich die Genreszenen im Pygmäenfries der Villa Arianna vor einem neutral-weißen Grund. Die Pygmäen sind bei alltäglichen, zumeist friedlichen Tätigkeiten zu sehen, bei

Gelagen, als Wanderer, Hirten und Wasserträger. Dem bäuerlichen Bereich ist die Szene mit der Fütterung einer Hühnerschar zuzuweisen. Zum Pygmäenfries der Villa Arianna vgl. Allroggen-Bedel 1977, 27–89; Bragantini – Sampaolo 2010, 478 f.

⁵⁹⁴ „Trotz idyllischer Szenerie und sanfter Farbgebung vermitteln die Nillandschaften mit Pygmäen in der Regel keine friedliche Stimmung. Es geht hierbei offensichtlich um die Schilderung einer fremden exotischen Welt und ihrer faszinierende Wirkung auf den damaligen Betrachter.“ Kotsidu 2008, 61.

Interpretation der Perspektiveformen zu ermöglichen. Denn erst ein hinreichendes Bildverständnis vermag die Motivation für eine bestimmte Darstellungsform hinlänglich zu erklären oder ihre spezifische Funktionsweise zu erschließen. Die Ausgangsthese von der Relevanz der darstellerischen Intention für die Wahl der Darstellungsform erfordert deshalb eine überblicksartige Zusammenstellung der wichtigsten Themenkreise und Interpretationsansätze zur sakral-idyllischen Landschaftsmalerei.

In Bezug auf die sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbilder vom Zweiten bis zum Vierten Stil lässt sich zunächst festhalten, dass sie ein Allgemeingut der römischen Wandmalerei sind und zu den beliebtesten Bildsujets der frühen Kaiserzeit zählen⁵⁹⁵. Vielfältig in Format, Größe und qualitativ unterschiedlicher Ausführung⁵⁹⁶, besetzen die sakral-idyllischen und nilotischen Szenen auch die verschiedensten Zonen des Wandsystems und sind in unterschiedlichen Dekorations- und Wohnkontexten präsent: in den Villen und Luxusbauten der Oberschicht, in kampanischen Wohnhäusern aus einfachem und gehobenem Sozialmilieu oder in Grabbauten. Bereits die weite Verbreitung und Fülle der sakral-idyllischen und nilotischen Bilder macht deutlich, dass dieser Typ der Landschaftsmalerei auf breiter Ebene und in verschiedensten Gesellschaftsschichten rezipiert wurde, angefangen bei den Residenzen des Kaiserhauses am Palatin bis zu winzigen Cubicula in pompejanischen Hinterzimmern und Wirtschaftsbetrieben⁵⁹⁷. Auch innerhalb der einzelnen Dekorationskomplexe finden sakral-idyllische Landschaftsbilder vielfach Verwendung, sodass sie nicht selten in Räumen mit unterschiedlicher Funktion und Nutzung anzutreffen sind. Dabei kommen sie sowohl im „halböffentlichen“ Bereich der römischen *domus* vor

⁵⁹⁵ Kotsidu 1999, 99; Kotsidu 2008, 15. 20; Mielsch 2001, 182.

⁵⁹⁶ Vgl. Überblick an Formaten in der Typologie Kap. II. 1. 1. 1. oder ausführlich in: Hinterhöller 2007, 20–56.

⁵⁹⁷ Sakral-idyllische Landschaftsmalereien finden sich in den augusteischen Residenzen am Palatin u. a. im Ambiente delle Maschere des Augustushauses (Raum 5: sakral-idyllische Prospekte mit kultischen Denkmälern (Säulen, Agyieus etc.) im Zentrum des Ausblicks) und im Raum mit den schwarzen Wänden (Raum 7: sakral-idyllische Architekturlandschaften auf schwarz-monochromen Scherwänden). Die Dekorationen der kaiserlichen Residenz auf dem Palatin sind zudem ein wichtiger chronologischer Fixpunkt, da die Zuweisung des palatinischen Raumkomplexes an Augustus eine Datierung in die Jahre 38 bis 28 v. Chr. erlaubt, was einer stilistischen Eingliederung in die Phasen IIA bis IIB entspricht. Die wesentlichen Textstellen zur historischen Datierung sind: Suet. *Aug.* 72, 1–2; Vell. Pat. 2, 81, 3; Cass. Dio 49, 15, 5. Zum Augustushaus vgl. u. a.: Beyen 1964, 141. 143; Carettoni 1961, 191–195. 198 f.; Carettoni 1983, 7. 9. 11. 86–94; Carettoni 1988, 263. 287. 290; Croisille 2005, 59. 67; Donderer 1995, 621–630; Ehrhardt 1987, 2f. 19; Ehrhardt 1991, 53–55; Galinsky 1996, 187–189; Leach 1988, 213 f.; Ling 1991, 37; Mielsch 2001, 55 f.; Simon 1986, 19. 182; Strocka 1994, 191. 204 f. 209 f. 212; Tomei 2004, 6–13; Wesenberg 1985, 483–485.

Vermutlich ebenfalls zum augusteischen Wohnkomplex gehörte die sog. Casa di Livia, deren Benennung bereits 1869 nach der Auffindung eines Bleirohrs mit dem Namenszug *Iulia Augusta* erfolgte und dazu Anlass gab, in Livia die Eigentümerin zu erkennen. Mehrere unterirdische Korridore verbanden die Casa di Livia mit den übrigen Gebäuden der augusteischen Residenz, was dafür sprechen könnte, in dem Komplex einen eigenen Trakt innerhalb der Kaiserresidenz zu vermuten. Die augusteische Neuge-

staltung und Ausmalung der republikanischen Casa di Livia, deren Mauertechnik aus älterem *opus reticulatum* das Gebäude in die erste Hälfte des 1. Jh. v. Chr. datiert, fällt aus stilistischen Gründen in die Zeit um 30 v. Chr. (Phase IIB). Sakral-idyllische Landschaftsszenen finden sich in den Wandmalereien des sog. Tricliniums (Raum IV: sakral-idyllische Prospekte mit zentralen Kultmälern wie *porta sarca* und Agyieus) und der Ala dextra mit dem berühmten Gelben Fries (Raum III: umlaufender, gelb-monochromer Landschaftsfries über einer Scherwand mit Girlanden). Zur Casa di Livia und den dortigen Wandmalereien vgl. u. a.: Andreae 1962, 115; Barbet 2009, 42; Beyen I 1938, 22; Beyen II 1960, 21; Bigalke 1990, 1; Croisille 2010, 77–79; Donderer 1995, 623–625; Ehrhardt 1987, 3; Ling 1991, 37; Mielsch 2001, 58; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 186; Rizzo 1936b, 1. 14–17; Strocka 1994, 215; Tomei 2004, 6. 8.

Flüchtig ausgeführte Landschaftsvignetten mit sakral-idyllischer Thematik finden sich beispielsweise in der Casa del Garum/Officina del Garum, Pompeji I 12, 8 (Cubiculum (12), Nordwand, Südwand, Ostwand, Westwand). Stilistisch stehen die Dekorationen der Casa del Garum zwischen den Malereien der Villa Imperiale und der kaiserlichen Villa von Boscotrecase, weshalb in der Forschung eine Datierung in den mittleren Dritten Stil (Phase IC nach Bastet – de Vos) vorgeschlagen wurde, um 11 v. Chr. (Ehrhardt, Blanckenhagen, Anderson, Thomas) oder um 10 n. Chr. (Bastet – de Vos, Schefold, Strocka). Die einfachen Landschaftsszenen mit ländlichen Heiligtümern finden sich inmitten einer filigranen Ädikularrahmung. Vgl. u. a.: Anderson 1987, 127 f.; Bastet – de Vos 1979, 8–10. 44–47; Blanckenhagen 1962, 10 f.; Ehrhardt 1987, 5. 58 f. 70; Mielsch 1981, 179; Caratelli u. a. (PPM II) 1990, 771–781; Schefold 1962, 59; Strocka 1994, 191; Thomas 1995, 46. 51.

– wie dem allgemein zugänglichen Atrium, Tablinum, Vestibulum und Peristyl – als auch im eher privaten Wohnbereich, der *propria patribus familiarum*⁵⁹⁸, den Cubicula, Triclinia und Oeci, die nach Vitruv jenen intimen Bereich des Hauses ausmachten, der den Bewohnern und geladenen Gästen vorbehalten war. Darüber hinaus und ebenfalls in Übereinstimmung mit der Überlieferung zur Landschaftsmalerei bei Vitruv sind sakral-idyllische Landschaftsszenarien auch an den Wänden der Ambulationes, der Wandelhallen, angebracht, zieren Gartenwände oder Viridaria.

„Später gingen sie dann dazu über [...] in Wandelgängen [...] wegen ihrer Wandlängen die Wände mit verschiedenartigen Landschaftsbildern [*varietatibus topiorum*] auszuschnücken, wobei sie die Gemälde nach den ganz bestimmten Eigenarten der Örtlichkeiten schufen.“⁵⁹⁹

Seine Blütezeit erlebte das sakral-idyllische Genre in augusteischer Zeit, während die nilotischen Landschaften erst im Vierten Stil einen starken Aufschwung erfuhren⁶⁰⁰, wobei sich sowohl ein programmatisch-ideeller Bildzusammenhang als auch ein rein dekorativer Aspekt der Landschaftsszenen ausmachen lässt, die als zwei Seiten eines möglichen Interpretationsrahmens zu werten sind. Der Großteil der erhaltenen Bilder mit sakral-idyllischen und nilotischen Landschaften konnte vom römischen Rezipienten vermutlich nicht nur als pure Dekoration und reizvoller Kontrast zum umgebenden Wandsystem und den Architekturmalereien verstanden werden⁶⁰¹, sondern wurde abhängig von Bildungsgrad und Stimmungslage des Betrachters mit einer breiten Palette an Assoziationsmöglichkeiten und „Vorstellungswelten“ unterlegt⁶⁰². Lassen sich die Wandmalereien des frühen und mittleren Zweiten Stils noch vorrangig als Instrument der Selbstdarstellung begreifen, deren Funktion es ist, den Anspruch des Auftraggebers an *honos, auctoritas*

598 Vitruv *de Arch.* 6, 5, 1. Vitruv unterscheidet bei der römischen *domus* zwischen solchen Bereichen, zu denen nur Familienangehörige und geladene Gäste Zutritt hatten (Cubicula, Triclinia, Privatthermen etc.), und solchen Bereichen, die allgemein zugänglich waren (Vestibulum, Atrium, Tablinum, Peristyl). Daran anknüpfend lässt sich in etlichen römischen Häusern auch eine Differenzierung der Wanddekorationen nach Themenwahl und Struktur beobachten, die eine solche Unterscheidung in öffentlichen und privaten Bereich fortsetzten, indem ersterem allgemeine, normierte, repräsentative Themen zugeordnet sind, zweiterem intime und extravagante Themen vorbehalten waren. Zur Architektur und Funktionalität der römischen *domus* und ihrer einzelnen Bereiche vgl. u. a.: Gros 2006, 27–29. 60–82; Leach 2004, 18–49; Lorenz 2008, 17–19. 22–24; Tybout 1989a, 44–47; Tybout 1993, 40; Wallace-Hadrill 1994, 17–47.

599 „*Postea ingressi sunt [...], ambulationibus vero propter spatia longitudinis varietatibus topiorum ornarent ab certis locorum proprietatibus imagines experimentes.*“ Vitruv *de Arch.* 7, 5, 10–22. Zitat u. Ü. nach: Fensterbusch 1976, 332f. Bestes und archäologisch greifbares Beispiel für diese Anbringungspraxis im späten Zweiten Stil sind einmal mehr die Landschaftsfresken der Villa Farnesina (Ambulatio F). Dass Landschaftsbilder in Säulenhallen und Porticen angebracht wurden, bleibt bis in den Vierten Stil eine gängige Praxis, wobei nunmehr auch andere Genres der Landschaftsmalerei in den Wandsystemen der *ambulationes* als kleinformatige Pinakes erscheinen: Tondi mit Villenlandschaftsbildern und sakral-idyllischen Szenen tauchen in der Porticus (20) der Villa San Marco auf, miniaturhafte Pinakes im Querformat mit Uferlandschaften, Villen und sakral-idyllischen Szenen schmücken die Dekorationen

der Porticen (40, 60) in der Villa Oplontis, wo sie dekorative Akzente im Wandsystem setzen. Vgl. Barbet 1999, 202. 206–208; Bergmann 2002, 100; Clarke 1996, 100f. 106; La Rocca 2008, 38; Peters 1963, 157; Thagaard Loft 2003, 20.

600 Croisille 2010, 138; Kotsidu 1999, 101.

601 Der dekorative Anteil in der Funktion der sakral-idyllischen Landschaftsbilder wurde von Clarke, Ling, Leach und Tybout betont: „Unlike the landscape of the Palestrina mosaic, these panels are more ornamental than informative.“ Leach 1988, 97. „Die Funktion dieser miniaturistischen Bilder liegt vielmehr in dem reizvollen Kontrast mit dem sie umschließenden großformatigen Architekturdarstellungen, als ihrem Inhalt.“ Tybout 1989a, 345. Vgl. Clarke 1996, 101f.; Ling 1991, 131.

602 Gerade die sakral-idyllischen Landschaftsbilder zeigen in diesem Sinne eine relativ große semantische Offenheit, die dem römischen Betrachter zwar mehrere Interpretationsebenen zur Verfügung stellte und viele Andeutungen enthielt, aber den Betrachter nicht zwang, sich auf eine solche „intellektuelle“ Deutung einzulassen oder sich auf eine ausschließliche Interpretation der Landschaftsbilder in diesem oder jenem Sinne zu beschränken. Vielmehr steht eine Auswahl an Deutungsmöglichkeiten zur Verfügung, um dem Rezipienten je nach Präferenz, eigenem Horizont und Bedürfnis einen individuellen Freiraum zur Interpretation zu lassen. In diesem Sinne muss auch die nahezu unlösbare Verflechtung von Fiktionalität und Realität gesehen werden, die Vermischung von *vera et ficta*, die sich nicht nur in der augusteischen Landschaftsmalerei, sondern auch in der zeitgleichen Dichtung beobachten lässt. Zur „semantischen Offenheit“ vgl. Hinterhöller 2007b, 155. 159. 164.

und *luxuria* zu unterstreichen, um reale Machtfülle und Einfluss in prunkvollem architektonischem Gewand zu präsentieren⁶⁰³, hat eine veränderte politische Situation im späten Zweiten und Dritten Stil – also dem Beginn des römischen Prinzipats – einen Geschmacks- und Stilwandel in der Wanddekoration zur Folge. Die dekorative Symbolik der Fresken erfährt eine Verfeinerung: An die Stelle von illusionistischen Prunkbauten, fiktiven Theaterkulissen, herrschaftlichen Statussymbolen und Palastarchitekturen treten intime, gemilderte und verspielte Formen, hintergründige Ironie, feinsinnige Maskerade, Arabesken oder eine sentimentale Verklärung altrömischer *modestia*. Inmitten dieser ambivalenten Funktionsweise römischer Wandmalerei, zwischen öffentlichem und privatem Raum, zwischen ideellen und ästhetischen Konzepten, zwischen geistesgeschichtlichen und politischen Faktoren, entwickelt sich die sakral-idyllische Landschaftsmalerei zu einer wesentlichen Bildgattung, deren Gehalt sich aus unterschiedlichen Quellen speist. Als eine zielführende Methode hat sich in dieser Hinsicht ein konzeptueller Vergleich zwischen sakral-idyllischen Bildern und augusteischer Landschaftsdichtung erwiesen, da sich literarisches und malerisches Kunstschaffen in den letzten Jahrzehnten des 1. Jh. v. Chr. mit Bukolik, Naturidylle, Goldenem Zeitalter und religiöser Erneuerung ähnlichen Themenkreisen widmen. Zur Beurteilung römischer Landschaftsmalerei ist eine Berücksichtigung der zeitgenössischen Dichtung und Kulturentwicklung also unerlässlich, muss der literarische Kontext zu ihrem möglichen Verständnis herangezogen werden⁶⁰⁴. Dabei lässt sich eine Fülle an inneren und äußeren Verwandtschaften zwischen der augusteischen Landschaftsmalerei und der gleichzeitigen Dichtung ausmachen, was nicht nur in der Feinheit der Darstellung (*elegantia*), der Einfachheit als ästhetischem Konzept, dem Hang zu subtiler Ironie oder Sentimentalität, sondern auch in der zunehmenden Hinwendung zum Thema Landschaft in den Werken von Tibull, Vergil, Horaz oder Properz zum Ausdruck gebracht wird. Sowohl in der Dichtkunst als auch in der Malerei kommt es zur Schaffung einer intimen und privaten Wunschwelt, einer verklärten Naturauffassung, wobei Landschaft als idealisierter Rückzugsort gedacht wird⁶⁰⁵. Eine zentrale Rolle in diesen fiktiven Landschaftsgebilden spielen in der Dichtung genauso wie in den sakral-idyllischen Bildern die Bukolik, die bäuerliche Idylle und die Wiederbelebung des Sakralen, die ihm Rahmen einer utopischen Wunschwelt inszeniert werden. Die Elegie des Tibull oder die bekannte Alfiusepode

603 Vgl. Grüner 2004, 135 f. 141 f. 163 f.; Leach 1988, 242.

604 „Wort- und Bildkunst haben übergeordnete Anschauungen gemeinsam, unübersehbare Diskrepanzen zwischen den Medien lassen zugleich Leistungsfähigkeit und Grenzen der einzelnen Gattungen überprüfen. [...] Wer in den antiken Landschaftsbildern Illustrationen und Bestätigung überlieferter Texte erwartet, der erkennt die eigenständige Bildsprache dieser Gattung mit ihren Konventionen sowie ihren illusionistischen Absichten.“ Kotsidu 2008, 91. Eine Verbindung zwischen „Motiven“ der augusteischen Dichtung und Malerei wurde sowohl von philologischer als auch von archäologischer Seite – und hier vor allem von Leach, Silberberg, Kotsidu und Grüner – hergestellt. „Zum einen greift die Wandmalerei der dreißiger und vor allem zwanziger Jahre [des 1. Jh. v. Chr.] in verstärktem Maße auf Themen und Motive zurück, die in der gleichzeitigen Dichtung, insbesondere der Elegie, wiederkehren.“ Grüner, 169 f. „Die Entsprechung zwischen den Quellen [der Dichtung und Malerei] sind nur im Sinne von übergeordneten gemeinsamen Anschauungen denkbar, wie sie in der ersten und vierten Ekloge Vergils und auch in manchen Gedichten von Properz und Tibull zum Ausdruck kommen.“ Kotsidu 1999, 103 f. „Die verfeinerte Ironie zeigt einmal mehr, wie eng augusteische Wandmalerei und Dichtung in ästhetischer Hinsicht miteinander ver-

wandt sind. Der intime Stil der Villa Farnesina und die *musica reservata* der subjektiven lateinischen Liebeslegie huldigten dem gleichen intellektuellen Zeitgeschmack.“ Grüner 2004, 211. Eine mögliche Gefahr bei diesem Verfahren besteht darin, für den Einzelfall nach einer deckungsgleichen „Translation“ zwischen Dichtung und Malerei zu suchen, einer „Illustration“, die als solche nicht gegeben ist. Die Parallelen beziehen sich eher und im Sinne von Kotsidu auf einen gemeinsamen kulturhistorischen Rahmen, in dem sowohl literarische als auch künstlerische Zeugnisse entstehen und zu interpretieren sind. Vgl. u. a.: Beyen 1960, 30; Bigalke 1990, 156; Buchheit 1986, 131–133; Croisille 2010, 33 f. 54; Förtsch 1989, 342; Grimal 1960, 95; Grüner 2004, 11 f. 169 f. 211 f.; Himmelmann 1980, 19. 103. 108; Hinterhöller 2007b, 130–164; Kettemann 1972, 21. 25. 81. 84. 82. 94. 100. 134 f. 192 f.; Kotsidu 1999, 103 f.; Leach 1974, 49. 57 f. 85. 89. 100; Pietzcker 1965, 114; Reynen 1965, 416; Schneider 1995, 134 f.; Silberberg 1980, 37. 45; Simon 1986, 206; Snell 1955, 378; Stephan 1971, 10; Swinkels 1984, 40; Zanker 1987, 107.

605 Vgl. zuletzt: Grüner 2004, 212–215. 217; Kotsidu 2008, 68. „The stylistic simplicity of the paintings is [...] rather a direct reflection of their literary background.“ Leach 1988, 213.

des Horaz weisen die sakral-idyllischen Landschaften der Dichtung als Traumgebilde mit ir-realem Charakter aus, als unerreichbares Ideal, das man nicht unbedingt realisiert wissen möchte, sondern in das man sich umso intensiver hineinräumt, um sich spielerisch bis ironisch damit zu identifizieren⁶⁰⁶. Einen besonders innigen Bezug zu den sakral-idyllischen Bildwerken der augusteischen Zeit kommt den Elegien des Tibull zu, die von Leach mit den landschaftlichen Ausschnitten der sakral-idyllischen Vignetten verglichen wurden, in denen wie bei Tibull ein rustikales Heiligtum im Zentrum steht und die Verbindung von Landschaft mit göttlichem Wirken auf einfache Kultbezirke fokussiert ist, während die Umgebung „verschwommen“ bis unklar erscheint⁶⁰⁷.

„Denn ich bezeige meine Ehrfurcht, sei es, dass ein verlassener Baumstumpf auf den Feldern, sei es, dass ein alter Stein an der Weggabelung Blütengirlanden trägt, und jedwede Frucht vom Obstbaum, die ein neues Jahr hervorbringt, wird zuvor geweiht und dem Schutzgott des Landmannes geopfert. [...] Eben konnte ich noch nicht, jetzt kann ich mit geringem Vermögen zufrieden leben, ohne immer langem Reisen ausgeliefert zu sein, sondern um den Aufgängen des Hundsgestirns zur Sommerzeit im Baumschatten an Bächen mit vorbeiplätschernden Wasser zu entgehen. [...] Ihr sollt Beistand leisen, Götter! Verschmäh't weder die Gaben von einem ärmlichen Opfertisch noch aus sauberem Töpfergeschirr!“⁶⁰⁸

Den Themenkreisen der augusteischen Landschaftsdichtung vergleichbar, lassen sich innerhalb der sakral-idyllischen Malerei verwandte Schwerpunkte einer Naturauffassung und Landschaftsdeutung ausmachen, die hier stichwortartig zusammengefasst seien:

- *Kulturlandschaft*: In nahezu sämtlichen Beispielen der sakral-idyllischen Bildgattung erscheint Landschaft unter dem Aspekt menschlicher Ordnung und Zivilisation⁶⁰⁹. Es ist eine vom Menschen geformte und geprägte Natur, in denen Heiligtümer, umzäunte Haine, Tempel und Wohnhäuser die Hauptmotive bilden, in denen Landschaft als menschlicher Lebensraum begriffen wird. Als Grundkonstituenten der Landschaftsbilder verdeutlichen architektonische Motive und Kultbauten, dass die Natur der sakral-idyllischen Szenen vom Blickpunkt des Menschen aus entwickelt wird, nach menschlichen Dimensionen konzipiert und gedacht ist⁶¹⁰. Ab augusteischer Zeit wird auch die Figur ein unverzichtbarer Bestand-

606 Auf diesen Doppelcharakter nimmt das Spottgedicht des Horaz vom Wucherer Alfius pointiert Bezug. Der „*futurus rusticus*“ Alfius schwärmt zwar in den glühendsten Farben vom einfachen und beschaulichen Leben auf dem Land, denkt aber nicht daran, dieses Wunschbild auch in die Realität umzusetzen. „*Beatus ille qui procul negotiis, ut prisca gens mortalium, paterna rura bobus exercet suis solutus omni faenore [...] haec ubi locutus faenerator Alfius, iam iam futurus rusticus, omnem redegit idibus pecuniam, quaerit kalendis ponere.*“ „Glückselig jener, der da ferne von Geschäften so wie das Urgeschlecht der Sterblichen die väterliche Flur mit eigenen Stieren pflügt, ganz frei von Zinsenlast! [...] Als dies gesprochen einst der Wucherer Alfius, fast ganz schon der zukünftige Bauersmann, da treibt er an den Iden ein sein ganzes Geld – und sucht's an den Kalenden wieder auszuleihen.“ Hor. *Epod.* 2, 1–4, 66–70. Zitat u. Ü. nach: Kytzler 1981, 239. 243. Vgl. Grüner 2004, 269; Leach 1974, 49; Leach 1988, 211. 230 f.; Mayer 2005, 183 f.; Schneider 1994, 142 f.

607 Croisille 2010, 54; Grimal 1969, 334; Hinterhöller 2007b, 139 f. 148. 156; Leach 1980, 59 f. 62 f. 68 f.; Leach 1988, 210. 245 f. 241–243. 305–306.

608 „*Nam veneor, seu stipes habet desertus in agris seu vetus in trivio florida sarta lapis, et quodcumque mihi pomum novus educat annus, libatum agricolae ponitur ante deo. [...] Iam, modo non, possum contentus vivere parvo nec semper longae deditus esse viae, sed Canis aetivos ortus vitare sub umbra arboris ad rivos praetereuntis aquae. [...] Adsitis, divi! Neu vos e paupere mensa dona nec e puris spernite fictilibus!*“ Tib. *El.* 1, 1, 11–14. 25–28. 37–38 (Zitat u. Ü. nach: Lilienweiß 2001, 6–9). Vgl. Baldassarre u. a. 2002, 192; Leach 1988, 257; Mayer 2005, 183 f.

609 Bereits Woermann und Curtius erkannten in römischen Freskenbildern eine durchwegs „humanistische“ Landschaft, „d. h. es regiert in ihr immer der Mensch als Kulturindividuum.“ Curtius 1929, 386; Woermann 1876, 361. Vgl. Bergmann 1992, 23; Croisille 2010, 57; Kotsidu 2008, 94; Leach 1974, 60. 98; Leach 1988, 149. 267; Peters 1963, 3; Rostowzew 1911, 1 f.; Sichtermann 1984, 302; Silberberg 1980, xx.

610 „The landscape then, is a conspectus of typical features whose design and contents work together to offer a characteristically Roman view of a world ordered for human convenience and activity by huma design.“ Leach 1988, 267.

teil der sakral-idyllischen Landschaften, in denen menschliches Maß und menschliche Werte bestimmend sind. Erst eine Natur, die sich der Zivilisation eingliedern lässt und mit ihr verwoben wird, erst eine Landschaft, die im Bannkreis menschlichen Lebens und Handelns steht, wird als angenehm und positiv empfunden, erhält einen ästhetischen und ideellen Wert⁶¹¹.

- *Bukolik und ländliche Idylle*: Ein ebenso zentraler Aspekt in der Bewertung sakral-idyllischer Landschaftsbilder ist ihre enge Verbindung zur ländlichen Welt der Hirten. Der bukolischen Dichtung in augusteischer Zeit ansatzweise vergleichbar, etwa den Eklogen des Vergil, zeigen die sakral-idyllischen Bilder Landschaften, in denen eine dauerhafte Stimmung von Frieden, Beschaulichkeit und Glück herrscht⁶¹². Die zahlreichen Szenen mit Hirten und ihrem Weidevieh erscheinen dabei als vorwiegend statische und in sich ruhende Zustandsbilder, in denen alles Narrative zugunsten einer zeitlose Idylle ausgeblendet wird, um Ruhe, Müßiggang und Glück als idealen Dauerzustand zu präsentieren. Die bukolischen Landschaften werden dabei ähnlich wie in der Dichtung zu einem privaten und imaginären Rückzugsort stilisiert, in denen der Wunschtraum von einem glücklichen, sorglosen Dasein inmitten der Natur verbildlicht wird, das *rusticitas*-Ideal, der *otiums*-Gedanke und die verklärte Vorstellung von *pax in rure* eine Umsetzung erfahren⁶¹³.

„ergo alacris silvas et cetera rura voluptas Panaque pastoresque tenet Dryadesque puellas. Nec lupus insidias pecori, nec retia cervis ulla dolum meditantur: amat bonus otia Daphnis.“

„Also erfüllt Freude die heiteren Wälder, das übrige Land, den Pan, die Hirten und Dryaden. Kein Wolf sinnt darauf, dem Schaf nachzustellen, kein Netz will den Hirsch überlisten: Daphnis, der Gütige, liebt den Frieden.“⁶¹⁴

Gerade in der Dichtung, aber auch in den zeitgleichen Landschaftsbildern versteht sich die Schilderung der pastoralen Idylle als fiktiver Gegenentwurf zur historischen Wirklichkeit, als bewusster Kontrast zu städtischem Leben und Politik⁶¹⁵. In den Eklogen Vergils oder

611 Ein ähnliches Phänomen wurde auch für die augusteische Dichtung festgestellt, wo stets eine geordnete und kultivierte Natur erscheint, die im Bezug zum Menschen gesehen wird. Vgl. Troxler-Keller 1964, 72f.; Pietzcker 1965, 8. 19. 84. 88. 93 f.; Leach 1974, 99 f. Darüber hinaus scheint die Entwicklung eines ästhetischen Naturempfindens – wie es sich ab den späteren Agrarschriftstellern in Ansätzen greifen lässt – mit dem Aufschwung der Villegiatur im 1. Jh. v. Chr. verbunden. Für die Herausbildung eines solchen Naturzugangs ist ein enges Wechselverhältnis zwischen realem Naturgenuss im *otium* und künstlerisch gestalteter Natur in Form von Landschaftsmalerei, Dichtung und Gartenkunst maßgeblich. Gerade der Aufschwung der Landschaftsmalerei erklärt sich nicht nur aus einer veränderten Naturauffassung, sondern hatte seinerseits eine andere Sicht der Natur zur Folge, die nun verstärkt als Landschaftsbild, als „*forma aliqua ad eximiam pulchritudinem picta*“ wahrgenommen wurde, wie es in den Villenbriefen des jüngeren Plinius heißt (Plin. *Epist.* 5, 6, 13). Vgl. Schneider 1995, 53–56. 79–82.

612 Zur Bukolik innerhalb der sakral-idyllischen Landschaftsbilder vgl. u. a.: Bergmann 1992, 22. 33; Bigalke 1990, 156; Beyen 1938–1960, Bd. II, 30; Croisille 2010, 33. 54. 138 f.; Pietzcker 1965, 114; Stephan 1971, 10; Kettemann 1972, 21. 84; Kotsidu 1999, 103 f.; Kotsidu 2008, 44–46. 62–64. 91. 93; Lavagne 2001, 61; Leach 1974, 57 f. 85. 89; Himmelmann 1980, 19. 103. 108;

Simon 1986, 206; Snell 1955, 378.

613 Unter dem Ausdruck «Bukolik» lässt sich für die Zeit des 1. vor- und nachchristlichen Jahrhunderts vermutlich ein breites Feld an Bedeutungen subsumieren, in dem sich das Bedürfnis nach ländlicher Ursprünglichkeit, glückseliger Einfachheit, privater Muße, Annehmlichkeit und einer kultiviert-dichterischen Lebensweise ausdrückt. Dass diese Kontraste nicht als widersprüchlich empfunden wurden, lässt auf einen spielerisch-assoziativen Umgang mit den verschiedenen Themenkreisen schließen, bei dem die einzelnen Vorstellungsebenen durchaus vermischt werden konnten. Vgl. Grimal 1960, 292; Grüner 2004, 269; Blankenhagen 1962, 25 f.; Curtius 1948, 195–197. 200–205; Troxler-Keller 1964, 71; Leach 1974, 112; Leach 1980, 59 f. 62; Römer 1981, 12 f.; Schneider 1995, 124–134. 141–143; Steingraber 1985, 27; Swinkels 1984, 40; Witek 2006, 91–93. 111–114. 126–129. 186 f.; Zanker 1987, 286; Zanker 1995, 141 f.

614 Verg. *Ecl.* 5, 58–61 (Zitat u. Ü. nach: Albrecht 2001, 46 f.).

615 Mehr noch als in der Dichtung sind die Landschaften der Freskenmalerei idealisiert und geglättet. Im Gegensatz zur stets heiteren Bilderwelt der Sakral-Idylle thematisiert Vergil im ersten Gedicht der *Bucolica* beispielsweise die massenhaften Landenteignungen italischer Bauern während des Zweiten Triumvirats und die Ansiedlung von Veteranen nach der Schlacht von Philippi 42 v. Chr. in

den Elegien des Tibull wird ein poetisches Traumland kreiert, das dem vornehmen Großstadtrömer zur imaginären Zufluchts- und Erholungsstätte wird, eine friedlich-utopische Landschaft, die als Kompensation, Korrektiv und Gegenbild zur realen Lebenssituation wirkt. Im Unterschied zur griechischen Bukolik eines Theokrit erklärt sich das dichterische und malerische Hirtenparadies der augusteischen Zeit aber nicht nur aus dem Spannungsverhältnis von Stadt und Land, sondern auch aus dem schroffen Gegensatz zur historischen Situation und den Wirren der Bürgerkriege⁶¹⁶.

- *Laus in ruris – Landleben als ideale Lebensform*: Die sakral-idyllische Landschaftsmalerei fungiert nicht nur als geeignete Projektionsfläche für solche Konzepte, die mit bukolischer Idylle verknüpft sind, sondern auch für jene, die mit einer Verklärung des altrömischen Bauerntums verbunden sind. Im Vordergrund stehen die angenehmen und erbaulichen Seiten des Landlebens, das als ideale Lebensform geschildert wird, eine naturverbundene Welt, die von Einfachheit und Schlichtheit – den verklärten Idealen von *simplicitas* und *paupertas* – geprägt ist. Die realen Mühen des Landlebens werden weitgehend ausgeblendet, statt der harten Arbeit auf den Feldern werden ausruhende Hirten, geduldige Angler und heitere Wanderer gezeigt⁶¹⁷. Für die augusteische Dichtung und, in Anlehnung daran, auch für die sakral-idyllischen Landschaftsbilder manifestieren sich im einfachen und beschaulichen Landleben die Werte und Tugenden der römischen Frühzeit, wird die Welt der

Italien: „*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi silvestrem tenui Musam meditaris avena: nos patriae finis et dulcia linqvimus arva: nos patriam fugimus.*“ „Du Tityrus, lehnt dich zurück, beschirmt von der weitverzweigten Buche und übst auf feinem Schilfrohr ein ländliches Lied. Wir aber müssen den Heimatboden verlassen, die lieben Gefilde. Wir flüchten aus der Heimat.“ Verg. *Ecl.* 1, 1–3. Zitat u. Ü. nach: Albrecht 2001, 7. Gerade in Vergils Eklogen lässt sich die charakteristische Kombination aus italienischen Landschaftselementen und idealisierten Zügen im Sinne einer „verklärten Heimatlandschaft“ deuten: „Die in der ersten Ekloge geschilderte Landschaft [...] ist also weder eine realistische Abbildung Italiens noch die Darstellung einer bloß in der Sehnsucht des Dichters existierenden Utopia; eher ist es eine gemüthhaft bedingte Verklärung der Heimatlandschaft.“ Witek 2006, 114. Vgl. Croisille 2010, 33; Grimal 1960, 215; Kettemann 1972, 20; Himmelmann 1980, 18; Effe – Binder 1989, 38. 61 f.; Witek 2006, 91–93. 111–114. 126–129. 166. 228 f.

⁶¹⁶ Vgl. Hor. *Carm.* 4, 12, 10–14; Tib. *El.* 1, 1, 1–6; 1, 1, 41–50; 1, 10, 39–50; Verg. *Ecl.* 1, 1–5; 1, 46–58; 1, 64–78; 2, 60–62; 10, 33–44. Der ursprüngliche Gegensatz Stadt – Land wird innerhalb der augusteischen Dichtung um eine politisch-moralische Dimension erweitert, die bukolische Wunschwelt als Antithese zur geschichtlichen Realität entworfen – eine Thematik, die in den Eklogen Vergils besonders greifbar ist: „Vergil, aber auch seinen gleichgesinnten Lesern steht Arkadien als Refugium auf Zeit offen, ein Rückzug, um der harten Realität zu entgehen.“ Effe – Binder 1989, 101. Dabei nimmt Vergil in seinen Eklogen erstmals auf Arkadien Bezug, erhebt es zum bukolischen Schauplatz und formt es zu einer fiktionalen Dichterlandschaft um, wobei ihm jene historische Überlieferung als Ausgangspunkt dient, derzufolge Arkadien als ursprüngliche Landschaft der Hirten bekannt war, in der eine einfache Lebensweise und traditioneller Hirtengesang gepflegt wurden. In den Eklogen wird Arkadien aber weniger realistisch als symbolisch geschildert,

sodass die arkadische Landschaft zu einer Metapher für die verklärte Heimat, die genügsame Lebensführung der Vorzeit und den Fortbestand intakter Moralsysteme gebraucht wird. Dass sich ähnliche Konzepte auf die römische Wandmalerei übertragen lassen, wurde von Kettemann erkannt: „Eine überraschende Parallele zu Vergil finden wir in der bildenden Kunst. Die römische Wandmalerei [...] wendet sich von der hässlichen Welt politischer Verwirrungen in den idyllischen Zauber einer traumhaft verklärten Welt.“ Kettemann 1972, 21. In der Dichtung Vergils sind die Werte und Ideale des bukolischen Traumlandes darüber hinaus als Projektionsfläche für gesellschaftliche Hoffnungen und Ziele zu verstehen. Die Bukolik beschränkt sich nicht bloß auf eine nostalgische Vergangenheit, sondern verweist auf die Zukunft: „Die bukolische Welt wird nicht nur zum Symbol eines verlorenen Paradieses, sondern zum Träger einer im Herannahen begriffenen Zukunft.“ Albrecht 2001, 132. „Die Zeit der bukolischen Landschaft ist eine die Vergangenheit wiederholende Gegenwart, welche sich ihrerseits, wie der Mensch vertrauend hofft, in der Zukunft wiederholen wird.“ Pietzcker 1965, 114. Zur literarischen Landschaft Arkadien und der bukolischen Idylle als Gegenbild und Zufluchtsort vgl. u. a.: Buchheit 1986, 133; Effe – Binder 1989, 13. 101; Kotsidu 1999, 103; Kotsidu 2008, 47. 62–64; Schefold 1952, 163 f.; Schneider 1995, 122–124; Stephan 1971, 10; Witek 2006, 126–129. 166. 186 f. 228 f.

⁶¹⁷ Während Hirten, Wanderer, Angler und Opfernde zu den beliebtesten Figurentypen zählen, werden ländliche Arbeiten nur selten dargestellt: Der Gelbe Fries (Abschnitt 1) und die *Ambulatio* (F) der Villa Farnesina (MN 1233, 1235) zeigen Fischer beim Einholen der Netze. Bauern bei der Feldarbeit sind bisher nur aus dem „großen“ Columbarium der Villa Pamphili bekannt (Wand C, XXX). Vgl. Peters 1963, 57; Hinterhöller 2007b, 150; Lavagne 2001, 58; Leach 1974, 57; Ling 1977, 9 f.; Peters 1990, 249; Schneider 1995, 116 f.; Kotsidu 1999, 103; Mielsch 2001, 181.

Bauern zu einem Symbol unverdorbenen Moralität. Die ländliche Welt erscheint als ein Bollwerk des ehrwürdigen *mos maiorum*, wo sich neben einer üppig-fruchtbaren Landschaft auch die ursprünglichen Römertugenden erhalten haben. Diese moralische Reinheit, die in dem frommen, friedlichen Landvolk der Landschaftsbilder vielleicht zum Ausdruck kommt, findet in Vergils *Georgica* eine eindringliche Beschreibung⁶¹⁸:

„*At secure quies et nescia fallere vita dives opum variarum, at latis otia fundis, speluncae vivique lacus et frigida Tempe mugitusque boum mollesque sub arbore somni non absunt; illic saltus ac lustrata ferarum et patiens operum exiguoque adsueta iuventus, sacra deum sanctique patres; extrema per illos Iustitia excedens terris vestigia fecit.*“

„Dafür aber genießt man Ruhe und Frieden und ein Leben ohne Trug, das reich ist an mancherlei Gut, und lebt auf weiten Feldern in Muße. Auch fehlen nicht Grotten, natürliche Seen, nicht kühles Tempetal, das Muhen der Rinde und wohliger Schlummer unter Bäumen. Bergweiden sind da, Wildschlupfe, eine Jugend, an ausdauernde Arbeit und karges Leben gewöhnt, Heiligtümer der Götter und Väter, in Ehren gehalten. Als die Gerechtigkeit von der Erde schied, hinterließ sie bei den Bauern ihre letzte Spur.“⁶¹⁹

Dabei wird die Vorstellung der *laus in ruris*, das Lob der Einfachheit und des beschaulichen Landlebens, in der augusteischen Dichtung und besonders bei Vergil mit Italien und der *Saturnia Tellus* verknüpft, was als Vergleichsmoment für die sakral-idyllischen Bilder und ihre lose, eher symbolhafte denn echte topographische Verbindung mit einer Landschaft italisch-römischer Prägung zu werten sein könnte.

„*salve, magna parens frugum, Saturnia tellus, magna virum; tibi res antiquae laudis et artis ingrediator, sanctos ausus recludere fontes, Ascraeumque cano Romana per oppida carmen.*“

„Sei begrüßt, große Mutter der Feldfrüchte, Saturnische Erde, groß an Männern. Dir zu Ehren stelle ich Werke alter Würde und Kunst dar, erschließe kühn die heiligen Quellen und singe ein Ascraisches Lied in römischen Städten.“⁶²⁰

- *Aurea aetas – Goldenes Zeitalter*: Gerade in der augusteischen Kunst und Literatur erlebt die Thematik des Goldenen Zeitalters eine besondere Blüte, entwickelt sich zu einem gängigen Topos, der auch in den sakral-idyllischen Landschaftsbildern ansatzweise greifbar wird. Auf einer metaphorischen Ebene wird die Landschaft des Goldenen Zeitalters zum Träger

618 In der augusteischen Dichtung wird die Lebenswelt des altrömischen Bauerntums zu einem patriotischen Mythos stilisiert und mit einer romantisch-nostalgischen Aura umgeben. Im bewussten Gegensatz zum Luxusstreben und der Korruption der Bürgerkriegszeit ist das gerechte und einfache Dasein des Landmannes von *Iustitia*, *Virtus* und *Concordia* bestimmt, den Schlagwörtern altrömischer Wertvorstellungen. Damit erscheint auch die ländliche Welt als ein verklärtes Gegenbild zur politischen Realität. „Das Landleben ist Zufluchtsort der alten Römertugenden und erlaubt ein Leben in bescheidener Unabhängigkeit und Frömmigkeit. Auch steht das Glück des Bauern in der Obhut der Gerechtigkeit und des Friedens.“ Schönberger 1994, 208. Dass die augusteische Landschaftsdichtung als positiver Gegenentwurf zur historischen Wirklichkeit zu verstehen ist, wurde auch für die ländlich-agrarische Thematik von Vergils *Georgica* aufgezeigt. „In der abseitigen bäuerlich-ländlichen Welt setzt Vergil ein tröstendes Gegengewicht zu dem wirren und zerstörenden Weltgesche-

hen und zeigt in ihm ein friedvolles, rechtes und glückliches Dasein.“ Kettemann 1972, 25 f. (vgl. u. a.: Hor. *Carm.* 3, 6, 35–44; Verg. *Georg.* 1, 504–507; 1, 513–515; 2, 459–474; 2, 531–540; Tib. *El.* 1, 10, 39–50). Vgl. u. a.: Buchheit 1986, 133; Croisille 2010, 54; Effe – Binder 1989, 13. 58. 78. 101; Grimal 1960, 253; Himmelmann 1980, 19; Kettemann 1972, 21. 25 f. 81; Klingner 1967, 61–65; Lavagne 2001, 58; Leach 1974, 23. 31. 49. 107; Leach 1980, 48. 59 f. 60. 68 f.; Leach 1988, 212; Pietzcker 1965, 49 f. 81–83; Römer 1981, 121. 132; Schefold 1952, 163 f.; Schneider 1995, 119. 125–128. 138–140; Schönberger 1994, 207 f.; Silberberg 1980, xxii. 42; Simon 1986, 206; Snell 1955, 372; Stephan 1971, 9 f.; Troxler-Keller 1964, 71; Vischer 1965, 142.

619 Verg. *Georg.* 2, 466–474. Zitat u. Ü. nach: Schönberger 1994, 66 f.

620 Verg. *Georg.* 2, 174–176. Zitat u. Ü. nach: Schönberger 1994, 48 f.

und Ausdruck bestimmter Leitideen wie agrarischem Automatismus, Fülle, Wohlstand, Glück und Frieden, wie es im Zeitaltermythos bei Ovid exemplarisch ausgeprägt ist.

„Und es entstand die erste, die goldene Zeit: ohne Rächer, ohne Gesetz, von selber bewahrte man Treue und Anstand. [...] Sie lebten dahin sorglos in behaglicher Ruhe. Selbst die Erde, vom Dienste befreit, nicht berührt von der Hacke, unverwundet vom Pflug, so gewährte sie jegliche Gabe, und die Menschen, zufrieden mit zwanglos gewachsenen Speisen, sammelten Früchte des Erdbeerbaums, Erdbeeren der Berge, Kornelkirschen, in stacheligen Brombeersträuchern die Früchte, und die Eicheln, die Jupiters Baum, der breite, gespendet. Ewiger Frühling herrschte, mit lauem und freundlichem Wehen fächelten Zehpyrlüfte die Blumen, die niemand gesät. Ja, bald brachte die Erde, von niemand gepflügt, das Getreide, ungewendet erglänzte das Feld von gewichtigen Ähren. Hier gab's Ströme von Milch, dort ergossen sich Ströme von Nektar und es troff von der grünenden Eiche der gelbliche Honig.“⁶²¹

Das Kernmotiv des agrarischen Automatismus⁶²² verbindet sich mit der Vorstellung einer immerwährenden Fruchtbarkeit, sodass die Landschaft der *aurea aetas* von Fertilität und Fülle gekennzeichnet ist, einem Wachstum und Gedeihen in allen Bereichen der Natur. Bei den augusteischen Dichtern wird das Goldene Zeitalter zusätzlich mit dem Konzept des *ver aeternum* verknüpft, herrscht in der Landschaft der *aurea aetas* ein ewiger Frühling, entfaltet sich die Vegetation zu üppiger, blühender Fülle⁶²³. Den sakral-idyllischen Bildern vergleichbar handelt es sich um einen segensreichen Dauerzustand mit sonnigem Wetter und mildem Klima, ist eine ähnliche Anspielung auf Fertilität und Frieden vorhanden. Gelegentlich wird die paradiesische Landschaft der *aurea aetas* auch mit den Gefilden des Elysiums verbunden, dem strahlenden und glücklichen Aufenthaltsort der Seligen, der als utopische Landschaft geschildert wird.

„*Arva beata petamus, arva divites et insulas, reddit ubi cererem tellus inarata quotannis et inputata floret usque vinea, germinat et numquam fallentis termes olivae suamque pulla ficus ornat arborem, mella cava manant ex ilice, montibus altis levis crepante lymphæ desilit pede.*“

„Die Fluren, die seligen, suchen wir, die Fluren und die reichbeglückten Inseln, wie die Erde ohne Ackern Getreide schenkt noch jedes Jahr und unbeschnitten immer weiter wächst der

621 Ov. *Met.* 1, 89–112. Übersetzung nach: Breitenbach 1971, 26 f. Dieselben Züge trägt die Landschaft der *aurea aetas* in Vergils *Bucolica*: „*omnis feret omnia tellus. Non rastros patietur humus, non vinea falcem; robustus quoque iam tauris igua solvet arator.*“ „Jeglicher Boden bringt alles hervor. Die Erde muß keine Hacke mehr erdulden, die Rebe keine Sichel, auch der starke Pflüger wird seine Stiere vom Joch befreien.“ Verg. *Ecl.* 4, 39–41. Zitat u. Ü. nach: Albrecht 2001, 38 f. Weitere Textstellen zum *aurea aetas*-Motiv: Verg. *Ecl.* 4, 4–10; Verg. *Georg.* 2, 174 f.; 2, 335–345; Verg. *Aen.* 7, 202–204; 8, 319–325; Tib. *El.* 1, 3, 35–40; 10. Vorbildhaft für die Behandlung der *aurea aetas*-Thematik in augusteischer Zeit wirkten der Zeitaltermythos bei Hesiod und die Beschreibung vom Garten des Alkinoos in der *Odyssee* (Hes. *Erg.* 110–126; Hom. *Od.* 7, 112–128). Vgl. Buchheit 1986, 131 f.; Croisille 2010, 138 f.; Förtsch 1989, 342; Leach 1974, 100; Himmelmann 1980, 15; Kettemann 1972, 82. 94. 100. 134 f. 192 f.; Reynen 1965, 415 f.; Schönberger 1994, 208 f.; Schneider 1995, 118–120; Silberberg 1980, 37; Witek 2006, 92. 191 f.

622 Die Vorstellung der selbsttätigen Erde war bereits

Hesiod bekannt (Hes. *Erg.* 109–126), wird von der augusteischen Literatur aber breiter ausgeführt. Eine Vermischung mit den Ideen der Bukolik und dem *laus in ruris* ist durchaus beabsichtigt und lässt sich auf ähnliche Weise in der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei feststellen. In der Fruchtbarkeit des Goldenen Zeitalters lässt sich nicht nur eine Parallele zu den üppigen Landschaften der augusteischen Malerei erkennen, sondern auch eine Metapher für Reichtum und Wohlstand. Vgl. Himmelmann 1980, 15; Kettemann 1972, 82. 94. 100; Leach 1974, 100; Reynen 1965, 415; Schneider 1995, 119 f. 121.

623 Ov. *Met.* 1, 107 f. Zephyr, der vergöttlichte Westwind, wurde mit dem milden Klima des Frühlings verbunden und findet sich bereits in der homerischen Schilderung vom Garten des Alkinoos (Hom. *Od.* 7, 112–130). Das Motiv des ewigen Frühlings gehörte ursprünglich nicht zum Vorstellungsbereich der Goldenen Zeit, sondern wurde als typisches Kennzeichen der Ideallandschaft von den augusteischen Dichtern auf die Schilderung der *aurea aetas* übertragen. Vgl. Buchheit 1986, 131; Förtsch 1989, 342; Reynen 1965, 416.

Wein. Es grünt und nimmer trägt dort der Olivenzweig, die junge Feige ziert den eigenen Baum, Honig tropft aus hohler Eiche, von hohen Bergen leicht springt herab das Wasser rauschenden Fußes.⁶²⁴

Berücksichtigt man diese konzeptuelle Verbindung von Elysium und Goldenem Zeitalter, augusteischer Landschaftsdichtung und Malerei, mutet es durchaus plausibel an, in einigen sakral-idyllischen Szenen ebenfalls einen Bezug zu den Gefilden der Seligen zu erkennen, gerade dann, wenn derartige Landschaftsbilder im Kontext der Grabmalerei auftauchen, etwa den Columbaria der Villa Pamphili⁶²⁵. Das menschliche Dasein der *aurea aetas* ist von Frieden, Ruhe und Ordnung geprägt. Krieg und Mord sind dem Menschengeschlecht der Goldenen Zeit noch unbekannt, stattdessen herrschen Eintracht, Harmonie und eine urzeitliche Sorgenfreiheit⁶²⁶. Der allgemeine Friedenszustand, der sich auch in den Genrebildern der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei gespiegelt findet, erklärt sich aus der naturgegebenen Sittlichkeit des Goldenen Zeitalters, in dem die Menschen moralisch unverdorben und tugendhaft sind. Auch bei Horaz sind es die Frommen und Gerechten, denen das Elysium zuteil wird und die ein Stück der *aurea aetas* zurückerlangen:

„*Jupiter illa piae secrevit litora genti, ut inquinavit aere tempus aureum, aere, dehinc ferro duravit saecula, quorum piis secunda vate me datur fuga.*“

„Jupiter hat jene Gestade einem frommen Geschlecht zugeteilt, als unrein werden er ließ einst mit Erz die goldene Zeit; mit Erz, danach mit Eisen hat verhärtet er die Generationen, deren Frommen nur glücklich Entkommen wird zuteil, da ich es ihnen künde.“⁶²⁷

Im Motiv des Goldenen Zeitalters vermischen sich die mythisch verklärte Visionen einer vergangenen Ur- und Frühzeit mit Jenseitshoffnungen und Zukunftserwartungen, erfährt die Schilderung einer üppig-paradiesischen Natur eine ethisch-sentimentale Aufladung und symbolische Überfrachtung. Dabei wird das Land der *aurea aetas* nicht zuletzt mit Italien gleichgesetzt, wo sich nach römischer Tradition Saturn verbarg, nachdem er von Jupiter aus dem Olymp vertrieben wurde⁶²⁸. Während dieser legendären Herrschaft des Saturn er-

624 Hor. *Epod.* 16, 41–48. Zitat u. Ü nach: Kytzler 1981, 271. Vgl. Schneider 1995, 121. Die „Inseln der Seligen“ sind hier mit dem Automatismus der Goldenen Zeit kombiniert. Als paradiesische Ideallandschaft erscheint das Elysium auch in der berühmten Unterweltschilderung der Aeneis (Verg. *Aen.* 6, 637–674).

625 Eine „elysische“ Gartenlandschaft zeigen vermutlich auch die Grabmalereien im Columbarium des Patron an der Via Latina aus augusteischer Zeit. Zur Elysiums-Thematik der Landschaftsbilder und dem Grab des Patron vgl. u. a.: Baldassarre u. a. 2002, 173–175; Bianchi Bandinelli 1970, 119; Croisille 2005, 160; Hinterhöller 2007b, 152–157; Ling 1991, 111; Moormann 2001, 101.

626 Ebenfalls ein Ausdruck für diesen verklärten Seinszustand sind der Tierfriede, bei dem Löwe und Lamm einträchtig nebeneinanderliegen, sowie die Ordnung der Landschaft selbst. Simon 1986, 126; Snell 1955, 384.

627 Hor. *Epod.* 16, 63. Zitat u. Ü. nach: Kytzler 1981, 273. Vgl. Troxler-Keller 1964, 85; Schneider 1995, 121. Die Tugendhaftigkeit des Goldenen Zeitalters wird von Horaz auch in seinem Saecularlied angesprochen (Hor. *carm. saec.*, 56). Angereichert mit ethischen Grundsätzen und Wertvorstellungen, wird die *aurea aetas* zu einem Symbol der perfekten Gesellschaft stilisiert und fungiert als

Modell für die Erneuerung der römischen Zivilisation. Einen bezeichnenden Ausdruck findet diese zukunftsweisende Konzeption des Goldenen Zeitalters in der vierten Ekloge Vergils, die in der Ankündigung eines künftigen *saeculum aureum* gipfelt: „*Ultima Cumaei venit iam carminis aetas; magnus ab integro saeculorum nascitur ordo. Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna, iam nova progenies caelo demittitur alto. tu modo nascenti puero, quo ferrea primum desinet ac toto surget gens aurea mundo, casta fave Lucina: tuus iam regnat Apollo.*“ „Schon ist die letzte Zeit des cumaeischen Liedes gekommen, die große Reihe der Äonen wird von neuem geboren. Schon kehrt die Jungfrau zurück, die Herrschaft Saturns kehrt wieder. Schon wird neuer Nachwuchs vom hohen Himmel herabgesandt. Dem Knaben, der soeben geboren wird und mit dem das eiserne Geschlecht endlich vergehen und auf der ganzen Welt ein goldenes Geschlecht erstehen wird, sei du gnädig, keusche Lucina! Schon regiert dein Apollo.“ Verg. *Ecl.* 4, 5–10. Zitat u. Ü. nach: Albrecht 2001, 36 f. Über die Identität von Vergils „*puer*“ wurde in der Forschung vielfach spekuliert. Vgl. Albrecht 2001, 131; Leach 1974, 218; Reynen 1965, 415; Zanker 1987, 107.

628 Als ein Gott der Fruchtbarkeit und des Ackerbaus, der in Latium angeblich Zivilisation und Landwirtschaft

lebte Italien ein Goldenes Zeitalter, hielten sich Friede und Reichtum länger als in anderen Gegenden. Damit verschmelzen italische Frühzeit, bäuerliches Leben und *aurea aetas* zu einem einzigen Vorstellungskomplex, der sich vermutlich mit ähnlicher Konnotation und Stoßrichtung in den sakral-idyllischen Landschaftsbildern wiederfindet, um darin ein „gelobtes Land“ zu stilisieren.

- *locus amoenus*: Gerade die kleinen Landschaftsausschnitte und sakral-idyllischen Vignetten, die im Rahmen dieser Untersuchung thematisch ausgeklammert wurden, da es sich bei ihnen nicht um Panoramadarstellungen handelt, lassen sich treffend mit einem weiteren Schlagwort der augusteischen Landschaftsdichtung in Verbindung bringen: dem *locus amoenus*. Der Ausdruck *amoenus* ist ein typisches Kennzeichen der vergilischen Ideallandschaft, die innerhalb der bukolischen Dichtung als poetische Fiktion einer lieblichen Naturszene aufzufassen ist, zu deren Ausstattung Bäume, Wiesen, Blumen, Quellen, Grotten und Bäche gehören. Als idealer Ort dient der *locus amoenus* dem landschaftlichen Genuss, ist er Schauplatz des Hirtenesangs und, ähnlich wie die Landschaft der *aurea aetas* und die sakral-idyllischen Bilder, durch üppige Vegetation, Annehmlichkeit und mildes Klima geprägt, märchenhaft und geographisch unauffindbar⁶²⁹.
- *Sakrale Konnotationen, Kult, Pietas und Präsenz des Numinosen*: Einer der Hauptaspekte innerhalb der sakral-idyllischen Landschaftsbilder ist ihre Bezugnahme auf den Themenbereich Kult und Religion, der in Form von Heiligtümern, Tempeln, Kultdenkmälern, Opfernden und Pilgern ins Bild gesetzt wird. In den sakral-idyllischen Szenen, etwa dem Gelben Fries des Livia-Hauses, der Ambulatio der Villa Farnesina oder dem „roten Cubiculum“ der Villa von Boscotrecase, ist das Opfer als gängigste Sakralhandlung stets präsent⁶³⁰. Dabei sind es überwiegend Frauen, die beim Kult zu sehen sind – als Opfernde, Pilger oder Gabenbringerinnen mit Früchten, Körben, Fackeln oder Weihegefäßen. Derartige Szenen weisen den Großteil der sakral-idyllischen Bilder als regelrechte „Kultlandschaften“ aus, die eine Parallele in den Elegien des Tibull finden, wo der ländliche Kult ein ebenso beliebtes Motiv ist⁶³¹. Eine enge Verbindung zwischen Landschaft und Göttern macht sich auch in

einführte, wurde Saturn erst später mit Kronos gleichgesetzt. Über seine segensreiche Herrschaft in der Frühzeit Italiens berichtet Vergils *Aeneis*: „Kam da als erster Saturn aus den Himmelshöhen des Olympus, fliehend Jupiters Waffen, verbannt aus entrissener Herrschaft, der dem rohen Geschlecht, das auf hohen Gebirgen zerstreut war, Ordnung schenkte, Gesetze verlieh und nannte die Landschaft Latium, bergendes Land, weil er dort sich sicher verborgen. Unter diesem Gebieter erschien das goldene Zeitalter, wie man erzählt, so friedlich beherrscht er in Ruhe die Völker.“ Verg. *Aen.* 8, 319–325. Übersetzung nach: Plankl 1989, 211 f. Vgl. Verg. *Georg.* 2, 174 f.; Kettemann 1972, 134 f.; Schönberger 1994, 208 f.; Silberberg 1980, 37.

629 Charakteristisch für den *locus amoenus* ist nach Leach seine „dreamlike quality“. „Unlike the Theocritean loci, descriptions of the real surroundings of the herdsmen, the Vergilian locus is always an imagined ideal [...]“ Leach 1974, 107. Vgl. Bergmann 1992, 32; Curtius 1948, 197, 200; Kotsidu 2008, 22. 44 f. 93; Steingräber 1985, 27. 33.

630 Im Gelben Fries (Abschnitt 2) opfert ein Priester der Göttin Diana, im Cubiculum (16) der Boscotrecase-Villa (Ostwand) bereitet eine Priesterin zu Füßen des zentralen Heiligtums das Opfer vor, in der Villa Farnesina (Ambulatio F, Inv. 1235) legt eine Frau ihre Gaben zu Füßen einer Neptun-Statue nieder. Vgl. Peters 1963, 62; Andreae in: Helbig III, 430–451; Silberberg 1980, 6; Bi-

galke 1990, 156; Peters 1990, 249.

631 So beginnt das Einleitungsgedicht des 2. Buches mit der Beschreibung eines ländlichen Opfers: „*Quisquis adest, valeat: Fruges lustramus et agros, ritus ut a prisco traditus extat avo. Bacche, veni, dulcisque tuis e cornibus uva pendeat, et spicis tempora cinge, Ceres! Luce sacra requiescat humus, requiescat arator, et grave suspenso vomere cesset opus. [...] Omnia sint operata deo: Non audeat ulla lanificam pensis imposuisse manum. [...] Dii patrii, purgamus agros, purgamus agrestes: Vos mala de nostris pellite limitibus, neu seges eludat messem fallacibus herbis, neu timeat celeres tardior agna lupos.*“ „Wer auch immer zugegen ist, er möge gesund sein: Die Feldfrüchte und Äcker schreiten wir ab, wie denn der vom altherwürdigen Ahnen überlieferte Brauch noch fortlebt. Bacchus, komme herbei, die süße Traube soll von deinen Hörnern herabhängen, und du, Ceres, umgib deine Schläfen mit Ähren! Im Lichte des heiligen Tages soll der Erdboden ausruhen, ausruhen soll der Pflüger, und seine beschwerliche Arbeit soll, wenn er die Pflugschar weggehängt hat, brachliegen. [...] Alle Werke für den Gott sollen verrichtet sein: Keine Frau soll es wagen, eine webende Hand an die ihr zugewogenen Wollstücke zu legen. [...] Ihr väterlichen Götter, wir reinigen die Äcker, wir reinigen die Landleute: Vertreibt ihr die Übel von unseren Grenzen und weder soll das Saatfeld die Ernte mit täuschenden Gräsern verspotten, noch soll das allzu träge Schaflamm die schnell laufenden Wölfe fürch-

anderen Werken der augusteischen Dichtung bemerkbar, wo die Vorzüge des Landlebens oftmals mit kultischer Verehrung in Zusammenhang stehen, sich das beschauliche Glück in ländlicher Umgebung vollzieht, der idyllische Friede der Hirtenwelt nur durch das Wohlwollen der Götter entfaltet wird. In Übereinstimmung mit der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei, in denen die Götterbilder von Priapus, Diana-Trivia und Isis-Fortuna am beliebtesten sind, tauchen auch in der Dichtung gerade die ländlichen Gottheiten auf, die Schützer der Felder, Äcker und Gärten, die Götter der Bauern, Hirten, Herden und Wälder⁶³². Eine solche Parallele wird bereits im Anruf der ländlichen Gottheiten im ersten Buch der *Georgica* deutlich:

„*Liber et alma Ceres, vestro si munere tellus Chaoniam pingui glandem mutavit arista poculaque inventis Acheloia miscuit uvis; et vos, agrestum praesentia numina, Fauni, ferte simul Faunique pedem Dryadesque puellae: munera vestra cano. Tuque o, cui prima frementem fudit equum magno tellus percussa tridenti, Neptune; et cultor nemorum, [...] ipse nemus linquens patrium [...] Pan, ovium custos, [...] oleaque Minerva inventrix, [...] et teneram ab radice ferens, Silvane, cupressum; dique deaque omnes, studium quibus arva tueri, quique novas alitis non ullo semine fruges, quique satis largum caelo demittitis imbrem;*“

„[...] Liber und gütige Ceres, wenn durch eure Huld die Erde die Chaonische Eichel mit strotzenden Ähren vertauscht und Acheloische Becher mit neu entdeckten Trauben vermischt hat; auch ihr, Faune, hilfreiche Gottheiten des Landvolkes, kommt zusammen herbei, ihr Faune und Dryadenmädchen: Euren Gaben gilt mein Lied. Auch du, Neptunus, dem anfangs die Erde, durchbebt vom mächtigen Dreizack, das schnaubende Pferd hervorbrachte; ferner du, Aristaeus, der Freund der Haine [...]; ja Pan selbst, Hüter der Schafe, verlass den heimischen Wald [...], und du, Minerva, Entdeckerin des Ölbaums [...], und Silvanus, der die entwurzelte junge Zypresse einherträgt; auch ihr, Götter und Göttinnen alle, die ihr eifrig die Fluren beschirmt und neue Feldfrucht ungesät sprießen laßt und den Saaten reichlich Regen vom Himmel ausgießt.“⁶³³

Die Kulte der bukolischen Hirtenwelt sind dabei durchaus mit dem Kreis der agrarisch-bäuerlichen Gottheiten verknüpft, Faunus und Silvanus erscheinen neben Ceres, Bacchus und Priapus⁶³⁴. In allen Fällen wird jedoch der unmittelbare Bezug der Götter zur Landschaft und der sie umgebenden Natur betont, sodass die augusteischen Dichter gerade in der kultisch überformten Ideallandschaft einen Bereich sakraler und moralischer Reinheit entdecken, eine Welt, in der Mensch, Gottheit und Natur noch im Einklang stehen, wo göttliche Ordnung und echte Frömmigkeit herrschen. Wie in den sakral-idyllischen Landschaften werden die opfernden Hirten und Bauern, die Pilger und Gaben bringenden Frauen zu einem Sinnbild von *pietas*, die als Kardinaltugend des altrömischen Bauerntums

ten.“ Tib. *El.* 2, 1, 1–20. Zitat u. Ü. nach: Lilienweiß 2001, 72f. Vgl. Bergmann 1992, 28; Hinterhöller 2007b, 141–151; Leach 1988, 302f.; Mayer 2005, 183f.; Kotsidu 1999, 103.

632 Eine Statistik zur Verteilung der Götterbilder innerhalb der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei in augusteischer Zeit bei: Hinterhöller 2007b, 136f.; vgl. auch: Bergmann 1992, 28. Danach entfallen ca. 19% der anthropomorphen Kultbilder der Landschaftsszenen auf den Garten- und Fruchtbarkeitsgott Priapus, ca. 10% auf die Natur- und Waldgöttin Diana-Trivia und ca. 7% auf die synkretistische Isis-Fortuna. Andere identifizierbare Gottheiten wie Apollo, Faunus, Bacchus, Minerva und Neptun sind seltener anzutreffen.

633 Verg. *Georg.* 1, 7–23. Zitat und Übersetzung nach: Schönberger 1994, 7. Im Hinblick auf die Verehrung ländlicher Gottheiten wurde bereits mehrfach eine Verwandtschaft zwischen augusteischer Landschaftsmalerei und Dichtung festgestellt: Kotsidu 1999, 103f.; Kotsidu 2008, 15–17. 94; Leach 1988, 212; Peters 1990, 250; Schneider 1995, 117. 147; Sichtermann 1984, 304; Silberberg 1980, 43; Witek 2006, 92.

634 Pan begegnet als Hirtengott nicht nur in Vergils *Bucolica*, sondern wird auch in den *Georgica* angerufen. Ähnlich wird dem Gartengott Priapus auch in den Hirtenliedern ein Opfer dargebracht: Verg. *Georg.* 2, 492–502; Verg. *Ecl.* 7, 33–36. Vgl. Bergmann 1992, 28; Lavagne 2001, 61; Kettemann 1972, 68.

vor allem in der Erfüllung der kultischen Pflichten bestand. So findet sich eine exemplarische Beschäftigung mit der *pietas*-Thematik in den Elegien des Tibull, wo die Beschwörung ländlicher Kulte als nostalgische Metapher für die harmonische Eintracht zwischen Göttern, Menschen und Natur wirkt⁶³⁵. Eine ähnlich sentimental-sakrale Verbrämung von Landschaft begegnet nicht nur in den Werken der Dichtung, sondern auch in der gleichzeitigen Wandmalerei, in der eine zeitlose *pia gens* ihre Gaben in den Heiligtümern der Naturgötterheiten darbringt. Dabei ist der fiktionale Gehalt der sakral-idyllischen Landschaften nicht zu verkennen, die in der Wandmalerei genauso wie in der Dichtung die realen Verhältnisse des Landlebens bewusst ausblenden, um sich einer mythisch-verklärten Vergangenheit oder vielmehr einer zeitlosen Wunschwelt zu widmen.

Neben der *pietas* gegenüber Göttern und Ahnen ist es bezeichnend für die agrarisch geprägten Vorstellungen der altrömischen Religion, dass sich der Mensch von jenen göttlichen Mächten umgeben weiß, die durch ihr Wirken in der Natur erfahrbar sind. Verbunden sind diese religiösen Konzepte mit dem Ausdruck *numen*⁶³⁶. Obwohl die Bezeichnung *numen* erstmals bei Accius in republikanischer Zeit belegt ist⁶³⁷, könnte die Vorstellung numinoser Kräfte aus den ältesten Schichten der römischen Religion stammen. Zwar bleibt der Ausdruck *numen* bevorzugt Gottheiten vorbehalten, doch manifestiert sich auch in gewissen Naturphänomenen numinoses Walten: im Wachstum der Pflanzen, beim Reifeprozess des Getreides und beim Bestellen des Ackers. Zur Annahme göttlicher Wirkkräfte in der Natur passt es auch, wenn besondere Plätze und Landschaften zu heiligen Mächten in Bezug gesetzt werden, sodass *Numina* auch an heiligen Orten wirken konnten, in Wäldern, Hainen, Seen oder Bäumen wohnten oder sogar mit bestimmten Bereichen der Landschaft identisch waren⁶³⁸. Den Werken der augusteischen Landschaftsdichtung vergleichbar fin-

635 Als Beispiele dieses sakralen Naturempfindens lassen sich nicht nur die *Elegien* des Tibull, sondern auch Vergils *Georgica* und einige Stellen bei Horaz anführen, u. a.: Tib. *El.* 1, 1, 11–14; 2, 1, 17 f., 37–46: „*Dii patrii, purgamus agros, purgamus agrestes: Vos mala de nostris pellite limitibus [...]. Rura cano rurisque deos. His vita magistris desuevit querna pellere glande famem: Illi compositis primum docuere tigillis exiguam viridi fronde operire domum [...]. Tunc victus abiere feri, tunc consita pomus, tunc bibit irriguas fertilis hortus aquas, antea tunc pressos pedibus dedit uva liquores mixtaque securo est sobria lympa mero.*“ „Ihr väterlichen Götter, wir reinigen die Äcker, wir reinigen die Landleute: Vertreibt ihr die Übel von unseren Grenzen [...]. Die Felder besinge ich und die Feldgötter. Mit ihnen als Lehrmeister gewöhnte es sich menschliches Leben ab, mit der Kernfrucht der Eiche den Hunger zu vertreiben: Jene lehrten das erste Mal, Balken zusammensetzen und das enge Haus mit grünem Laub zu bedecken [...]. Damals verschwanden die wilden Lebensweisen, damals wurde der Obstbaum angepflanzt, damals trank der fruchtbare Garten aus bewässernden Leitungen, damals gab die vorher von Füßen ausgepresste Traube Säfte von sich, und gemischt wurde nüchternes Wasser mit sorgenstillendem Wein.“ Zitat u. Ü. nach: Lilienweiß 2001, 72–75. Verg. *Ecl.* 2, 61–62; Verg. *Georg.* 1, 1–23; 1, 337–342; 2, 467–474; Hor. *Carm.* 1, 4, 1–12; 1, 17, 13–16; 3, 22, 1–8; Tib. *El.* 1, 1, 15–20; 2, 5, 23–34; 2, 1, 1–37. Der ursprüngliche Ausübungsbereich der *pietas erga deos* war der häuslich-private Kult innerhalb der *gens* und die Ahnenverehrung. Vgl. Bergmann 1992, 31; Koch 1954, 92 f.; Kotsidu 1999, 103; Leach 1980, 55. 59. 63. 65; Muth 1986, 340 f.; Schönberger 1994, 207.

636 Der Ausdruck *numen* wurde in der philologischen Forschung sowohl mit ‚Bewegung‘, ‚Wirkung‘ als auch mit ‚Zunicken‘/‚Winken‘ übersetzt, wobei hier in beiden Fällen göttliche Bewegung und göttliches Winken gemeint ist. Die neuere Forschung leitet den Begriff von dem Verb *nuere* (‚zunicken‘, ‚winken‘, ‚seinen Willen äußern‘) ab und weist die *numina* bestimmten Gottheiten oder Phänomenen zu, deren göttliche Kraft gerade in ihrem *numen* besteht. Demnach ist der Ausdruck *numen* zuerst mit Gottheiten verbunden und wird vermutlich erst ab augusteischer Zeit zur Bezeichnung einer unpersönlichen göttlichen Macht gebraucht. Bergmann 1992, 28. 30. 33; Dumézil 1996, 18–31; Fishwick 1969, 361; Hinterhöller 2007b, 159 f.; Latte 1960, 19. 57. 63; Muth 1986, 316 f.; Pötscher 1986, 356–362; Rose 1951, 114; Schefold 1964, 13; Wagenvoort 1972, 350. 352.

637 Accius spricht vom „*nomen et numen Iovis*“ (Accius *R. b. Non.* 173, 27). Muth 1986, 316; Pötscher 1986, 358.

638 „So sah man überall in der Natur das Walten göttlicher Wesen. Nicht nur böse Kräfte oder Dämonen sind damit gemeint, sondern auch Kräfte, die dem Menschen von Nutzen waren. Den Ausfluß göttlicher Mächte erblickte man in alten ehrwürdigen und schattenspendenden Bäumen, in erfrischenden Quellen, in der Üppigkeit der Frühlingswiesen, zugleich aber auch in der zerstörerischen Gewalt der Naturphänomene. [...] Die überwiegende Mehrheit antiker Landschaftsbilder in der privaten Wandmalerei zeigt ländliche Szenerien, in denen das Numinose in der Natur allgegenwärtig ist.“ Kotsidu 2008, 15. Vgl. Croisille 2010, 54. 60. 138; Hinterhöller 2007b, 158–164; Kotsidu 1999, 103 f.; Kotsidu 2008, 15–17; Leach 1988, 212; Schneider 1995, 117. 147.

det sich in den sakral-idyllischen Bildern der späten Republik und frühen Kaiserzeit eine enge Verbindung zwischen Gottheit und Landschaft, *numen* und heiligem Ort, da in ihnen nicht nur ländliche Naturgötter wie Priapus und Diana-Trivia bevorzugt als Statuen erscheinen, sondern auch anikonische Kultmonumente und heilige Bäume als Leitmotive fungieren. Gerade das immer wiederkehrende Motiv des heiligen Baumes macht deutlich, dass Teile der natürlichen Landschaft als Träger heiliger Kräfte aufgefasst wurden und sich in ihnen göttliches Wirken manifestiert⁶³⁹. Zwischenbereiche des Heiligen werden der numinosen Vorstellung gemäß auch ohne Gestalt wirksam, die Landschaft wird abermals zu einem Sinnbild, einem Symbol für die Präsenz und Allgegenwart des Göttlichen in der Natur⁶⁴⁰.

Resümierend lässt sich im Hinblick auf eine Interpretation der sakral-idyllischen Landschaften festhalten, dass in ihnen eine Fülle von Anspielungen, Wunschvorstellungen und Verklärungsmechanismen vorhanden sind, die verwandten Themenbereichen wie Bukolik, Goldenem Zeitalter, *laus ruris* und ländlichem Kult angehören. Der römischen Dichtung vergleichbar wird Landschaft dabei nicht nur um ihrer selbst willen thematisiert, sondern als eine Projektionsfläche für menschliche Sehnsüchte und Utopien genutzt, wird emotional aufgeladen und als symbolischer Ausdruck zentraler Leitideen wie Frieden, Einfachheit, Glück, Gerechtigkeit und Harmonie mit Göttern und Natur verstanden. Durch diese enge Verknüpfung der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei mit dem menschlichen Dasein und der Welt des Göttlichen erhalten die Bilder nicht nur fiktiven, sondern auch metaphorischen Charakter. In ihnen erscheint Natur nicht wie sie ist, sondern wie sie idealerweise sein sollte. Die Landschaft wird zu einer Metapher für den gelungenen, vollkommenen Daseinsentwurf, der gleichsam eine Übersteigerung des Realen ist, eine Überhöhung des Wirklichen und die Transzendierung des Tatsächlichen auf ein Ideal hin.

639 Noch bei Plinius sind die heiligen Bäume Wohnstätten von Geistern, die Wälder Tempel von Göttern, sodass sich an ihnen numinoses Wirken zeigt. Plin. *Nat. Hist.* 12, 2. Vgl. Bigalke 1990, 290; Darling 1979, 37 f.

640 Hier lässt sich womöglich ein pantheistischer Ansatz greifen, der in römischer Zeit durch die Kosmologie der stoischen Philosophie vorgeprägt sein könnte. In Ciceros Dialogen über die Natur der Götter führt der Stoiker Balbus die stoische Idee von der Beseeltheit des Universums folgendermaßen aus: „*Natura est igitur, quae continet mundum omnem eumque tueatur, et ea quidem non sine sensu atque ratione. [...] Quocirca sapientem esse mundum necesse est, naturamque eam, quae res omnes complexa teneat, perfectione rationis excellere, eoque deum esse mundum omnemque vim mundi natura divina contineri.*“ „Es gibt also einen Urstoff, der das ganze Weltall in sich schließt und schützt, und zwar einen der Empfindungsvermögen und Vernunft besitzt. [...] Deshalb besitzt das Weltall zwangsläufig Weisheit, und das Wesen, das alle Dinge umfassen hält, zeichnet sich durch vollendete Vernunft aus; daher muß das Weltall eine Gottheit sein und die ganze Kraft des Weltalls auf einem göttlichen Wesen beruhen.“ Cic. *Nat. Deor.* 2, 29–30. Zitat u. Ü. nach: Blank-Sangmeister 1995, 142 f. Eine dichterische Bearbeitung der stoischen Kosmologie findet sich im Vierten Buch der *Georgica*, in dem Vergil über die Bienenzucht berichtet und die Bienen in Übereinstimmung mit der Tradition

der älteren Stoa mit einem umfassendes Lebensprinzip verbindet, das die gesamte Natur durchwaltet: „*His quidam signis atque haec exempla secuti esse apibus partem divinae mentis et haustus aetherios dixere; deum namque ire per omnia, terrasque tractusque maris caelumque profundum; hinc pecudes armenta viros genus omne ferarum quemque sibi tenuis nascentem arcessere vitas; scilicet huc reddi deinde ac resoluta referri omnia, nec morti esse locum, sed viva volare sideris in numerum atque alto succedere caelo.*“ „Einige lehren bei solchen Zeichen und Beweisen, in den Bienen wohne ein Funke des göttlichen Geistes und ein Hauch des Äthers. Durchdringe doch Gott alles, jegliches Land, die Weiten des Meeres und den tiefen Himmel; von ihm erhielten kleines und großes Vieh, die Menschen und das ganze Geschlecht der wilden Tiere, ein jedes bei seiner Geburt den zarten Lebenshauch. Dorthin kehre dann auch alles zurück, löse sich heimkehrend auf, und nirgends sei Platz für den Tod, vielmehr schwinde sich das Lebendige empor wie ein Stern und eile zum hohen Himmel.“ Verg. *Georg.* 4, 219–227. Zitat u. Ü. nach: Schönberger 1994, 122 f. Bereits Curtius erkannte in den römischen Landschaftsbildern eine „pantheistische Religiosität“: „Gott und Natur sind eins.“ Curtius 1929, 388 f. Vgl. Beyen 1938–1960, Bd. II, 278; Croisille 2010, 138; Hinterhöller 2007b, 162–164; Lapidge 1989, 1386–1392; Long – Sedley 2000, 380–397.

1. 2. Raumerfassung und Perspektiveformen

Bei den sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbildern, die unter den Ausdruck ›Panoramadarstellung‹ fallen und einen weit gefassten Landschaftsraum zeigen, handelt es sich fast ausschließlich um solche Fresken, die einen bildhaften Charakter innerhalb des architektonischen Wandsystems besitzen. Das bedeutet, dass sie im Gegensatz zu den umgebenden Architekturszenarien mit illusionistischem Anspruch als separate Bildelemente eingefügt sind, welche oft durch einen eigenen Rahmen vom Wandsystem getrennt und in ihrer Bildhaftigkeit betont werden. Dementsprechend sind die sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbilder auch nicht (oder nur kaum) in maßstäblicher oder perspektivischer Übereinstimmung mit dem restlichen Wandsystem gestaltet, sondern erzeugen einen eigenständigen Bildraum⁶⁴¹. Diese autonome Räumlichkeit der Landschaftsbilder erlaubt es, die sakral-idyllischen und nilotischen Panoramadarstellungen für sich zu betrachten und in weitgehender Ausklammerung des umgebenden Wandkontextes auf ihre perspektivischen Darstellungsformen hin zu analysieren⁶⁴². Die Verschiedenheit der perspektivischen Systeme – architektonisches Wandsystems einerseits, Landschaftsbilder andererseits – sollte jedoch nicht als Zeichen darstellerischer Inkonsequenz gewertet werden, sondern erklärt sich vielmehr aus dem geschlossenen Bildcharakter der Landschaftsfresken, die vom Zweiten Stil bis über den Vierten Stil hinaus als bewusster Kontrast zu den illusionistisch angelegten Architekturmalereien entworfen wurden und darin als selbständige Einzelformen wirken⁶⁴³.

Den perspektivischen Einzelanalysen gleichsam als Prüfstein vorausgeschickt, sollen die bisherigen Forschungsergebnisse zur Perspektive der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsfresken zusammengefasst werden, um sie anschließend zu vertiefen, differenzieren oder gegebenenfalls zu korrigieren. Eine der ersten, aber gleichzeitig noch immer treffendsten Einschätzungen bezüglich der räumlichen Darstellungsweise der römischen Landschaftsbilder findet sich bei Woermann, wenngleich die dortigen Ausführungen noch etwas summarisch blieben⁶⁴⁴. Weitere wichtige Ansätze zur Beurteilung der Perspektive in sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbildern lieferten u. a. Beyen, Leach, Ling und Blanckenhagen, in deren Folge sich eine *communis opinio* herausgebildet und zementiert hat, die hier in einigen Stichworten wiedergegeben sei:

- „Höhenstaffelung“: Mit dem etwas obskuren Ausdruck ›Höhenstaffelung‹ wird in der archäologischen Forschung meist vage eine Form der bildlichen Raumstruktur verbunden, bei der, vereinfacht gesprochen, die Einzelmotive „übereinander platziert“ sind. Diese simple „Staffelung“ sei als primitive Chiffre der Raumschaffung zu verstehen und finde in den sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbildern immer wieder Verwendung, vor allem in den frühen Phasen der Entwicklung, während des Zweiten Stils und in den schematisieren-

641 „Das Mittelbild [...] ist seit dem Dritten Stil völlig autonom, ein Bild, dessen Eigengesetzlichkeit am scharf hervorgehobenen Rahmen endet.“ Strocka 1991, 191. Eine „Eigengesetzlichkeit“ der sakral-idyllischen Landschaftsbilder ist bereits im Zweiten Stil vorgeprägt, in dem die Bilder in Form von separaten Friesen oder Einzelpaneelen erscheinen. Eine Einbindung ins architektonische Wandsystem findet sich dort, wo sakral-idyllische Monochromata Reliefs imitieren wollen (Orthostaten etc., vgl. Kap. II. 1. 1. 2.). Aber auch dort sind die Landschaftsszenen einer eigenständigen Räumlichkeit unterworfen, die von den umgebenden Architekturszenarien unabhängig ist.

642 „Roman landscapes have traditionally been evaluated apart from their context, an approach that is justified by the framing devices around many examples and by the

apparent similarities of these landscapes to European oil paintings.“ Bergmann 1992, 22.

643 Engemann hebt den „offenen Gegensatz“ zwischen der Perspektive der sakral-idyllischen Landschaftsfrieze und dem architektonischen Darstellungsrahmen, in den die Frieze eingebunden sind, hervor und erkennt darin eine Art Widersprüchlichkeit (ein Beispiel ist der rot-monochrome Landschaftsfries aus Boscoreale [Mariemont]). Diese „Gegensätzlichkeit“ darf jedoch nicht als raumlogischer Widerspruch aufgefasst werden, sondern als bewusster und gewollter Verfremdungseffekt, der die unterschiedliche Wertigkeit der Darstellungsbereiche unterstreicht. Vgl. Engemann 1967, 144.

644 Woermann 1876, 392–400.

den Exemplaren der späteren Kaiserzeit⁶⁴⁵. Die Anordnung der Bildelemente übereinander sei bei der „Staffelung“ als *symbolischer* Ausdruck für ihr räumliches Hintereinander aufzufassen und als Vermächtnis der *topographia* zu werten.

Die Problematik einer solchen Redeweise, die nicht zuletzt auf Panofsky zurückgeht⁶⁴⁶, wurde bereits in Kap. I. 3. 1. 1. angesprochen und setzt bereits auf einer theoretischen und terminologischen Ebene ein. Denn es ist unklar, worauf mit dem Ausdruck ‚Staffelung‘ eigentlich Bezug genommen wird:

- 1.) Es könnte ein praktisches *Verfahren* zur Bilderzeugung gemeint sein, bei dem Einzelmotive übereinander platziert werden. „Staffelung“ wäre demnach ein Aspekt des Entstehungsprozesses und würde eine Bezeichnung für die zweidimensionale Anordnung der Motivumrisse auf der Bildebene liefern.
- 2.) ‚Höhenstaffelung‘ könnte eine räumliche Struktur innerhalb perspektivischer Darstellungen bezeichnen, die in der modernen Forschung als „unrealistisch“ bewertet wird. Der Terminus würde sich dann eher auf die räumliche bzw. „unräumliche“ Interpretation der zweidimensionalen Anordnung beziehen.

Während die erste Bedeutung – Staffelung als Herstellungsverfahren und zweidimensionale Anordnung in einem Bild – sowohl unproblematisch als auch trivial ist, bringt die zweite Interpretation – Staffelung als (irreale) Bildraumstruktur – einige Schwierigkeiten mit sich, sodass es ratsam erscheint, auf diesen verfänglichen Ausdruck zu verzichten. Denn: Bezeichnet ‚Staffelung‘ lediglich das Übereinander von Bildelementen auf der Bildebene und die räumliche Interpretation dieses Übereinander im Sinne eines Hintereinander, so sind sämtliche Perspektiven, die mithilfe solcher Projektionsstrahlen erzeugt werden, die von oben auf die Objekte fallen, „Staffelungen“. Sehr vereinfachend gesprochen, ergibt sich für sämtliche Draufsichten mit senkrechter Bildebene sowohl in der Parallelperspektive als auch in der Zentralperspektive, dass jene Objekte, die sich im Realraum hintereinander befinden, so dargestellt werden, dass sie auf der Bildebene übereinander angeordnet sind (z. B. Kavalier- und Kabinettperspektiven, Vogelperspektiven₁₋₂). Abhängig vom jeweiligen Ansichtswinkel⁶⁴⁷ wird räumliches Hintereinander also in beiden (projektiven) Perspektiveformen immer durch ein Übereinander in der Bildebene ausgedrückt⁶⁴⁸. Der Ausdruck ‚Staffelung‘ wirkt in dieser Verwendungsweise also redundant und irreführend. Möchte man angesichts dessen ‚Staffelung‘ für jene Bildwerke reservieren, bei denen Detailansichten ohne Draufsicht (bspw. Aufrisse) mit einer räumlichen Gesamtstruktur in Draufsicht kombiniert werden, ergäbe sich dieselbe Bedeutung wie für ‚Mischperspektive‘, was abermals zu terminologischen Verwirrungen und Inkonssequenzen führen würde. Bereits aus theoretischen Gesichtspunkten empfiehlt es sich also, den vagen, mehrdeutigen und irreführenden

645 „As in the Villa of the Mysteries [...] the mode of representation is map-like, more distant buildings being shown at a higher level with very little reduction in scale.“ Ling 1977, 7. Zur „Höhenstaffelung“ vgl. u. a.: Beyen 1938–1960, Bd. I, 199. Bd. II, 290 f.; Leach 1988, 95. 103 f. 107; Ling, 1977, 7 f. 12 f.; Ling 1991, 142; Peters 1963, 7; Peters 1990, 254, Schefold 1962, 56.

646 Panofsky 1964, 141–143: „Das Hintereinander der Gegenstände kann daher [...] nicht anders, als durch Staffelung angedeutet werden [...].“ Panofsky versteht unter ‚Staffelung‘ vor allem die Reihung von Aufrissen unter- und übereinander (bei der es sich vermutlich aber um die Vorstufe einer axonometrischen Raumschließung handelt).

647 Für Parallelperspektiven und Axonometrien gilt: Treffen die parallelen Projektionsstrahlen von oben auf das Objekt, werden solche Objekte, die sich hintereinan-

der im Raum befinden, auf der Bildebene übereinander abgebildet. Für Zentralperspektiven gilt: Befinden sich Objekte auf derselben waagrechten Ebene hintereinander im Raum und liegt diese Ebene unter dem Horizont, so erscheinen die weiter entfernt liegenden Objekte in der Abbildung weiter oben. Treffen Projektionsstrahlen von unten auf Objekte bzw. liegen Objekte über der Horizonthöhe, gilt die Umkehrung: In der Abbildung erscheinen weiter entfernt liegende Objekte weiter unten. Vgl. Kap. I. 3. 1. – I. 3. 1. 1.

648 Eine ähnliche Auffassung wird von Leach vertreten, die allerdings nicht den Ausdruck ‚Staffelung‘ bemüht: „Buildings placed one above the other also give an immediate appearance of spatial recession at the same time that this arrangement signifies geographical distancing within a factual cartographic plan.“ Leach 1988, 95.

Ausdruck ›Staffelung‹ zu verwerfen und zur korrekten Beschreibung der perspektivischen Strukturen innerhalb der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbilder ausschließlich auf die explizierten und eindeutigen Ausdrücke der Darstellenden Geometrie und ihre theoretischen Zusammenhänge zurückzugreifen.

- „*Vogelperspektive*“: Hauptmerkmal für die Forschungslage zur Perspektive der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsfresken ist der notorische Verweis auf ihre „Vogelperspektive“ bzw. ihren „hohen Augpunkt“. Der Eindruck einer generellen „Vogelperspektive“ entstünde dabei als Folge der „Staffelung“⁶⁴⁹, sei in den frühen Beispielen der Gattung besonders präsent, erhalte sich aber bis in den Vierten Stil und die nachpompejanische Zeit⁶⁵⁰. In der Anwendung der „Vogelperspektive“ wurde zugleich ein Hinweis auf den Einfluss der *topographia* gesehen, sodass der „allgemein hohe Augpunkt“ der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbilder als bezeichnendes Relikt einer mutmaßlichen Genese aus der „*topographischen*“ und *chorographischen* Tradition gewertet wurde⁶⁵¹. Im Hinblick auf diese Einschätzung bleibt freilich zu klären, inwieweit sich der Ausdruck ›Vogelperspektive‹ tatsächlich mit den vorhandenen Darstellungen verbinden lässt, oder ob es sich bei dieser Forschungsmeinung um eine pauschalisierende und zu weit gefasste Redeweise handelt, die weniger auf Vogelperspektiven₁₋₃ im hier definierenden Sinne Bezug nimmt, sondern diesbezüglich noch zu präzisieren ist.
- *Mischperspektive*: Neben der „Vogelperspektive“ wurde die Anwendung einer Mischperspektive als Charakteristikum der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbilder in der Forschung ausgemacht. In den Fresken würde sich eine perspektivische Inkonsequenz und Diskrepanz äußern, die darin bestünde, dass die Einzel motive der Landschaftsbilder trotz einer generellen Draufsicht keiner räumlichen Einheit unterworfen seien, sondern perspektivisch jeweils für sich stünden. Den (meisten) sakral-idyllischen und nilotischen Fresken liege keine einheitliche Raumerfassung zugrunde, sondern variierende Blickpunkte und Ansichtswinkel seien in einer gemeinsamen Darstellung mehr oder weniger gelungen kombiniert. Besonders betont wurde das Vorhandensein von Mischperspektiven innerhalb der sakral-idyllischen und nilotischen Bildgruppe von Blanckenhagen, der darin eine nähere

649 Zur „Vogelperspektive“ als typische Darstellungsform der sakral-idyllischen Landschaften vgl. u. a.: Beyen 1938–1960, Bd. I, 199. Bd. II, 291; Blanckenhagen 1990, 43; Hinterhöller 2007 a, 34; Kenner 1964, 165 f.; La Rocca 2008, 23; Leach 1988, 95. 103 f. 107; Ling 1977, 7–10; Mikocki 1990, 90–93. 119; Peters 1963, 7; White 1957, 76.

650 „[...] daß auf allen landschaftlichen Hintergründen der antiken Gemälde der Horizont sehr hoch genommen ist. Aber gerade auf den Bildern, auf denen es sich um eine Entwicklung der Ferne handelte, ist der Horizont außerordentlich hoch gelegt. Eine richtige Perspektive wäre aber bei Bildern mit hohem Horizonte ebenso gut möglich und notwendig, wie auf denen mit niedrigerem.“ Woermann 1876, 393. „Alle diese Landschaften sind mit hohem Augenpunkte gesehen. Wir blicken von oben in die Bildbühne und sie erweitert sich vor unseren Augen in die Tiefe.“ Curtius 1929, 393. „In den „topia“ der Villa Item ist der Augenpunkt ziemlich hoch. [...] Der hohe Augenpunkt scheint also zu den Landschaften dieser Art zu passen [...]“ Beyen 1938–1960, Bd. II, 291. „The eye level is as a rule fairly high [...]“ Peters 1963, 62. „Tous les paysages antiques conservés recourent à un point de vue élevé.“ Mikocki 1990, 91. „Nel paesaggio di età greco-romana normalmente l'orizzonte è molto più alto rispetto

all'occhio dello spettatore. [...] Di qui l'impressione consueta che i singoli elementi della composizione si dispongano non in profondità, ma in file discontinue sul piano di fondo [...] la veduta detta a volo d'uccello.“ La Rocca 2008, 36. La Rocca äußert sich zugunsten einer Vogelperspektive, die nicht für alle Elemente der Darstellung durchgehalten wird. Der Horizont sei in den meisten Fällen sehr hoch angesetzt.

651 Ein diesbezüglicher Zusammenhang mit *topographia* und *chorographia* wurde u. a. von Beyen, Blanckenhagen, Ling, Kenner und La Rocca vermutet: Beyen 1938–1960, Bd. I, 199; Blanckenhagen 1990, 42; Kenner 1964, 165 f.; La Rocca 2008, 36; Ling 1977, 7–9; Ling 1991, 142. Kenner verwies auch auf das gelegentliche Vorkommen von Unteransichten in der römischen Landschaftsmalerei, wobei sie unteransichtige Architekturdarstellungen mit einer typologischen Herkunft aus der Bühnenmalerei in Verbindung bringt: „Selbst auf den kleinfigurigen Landschaftsidyllen römischer Zeit kann bei Architekturen der Blick da sotto in su vorkommen. Bei den römischen Beispielen sind dies selbstverständlich nur mehr ererbte, in ihrer Herkunft unverstandene Züge. Die hellenistisch-pompejanischen Fresken dagegen dürften den Bühnenzusammenhang noch bewußt repräsentieren.“ Kenner 1964, 154.

Differenzierbarkeit der allgemeinen „Vogelperspektive“ erkannte⁶⁵². Perspektivische Inkonsistenz sei nicht nur im Vergleich verschiedener Architektur motive innerhalb eines Bildes zu beobachten, sondern herrsche genauso zwischen Figur und Architektur, wobei unterschiedliche Proportionen und Ansichtswinkel auszumachen seien.

Unter Bezugnahme auf die gemachte Festsetzung des Ausdrucks ‚Mischperspektive‘ (Kap. I. 3. 3. 3.) bleibt zu prüfen, inwieweit sich unter den sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsfresken tatsächlich Mischperspektiven ausfindig machen lassen bzw. ob eine nähere Differenzierung und Aufschlüsselung der verwendeten Mischperspektiven gegeben werden kann.

- *Annähernd zentralperspektivische Größenverminderung*: Das Vorhandensein einer näherungsweise zentralperspektivischen Größenreduzierung der dargestellten Objekte zum Hintergrund hin lässt sich ab dem fortgeschrittenen Zweiten Stil innerhalb der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbilder beobachten und wird in der Forschung seit Woermann gelegentlich erwähnt⁶⁵³. Bereits das Auftauchen einer tiefenräumlich gebundenen Größenverminderung erweist, dass innerhalb der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsdarstellung gewisse „Gesetzmäßigkeiten“ oder Richtlinien der Zentralperspektiven_{Min} bekannt waren und berücksichtigt wurden, wenngleich sie als Ergebnis empirischer Beobachtung in die räumliche Bildgestaltung aufgenommen wurden. Dies bedeutet, dass allein die Größenreduzierung zum Hintergrund nicht als ausschlaggebendes Indiz einer konsequent durchgeführten Zentralperspektive gewertet werden darf, wenngleich sich darin eine gewisse innere Nähe zu zentral-parallelperspektivischen Mischperspektiven₁ oder der Zentralperspektive_{Min} erkennen lässt, welche auf empirischem Wege und der Kenntnis einiger wichtiger Eigenschaften (Theoreme) zentralperspektivischer Darstellung zustande kommen.

652 „[...] the so-called bird’s eye perspective. The term is unfortunate because the objects represented are not uniformly seen from a high eye level. In fact each appears in its own perspective, namely, that which is most informative and in which its shape and volume may be comprehended most easily. [...] Buildings therefore appear as seen from different, but usually high points of view while people and smaller objects seem to be represented at much lower eye levels.“ Blanckenhagen 1990, 43. Blanckenhagens Analyse, die an den sakral-idyllischen Landschaften des „roten Cubiculum“ (16) von Boscotrecase entwickelt wurde, haben sich etliche Forscher angeschlossen. Bereits White, der die impressionistische Skizzenteknik der Landschaftsbilder hervorhob, konstatierte in der linearperspektivischen Gestaltung der Pinakes und Friese gewisse Freiheiten und Vagheiten „with no intention of creating similarly closed, and tightly organized, designs.“ White 1957 82f. „The eye level [...] varies slightly from one building to another or between one group and the next, without this being at once noticeable. Nearly all of the buildings appear to have been drawn according to the rules of perspective, but on a closer view not everything is found to agree in this respect.“ Peters 1963, 62. Vgl. Peters 1963, 70; Peters 1990, 254. Zugunsten einer Mischperspektive mit verschiedenen Ansichtswinkeln und „Augenpunkten“ sprach sich auch La Rocca (2008, 34–36) aus. Die „instabile und inkohärente“ Perspektiveform, bei der die hohe Draufsicht nicht durchgehalten wird und verschiedene Darstellungsformen sich mischen, stamme aus der Kartographie auch nach Holliday. „In order to produce a detailed pictorial record of events within their settings, topographers probably used

some form of bird’s-eye perspective. However they combined it with other perspectives, for the objects represented are not uniformly seen from a high level; rather, each object appears in its own perspective, one chosen to be the most informative and in which its shape and volume are most easily apprehended. [...] The representation of reality as it appears to the eye takes second place to the desire to give the fullest possible information about things selected for representation.“ Holliday 2002, 106. „Often we seem to look at foreground structures more or less from a horizontal viewpoint, while background structures are shown as if viewed from above.“ Ling 1977, 12. Vgl. Ling 1991, 144. „Here illogically stocked views of sacred spots with trees towering over temples and tiny sacrificing figures confuse the effects of projection and reflection, presenting the viewer with competing and incompatible spatial realities.“ Bergmann 1992, 35. Vgl. Hinterhöller 2007a, 49; Mielsch 1981, 195; Mielsch 2001, 182; Mikoćki 1990, 91 f. 119; Richter 1970, 51 f.; Schefold 1962, 60. 153; Silberberg 1980, 29.

653 „Eine Gefühlsperspektive ist aber auf allen antiken Landschaften durchgeführt. Die Verkleinerung der Gegenstände im Hintergrunde ist zwar nicht immer mit gleichem Glücke, aber doch oft sehr gut gehandhabt.“ Woermann 1876, 393. Die perspektivische Verkleinerung zum Hintergrund findet vermutlich erst ab der Phase IIB des Zweiten Stil verstärkten Eingang in die sakral-idyllischen Landschaftsbilder. Zur Größenreduzierung vgl. Bergmann 1992, 24; Bigalke 1990, 220. 223; La Rocca 2008, 35; Ling 1977, 8. 12f.; Ling 1990, 142; Richter 1970, 54 f.; Rostowzew 1911, 13.

- *Fehlende räumliche Kontinuität*: Ein bekanntes stilistisches Merkmal der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbilder während des Zweiten und Dritten Stils, das auch im Hinblick auf ihre räumliche Darstellungsweise von erheblichem Interesse ist, wird in der Forschung als sog. „Inselstil“ bezeichnet. Einzelne Motivkompartimente sind in Form von Vignetten über eine neutrale Bildebene verteilt und tauchen wie Inseln aus einer monochrom belassenen Grundfläche hervor⁶⁵⁴. Die Wirkung des „Inselstils“, bei dem die zusammengestellten Bildelemente in einem unbestimmten „Nebelmeer“ zu „schwimmen“ scheinen, auf einer weiten Ebene verstreut sind oder aus einer diffusen Wasserfläche aufsteigen, wurde gelegentlich mit gewissen Kriterien der chinesischen Landschaftsmalerei verglichen, in der leer belassene Malflächen als „imaginärer Raum“ ebenfalls eine große Rolle spielen⁶⁵⁵. Aus diesem Inselstil und dem zwanglosen Verstreuen von Motivvignetten auf einer neutralen Grundfläche wurde geschlossen, dass der Bildraum innerhalb der sakral-idyllischen Landschaftsbilder nicht als Kontinuum aufgefasst werden darf, sondern „Objekt gebunden“ bleibt⁶⁵⁶. Der bildliche Tiefenraum besitzt dieser Auffassung gemäß keine „Selbstständigkeit“, sondern sei lediglich eine imaginäre Komponente, die erst durch eine Interaktion mit dem Betrachter zustande komme, welcher die leer belassenen Malflächen als räumliche Erstreckung (Wasser, Nebel, Ebenen etc.) deutet. Einer berühmten Formulierung Blanckenhagens zufolge, sei Räumlichkeit in diesen Bildern nicht dargestellt, sondern nur suggeriert:

654 Als beste Beispiele des „Inselstils“ im mittleren und späten Zweiten Stil lassen sich die hochrechteckigen Monochromata im Triclinium (14) der Villa Oplontis und die sakral-idyllischen Landschaftsbilder im Oecus (C) der Villa Farnesina nennen. In Oplontis sind die Landschaftselemente über einen gelben Malgrund verteilt, in der Farnesina tauchen einzelne Motivsegmente in Gelb und Rot auf der schwarz-monochromen Fläche der Scherwände auf, wobei die einzelnen Vignetten durch einen leeren Malgrund voneinander gesondert sind. Die Isolation der Motivkomplexe wurde u. a. von Blanckenhagen, Bergmann und Peters beobachtet: „One could push these elements around [...] without damaging the composition.“ Blanckenhagen 1963, 143. „[...] a series of vignettes is scattered across a monochrome surface without a common horizon or reference point, so the eye oscillates between competing centers, combining the discrete scenes into a large whole.“ Bergmann 1992, 35. „In the polychrome scenes on a black background such as occur in the Casa della Farnesina the various elements are distributed over the wall in a kind of decorative pattern.“ Peters 1963, 62. Für die sakral-idyllischen Szenen auf schwarzgrundigen Wänden – man vergleiche etwa den Raum mit den schwarzen Wänden in der Casa di Augusto – konstatierte Ling eine geringe Tiefenwirkung: „The black surface acts as a visual barrier to more than the simplest development of depth.“ Ling 1977, 13. Der Inselstil ist ein Charakteristikum der sakral-idyllischen Landschaften vom mittleren Zweiten bis in den Dritten Stil. Vgl. u. a.: Bergmann 1992, 35; Bigalke 1990, 222f.; Blanckenhagen 1963, 143. 145; Blanckenhagen 1990, 10f. 42; Caretoni 1983, 30–32; Dawson 1965, 66; Hinterhöller 2007a, 41; Ling 1991, 142f.; Peters 1963, 57. 63; Rostowzew 1911, 32; Silberberg 1980, 7. 26. 28. 30f.; Simon 1986, 191.

655 „Die einzelnen Elemente bilden keinen zusammenhängenden Bildraum, sondern werden wie auf chinesischen Landschaftsmalereien nebeneinander gesetzt.“ Zanker 1987, 286; vgl. Gombrich 1978, 230. Mit dieser Einschätzung ist freilich keine etwaige Einflussnahme zweier historisch und geographisch unterschiedlicher Kunstentwicklungen gemeint, sondern lediglich eine strukturelle Analogie, die sich in beiden Kunsttraditionen auf eigenständigem Wege entwickelt hat und dort jeweils in unterschiedlichem kulturhistorischen Kontext entstand. Ansatzweise vergleichbar sind Aspekte des Bildaufbaus und die Trennung einzelner Landschaftsmotive durch leer belassenen Malgrund. Als Beispiel sei ein Rollbild des Malers Ni Zan (1301–1374) aus der Zeit der Yuan-Dynastie genannt, das eine große „Leerfläche“ zwischen zwei „Landschaftsinselfen“ aufweist (Hängerolle, Tusche auf Papier, Palastmuseum Taipeh (Abb. 86)). Zum Gestaltungsprinzip des „leeren Raumes“ in der chinesischen Landschaftsmalerei und ihrer perspektivischen Darstellungsweise vgl. u. a.: Fahr-Becker 1998, 184–187; Fischer 1923, 87–89. 93. 97–116. 656 „Im Gelben Fries [...] herrschen Figuren und Bauten in einer Umgebung, die keinen Eigenwert hat.“ Scheffold 1956, 213. „Das Prinzip an einigen Stellen des Mittelgrundes den Wandgrund durchscheinen zu lassen und die Gegenstände des Hintergrundes sehr hoch über demselben wieder auftauchen zu sehen [...] bemächtigt sich bei ihnen [den monochromen Landschaftsbildern] des ganzen Bildes.“ Woermann 1876, 398. „Although each landscape shows a clear separation of foreground and background planes, no systematic internal perspective gauges the distance between them. Rather, the one is superimposed on the other within an indefinite continuum of space.“ Leach 1988, 217; vgl. Bigalke 1990, 224.

1. 2. Raumerfassung und Perspektiveformen

„Depth [...] is not represented, it is suggested. The result is that dreamlike quality of these pictures, their magical realism, their imaginative power.“⁶⁵⁷

Worauf Blanckenhagen mit dieser Beurteilung hinauswill, ist die Aktivierung leerer Malflächen als Bestandteil der räumlichen Darstellung durch den Betrachter. Unbemalte Untergründe werden als eine Art imaginärer oder visionärer Raum gestaltet und gedeutet, wobei zu betonen ist, dass grundsätzlich *jede* räumliche und gegenständliche Darstellung einem ähnlichen Deutungsprozess unterliegt. Das Besondere an dieser Form von Landschaftsmalerei ist aber, dass leere oder neutrale Partien der Bildebene als Teil des bildlichen Raumgefüges, als Tiefenerstreckung und räumliche Ausdehnung aufgefasst werden⁶⁵⁸. Gerade die Tatsache, dass die dargestellten Gegenstände malerisch getrennt und unverbunden nebeneinander platziert werden, dass einzelne Objekte der Darstellung in unterschiedlichen „Raumschichten“ und Zonen platziert sind, die anscheinend unabhängig voneinander bestehen, führte in der Forschung zur verbreiteten Ansicht, dass in derartigen Landschaftsbildern *keine* kontinuierliche Raumerfassung stattfindet. Die lose oder fehlende „Verbundenheit“ von Vorder- und Hintergrund, die neutrale Grundfläche, die (noch) nicht mit malerischen Mitteln gestaltet wird, spreche genauso wie die „verschwimmenden“ Raumgrenzen, die keinen deutlichen Abschluss aufweisen⁶⁵⁹, für eine mangelnde Raumkontinuität. Dieser Mangel an einem räumlichen Kontinuum in der hellenistischen und römischen Malerei wurde vor allem von Panofsky betont und als typisches Merkmal einer symbolischen Raumschließung hervorgehoben:

„[...] daß der Raum nicht als etwas empfunden wird, was den Gegensatz zwischen Körper und Nichtkörper übergreifen und aufheben würde, sondern gewissermaßen nur als das, was zwischen den Körpern übrig bleibt. So wird er künstlerisch teils durch ein bloßes Übereinander, teils durch ein noch unkontrollierbares Hintereinander zur Anschauung gebracht, und selbst da, wo die hellenistische Kunst – auf römischem Boden – bis zur Darstellung [...] der wirklichen Landschaft voranschreitet, ist diese bereicherte und erweiterte Welt noch keine vollkommen vereinheitlichte, d. h. keine solche, innerhalb derer die Körper und ihre freiräumlichen Intervalle nur die Differenzierungen oder Modifikationen eines Continuums höherer Ordnung wären.“⁶⁶⁰

⁶⁵⁷ Blanckenhagen 1963, 145. „[...] the central panels in Boscotrecase suggest indefinable depth; [...] [they] use parts of the wall as the active background for scenes in which it plays the part of air or even sky and water. The illusion of reality has changed into the illusion of an imagined world [...].“ Blanckenhagen 1990, 42. Wie Blanckenhagen betonte, seien räumliche Distanzen und Entfernungen in den sakral-idyllischen Bildern nicht „messbar“, sondern nur vage angedeutet. „The size, volume and color of the objects change according to distance and to the action of light and atmosphere; but these changes cannot be expressed in terms of constant relations.“ Blanckenhagen 1990, 21 (zitiert hier: E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* (1960), 121). Ein weitgehendes Fehlen einer „logisch-konsequenten“ Einheit des Bildraumes wird auch von La Rocca (2008, 34–36) konstatiert, der von einer Isolierung der einzelnen Bildelemente und einer Negation der Raumeinheit spricht. Um eine Art von Kontinuität zu schaffen, werde der Malgrund neutral belassen, was (in Kombination mit einem sehr hohen Horizont) aber keine Tiefenwirkung zur Folge habe. Es werde in den antiken Landschaftsbildern kein „unendlicher Raum“ entwickelt, sondern häufig ein neutraler „toter“ Grund-

raum ausgebreitet, auf dem die Einzelemente zu schweben scheinen. La Rocca 2008, 72. Vgl. Bergmann 1992, 35; Bigalke 1990, 224; Curtius 1929, 394; Kenner 1964, 166; Silberberg 1980, 7. 28. 30 f.; Simon 1986, 191.

⁶⁵⁸ Die räumliche Interpretation des leeren Malgrundes und die Umdeutung der Bildebene in Räumlichkeit durch den Betrachter wurde entsprechend von Gombrich betont: „Die Grisaille aus dem Hause der Livia zeigt durch ihre geschickte Verbindung betonter Formen und leerer Flächen, die nur darauf zu warten scheinen, daß wir sie durch unsere Phantasie bevölkern, wie gut sich diese Maler dekorativen Wandschmucks auf solche Kunstgriffe verstanden haben.“ Gombrich 1978, 230.

⁶⁵⁹ Als eine Folge der räumlichen Deutung leer belassener Malflächen ergibt sich, dass viele sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbilder des Zweiten und Dritten Stils tiefenräumlich „offen“ sind, d. h., für den Betrachter entsteht eine verschwimmende, nicht klar begrenzte Fernwirkung. Vgl. La Rocca 2008, 35; Mielsch 2001, 65; Silberberg 1980, 28.

⁶⁶⁰ Panofsky 1964, 109. Vgl.: „Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky hat mit Recht darauf hingewiesen, daß der Landschaftsraum der hellenistisch-römischen Kunst

Dem schwebenden Raumgefüge der sakral-idyllischen Landschaftsbilder fehle es demnach nicht nur an räumlicher Festigkeit und „Fülle“, sondern vor allem an räumlicher Kontinuität.

Bevor diese gängige Einschätzung der kunsthistorischen und archäologischen Forschung an erhaltenen Denkmälern der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsmalerei geprüft werden soll, erweisen sich wiederum einige theoretische Bemerkungen als zweckmäßig. Denn es scheint nicht unbedingt eindeutig, was mit der Ausdrucksweise ‹fehlende Kontinuität› eigentlich gemeint ist, und mindestens zwei Interpretationsmöglichkeiten bieten sich an:

- 1.) Die Ausdrücke ‹fehlende Kontinuität›, ‹kein zusammenhängendes Kontinuum› sind im Bezug auf die römische Landschaftsmalerei genau so zu verstehen, dass gilt: Zwischen den einzelnen Motiven und Bildelementen der Landschaftsdarstellungen gibt es infolge einer speziellen Malpraxis und Stilistik malerisch leer belassene Stellen, d. h. Lücken, an denen innerhalb des Landschaftsbildes nur der Malgrund zu sehen ist. Damit würden die Ausdrücke ‹fehlende Kontinuität› und ‹kein zusammenhängendes Kontinuum› aber lediglich eine Beschreibung der zweidimensionalen Beschaffenheit der Bildebene liefern, sie wären nicht nur redundant und trivial, indem sie durch den Ausdruck ‹Leerstelle› ersetzbar sind, sondern zur Beurteilung der Räumlichkeit in sakral-idyllischen Landschaftsbildern auch verwirrend und irreführend. ‹Kein zusammenhängendes Kontinuum› würde lediglich die Verwendung des „Inseltils“ festhalten und die korrekte Beobachtung beschreiben, dass in einigen sakral-idyllischen Landschaftsbildern nicht alle Bildstellen bemalt oder malerisch durchgestaltet wurden, sondern eben Leerstellen mit neutralem Malgrund vorhanden sind.
- 2.) Die Ausdrücke ‹fehlende Kontinuität›, ‹kein zusammenhängendes Kontinuum› sind im Bezug auf die römische Landschaftsmalerei genau so zu verstehen, dass gilt: Innerhalb eines Landschaftsbildes gibt es verschiedene und voneinander getrennte Objektbereiche bzw. Raumausschnitte, die nicht zusammenhängen, sondern ihrer Räumlichkeit nach durch „Lücken“ voneinander getrennt sind, und diese „Lücken“ sind so aufzufassen, dass in ihnen *keine* räumliche Ausdehnung dargestellt ist, sondern *verschiedene, vereinzelte Raumbereiche* durch sie gesondert werden. Diese nicht-triviale Lesung führt jedoch zu theoretischen Problemen, die nicht unerwähnt bleiben sollten. Darin enthalten ist nämlich die Annahme, dass die einzelnen Motivkompartimente innerhalb eines Landschaftsbildes keinem gemeinsamen Raumgefüge angehören, sondern eine diskrete Raumordnung bilden, in der einzelne Ausschnitte im Sinne eines Aggregats aneinandergereiht und durch „Lücken“ voneinander getrennt werden. Diese Aggregatstruktur des Landschaftsbildes lässt sich ihrem Prinzip nach im Sinne einer „Photo-Collage“ verdeutlichen: Während einer Reise durch die

kein fest zusammenhängendes Kontinuum ist, daß er bei aller Handgreiflichkeit des Dargestellten den Eindruck des Schwebenden, Instabilen erweckt. Tatsächlich bleibt das Substrat, das von einem plastischen Körper zum anderen führt, etwas fragil und undeutlich.“ Lehmann 1968, 9. „Raumillusion wird primär durch linear- und farbenperspektivische Mittel erweckt, wobei die einzelnen Raumzonen nicht kontinuierlich ineinander verschränkt sind. [...] In ähnlichem Sinne verdichten sich die Einzelformen niemals zu einem in sich geschlossenen Hintergrund. Den antiken Bildern fehlt also der gleichsam organisch-logische Zusammenhang der verschiedenen Raumschichten und der darin eingebetteten Naturelemente. Abgebildet ist ein Raum, in dem das Auge wandert, immer wieder aus der

Tiefe nach vorne zurückkehrt und sich nie in der Tiefe verliert. [...] Der Landschaftsraum in der hellenistisch-römischen Kunst ist kein fest zusammenhängendes Kontinuum, sondern erweckt immer den Eindruck des Schwebenden und Instabilen.“ Kotsidu 2008, 9. „Durch eine zweite Szenerie im Hintergrund [...] wird die Dimension der Tiefe vorgetäuscht und eine Entfernung zwischen zwei Ebenen angedeutet. Diese Entfernung wird nicht als kontinuierlicher Raum, sondern vielmehr als Intervall verstanden, denn es existiert kein verbindender Boden zwischen den Ebenen. So sind beide Lokalitäten der Darstellung auf die Zweidimensionalität der Vorderfläche beschränkt.“ Kotsidu 2008, 24.

Landschaft werden verschiedene „Aufnahmen“ einzelner Motive gemacht, um diese anschließend collagenartig aneinanderzulegen und die *gesamte* Landschaft auf diese Weise und mithilfe einer Zusammenstellung von Ausschnitten in „ein“ Bild zu setzen⁶⁶¹, wobei dieses „Bild“ letztendlich nur die *Menge* verschiedener Bilder bleibt und kein *Ganzes*, keine Einheit bildet. Der einzelne Ausschnitt hängt räumlich nicht mit dem nächsten zusammen, er gehört keinem ununterbrochenem Raumgefüge, spricht keinem räumlichen Kontinuum mehr an. Will man die Ausdrücke ‹fehlende Kontinuität› bzw. ‹kein zusammenhängendes Kontinuum› so verstanden wissen⁶⁶², ergibt sich jedoch die Schwierigkeit, dass die Landschaftsbilder im sog. „Inselstil“ nicht mehr *eine* Landschaft darstellen würden, sondern nur zusammenhangslose Landschaftsausschnitte mit räumlichen Brüchen und Sprüngen dazwischen, wobei die Leerstellen zwischen ihnen als Trennmarkierung und Grenzen einer jeweils gesonderten Bildräumlichkeit aufzufassen wären. Vom modernen Betrachter werden diese Zwischenbereiche und Leerstellen aber im Sinne eines durchgehenden Raumes *gedeutet*, sei es im Sinne von Wasser, kargen Ebenen oder Nebel verhangenem Gelände. Der unbemalte Grund fungiert nach dieser Bilddeutung *nicht* als optische Trennung zwischen einzelnen Raumsequenzen, sondern steht für einen weitgehend objektlosen oder verschleierten Raumbereich, der die „Motivinseln“ diffus miteinander *verbindet*. Es ergibt sich also das Phänomen, dass neutral belassene Flächen nicht als Raumgrenzen interpretiert werden, sondern dass die Leerstellen ähnlich wie die Linien der dargestellten Gegenstände als zweidimensionale Indikatoren dreidimensionaler Zusammenhänge fungieren. Die leere Fläche wird als räumliche Ausdehnung und Teil desselben Raumgefüges begriffen. Auf dieses Phänomen in der Wahrnehmung und Interpretation gegenständlicher Objektabbildungen, die von einer neutralen Grundfläche umgeben sind und bei denen eine Umdeutung der zweidimensionalen Bildebene zu dreidimensionalem Raum erfolgt, wurde treffend von Gombrich verwiesen, der konstatiert, „daß jedes naturalistische Abbild von Raum umgeben ist. Das bloße Zeichen hebt sich als eine Figur vom neutralen Hintergrund ab, aber derselbe Grund scheint zurückzuweichen und potentiell zum Raum zu werden, sobald er Teil einer naturalistischen Darstellung wird“⁶⁶³. Bei einer solchen Bildauffassung lässt sich aber nicht mehr von „fehlender Kontinuität“ des Bildraumes sprechen, auch wenn der räumliche Zusammenhang nicht mithilfe von Farben oder Linien gestaltet ist, sondern – um auf Blanckenhagens Formulierung anzuspähen – nur suggeriert bzw. gedacht wird. Eine räumliche Kontinuität fehlt nur insofern, als diese Raumbereiche *nicht explizit gestaltet* werden, sondern nur *implizit* und mithilfe der restlichen Darstellungsgegenstände angedeutet sind.

661 Diese Aggregatstruktur darf nicht mit den Prinzip verschiedener Mischperspektiven bei einem Quer- oder Rundpanorama verwechselt werden, die sich ebenfalls durch das Motiv der „Bewegung im Raum“ verstehen lassen. Sowohl bei Mischperspektiven als auch bei Quer- und Rundpanoramen handelt es sich um die Darstellung zusammenhängender Raumpartien mithilfe unterschiedlicher Blickwinkel, Projektionszentren etc. Vgl. Kap. I. 3. 3.

662 Was Panofsky genau unter dem Terminus ‹Aggregatraum› versteht, wird selbst im umfangreichen Fußnotenapparat der „*symbolischen Form*“ nicht ganz deutlich: „So bleibt [...] der dargestellte Raum ein Aggregatraum – nicht wird er zu dem, was die Moderne verlangt und verwirklicht: zum Systemraum.“²⁴ [...] ²⁴: [...] die spärlichen Zeugnisse einer „vorpompejanischen Malerei“ zeigen [...] die Tiefenerstreckung durch eine bloße Hintereinanderschich-

tung mehrerer Kulissen an, deren Tiefenabstände zwar durch Überschneidung und Größendifferenz dem Bewusstsein suggeriert werden – eine gewaltsame und gleichsam negative Methode der Raumillusion, kraft derer [...] die Tiefenabstände ebenso wohl als 0 wie als ∞ aufgefasst werden können, und der leer bleibende Rest des Malgrundes ebenso wohl als Symbolisierung eines idealen Raumes, wie als materieller Bildträger deutbar ist [...]. Soweit das erhaltene Material erkennen läßt, ist es tatsächlich erst auf römischem Boden geschehen, daß die tiefenräumlichen Intervalle wirklich kontrollierbar gemacht wurden und damit die Vorstellung des materiellen Bildträgers ganz unzweideutig durch die Vorstellung einer immateriellen Bildebene ersetzt ist.“ Panofsky 1964, 109. 143.

663 Gombrich 1978, 252.

Die Frage, die sich nun erhebt, betrifft die antike Bilddeutung und das Problem, ob die antiken Bilderzeuger und Bildrezipienten die Leerstellen ebenfalls als Teil eines zusammenhängenden Raumes verstanden haben⁶⁶⁴, einem gleichsam nicht expliziten, sondern nur indirekt erschlossenen Bildraum, der deshalb neutral und „leer“ bleibt, weil sich in ihm keine darstellungswürdigen Gegenstände befinden. Dass der antike Rezipient die leer belassenen Flächen ähnlich wie der moderne Betrachter im Sinne eines räumlichen Zusammenhangs auffasste, lässt sich zwar nur mehr vermuten, wenngleich diese Vermutung nicht spekulativ bleiben muss. Zwei Hinweise könnten dafür sprechen:

- A.) Es gehört mit zu den größten Problemen jeder gegenständlichen Abbildung und jeder reinen Linearperspektive, solche Raumbezirke darzustellen, in denen keine darstellungswürdigen Objekte vorhanden sind. Objektlose Ebenen, Geländeflächen und Wasserflächen bilden in dieser Hinsicht eine besondere Herausforderung. Die intuitiv einfachste und gleichzeitig abstrakteste Lösung findet sich – sowohl kulturhistorisch als auch individualpsychologisch betrachtet – in frühen Entwicklungsphasen und besteht darin, ebene Flächen einfach leer zu belassen. Dass es sich bei diesen Leerstellen dennoch um Teile des abgebildeten Raumes mit räumlicher Ausdehnung handelt, ergibt sich erst aus dem Kontext des Gesamtbildes und dem Zusammenhang der dargestellten Objekte, die auf entwickelten Stufen einer einheitlichen Perspektive, d. h. ein und derselben Perspektive für sämtliche Objekte der Darstellung, unterworfen sind⁶⁶⁵. Perspektive, inhaltliche Verbindung und Ähnlichkeit der Objekte, gemeinsamer „Rahmen“ etc. verweisen auf den Zusammenschluss in einem gemeinsamen Bildraum. Trotz der Leerstellen wird die Zusammengehörigkeit des Raumgefüges, seine Kontinuität, meist problemlos und intuitiv erkannt und zwar auch dann, wenn keine Überschneidungen als zusätzliches Indiz der räumlichen Einheit vorhanden sind. Da sich das Prinzip der Leerstellen vermehrt in frühen Phasen der sakral-idyllischen Landschaftsdarstellung bemerkbar macht, könnte man annehmen, dass noch keine differenzierte und subtilere Lösung dieses Darstellungsproblems zur Verfügung stand, dass erst Möglichkeiten zur Abbildung von weitgehend objektlosen Geländebereichen gefunden werden mussten oder die Leerstellen (ähnlich wie in der chinesischen Landschaftsmalerei) einen besonderen Effekt erzielen sollten, indem sie atmosphärische Phänomene wie Nebel oder Wolkenschleier zu verbildlichen suchten. Die beobachtbaren „Intervalle“ zwischen den malerisch gestalteten Bereichen des Landschaftsbildes wären, im Einklang mit dem modernen und intuitiven Bildverständnis, *nicht* als diskrete Raumsegmente aufzufassen, sondern als Ausdruck für die verfügbaren Möglichkeiten und womöglich die Vorlieben antiker Raumdarstellung auf einer bestimmten Entwicklungsstufe.

⁶⁶⁴ Hierauf scheint auch Panofsky im obigen Zitat (Anm. 386, Panofsky 1964, 143) hinaus zu wollen, wenn er davon spricht, dass die leer belassenen Stellen des Malgrundes entweder als „idealer Raum“ (dreidimensionaler Tiefenraum) oder als „materieller Bildträger“ (zweidimensionale Bildebene) zu deuten sind.

⁶⁶⁵ Ein völlig objektloser, sprich „leerer“ Raum kann in seiner räumlichen *Struktur* mithilfe von Koordinatensystemen oder Raumnetzen, -gittern bzw. Rastern *angedeutet*, aber *nicht dargestellt* werden – denn die linear angegebenen Koordinatennetze sind imaginär-abstrakt, in dem Sinne, dass von ihnen abgesehen werden muss. Mit ihrer Hilfe

kann lediglich die räumliche Lage eines (jeden) Punktes eindeutig angegeben werden. Innerhalb der Darstellenden Geometrie werden Axonometrien meist auf Grundlage solcher Koordinatensysteme oder Raumgitter erzeugt und nicht ausgehend von den dargestellten Objekten selbst, die auf das Raumnetz bezogen sind. Allerdings sind derartige Koordinatennetze nicht notwendig, um korrekte Zentral- oder Parallelperspektiven zu erzeugen – sie sind entweder ein Abstraktum der projektiven Geometrie oder ein abstraktes Hilfsmittel, um die Herstellung korrekter Zentral- und Parallelperspektiven zu erleichtern.

B.) Innerhalb der römischen Landschaftsfresken vom Zweiten bis zum Vierten Stil – und hier vor allem bei den sakral-idyllischen Landschaften und Villenlandschaften – lässt sich in Bezug auf ihre räumlichen Darstellungsformen eine Entwicklung aufzeigen, die von den Leerstellen und unbemalt gelassenen Malgründen wegführt und sich hin zu einer größeren „Kompaktheit“, malerischen Geschlossenheit und Dichte des Landschaftsraumes ausformt. Ab dem Dritten Stil werden Leerstellen zunehmend reduziert, stattdessen tauchen malerisch gestaltete Bodenflächen und Wasserpartien auf, die eine deutlich erkennbare Überleitung von einem Landschaftsmotiv zum nächsten schaffen. Auf diese Weise werden verstärkt solche „Motivinseln“ und Vignetten verbunden, zwischen denen vorher nur leere Malgründe räumlich vermittelten. Es handelt sich um einen fortschreitenden Prozess der „Sichtbarmachung“ und farblichen Ausgestaltung von „objektlosen“ Regionen/Ebenen, weshalb die Entwicklung hin zu farblich gefassten Geländeflächen als Hinweis darauf gelten kann, dass jene Zwischenbereiche und Raumbezirke, die nunmehr malerisch ausgestaltet werden, auch vorher schon als Raumabschnitte derselben Landschaft verstanden wurden, wenngleich nur implizit angedeutet und nicht explizit *verbildlicht*.

Die beobachtbaren Leerstellen in den sakral-idyllischen Landschaftsbildern einer bestimmten Entwicklungsphase sollten also nicht zwangsläufig und voreilig darauf schließen lassen, dass kein zusammenhängendes Raumgefüge *gemeint* ist. Vielmehr erweist sich, dass die explizite *Darstellung* und Ausgestaltung einer solchen Kontinuität über weitgehend „leere“ Raumbezirke hinweg ein Problem der räumlichen Darstellung war, an dessen Lösung gearbeitet wurde.

- *Atmosphärische Perspektive*: Als wesentlicher Beitrag zur räumlichen Wirkung der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbilder ist die atmosphärische Perspektive zu nennen, die in der Forschung seit Woermann als wichtiges Merkmal der Bildgattung hervorgehoben wird⁶⁶⁶. Das Vorhandensein einer atmosphärischen Perspektive, sowohl der Luft- als auch der Farbperspektive, lässt sich an zahlreichen Freskenbildern beobachten. Die atmosphärische Perspektive ist an den monochromen Beispielen der frühen Phase (Zweiter Stil) noch weit geringer ausgeprägt als an den polychromen Landschaftsszenen des späten Zweiten, Dritten und Vierten Stils. Die Landschaftsmotive des Hintergrunds werden in blässeren Farbtönen und mit geringerem Kontrast dargestellt, um auf diese Weise den optischen Effekt von Luft und Dunst bei Fernsicht zu verbildlichen⁶⁶⁷. Auch diese Anwendung der Luft- und Farbperspektive wird im Einzelnen noch näher zu beachten sein.

1. 2. 1. Der Zweite Stil

Im Verlauf des Zweiten Stils kommt es zur Ausformung jener landschaftlichen Bildgattung, die sich als sakral-idyllische Landschaftsdarstellung im definierten Sinne bezeichnen lässt. Es findet sich eine Vielzahl an unterschiedlichen Formaten und stilistischen Ausprägungen, die sich moti-

⁶⁶⁶ „[...] daß den alten Malern die Verschiebung der Farbtöne nach dem Hintergrunde zu ebenso gut aufgefallen war, wie die Verkleinerung der Gegenstände und dass sie ebenso gut die Absicht gehabt haben, die Luftperspektive darzustellen, wie sie die Absicht hatten, der Linearperspektive gerecht zu werden. [...] Jedoch sind auch die besten Versuche der Alten auf diesem Gebiete etwas konventionell.“ Woermann 1876, 397.

⁶⁶⁷ Die Luftperspektive spielt auch in anderen Gattun-

gen der römischen Landschaftsmalerei (mythologische Landschaftsbilder, Villenlandschaftsbilder etc.) eine entscheidende Rolle bei der tiefenräumlichen Indikation, was sie zu einem charakteristischen Perspektivemittel der römischen Landschaftskunst macht. Zur Luftperspektive in den sakral-idyllischen Landschaftsbildern vgl. u. a.: Bergmann 1992, 36; Kotsidu 2008, 9; Ling 1977, 12; Mielsch 2001, 181; Peters 1963, 56. 63; Silberberg 1980, 6.

visch zwar alle dem sakral-idyllischen Thema widmen, aber formal und im Hinblick auf ihre Stellung im Wandsystem ein breites Spektrum an Variationsmöglichkeiten aufweisen. Zwei grundverschiedene Typen der sakral-idyllischen Bildform, die sich im Zweiten Stil herauskristallisieren, lassen sich anhand ihrer stilistischen Ausdrucksmöglichkeiten und Formate unterscheiden: Auf der einen Seite jene großformatigen und polychromen Szenen, die sich unter den Ausdruck «sakral-idyllische Prospekte» subsumieren lassen und meist ein ländliches Heiligtum oder Kultmonument zeigen – wie heilige Säulen und Bäume, *portae sacrae* oder den Agyieus (Baitylos). Diese sakral-idyllischen Szenen konzentrieren sich weitgehend auf ein einziges Motiv im Bildzentrum, stellen nur einen eng begrenzten Raumausschnitt mit geringfügiger Tiefenräumlichkeit dar und lassen sich dementsprechend nicht als Panoramadarstellungen begreifen⁶⁶⁸. Sie scheiden für die folgende perspektivische Analyse sakral-idyllischer Landschaftsbilder aus. Ein weiteres Charakteristikum der sakral-idyllischen Prospekte ist ihre Einbindung in das architektonische Wandsystem des Zweiten Stils: Meist im Zentrum der Architekturdekorationen angesiedelt, sind die großformatigen Szenen als Ausblicke konzipiert, die denselben illusionistischen Charakter wie die umgebende Architekturszenerie haben und fest darin integriert sind. Die typische Prospektauffassung, wie sie etwa in den sakral-idyllischen Landschaften der Villa von Boscoreale oder der Villa von Oplontis im mittleren Zweiten Stil (50–40 v. Chr.) anzutreffen ist⁶⁶⁹, wird im Verlauf des späten Zweiten Stils zunehmend abgewandelt. Es kommt zu einem Wechsel von illusionistisch intendierten Ausblicken zu eingefügten Landschaftsgemälden – ein Wandel und Übergang, der sich exemplarisch an den Wänden der Casa di Augusto und der Casa di Livia am Palatin beobachten lässt⁶⁷⁰.

Die andere und im Bezug auf Panoramadarstellungen relevante Gruppe sakral-idyllischer Landschaftsbilder während des Zweiten Stils wird von eher kleinformatigen Szenen gebildet, die in Form von separaten Einzelbildern ins architektonische Wandsystem eingefügt sind⁶⁷¹. Im Ver-

668 Zur Gruppe der sakral-idyllischen Prospekte und ihrem Ausblickscharakter im Zweiten Stil vgl. u. a.: Allroggen-Bedel 1974, 18 f. 20–24; Andreae 1973, 150 f.; Andreae 1975, 81; Andreae 1988, 276; Beyen 1936–1960, I, 187–189. II, 32 f. 83–90; Carettoni 1983, 23–26; Croisille 2005, 55. 58; Croisille 2010, 37. 77–79; Ehrhardt 1991, 29–31. 49–62; Engemann 1967, 63 f. 101. 131; Hinterhöller 2007a, 28–32; Leach 1974, 264 f.; Leach 1980, 53; Lehman 1953, 87. 108 f.; Ling 1991, 33–35. 143; Mielsch 2001, 37. 48. 53–55; Peters 1963, 16 f. 23 f. 63; Peters 1990, 254; Rostowzew 1911, 6 f.; Schefold 1962, 29. 38; Schefold 1975, 55; Schneider 1995, 134; Silberberg 1980, 89; Simon 1986, 188 f. 218–221; Strocka 1990, 217–220; Tybout 1989a, 209 f.

669 Villa von Boscoreale, Cubiculum (M), Mittelprospekte der Seitenwände mit ländlichen Heiligtümern (*porta sacra*) und Statuen der Diana und Trivia (New York, Metropolitan Museum). Vgl. u. a.: Anderson 1987/88, 21; Croisille 2005, 55; Hinterhöller 2007a, 23; Lehmann 1953, 87. 108. 109; Peters 1963, 16 f.; Peters, 1990, 254; Schefold 1962, 29; Schefold 1975, 55; Strocka 1990, 220. Villa von Oplontis, Oecus 15, Ostwand, Mittelprospekt mit Dreifuß in heiligem Hain (Abb. 172); Triclinium (14), Nordwand, Mittelprospekt mit heiliger Säule und Diana-Statue (Abb. 173). Vgl. u. a.: Baldassarre u. a. 2002, 96–98; Clarke 1996, 81; Croisille 2005, 55; Francis 1975, 13–26. 38–40; Hinterhöller 2007a, 22 f.; Ling 1991, 143; Guzzo – Fergola 2000, 15 f. 19–24; Ling 1977, 8; Mielsch 1981, 169; Mielsch 2001, 36 f.; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 126. 138; Peters 1990, 254. 256; Silberberg 1980, 89. 159; Strocka 1990, 217; Thomas 1995,

42–45; Tybout 1989a, 343 f.; Tybout 1993, 44.

670 Casa di Augusto, Ambiente delle Maschere (Raum 5), u. a. Westwand, Mittelprospekt mit heiliger Säule und Baum des Pan. Eine Datierung des Ambiente delle Maschere zwischen 36–28 v. Chr. darf aufgrund der historischen Quellenlage und des Grabungsbefundes auf dem Palatin als weitgehend gesichert gelten (Suet. *Aug.* 72, 1–2; Vell. Pat. 2, 81, 3; Cass. Dio 49, 15, 5.). Vgl. u. a.: Allroggen-Bedel 1974, 18–28; Beyen 1964, 141. 143; Carettoni 1961, 191 f. 198 f.; Carettoni 1983, 7. 9. 11. 23–27; Carettoni 1988, 263. 287. 290; Croisille 2005, 59. 67; Donderer 1995, 621 f.; Ehrhardt 1987, 2 f. 19; Ehrhardt 1991, 53 f.; Engemann 1967, 111; Hinterhöller 2007a, 27–29; Hinterhöller 2007b, 133–135; Kotsidu 1999, 92 f.; Kotsidu 2008, 18 f.; Leach 2004, 94; Leach 1988, 213 f.; Mielsch 2001, 55 f.; Simon 1986, 19. 182. 218 f.; Tybout 1989a, 209 f.; Wesenberg 1985, 483 f. Casa di Livia, Triclinium (Raum IV), Mittelprospekte mit einer heiligen Säule und dem Agyieus (Baitylos) der Diana (Abb. 174. 175). Vgl. u. a.: Croisille 2010, 77–79; Fehrentz 1991, 88; Fehrentz 1993, 161 f.; Hinterhöller 2007a, 30 f.; Hinterhöller 2007b, 135; Lehmann 1953, 98; Peters 1963, 42–45; Rizzo 1936, 60; Rostowzew 1911, 6 f.; Schefold 1952, 62; Schefold 1956, 222; Simon 1986, 188–191; Strocka 2006, 110.

671 Zu dieser Gruppe sakral-idyllischer Landschaftsbilder im Zweiten Stil, die seit Rostowzew gerne mit «Architekturlandschaften» bezeichnet werden, vgl. u. a.: Beyen 1936, I, 310; Clarke 1996, 81–85; Croisille 2005, 205 f.; Croisille 2005, 35 f.; Hinterhöller 2007a, 32–46; Kotsidu 2008, 19. 45–49; La Rocca 2008, 38–44; Leach 1988, 50.

gleich mit den illusionistischen Architekturdekorationen wird ihr abgeschlossener Bildcharakter anhand der abweichenden Formate, anderen Maßstäblichkeit, eigenständigen Rahmung und oft auch der Farbgebung deutlich. Die autonome Bildhaftigkeit erlaubt es, diese Landschaftsszenen gesondert zu betrachten, von denen viele aufgrund ihrer ausgedehnten Geländedarstellung unter den Ausdruck ›Panoramadarstellung‹ fallen und hier Berücksichtigung finden. An charakteristischen Formaten hat der Zweite Stil vor allem Friese und Einzelpaneel ausgeprägt, wobei die Friese oftmals den ganzen Raum umziehen und sich meist in der Oberzone befinden (Mysterienvilla, Villa von Boscoreale, Casa di Livia)⁶⁷². Die Paneel haben Quer- oder Hochformat und sind vielfach in die Orthostatenfelder der Mittelzone integriert. Ein typisches Merkmal der sakral-idyllischen Landschaftsbilder im Zweiten Stil ist das Auftreten von Monochromata, die mithilfe gradueller Abstufungen eines Farbtons erzeugt werden, wobei die Töne Gelb, Rot, Türkis und Braun vorkommen. Die Monochromata, die sich vom mittleren bis in den späten Zweiten Stil großer Beliebtheit erfreuten, werden am Ende des Zweiten Stils langsam verdrängt und durch das Aufkommen der Polychromie abgelöst (Villa Farnesina, Columbaria der Villa Pamphili).

Innerhalb dieser monochromen bis polychromen Friese und Paneel des Zweiten Stils wird der Landschaftscharakter durch das Vorherrschen der Architekturen in einer ländlichen Umgebung bestimmt, wobei die rustikalen Elemente – einfache Landhäuser, kleine Heiligtümer und Schreine – mit urbanen Elementen und Bauformen durchmischt sein können. Die Szenerie wird von einem städtisch-ländlichen Übergangsbereich beherrscht, der vielfach mit Uferzonen verbunden ist. Flusslandschaften, nicht nur nilotische, spielen im Zweiten Stil eine große Rolle⁶⁷³.

◆ *Villa dei Misteri bei Pompeji, Atrium, Nordwand* (Abb. 213):

Das erste erhaltene Beispiel für ein nilotisches Landschaftsbild in der römischen Freskenmalerei befindet sich im Atrium der Mysterienvilla und ist als durchgehender Fries in der Oberzone über einem architektonischen Wandsystem aus schwarzen Orthostatenfeldern angebracht. Der nilotische Landschaftsfries ist vermutlich älter als die Felderdekoration darunter und wird in eine Frühphase des Zweiten Stils (Phase IA nach Beyen) um ca. 80–70 v. Chr. datiert⁶⁷⁴. Der umlaufende Fries ist nur mehr in wenigen Fragmenten an der Nordwand erhalten und auch hier so verblasst und zerstört, dass sich nur ein Bruchstück zur näheren Analyse heranziehen lässt. Erst aus älteren Zeichnungen wird deutlich, dass der Landschaftsfries vermutlich in der Art eines durchgehenden Querpanoramas konzipiert war, an dem sich der Betrachter entlangbewegen konnte. In weitgehend oligochromer Farbgebung und mithilfe der Töne Blau, Ocker und Rot-Braun angelegt, zeigt das erhaltene Fragment in der Bildmitte einen breiten Flusslauf, an dessen Rändern sich einzelne Uferzonen oder Inseln mit Gebäuden und Heiligtümern befinden⁶⁷⁵. Aufgrund einiger ägyptischer Motive und einer ähnlichen Konzeptionsweise wurden immer wieder Vergleiche mit dem Nilmosaik von Palestrina gezogen, da hier wie dort eine Flusszenerie im Zentrum des Bild-

197 f. 209 f.; Ling 1977, 7–14; Ling 1991, 142 f.; Mielsch 2001, 185; Peters 1963, 7–10; Peters 1990, 254; Rostowzew 1911, 1–5. 11–34; Silberberg 1980, 26. 80.

⁶⁷² Zur Ausbildung der Friesform und anderer Formate in den sakral-idyllischen Landschaftsbildern des Zweiten Stils vgl. u. a.: Bergmann 1992, 35; Blanckenhagen 1990, 19; Clarke 1996, 103; Croisille 2005, 205 f.; Croisille 2010, 35–40; Hinterhöller 2007 a, 35 f.; Mielsch 2001, 180; La Rocca 2008, 38–42; Ling 1991, 142 f.; Peters 1963, 60 f.; Peters 1990, 257; Rostowzew 1911, 11–30.

⁶⁷³ Zum Landschaftscharakter im Zweiten Stil vgl.: Kotsidu 2008, 16 f.; Rostowzew 1911, 13. 27.

⁶⁷⁴ Die Datierung des Landschaftsfrieses im Atrium erfolgte im Anschluss an Maiuri und Beyen recht einheitlich: Beyen 1938–1960, Bd. I, 55; Blanckenhagen 1963,

112; Blanckenhagen 1990, 45; Croisille 2005, 205 f.; Croisille 2010, 35; Hinterhöller 2007 a, 33 f.; La Rocca 2008, 38 f.; Ling 1977, 7; Ling 1991, 142; Maiuri 1967, 44–48. 198–202. 235; Meyboom 1995, 81 f.; Mielsch 2001, 185; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 104; Peters 1963, 7–10; Peters 1990, 254; Silberberg 1980, 80 f.; Söldner 2000, 383; Strocka 1990, 218 f.; Tybout 1989 a, 340 f.

⁶⁷⁵ Rechts vorne ein hoher Kultpfeiler mit Palmen, Altar und Opferndem, links daneben eine weitere Kultsäule, an der zwei Sonnensegel aufgespannt sind, im Schatten des Velums ein Altar. Im Mittelgrund befindet sich ein kleines Segelboot auf der Wasserfläche, dahinter erhebt sich auf einer Insel ein mächtiger Podiumsbau, vermutlich ein Heiligtum, dessen obere Hälfte zerstört ist.

aufbaus steht, aus der einzelne Inseln und Gebäude hervortauchen⁶⁷⁶. Wie in Palestrina ist vermutlich eine Darstellung des Nils während der jährlichen Flut gemeint, wobei sich aufgrund der wenigen Fragmente und deren Erhaltungszustand nicht mehr entscheiden lässt, inwieweit der Landschaftsfries sich an topographischen Kriterien orientierte und ob er in dieser Hinsicht so weit wie das Nilmosaik von Palestrina ging, das sich als eine Art „geographisches“ Schaubild verstehen lässt. Das hervorgehobene Podiumsheiligtum im Hintergrund könnte einen spezifisch ägyptischen Kultbezirk dargestellt haben, vielleicht sogar einen lokalisierbaren – aufgrund der wenigen Bruchstücke lässt sich in dieser Hinsicht aber nicht einmal spekulieren⁶⁷⁷.

Wie für die nilotischen und sakral-idyllischen Landschaftsfresken ganz allgemein wurde in der Forschung auch für dieses Beispiel eine vogelperspektivische Darstellung, ein „hoher Augpunkt“ und einmal mehr eine „unräumliche Staffelung“ angenommen⁶⁷⁸. Ausgehend von dem besterhaltenen Fragment der Nordwand lassen sich aufgrund des schlechten Konservierungszustands im Hinblick auf eine perspektivische Analyse nur mehr wenige Andeutungen machen, die dem Gesamtfries zwar nicht gerecht werden können, die gängigen Forschungsmeinungen aber durchaus revidieren. Der Altar im Vordergrund rechts, zu Füßen des Kultpfeilers mit Palme, zeigt eine kavalierverspektivische Lösung mit Seitenansicht von rechts (Abb. 354). Interessant ist die Darstellungsweise des annähernd quadratischen Podiums, das wohl ebenfalls eine Kavalierverspektive_{Min} in Seitenansicht von rechts zeigen soll, wenn auch ein wenig verunglückt (leichte Divergenz der Tiefenlinien, demnach geringfügig umgekehrte Perspektive). Über das Heiligtum am Podium lässt sich kaum etwas aussagen, allein die Unterkante stimmt deutlich mit der Kavalierverspektive des Podiums überein. Ob eine zentralperspektivische_{Min} Größenreduzierung zum Hintergrund stattfand, lässt sich nicht mehr feststellen. Es finden sich im erhaltenen Bruchstück also lediglich Hinweise auf eine Kavalierverspektive mit Seitenansicht von rechts und auch die Anordnung der Architektur motive übereinander stimmt mit dieser Form von axonometrischer Draufsicht überein. Die irreführenden Ausdrücke ‚Staffelung‘, ‚Vogelperspektive‘ und ‚hoher Augpunkt‘ wären demnach durch ‚Kavalierverspektive_{Min}‘ zu ersetzen.

Neben den linearperspektivischen Formen sind im Fragment der Mysterienvilla auch deutliche Zeichen einer Licht- und Schattenperspektive auszumachen. Der Lichteinfall wird relativ einheitlich von links oben angenommen. Eigenschatten finden sich dementsprechend an den rechten Partien des Altars, im rechten Teil des Kultpfeilers, an den Figuren und an den rechten Gebäudeteilen des Heiligtums. Der Bereich unter dem Velum ist in dunkle Schlagschatten getaucht.

◆ *Villa von Boscoreale, Triclinium (N), Musée de Mariemont (Abb. 214, 215):*

Dem mittleren Zweiten Stil (Phase IC nach Beyen) gehört ein rot-monochromer Fries im sog. Triclinium (N) der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale an, der gemeinsam mit der restli-

⁶⁷⁶ Gemeinsamkeiten betonen u. a.: Beyen 1938–1960, Bd. I, 55; Ling 1977, 7; Meyboom 1995, 82; Mielsch 2001, 185; Peters 1963, 8; Peters 1990, 254; Söldner 2000, 383; Tybout 1989a, 340 f.

⁶⁷⁷ Meyboom erkennt im nilotischen Landschaftsfries der Mysterienvilla eine „exotic decoration“ mit ähnlicher Funktion wie das Nilmosaik. Demgegenüber sieht Tybout eine Abschwächung der ägyptischen Motive im Atriumfries und wertet dies als Indiz einer ikonographischen Entwicklung, die das nilotische Motivrepertoire zunehmend im Sinne einer allgemein hellenistisch-römischen Thematik umbildet. Innerhalb des Zweiten Stils ist der Atriumfries der Mysterienvilla tatsächlich eines der wenigen Beispiele für eine ausgedehnte Nilandschaft. Zur Ikonographie vgl. Meyboom 1995, 82; Peters 1963, 7–10; Tybout 1989a, 341. 344.

⁶⁷⁸ Und dies einmal mehr unter Rückgriff auf eine Einflussnahme von *topographia* und *chorographia*. „The tradition [of Hellenistic chorography], which may well have developed in Egypt, also inspired the famous Nile mosaic at Palestrina, which is closely analogous to the Villa of the Mysteries fragments [...] in its manner of representing landscape elements at different levels in a kind of bird’s eye view [...].“ Ling 1977, 7. „In den „topia“ der Villa Item ist der Augenpunkt ziemlich hoch.“ Beyen 1938–1960, Bd. II, 291. „Wasserflächen und Ufer mit Bauten sind ähnlich ohne Raumtiefe übereinander gestaffelt wie in der ältesten sakral-idyllischen Landschaft im Cubiculum von Boscoreale.“ Mielsch 2001, 185. Vgl. u. a.: Beyen 1938–1960, Bd. I, 168 f.; Blanckenhagen 1990, 45; Ling 1977, 7; Meyboom 1995, 188; Tybout 1989a, 340–344.

chen Ausmalung der Villa um 50–40 v. Chr. entstanden ist⁶⁷⁹. Die zwei erhaltenen Fragmente befinden sich im Musée Royal de Mariemont, stammen von der Nordwand des Tricliniums und gehörten ursprünglich einem kontinuierlichen Landschaftsfries an, der in der Oberzone des Wandsystems angebracht war und sich hinter den gemalten Säulen der Architekturdekoration durchzog. Die beiden Freskenfragmente zeigen prostyle Tempel mit Votivschilden und Akroteria, ländliche Schreine, Flussübergänge mit Brücken, Hainbezirke und Staffagefiguren. Es erscheint eine halb ländlich, halb urbane Welt, die keine ägyptischen Motive aufweist und sich dementsprechend als sakral-idyllische Landschaft ansprechen lässt⁶⁸⁰. Ähnlich wie beim nilotischen Fries der Mysterienvilla handelt es sich beim roten Fries von Boscoreale um ein landschaftliches Querpanorama, eine kontinuierliche Szenerie, die den Aspekt der „Bewegung im Landschaftsraum“ aufgreift. Der Einschätzung Brunos von einem weitgehend „normalen“ Ansichtswinkel der Landschaftsdarstellung ist größtenteils Recht zu geben⁶⁸¹. Soweit sich dies anhand zweier Fragmente beurteilen lässt, liegt weder Ober- noch Untersicht vor, die meisten Architekturen sind so dargestellt, als würde man direkt in sie hineinblicken. Der tetrastyle Tempel im ersten Fragment zeigt eine Orthogonalperspektive mit Übereckstellung – auf beiden Tempelseiten befinden sich sowohl die Architrav- als auch die Podiumskanten auf einer Linie (Abb. 355a). Im Gegensatz dazu verwendet der Schrein links daneben eine Zentralperspektive_{Min}, genauer eine Normalperspektive_{Min}, wobei die „Fluchtregion“ in Höhe des Tempelarchitravs liegt, was im Vergleich mit der vorherigen Orthogonalperspektive durchaus verträglich anmutet⁶⁸². Perspektivisch interessant ist auch der Tempel mit den Akroteria im zweiten Fragment (Abb. 355b). Abermals wird der Versuch einer Normalperspektive_{Min} unternommen, wobei die „Fluchtregion“ etwa in Firsthöhe liegt. Welche perspektivische Form für die Brückendarstellung gewählt wurde, lässt sich aufgrund des erhaltenen Bruchstücks nicht mehr ermitteln, es ergibt sich jedoch der Effekt eines „diagonalen Raumaufschlusses“⁶⁸³. In linearperspektivischer Hinsicht handelt es sich beim Roten Fries von Boscoreale demnach um eine zentral-parallelperspektivische Mischperspektive₂ mit weitgehend einheitlicher Ansichtshöhe in „normaler“ Lage.

679 Vgl.: Blanckenhagen 1990, 15; Bruno 1993, 228–230; Croisille 2005, 206; Croisille 2010, 35 f. 80; Engemann 1967, 144; Hinterhöller 2007a, 33; La Rocca 2008, 38; Leach 1988, 95 (Anm. 55); Lehmann 1953, 15 f.; Ling 1977, 7; Meyboom 1995, 82; Peters 1963, 10 f.; Rostowzew 1911, 30 f.; Tybout 1989a, 342.

680 Während Lehmann (1953, 16) den ländlichen Charakter der Landschaft betont, erkennt Bruno die Parallele zum gelb-monochromen Panel im Nachbarraum (Cubiculum [M]) und hält den rot-monochromen Fries mit seinen Tempeln und Brücken ebenfalls für eine Art Stadtansicht (Bruno 1993, 228). Tatsächlich halten sich ländliche und urbane Motive die Waage, das szenische Repertoire erinnert in etlichen Aspekten an den Gelben Fries, weshalb eine Zuordnung zur Gruppe der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei begründet erscheint. Es ist jedoch hervorzuheben, dass gerade die Typisierung der frühen Landschaftsbilder mitunter schwerfällt, da es sich um eine Experimentierphase zu handeln scheint, in der die verschiedenen Genera noch nicht deutlich ausgeprägt waren. Wie bereits erwähnt, nehmen viele Landschaftsbilder im Hinblick auf die vorgeschlagene Typologie eine Art Zwischenstellung ein, indem sie charakteristische Motive der einen Gruppe mit jenen der anderen vermischen. Der rot-monochrome Fries in Mariemont ist in einem solchen Zwischen- und Übergangsbereich anzusiedeln, er steht zwischen Stadtlandschaftsbild und sakral-idyllischem Landschaftsbild.

Die typologische Unsicherheit bei der archäologischen Beurteilung wurde auch von Bruno angesprochen: „Indeed, the composition of the red frieze does not quite fit any known type of locality as they are seen on other ancient examples. Though it has elements of both, it belongs neither to the coastal nor to the rustic categories, the two most common types.“ Bruno 1993, 229.

681 „[...] the effect is something like an aerial view of sea coast crowded with villas. In the red frieze at Mariemont the buildings are seen all in a single row from a normal point of view.“ Bruno 1993, 228 f.

682 ‚Verträglich‘ in dem Sinne, dass für die Normalperspektive_{Min} des Schreins kein konstruktiver Horizont gewählt ist, der über oder unter dem benachbarten Tempel liegt, der ja (obwohl orthogonalperspektivisch dargestellt) auch in einer Art „Normalansicht“ wiedergegeben ist.

683 Mit dem Ausdruck ‚diagonaler Raumaufschluss‘ ist keine perspektivische Darstellungsform gemeint, sondern eine spezifische Lage des Darstellungsgegenstandes relativ zur Bildebene oder eine bestimmte Anordnung von Tiefenlinien, sodass entweder bei Seitenansicht mit Frontallage oder Übereckstellung eine prominente Tiefenlinie (Orthogonale oder andere) in einem 45°-Winkel zu Bildhorizontalen verläuft. Der Terminus ‚diagonaler Raumaufschluss‘ verweist also auf die Wahl einer bestimmten Objektlage und/oder Ansichtswinkel mit einer hervorgehobenen Tiefenlinie.

Innerhalb der monochromen Technik von besonderer Bedeutung und ein wesentlicher Faktor der Raumschaffung ist die perspektivische Gestaltung von Licht und Schatten. In beiden Fragmenten ist ein Lichteinfall von links vorne gegeben, die Fronten der Tempel und Schreine sind stark beleuchtet, die rechten Gebäudepartien liegen in dunklen Eigenschatten. Die Angabe der Eigenschatten ist einheitlich und konsequent, wodurch sie zum räumlichen Zusammenschluss der locker gereihten Landschaftsmotive beitragen. Interessant ist die Angabe eines Schlagschattens beim Tempel mit den Akroteria. Die größte Partie des Schlagschattens liegt korrekterweise rechts vom Tempel, ein kleiner Bereich aber auch vor der Front. Ein solcher Schlagschatten korrespondiert aber nicht mehr vollständig mit der Verteilung der Eigenschatten, aufgrund derer sich ein Lichteinfall von links vorne ergibt, während der Schlagschatten am Tempel für einen Lichteinfall von links hinten spricht. Die Beachtung von Licht- und Schattenperspektive, sowohl in Form von Eigen- als auch von Schlagschatten, findet im Fragment 2 des Mariemont-Frieses zwar Beachtung und weitgehend richtige Behandlung, kleine Inkonsistenzen schleichen sich aber ein⁶⁸⁴.

◆ *Villa von Oplontis (Torre Annunziata), Triclinium (14), Westwand, Ostwand* (Abb. 216, 217): Ebenfalls dem mittleren Zweiten Stil zugehörig (Phase IC nach Beyen) und um ca. 40 v. Chr. zu datieren sind einige sakral-idyllische Landschaftsbilder im vorderen Bereich des Tricliniums (14) der Villa von Oplontis. Die gelben Monochromata befinden sich auf den gemalten Orthostatenfeldern der Mittelzone, was ein Hinweis darauf sein könnte, dass derartige Malereien landschaftliche Reliefbilder imitieren wollten⁶⁸⁵. In Angleichung an die Orthostatenplatten besitzen die sakral-idyllischen Landschaftsbilder hochrechteckiges Format, wobei die architektonischen Motive mit allgemein ländlichem Charakter als einzelne Vignetten locker über den Malgrund verteilt sind⁶⁸⁶. Mit ihrer gestreuten Motivverteilung auf monochromem Malgrund gehören die Landschaftspaneele in Oplontis zu den besten Beispielen des „Inselstils“ innerhalb der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei. Die Bereiche zwischen den Motivinseln mit Rundtürmen, Landhäusern, Heiligtümern, Altären, Kultsäulen, verschiedenen Bäumen, Figuren und Götterbildern (Viktoria) werden weitgehend leer belassen und bleiben neutral-gelb. Diese Form der räumlichen Darstellungsweise, bei der die einzelnen Landschaftselemente dem hochrechteckigen Format entsprechend übereinander angeordnet sind, sodass es dazwischen zu Leerstellen kommt, wurde in der Forschung – wie erwähnt – als „Staffelung“, „Registeranordnung“ und „fehlende Kontinuität“ gedeutet⁶⁸⁷. Dass die gelb-monochromen Bilder in Oplontis sehr wohl im Sinne einer sich fortsetzenden, zusammenhängenden und damit kontinuierlichen Landschaft aufzufassen

684 Fragment 1 verzichtet hingegen auf Schlagschatten – man vergleiche hierzu den Schrein.

685 Mehr als die monochrome Gestaltungsweise könnte die Anbringung der Landschaftsbilder auf den gemalten Orthostatenplatten für eine solche Deutung als Reliefimitationen sprechen. Vgl. Kap. II. 1. 1. 2.; Bergmann 1991, 63; Beyen I 1938, 310; Bruno 1993, 228; Clarke 1996, 81; Leach 1988, 50. 96 f.; Ling 1991, 142; Moormann 1988, 37 f. 91 f.; Peters 1990, 257; Strocka 1990, 219; Tybout 1989 a, 345.

686 Zu den gelb-monochromen Bildern des Tricliniums (14) vgl. u. a.: Barbet 2009, 68 f.; Bergmann 1991, 63; Blanckenhagen 1990, 15; Clarke 1996, 88–90. 103–105; Croisille 2005, 206; Croisille 2010, 36; Franciscis 1975, 22; Hinterhöller 2007 a, 33 f.; Moormann 1988, 241 f.; Meyboom 1995, 82; Leach 1988, 50. 95–97. 103 f. 107; Ling 1977, 8; Ling 1991, 142; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 135; Tybout 1989 a, 342 f. In der Villa von Oplontis finden sich außerdem folgende sakral-idyllische Land-

schaftsmonochromata derselben Zeitstufe: zwei türkisch-monochrome Pinakes in der Oberzone des Oecus (15) und ein stark beschädigtes türkisch-monochromes Bild inmitten der zentralen Ädikula auf den Orthostaten von Raum 23. Vergleichbare Landschaftsbilder im Vorraum des Atriums und in Cubiculum 11 (Abb. 282) thematisieren das Motiv der Hafen- und Küstenstadt (*urbs maritima*).

687 „Although the buildings in each panel stand apart from one another in successive vertical registers, each floating within is individual compartment of space, we can see from the simplification of forms and diminution of size in the upper registers that a sense of spatial recession is intended. The composite effect is that of a panorama segmented into linear views.“ Leach 1988, 96. Vgl. Bergmann 1991, 63; Hinterhöller 2007 a, 34; Ling 1977, 8: „The tall, narrow fields [...] dictate a vertical development of the landscape, which is here presented in the form of [...] architectural vignettes placed one above the other, each with its own ground-line.“

sind, machen der gemeinsame Kontext der Motive sowie die Größenreduzierung in den zwei Paneelen der Ostwand deutlich. Die leer verbliebenen Stellen lassen sich dementsprechend als Ebenen oder Nebelbänke deuten. Die neutral belassenen Zwischenräume des Inselstils verstärken den Abstraktionsgrad des Landschaftsraumes, dessen Gesamtgefüge nicht explizit dargestellt ist, sondern sich erst aus dem Kontext der einzelnen Landschaftselemente ergibt und in diesem Sinne ein relativ stark abstrahiertes Raumgefüge bleibt⁶⁸⁸. Dennoch weisen die kleinen Landschaftsszenen keine konsequenten und einheitlichen Darstellungsformen auf, sondern bedienen sich stellenweise einer Mischperspektive mit überwiegend axonometrischen_{Min} Tendenzen⁶⁸⁹. Die perspektivische „Inkompatibilität“ der Landschaftsszenen und die Verwendung gemischter Perspektiveverfahren variieren jedoch von einem Paneel zum nächsten, sodass axonometrische Mischformen neben linear-konvergierenden Mischperspektiven stehen. Im linken Bildfeld der Westwand (Abb. 356a) werden für die Häuser und den Rundturm Aufrisslösungen und übereckgestellte Orthogonalperspektiven bzw. abgemilderte Kavalierverspektiven gewählt. Die weitgehend normalansichtigen bzw. leicht aufsichtigen Formen werden mit einer axonometrischen Draufsicht für den gesamten Landschaftsraum kombiniert, die einzelnen Bildmotive sind dementsprechend übereinander platziert und zum Hintergrund hin *nicht* maßstäblich verkleinert. Auch in den übrigen Landschaftsbildern des Tricliniums (14) werden Überschneidungen vermieden, was einer tiefenräumlichen Wirkung nicht unbedingt förderlich ist, da diese als optische Raum-schaffungsfaktoren wirken (vgl. Kap. I. 3.). Im weitgehend zerstörten rechten Bildfeld der Westwand (Abb. 217b) ist ein Rundbau mit Mittelsäulen und Bogenreihe perspektivisch interessant, bei dem es sich vielleicht um die Darstellung eines Grabmonuments handelt. Gezeigt wird der Rundbau in einer Art Isometrie_{Min} oder Kavalierverspektive_{Min} mit relativ flacher Aufsicht, wodurch die Rundform des Grundrisses stark ellipsoid erscheint. Im Gegensatz zu den beiden Paneelen der Westwand weisen die Landschaftsszenen der Ostwand eine zentralperspektivische_{Min} Größenreduzierung zum Hintergrund hin auf⁶⁹⁰ (Abb. 356b). Im linken Bildfeld wird das Haus im Vordergrund einer Art Kavalierverspektive_{Min} mit sehr flacher Aufsicht und Tendenz zur umgekehrten Perspektive unterworfen, der Rundaltar daneben wiederholt eine ähnliche Aufsichtslösung. Der Mittelgrund mit heiliger Säule ist bereits verkleinert, die Hintergrundszenerie setzt die Größenverminderung fort. Perspektivisch interessant ist der Versuch, eine halbrunde Porticus oder Hafenterrasse in Vogelperspektive_{Min} und Seitenansicht darzustellen. Das rechte Paneel der Westwand zeigt eine ähnlich zentralperspektivische_{Min} Größenreduzierung. Die Turmhäuser im Mittelgrund rechts, an denen das Fresko zum Teil abgebrochen ist, deuten vielleicht auf eine Normalperspektive_{Min} hin, der Turnbau links dahinter weist ebenfalls konvergierende Tiefenlinien auf. In den Landschaftsbildern der Westwand finden also, soweit ersichtlich, zentralperspektivische Mischperspektiven und parallel-zentralperspektivische Mischperspektiven Verwendung, wobei zu bemerken ist, dass die Ansichtshöhen untereinander nicht übereingestimmt sind („Horizontproblem“). Die Verteilung der Objekte übereinander ist im Vergleich mit den Ansichtshö-

688 Diese Sprechweise sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass grundsätzlich jede Darstellung von dreidimensionalen Verhältnissen auf einer Fläche und ihre Deutung einer Abstraktionsleistung unterliegt. In diesem Fall lässt sich der Abstraktionsgrad insofern als höher einstufen, als völlig neutrale Flächen im Sinne von Tiefenraum gedeutet werden.

689 „[...] a series of vignettes is scattered across a monochrome surface without a common horizon or reference point, so the eye oscillates between competing centers, combining the discrete into a larger whole. The lack of static resolution or visual rest is especially pronounced on the illusionistic yellow panels of a side wall in the villa at Oplontis. Here illogically stacked views of sacred spots

[...] confuse the effects of projection and reflection, presenting the viewer with competing and incompatible spatial realities.“ Bergmann 1992, 35. Bergmanns Ausführungen scheinen den genannten Abstraktionsgrad für die Oplontis-Paneele anzudeuten, indem sie betont, dass die Vignettenserie erst vom Betrachter und ohne „common horizon or reference point“ in den Zusammenhang eines Raumganzen gebracht wird („into a larger whole“), wobei festzuhalten ist, dass dieser Deutungsschritt zum dreidimensionalen Raumganzen immer einer Abstraktionsleistung des Betrachters bedarf und auch bei exakten Zentralperspektiven (bspw. Fotografien) noch gegeben ist.

690 Clarke 1996, 88.

hen der Einzelobjekte in einer zu steilen Draufsicht gewählt, was abermals den Eindruck eines Geländeanstiegs zum Hintergrund erwecken könnte („Rampengelände“). Vielleicht im Hinblick darauf sprach Leach von einer „kartographischen Ordnung“ in der tiefenräumlichen Bildstruktur der Oplontis-Monochromata⁶⁹¹. Damit würde jedoch *a priori* eine Koppelung von Darstellungsgegenstand (topographische Landschaft versus ideale Landschaft) und Darstellungsform (kartographische versus erlebnishafte Raumerfassung) postuliert, die als solche nicht gegeben sein muss, da es genauso möglich ist, eine ideale bzw. fiktive Landschaft mithilfe jener Darstellungsmuster zu verbildlichen, die in den Umkreis kartographischer Darstellungsformen gehören. Zweitens ist die Tendenz zu kartographischen Darstellungsmustern – etwa Kartenverwandten (z. B. Kavalierverspektiven) – in den Monochromata des Tricliniums (14) nur rudimentär ausgeprägt, weshalb man mit der Zuschreibung einer „cartographic order“ insofern vorsichtig sein sollte, als sich die perspektivischen Diskrepanzen und die Verwendung von Mischperspektiven in den Oplontis-Paneeelen vermutlich aufgrund des hochrechteckigen Bildformats erklären lassen: Trotz der weitgehend normalansichtigen Darstellung der Architekturen sollte das Hochformat annähernd vollständig ausgefüllt werden, was eine solche Verteilung der Motive zur Folge hatte, die einer erhöhten Draufsicht entspricht. Eine topographische Intention lässt sich aus dieser Vorgehensweise und der damit einhergehenden Mischperspektive aber nicht erschließen. Die sakral-idyllischen Monochromata des Tricliniums (14) sind mit ihren allgemein ländlichen Motiven vermutlich auf fiktive Ideallandschaften des (römisch-kampanischen ?) Landlebens zu beziehen.

Für die Licht- und Schattenperspektive von Bedeutung ist die Gestaltung der Landschaftsbilder als Monochromata. Bereits aufgrund der monochromen Technik bilden starke Hell-Dunkel-Kontraste, Licht- und Schatteneffekte einen unverzichtbaren Bestandteil, da die Darstellung von Figuren und Architekturen auf der Abstufung eines oder weniger Farbtöne beruht⁶⁹². Ein Charakteristikum der Licht- und Schattenperspektive, welches sich in der pompejanischen Wandmalerei immer wieder bemerkbar macht, ist die Übereinstimmung der bildinternen Schattengebung mit dem natürlichen und bildexternen Lichteinfall im jeweiligen Raum⁶⁹³. Im Triclinium (14) erfolgt dieser natürliche Lichteinfall über die beiden Zugänge an der Ost- und Westwand, wobei der Eingang im Fall der Ostwand links der Landschaftsbilder liegt, im Fall der Westwand rechts davon. Die Licht- und Schattenperspektive der Bildpaneele ist mit Rücksicht auf diese Beleuchtungssituation konzipiert: In den Szenen der Ostwand wird eine Beleuchtung von links angenommen, die rechten Gebäudepartien sind jeweils in dunkle Eigenschatten getaucht. Auf den Bildfeldern der Westwand dreht sich das Verhältnis um, der bildinterne Lichteinfall erfolgt ent-

691 „Certainly there was no effort to present idealized views of the countryside. The landscape panels are cartographic in their organization with single buildings placed on separate levels one above the other.“ Leach 1980, 52.

692 Eine Beobachtung, die bereits Woermann festhielt: „Übrigens ist die Unterscheidung von Licht und Schatten auf den polychromen [...] Landschaftsbildern in der Regel weniger energisch als auf den monochromen oder oligochromen. Auf einigen, ja vielen der letzteren beruht der ganze Effekt auf dem konsequent und äußerst kräftig durchgeführten Gegensatz von Licht- und Schattenseiten.“ Woermann 1876, 399. Während des mittleren Zweiten Stils werden in den Monochromata Gelb, Rot und Türkistöne bevorzugt. Die monochrome Hell-Dunkel-Technik erlebt im Zweiten Stil eine Blüte (Monochromata der Phase IC, Gelber Fries) und hält sich in einigen Exemplaren bis in den Vierten Stil. Zur monochromen Gestaltung und Hell-Dunkel-Technik vgl.: Beyen I 1938, 308;

Bigalke 1990, 220. 290; Curtius 1929, 393; Ling 1991, 142; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 188; Peters 1963, 37. 63; Peters 1990, 256; Strocka 1990, 219.

693 Eine Übereinstimmung zwischen der natürlichen Beleuchtungssituation in einem Raum und der Licht- und Schattenperspektive innerhalb der Malerei findet sich vielfach in römischen und pompejanischen Fresken, auch und gerade innerhalb des architektonischen Wandsystems. Für die Architekturszenarien des Zweiten Stils wurde eine Koppelung u. a. von Ascherl festgestellt: „Die Lichtführung richtete man am häufigsten an der größten Türöffnung eines Raumes aus. [...] Wohl vermag die auf die Wand gebracht Beleuchtung keinen Zusammenschluß des Raumes herbeiführen, wohl treten Brüche in der Lichtführung auf. Die Beleuchtung jedoch global als uneinheitlich zu beschreiben, trübe den Sachverhalt nicht. Man bemühte sich immerhin, die Lichtführung in praktikable Schemata zu zwingen.“ Ascherl 2002, 5. 280. 288.

sprechend der natürlichen Beleuchtung von rechts, die linken Gebäudeseiten weisen Eigenschatten auf. Demgegenüber wird auf die Angabe von Schlagschatten verzichtet⁶⁹⁴.

◆ *Villa bei Portici, Wandfragment, Neapel, Mus. Naz. Inv. 8593* (Abb. 218. 219):

Einer *Villa suburbana* bei der Escuderia Real in Portici entstammenden Wandfragmente mit Freskenbemalung aus dem späten Zweiten Stil (Phase IIB nach Beyen) um ca. 25. v. Chr.⁶⁹⁵. Darunter befinden sich Teile eines architektonischen Wandsystems mit einem türkis-monochromen Landschaftsbild im Hochformat, das sich den Bildfeldern von Oplontis direkt anschließen lässt. Das hochrechteckige Paneel mit sakral-idyllischer Szenerie sollte vielleicht ebenfalls den Effekt eines Landschaftsreliefs erzeugen. Auf dem türkis Malgrund sind zwei Motivvignetten lose übereinander platziert, sodass für den Landschaftsraum der Eindruck einer relativ starken Aufsicht entsteht. Diese steile Draufsicht wird in den einzelnen Gebäudedarstellungen aber nicht beachtet: Links hinter dem annähernd normalansichtigen Rundturm im Bildzentrum erscheint ein Gebäude in Aufsicht, das perspektivisch nicht recht zum Kuppelbau passen will. Die Türme im Hintergrund werden in einer flachen Draufsicht dargestellt, die Porticus dazwischen scheint einen Hügel hinaufzuführen, was abermals zur Vermutung Anlass geben könnte, dass hier ein ansteigendes Gelände gemeint ist. Es zeigt sich jedoch eine mischperspektivische Diskrepanz zwischen Einzelmotiven und deren räumlicher Anordnung⁶⁹⁶.

Eine zentralperspektivische_{Min} Größenreduzierung zwischen Vorder- und Hintergrund wurde gesondert eingeführt, da sich ein Konvergieren der Tiefenlinien nicht bemerken lässt. Die Verkleinerung betrifft sowohl die Architekturen als auch die Figuren, von denen letztere im Hintergrund nur halb so groß erscheinen wie im vorderen Bildteil. Eine empirisch erreichte Größenverminderung im zentralperspektivischen_{Min} Sinn gehörte in den sakral-idyllischen Landschaften des Zweiten Stils zu den gängigen Mitteln der Raumerschließung. Zwischen Figuren und Gebäuden besteht weiterhin ein bedeutungsperspektivisches Missverhältnis zugunsten der Figuren.

Recht ansprechend ist die Behandlung der Licht- und Schattenperspektive ausgefallen, bei der ein konsequenter Lichteinfall von rechts hinten angenommen wird. Nicht nur bei den Architekturen liegen die Fronten und linken Gebäudeseiten im Eigenschatten, auch die Figuren sind dementsprechend gestaltet – man vergleiche etwa den Wanderer im Vordergrund, die trinkende Ziege am Weiher oder die Gaben bringenden Frauen. Nicht ganz korrekt, auf den ersten Blick aber durchaus annehmbar, fällt die Angabe der Schlagschatten aus, die sich beim Wanderer mit dem Hund, aber auch am Rundturm und den vorderen Bauten beobachten lassen (Abb. 357). Die Schlagschatten liegen zwar jeweils links vor den Gebäuden, zeigen also einen Lichteinfall von rechts hinten an, sind am Kuppelturm aber etwas zu kurz (steiler Lichteinfall), am Gebäude daneben etwas zu lang (flacher Lichteinfall). Auf die Rolle der Schattenperspektive und die verbreite-

694 „[...] the figures of buildings and trees are illuminated with bright yellow so they appear to reflect the sunlight from outside. Their opposite faces are shadowed in brown. Although the ground planes supporting these figures are in shadow, the figures themselves do not cast their own shadow on the ground, as we would expect within a realistically sunlit landscape.“ Leach 1988, 96.

695 Die Zusammengehörigkeit der Wandfragmente, die bereits 1756 gefunden wurden und getrennt ins Neapler Nationalmuseum gelangten, erkannte erst Allroggen-Bedel. Die stilistische Einordnung in die Spätphase des Zweiten Stils ergibt sich aus Vergleichen mit den Fresken der Casa di Livia und der Villa Farnesina. Das sakral-idyllische Landschaftsbild ist Teil eines größeren Wandabschnitts mit einem architektonischen Wandsystem (MN 8593); eine

zweite türkis-monochrome Landschaftsszene stellt den Mythos von Diana und Actaeon dar und war als Pendant zur sakral-idyllischen Landschaft konzipiert (MN 9413). Vgl. Allroggen-Bedel 1975, 115–117; Barbet 2009, 46; Blanckenhagen 1990, 16; Clarke 1996, 97; Croisille 1982, 204; Croisille 2010, 42; Ehrhardt 1987, 23 f.; Förtsch 1993, 117; Fröhlich 1996, 94; Hinterhöller 2007a, 45; Leach 1988, 95; Lehmann 1953, 103; Peters 1963, 51 f. 73 f.; Peters 1990, 254. 257; Rostowzew 1911, 33 f.

696 Vermutlich im Hinblick darauf konstatierte Rostowzew für das türkise Landschaftspaneel aus Portici: „Der Sinn für Raumbildung und Perspektive ist unentwickelt.“ Rostowzew 1911, 34. Vgl. Blanckenhagen 1990, 20; Ling 1977, 10; Mikocki 1990, 91; Peters 1963, 51.

te Anwendung der *Skiagraphia* in den römischen und pompejanischen Landschaftsbildern wurde erstmals von Woermann hingewiesen, der bereits erkannte, „dass Licht- und Schattenseiten auf ihnen sehr oft konsequent durchgeführt sind; vor allen Dingen [...] auf den Landschaftsbildern“⁶⁹⁷. In den sakral-idyllischen Landschaftsbildern sind die Effekte der Licht- und Schattenperspektive gerne mit einer flüchtigen und „impressionistischen“ Stilistik verbunden, die sich durch eine Art Skizzentchnik auszeichnet, die mit wenigen Andeutungen auskommt⁶⁹⁸. Diese sparsam-flotte Ausführung könnte ein Hinweis darauf sein, dass in vielen sakral-idyllischen Landschaftsszenen nicht nur der Einfluss der *Skiagraphia* greifbar wird, sondern auch jene rasche und skizzenhafte Malweise, die in antiken Quellen als *‘pictura compendiaria’* bezeichnet wird oder mit dem Ausdruck *‘facilitas’* belegt ist⁶⁹⁹.

◆ *Villa dei Papiri bei Herculaneum, Atrium, Fragment mit sakral-idyllischer Landschaft, Neapel, MN 9423* (Abb. 220):

Eine der perspektivisch interessantesten Landschaftsdarstellungen der sakral-idyllischen Freskenkunst stammt aus der Villa dei Papiri bei Herculaneum und wird in den späteren Zweiten Stil datiert (Phase IC-IIA nach Beyen), ca. 40–30 v. Chr.⁷⁰⁰. Ähnlich wie die sakral-idyllischen Landschaftspaneele aus dem Triclinium (14) in Oplontis war das Bruchstück der Pisonenvilla wahrscheinlich in ein Wandsystem aus gemalten Orthostatenfeldern eingebunden. Im Unterschied zu den miniaturhaften Landschaftsbildern in Oplontis besitzt das braun-monochrome Fragment aus der Villa dei Papiri ein größeres Format und monumentalere Formen. Dargestellt ist ein Waldheiligtum mit Ädikula, Rundturm und einem prostylen Tempel mit Votivschilden. Links im Vordergrund erheben sich ein heiliger Baum und eine Kultsäule inmitten einer zugehö-

697 „Der Sinn für die Durchführung eines einheitlichen Lichteinfalles war offenbar lebendig gewesen. [...] Eine Konsequenz der Beobachtung von Licht und Schatten in dem erwähnten Maße muß aber auch die Anwendung der Schlagschatten sein. [...], daß die Schlagschatten sowohl von Gebäuden als von Personen auf [...] vielen Bildern deutlich angegeben sind: manchmal kurz und flüchtig, manchmal aber ausgebildet bis zur Wiedergabe der Körperformen. Die monochromen Bilder stehen auch in dieser Beziehung voran. [...] Nur fallen gerade diese Schlagschatten nicht immer völlig richtig.“ Woermann 1876, 398–400.

698 In der Forschung wurde die Stilistik der sakral-idyllischen Landschaftsbilder gerne mit einer „impressionistischen Behandlung“ verglichen. Der in der Kunstgeschichte verwendete Terminus ‚Impressionismus‘ wurde nach der ersten Impressionisten-Ausstellung in Paris von 1874 nach einem Bild Claude Monets geprägt („Impression, soleil levant“, 1872) und bezeichnet eine vorwiegend französische Strömung der Malerei im 19. Jh., die einen unmittelbaren optischen Eindruck mithilfe einer auflösenden Malweise einzufangen suchte. Zur „impressionistischen“ Technik der sakral-idyllischen Landschaftsbilder in der römischen Malerei vgl. u. a.: Blanckenhagen 1990, 12; Blanckenhagen 1963, 143; Croisille 2010, 66; Ling 1977, 11. 13 f.; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 213; Rostowzew 1911, 14; Schefold 1956, 213; Silberberg 1980, 6 f.; Simon 1992, 247.

699 Die *‘pictura compendiaria’*, die „verkürzten Gemälde“, werden bei Petronius als skizzenhaftes Verfahren in der alexandrinischen Malerei erwähnt (Petron. *Sat.* 2, 9–3, 1). Eine Verbindung zwischen der „impressionistischen“ Technik der *‘pictura compendiaria’* und der *Skiagraphia* könnte in der Tätigkeit des literarisch bezeugten

Künstlers Antiphilos (spätes 4. Jh. v. Chr.) bestanden haben. Neben seiner gekonnten Behandlung von Licht- und Schatteneffekten wird die flüchtige Malweise des Antiphilos, seine Leichtigkeit (*‘facilitas’*) hervorgehoben (Plin. *Nat. Hist.* 35, 114; 35, 138; Quint. *Inst. Or.* 12, 10, 6.). Die Licht- und Schattenperspektive könnte in der hellenistischen Malerei mit einer Art „impressionistischen“ Malweise verbunden gewesen sein. Vgl. Ascherl 2002, 11 f. 15–17; Beyen 1960, 328. 331 f.; Brown 1957, 88–90; Croisille 2010, 66; Gombrich 1996, 20; Gigante 1987, 26; Gullini 1956, 45–48; Ling 1977, 13; Saleh 1973, 12; Silberberg 1980, 17; Vollkommer 2001, 58 f.

700 Die Herkunft des Fragments war lange unbekannt, bis Allroggen-Bedel die Zuweisung der Landschaft zum Atrium der Pisonenvilla in Herculaneum gelang. Das Fresko lässt sich als Teil der Mittelzone rekonstruieren und dürfte in ein Dekorationssystem aus imitierten Orthostaten eingefügt gewesen sein. Chronologisch fällt das Fragment in die Übergangszeit zwischen dem mittleren und späten Zweiten Stil (IC–IIA). Während Rostowzew und Curtius noch eine Datierung in den Vierten Stil vertraten, ist die Zuweisung des Fragments in den Zweiten Stil durch Beyen und Allroggen-Bedel schlüssig begründet. Beyens Einordnung in die Phase IC „und sehr wahrscheinlich in deren allerletzte Zeit“ ist nach stilistischen Gesichtspunkten plausibel. Bezüglich der Zuordnung zur Pisonenvilla und Anbringung vgl.: Allroggen-Bedel 1976, 85–88; Peters 1990, 256 f. Zur Datierung vgl.: Allroggen-Bedel 1976, 85; Baldassarre u. a. 2002, 91. 192; Beyen II 1960, 369; Blanckenhagen 1990, 17; Curtius 1929, 393; Hinterholler 2007a, 45; Mielsch 2001, 180; Peters 1963, 20 f.; Rostowzew 1911, 86; Silberberg 1980, 112; Strocka 1990, 219.

rigen Umfriedung auf einem Felsvorsprung. Die Linearperspektive dieser Umfriedung ist besonders aufschlussreich und perspektivisch ambitioniert (Abb. 358). Vermutlich auf einem quadratischen Grundriss zu denken, wird die Architektur nicht in Frontalansicht gezeigt, sondern erscheint vermutlich in zentral-symmetrischer Schrägstellung. Diese Überecklage wird jedoch nicht in axonometrischer Form (Isometrie, Dimetrie etc.) wiedergegeben, sondern in einer Zentralperspektive_{Min}, genauer einer Zweipunktperspektive_{Min}. Werden die Tiefenlinien der Ober- und Unterkanten des Bauwerks verlängert, zeigt sich, dass diese an zwei Fluchtpunkten (F1, F2) konvergieren, die korrekterweise auf einer horizontalen Verbindungsgerade liegen. Diese Waagrechte gibt die Höhenlage des konstruktiven Horizonts an und erweist, dass die Umfriedung in einer Art Normalperspektive_{Min} dargestellt ist. Dabei lässt sich für alle sichtbaren Tiefenlinien ein Konvergieren beobachten, wenn auch nicht alle punktgenau auf die zugehörigen Fluchtpunkte (F1, F2) zielen. Jene Wände, die zwischen der Säulenstellung bis zur halben Höhe der Umfriedung reichen, verlaufen nicht zu den Fluchtpunkten, sind aber korrekt als fallende Linien dargestellt, da sie über dem konstruktiven Horizont liegen. Ein relativ weit reichendes Verständnis von zentralperspektivischen_(Min) Zusammenhängen scheint sich hier zu äußern, da nicht nur einige Gesetzmäßigkeiten des Konvergierens berücksichtigt wurden, sondern bis zu einem gewissen Grad auch die Relationen zwischen Horizontlage und Ansichtswinkel Beachtung fanden⁷⁰¹. Neben der Zweipunktperspektive_{Min} zeigt das Fragment der Pisonenvilla eine fast normalperspektivische_{Min} Ansicht der Ädikula im Mittelgrund. Der Torbau befindet sich in frontaler Raumlage und wird in einer Seitenansicht von rechts dargestellt. Werden die sichtbaren Tiefenlinien des Bauwerks verlängert, lässt sich feststellen, dass auch diese in Form einer starken Konvergenz zusammenlaufen⁷⁰². Zwei Aspekte sind diesbezüglich hervorzuheben:

- a.) Die Schnittpunkte der maßgeblichen Tiefenlinien liegen auf demselben konstruktiven Horizont wie die Fluchtpunkte der Umfriedung bzw. nur knapp darüber. Die Wahl der Ansichtshöhe – in diesem Fall eine Normalansicht – wurde also konsequent und relativ exakt mit der Zweipunktperspektive_{Min} der Umfriedung übereingestimmt. Darin erweist sich eine profunde Kenntnis von annähernd zentralperspektivischen_(Min) Zusammenhängen, die den gesamten Bildraum und die räumliche Einheit der Zentralperspektive betreffen. Es wurde auf eine (fast) gemeinsame Lage des konstruktiven Horizonts bei allen Bildgegenständen Rücksicht genommen, obwohl sich diese auf verschiedenen Niveaus und in unterschiedlichen Entfernungen befinden. Das entspricht einem recht weit entwickelten Grad an zentralperspektivischer_{Min} Räumlichkeit und Einheit des Gesamttraumes. Dass dennoch keine exakte Zentralperspektive vorliegt, macht ein weiterer Aspekt der Ädikula-Darstellung deutlich:
- b.) Die beiden Schnittpunkte der maßgeblichen Tiefenlinien befinden sich zwar annähernd auf einem gemeinsamen konstruktiven Horizont, sind aber weit davon entfernt, in einen gemeinsamen Fluchtpunkt zu konvergieren. Stattdessen zeigt sich, dass die vier wesentlichen Tiefenlinien paarweise parallel verlaufen. Es handelt sich bei der Ädikula-Darstellung also nicht unbedingt um eine Normalperspektive_{Min}, sondern um eine mischperspektivische Vorstufe der Zentralperspektive_{Min}, eine so genannte Axialperspektive. Die entscheidende Achse, an der sich die parallelen Tiefenlinien des einen Bereichs (Oberkanten) mit jenen

⁷⁰¹ Dass eine Kenntnis zentralperspektivischer_{Min} Gesetzmäßigkeiten durchaus vorhanden war, aber auch ihre Grenzen hatte, erweist sich an einem weiteren Detail der Darstellung: Im linken Teil der Umfriedung wurde der Versuch gemacht, auch den rückwärtigen Bereich des Bauwerks zu zeigen, das vermutlich auf quadratischem Grundriss zu denken ist. Die dargestellten Raumkanten geben zwar richtig eine Unteransicht wieder, sind aber weit davon entfernt, einer korrekten Zweipunktperspektive zu entspre-

chen: Nicht nur die Tiefenlinien verlaufen falsch, auch die hintere Säule ist nicht korrekt positioniert.

⁷⁰² Die beiden Umfassungsmauern links und rechts des Treppenaufgangs sind vermutlich so zu deuten, dass sie auf einem Niveau mit dem Torbau liegen, die Oberkanten entsprechend in einer Horizontalebene. Sie bilden eine Linie mit den Unterkanten der Ädikula und lassen sich wahrscheinlich als dieselben Tiefenlinien verstehen.

des anderen Bereichs (Unterkanten) schneiden, ist in diesem Fall die des konstruktiven Horizonts, weshalb von einer Axialperspektive₁ mit horizontaler Spiegelungsachse gesprochen werden kann. Diese axiale Abbildungsform stellt einen Übergang und eine Annäherung an eigentliche Zentralperspektiven dar.

Eine normalansichtige Darstellungsweise, die sich dem restlichen Landschaftsraum stringent einfügt, wurde auch für den Rundturm hinter der Ädikula gewählt, dessen von Balken gestütztes Dach in einer passenden Unteransicht erscheint. In Übereinstimmung mit den restlichen Architekturen erscheint auch die Abbildung des prostylen Tempels im Hintergrund. Das Bauwerk ist in Frontalansicht wiedergegeben, wobei die Langseite des Tempels parallel zur Bildebene liegt, während die eigentliche Tempelfront orthogonal in den Raum zurückweicht. Soweit es sich an den vorhandenen Tiefenlinien erkennen lässt, sind diese wiederum konvergierend dargestellt, ihr Schnittpunkt liegt abermals auf dem konstruktiven Horizont bzw. knapp darüber. Die Einheitlichkeit des Raumgefüges, die sich bereits an der Ädikula und der schräg gestellten Umfriedung feststellen ließ, wird durch die normalperspektivische_{Min} Darstellung des Tempels also noch verstärkt. Darüber hinaus erscheint das Bauwerk in zentralperspektivischer_{Min} Größenreduzierung und ist seiner Entfernung entsprechend maßstäblich verkleinert. Die Linearperspektive in dem monochromen Fragment der Pisonenvilla weist demnach einen hohen Entwicklungsgrad in Richtung Zentralperspektive_{Min} auf. Es werden interessante Schrägstellungen der Architekturen gesucht (Umfriedung), um diese nicht nur ansprechend, sondern auch anspruchsvoll zu meistern. Eine gemeinsame konstruktive Horizontachse wird für *alle* Bildgegenstände etabliert und konsequent beibehalten, wodurch sich trotz gewisser axialperspektivischer Faktoren eine optische Stimmigkeit des Raumgefüges ergibt, die vorher noch nicht erreicht war. In Form einer Normalansicht findet eine weitgehende Annäherung an die räumliche Einheit der Zentralperspektive_(Min) statt. Das Landschaftsfresko der Villa dei Papiri scheint damit jenes „Horizontproblem“ der divergierenden Ansichtshöhen gelöst zu haben, das seit dem Nilmosaik von Palestrina in den sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbildern akut vorhanden war. Mit der Schaffung einer gemeinsamen Horizontachse stellt sich die Schwierigkeit der unterschiedlichen Ansichtshöhen nicht mehr, ist ein wichtiger Fortschritt im Verständnis zentralperspektivischer Zusammenhänge erreicht.

Ergiebig im Hinblick auf eine perspektivische Analyse ist auch die Behandlung von Licht und Schatten im Fragment der Pisonenvilla. Der Lichteinfall wird einheitlich von links vorne angenommen. Die Fronten und linken Gebäudepartien sind hell beleuchtet, die rechten und dem Licht abgewandten Seiten in dunkle Eigenschatten getaucht⁷⁰³. Interessant ist die Angabe von Schlagschatten, wobei nicht nur die Grundebene als Schatten empfangende Ebene fungiert, sondern auch vertikale Flächen an den Gebäuden. Am Boden sind diffuse Schlagschatten unterhalb des Felsvorsprungs und rechts der Ädikula angedeutet. Prägnanter fallen die Schlagschatten vorspringender Architekturteile auf die Bauwerke selbst. Dachbalken an der Umfriedung, am Rundturm und am Tempel werfen ihre Schatten auf die darunterliegenden Mauern. Das Volutengebälk und der gezahnte Architrav der Ädikula verursachen ebenfalls Schlagschatten in scharfen Konturen. Der Verteilung der Eigenschatten entsprechend, befinden sich die Schlagschatten jeweils rechts von den Schatten werfenden Objekten. Besonders gelungen ist in dieser Hinsicht auch der Schlagschatten des Votivschilds an der Längsmauer des Tempels, der ziemlich korrekt umrissen auf die Tempelwand fällt. Das Landschaftsbild der Villa dei Papiri weist also nicht nur im Hinblick auf seine Linearperspektive, sondern auch im Bezug auf seine Licht- und Schattengebung fortschrittliche Lösungen auf, die einen wesentlichen Beitrag zur Einheitlichkeit und Tiefenräumlichkeit des landschaftlichen Raumgefüges leisten. In dieser Hinsicht darf das Fragment der

⁷⁰³ Zur monochromen Technik und Schattengebung im Fragment der Pisonenvilla: Allroggen-Bedel 1976, 85; Baldassarre u. a. 2002, 192.

Pisonenvilla als eine der perspektivisch am meisten entwickelten Landschaftsdarstellungen in der römischen Freskenkunst des 1. Jh. v. Chr. gewertet werden⁷⁰⁴.

◆ *Casa di Livia, Rom, Palatin, Ala dextra (Raum III), Wand IIIa, Gelber Fries* (Abb. 221–223): Der Gelbe Fries im so genannten Haus der Livia am Palatin ist eine der bekanntesten Landschaftsdarstellungen der römischen Antike. Das spätrepublikanische Gebäude mit den drei tonnengewölbten Sälen war durch unterirdische Korridore mit dem benachbarten Augustushaus verbunden und gehörte vermutlich zum Häuserkomplex der augusteischen Residenz⁷⁰⁵. Raum III, die so genannte „Ala dextra“ („*Sala del monocromo*“), weist wie die anderen Säle eine Freskenbemalung im späten Zweiten Stil (Phase IIB nach Beyen) auf, die in die Zeit um 30 v. Chr. zu datieren ist. Ein parataktisches Wandsystem zeigt eine illusionistisch gemalte Säulenreihe vor einer durchgehenden Scherwand mit rot gerahmten Orthostatenfeldern in der Mittelzone (Abb. 221. 222). Zwischen den kannelierten Säulen sind üppige Fruchtgirlanden aufgehängt, in der Oberzone des Wandsystems befindet sich der Gelbe Fries⁷⁰⁶. Der monochrome Landschaftsfries verläuft als durchgehendes Band hinter den gemalten Säulen und lässt sich dementsprechend als Querpanorama bezeichnen. Die Szenen der einzelnen Interkolumnien erscheinen im Sinne einer fortlaufenden und einheitlichen Landschaft, die das Motiv der Bewegung durch den Landschaftsraum aufnimmt. Die querformatige Panoramadarstellung entfaltet sich vor einem Betrachter, der die Landschaft mit den Augen „durchwandert“ und eine imaginäre Reise entlang des Friesbandes unternimmt⁷⁰⁷. Eine linearperspektivische Konsequenz, die sich aus der Darstellungsform des kontinuierlichen Querpanoramas ergibt, betrifft die Projektionsrichtung und im Falle von Zentralperspektiven das Projektionszentrum (vgl. Kap. I. 4.). Denn bei friesartigen Querpanoramen sollte zwar die Projektionsrichtung gleich bis ähnlich bleiben, während das Projektionszentrum

704 Auf die gelungene räumliche Darstellungsweise im monochromen Fragment der Pisonenvilla wurde bisher nur ansatzweise aufmerksam gemacht: „Dort zeigen die Gebäude, die auf steilen Felsen aufragen, eine große Genauigkeit und seltene Korrektheit in der Lichtverteilung und der dreidimensionalen Darstellung [...].“ Baldassarre u. a. 2002, 192. Demgegenüber schreibt Richter dem Fragment der Villa dei Papiri noch eine „inkonsequente“ Mischperspektive zu, bei der die Darstellungsformen der einzelnen Architekturen keine Anzeichen von Übereinstimmung aufweisen: „Each ist viewed separately.“ Richter 1970, 52. Eine perspektivische Analyse macht jedoch deutlich, dass der Grad an räumlicher Vereinheitlichung im Papiri-Fragment recht hoch ist und eine axialperspektivische Annäherung an das einheitliche Raumgefüge von Zentralperspektiven erreicht wird.

705 Ein Bleirohr mit dem Namenszug *Iulia Augusta* gab Anlass zur Benennung der Casa di Livia. Aufgrund der Mauertechnik aus älterem *opus reticulatum* ist eine Entstehung des Gebäudes in der ersten Hälfte des 1. Jh. v. Chr. anzunehmen, also noch vor der Umsiedlung Octavians auf den Palatin. Eine Gleichsetzung der Casa di Livia mit dem Haus des proskribierten Redners Hortensius liegt nahe, da dieses nach Angabe von Sueton um 42 v. Chr. in Octavians Besitz gelangte (vgl. Suet. *Aug.* 72, 1–2; Vell. Pat. 2, 81, 3; Cass. Dio 49, 15, 5). Die augusteische Neugestaltung und Ausmalung der Casa di Livia ist aufgrund stilistischer Kriterien und durch den Zusammenhang mit dem Augustushaus in die Jahre um 30 v. Chr. (Phase IIB) zu datieren. Zur Casa di Livia vgl. u. a.: Beyen I 1938, 22; Beyen II 1960, 21; Bigalke 1990, 1 f.; Croisille 2010, 77 f.; Donderer 1995, 623–625; Ehrhardt 1987, 3. 14. 19; Ehrhardt

1991, 57; Tomei 2004, 8 f.; Mielsch 2001, 58–60; Leach 1988, 227; Ling 1991, 37; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 186; Rizzo 1936, 1 f. 14–17. 41–45. 51–56; Simon 1986, 188 f.; Thomas 1995, 154.

706 Der Landschaftsfries befindet sich in einer Höhe von 3,5 m und hat selbst eine Höhe von 26,5 cm. Die einzelnen Abschnitte zwischen den Säulen des Wandsystems sind ca. 1,91 m lang. Zum Gelben Fries vgl. u. a.: Bigalke 1990, 9–129; Blanckenhagen 1963, 106. 143–145; Blanckenhagen 1990, 16. 36 f. 45; Croisille 2010, 36. 79–81; Curtius 1929, 258; Dawson 1965, 64 f.; Förtsch 1993, 117; Hinterhöller 2007a, 32–46; La Rocca 2008, 39–41; Leach 1974, 264 f.; Leach 1988, 262–267; Ling 1977, 8 f. 11–13; Ling 1991, 143 f.; Mielsch 2001, 180 f.; Peters 1963, 35–38; Peters 1990, 256; Rizzo 1936, 43–61; Rostowzew 1911, 6 f. 12–15; Schefold 1952, 62; Schefold 1956, 216–218; Schefold 1962, 147 f.; Silberberg 1980, 98–101; Simon 1986, 188 f.; Söldner 2000, 387; Tybout 1989a, 342; Woermann 1876, 337–340.

707 „Der Lauf der Darstellung wird nur unterbrochen durch die gemalten Säulen, welche die Wand teilen; [...] Trotz dieser mechanischen Zerlegung bleibt der Fries künstlerisch eine Einheit. [...] Die Vorstellung, welche man bei der Betrachtung des Frieses gewinnt [...] ist die, dass vor dem Zuschauer sich Bilder entrollen, wie sie ein Reisender auf einem längeren Weg täglich sehen konnte.“ Rostowzew 1911, 12 f. Zur Konzeption des Gelben Frieses als fortlaufendes Querpanorama vgl.: „Il s’agit d’une succession de scènes paysagistes représentées «en continu», sans que les colonnes peintes en projection n’introduisent d’interruption dans cette continuité.“ Croisille 2010, 80; vgl. La Rocca 2008, 39.

(Hauptpunkt) bei zentralperspektivischen Panoramen „wandert“, wodurch sich innerhalb desselben Panoramas unterschiedliche Hauptpunkte in verschiedenen Bildteilen ergeben (können)⁷⁰⁸.

Ähnlich wie für andere Beispiele der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei wurde im Hinblick auf die Perspektivverfahren des Gelben Frieses von Vogelperspektive, hohem Augpunkt, Mischperspektive, fehlender Raumkontinuität und Motivstaffelungen gesprochen⁷⁰⁹. Als mögliche Nachwirkung und Relikt einer typologischen Herkunft von der *topographia* sei der hohe Augpunkt des Gelben Frieses zu werten, der im Vergleich zu einer kartographischen Darstellungsweise aber gemildert sei⁷¹⁰. Des Weiteren wurde angenommen, dass die einzelnen Landschaftsmotive des Gelben Frieses trotz der hohen Draufsicht keiner räumlichen Einheit unterworfen seien, sondern im Sinne einer Mischperspektive als inkongruente Einzelelemente nebeneinander stehen⁷¹¹. Aufgrund fehlender Bodentexturen und dem gelb-monochromen Hintergrund wurde auch für den Landschaftsfries der Casa di Livia ein Mangel an räumlicher Kontinuität angenommen, eine Aufteilung in separate Raumzonen, eine Schichtung und Zerstückelung des Landschaftsraumes in eigenständige Vignetten⁷¹². Diese verbreiteten Einschätzungen der Forschungsliteratur zur Perspektive des Gelben Frieses treffen in manchen Aspekten zu, sind in anderen aber zu pauschal und folglich zu revidieren.

Eine Inkonsistenz des Maßstabes, genauer eine Bedeutungsperspektive, lässt sich ähnlich wie in den meisten sakral-idyllischen Landschaftsbildern auch im Gelben Fries feststellen. Gegenüber den Architekturen sind die Proportionen der Figuren etwas überdimensioniert⁷¹³.

708 Um einen optisch natürlichen Eindruck zu erzeugen und das Motiv der „Bewegung durch den Raum“ zu verdeutlichen, ändert sich bei Querpanoramen im Gegensatz zu anderen Zentralperspektiven der Hauptpunkt bzw. es gibt mehrere „Hauptpunkte“, die über das Panorama verteilt sind, aber stets auf einem gemeinsamen konstruktiven Horizont liegen, um dadurch starke Randverzerrungen infolge der Bildbreite zu vermeiden. Das Vorhandensein mehrerer Hauptpunkte (Fluchtpunkt der Orthogonalen) in einem Querpanorama sollte also nicht unbedingt als Indiz einer „falschen“ Zentralperspektive oder einer Mischperspektive gewertet werden, solange eine einheitliche Horisonthöhe beibehalten wird.

709 Vgl. u. a.: Bigalke 1990, 221; Croisille 2010, 80 f.; Curtius 1929, 393; Blanckenhagen 1990, 42; La Rocca 2008, 39; Ling 1977, 8 f. 12 f.; Ling 1991, 142; Kotsidu 2008, 47; Peters 1963, 39. 57; Peters 1990, 249; Rostowzew 1911, 13; Schefold 1962, 56; Wataghin Cantino 1969, 35 f.

710 „Alles, was man sieht ist perspektivisch dargestellt. Die auf dem Vorderplane stehenden Menschen und Gebäude erscheinen größer als die im Hintergrunde. Der Standpunkt des Malers ist dabei ziemlich hoch, doch durchaus noch nicht Vogelperspektive. Die meisten Gebäude sind von einer Seitenfront und von der rechten vorderen oder hinteren Ecke gesehen. Alle Figuren und Gebäude werfen ihre Schatten nach rechts.“ Rostowzew 1911, 13. „Depth is indicated not so much by the use of higher levels (though this technique is still exploited within the limits of the field available) as by the use of a smaller scale and more wishy-washy colours (aerial perspective) for the more distant buildings.“ Ling 1977, 8. „Although the frieze differs greatly from such purely cartographic compositions as the [...] Palestrina mosaic in its fixed paratactic ordering of foreground and background planes, elements of cartographic vision persist in the raising of the background level into full view above the foreground and in the inconsistent gradation of foreground and background scale.“

Leach 1988, 265.

711 „This is not to say that the painters have achieved any consistency in the use of linear perspective. Rather each building is a law unto itself. Often we seem to look at foreground structures more or less from a horizontal viewpoint, while background structures are shown as if viewed from above.“ Ling 1977, 12. „Although the alternation of light and shade is consistent, the perspective is far from being uniform. The majority of the buildings are obliquely turned toward the foreground with a long, receding right-hand side in view, but some appear cornerwise with two sides equally visible [...]. This inconsistent alignment of points of view so common to Roman panorama makes it difficult to locate any terminus for recession.“ Leach 1988, 265. „The eye level [...] varies slightly from one building to another or between one group and the next, without this being at once noticeable.“ Peters 1963, 62. Eine perspektivische Inkongruenz römischer Landschaftsmalerei wurde auch von Blanckenhagen betont. Blanckenhagen 1990, 42–45. Vgl. auch: Croisille 2010, 80; Ling 1977, 12; Mielsch 1981, 195; Silberberg 1980, 29.

712 „In some cases foreground and background are linked by bridges, in others they are linked by the extended ground lines or by figures moving between their spatial planes. The simple paratactic succession of these pictorial units creates the impression of continuity in the frieze. [...] the units themselves do not overlap. [...] the spectator may see the landscape as a progression of vignettes.“ Leach 1988, 264. Vgl. u. a.: Bigalke 1990, 220 f. 224; Blanckenhagen 1963, 143; Croisille 2010, 81; Ling 1991, 42; Silberberg 1980, 26. Demgegenüber gesteht Peters dem Landschaftsraum im Gelben Fries zu Recht eine gewisse Einheitlichkeit zu, die seines Erachtens über den „Inselstil“ hinausgeht: „The buildings and the human figures constitute far more the binding elements than does the landscapes which seems to be made up of islets.“ Peters 1963, 37.

713 Zur Bedeutungsperspektive und dem nicht maßstäblichen Größenverhältnis im Gelben Fries vgl. Croisille

Im Hinblick auf die Linearperspektive des Gelben Frieses lassen sich einige interessante Beobachtungen machen, wobei die am besten erhaltenen Interkolumnien 1–3 zunächst für sich betrachtet werden sollen, um sie anschließend zu vergleichen. Dabei ist vorauszuschicken, dass sich aufgrund des schlechten Erhaltungszustands nicht alle Tiefenlinien an den Gebäuden eindeutig ermitteln lassen und kleinere Unsicherheiten in der genauen Richtung möglich sind. Unter diesen Vorbehalten ergibt sich für die Linearperspektive des ersten Interkolumniums ein recht aufschlussreiches Bild (Abb. 359): Die *porta sacra* im Vordergrund ist mit der Schmalseite frontal zum Betrachter gedreht, die Orthogonalen der Langseite konvergieren in der Verlängerung teils auf einen Fluchtpunkt, teils erheblich stärker. Der Ansichtswinkel ist zwar leicht erhöht, aber so gewählt, dass sich noch kaum eine Vogelperspektive_{Min}, sondern eher eine Normalperspektive_{Min} ergibt, da die Tiefenlinie der Oberkante leicht fallend, also unteransichtig, dargestellt ist. Diese Form der geringfügig erhöhten Normalperspektive_{Min} wiederholt sich an dem angrenzenden Haus mit Giebeldach, dessen Schmalseite in Frontallage gezeigt wird. Soweit ersichtlich, scheinen die Tiefenlinien in einem Punkt (oder sehr engen Bereich) zu konvergieren, der zwar ein wenig abseits vom Konvergenzzentrum der *porta sacra* liegt, aber etwa auf gleicher Höhe (knapp darunter) angesiedelt ist. Dazu passt es, wenn das Gebälk des anschließenden Rundturms in leichter Unteransicht gezeigt wird, da sich das Dach des Rundbaus bereits über den beiden „Hauptpunkten“ befindet. Während der Priapusschrein am linken Bildrand vermutlich mit dieser Horizontlage übereinstimmt, liegt der Konvergenzbereich („Fluchtregion“) für den Periptertempel im Hintergrund rechts etwas darüber. Demgegenüber stimmen die Tiefenlinien der *porta sacra* im Mittelgrund relativ genau mit der konstruktiven Horizonthöhe der anderen Fluchtpunkten überein und zeigen sogar eine Seitenansicht von links. Im Gegensatz dazu weisen die übrigen Motive in frontaler Raumlage eine Seitenansicht von rechts auf, was zur Folge hat, dass sich die jeweiligen Konvergenzregionen bzw. -punkte ebenfalls graduell nach rechts verschieben. Diese Beibehaltung der rechten Seitenansicht und das Verrücken der jeweiligen Hauptpunkte nach rechts lässt sich zwar im Sinne einer zentralperspektivischen Mischperspektive deuten, ist aber ebenso aufgrund der Frieskonzeption des Gelben Frieses zu verstehen, da im Querpanorama stets eine graduelle Verlagerung des Hauptpunkts in die Projektionsrichtung (in diesem Fall nach rechts) stattfindet. Das „Wandern“ und Versetzen der Konvergenzzentren von Motiv zu Motiv könnte also eine Folge der Gestaltung als Querpanorama sein, da die konstruktive Horizonthöhe der einzelnen Architekturen kaum abweicht und für die meisten Motive ungefähr gleich gewählt wurde. Interessant ist, dass dieser ungefähre Horizont den Fries auf einer Höhe von ca. $\frac{2}{3}$ der Gesamthöhe teilt und diese Horizontlage in etwa den hintersten bzw. am weitesten entfernten Hügelketten entspricht⁷¹⁴. Denn rechts vom Rundturm (aber auch rechts vom Peripteros) sind im fernen Hintergrund Hügelketten oder Bodenwellen auszumachen, die im Bereich der konstruktiven Horizonthöhe liegen, also eine Art „natürlichen Horizont“ anzeigen, der mit dem konstruktiven *summa summarum* übereingestimmt wurde. Für die Linearperspektive des ersten Interkolumniums lässt sich demnach der Versuch einer leicht erhöhten Normalperspektive_{Min} mit annähernd gemeinsamer Lage des konstruktiven Horizonts, aber sagittal wechselnden Konvergenzzentren („Hauptpunkten“) feststellen, wobei das Verschieben der Hauptpunkte nach rechts und das Beibehalten der rechten Seitenansicht als zentralperspektivische Mischperspektive oder charakteristisches Querpanorama gedeutet werden kann. Mithilfe der „wandernden Hauptpunkte“ wurde die gestalterische Intention einer Bewegung im Raum vermutlich auch linearperspekti-

2010, 80; La Rocca 2008, 40; Ling 1977, 13; Rostowzew 1911, 14.

⁷¹⁴ Eine ähnliche Beobachtung wurde für das erste Interkolumnium bereits von Peters gemacht: „The view point is supposed to be [...] about two thirds up the total height of the frieze.“ Peters 1963, 36. Eine linearperspektivisch erzeugte Tiefenwirkung mithilfe einer „perspective ob-

lique“ (Seitenansicht von schräg oben) und die Einführung einer „verschwommenen Horizontangabe“ wurde für den Gelben Fries von Croisille konstatiert: „D'autre part l'impression de profondeur est donnée par les lignes obliques des bâtiments divers qui s'étagent à partir du second plan jusqu'à un horizon fuligineux.“ Croisille 2010, 81.

visch umgesetzt, sodass die „imaginäre Reise“ des Betrachters entlang des Friesbandes auch in der Darstellungsform eine Berücksichtigung und optische Stütze erfährt, die das statische Raumgefüge zugunsten eines perspektivischen „Voranschreitens“ aufbricht⁷¹⁵.

Ein vergleichbares Bild ergibt sich für die Betrachtung des zweiten Interkolumniums, in dem hauptsächlich konvergierende Linearperspektiven und einige parallele Tiefenlinien festzustellen sind (Abb. 360). Aufschlussreich ist das Turmhaus im Mittelgrund mit angrenzendem Garten und Ädikula. Die Gartenmauer wird in Schrägstellung gezeigt, die erkennbaren Tiefenlinien verlaufen annähernd parallel. Das Turmhaus mit Ädikula ist in Frontallage mit Seitenansicht von rechts dargestellt, wobei einige Tiefenlinien parallel, andere konvergierend verlaufen und eine leichte Draufsicht andeuten. Ebenso weist die Brückendarstellung, die vielleicht orthogonal (oder etwas schräg) in den Hintergrund verläuft, auf einen leicht erhöhten Ansichtswinkel hin, wobei der Konvergenzbereich der Tiefenlinien fast auf gleicher Höhe mit der Fluchtregion der Ädikula des benachbarten Turmhauses liegt. Für den architektonischen Komplex am anderen Flussufer (mit Turmhaus, Torbau und heiliger Säule) wurde vermutlich eine Überecklösung gewählt – also eine Schrägstellung der Architekturen zur Bildebene –, wiewohl auch eine Seitenansicht von links nicht ganz auszuschließen ist. Sowohl die Umfriedungs- bzw. Ufermauer als auch das Turmhaus und der Torbau weisen einige konvergierende Tiefenlinien auf, die an unterschiedlichen Punkten zusammenlaufen, wobei der Ansichtswinkel so gewählt wurde, dass für die niedrigeren Bauten (Torbau, Umfassungsmauer) eine Draufsicht besteht, für das Dach des Turmhauses allerdings nicht mehr. Der Horizontbereich ist demnach dazwischen anzusiedeln und liegt für das zweite Interkolumnium ungefähr zwischen $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{3}$ der gesamten Frieshöhe, ist im Vergleich zum ersten Interkolumnium also geringfügig höher angesetzt, wobei sich die Abweichung im Bildzusammenhang kaum bemerkbar macht⁷¹⁶. Damit weist das zweite Interkolumnium einige Übereckstellungen auf, die im Sinne einer axonometrischen Parallel- (Gartenmauer) oder rudimentären Zweipunktperspektive_{Min} (Gebäudekomplex im Mittelgrund) gelöst wurden, wobei das gemeinsame Auftreten von Frontal- und Schrägansichten nichts mit mischperspektivischen Verfahren und einem „inconsistent alignment of points of view“ zu tun hat, sondern lediglich die *Lage und Ausrichtung* der *Objekte* im Raum betrifft und diesbezüglich nicht von einer Inkonsequenz, sondern von einem linearperspektivischen Variantenreichtum zeugt – die Objektlage ist ja von Gegenstand zu Gegenstand beliebig wählbar⁷¹⁷.

715 „In monochromatic friezes the eye journeys laterally from object to object and forward and backward between close-up and distant views, building continuity and breath in the landscape. The rhythmic shifts of this serial reading prevent the frieze from being taken in a tone glance, effecting an optical experience like that of walking along a colonnade.“ Bergmann 1992, 35. Vgl. Rostowzew 1911, 12f.

716 Ein Abweichen der Ansichtshöhe vom ersten zum zweiten Interkolumnium bemerkte schon Peters: „The eye level is supposed to be higher here [second intercolumnium] than in the first intercolumnium. This is apparent from the fact that the spectator looks down on the sloping roof of the house [towerhouse in the middleground] which is at the same distance from the upper edge as the flat roof of the round tower in the first intercolumnium.“ Peters 1963, 39. Tatsächlich besitzen das Gebälk des Rundturms im ersten Interkolumnium und das Gebälk des Turmhauses im zweiten aber nicht exakt den gleichen Abstand vom oberen Bildrand, weshalb das Maß der Draufsicht nicht direkt vergleichbar ist. Der etwas geringere Abstand des Rundturms wäre mit unterschiedlichen Ansichtshöhen vereinbar. Allerdings erweist die perspektivische Detailanalyse, dass der Einschätzung von Peters vermutlich Recht zu geben ist und die Ansichtshöhe im zweiten Interkolum-

nium geringfügig höher ausfällt als im ersten.

717 Eine solche Mischperspektive aufgrund verschiedener Objektlagen wurde von Leach behauptet: „[...] the perspective is far from being uniform. The majority of the buildings are obliquely turned toward the foreground with long, receding right-hand side in view, but some appear cornerwise with two sides equally visible. [...]. This inconsistent alignment of points of view so common to Roman panorama makes it difficult to locate any terminus for recession.“ Leach 1988, 265. Es hat den Anschein, als werden hier Seitenansichten mit Frontallage („obliquely turned toward the foreground with a receding right-hand side“) und Übereckstellungen („cornerwise with two sides equally visible“) kontrastiert und als Ausdruck einer inkonsistenten Mischperspektive gedeutet. Die Schrägstellungen einerseits und Frontallagen andererseits haben aber nichts mit einer inkonsistenten Linearperspektive zu tun – egal, ob in Parallel- oder Zentralperspektiven –, sondern lediglich mit der *Lage der Objekte im Raum*, die völlig beliebig und verschieden sein kann und gänzlich unerheblich für die Einheitlichkeit einer perspektivischen Darstellung ist. Frontalperspektiven und Schrägperspektiven können natürlich gemeinsam in einem Bild auftreten und völlig konsistent als *eine* korrekte Zentralperspektive gestaltet sein.

Im dritten Interkolumnium ist die Darstellung einer halbrunden Porticusanlage oder Hafenmole im fernen Hintergrund perspektivisch interessant⁷¹⁸ (Abb. 361). Die halbrunde Architektur ist vermutlich in einer solchen Raumlage abgebildet, dass eine Verbindung der Endpunkte der Porticus orthogonal oder diagonal zur Bildebene steht, was entweder eine Seitenansicht von links oder eine Übereckstellung der Architektur zur Folge hätte. Die Konvergenz der Tiefenlinien macht deutlich, dass in jedem Fall eine rudimentäre Zentralperspektive_{Min} gemeint ist, die in Form einer leichten Draufsicht, also einer abgemilderten Vogelperspektive_{Min}, gegeben ist. Die kleinen Häuser und Hügelketten dahinter scheinen im fernsten Hintergrund eine Art natürlichen Horizont anzudeuten. Unterwirft man das Turmhaus und das angrenzende Gebäude im Mittelgrund rechts davon einer linearperspektivischen Analyse, zeigt sich, dass auch die Tiefenlinien dieser Architekturen im annähernd zentralperspektivischen_{Min} Sinne konvergieren. Sowohl das Turmhaus als auch der angeschlossene Bau sind dabei in frontaler Anordnung mit Seitenansicht von rechts dargestellt, es ergibt sich ein sehr enger Fluchtpunktbereich. Dieser Hauptpunktbereich liegt in etwa auf Gebälkshöhe des Turmhauses, also knapp unterhalb des natürlichen Horizontes im fernen Hintergrund⁷¹⁹. Eine Übereinstimmung damit könnte sich für den Tempel im Hintergrund ergeben, dessen Hauptpunkt gegenüber dem Turmhaus zwar deutlich nach rechts versetzt ist, aber vermutlich in etwa auf derselben Horizonthöhe angesiedelt ist. Ähnlich wie im ersten Interkolumnium könnte sich im sagittalen Verschieben des Hauptpunkts nach rechts ein Zugeständnis an die Auffassung als Querpanorama bemerkbar machen, während die konstruktive Horizonthöhe von Motiv zu Motiv ungefähr beibehalten wird⁷²⁰. Dem entspricht es, dass die Rundbasis der Isis-Fortuna-Statue im Vordergrund aufsichtlich dargestellt ist, und auch die Tiefenlinien der benachbarten Gartenmauer konvergieren vermutlich in einem Fluchtpunkt mit ähnlicher Höhenlage. Eine Abweichung dieser Ansichtshöhe ergibt sich für den kleinen Tempel, dessen Wand von einem Mann auf der Leiter erklommen wird. Die Längsseite des Tempels erscheint in bildparalleler Raumlage, die orthogonalen Tiefenlinien der Tempelfront konvergieren jedoch zu stark und zeigen den Architrav bereits in einer Unteransicht, die nicht zu den restlichen Ansichtshöhen passt, sondern im Vergleich zu niedrig gewählt ist. Im Gegensatz dazu ist der benachbarte Tempel im Hintergrund wieder in leichter Draufsicht dargestellt, die Konvergenz der Tiefenlinien entspricht annähernd „dem“ konstruktiven Horizont. Für die Linearperspektive des Dritten Interkolumniums lässt sich demnach abermals eine zentralperspektivische Mischperspektive ausmachen, wobei mit wenigen Ausnahmen ein ungefährer konstruktiver Horizont etabliert wird, der sich auf ca. $\frac{3}{4}$ der gesamten Frieshöhe befindet. Damit ist für die meisten Architekturen eine erhöhte Normalperspektive_{Min} gegeben, wobei der Hauptpunkt graduell nach rechts wandert, sodass über das gesamte Bildfeld hinweg Seitenansichten von rechts vorkommen.

Für die drei betrachteten Interkolumnien ergibt sich damit ein relativ einheitliches Gesamtbild im Bezug auf ihre Linearperspektive: Den meisten Architekturen liegt eine näherungsweise Zentralperspektive_{Min} zugrunde, die gelegentlich Abweichungen von korrekten Konvergenzmustern aufweist. Vermutlich im Sinne eines Querpanoramas wurden die einzelnen Hauptpunkte seitlich verschoben, was bei frontaler Raumlage eine Beibehaltung der Seitenansicht von rechts

⁷¹⁸ Eine ähnliche Lösung für eine halbrunde Porticus oder Hafenmole findet sich in den gelben Monochromata von Oplontis, dort allerdings in stärkerer Aufsicht.

⁷¹⁹ Je nach Bodenbeschaffenheit können natürlicher und konstruktiver Horizont durchaus voneinander abweichen. Handelt es sich um ein ansteigendes Gelände oder sind im Hintergrund Bergketten und Hügel dargestellt, liegt der natürliche Horizont *über* dem konstruktiven.

⁷²⁰ Womöglich konvergieren auch die etwas unklaren Tiefenlinien der schmalen Bogenbrücke, die vom Turmhaus zum Tempelbezirk führt auf einer ähnlichen Höhe, wobei unklar bleibt, ob die Brücke orthogonal oder nicht

eher schräg in den Tiefenraum verläuft. Gerade Brückendarstellungen werden im Gelben Fries gerne für einen „diagonalen Raumaufschluss“ (Raumaufschluss durch Schräg- bis Orthogonalstellung der Objekte) genutzt. Auch andere Bauten wie Tempel, Häuser oder Porticen können eine Schräglage aufweisen. Der verhängliche Terminus «diagonaler Raumaufschluss», der vermutlich das Vorkommen solcher Tiefenlinien bezeichnet, die bei orthogonalem oder schrägem Verlauf einen ungefähren 45°-Winkel mit den Bildhorizontalen einschließen, sagt jedoch wenig über die eigentliche Objektlage aus. Verwendung des Terminus u. a. bei Mielsch 2001, 65.

zur Folge hat. Eine sagittale Ordnung der Seitenansichten kommt also nicht zustande, was bei der Gestaltung des Frieses als Querpanorama aber auch unweckmäßig wäre. *Summa summarum*, und mit leichten Schwankungen im Vergleich der drei Interkolumnien, wird die Lage des konstruktiven Horizonts über die Friesabschnitte hinweg ungefähr gewahrt, was die räumliche Einheit der Panoramadarstellung in hohem Maße verstärkt. Die Horizonthöhe ist dabei annähernd so gewählt, dass sich eine erhöhte Normalperspektive_{Min} ergibt, wobei das erste Interkolumnium einen geringfügig niedrigeren Ansichtswinkel besitzt, das Dritte Interkolumnium einen etwas höheren. Jene Behauptung der Forschungsliteratur, wonach der Ansichtswinkel für die Architekturen des Hintergrunds oft erheblich höher sei als für die des Vordergrunds, ließ sich kaum bestätigen; sie war nur an jenem Beispiel wirklich ersichtlich, wo die Hafentmole im Hintergrund in einer gesteigerten Draufsicht erscheint. Tendenzen zu einer zentralperspektivischen Mischperspektive kommen im Gelben Fries zwar an einigen Stellen vor, stehen aber einem weitgehenden Bemühen um eine zentralperspektivische_{Min} Einheitlichkeit des Landschaftsraumes gegenüber. Ein weiteres Indiz für die zentralperspektivische_{Min} Raumauffassung im Gelben Fries ist die konsequente Größenreduzierung der Motive im Hintergrund. Der Gelbe Fries kennt diesbezüglich eine Reihe von Abstufungen und Zwischengrößen, wobei die Verkleinerung der architektonischen Motive äußerst stimmig ausfällt und in der Forschung auch des Öfteren bemerkt wurde⁷²¹. Ein Missverständnis, dem es diesbezüglich vorzubeugen gilt, ist die immer wieder genannte „Staffelung“ der Hintergrundmotive auf einem höheren Grundlevel. Diese zweidimensionale Anordnung der Motive in der Bildebene *übereinander* ist – wie bereits betont wurde – ein Ausdruck für das tiefenräumliche *Hintereinander* in jeder korrekten Perspektive mit erhöhtem Ansichtswinkel, also in jeder Form der Draufsicht. Die Tatsache, dass die Einzelmotive – Architekturen wie Figuren – im Gelben Fries übereinander erscheinen, je weiter sie im Hintergrund liegen, ist also eine korrekte Konsequenz aus ihrer Darstellungsweise in erhöhter Normalperspektive_{Min}. Der spezifisch zentralperspektivischen_{Min} Form entspricht die graduelle Größenreduzierung zum Hintergrund, wobei der Gelbe Fries hier nicht schematisch zwischen Vorder- und Hintergrund trennt, sondern Gebäude und Staffagefiguren in vielen unterschiedlichen Entfernungen darstellt und auch hierin einen großen Variantenreichtum aufweist. Der jeweiligen Entfernung von der Bildebene entsprechend, sind die Architekturen optisch stimmig und kontinuierlich verkleinert und erscheinen im fernsten Hintergrund nur mehr als winzige Schemen. In dieser Hinsicht lehrreich ist die Hintergrundszenerie am Anfang des zweiten Interkolumniums oder die Hafentmole/Porticusanlage im weit entfernten Hintergrund des dritten Interkolumniums. Während sich das genaue Maß der Größenverminderung bei den Architekturen in Ermangelung einer Kenntnis des Originalmaßstabs (bzw. der Originalrelationen) nicht genau ermitteln lässt, kann im Hinblick auf die Figurengrößen die zentralperspektivische_(Min) Verkleinerung durchaus festgestellt werden. Hierzu bieten sich einige Figuren im ersten und zweiten Interkolumnium an, die in unterschiedlichen Entfernungen gezeigt werden, einmal nah im Vordergrund, einmal weit im Hintergrund. Unter der Annahme, dass sämtliche Figuren ungefähr gleich groß sind, würde eine zentralperspektivische Größenverminderung dieser Vertikalgrößen am konstruktiven Horizont zusammenlaufen. Zur Überprüfung dieses Verhältnisses ist das erste Interkolumnium besonders interessant, in dem

⁷²¹ Zur Tiefenwirkung und Größenverminderung im Gelben Fries vgl. u. a.: „Alles, was man sieht ist perspektivisch dargestellt. Die auf dem Vorderplane stehenden Menschen und Gebäude erscheinen größer als die im Hintergrunde.“ Rostowzew 1911, 13. „[...] the Yellow Frieze and the Farnesina paintings are the first landscapes to break fully away from a cartographic style and develop a more visually consistent treatment. [...] Background features are still shown at a higher level, but they are no longer simply placed above foreground features with little, if any, diminution in scale. They are shown on a smaller – often much

smaller – scale in accordance with the laws of perspective.“ Ling 1977, 12. „In each instance, these units consist of foreground and background planes whose spatial separation is indicated by the slight attenuation and diminution of distant forms.“ Leach 1988, 264. „L’impression spatiale est obtenue grâce à la diminution progressive de l’échelle des personnages et des édifices; en outre les plans les plus éloignés sont estompés.“ Croisille 2005, 207. „L’ensemble est traité en perspective plongeante, sans qu’on puisse déterminer un système cohérent dans les proportions entre les personnages et les édifices.“ Croisille 2010, 80, vgl. 81.

eine zentralperspektivische Größenverminderung relativ genau eingehalten wird. Die Anordnung der Figuren im Raum und das Maß der Verkleinerung entsprechen dabei ungefähr jener Horizontlage, die auch für die meisten Architekturen in diesem Friesabschnitt maßgeblich ist. Im zweiten Interkolumnium lassen sich diesbezüglich einige Abweichungen ausmachen⁷²². Daraus lässt sich schließen, dass im Gelben Fries zwar eine annähernd zentralperspektivische_{Min} Größenreduzierung eingeführt und beachtet wurde, dass diese aber nicht (oder nur im ersten Interkolumnium) das Ergebnis einer zentralperspektivischen Konstruktion ist und die Reduzierung der Figurengrößen eher empirisch und aufgrund von Beobachtung erreicht wurde. Es lässt sich diesbezüglich festhalten, dass die graduelle Größenverminderung im Gelben Fries ein wichtiger Faktor zur Schaffung einer optisch überzeugenden Tiefenräumlichkeit ist und auf diese Weise ein weitgehend einheitliches Raumgefüge mit zentralperspektivischer_{Min} Wirkung erzeugt wird. Dieser näherungsweise zentralperspektivische_{Min} Faktor trägt erheblich dazu bei, den Eindruck einer räumlichen Kontinuität hervorzurufen. Trotz des neutral-monochromen Hintergrunds und des Verzichts auf durchgehend gemalte Bodenstrukturen werden die einzelnen Motive mithilfe linearperspektivischer Mittel – der Beibehaltung einer ungefähren Horizonthöhe und einer stimmigen Größenreduzierung – merkbar zu einem kontinuierlichen Landschaftspanorama verbunden. Dem Gelben Fries eine segmentierte oder diskontinuierliche Räumlichkeit zuzuschreiben, erscheint angesichts dieser fortgeschrittenen linearperspektivischen Vereinheitlichung verfehlt.

Ein weiterer Aspekt, der die Kontinuität des Landschaftsraumes noch verstärkt, ist die Behandlung von Licht und Schatten. Der Lichteinfall wird dabei recht konsequent von links vorne angenommen⁷²³. Der natürliche Lichteinfall im Raum III der Casa di Livia ist also mit der bildinternen Lichtgebung im Panoramafries übereingestimmt, da der bildexterne Lichteinfall durch den Zugang im Nordwesten und für die Nordost-Wand damit von links gegeben ist. Wie an anderen Landschaftsbildern bereits beobachtet werden konnte, wiederholt sich im Gelben Fries aber nicht nur die Beachtung der natürlichen Lichtquelle, sondern auch jenes Muster, bei dem Lichteinfall und Projektionsrichtung einander entgegengesetzt sind, sodass die Seitenansichten der Architekturen weitgehend im Eigenschatten liegen. Im ersten Interkolumnium weisen die rechten Gebäudepartien dementsprechend dunkle Eigenschatten auf, wie am Priapusschrein, der *porta sacra*, dem Haus und dem Rundturm ersichtlich ist. Schlagschatten werden hier fast nur von den Figuren auf die Grundebene geworfen. Für das zweite Interkolumnium ergibt sich ein ähnlicher Wechsel von hell beleuchteten Partien links und dunklen Schattenseiten rechts. Man beachte das Turmhaus mit Gartenmauer, die Bogenbrücke oder den Architekturkomplex am jenseitigen Flussufer. Für das Turmhaus im Vordergrund ist sogar ein rudimentärer Schlagschatten auf der Grundebene angedeutet, ansonsten werden etliche Figuren mit Schlagschatten versehen,

722 Zwei Personen im Mittel- und Vordergrund links könnten eine Art Horizont-Isokephalie andeuten und würden damit auf eine zentralperspektivische Normalperspektive hinweisen, was aber nicht mit dem leicht erhöhten Ansichtswinkel der Architekturen übereinstimmt. Ein anderes Verkleinerungsverhältnis ergibt sich, wenn man die Figuren rechts vorne und im Hintergrund berücksichtigt. Hier wird die ungefähre Isokephalie der Figuren im linken Bildteil fallen gelassen und stattdessen eine Draufsicht angedeutet, wobei die konstruktive Horizonthöhe im Vergleich mit den Architekturen etwas zu hoch gewählt ist. Die sog. Horizont-Isokephalie ist ein Charakteristikum einer streng ausgeführten Normalperspektive, bei der sich der Augpunkt genau auf Höhe des stehenden Betrachters auf der Grundebene befindet. Da sämtliche Figuren eine ähnliche Aughöhe besitzen, werden sie so dargestellt, dass sich ihre Köpfe immer in Horizonthöhe befinden, egal wie weit sie von der Bildebene entfernt sind (solange sie auf

derselben Grundebene verteilt sind). Die Horizont-Isokephalie verschwindet, sobald die Aughöhe verändert wird.

723 „[...] buildings and figures appear to receive a common illumination from the light that enters the room.“ Leach 1988, 264. Im Rahmen der monochromen Technik beruht die Darstellung der Figuren und Architekturen vielfach auf der Zusammenstellung von dunklen und hellen Abstufungen desselben Farbtons, was eine exzessive Verwendung von Licht und Schatten fordert. Schattenseiten und beleuchtete Partien werden dabei meist in starker Kontrastierung nebeneinandergesetzt. Zur Berücksichtigung von Licht und Schatten sowie einer kontrastreichen Verwendung von Lichteffekten aufgrund der monochromen Technik vgl. Bigalke 1990, 220. 290; Croisille 2005, 207; Croisille 2010, 80 f.; Hinterhöller 2007a, 34; La Rocca 2008, 40; Ling 1977, 13; Peters 1963, 37. 63; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 188; Wataghin Cantino 1969, 36.

die dem Lichteinfall gemäß jeweils rechts der Schatten werfende Objekte liegen. Ähnlich verhält es sich im dritten Interkolumnium, wo sich eine entsprechende Verteilung der Eigenschatten beobachten lässt, während viele Staffagefiguren mit Schlagschatten versehen sind, so auch das Kamel mit einem merkwürdig dünnen Schlagschatten. Interessant ist der Schlagschatten des kleinen Tempels im Vordergrund rechts, der über das Podium auf die Grundebene fällt, wo zwei Figuren innerhalb des Schattens stehen und dementsprechend als dunkle Silhouetten dargestellt sind.

Unterschiedliche Auffassungen wurden auch im Hinblick auf einen möglichen topographischen Gehalt des Gelben Frieses vertreten. Aufgrund vereinzelter exotischer Motive wurde angenommen, dass es sich bei der sakral-idyllischen Panoramadarstellung der „Ala dextra“ um eine Wiedergabe des Nillandes handeln könnte, wofür u. a. Rostowzew und Schefold plädierten⁷²⁴. Die „ägyptischen“ Motive (v. a. das Kamel) sind im Gelben Fries aber so latent vorhanden und derart lose mit Ägypten zu verbinden, dass eine topographische Darstellung des Nillandes durchaus zweifelhaft erscheint – aufgrund des Kamelmotives wäre ebenso eine vague topographische Verortung im orientalischesyrischen Raum denkbar⁷²⁵. Zwar tauchen auch im Gelben Fries einige Gewässerszenen auf, die Flussthematik ist jedoch nicht vorrangig. Vielmehr lässt sich im Querpanorama der Casa di Livia eine komplexe Zusammenstellung von ländlichen und städtischen Architekturen bemerken, ein rustikaler und urbaner Zwischenbereich, dessen topographischer Kontext nicht unbedingt auf Ägypten verweist, sondern ebenso gut in Zusammenhang mit dem hellenistischen Osten oder Italien gesehen werden könnte⁷²⁶. Obwohl sich im Gelben Fries kein expliziter topographischer Gehalt festmachen lässt und vermutlich kaum eine topographische Intention zugrunde liegt, wird hier exemplarisch jene Art der sakralen, ländlichen und urbanen „Raumordnung“ vor Augen geführt, die im Rahmen römischer Wertvorstellungen und Deutungsmuster als positiv empfunden wurde, weil anhand von vielfältigen Nutzungs- und Siedlungsstrukturen ein geordneter und kultivierter Landschaftsraum dargestellt wird. Die ländlich-agrarische Welt und die Zeichen urbaner Zivilisation halten sich annähernd die Waage, zeigen jedoch in allen Aspekten eine strukturierte, bebaute und vom Menschen überformte Landschaft. Die Erschließung der Landschaft in Form eines Querpanoramas scheint für diese Pendelbewegung zwischen städtischer Kultur, ländlichem Glück und sakralem Bereich insofern geeignet, als auf diese Weise nicht nur ein fortschreitender Wechsel zwischen den Landschaftstypen möglich wird, sondern diese auch zu einer umfassenderen Einheit verschmolzen werden⁷²⁷. Dieser Panoramaeffekt, das optische „Durchwandern“ einer weitläufigen Landschaft, ermöglicht es, einen weitläufigen Landschaftsraum mit seinen unterschiedlichen demographischen Aspekten bildlich zu

724 Der Gelbe Fries wurde in diesem Sinne nicht nur als Darstellung Ägyptens gewertet, sondern auch typologisch auf alexandrinische Quellen zurückgeführt. Zur Debatte um eine alexandrinische Herkunft des sakral-idyllischen Bildgenres und den ägyptischen Motiven (im Gelben Fries) vgl. Kap. II. 1. 1. 2.; Charbonneau – Villard 1988, 173; Rostowzew 1911, 60–71; Schefold 1956, 217; Söldner 2000, 387.

725 Eine mögliche geographische Verbindung mit dem syrischen Raum wird bei La Rocca (2008, 40) in Erwägung gezogen, der aufgrund der Kameldarstellung und dem weitgehenden Fehlen charakteristisch ägyptischer Motive an ein „ambiente del Mediterraneo orientale, forse alla Siria“ denkt – eine Hypothese, die durchaus plausibel anmutet, sich aber nicht erhärten lässt. Dass es sich um eine Anspielung auf Syrien handeln könnte und ein möglicher topographischer Hintergrund den Gelben Fries in den orientalischen Raum verweist, vermutet auch Croisille, während er die ägyptische Thematik eher ausschließt und diesbezüglich eine topographische Vagheit konstatiert: „On ne saurait identifier précisément le lieu qui est ici

représenté. La présence d’un chameau [...] permet de penser à une contrée proche-orientale, peut-être la Syrie, mais la caractéristique égyptisante de plusieurs constructions ou la présence épisodique de la déesse Isis, ne permet pas de situer formellement l’ensemble sur les bords du Nil.“ Croisille 2010, 81.

726 „[...] the dominant role that buildings and monuments play in the structure of the composition suggests that the landscape does not purport to represent and exclusively rural world, but is rather an abstraction and intermingling of urban and country scenes. [...] The landscape then, is a conspectus of [...] a characteristically Roman view of a world ordered for human convenience and activity by human design.“ Leach 1988, 267. Vgl. Bigalke 1990, 160–164; Croisille 2010, 81; Leach 1980, 54 f.

727 „Es geht hier primär um die Vermittlung der Illusion eines friedlichen ländlichen Panoramas, denn der erhöhte Betrachterstandpunkt lässt den Blick über eine lange Reihe von Landstrichen streifen und von dem einen zum nächsten Bildmotiv gleiten.“ Kotsidu 2008, 48.

erschließen und die Kleinteiligkeit des Idyllisch-Genrehaften mit der Idee einer überregionalen Einheit zu verbinden. Wichtiger als der topographische oder geographische Zugang ist die ideelle und normative Komponente der Raumerfassung. Der Gelbe Fries zeigt keine römisch-italische Landschaft im topographischen Sinne, sondern er schildert im Hinblick auf die damit assoziierten Wertungen jene Formen räumlicher Gestaltung und räumlicher Erschließungsmuster, die nach römischem Urteil mit einer idealen Landschaft verbunden waren⁷²⁸.

◆ *Villa suburbana unter der Villa Farnesina, Oecus C, Ambulatio F, Rom, Museo Nazionale, Palazzo Massimo alle Terme (MN 1080, 1230, 1233, 1235) (Abb. 224–228):*

Dem Gelben Fries der Casa di Livia sowohl qualitativ als auch stilistisch vergleichbar und zeitlich anzuschließen sind einige sakral-idyllische Landschaftsfresken aus jener römischen *Villa suburbana*, die 1878 am Gelände der Renaissance-Villa Farnesina am westlichen Tiberufer entdeckt wurde⁷²⁹ und im Weiteren kurz ‚Villa Farnesina‘ genannt wird. Der frühaugusteische Bau- und Freskenkomplex wurde aufgrund seiner eleganten Dekorationen und der aufwändigen Architektur von der archäologischen Forschung vielfach im Umfeld der Kaiserfamilie angesiedelt. Bereits anhand stilistischer Kriterien wird deutlich, dass die Ausmalung der Villa Farnesina recht einheitlich in die Zeit des spätesten Zweiten Stils (Phase IIB nach Beyen) bzw. an den Übergang zum Dritten Stil fällt und in die Zeit um 20 v. Chr. zu datieren ist. Aufschlussreich im Hinblick auf eine perspektivische Analyse sakral-idyllischer Panoramadarstellungen sind der schwarzgrundige Oecus C und die weißgrundige Ambulatio F der Villa, wo die Landschaftsbilder jeweils an unterschiedlichen Stellen in ein parataktisches Wandsystem aus Kandelabersäulen, flächigen Scherwänden mit Girlanden und einer aufwändigen Frieszone eingefügt sind⁷³⁰ (Abb. 224. 225).

⁷²⁸ Eine ähnliche Deutung des Gelben Frieses bei Leach, die zwar den allgemeinen, „typischen“ Charakter der abgebildeten Landschaft anerkennt, diese aber vor dem Hintergrund der frühaugusteischen Gesellschaft verstanden wissen möchte und einen Hinweis auf die „communal world“ erkennt. „Although the eclecticism of imagery in panoramic landscapes clearly aims at simulation of the typical, the coherence of their topographical pattern in company with a certain contemporary frame of reference place them within a world of historical time. [...] the vision of the frieze is directed outward to the communal world.“ Leach 1988, 262. Vgl. Croisille 2005, 206 f.; Croisille 2010, 81.

⁷²⁹ Die *Villa suburbana* wurde 1878/79 am Gelände der renaissancezeitlichen Villa Farnesina zur Hälfte ausgegraben, der Grundriss auf- und die Fresken abgenommen, um sie ins Museo Nazionale (Palazzo Massimo alle Terme) zu bringen. Das Mauerwerk aus *opus reticulatum* gibt einen Hinweis für die Datierung in frühaugusteische Zeit (um 35–25 v. Chr.). Aufgrund der topographischen Lage, der herausragenden Dekorationen und der Architektur wurde der Erbauer im Umfeld der kaiserlichen Familie gesucht und nach einer Hypothese von Beyen in Agrippa und der Augustustochter Iulia gefunden. Danach sei die Villa anlässlich der zweiten Heirat von Iulia im Jahr 19 v. Chr. in den Besitz des Agrippa übergegangen und mit den hochqualitativen Fresken versehen worden. Obwohl sich die These von der „Vorstadt-Residenz“ des Agrippa nicht beweisen lässt, scheint ein chronologischer Ansatz um 20 v. Chr. wahrscheinlich. Für die Datierung ausschlaggebend ist die stilistische Verbindung der Malereien mit der Casa di Livia (um 30 v. Chr.), der Aula Isiaca (ca. 30–20 v. Chr.) und den Malereien der Cestius-Pyramide, die mit 12 v.

Chr. einen fixierten *terminus ante quem* besitzen. Zur Datierung der Villa Farnesina vgl. u. a.: Allroggen-Bedel 1991, 38; Andreae 1969, 430–452; Barbet 2009, 42–44; Blanckenhagen 1988, 356–358; Blanckenhagen 1990, 19; Beyen I 1938, 21; Beyen II 1960, 99; Beyen 1948, 9 f. 15–17; Bragantini – de Vos 1983, 17–23; Bragantini – Dolciotti – Sanzi Di Mino 1998, 7–26; Ehrhardt 1987, 3; La Rocca 2008, 41; Leach 1988, 226. 240. 261 f. 267; Ling 1977, 9; Mielsch 2001, 60; Peters 1963, 52; Scheffold 1952, 68; Simon 1986, 182; Strocka 1994, 212; Thomas 1995, 28; Wesenberg 1985, 485; Zanker 1987, 279.

⁷³⁰ Stilistisch stehen die Fresken der Villa Farnesina am Übergang vom Zweiten zum Dritten Stil; die Verwandtschaft mit den Fresken der Casa di Livia oder der Aula Isiaca erweist sich an einigen ägyptischen Motiven, den schlanken Architekturformen in Kombination mit vegetabilen Elementen, grotesken Figuren, gerahmten Ornamentfeldern und nicht zuletzt an der Fülle landschaftlicher Darstellungen. Sakral-idyllische Landschaftsbilder finden sich neben dem Oecus C und der Ambulatio F auch in anderen Räumen der Farnesina und an den unterschiedlichsten Stellen des Wandsystems: In der weißgrundigen Kryptoporticus A mit flächiger Wand und Säulengliederung, wo sie als freie Vignetten hinter den gemalten Säulen auftauchen, und im weißen Cubiculum E, wo sakral-idyllische Motive innerhalb einer zentralen Ädikula im Wandsystem erscheinen. Zur Stilistik und sakral-idyllischen Landschaftsmalerei in der Villa Farnesina vgl. u. a.: Allroggen-Bedel 1991, 38; Andreae 1969, 430 f.; Andreae 1996, 92; Andreae 1999, 98 f.; Baldassarre u. a. 2002, 140–148; Barbet 1985, 42; Bastet – de Vos 1979, 19–22; Blanckenhagen 1990, 19; Bragantini – de Vos 1983, 37 f. 69–84; Bragan-

Im eleganten Oecus C sind die sakral-idyllischen Szenen auf die schwarz-monochromen Scherwände des Kandelaberstils gemalt. Die kleinteiligen Landschaftsbilder sind in Form von oligochromen Vignetten in Gelb und Rot über den neutral belassenen Grund verteilt (Abb. 224). Gerade im Hinblick auf die unnatürliche Farbgebung der Landschaften und die lose Gruppierung von Einzelmotiven und Vignetten wurde in der Forschung bei den sakral-idyllischen Szenen in Oecus C von mangelnder Raumkontinuität und fehlender bzw. abstrakter Tiefenräumlichkeit gesprochen⁷³¹. Deutlich und unbezweifelbar ist, dass die spezielle Farbgebung im Oecus C eine gewisse Abstraktion zur Folge hat, die einen räumlichen Verfremdungseffekt des Landschaftsbildes mit einschließt und einem optisch realistischen Raumeindruck entgegenwirkt⁷³². Dabei können die schwarzgrundigen Farnesinafresken als eines der besten Beispiele für die lockere Motivverteilung der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei gelten, da die einzelnen Bildelemente meist ohne gegenseitige Überschneidung wie losgelöste „Inseln“ aus dem schwarzen Grund auftauchen. Während Architekturen, Kultmonumente, Bäume und Figuren innerhalb der einzelnen Vignetten dicht gedrängt sind, weisen die Motivkomplexe untereinander kaum Verbindungen – beispielsweise in Form von Überschneidungen – auf, sondern sind durch leer belassenen Malgrund voneinander gesondert. Mithilfe dieser räumlichen Trennung und der abstrakten Farbgebung wird die Wirkung des sog. „Inselstils“ gesteigert, was zum Eindruck einer disparaten Streuung oder diskontinuierlichen Räumlichkeit führen könnte⁷³³. Möchte man den Landschaftsbildern im Oecus C aber eine tiefenräumliche Kontinuität absprechen, so kann sich dies nur auf das Fehlen einer zusammenhängenden Bodenfläche beziehen und mit dem Verbleiben des leer be-

tini – Dolciotti – Sanzi Di Mino 1998, 15–147; Croisille 2005, 67. 207; Croisille 2010, 37. 81 f.; Dawson 1965, 65; Ehrhardt 1987, 31 f.; Grüner 2004, 224–233; Hinterhöller 2007a, 37 f.; Hinterhöller 2007b, 144; Kotsidu 2008, 47 f.; Leach 1988, 262–271; Ling 1977, 4. 9 f. 12 f.; Ling 1991, 41 f.; Moormann 1988, 235; Mielsch 2001, 62 f. 182; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 210–240; Peters 1963, 52–55; Rostowzew 1911, 22–25; Schefold 1952, 68.

⁷³¹ „In the polychrome scenes on a black background such as occur in the Casa della Farnesina the various elements are distributed over the wall in a kind of decorative pattern.“ Peters 1963, 62. „One could push these elements around [...] without damaging the composition.“ Blanckenhagen 1963, 145. „[...] the Farnesina black wall, where [...] the treatment of perspective, as if in sympathy with the unreality of the impenetrable black ground, becomes purely decorative [...] with figures and buildings scattered loosely over the whole field available. [...] The black surface acts as a visual barrier to more than the simplest development of depth.“ Ling 1977, 12 f. „Although the buildings within each compositional unit frequently overlap, the units themselves do not overlap. Noting this distinctive pattern, the spectator may see the landscape as a progression of vignettes.“ Leach 1988, 264 f. Vgl. auch: Bergmann 1992, 35; Bigalke 1990, 224; Bragantini – de Vos 1982, 234–239; Croisille 2010, 82–84; Curtius 1929, 394; Hinterhöller 2007a, 41 f.; Silberberg 1980, 7. 28. 30 f.; Simon 1986, 191.

⁷³² Eine ähnlich surreale Raumwirkung erzeugen die sakral-idyllischen Landschaftsvignetten im Cubiculum (15) der Villa von Boscotrecase, die ebenfalls auf den schwarzen Hintergrund der monochromen Scherwände platziert wurden. Dem Oecus C der Farnesina direkt vergleichbar ist der „Raum mit den schwarzen Wänden“ (Raum 7) im Haus des Augustus am Palatin. In einem

parataktischen Wandsystem mit gemalten Pfeilern und Fruchtgirlanden werden die Landschaftsszenen auf den einfarbig schwarzen Scherwänden platziert. Die schwarz-monochrome Wandzone, die gelben Landschaftsmotive (Altäre, Säulen, Häuser, Bäume, Opfernde) und die lockere Verteilung der Bildelemente entsprechen den Farnesina-Wänden. „The sacral-idyllic landscapes are not intended as a trompe l’oil.“ Silberberg 1980, 31. Vgl. Blanckenhagen 1990, 10–16. 19. 41 f.; Carettoni 1983, 32; Dawson 1965, 66; Leach 1988, 253 f.; Lehmann 1953, 99 f.; Ling 1977, 13; Peters 1963, 57. 63. 112. 119; Rostowzew 1911, 32.

⁷³³ Diesbezüglich wurde in der Forschung angenommen, dass die Landschaftsbilder dieser Zeitsstufe (Zweiter und Dritter Stil) räumlich „objektgebunden“ bleiben, d. h., dass die Einzelmotive als Grundkonstituenten des Landschaftsbildes fungieren und die Raumdarstellung an einzelne Objekte gebunden ist. Dieses Faktum trifft jedoch mehr oder weniger auf sämtliche gegenständliche Landschaftsdarstellung zu, da die Abbildung eines Landschaftsraumes nicht ohne die Darstellung der einzelnen Objekte auskommen wird. Im Unterschied zur neuzeitlichen Landschaftsmalerei ab der Renaissance kennen die sakral-idyllischen Bilder des Zweiten Stils aber (vielfach) noch keine malerisch angegebenen und durchgehenden Bodenflächen oder Grundebenen, auf denen die verschiedenen Architekturen etc. räumlich konsequent platziert sind (ebenso fehlt eine malerische Angabe des Himmels). Der Ausdruck ‚objektgebunden‘ kann also durchaus irreführend sein, da die Besonderheit der römischen Landschaftsbilder dieser Zeitsstufe viel eher in der Vernachlässigung kontinuierlich abgebildeter Grundebenen bzw. Geländeformationen liegt und damit einen sog. „Inselstil“ zur Folge hat. Vgl. u. a.: Blanckenhagen 1963, 143; Bigalke 1990, 224; Hinterhöller 2007a, 41; Schefold 1956, 213; Zanker 1987, 286.

lassenen Malgrundes zwischen den Vignetten assoziiert werden. Denn gerade aus dem Kontext und Nebeneinander der Einzelvignetten, ihrer spezifischen Verteilung im Bildfeld, ergibt sich, dass es sich hier um *eine* zusammengehörige Landschaftsdarstellung handelt, die im Sinne räumlicher Kontinuität zu interpretieren ist. Diese besondere Form der räumlichen Darstellungsweise („Inselstil“) darf aber insofern als „suggestiv“ bezeichnet werden, als sie die genaue Deutung der leer belassenen Malflächen bis zu einem gewissen Grad der Vorstellung des Betrachters überlässt (Nebel, Wasser, Ebenen etc.).

Dass die Verteilung der einzelnen Landschaftselemente dabei nicht willkürlich, zusammenhangslos oder rein dekorativ in der Art eines zweidimensional gedeuteten Tapetenmusters erfolgt, sondern durchaus einer perspektivischen Ordnung entspricht, macht die Größenreduzierung der Motive im Hintergrund deutlich. Als Beispiel sei die sakral-idyllische Szene mit Tormonument und Reiterstandbild auf der linken Seitenwand herausgegriffen (MN 1080), wo sich eine zunehmende Verkleinerung der Motive im zentralperspektivischen_{Min} Sinne beobachten lässt⁷³⁴ (Abb. 362). Während der Torbau mit einer Statue der Isis-Fortuna und dem Reitermonument noch verhältnismäßig groß erscheint, tritt eine graduelle Verminderung des Maßstabs bis zum Tempel im Hintergrund ein⁷³⁵. Gerade die annähernd zentralperspektivische_{Min} Größenverminderung wirkt als einheitsstiftender Faktor im landschaftlichen Raumgefüge. Weniger einheitlich wurde die Linearperspektive der einzelnen Architekturen gehandhabt, wobei für den gesamten Landschaftsraum eine leichte Draufsicht angenommen wird. Diese Aufsicht erweist sich am Tormonument im Vordergrund, das konvergierende Tiefenlinien im Sinne einer Vogelperspektive_{Min} besitzt, wobei der Konvergenzbereich in etwa auf gleicher Höhe mit den Dächern der am weitesten entfernten Gebäude liegt⁷³⁶. Im Gegensatz zu dieser konvergierenden Darstellungsform stehen die restlichen Architekturbilder, die im Mittel- und Hintergrund strohgedeckte Hütten, Landhäuser und Tempel zeigen. Hier kommt eine Orthogonalperspektive mit Übereckstellung der Architekturen zum Einsatz, die einer Normalansicht entspricht. Die Landschaftsszene verwendet demnach eine zentral-parallelperspektivische Mischperspektive₂, bei der eine Vogelperspektive_{Min} mit einer normalansichtigen Orthogonalperspektive in Schräglage kombiniert wird. Dabei ist es interessant und zentralperspektivisch_{Min} durchaus stimmig, dass die Höhe des Ansichtswinkels zum Hintergrund hin *abnimmt*, der Torbau im Vordergrund in Draufsicht erscheint, während die Bauten weiter hinten eher normalansichtig wiedergegeben sind⁷³⁷. Denn diese tiefenräumliche Ordnung und Abschwächung der Ansichtswinkel entspricht bereits ungefähr zentralperspektivischen Verhältnissen und lässt sich abermals als eine mischperspektivische Näherungslösung für das Horizontproblem auffassen. Größere Diskrepanzen weist diesbezüglich eine Landschaftsszene der rechten Seitenwand in Oecus C auf. Das relativ schlecht erhaltene Landschaftsbild zeigt eine Fülle an Sakralmonumenten und Architekturen: Links im Vordergrund trägt eine *porta sacra* die Statue eines Centauren und ist in Draufsicht dargestellt. Im Mittelgrund erscheint ein offener

734 Zur graduellen Verkleinerung der Motive im Hintergrund vgl. La Rocca 2008, 43.

735 Ältere Aufnahmen und Zeichnungen stellen den Torbau mit Reiterstatue als Bogenmonument dar. Nach den Restaurierungsarbeiten an den Fresken der Villa Farnesina handelt es sich nunmehr um ein Tormonument in der Art einer *porta sacra* mit geradem Sturz. Fährdrich ordnet das Monument unter die Bogendarstellungen ein, wofür die Kombination des Torbaus mit der Reiterstatue sprechen würde. Demgegenüber weisen die Kultstatue der Isis-Fortuna und der Altar mit Opferszene auf den Typus der *porta sacra* hin. Vgl. u. a.: Andreae 1969, 445–447; Bragantini – de Vos 1982, 234–239; Bragantini – Dolciotti – Sanzi Di Mino 1998, 49–52; De Maria 1985, 521. 529–534. 541; Fährdrich 2005, 102f.; Hinterhöller

2007a, 41; Ling 1977, 12f.; Mielsch 2001, 65 f.; Peters 1963, 53 f.

736 Einen hohen Horizont („L'orizzonte è molto alto“) in Kombination mit einer Art Vogelperspektive („veduta [...] a volo d'ucello“) konstatiert La Rocca (2008, 43) für die schwarzgrundigen Landschaftsbilder in Oecus C, allerdings ohne näher auf die linearperspektivischen Zusammenhänge einzugehen.

737 Im Rahmen zentralperspektivischer Darstellungen in Vogelperspektive nimmt das Maß der Draufsicht mit zunehmender Entfernung von der Bildebene graduell ab. Gleich hohe Objekte, die in unterschiedlicher Transversallage dargestellt sind, erscheinen in verschiedener und zum konstruktiven Horizont hin abnehmender Aufsicht.

Pavillon ebenfalls in Aufsicht, während das gleich weit entfernte Turmhaus mit angebauten Ädikulen bereits unteransichtig abgebildet wurde. Im Hinblick auf die tiefenräumliche Anordnung der Ansichtswinkel kommt es in diesem Landschaftsbild also zu diskrepanten und zentralperspektivisch inkonsequenten Lösungen, werden Aufsichten und Unteransichten im Sinne einer Mischperspektive miteinander kombiniert.

Die Landschaftsbilder im Oecus C sind auch hinsichtlich ihres möglichen topographischen Gehaltes von Interesse, da in ihnen hervorgehobene Einzelmonumente wie der genannte Torbau auf der linken Seitenwand vorkommen (MN 1080). Bei dieser speziellen Architekturdarstellung könnte es sich um eine motivische Kombination des gängigen Typus *porta sacra* mit der römischen Bauform des Ehrenbogens handeln, worauf die Reiterstatue und die ursprüngliche Bogenform des Torbaus verweisen⁷³⁸. Damit findet ein politisch-memorials Denkmal Eingang ins Motivrepertoire der sakral-idyllischen Landschaftsbilder, was zur Vermutung Anlass geben könnte, dass hier ein spezifisches Monument gemeint war und infolge dessen auch eine topographisch bestimmbare Landschaft. Zwar ließe sich an eine Verbindung des Reiterstandbilds mit einem Ehrenmonument des augusteischen Kaiserhauses denken, eine topographische Lokalisierung oder Benennung der Szenerie erscheint jedoch illusorisch. Denn während das Tormonument selbst auf einen urbanen Kontext verweist, erscheint es inmitten einer betont ländlichen Umgebung mit einfachen Hütten und Landhäusern. Bereits an dieser heterogenen Zusammenstellung der Motive wird deutlich, dass eine topographische Intention nur soweit vorhanden war, als markante Einzelmonumente gezeigt werden sollten, um diese mehr oder weniger beliebig mit anderen Bauformen zu kombinieren. Römische Bogenmonumente werden der *porta sacra* angeglichen, städtische Ehrenmonumente inmitten eines ländlich-rustikalen Umfelds angesiedelt. Von der topographischen Wiedergabe eines Gebiets ist dieses kaleidoskopartige Herausgreifen von Motiven unterschiedlichster Prägung aber weit entfernt.

In der weißgrundigen Ambulatio F erscheinen die sakral-idyllischen Landschaftsbilder ebenfalls im Rahmen eines Wandsystems im Kandelaberstil, mit monochromen Wandflächen, Girlanden tragenden Karyatiden und parataktischen Kandelabersäulen. Anders als in Oecus C sind die Landschaftsszenen hier in die Frieszone integriert und stehen stilistisch in der Nachfolge des Gelben Frieses (Abb. 225). Im Gegensatz zum fortlaufenden Landschaftspanorama der Casa di Livia handelt es sich hier aber um geschlossene Einzelbilder, die sich jeweils mit Instrumenten- und Maskenstillleben abwechseln⁷³⁹. Das Querpanorama wird zugunsten eines großen Variantenreichtums an topographisch verschiedenen Landschaftstypen aufgegeben, sodass sich neben sakral-idyllischen Szenen auch Schiffskämpfe, Hafenansichten und Städtebilder entfalten können. Jene Durchdringung von urbanem und rustikalem Bereich, das Ineinanderfließen von städtischen und ländlichen Bauformen, wie es am Gelben Fries oder im Oecus C beobachtet werden konnte, wird in der Ambulatio F einem zunehmenden Differenzierungsprozess unterworfen, in dem sich unterscheidbare Landschaftsformen herauskristallisieren und als Einzelbilder voneinander abgrenzen lassen. Neben der Herausbildung unterschiedlicher Typen von Landschaftsbildern ist die polychrome Technik eine weitere Innovation der Ambulatio-Fresken, da diese, soweit bekannt, erstmals den Rahmen der monochromen oder oligochromen Farbgebung zugunsten einer voll ausgeprägten und realistischen Polychromie verlassen. Darüber hinaus lässt sich die Ambulatio F der Villa Farnesina auch stimmig mit dem Zeugnis des Vitruv verbinden, wonach eine Bemalung mit Landschaftsbildern für lang gestreckte Wandelgänge besonders geeignet war⁷⁴⁰. Vitruvs Beschrei-

⁷³⁸ Vgl. De Maria 1985, 528–530. 533 f. 541–44; Fährndrich 2005, 102 f.

⁷³⁹ Vgl. u. a.: Andreae 1969, 449–451; Baldassarre u. a. 2002, 146–148; Blanckenhagen 1990, 19; Bragantini – de Vos 1983, 37 f. 69–84. 337–341; Bragantini – Dolciotti – Sanzi Di Mino 1998, 115–123; Croisille 2005, 207; Croisille 2010, 84–86; Hinterhöller 2007 a, 37–41; Kotsidu

2008, 47 f.; Leach 1980, 54; Leach 1988, 267–271; Ling 1977, 9 f. 12 f.; Ling 1991, 41 f.; Mielsch 2001, 182; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 213; Peters 1963, 54 f.; Ros-towzew 1911, 22–25.

⁷⁴⁰ „Postea ingressi sunt [...] ambulationibus vero propter spatia longitudinis varietatibus topiorum ornarent ab certis locorum proprietatibus imagines exprimentes.“ „Später gin-

bung der verschiedenartigen Landschaften bzw. Landschaftsbilder (*varietatibus topiorum*), die nach den Besonderheiten der jeweiligen Örtlichkeiten geschaffen wurden, steht in auffälliger Übereinstimmung mit den abwechslungsreichen Szenen der Ambulatio-Fresken, die ebenfalls ein breites Spektrum unterschiedlicher Landschaftsformen kennen.

Drei sakral-idyllische Szenen der Ambulatio F seien aufgrund ihrer charakteristischen Architekturdarstellungen zur perspektivischen Analyse herausgegriffen (MN 1230, 1233, 1235; Abb. 226–228). Als übereinstimmendes Merkmal der tiefenräumlichen Gestaltung lässt sich zunächst eine näherungsweise zentralperspektivische_{Min} Größenverminderung zum Hintergrund feststellen⁷⁴¹. Diese zunehmende Verkleinerung der Motive wird in der Tempellandschaft mit den die Netze einholenden Fischern und der Statue des Neptun besonders gut ersichtlich (MN 1235, Abb. 228)⁷⁴². Im Vergleich mit dem Peripteros auf der Anhöhe im Mittelgrund erscheinen die prostylen Tempel im Hintergrund rechts bereits deutlich verkleinert, die Größenverminderung wird kontinuierlich durchgeführt. Inwieweit die Linearperspektive mit dieser zentralperspektivischen_{Min} Größenabstufung, der auch das Segelboot im Mittelgrund angeglichen ist, übereinstimmt, lässt sich aufgrund der blassen und vagen Tiefenlinien nicht eindeutig ermitteln (Abb. 365). Soweit ersichtlich, besitzen die drei Tempelbauten sehr leicht konvergierende Tiefenlinien, die aber weitgehend einer Orthogonalperspektive in Übereckstellung angenähert sind. Entspricht die schräg gestellte Orthogonalperspektive einer reinen Normalansicht, deutet die leichte Konvergenz der Tiefenlinien auf eine stark gemilderte Aufsicht hin. Der Peripteros im Mittelgrund ist mit der Längsseite bildparallel ausgerichtet, die eigentliche Tempelfront erscheint in einer Seitenansicht von links, wobei das weit entfernte Konvergenzzentrum etwas über $\frac{2}{3}$ der Gesamthöhe des Bildes liegt und dementsprechend eine erhöhte Normalperspektive_{Min} andeuten würde. Während der erste Prostylos im Hintergrund noch einigermaßen mit dieser Ansichtshöhe übereinstimmt (Konvergenzpunkt auf Architravhöhe), liegt der Ansichtswinkel für den weiter entfernten Tempel etwas darüber. Die tiefenräumliche Verteilung der Architekturen korrespondiert also nicht ganz mit der Linearperspektive der einzelnen Tempel, sondern hat im Vergleich damit eine etwas stärkere Draufsicht zur Folge. Die Ansichtshöhe vom Peripteros im Vordergrund zu den weitgehend normalansichtigen Prostyloi auf der entfernten Hafentreppe nimmt zwar korrekterweise ab und die Anordnung der Bauten im Tiefenraum ist als durchaus geschickt zu bezeichnen, sie ist aber im zentralperspektivischen_(Min) Sinne nicht ganz folgerichtig. Eine Diskrepanz ergibt sich auch bezüglich der Ansichtsseiten, die im Falle des Peripteros von links erfolgt, während die beiden Tempel im Hintergrund eine Seitenansicht von rechts zeigen. Ergebnis ist eine sakral-idyllische Uferlandschaft in einer komplexen Form der zentralperspektivischen_{Min} Mischperspektive, die nicht nur verschiedene Seitenansichten, sondern auch eine (erhöhte) Normalansicht der einzelnen Architekturen mit einer solchen Verteilung der Motive im Tiefenraum kombiniert, welche einer leichten Draufsicht entspricht. Diese mischperspektivischen Tendenzen werden im Bild aber so geschickt eingesetzt, dass die räumlichen Diskrepanzen vom Betrachter kaum als störend empfunden werden und einer optisch überzeugenden Raumwirkung nicht unbedingt im Wege stehen.

Trotz der polychromen Technik und der weitgehend natürlichen Farbgebung bleibt ein gewisser „Inselstil“ in den Ambulatio-Fresken erhalten, was sich an der genannten Küstenszenerie besonders gut veranschaulichen lässt. Zwar werden im Vordergrund durchaus schon Geländeformen und Wasserflächen malerisch angegeben, im Hintergrund verlieren sich diese durchgehenden Raumschichten aber weitgehend, der weiß belassene Malgrund scheint wiederum durch-

gen sie dann dazu über [...] in Wandelgängen [...] wegen ihrer Wandlängen die Wände mit verschiedenartigen Landschaftsbildern auszuschnücken, wobei sie die Gemälde nach den ganz bestimmten Eigenarten der Örtlichkeiten schufen.“ Vitruv *de Arch.* 7, 5, 10–22. Zitat nach der Ausgabe und Übersetzung von Fensterbusch 1976, 332f. Zur

Anbringung der Landschaftsbilder in einer Ambulatio vgl. La Rocca 2008, 38; Leach 1988, 262.

⁷⁴¹ Zur Größenreduzierung vgl. u. a.: Bigalke 1990, 220, 223; Ling 1977, 8, 12f.; Ling 1991, 142; Rostowzew 1911, 13.

⁷⁴² Zu MN 1235 vgl. Bragantini – de Vos 1982, 339 f.

Eine farblich abgesetzte Gestaltung des Himmels bleibt aus, trotz der Küstenszenerie und des Ausblicks auf das offene Wasser wird eine natürliche Horizontlinie nicht explizit dargestellt⁷⁴³. Die Landschaften geben eine dementsprechend unbestimmte Tiefenräumlichkeit wieder, eine vage und diffuse Fernwirkung, die als Folge und Nachwirkung des „Inselstils“ zu verstehen ist, der hier bereits gewissen Auflösungserscheinungen unterliegt. Während Grundebene und Geländeformen im Vordergrund malerisch ausgestaltet sind und den optischen Zusammenhang der Landschaft fördern, herrscht im Hinblick auf die weit entfernten Raumbereiche noch eine gewisse Zurückhaltung und Vorsicht bei der Angabe von Boden- und Wasserflächen.

Ähnlich wie für den Gelben Fries wurde auch für die sakral-idyllischen Bilder der *Ambulatio* eine allgemeine Draufsicht angenommen⁷⁴⁴. Diese Einschätzung lässt sich insofern relativieren, als die meisten Landschaftsbilder der *Ambulatio* F keine regelrechte Vogelperspektive_{Min} und keine starke Draufsicht zeigen, sondern vielfach nur leicht erhöhte Normalansichten. Diesbezüglich lehrreich ist jenes sakral-idyllische Fresko, das eine vielfältige Architekturszenerie aus Tempeln und Porticen mit den Kultbildern der ägyptischen Göttertrias Isis, Anubis und Harpocrates verbindet (MN 1233, Abb. 227)⁷⁴⁵. Soweit ersichtlich, lassen die Tiefenlinien der Architekturen darauf schließen, dass hier eine Zentralperspektive_{Min} beabsichtigt war (Abb. 364). Sowohl die Porticus als auch der angrenzende Tempel im Mittelgrund weisen konvergierende Tiefenlinien auf, die im Fall der Säulenhalle relativ genau in einem Punkt zusammenlaufen. Dabei ist festzustellen, dass die Konvergenzbereiche von Porticus und Tempel nicht weit voneinander entfernt liegen und nur geringfügig in der Höhenlage voneinander abweichen. Der ungefähre konstruktive Horizont befindet sich etwas über der Hälfte der Gesamthöhe (ca. $\frac{6}{10}$) und entspricht einer erhöhten Normalansicht⁷⁴⁶. Beide Architekturen sind vermutlich in frontaler Raumlage gegeben und zeigen übereinstimmend eine Seitenansicht von links. Für den Podiumstempel links im Mittelgrund lassen sich die Orthogonalen und der Konvergenzbereich weniger deutlich ausmachen, scheinen aber fast auf gleicher Höhe mit den anderen „Fluchtregionen“ bzw. knapp darunter zu liegen. Dabei ist es interessant zu beobachten, dass der *prostyle* Tempel links eine frontale Raumlage mit Seitenansicht von rechts aufweist, der Konvergenzbereich der Tiefenlinien also rechts vom Bauwerks angesiedelt ist. Das hat zur Folge, dass für das Landschaftsbild nicht nur ein ungefährer Horizontbereich, sondern auch eine annähernde Sagittale etabliert wird und die „Fluchtregionen“ der einzelnen Architekturdarstellungen recht nahe und im Sinne einer exemplarischen Zentralperspektive_{Min} beieinanderliegen. Im Gegensatz zur vorangehenden Küstenszenerie sind die mischperspektivischen Verfahrensweisen hier auf ein Minimum reduziert, um sich stattdessen einer weitgehend einheitlichen Raumerfassung im zentralperspektivischen_{Min} Verständnis zu be-

743 Der Himmel ist wie einige Bereiche des Bodens und Wassers im Hintergrund einheitlich weiß belassen. Vgl. Ling 1997, 13; Mielsch 2001, 65; Peters 1990, 249; Silberberg 1980, 28.

744 „Sämtliche Bildelemente des Ländlichen [...] sowie Sakrales [...] sind in diesen Friesen immer aus erhöhtem Betrachterstandpunkt zu ineinander übergehenden Sequenzen vereint.“ Kotsidu 2008, 48.

745 Zu MN 1233 vgl. Bragantini – de Vos 1982, 338.

746 Ein relativ niedriger Ansichtswinkel wird von La Rocca für die Landschaftsbilder der *Ambulatio* konstatiert, dort allerdings in Widerspruch zu „einer Horizontdarstellung“ gesetzt: „Nel fregio della Farnesina generalmente il punto di visione è più basso. L'orizzonte, salvo rare eccezioni – e secondo una logica contraria al sistema della prospettiva lineare – è a metà circa dell'altezza del fregio [...]“ La Rocca 2008, 41. Eine solche Einschätzung wirft jedoch einige Schwierigkeiten in der perspektivischen Analyse auf: 1.) Die explizite *Darstellung* eines natürlichen

Horizonts ist aufgrund des Inselstils und der neutralen Grundebene in *keinem* Landschaftsbild der *Ambulatio* vorhanden. 2.) Das Fehlen eines natürlichen Horizonts macht es unmöglich, einen Vergleich zwischen natürlichem und konstruktivem Horizont vorzunehmen und aufgrund dieses Vergleiches auf eine zentralperspektivische Inkonzonanz („*contraria al sistema della prospettiva lineare*“) zu schließen. 3.) Die relativ niedrigen Ansichtswinkel der meisten Architekturdarstellungen (weitgehende Normalansicht) stehen also nicht im Gegensatz zu einer *natürlichen* Horizontdarstellung auf Höhe der Bildmitte; im Gegenteil zeigt das Beispiel von MN 1233, dass die vorhandenen Tiefenlinien ungefähr einen rudimentären *konstruktiven* Horizont etablieren, der mit gewissen Abweichung etwas über der Bildmitte anzusiedeln ist. Ergo: Da kein natürlicher Horizont vorhanden ist und sich ein annähernd konstruktiver Horizont nur aus den einsehbaren Tiefenlinien erschließen lässt, kann dieser auch nicht in Widerspruch zum Ansichtswinkel der Architekturen stehen.

dienen. Der Form des abgeschlossenen Einzelbildes entsprechend und im Unterschied zum Querpanorama des Gelben Frieses wird nicht nur das Maß der Aufsicht in einem gemeinsamen Horizontbereich vereinheitlicht, sondern auch die Seitenansichten auf weitgehend *eine* Blickrichtung abgestimmt⁷⁴⁷. Dieser „Hauptpunktbereich“, obwohl nicht ganz punktuell konzipiert, ist auch kompositorisch interessant gewählt und liegt im Umkreis der Göttertrias von Isis, Anubis und Harpocrates bzw. rechts davon zwischen den beiden Dattelpalmen. Diese zentralen Motive im Vordergrund sind mit der „Fluchtregion“ so übereingestimmt, dass sie die Bildbreite im Goldenen Schnitt teilen. Es hat also den Anschein, als wäre der zentralperspektivische_{Min} Konvergenzbereich nicht nur rein linearperspektivisch beachtet, sondern auch bewusst in die Komposition miteingebunden bzw. als Element des Bildaufbaus genutzt worden. Hierin äußert sich ein Grad an zentralperspektivischer_{Min} Vereinheitlichung und Konsequenz, der gegenüber den vorangehenden Landschaftsbildern als fortgeschritten bezeichnet werden darf und erheblich zur Schaffung einer tiefenräumlichen Einheit beiträgt.

Eine abweichende und divergente Raumstruktur weist das sakral-idyllische Landschaftsbild mit der *porta sacra* der Isis-Fortuna und der Porticusanlage im Hintergrund auf (MN 1230, Abb. 226)⁷⁴⁸. Die räumliche Gestaltung fällt hier im Sinne einer zentralperspektivischen Mischperspektive aus, bei der die einzelnen Architekturen weitgehend gesondert behandelt werden⁷⁴⁹. Dieses Urteil lässt sich insofern präzisieren, als die *porta sacra* der Isis-Fortuna im Vordergrund einer ziemlich konsequenten Normalperspektive unterworfen ist (Abb. 363). Das Tormonument befindet sich in frontaler Raumlage mit Seitenansicht von links, wobei der Hauptpunkt der Tiefenlinien in etwa mit der „Aughöhe“ der abgebildeten Figuren übereinstimmt, für eine Landschaftsdarstellung also recht niedrig angesetzt ist. Im Gegensatz dazu weist die Basis für das Monument im linken Vordergrund ebenfalls eine Seitenansicht von links auf, wobei die Tiefenlinien zwar konvergieren, aber vom Hauptpunkt des Isis-Fortuna-Denkmal wegzeigen und auch im Ansichtswinkel nicht damit konform gehen. Die zentralperspektivische Mischperspektive, die sich hier bereits andeutet, wird in der großen Porticusarchitektur im Hintergrund fortgesetzt, die zwar einer zentralperspektivischen_{Min} Größenverminderung unterworfen ist, ansonsten aber linearperspektivisch unverbunden mit den restlichen Architekturen erscheint. Das Bild, das in diesem Bereich bedauerlicherweise bruchstückhaft ist, zeigt vermutlich eine vierseitige Architektur, die aus einer II-förmigen Porticusanlage besteht, während der vordere Abschluss von einer frei stehenden Säulenhalle gebildet wird. Der architektonische Komplex, vermutlich mit quadratischem Grundriss zu denken, wird in leicht schräger Raumlage (Übereckstellung) gezeigt, wobei anhand der ersichtlichen Tiefenlinien zu vermuten ist, dass diese leicht konvergieren. Es ist auffällig, dass die Porticus im Gegensatz zu den restlichen Denkmälern einer stärkeren Aufsicht unterworfen ist, die nicht zur Normal- bzw. Unteransichtigkeit der *porta sacra* passt. Dementsprechend versuchte Leach, die mischperspektivische Vorgehensweise auf die spezielle Geländebeschaffenheit der dargestellten Landschaft zurückzuführen⁷⁵⁰. Dieser Einschätzung lässt sich insoweit folgen, als im betreffenden Landschaftsbild vermutlich der *Versuch* gemacht wird, ein abfallendes Gelände im Vordergrund mit einer Art Talsenke im Hintergrund darzustellen. Die Topographie der gezeigten Landschaft könnte vielleicht so zu verstehen sein, dass die braun

747 Im Gelben Fries „wanderten“ die Fluchtregionen noch kontinuierlich nach rechts, um auf diese Weise dem Querpanorama-Effekt Rechnung zu tragen.

748 Zu MN 1230 vgl. Bragantini – de Vos 1982, 340.

749 „Often we seem to look at foreground structures more or less from a horizontal viewpoint, while background structures are shown as if viewed from above. This is true, for instance, of the Farnesina panel with the great four-sided portico.“ Ling 1977, 12. Vgl. „[...] la prospettiva non è rigorosa, tuttavia l'impostazione generale

è unitaria [...].“ Wataghin Cantino 1969, 36; vgl. u. a.: Blanckenhagen 1990, 42–45; Bragantini – de Vos 1983, 236 f. 340; Hinterhöller 2007 a, 40; Mielsch 1981, 195; Silberberg 1980, 29.

750 „The rising ground toward the foreground is painted in a darker colour so that the buildings itself appear to stand in a depression. With the vantage point given by bird's-eye perspective, the spectator looks down into it from above.“ Leach 1988, 268.

gemalten Bodenpartien im Vordergrund mit ihren Felsvorsprüngen zu einer Anhöhe gehören, während die Geländewelle mit den Hunden im Mittelgrund einen abfallenden Hang wiedergibt und die Porticusanlage im Hintergrund auf einem weit niedrigeren Niveau zu deuten ist. Dieser Versuch scheint in linearperspektivischer Hinsicht aber Probleme bereitet zu haben und hat eine divergierende Mischperspektive als „Lösung“ zur Folge, da selbst ein unterschiedliches Höhenniveau von Horizontalebenen in der Zentralperspektive keine unterschiedlichen Höhen des konstruktiven Horizonts zur Folge hat (wenn auch erheblich unterschiedliche Ansichtswinkel). Obwohl zentralperspektivische_(Min) Konvergenzmuster am Einzelmotiv (*porta sacra*) konsequent gehandhabt wurden und im Hinblick auf die Geländebeschaffenheit interessante Ansätze versucht wurden, kommt es zu keinem linearperspektivischen Zusammenschluss der Motive im Sinne einer einheitlichen Zentralperspektive_{Min}. Dem Urteil von Peters, wonach sich die Linearperspektive der Farnesina-Fresken mischperspektivischer Vorgehensweisen bedient, ist in einigen Aspekten also beizupflichten⁷⁵¹. Im Unterschied zum Gelben Fries sind die Farnesina-Fresken aber nicht als fortlaufendes Querpanorama, sondern als abgeschlossene Einzelbilder mit eigenständigen Landschaften konzipiert, weshalb ein Abweichen der Ansichtswinkel von einem Bild zum nächsten nicht unbedingt als linearperspektivische Inkonsequenz zu werten ist. Ähnlich wie der Gelbe Fries verwenden die Landschaftsszenen der *Ambulatio F* Ordnungsmuster einer zentralperspektivischen Mischperspektive oder Zentralperspektive_{Min} (Größenreduzierung, Konvergieren der Tiefenlinien).

Im Vergleich mit dem Gelben Fries deutlich unterentwickelt und eingeschränkt ist die Perspektive von Licht und Schatten. Nur selten finden sich an den Architekturen dunkle Partien im Eigenschatten, die Gestaltung von Schlagschatten bleibt nahezu vollständig aus. Eines der wenigen Beispiele mit deutlicher Angabe des Eigenschattens ist die *porta sacra* der Isis-Fortuna im Bild mit der vierseitigen Porticusanlage (MN 1230), wo der dunkle Eigenschatten der Seitenansicht eine Beleuchtung von rechts vorne andeutet. Ansonsten zeigen die Bildfelder der *Ambulatio* vielfach eine Silhouettentechnik im Hinblick auf die Gestaltung der Figuren, die sich wie undifferenzierte Schemen vor einem hellen und wie mit Licht erfüllten Hintergrund abheben⁷⁵². Diese Silhouettenwirkung erzeugt zwar eine starke Tiefenwirkung, entspricht jedoch einer Beleuchtungssituation mit Gegenlicht, d. h., die Lichtquelle befindet sich *vor* dem Betrachter/der Bildebene⁷⁵³. Zumindest dort, wo Eigenschatten angegeben sind, stimmen diese aber nicht mit der Gegenlichtsituation der Silhouettentechnik überein, sondern verweisen im Gegensatz dazu eher auf einen Lichteinfall von schräg vorne.

Besser und konsequenter gehandhabt als die Gestaltung von Licht und Schatten ist die atmosphärische Perspektive der *Ambulatio*-Fresken. Dabei ist es vor allem die Luftperspektive, die in den weißgrundigen Landschaftsbildern verstärkte Anwendung findet und die räumliche Tiefenwirkung der Szenerien optisch zu steigern vermag. Besonders gut beobachten lässt sich die luftperspektivische Gestaltungsweise in der Szene mit der Küstenlandschaft (MN 1235), wo die Tempelbauten im Hintergrund erheblich heller und blasser als im Vordergrund dargestellt sind, die Konturen der Bauten nur mehr verschwommen erscheinen und die Kontraste zurückgenommen werden. Dem lässt sich die malerische Angabe von Bodenstücken, Geländewellen und Gewässerpartien anschließen, die im Vordergrund farblich noch deutlich markiert sind, im Hintergrund aber zunehmend in den neutral belassenen, weißen Malgrund übergehen. Diese malerische Behandlung der Geländeformen könnte als zusätzliches Merkmal einer Luftperspektive aufzufassen sein und zur atmosphärischen Raumwirkung beitragen, sodass eine Serie von Land-

751 „The buildings have been painted with care, but as regards the linear perspective they are greatly inferior to those found in the Casa di Livia. The eye level varies from one landscape to the next, and even within one and the same picture.“ Peters 1963, 54.

752 Vgl. Curtius 1929, 394 f.; Silberberg 1980, 30.

753 Vgl. Kap. I. 3. 2. Eine Darstellung der Lichtquelle (Sonne), die sich bei Gegenlicht vor dem Betrachter und im Bereich der dargestellten Landschaften befinden müsste, kommt jedoch nicht vor.

schaftsbildern entsteht, die in einem Licht durchfluteten Dunst oder morgendlichen Nebel erscheinen wollen. Eine ähnliche Verwendung der Luftperspektive lässt sich am Bild mit der Porticusanlage (MN 1230) beobachten, in dem die Monumentalarchitektur des Hintergrunds erheblich blasser dargestellt ist. Auf eine prägnante Farbperspektive, eine Verschiebung der Farbwerte zum Hintergrund, wird hingegen weitgehend verzichtet⁷⁵⁴. Der Einschätzung von Ling und Curtius zum verstärkten Einsatz der Luftperspektive und dem daraus resultierenden Eindruck einer suggestiven Räumlichkeit in den sakral-idyllischen Landschaftsbildern ab dem späten Zweiten Stil ist also beizupflichten und scheint an das Aufkommen einer realistischen Polychromie in dieser Zeitstufe gekoppelt⁷⁵⁵. Die diffuse, verschleierte, von Dunstschwaden verhüllte und geradezu „magisch-verwunschene“ Raumwirkung der sakral-idyllischen Landschaftsbilder, die in der Forschung immer wieder konstatiert und mehr oder weniger poetisch beschrieben wurde, ist das Ergebnis mehrerer stilistischer Faktoren und perspektivischer Gestaltungsmittel: Allen voran sind der impressionistisch-flüchtige Skizzenstil vieler Bilder zu nennen, der starke Einsatz von Licht und Schatten, die atmosphärische Raumwirkung der Luftperspektive und der prägnante „Inselstil“, der sich in den weißgrundigen Ambulatio-Fresken als zusätzliches Zugeständnis an die Luftperspektive auffassen ließe, aber vermutlich eher im Zeichen einer anderen perspektivischen Entwicklung steht, bei der die explizite Darstellung durchgehender Boden- und Gewässerpatrien noch als perspektivisches Problem erscheint, dessen Lösung erst im fortgeschrittenen Dritten und Vierten Stil bewerkstelligt wurde⁷⁵⁶.

⁷⁵⁴ Die Farbwertigkeiten in den Landschaftsbildern der Ambulatio F sind im Vorder- und Hintergrund nahezu übereinstimmend.

⁷⁵⁵ „Weil sich mit der inneren Unsicherheit der Komposition der malerisch-impressionistische Stil verbindet, erhalten diese Landschaften jene unbestimmte Idealität wie von Traumbildern. Mensch und Tier, undeutlich im Schatten, oder vom Licht verschluckt, werden geisterhaft und, da keine Distanz perspektivisch wirklich gesichert ist, verschwimmt die Ferne wie die einer Fata Morgana. Überall funkelt und blinkt es, überall verbergen wohlige Schatten, die Menschenfiguren wirken wie Marionetten, und wenn [...] scharfe Lichter wie in der Blitzeshelle eines Gewitters unvermittelt neben tiefen Schatten stehen, so ist es als blickten wir in einen Märchenwald.“ Curtius 1929, 394 f. „[...] distance is expressed atmospherically. The more remote trees and buildings are painted in lighter colours and with less bold contrasts of tone, while, conversely, foreground figures and objects are firmly modelled and often stand out in dark tones, rather like silhouettes, against the background.“ Ling 1977, 12. Während des Zweiten Stils findet die Luftperspektive nicht nur in den sakral-idyllischen Panoramadarstellungen, sondern auch in den mythologischen Landschaftsbildern Verwendung (vgl. Odyssee-Fresken vom Esquilin, mythologische Szenen der Casa di Livia am Palatin, Raum II [„Tablinum“]). Zur tiefenräumlichen Indikation scheint die Luftperspektive ein bekannter und unverzichtbarer Bestandteil der römischen Landschaftsmalerei gewesen zu sein. Zur Luftperspektive in den sakral-idyllischen Landschaftsbildern u. a.: Hinterhöller 2007a, 41; Mielsch 2001, 181; Peters 1963, 56. 63; Silberberg 1980, 6.

⁷⁵⁶ Gerade in Kombination mit einer pointierten Luftperspektive ließe sich der „Inselstil“ vieler Sakral-Idyllen auch im Sinne von Dunstschleiern und Nebelschwaden deuten, die das restliche Gelände gleichsam einhüllen und nur die Architekturen, Bäume und Figuren aus dem

Nebelmeer auftauchen lassen. Eine solche atmosphärische Interpretation der Landschaftsbilder ist möglich und durchaus reizvoll, aufgrund der weiteren Entwicklung im Dritten und Vierten Stil wird aber klar, dass der Schwerpunkt der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei im Gegensatz zu einigen Strömungen der chinesischen Landschaftsmalerei nicht unbedingt auf der Darstellung dieser atmosphärischen Phänomene liegt, sondern mithilfe des suggestiven Inselstils und dem Einsatz der Luftperspektive ein linearperspektivisches Problem kaschiert werden sollte: die malerische Angabe eines durchgehenden Geländes bis zum Horizont. Im Zweiten Stil macht sich dieses Problem, wie bereits angesprochen, dadurch bemerkbar, dass die Bodenfläche etwas Abstraktes bleibt, das nicht explizit zur Darstellung gelangt und mit dem leer belassenen Malgrund identisch ist. Die Luftperspektive (und die damit einhergehende Deutung von Dunst- und Nebelschwaden) „verschleiert“ dieses Problem der Landschaftsdarstellung einigermaßen gelungen, das vor allem darin zu bestehen scheint, dass die linearperspektivisch korrekte Verteilung und Platzierung von Objekten in einer Ebene noch bis zu einem gewissen Grad unklar war (vor allem im Hinblick auf Zentralperspektiven_{Min}). Deshalb tauchen Geländeangaben in den monochromen Bildern des Zweiten Stils meist nur im Umkreis der Gebäude und Figuren auf, finden farblich abgesetzte Bodenformationen in den Ambulatio-Fresken der Farnesina zumindest im Vordergrund eine verstärkte Aufnahme. Diese Entwicklung hin zu durchgehenden Geländeangaben und dem damit einhergehenden räumlichen Zusammenschluss, einer explizit dargestellten „Kontinuität“, verstärkt sich im Dritten und Vierten Stil. Damit verändert sich aber auch die räumliche Wirkung der Landschaftsbilder auf den Betrachter, verliert sich der vielfach beschworene „suggestive“, märchenhaft-traumartige Charakter der Landschaftsszenen. In dieser Hinsicht fungieren die Lösung räumlicher Darstellungsprobleme und die Entwicklung perspektivischer Darstellungsstrategien als wesent-

Interessant ist die Auswertung der Ambulatio-Fresken auch im Hinblick auf ihre topographischen Bezüge und Aspekte. Anders als im Gelben Fries, wo ein einheitliches und fortlaufendes Landschaftspanorama gezeigt wurde, wurde in den Farnesina-Bildern der Versuch gemacht, ein vielfältiges Ensemble aus topographisch unterschiedlichen und abwechslungsreichen Landschaftsszenen zusammenzustellen. Dieser Versuch darf vielleicht insofern als gelungen bezeichnet werden, als sich in den Landschaftsbildern des Farnesina-Korridors bereits verschiedene Landschaftsformen und -typen wiederfinden, sich Hafens- und Küstenszenarien mit rein sakral-idyllischen Landschaften abwechseln, Stadtansichten neben Schiffskämpfen stehen, ländlich-rustikale Szenen mit Bildern von Villen und Tempeln kombiniert werden⁷⁵⁷. Damit weist das Bildensemble der Ambulatio F einen topographischen Variantenreichtum auf, der sich ansatzweise als topographische Intention deuten lässt und ganz im Sinne von Vitruv eine Vielfalt an unterschiedlichen „Landschaftscharakteren“ präsentiert, „nach den bestimmten Eigenarten der Örtlichkeiten“ und in einer bunten Sammlung von Häfen, Gestaden, Meerengen, Heiligtümern, Hirten und Herden⁷⁵⁸. Ob mit den Einzelszenen der Farnesina aber auch eine topographische Information verbunden war oder die topographische Intention so weit reicht, dass spezifische und real vorhandene Örtlichkeiten gemeint waren, bleibt unklar. Ein Vorstoß in dieser Hinsicht kam von Leach, die für einige Landschaftsbilder der Ambulatio F eine real-topographische Interpretation vorzunehmen suchte. Zunächst vielversprechend mutet in dieser Hinsicht eine Verbindung zwischen der Porticusanlage im Bild mit dem Isisheiligtum (MN 1230) und einem stadtrömischen Monument an. Leach vergleicht die annähernd quadratische Porticusanlage im Landschaftsbild mit zeitgenössischen Bauformen der augusteischen Ära, etwa der *Porticus Octaviae* oder der von Caesar begonnenen und Agrippa renovierten *Saepta Iulia*, die nach Osten hin von der *Porticus Meleagri* abgeschlossen wurde⁷⁵⁹. Aufgrund der Tatsache, dass die Porticusanlage in MN 1230 mit einem heiligen Tor der Isis-Fortuna kombiniert wird, schließt Leach, dass es sich um eine Darstellung der *Saepta Iulia* handelt, an die sich im Osten das *Serapeum* und der Tempel der

cher Katalysator einer Stilistik, die in der Forschung bisher vielfach als eigenständiger Impetus gewertet wurde und als Zeichen einer spezifisch künstlerischen Absicht. Erst eine detaillierte Analyse der Entwicklung perspektivischer Darstellungsformen kann deutlich machen, dass gewisse stilistische Faktoren – suggestiver, schwebend-irrealer Charakter – nicht nur bewusster und beabsichtiger Ausdruck eines Kunstwillens sind, sondern durchaus abhängig vom Stand der perspektivischen Entwicklung, eine Konsequenz und Folge aus den vorhandenen Mitteln und Möglichkeiten perspektivischer Darstellungsweise. Diese innere Verbindung zwischen stilistischem Ausdruck, räumlicher Wirkung und perspektivischen Mitteln sollte auch für die Interpretation der jeweiligen Landschaftsbilder berücksichtigt werden.

⁷⁵⁷ „[...] the country scenes are distinguished from the urban scenes by their more modest architecture and their animals. The painter has by no means created a continuous or uniform panorama, but rather a series of contrasts bringing together a variety of environments, of architecture, and of activities that structure man's world.“ Leach 1988, 271. Leach beschäftigte sich ausführlich mit den Motiven der Ambulatio-Landschaftsbilder und hob erstmals den unterschiedlichen Charakter der Einzelszenen hervor, die nicht nur dem sakral-idyllischen Genre angehören und damit in eine ländlich-bukolische Welt verweisen, sondern auch Szenen mit urbanem Charakter aufweisen und gleichzeitig am Ausgangspunkt der Villenlandschaftsbilder ste-

hen. Vgl. Leach 1988, 267–272.

⁷⁵⁸ Vgl. Vitruv *de Arch.* 7, 5, 10–22.

⁷⁵⁹ Sowohl die *Porticus Octaviae* als auch die *Saepta Iulia* gehörten zur Bebauung des *Campus Martius*, dessen Topographie durch zahlreiche Fragmente der severischen *forma urbis* relativ gut gesichert ist. Die Porticus der Octavia, im südlichen Marsfeld gelegen und dem Marcellus-Theater und dem Apollo Sosianus Tempel benachbart, ersetzte die ältere *Porticus Metelli* an derselben Stelle, die zwischen 146–131 v. Chr. von Q. Caecilius Metellus errichtet wurde und die Tempel der Iuno Regina und des Jupiter Stator umschloss. Der augusteische Umbau erfolgte zwischen 33–23 v. Chr., die neue Porticus wurde der Schwester des Princeps, Octavia, geweiht. Nach dem Brand von 80 n. Chr. und einer Wiedererrichtung der Porticus Octaviae durch Septimius Severus (191 n. Chr.) blieben Reste des Propylons erhalten. Die *Saepta Iulia* lag inmitten des Marsfeldes und scheint durch ihre Funktion als Versammlungsort der Zenturiatskomitien zur Wahl der Magistralen einer der ältesten Großbauten im Bereich des Marsfeldes zu sein. Anhand der *forma urbis* lässt sich die *Saepta Iulia* zwischen dem Pantheon und den Agrippa-Thermen im Westen, dem *Serapeum* und Isistempele im Osten und dem republikanischen Tempelbezirks des Largo Argentina im Südwesten lokalisieren. Zur Topographie und Bebauung des Marsfeldes vgl. u. a.: Coarelli 2000, 262f. 268–270. 284 f.; Knell 2004, 35. 57.

Isis anschlossen⁷⁶⁰. Diese Nachbarschaft von *Saepta* und *Serapeum* sollte für die Interpretation des Farnesina-Bildes aber nicht überstrapaziert werden, zumal die Porticusanlage im Landschaftsfresko eher quadratisch oder nur leicht rechteckig erscheint, während der Grundriss der *Saepta Iulia* durch die *forma urbis* als äußerst lang gestreckt überliefert ist. Eine Identifizierung der Porticusanlage im Farnesina-Fresko mit einem realen topographischen Bauensemble in Rom, sei es die *Saepta* oder die *Porticus Octaviae*, lässt sich auf dieser Basis nicht erweisen. Deutlicher ist indes, dass sich in den Landschaftsbildern der *Ambulatio F* erste topographische Tendenzen zeigen, die sich in einer zunehmenden Differenzierung von Landschaftscharakteren bemerkbar machen und markante, zeitgenössische Gebäudetypen darstellen, die auch zunehmend einem urbanen Umfeld entstammen, wobei man vermutlich noch nicht so weit ging, spezifische Örtlichkeiten abzubilden.

Damit stehen die Landschaftsfresken der *Ambulatio F* in mehrfacher Hinsicht an einem wichtigen Punkt in der Herausbildung topographischer Panoramadarstellungen und ihrer Perspektiveformen. Im Zuge der Einführung einer natürlich wirkenden Polychromie wird der räumliche Zusammenschluss durch rudimentäre Geländeangaben vorangetrieben. Annähernd kartographische Darstellungsprinzipien, etwa Bildkartenverfahren oder Kartenverwandte wie im Nilmosaik, werden zugunsten der optischen Anschaulichkeit, einer visuellen Stimmigkeit und suggestiven Stimmung aufgegeben. Mit der Anwendung von Zentralperspektiven_{Min} bzw. solchen zentralperspektivischen Mischperspektiven, die sich der Wirkung von Zentralperspektiven_{Min} annähern, wird der Schwerpunkt deutlich auf den tiefenräumlichen *Eindruck* verlegt, auf eine optisch ansprechende Raumwirkung im Sinne eines landschaftlichen Ausblicks. Verstärkt wird dieser Effekt durch die weitgehende Normalansichtigkeit der Landschaften, die relativ niedrig gewählten Ansichtswinkel und die verstärkte Anwendung der Luftperspektive. Diese Darstellungsformen mit ihrem Gewicht auf räumlichem Illusionismus und Suggestivität werden mit einer zunehmenden Differenzierung in topographischer Hinsicht kombiniert, die sich weg von den gemischten, unverbindlichen Motivtypen bewegt, um neue Landschaftscharaktere zu erschließen und ein zunehmendes Interesse an topographischer Unterscheidbarkeit und Individualität anzudeuten.

- ◆ *Augusteische Columbaria am Gelände der Villa Doria Pamphili*, „großes“ *Columbarium*, Rom, Museo Nazionale, Diokletiansthermen (Depot), Palazzo Massimo, Wand C (IV, X, XVI), Wand E (XIII); „kleines“ *Columbarium*, Fragment (Abb. 205. 206. 229–236):

Die Landschaftsfresken in den beiden Columbaria der Villa Pamphili lassen sich den Beispielen der Casa di Livia und der Villa Farnesina sowohl chronologisch als auch motivisch-stilistisch anschließen und sind darüber hinaus ein wichtiges Zeugnis für die Aufnahme des sakral-idyllischen Genres in die römische Grabmalerei. Auf dem Gelände der Villa Doria Pamphili gelegen, befanden sich die Columbaria ursprünglich an der Via Aurelia und werden in frühaugusteische Zeit datiert. Das größere Hypogäum mit L-förmigem Grundriss wurde bereits Anfang des 19. Jh. entdeckt, die Fresken abgenommen und ins Museo Nazionale (Diokletiansthermen) gebracht⁷⁶¹.

⁷⁶⁰ „Thus it appears that the painter wanted to present a semblance of recent public architecture, perhaps even to the point of having a specific model in mind. [...] the *Saepta Julia* [is] an attractive candidate for this model [...]. Nearby stood the *Iseum*, whose presence here may be indicated by the statue and the Egyptian dancers.“ Leach 1988, 268 f. Im Farnesina-Bild findet rechts vom Isis-Fortuna-Monument ein ägyptischer Kultanz statt. Vgl. Bragantini – de Vos 1983, 341.

⁷⁶¹ Die Dekorationen des „großen“ *Columbarium* wurden 1838 entdeckt und 1922 ins Thermenmuseum gebracht, 2006 erfolgte eine Restaurierung der Fresken, von denen seit 2012 große Teile in der Freskensammlung

des Palazzo Massimo ausgestellt sind. Unterhalb der Urnen waren *tabulae ansatae* mit den Namen der Verstorbenen aufgemalt (Abb. 233. 235). Sowohl das Mauerwerk in *opus reticulatum* als auch das epigraphische Material der *tabulae* ergaben eine Datierung in frühaugusteische Zeit, was der stilistischen Stellung der Fresken am Ende des Zweiten Stils entspricht. Ein zugehöriges Landschaftsfresko tauchte 1991 im Londoner Kunsthandel auf, wurde von Ling publiziert und befindet sich jetzt in einer Privatsammlung in Lausanne. Das *Columbarium* selbst mit seinen halbrunden *loculi* und dem nackten Mauerwerk ist nach wie vor intakt. Zum „großen“ *Columbarium* vgl. u. a.: Andreae in: Helbig III, 464 f.; Baldassarre u. a.

Die Fresken waren zwischen den einzelnen *loculi* und jeweils unterhalb der *tabulae ansatae* auf den Marmorstück gemalt, wurden von roten Rahmenlinien eingefasst und in einzelne querformige Bildfelder unterteilt. Neben den sakral-idyllischen und nilotischen Landschaften sind Stillleben mit Vögeln, Landtieren und Früchten, mythologische Szenen, Pygmäenlandschaften, figürliche Genredarstellungen und Theaterszenen im Columbarium vertreten⁷⁶² (Abb. 205. 206. 229. 235. 236). Die verschiedenen Bildtypen sind dabei weder thematisch noch motivisch gruppiert, sondern bunt und abwechslungsreich durcheinandergemischt. Das „kleine“ Columbarium besteht aus einem rechteckigen Hauptraum mit Mosaikfußboden aus *opus scutulatum* und einem kleineren Nebenraum⁷⁶³, wobei die meisten Fresken nach der Wiederentdeckung 1984 noch *in situ* vorhanden sind und mit Maskenstillleben, Vögeln, Girlanden, Gefäßen, sakral-idyllischen Landschaften und Richterszenen über ein ähnliches Bildspektrum verfügen wie das „große“ Columbarium. Im Gegensatz zum „großen“ Columbarium gliedern sich die Bildsujets in separate und thematisch geordnete Frieszonen, wobei sich der Fries mit den Landschaftsbildern etwa in Aughöhe befindet⁷⁶⁴. Die sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsszenen sind in beiden Columbaria recht ähnlich gestaltet, polychrom auf weißem Grund mit dem üblichen Motivrepertoire an Tempeln, Landhäusern, Opfernden, Wanderern und Kultbauten, wobei eine starke stilistische Parallele zu den Ambulatio-Fresken der Villa Farnesina besteht, was die zeitliche Stellung der Bilder am Ende des Zweiten Stils, um 20 v. Chr., erhärtet, wenngleich die Ausführung von geringerer Qualität ist, der Variantenreichtum der Landschaftsformen reduzierter und standardisierter⁷⁶⁵.

Zwar belegen die Fresken in den Columbaria der Villa Pamphili das Vorhandensein der sakral-idyllischen und nilotischen Thematik in der augusteischen Grabmalerei, das Spektrum an Motiven und Ausdrucksformen bleibt den gleichzeitigen Bildern der römischen Wohnhäuser und Villen aber direkt vergleichbar und so verwandt, dass sich weder in Motivik noch stilistischer Ausführung oder inhaltlicher Konnotation Unterschiede zu den sakral-idyllischen Landschaftsbildern der privaten Lebenswelt ausmachen lassen, was grundsätzlich gegen eine spezifisch funeräre Interpretation oder eschatologische Symbolik in den Landschaftsfresken der Columbaria spricht. Die primäre Funktion der sakral-idyllischen und nilotischen Grabmalereien scheint in ihrer dekorativen Wirkung bestanden zu haben, um das Columbarium sowohl für die Toten als auch die Hinterbliebenen mit einer ähnlichen Bilderwelt wie in den Häusern zu schmücken⁷⁶⁶, wenngleich im funerären Kontext der Columbaria zusätzliche Bildkonnotationen mit Bezug zu paradiesi-

2002, 167–170; Bendinelli 1941, 1–9. 32–38; Benocci 1993, 31 f.; Blanckenhagen 1962, 18; Charbonneaux u. a. 1988, 173; Hinterhöller 2007a, 38 f.; Hinterhöller 2007b, 152f.; Leach 1974, 85; Leach 1988, 261 f.; Lehmann 1953, 103; Ling 1993, 127–129; Moormann 1988, 236; Mielsch 1981, 201; Peters 1963, 55–59; Rostowzew 1911, 26–29; Samter 1893, 105–135; Woermann 1876, 342f.

⁷⁶² Obwohl nicht alle Bilder des Columbariums erhalten sind (die oberen Nischen und Dekorationen sind abgebrochen), überwiegen prozentuell die Tierbilder (bevorzugt verschiedene Vogelarten, darunter Kraniche, Hühner, Pfaue, Wiedehopfe, kleine Singvögel), die Fruchtstillleben und sakral-idyllischen Landschaften, gefolgt von nilotischen Landschaftsbildern, Pygmäenszenen, Genredarstellungen und mythologischen Motiven. Vgl. Baldassarre u. a. 2002, 170; Croisille 2005, 257; Ling 1993, 129; Samter 1893, 136–140.

⁷⁶³ Der Mosaikboden nennt einen C. SCRIBONI[U]S C.I. MEN[OPHI]LUS als Stifter. Das epigraphische Material von den verschlossenen *loculi* legt ebenfalls eine Errichtung und Erstaumalung in augusteischer Zeit nahe. Die

Fresken sollen demnächst von T. Fröhlich publiziert werden, der es der Verfasserin dankenswerterweise ermöglichte, das Columbarium 2006 zu besichtigen, und seine Aufnahmen der Landschaftsbilder zur Verfügung stellte. Vgl. Catalli 1987, 147–151; Benocci 1993, 38–44; Hinterhöller 2007b, 152.

⁷⁶⁴ Während die unterste Reihe der Nischen nur über gemalte *tabulae ansatae* verfügt, befindet sich in der Zone darüber ein Girlandenfries mit dionysischen Instrumenten. In der dritten Reihe wechseln sich Maskenstillleben, Vögel, Früchte und Gefäße ab, die vierte Zone zeigt sakral-idyllische Landschaften, die als Einzelbilder locker aneinandergereiht sind. Darüber ist ein Fries mit Richterszenen zu sehen und in der nächsthöheren Etage verschiedene Tierbilder. Catalli 1987, 150; Benocci 1993, 40.

⁷⁶⁵ Peters 1963, 56.

⁷⁶⁶ Dass die römische Grabmalerei lange Zeit keine Ikonographie mit explizit funerärer Bedeutung entwickelte, ist ein vielfach beobachtetes Phänomen. Baldassarre u. a. 2002, 166–170. 175; Hinterhöller 2007b, 154–157; Ling 1993, 131–133; Samter 1893, 143 f.

schen Jenseitsvorstellungen – den heiteren Gefilden des Elysiums oder der Insel der Seligen – bestanden haben mögen.

In Hinblick auf Raumerfassung und Perspektive scheinen die sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbilder in den Columbaria der Villa Pamphili geeignet, die wesentlichen Merkmale der perspektivischen Gestaltungsweise während des Zweiten Stils noch einmal prägnant zusammenzufassen, da sich hier jene Darstellungsmuster und räumlichen Bildstrukturen pointiert wiederholen, die im Verlauf des 1. Jh. v. Chr. innerhalb des sakral-idyllischen und nilotischen Genres entwickelt wurden. Ähnlich wie in der *Ambulatio F* der Villa Farnesina wird die monochrome Technik zugunsten einer annähernd realistischen Polychromie verlassen, die in den Columbaria durch eine Bevorzugung von Blau- und Grüntönen bei den Architekturen und Geländeformen sowie Rotbraun bei den Figuren gekennzeichnet ist. Anders als in den Farnesina-Fresken sind die perspektivischen Ausdrucksmittel in den Columbaria-Bildern besonders einfach und formelhaft gehalten, die tiefenräumliche Gestaltung auf ein paar schablonenartige, wenn gleich wirkungsvolle Schemata reduziert, die eine rasche und mitunter flüchtige Ausführung der Landschaftsbilder ohne größeren Aufwand erlaubten. Diesbezüglich charakteristisch sind die räumliche Anlage im „Inselstil“ und die vignettenhafte Verteilung der Motive vor einem leer belassenen weißen Hintergrund. Der neutrale Fond übernimmt eine ambivalente Funktion und kann dementsprechend mehrdeutig aufgefasst werden: als Himmel im oberen Bildbereich, als Ebene, dunstverhangenes Gelände oder Gewässer im unteren bzw. mittleren Bildbereich⁷⁶⁷. Eine malerisch ausgeführte Angabe des Geländes oder einzelner Wasserpartien findet sich nur im Umkreis der architektonischen Motive, wobei die farblich gefassten Bodenflächen im Vordergrund stärker ausgeprägt sind als im Hintergrund, wo sich die verschiedenen Tempel und Porticen jeweils nur auf einem kleinen Landstreifen erheben. Dazwischen vermittelt ein neutraler, gleichsam leerer Raum, wird der zweidimensionale Malgrund in diffuse Dreidimensionalität umgedeutet, die sowohl räumlich verbindend als auch trennend wirkt, das Bild in einzelne Vignetten zerlegt, diese aber im Sinne eines gemeinsamen Landschaftsraumes zusammenschließt. Dabei erfolgt eine besonders einfache und schematische Einteilung des Tiefenraumes in zwei gesonderte Raumbereiche: Vorder- und Hintergrund, die voneinander abgesetzt sind, ohne dass eine explizit dargestellte Verbindung bestehen würde⁷⁶⁸. Diese Schematisierung der tiefenräumlichen Struktur im Sinne eigenständiger „Raumzonen“ hat einen gewissen und im Zweiten Stil

⁷⁶⁷ Eine solche räumliche Verteilung der Motive ist nicht nur einfach, sondern umgeht auch elegant das Problem einer Darstellung des natürlichen Horizonts. Die Erdoberfläche wird vom Himmel noch nicht farblich abgesetzt, eine malerische Begrenzung und Abtrennung dieser Bereiche in Form eines natürlichen Horizonts bleibt aus. Boden und Himmel erscheinen gleich neutral und gehen in einem nicht näher bestimmbareren Bereich des oberen Bilddrittels ineinander über. „The colour of the sky is the white of the surface of the wall.“ Peters 1963, 56. Dementsprechend vergleicht Peters die räumliche Struktur der Columbaria-Bilder auch mit dem Inselstil im schwarzgrundigen *Oecus C* der Villa Farnesina: „The manner in which the various elements are here distributed over the surface shows a closer resemblance to the black wall in the Casa della Farnesina.“ Peters 1963, 56. Vgl. Baldassarre u. a. 2002, 170; Hinterhöller 2007 a, 40.

⁷⁶⁸ „Dagegen fehlt die eigentliche Verbindung zwischen Vordergrund und Hintergrund. Der weiße Grund blickt zwischen ihnen hervor, oft vielleicht die Stelle des Wassers vertretend.“ Woermann 1876, 343. Dieser charakteristische „Inselstil“ wurde mitunter im Sinne eines Mangels an räumlicher Kontinuität fehlgedeutet. Es ist anzu-

merken, dass in den Landschaftsbildern des Zweiten Stils keine räumliche Disparatheit oder fehlende Kontinuität intendiert ist, sondern lediglich auf die *Darstellung* einer *kontinuierlichen Bodenfläche* verzichtet wurde, was nicht zum Missverständnis führen sollte, dass die einzelnen „Vignetten“ so aufzufassen sind, als würden sie einem gesonderten und diskreten Raumgefüge angehören. In Hinblick auf den Inselstil betonte Blanckenhagen, dass die räumlichen Distanzen und Entfernungen in den sakral-idyllischen Landschaftsbildern nicht „messbar“ seien, sondern nur vage angedeutet würden und es diesbezüglich unklar bliebe, wie viel Raum zwischen den Motiven des Vorder- und Hintergrunds liegt. „The size, volume and color of the objects change according to distance and to the action of light and atmosphere; but these changes cannot be expressed in terms of constant relations.“ Blanckenhagen 1990, 21. Diese Vagheit ergibt sich ebenfalls aus dem Fehlen einer durchgehend gestalteten Bodenfläche und der damit einhergehenden Unklarheit im Bezug auf Höhenniveau und Entfernung der jeweiligen Objekte im Hintergrund. Zur räumlichen Schichtengliederung vgl. auch: Ling 1991, 142; Peters 1963, 56. 62.

typischen Abstraktionsgrad des Raumgefüges zur Folge, in dem die einzelnen räumlichen Schichten, Vorder- und Hintergrund, hauptsächlich durch eine zentralperspektivische_{Min} Größenreduzierung der Motive zusammengehalten werden. Die Verkleinerung der Tempel, Portiken und Turmhäuser im Hintergrund erfolgt dabei auf empirischem Wege, wird als zusätzliche „Gestaltungsregel“ eingeführt und nicht als Ergebnis einer zentralperspektivischen Konstruktion gewonnen⁷⁶⁹. Auch in dieser Hinsicht erweist sich die räumliche Darstellung in den sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbildern der Columbaria als formelhaft⁷⁷⁰. Ein zusätzlicher Indikator von Tiefenräumlichkeit ist die Anwendung einer starken Luft- und einer leichten Farbperspektive. In den sakral-idyllischen Szenen sowohl des „großen“ als auch des „kleinen“ Grabbaus werden die architektonischen Motive des Vorder- und Hintergrunds durch eine unterschiedliche Behandlung der Kontraste, Helligkeiten und vereinzelt auch Farbwerte tiefenräumlich voneinander abgesetzt: Erscheinen die Landhäuser, Schreine und Kultmonumente des Vordergrunds in dunklen und kräftigen Farbtönen, hauptsächlich Blau, Grau und Braun, sind die Hintergrundarchitekturen erheblich blasser, kontrastärmer und verschwommener in den Farben Hellgrün und Hellblau dargestellt⁷⁷¹. Im Rahmen der atmosphärischen Perspektive wird also ebenfalls eine einfache und standardisierte Regel zur Schaffung einer tiefenräumlichen Wirkung angewandt⁷⁷². Dieselbe Einfachheit und Schematisierung lässt sich im Hinblick auf die eigentliche Linearperspektive feststellen, sodass für die Architekturen hauptsächlich Aufrisse, über Eck gestellte Orthogonalperspektiven oder simple Seitenansichten in Frontallage Verwendung finden. Konvergierende Tiefenlinien sind meist nur an den Kultbauten und Landhäusern im Vordergrund festzustellen, die fast immer im Kompositionszentrum der querformatigen Bildpaneele stehen. Diesbezüglich interessant sind das Turmhaus mit Gartenmauer auf Wand E (XIII), der prostyle Tempel mit dem Delphin-Monument auf Wand C (XVI) und die beiden nahezu identischen Flügelädikulen⁷⁷³ im Museo Nazionale (Wand C (X)) und der Sammlung Ortiz (Lausanne), alle aus dem „großen“ Columbarium (Abb. 230. 367–369). Frontal zur Bildebene ausgerichtet mit einer übereinstimmenden Seitenansicht von rechts zeigen die Flügelädikulen in Lausanne und dem Museo Nazionale besonders deutlich, dass die Tiefenlinien der Seitenflügel zwar konvergieren, aber weit von einer zentralperspektivischen_(Min) Ordnung oder „Fluchtregion“ entfernt sind (Abb. 368. 369). Demgegenüber sind die meisten Architekturen des Hintergrunds nur als einfache Aufrisse oder über Eck gestellte Orthogonalperspektiven konzipiert. Eine etwas andere Raumerschließung findet sich in einem Fragment des „kleinen“ Columbariums, wo ein Agyieus-Monument mit heiligem Baum das Zentrum der Komposition einnimmt. Dahinter führen zwei niedrige Mauern in den Hintergrund, wobei eine als Basis einer Statuenaufstellung dient. Die Mauerzüge fungieren

⁷⁶⁹ Vgl. Ling 1977, 8. 12f.; Ling 1991, 142; Rostowzew 1911, 13; Woermann 1876, 343.

⁷⁷⁰ „Überhaupt sind auf allen Gemälden dieses Columbariums Vordergrund und Hintergrund in der Regel durch die Größe der Gegenstände ganz gut unterschieden; und nicht nur durch die Größe, auch durch die Farben, die vorne meist kräftig und einigermaßen, aber auch nur einigermaßen natürlich gehalten sind, hinten zu aber viel blasser werden und in graue, bläuliche oder grünliche Töne verschwimmen.“ Woermann 1876, 343.

⁷⁷¹ Baldassarre 2002, 170; Ling 1977, 12; Ling 1993, 127; Peters 1963, 56.

⁷⁷² Demgegenüber wurde die perspektivische Gestaltung von Licht und Schatten als raumschaffender Faktor in den Columbaria eher vernachlässigt. Die sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbilder scheinen überwiegend gleichmäßig beleuchtet, eine stärkere Differenzierung von Eigenschatten und beleuchteten Partien bleibt meist aus. Für die Figuren des Vordergrunds findet eine ähnliche

Silhouettentechnik wie in der weißgrundigen Ambulatio F der Villa Farnesina Anwendung. Darüber hinaus sind die Figuren oft mit flüchtigen Schlagschatten versehen. In dem sakral-idyllischen Bildfeld XIII der Wand E besitzen auch die Architekturen des Vordergrunds einen angedeuteten Schlagschatten (Abb. 366). In dem Fragment des „kleinen“ Columbariums sind die Eigenschatten und Schlagschatten großzügiger und einigermaßen konsequent angegebenen. Die Schlagschatten fallen überwiegend nach links vorne und stimmen mit der Verteilung der Eigenschatten an den Fronten und linken Gebäudepartien überein. Zusammen mit der Silhouettentechnik wird damit eine Beleuchtungssituation *vor* dem Betrachter angedeutet, wobei die Sonne als Lichtquelle aber nicht dargestellt wird.

⁷⁷³ Es handelt sich um einen dreiteiligen Torbau mit II-förmigem Grundriss und zentraler Ädikula. Die Benennung geht auf Rostowzew (1911, 28) zurück. Vgl. Peters 1963, 56.

als „diagonaler Raumaufschluss“ und sind zumindest im Fall der mit Statuen geschmückten Mauer mit der Schmalseite frontal zur Bildebene platziert, verlaufen also orthogonal in den Raum, wobei eine Seitenansicht von rechts (bzw. links bei der anderen Mauer) zustande kommt. Die Tiefenlinien konvergieren im oberen Bilddrittel und auch die Statuengrößen nehmen mit der Entfernung ab, werden im Verhältnis zur Mauer aber zu stark verkleinert. Eine Übereinstimmung mit dem Ansichtswinkel des Mauerzuges, der sich rechts von dem markanten Felsvorsprung im Hintergrund befindet, ist ebenfalls nicht gegeben. *Summa summarum* ergibt sich für das Fragment des „kleinen“ Columbariums aber eine erhöhte Normalansicht oder sehr flache Draufsicht in zentralperspektivischer Mischperspektive. Ein ähnliches Ergebnis in Bezug auf den Ansichtswinkel lässt sich für die Bildfelder des „großen“ Columbariums feststellen, die mit ihren Aufrissen, über Eck gestellten Orthogonalperspektiven oder rudimentär konvergierenden Tiefenlinien alle auf eine Normalansicht hinweisen, wobei die Flügelädikulen in Lausanne und Rom im Vergleich mit der räumlichen Anordnung der jeweiligen Hintergrundarchitekturen etwas zu stark unteransichtig konzipiert sind (Abb. 368. 369). Von einer „Vogelperspektive“ oder einem „hohen Augpunkt“ lässt sich bei diesen normalansichtigen Architekturbildern nicht sprechen⁷⁷⁴.

Betrachtet man die dargestellten Landschaften der beiden Columbaria im Hinblick auf ihre topographischen Bezüge, so lässt sich einmal mehr feststellen, dass es sich weitgehend um typisierte Landschaften mit einem normierten und standardisierten Repertoire an architektonischen, natürlichen und figürlichen Motiven, die allesamt undifferenziert und beliebig bleiben, handelt⁷⁷⁵. Gerade die nahezu identische Wiederholung von einzelnen Gebäudeformen (etwa der „Flügelädikula“ oder die ständige Variation des Typus „Haus mit Garten“) im Kontext eines motivisch abgewandelten Hintergrunds macht deutlich, dass es in den Columbaria der Villa Pamphili nicht auf die Schaffung individueller, topographisch verortbarer Landschaften ankam, sondern einer stimmungsvollen, gleichsam überzeitlichen und reatopographisch nicht lokalisierbaren Welt, in der die Vorstellungen von *pax in rure*, bukolischer *simplicitas*, ländlicher *pietas* und dem glücklichen Dasein in „seligen Gefilden“ im Rahmen eines visuell ansprechenden und reizvollen Landschaftsbildes evoziert werden. Dieselben formelhaften und schematischen Motivensembles lassen sich im Hinblick auf die nilotischen Szenerien und Pygmäenlandschaften beobachten, die mit ihrer Anspielung auf Ägypten zwar eine entfernte und rudimentär vorhandene topographische Intention besitzen, in ihrer Umsetzung aber ebenso vage und utopisch-nebulös bleiben⁷⁷⁶. Diese verklärten, humoristischen und idealisierten Wunschwelten mit ihren charakteristischen

774 Der Einschätzung von Peters über den „hohen Ansichtswinkel“ der Landschaftsbilder muss widersprochen werden: „The fact that the spectator looks down on some of the roofs shows that the horizon was taken to be at a fairly high level. Linear perspective is not taken consistently into account.“ Peters 1963, 57. Die Flügelädikulen und heiligen Tore zeigen eine Normalansicht bzw. Untersicht, die kleineren Tempel und Landhäuser sind – falls konvergierend dargestellt – öfter normalansichtig als erhöht, die Aufrisse und über Eck gestellten Orthogonalperspektiven sind *per se* normalansichtig. Möchte man soweit gehen, dass man aufgrund dieser sehr marginalen und rudimentären Konvergenzen eine Art (konstruktiven) Horizont etabliert, so liegt dieser etwa knapp über der Bildhälfte. Die Anordnung der Hintergrundarchitekturen stimmt mit diesen Normalansichten zumindest insofern überein, als die Hintergrundmotive *nicht über* dem diffusen „Horizontbereich“ platziert sind (außer im Fall der zu stark unteransichtigen Flügelädikulen). Von einem „fairly high [eye] level“ lässt sich also nicht sprechen. Demgegenüber ist der älteren Einschätzung von Rostowzew Recht zu geben, der den Ansichtswinkel nach einem stehenden Be-

trachter, einem Wanderer etwa, beurteilt: „Die Landschaft wird aufgefasst, als wäre sie gesehen von einem auf der Straße gehenden oder fahrenden Reisenden.“ Rostowzew 1911, 27.

775 Vgl. Baldassarre 2002, 170.

776 Da in den nilotischen Landschaftsbildern und Pygmäenszenen kaum Architekturen vorkommen, wurden sie zur perspektivischen Analyse nicht herangezogen. Im Hinblick auf die typologische Entwicklung einer nilotischen Landschaftsmalerei sind die Beispiele im großen Columbarium der Villa Pamphili aber insofern von Interesse, als sie ein wichtiger Ausgangspunkt für die Weiterentwicklung dieser Landschaftsform während des Dritten und Vierten Stils sind. Charakteristisch ist das ausgeprägte Repertoire an spezifisch ägyptischen Landschaftsmotiven, die bereits eine Differenzierung in rein nilotische Landschaftsszenen und Pygmäenbilder erlauben. Als Beispiel einer nilotischen Flusslandschaft darf das Bildfeld IV von Wand C gelten (Abb. 229), das die typischen Motive von Strohütten, Palmen, Sumpfpflanzen und Enten kombiniert. Symptomatisch für die Pygmäenszenen des großen Columbariums sind hingegen eine Betonung des narrativen

Formen der räumlichen Darstellung, die sich verstärkt am optischen Eindruck und der suggestiven Wirkung auf den Betrachter orientieren, sind es, die zu den ersten Beispielen römischer Panoramadarstellung gehören, mehr visionär als topographisch in ihrem Gehalt, mehr erlebnishaft und illusionistisch als kartographisch in ihrer Raumerfassung. In dem weiten Übergangsfeld zwischen Karte und Landschaftsbild, abstrahierender Raumstruktur und optischem Raumerlebnis, stehen die sakral-idyllischen und nilotischen Szenen des späten Zweiten Stils im Hinblick auf ihre räumlichen Darstellungsmuster dem reinen Landschaftsbild am nächsten, lassen sich kartographische Muster kaum ausmachen. Als landschaftliche Stimmungsbilder konzipiert, finden Normalansichten und leichte Aufsichten Verwendung, starke Draufsichten kommen nicht vor. Bereits am Ende des Zweiten Stil handelt es sich bei den sakral-idyllischen Panoramadarstellungen also weitgehend um solche Bilder, die dem Betrachter eine räumliche Impression vermitteln wollen, eine anregende Suggestion, deren Reiz gerade in ihrer Vagheit besteht und den schwebenden Deutungsmöglichkeiten, die sich für den Betrachter ergeben. Ganz in diesem Zeichen stehen auch die Entwicklung zentral- (parallel-)perspektivischer Mischperspektiven, annähernd zentralperspektivischer_{Min} Faktoren (Größenreduzierung), eine ausgeprägte Gestaltung von Licht und Schatten und die Erschließung der atmosphärischen Perspektive.

„Alle malerischen Elemente für die Abbildung einer Landschaft (hoher Augpunkt, Luftperspektive, Größenreduzierung) sind voll ausgebildet, die Darstellung der organischen Natur dieser ländlichen Umgebung bleibt aber nur andeutungshaft, so daß die abgebildeten Panoramen nichts anderes als eine Addition von inselartig erscheinenden kleinen ländlichen Ausschnitten darstellen. Diese frühen Friesbilder sind unsere ersten Zeugnisse für die Darstellung größerer Landschaften, welche aus der Addition mehrerer Landstriche bestehen.“⁷⁷⁷

1. 2. 2. Der Dritte Stil

Während des Dritten Stils nimmt die Anzahl an Panoramadarstellungen innerhalb des sakral-idyllischen und nilotischen Genres verhältnismäßig ab und das, obwohl sich von der augusteischen bis in die claudische Zeit eine große Blüte der sakral-idyllischen Landschaftsform verzeichnen lässt. Eine mögliche Ursache für diesen Rückgang an Panoramadarstellungen könnte im Wandel der Dekorationssysteme als Ganzem zu suchen sein, dem Aufschwung neuer Gestaltungskriterien und -präferenzen sowie der generellen Bevorzugung miniaturhafter, filigraner und elegant-ornamentaler Formen. Ein weiterer Grund für den Rückgang und das Fehlen von Panoramadarstellungen in den Sakral-Idyllen dieses Zeitraums könnte in der stark betonten Flächigkeit der Wandsysteme liegen und dem weitgehenden Verzicht auf eine tiefenräumliche Struktur innerhalb der sparsam architektonischen, weitgehend linearen Dekorationen⁷⁷⁸. Das Fehlen illusionistischer Architekturdokorationen mit Tiefenwirkung im Dritten Stil und die generelle Entwicklung

Elements und die vielfältigen, grotesk bis humoristischen Aktivitäten der Pygmäen: Bspw. wird der Nil von drei Pygmäen mit einem Papyrusboot befahren und einer der Passagiere „bekämpft“ ein brüllendes Nilpferd mit seinen Fäkalien. In einer anderen Szene sind die Pygmäen vor einem Krokodil auf der Flucht, das gerade am sumpfigen Ufersaum auftaucht (Abb. 205. 206). Nicht nur das friesartige Querformat und die Motive einer ägyptischen Fauna/Flora finden eine Fortsetzung in der Malerei des 1. Jh. n. Chr., sondern auch die lockere Verteilung der Bildmotive auf einer neutral belassenen, weißen Malfläche bleibt in vielen nilotischen Szenen des Dritten und Vierten Stils noch erhalten. Dieselbe diffuse und weitgehend undifferenzierte Gestaltung des Raumgefüges findet sich beispielsweise in einem weißgrundigen Bildfeld des Dritten

Stils (Neapel MN 8561, Abb. 207) oder kommt noch ähnlich im Pygmäenfries der Villa Arianna (Raum E) sowie einem Pinax mit nilotischer Entenlandschaft aus der Casa dei Cervi vor (Herculaneum IV, 21; Neapel MN 9729), die beide dem späteren Vierten Stil angehören. Zu diesen Nilbildern im Neapler Nationalmuseum vgl. Bragantini – Sampaolo 2010, 392f. 412. 478 f.; Ferrari u. a. 1986, 130. 166.

⁷⁷⁷ Kotsidu 2008, 48 f.

⁷⁷⁸ „Im Dritten Stil werden die Landschaftsformen der vorangehenden Epoche in bezeichnender Weise umgeprägt. Der flächige Aufbau der gesamten Wände läßt eine bedeutende Raumentiefe bei den einzelnen Bildern kaum zu.“ Mielsch 2001, 182f.

monochromatischer Wandsystemen mit flächenhafter Geschlossenheit haben vermutlich bis in die Räumlichkeit der einzelnen Landschaftsbilder fortgewirkt und dort ebenfalls zu einer Rücknahme tiefenräumlicher Bildgestaltung geführt. Diesen flächig-ornamentalen Tendenzen entsprechend, besteht der überwiegende Prozentsatz an sakral-idyllischen Bildern im Dritten Stil aus kleinteiligen und miniaturhaften Formen, Vignetten und Pinakes, bei denen sich der abgebildete Landschaftsraum zumeist auf einen winzigen Detailausschnitt beschränkt und die Darstellung eines weitläufigen Raumgefüges oder mehrschichtigen Tiefenraumes ausbleibt⁷⁷⁹. Neben dem Auftreten miniaturhafter und dekorativer Formate bildet der Dritte Stil gelegentlich auch größere Einzelbilder aus, die eine prominente Stelle im Wandsystem einnehmen und das Zentralmotiv des dekorativen Systems ausmachen. Obgleich sakral-idyllische Landschaftsszenen vergleichsweise selten inmitten der zentralen Ädikula erscheinen und die mythologischen Landschaftsbilder prozentual überwiegen, lässt sich doch festhalten, dass dem landschaftlichen Genre im Dritten Stil nicht nur sekundäre Randbereiche des Wandsystems mit rein dekorativer Funktion vorbehalten waren, sondern sakral-idyllische Landschaftsgemälde durchaus eine entsprechende Wertschätzung genossen, um als Hauptbilder der Gesamtdекoration zu fungieren. Beispiele wie die sakral-idyllischen Mittelbilder aus der Villa von Boscotrecase (Abb. 239–241), der Casa di Vibius Italus oder der Casa di M. Fabius Rufus⁷⁸⁰ verdeutlichen diese Aufwertung des Landschaftsbildes zu einer wichtigen und angesehenen Bildgattung, die durchaus gleichberechtigt neben den mythologischen Szenen steht und wie diese an zentraler Stelle ins Wandsystem integriert wird. Gerade in augusteischer Zeit vermag sich das sakral-idyllische Genre als respektable Bildgattung zu etablie-

779 Sakral-idyllische Vignetten erscheinen in Form von losgelösten und schwebenden Einzelszenen auf den flächigen Wandzonen des Kandelaberstils oder auf parataktisch gegliederten Wänden (bspw. Casa di Giulio Polibio, Pompeji IX 13, 1–3, Peristyl, später Dritter Stil, claudisch [Abb. 179]; Casa di Paquius Proculus, Peristyl (g), restaurierter Dritter Stil, neronisch), auf den Seitenfelder der zentralen Ädikula-Dekoration (bspw. Casa del Frutteto, Pompeji I 9, 5, Triclinium (11), später Dritter Stil, claudisch [Abb. 178]; Casa di Giulio Polibio, weißgrundiges Cubiculum, späterer Dritter Stil, claudisch [Abb. 182]) oder als winziger Blickfang inmitten einer feingliedrigen Stangenädikula (Villa von Boscotrecase, New York, Metropolitan Mus. Inv. 20.129.1, 20.129.2, „schwarzes“ Cubiculum (15), mittlerer Dritter Stil, um 15–10 v. Chr.; Casa del Garum, Pompeji I 12, 8, Cubiculum (12), mittlerer Dritter Stil, um 10 v. Chr. [Abb. 177]). Die sakral-idyllischen Pinakes besitzen meist Querformat und sind mit einem gesonderten Rahmen als dekorative Details und „Tafelbilder“ ins Wandsystem integriert. Mit ihren ausschnitthaften Landschaftsmotiven werden die Pinakes zumeist innerhalb der Frieszone oder auf gemalten Kandelabern und Ständern präsentiert (bspw. Casa del Frutteto, Pompeji I 9, 5, Triclinium (11), später Dritter Stil, claudisch; Casa del Sacello in Legno, Herculaneum V 31, Triclinium, Dritter Stil; Casa con Giardino, Herculaneum V 32–33, Oecus (7), mittlerer Dritter Stil [Abb. 188]; Casa di Marcus Fabius Rufus, Pompeji VII 16, 22, schwarzgrundiger Raum im Untergeschoss, später dritter Stil [Abb. 187]). Zum Aufschwung der Miniaturformen während des Dritten Stils und der Stellung sakral-idyllischer Landschaftsbilder in den Wandsystemen dieser Zeitstufe vgl. u. a.: Bergmann 1992, 35; Blanckenhagen 1990, 18. 41; Croisille 2010, 42–45; Ehrhardt 1987, 58; Herbig 1962, 181 f.; Hinterhöller 2007 a, 50–56; Hinterhöller 2007 b, 161 f.; Hinterhöller 2008, 123–131; Kotsidu 1999, 101 f.; Leach 1980,

57 f.; Leach 1988, 240 f. 245. 252–256; Mielsch 2001, 163. 183; Peters 1963, 110–120; Peters 1990, 258 f. 261; Rostowzew 1911, 50–53. 153; Schefold 1962, 153; Silberberg 1980, 33.

780 Casa di Vibius Italus (Pompeji VII 2, 18, Cubiculum i): zwei sakral-idyllische Landschaftsszenen als Mittelbilder des Wandsystems (nur mehr aus Nachzeichnungen bekannt). Vgl. Bastet – de Vos 1979, 84; Blanckenhagen 1990, 13. 26; Hinterhöller 2007 a, 48; Kotsidu 1999, 93; Lehmann 1956, 108; Rostowzew 1911, 40–42; Silberberg 1980, 133 f. Casa di M. Fabius Rufus (Pompeji VII 16, 22, Cubiculum 22, Nordwand): Sakral-Idylle im Zentrum des Wandsystems. Landschaftliches Hauptmotiv ist eine *porta sacra* mit weiblicher Gewandstatue, davor befindet sich eine Basis mit Hekatefigur. An einem Fluss im Vordergrund grasen Ziegen, im Hintergrund überspannt eine Brücke mit Priapus-Herme den Bach. Vgl. Moormann 1988, 200. Ähnliche Landschaftsbilder mit sakral-idyllischer Thematik, die inmitten einer zentralen Ädikula positioniert waren und als Hauptbilder einer Dekoration im Dritten Stil fungierten, befanden sich u. a. in der Casa di P. Cornelius Tegea (Pompeji I 7, 19, Cubiculum f, Westwand, früher-mittlerer Dritter Stil), in Pompeji VI 16, 31.32 (Triclinium e, Westwand, früher bis mittlerer Dritter Stil), in der Casa del Centenario, Pompeji, IX 8, 3.7 (Cubiculum (40), mittlerer Dritter Stil), in der Casa di Ottavia Primo (Pompeji VII 15, 13, Triclinium d, Nordwand, mittlerer Dritter Stil, Abb. 242) und in der Casa di Orfeo (Pompeji VI 14, 20, Triclinium (l), Nordwand, später Dritter Stil, Abb. 243). Vgl. Bastet – de Vos 1979, 28 f. 39–41. 62–64; Blanckenhagen 1975, 36; Blanckenhagen 1990, 26; Ehrhardt 1987, 57 f. 123 f.; Hinterhöller 2007 a, 46–50; Peters 1963, 57 f. 72; Rostowzew 1911, 43. 45 f.; Schefold 1962, 136. 141. 153; Silberberg 1980, 128. 135 f.; Stroocka 1994, 214; Thomas 1995, 42. 74.

ren, steigt zu einem Hauptmotiv mit ideellem Assoziationspotential und symbolischer Gewichtung auf, was seinen Ausdruck in der dekorativen Positionierung findet. Allerdings bleiben auch viele der neu entwickelten Mittelbilder tiefenräumlich so begrenzt und eingengt, dass es sich eher um maßstäblich vergrößerte Vignetten als um panoramaartige Landschaftsbilder handelt. Zumeist auf ein zentrales Vordergrundmotiv reduziert – eine *porta sacra* oder ein ländliches Heiligtum – bleibt die Darstellung eines Hintergrundes oder einer weitläufigen Landschaftsszenerie vielfach aus, entfaltet sich die bukolisch-sakrale Szenerie in Form einer strengen Zentralkompositionen, die oft pyramidal angelegt ist und sich mithilfe weniger Landschaftselemente um das Hauptmotiv gruppiert. An eine vignettenartige Gestaltung erinnert die dichte Verschränkung weniger Landschaftselemente auf weiß oder neutral belassenem Malgrund, in dem das rahmenlose Landschaftsbild räumlich vage und insofern undefiniert bleibt, als die genaue Deutung des Malgrunds diffus ist und an den Rändern der Vignette ein fließender Übergang zwischen landschaftlichem Bildraum und flächigem Wandsystem besteht. Die Erschließung eines ausgedehnten Raumgefüges und die tendenzielle Entwicklung des Landschaftsbildes hin zur tiefenräumlichen Panoramadarstellung scheint mit einigen Ausnahmen dem späten Dritten Stil und dann vor allem dem Vierten Stil vorbehalten zu sein, wobei sich noch in claudischer Zeit ein Zuwachs an Landschaftstypen und Formaten – beispielsweise das Aufkommen quadratischer Bildfelder⁷⁸¹ – ankündigt.

In Anbetracht dieser charakteristischen Verschiebung zugunsten räumlich eng begrenzter Landschaftsausschnitte, die sich nicht mehr als Panoramadarstellung bezeichnen lassen, werden für den Dritten Stil vergleichbar wenig Beispiele zur perspektivischen Analyse herangezogen. Innerhalb dieser wenigen Panoramadarstellungen augusteischer bis claudischer Zeit lässt sich allerdings eine bemerkenswerte Weiterentwicklung landschaftlicher Tiefenräumlichkeit feststellen, die auch als Hinweis für die Fortschritte in der perspektivischen Erschließung des Bildraums zu werten ist. Darüber hinaus verändert sich im Verlauf des Dritten Stils auch der landschaftliche Charakter vieler Sakral-Idyllen. Die naturbelassenen und ländlichen Aspekte verdrängen den halburbanen Bereich, der im späten Zweiten Stil noch vielfach zu bemerken war. Stattdessen gewinnen hügelige Landschaften an Bedeutung, erscheinen Bergheiligtümer oder ländliche Kultbezirke zu Füßen einer Gebirgslandschaft. Diese Heiligtümer können sich an Gewässern und Uferzonen befinden oder sind in eine parkartige Landschaft mit Bäumen und Wäldern eingebunden⁷⁸².

◆ *Fragment mit einem sakral-idyllischen Landschaftsbild von der Via Appia (Villa der Quintilier), Rom, Sammlung Villa Albani Inv. 164 (Abb. 237):*

Das Wandmalereifragment, das sich heute in der Sammlung der Villa Torlonia-Albani befindet, wurde bereits 1764 an der Via Appia entdeckt und war schon Winckelmann bekannt⁷⁸³. Der Fundort des Landschaftsfreskos ist vermutlich im Umkreis der später entdeckten Villa dei Quinti-

⁷⁸¹ Zwei sakral-idyllische Landschaftsbilder des Dritten Stils mit quadratischem Format (13,6 × 13,7 cm; 11 × 12 cm) befanden sich in einer Taberna der Casa del Centenario (Pompeji IX 8, 2–3) und sind mittlerweile zerstört (Aquarelle des DAI-Archivs 83, 370). Hauptmotive waren einerseits ein ländlicher Prostylos mit heiliger Säule und andererseits ein Rundturm mit aufgespanntem Velum darunter. Die landschaftliche Raumgestaltung mit dichtem Baumgewirr im Hintergrund und den entfernten Berggipfeln unter blauem Himmel, die den Bildraum in der Tiefe abschließen, erinnert bereits stark an die Landschaftserfassung im Vierten Stil. Vgl. Conticello – Andrae – Kunze 1989, 250 f.; Croisille 1982, 193; Rostowzew 1911, 43 f.; Schefold 1962, 153 f.; Silberberg 1980, 138.

⁷⁸² Zum Landschaftscharakter im Dritten Stil vgl.: Kotsu

sidu 2008, 22 f.; Rostowzew 1911, 39. 43 f.

⁷⁸³ Das Landschaftsfresko wird in einem separaten Pavillon der Villa Albani aufbewahrt, wo seine Oberfläche infolge der feuchten Witterung inzwischen erheblich Schaden genommen hat. Dementsprechend beklagenswert ist der momentane Erhaltungszustand dieses herausragenden Freskos, das von der Verfasserin 2014 zwar besichtigt werden konnte, aber leider nicht fotografisch dokumentiert werden durfte. Die einzig zugänglichen Abbildungen bleiben nach wie vor die Altaufnahmen bei Andrae (1999, 150 Abb. 65) und im Katalog der Villa Albani (Allroggen-Bedel 1992). Zur Auffindung vgl. Allroggen-Bedel 1992, 163; Darling 1979, 9; Rostowzew 1911, 25; Wirth 1969, 86; Woermann 1876, 342.

lii anzusiedeln, die aufgrund ihres *opus testaceum* und darauf befindlicher Ziegelstempel einen *terminus post quem* in hadrianischer Zeit besitzt. Für das Landschaftsbild der Villa Albani wurde auf Basis der spärlichen Informationen zur Auffindung des Freskenfragments in den „Ruinen von Roma vecchia“ eine Zugehörigkeit zur Villa dei Quintilii und dementsprechend eine Datierung der Malerei in hadrianische bis antoninische Zeit angenommen⁷⁸⁴. Vermutlich sind die Angaben zum Fundort des Fragments aber zu ungenau, um eine Gemeinsamkeit mit der Quintilier-Villa und eine Datierung ins 2. Jh. n. Chr. zu erweisen, das Landschaftsbild könnte ebenso zu einem Grabbau an der Via Appia gehört haben⁷⁸⁵. Das Fragment ist im linken Bereich der Landschaftsdarstellung abgebrochen und modern ergänzt, das ursprüngliche Bildfeld vermutlich mehr oder weniger stark abgeschnitten. Originale Fragmente des umgebenden Wandsystems haben sich in Ansätzen erhalten und zeigen eine architektonisch-ornamentale Rahmung an: Sowohl die schlanke Schuppensäule als auch das minutiöse und feingliedrige Volutenornamentband scheinen auf eine Datierung im Dritten Stil hinzuweisen⁷⁸⁶. Einer solchen chronologischen Einordnung würde auch die Stilistik des Landschaftsbilds entsprechen, wobei eine auffällige Parallele zu den weißgrundigen Ambulatio-Fresken der Villa Farnesina besteht. Dieses Vergleichsmoment wurde seit Rostowzew immer wieder erkannt, das Landschaftsfragment der Villa Albani infolgedessen und durchaus plausibel als ein Zeugnis des frühen Dritten Stils gewertet⁷⁸⁷.

Im Hinblick auf eine Analyse der Raumerfassung von Interesse ist die große und optisch ansprechende Fern- und Tiefenwirkung des Albani-Fragments. Ganz im Sinne einer ausgedehnten Panoramadarstellung entfaltet sich vor dem Betrachter eine weitläufige Küstenszenerie, die den Blick in die Ferne freigibt und gleichsam an eine Art natürlichen Horizont heranreicht. Was die Entwicklung von Tiefenräumlichkeit und Fernwirkung betrifft, bildet das Albani-Fragment innerhalb der bisher betrachteten Landschaftsbilder einen deutlichen Fortschritt in der Genese der Panoramadarstellungen⁷⁸⁸.

Vertrauter und weniger innovativ mutet demgegenüber die Anwendung bzw. Beibehaltung des „Inselstils“ an, der ein wesentliches Charakteristikum für die tiefenräumliche Struktur in den sakral-idyllischen Landschaftsbildern des Zweiten Stils war⁷⁸⁹. Die einzelnen Landschaftsmotive sind auf dem neutral-weißen Hintergrund platziert, der im Kontext des Albani-Fragments gleich

784 Eine hadrianisch-antoninische Datierung wurde von Darling und Wirth angenommen. Als Indiz zugunsten der späten Einordnung ist die lang andauernde Tradition der weißgrundigen Landschaftsmalerei anzuführen, für die sich nicht nur Beispiele im 1. Jh. v. und n. Chr. aufzeigen lassen, sondern eine Tradition bis ins 2. und 3. Jh. n. Chr. besteht (bspw. die weißgrundigen Landschaftspinakes in den Deckenfresken des Pankratiergrabes). Für sich genommen, könnte der weißgrundige Stil aber genauso gut auf eine Entstehung im Zweiten und frühen Dritten Stil hinweisen. Vgl. Darling 1979, 14 f.; Rostowzew 1911, 25 f.; Wirth 1969, 87.

785 Allroggen-Bedel 1992, 163; Darling 1979, 15.

786 Aufgrund der Ornamentik und der Reste des Wandsystems plädierte Allroggen-Bedel (1992, 163. 165) für eine Datierung in den Dritten Stil. An eine Entstehung in der „frühen Kaiserzeit“ dachte Kotsidu (2008, 50), während Andrae (1999, 150) eine Zuweisung in den Vierten Stil vorschlug.

787 „[...] in den Motiven und Farben entspricht das Bild durchaus den Farnesinagemälden“, weshalb Rostowzew mit der hadrianisch-antoninischen Datierung zögerte und in Erwägung zog, dass es sich um „einen Fries zweiten Stils“ handelt. Zum Vergleich mit den Ambulatio-Fresken u. a.: Allroggen-Bedel 1992, 165; Darling 1979, 15 f.; Hinterhöller 2007a, 50; Hinterhöller 2007b, 160; Blancken-

hagen 1967, 184; Rostowzew 1911, 25 f.; Woermann 1876, 371 f.

788 „Das Ganze ist weiträumig mit guter Ferne komponiert.“ Woermann 1876, 342. „Ein stimmungsvolles Bild aus Rom, das heute in der Villa Albani aufbewahrt wird, ist wegen seiner angestrebten Tiefenräumlichkeit gewiß nach der Zeitenwende entstanden und führt eine ausgearbeitete Uferlandschaft mit sakralen und bukolischen Elementen vor Augen.“ Kotsidu 2008, 50. Der Beobachtung Kotsidus ist insofern Recht zu geben, als sich in den chronologisch verankerten Landschaftsbildern des Zweiten Stils kaum Vergleichsbeispiele für die Weiträumigkeit und erzielte Fernwirkung des Albani-Fragments ausmachen lassen. Das Landschaftsbild der Via Appia mutet diesbezüglich entwickelter an. Ein daraus gewonnener Datierungsansatz muss allerdings recht vage bleiben und ist mit Vorsicht zu betrachten. Vgl. Darling 1979, 16.

789 „The landscape floats on the white ground of the enframed rectangular panel [...]“ Darling 1979, 16. 32. „Das Bild ist klar aufgebaut [...] in mehreren Schichten, die hintereinander gestaffelt sind.“ Wirth 1969, 87. Dass der Ausdruck ‚Staffelung‘ im Bezug auf die räumliche Anordnung der Motive im Tiefenraum verfänglich sein kann, wurde bereits mehrfach angesprochen. Wirth (1969, 86) nahm des Weiteren an, dass die Komposition des Albani-Fragments nicht einheitlich bzw. zergliedert sei – eine Ein-

mehrere Funktionen übernimmt – er deutet Bodenpartien und Gelände an und lässt sich auch im Sinne von Wasserflächen und Himmel interpretieren. Obwohl sich noch einzelne Landschaftsvignetten ausmachen lassen, die weitgehend „frei“ stehen und malerisch unverbunden sind, werden verhältnismäßig große und weitläufige Bereiche von Gelände und Gewässer mithilfe von eigenem Farbauftrag und einer Horizontalschraffur angegeben. Dabei ist die relativ ausführliche Gestaltung der Grundebene ebenfalls eine räumliche Bereicherung und Weiterentwicklung im Vergleich mit dem „Inselstil“ der vorangehenden Landschaftsbilder. Die Motivvignetten sind zunehmend verdichtet und verschränkt, die Kontinuität des Landschaftsraumes erscheint weniger abstrakt, die landschaftliche Einheit wird ausführlicher gestaltet⁷⁹⁰. Den Ambulatio-Fresken der Farnesina vergleichbar ist die Polychromie in zarten Pastelltönen, wobei der Himmel noch nicht farblich gefasst wird.

Wichtigster Faktor für das Zustandekommen der betonten Fernwirkung ist eine annähernd zentralperspektivische_{Min} Maßstabsverkleinerung der Motive im Hintergrund. Bereits die Segelboote in der Bucht erscheinen verhältnismäßig klein, während die Porticen und Hügelketten im fernsten Hintergrund besonders stark und wirkungsvoll verkleinert sind. Diesbezüglich lässt sich dem Urteil von Darling, Wirth und Mikocki⁷⁹¹ insofern beipflichten, als das Landschaftsbild der Villa Albani eine gesteigerte und optisch gelungene Größenverminderung im Sinne einer Zentralperspektive_{Min} vornimmt, diese aber auf empirischem Wege und als zusätzlichen Indikator der Tiefenwirkung einführt. Das Ergebnis dieser „erfahrungsgemäß“ zustande kommenden Reduktion des Maßstabs ist nichtsdestotrotz als wirkungsvoll zu bezeichnen und erreicht eine weitgehende Anpassung an die Verhältnisse optischer Landschaftseindrücke. Diskrepanzen machen sich erst bemerkbar, sobald die Linearperspektive der Architekturen näher analysiert wird, wobei einmal mehr das „Horizontproblem“ und die mangelnde Übereinstimmung eines konstruktiven Horizonts mit dem natürlichen Horizont eine Rolle spielen (Abb. 370). Betrachtet man die Porticus am linken Bildrand, von der nur mehr ein Teil erhalten ist, so zeigt sich, dass hier vermutlich eine Kavalierverspektive_{Min} mit gemilderter Draufsicht und Seitenansicht von rechts angewandt wurde⁷⁹². Besonders komplex, um nicht zu sagen konfus, ist die Linearperspektive des Torbaus mit anschließender Brücke. Der turmartige Torbogen mit Ädikula-Aufsatz erscheint bei annähernder Frontallage in Seitenansicht von rechts. Die ersichtlichen Orthogonalen an der Basis, dem

schätzung, die vielleicht infolge des Inselstils zustande kommen kann. Zwar lässt sich über die Gesamtkomposition aufgrund der abgebrochenen Partien (links) keine klare Aussage mehr treffen, die vorhandenen Motive zeigen jedoch einen sehr ausgewogenen und harmonischen Bildaufbau, dessen Reiz in einem gekonnten Wechsel aus Nähe und Ferne besteht: Der weite und ungehinderte Fernblick nimmt dabei das Zentrum der Komposition ein, während der heilige Baum im Vordergrund und die Tor-Brücke im Mittelgrund nicht nur als Blickfang dienen, sondern auch einen räumlichen Kontrast dazu bilden.

⁷⁹⁰ Vgl. Darling 1979, 29: „Visual continuity between the foreground and the background is provided by bodies of water which are seen through and beyond the bridge.“

⁷⁹¹ „Although [...] Campanian painters used misty atmospheric perspective and view of distant buildings and terrain to suggest deep spatial recession, none is as expansive as the background in the Quintilii landscape. Here, the diminution of scale of the buildings is greater than in earlier works, and the contrast in color intensity and in the clarity of forms between foreground and background are more sharp, thereby creating the effect of a more extensive view into space than is found in the prototypes.“ Darling 1979, 31. „Ein Punkt, der den modernen Kritiker

besonders interessiert, ist die im linken Bildteil glänzend gelungene Perspektive. Die antike, nur erfahrungsmäßig vorgenommene Verkleinerung der entfernteren Partien deckt sie hier so weit mit unserer mathematisch konstruierten Linearperspektive, daß das durch „korrekte“ Zeichnung verwöhnte moderne Auge die tatsächlich vorhandenen Abweichungen nicht bemerkt [...].“ Wirth 1969, 86 f. „[...] le paysage idyllique de la Villa Albani fait à cet égard très bonne impression. Le point de vue ne s’y trouve pas très haut. La réduction bien proportionnée des dimensions, le raccourci intéressant du pont, la couleur et les ombres produisent, malgré une architecture seulement esquissée, une magnifique illusion de profondeur.“ Mikocki 1990, 92.

⁷⁹² Diese Einschätzung muss insofern Vermutung bleiben, als nur mehr ein kleiner Rest von der Schmalseite der Porticus erhalten ist und dementsprechend nicht mehr festgestellt werden kann, ob die Säulenhalle frontal oder schräg zur Bildebene ausgerichtet war. Bei schräger Ausrichtung würde sich eine Art Dimetrie_{Min} ergeben. Darling interpretierte die Tiefenlinien der Porticus als orthogonal. „Being aligned obliquely to the picture plane, the building acts as an orthogonal receding into the picture space until it disappears behind an arch at the right.“ Darling 1979, 17.

oberen Torabschluss und der Ädikula laufen zwar alle zusammen, weisen aber ein zu starkes und unregelmäßiges Konvergenzmuster auf. Gerade die stark fallende Tiefenlinie oberhalb des Torbogens mutet diesbezüglich störend an⁷⁹³. Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich bei der Betrachtung der Bogenbrücke, die sich unmittelbar an den Turmbau anschließt und dementsprechend dieselbe räumliche Orientierung besitzen müsste. Die Brücke ist aber annähernd bildparallel ausgerichtet, sodass die Lage der beiden Architekturen zueinander nur als räumliche Inkonsequenz oder als Γ -förmiger Anschluss von Torbogen und Brücke zu deuten ist⁷⁹⁴. Eine weitere Unstimmigkeit zeigt sich, wenn man den Ansichtswinkel der Brückendarstellung betrachtet, der in auffälligem Gegensatz zum Torbogen einer Seitenansicht *von links* entspricht und darüber hinaus besonders niedrig, nahezu unteransichtig gewählt wurde⁷⁹⁵. Dem lässt sich die Darstellung des gemauerten Altars beim heiligen Baum im Vordergrund anschließen. Dieser zeigt zwar in Annäherung an eine Sagittalordnung eine Seitenansicht von links, der Ansichtswinkel ist aber so niedrig angesetzt, dass eine starke Diskrepanz zu den restlichen Architekturen besteht. Etwas ausgeglichen werden diese Inkonsistenzen durch die aufrissartige Darstellung der Säulenhallen im fernen Hintergrund, deren Normalansicht in ungefähre Übereinstimmung mit ihrer Lage nahe am natürlichen Horizont ist. Die kavalierperspektivische Porticus ausgenommen, liegen die Konvergenzbereiche und Ansichtswinkel der restlichen Architekturen aber unterhalb des natürlichen Horizonts, der im fernen Hintergrund durch die Hügelketten an der Küste angedeutet ist. Während die Linearperspektive der einzelnen Architekturen zwischen leichter Draufsicht (Porticus), (erhöhter) Normalansicht (Torbogen) und Unteransicht (Brücke) schwankt, ist die Verteilung der Bildelemente im Tiefenraum im Sinne einer erhöhten Normalperspektive_{Min} oder sehr leichten Vogelperspektive_{Min} gestaltet. Diese Anordnung im Tiefenraum wurde aber so geschickt gehandhabt und mit den Linearperspektiven der Architekturen kombiniert, dass trotz der Anwendung einer zentralperspektivischen Mischperspektive auch für den modernen Betrachter der Eindruck eines einheitlichen Raumgefüges entstehen kann:

„The entire vista is painted from a single view point [...]. Gone is the juxtaposition of buildings rendered in bird's-eye view with figures and objects seen straight on. [...] The view point is fairly low and the horizon line is high, but the ground plane appears to be horizontal as it recedes into the distance.“⁷⁹⁶

Tatsächlich ist die Kombination eines hohen natürlichen Horizonts bei weitgehend ebenem Gelände mit verschiedenen Normal- und Unteransichten aber keinesfalls Ausdruck eines einzigen und festen „Betrachterstandpunkts“, sondern das Ergebnis einer komplexen zentralperspektivischen Mischperspektive, die verschiedene Ansichtswinkel mehr oder weniger gekonnt miteinander verknüpft⁷⁹⁷. Ein möglicher Grund für diese gemischt-konvergierenden Linearperspektiven ist vermutlich das „Horizontproblem“ und eine mangelnde Kenntnis der genauen Relationen zwi-

793 „Although the horizontals in the structure are gently slanted to suggest convergence according to linear perspective theory, the effect is not completely accurate since the inclinations are not mutually related or consistent.“ Darling 1979, 21.

794 Auf dieses Problem machte bereits Darling (1979, 26) aufmerksam: „[...] it [the bridge] should be positioned obliquely to the picture plane, not parallel to it. [...] Obviously, the painter did not approach the drawing of the arch and bridge with an advanced linear perspective theory, nor did he represent them from a stationary point of view.“ Möchte man den Anschluss von Torbogen und Brücke nicht als Γ -förmig im Grundriss annehmen, so ergibt sich, dass für den Torbau und die Brücke jeweils unterschiedliche Ausrichtungen zur Bildebene und damit

unterschiedliche Ansichtsseiten gewählt wurden.

795 Gerade die Seitenansicht von links würde m. E. dafür sprechen, dass die Intention des Malers dahin ging, die Brücke in derselben Ausrichtung wie den Torbogen anzunehmen, diese Absicht aber weitgehend missglückte. Wäre eine gleiche Orientierung von Brücke und Torbogen korrekt dargestellt, so würde – wie im Bild – der Blick auf die rechte Hälfte der Brückenwölbung frei, die dortigen Raumkanten würden aber der Ausrichtung des Torbogens entsprechen und wären bildparallel, also horizontal dargestellt.

796 Darling 1979, 49 f. Vgl. Mikockis Einschätzung einer „nicht zu hohen“ Draufsicht (1990, 92).

797 Da es sich bei dem Albani-Fragment um die Darstellung einer Küstenlandschaft mit Gewässer- und Ufer-

schen Ansichtshöhe am Einzelobjekt und Verteilung der Objekte im Tiefenraum. Dadurch ließe sich eine fehlerhafte Gegenüberstellung von hohem „Horizont“ und linearperspektivischer Normalansicht im Albani-Fragment vielleicht erklären. Dass diese Unstimmigkeiten für die Wirkung eines einheitlichen Raumgefüges kaum ins Gewicht fallen, liegt mitunter an der Gestaltung von Licht und Schatten sowie der atmosphärischen Perspektive. Während Schlagschatten wie in den Columbaria-Fresken der Villa Pamphili weitgehend vernachlässigt werden, lässt die Verteilung der Eigenschatten auf eine Lichtquelle *vor* dem Betrachter schließen. Die Front des Torbogens und die Vorderseite der Porticus sind dementsprechend dunkel schattiert, weitere Eigenschatten lassen sich an der Bogenbrücke und dem Altar ausmachen⁷⁹⁸. Mit der Beleuchtungssituation von (rechts) vorne stimmt auch die Gestaltung der Figuren in Silhouettentechnik überein, eine Darstellung der Sonne bleibt aber wie gewohnt aus. Erheblich gesteigert und vereinheitlicht wird die Tiefenwirkung des Landschaftsraumes durch die Anwendung der Luftperspektive, die wiederum eine gelungene Verbindung mit dem Inselstil eingeht, sodass die leer belassenen Malflächen als Nebel oder Dunst gedeutet werden können. Sind die Konturen im Vordergrund noch scharf und dunkel umrissen, erscheinen die Objekte des Hintergrunds zunehmend blasser und verschwommener, wird der Eindruck einer Licht erfüllten Ferne durch die Luftperspektive noch maßgeblich verstärkt. Weit im Hintergrund scheinen die Silhouetten der Hügel und Säulenhallen aus einem bodennahen Dunst hervorzutauchen; die atmosphärische Wirkung vermag den suggestiven Charakter des Inselstils noch zu steigern und zum visionären Stimmungsgehalt beizutragen⁷⁹⁹. Mithilfe dieser räumlichen Gestaltungsmittel wird ein landschaftliches Raumgefüge kreiert, das den linearperspektivischen Unsicherheiten zum Trotz eine weitgehend einheitliche und glaubhafte Tiefenwirkung erreicht, welche den visuellen Erwartungen des normal stehenden Betrachters entgegenkommt und in diesem Sinne ein betont erlebnishaftes Landschaftsbild zur Folge hat. Dieses ansprechende Ergebnis wird aber nicht auf dem Weg einer konstruierten Zentralperspektive erreicht, sondern durch die gekonnte Anwendung eines simplen, wenngleich wirkungsvollen Kanons an perspektivischen Regeln (Luftperspektive, Größenreduktion, abgestimmte zentralperspektivische Mischperspektive, Licht und Schatten), die in dem Sinne eine Annäherung an zentralperspektivische Formen darstellen, als sie am optischen Eindruck orientiert sind⁸⁰⁰.

Beachtenswert ist das Albani-Fragment auch im Hinblick auf eine mögliche topographische Intention. Zwar kommt im Großen und Ganzen das typische Motivrepertoire der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei zum Einsatz, werden ländliche Kultplätze mit heiligem Baum, Säulen-

partien handelt, ist eine weitgehend horizontale Grundebene anzunehmen – worin man Darling recht geben kann. Bei einer annähernd waagrechten Grundebene fallen „natürlicher“ und „konstruktiver“ Horizont aber mehr oder weniger zusammen. Für eine korrekt konzipierte Zentralperspektive hätte das zur Folge, dass der Hauptpunkt annähernd mit dem „natürlichen“ Horizont übereinstimmen müsste. Erst dadurch würde sich eine einheitliche Abbildung „from a single view point“ ergeben würde. Einen „orizzonte troppo alto“ in Verbindung mit „un’immagine di autentica profondità“ nimmt auch La Rocca (2008, 37) an.

⁷⁹⁸ Darling 1979, 21.

⁷⁹⁹ „All details of the terrain and buildings in the background are intentionally vague to suggest the misty atmosphere which surrounds them and heighten the illusion of a vast space separating them from the spectator. [...] The consistency of aerial perspective in the landscape goes beyond the efforts of earlier painters.“ Darling 1979, 30. Zur Luftperspektive im Albani-Fragment vgl. auch.: Darling 1979, 16. 29–31; Kotsidu 2008, 50; La Rocca 2008, 37; Mikocki 1990, 86. Blanckenhagen hielt die Luft-

perspektive für eine wesentliche Errungenschaft römischer Landschaftsmalerei: „Only atmosphere is capable of producing the truly impressive and grand landscape painting of the Roman period. Atmosphere is the genuine Roman achievement.“ Blanckenhagen 1963, 145. Mit dem Ausdruck ‚atmosphere‘ ist dabei nicht die farbliche Darstellung von Himmelspartien oder von Witterungsphänomenen wie Wolken gemeint, sondern jene atmosphärische Wirkung, die sich als Kontrastunterschied im Vergleich naher und entfernter Landschaftselemente gemäß der Luftperspektive ergibt.

⁸⁰⁰ „Perhaps the lesson to be learned here is that the Roman landscape painter strove for an effect of plasticity which was the product of intuition and quick study rather than of scientific empirical research. He did not intend, as did Renaissance painters, for the spectator to carefully examine his perspective system [...]. Instead, the ancient painter approximated what is perceived in a general view, relying on the agglomeration of suggestive forms, colors and shadows to give unity and credibility to the objects within its landscape.“ Darling 1979, 22.

hallen, Hirten, Weidevieh, Wanderer und Küstenszenen zeigt – „allesamt Topoi der römischen Landschaftsmalerei“⁸⁰¹ –, doch ist der exponierte Torbau in Verbindung mit der Brücke eine Seltenheit römischer Landschaftsdarstellung. Dass sich der Torbogen an der Brücke thematisch sinnvoll in die Bildwelt der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei einfügt, liegt vermutlich in einem alten kultischen Zusammenhang zwischen Torbögen und Brücken begründet. Als Grenzübergang waren Brücken in altrömischer Zeit dem doppelgesichtigen Janus geweiht, dem an „Schwellenbereichen“ Schreine in Form von frei stehenden Toren errichtet wurden⁸⁰². Ähnlich wie einige Bilder der Farnesina versucht das Albani-Fragment solche Bauformen einzubringen, die aus dem üblichen und unverbindlichen Spektrum herausfallen und einen Bezug zur römischen Lebenswelt aufweisen. Vermutlich äußert sich darin zwar keine topographische Information – in dem Sinne, dass ein bestimmter Landstrich gemeint wäre –, es setzt sich jedoch eine gewisse Tendenz fort, bei der die allgemeine und unspezifische Thematik der sakral-idyllischen Landschaften stärker in den Kontext römischer Lebenswirklichkeit eingebunden wird.

◆ *Villa von Boscotrecase, „Rotes Cubiculum“ (16), Nordwand, Ostwand, Westwand, Neapel, MN 147501, 147502, 147503 (Abb. 238–241):*

Anfang des 20. Jh. an den Hängen des Vesuv nördlich von Pompeji entdeckt, gelangten die Fresken der Villa von Boscotrecase teils ins Metropolitan Museum in New York, teils ins Neapler Nationalmuseum, wo sich die abgenommenen Malereien des „Roten Cubiculum“ befinden. Dass die kampanische Villa einem Mitglied des augusteischen Kaiserhauses gehörte, wurde erstmals von Rostowzew vermutet, danach von Blanckenhagen erhärtet und in der jüngeren Forschung als *communis opinio* weitgehend übernommen. Ein gewisser Bezug zur Familie des Princeps liegt aufgrund mehrerer Indizien nahe: Zwei Amphorenstempel, ein beschrifteter Dachziegel und ein Graffito im Peristyl der Villa sind mit dem Namen des Agrippa verbunden. Der Bau könnte demnach zwischen 21 und 16 v. Chr. von Agrippa begonnen worden sein, um nach seinem Tod im Jahre 12 v. Chr. womöglich in den Besitz seines Sohnes Agrippa Postumus überzugehen. Die Fertigstellung des Komplexes könnte auch in Zusammenhang mit der Hochzeit von Julia und Tiberius im Jahre 11 v. Chr. stehen – worauf nicht nur ein Dachziegel aus dem Konsulatsjahr des Tuber und Fabius (11 v. Chr.), sondern auch das Graffito im Peristyl verweisen könnten⁸⁰³. Stilistische Vergleiche mit Wandmalereien aus dem frühen und mittleren Dritten Stil, etwa der Cestius-Pyramide (12 v. Chr.) und der Villa Imperiale, scheinen ebenso für einen Datierungsan-

⁸⁰¹ Allroggen-Bedel 1992, 164.

⁸⁰² Auf eine kultische Deutung des Torbogens weisen nicht nur der Ädikula-Aufbau hin, sondern auch die Votivpaterna und die Girlanden am Bogendurchgang. Zum Janus-Bezug vgl. Darling 1979, 27 f.

⁸⁰³ Die *Villa rustica* war in einen agrarisch genutzten Teil und den luxuriösen Wohnbereich gegliedert. Der Wohntrakt gruppierte sich um ein Peristyl mit vorgelagerten Cubicula, wobei die Schlafräume mit Ausblick auf den Golf von Neapel orientiert waren. Die Amphorenstempel nennen Sklaven des Agrippa und des Agrippa Postumus, der Dachziegel trug die Aufschrift *Pup(illus) Agrip(pae) Tub(eri) Fabio co(n)s(sulibus)*, das Graffito auf einer Peristylsäule lautete: *Caesaris Augusti femina mater erat*. Die Amphorenstempel und Dachziegel erlauben keine sichere Zuschreibung an Agrippa oder seinen Sohn, da die Produkte der kaiserlichen Ziegeleien und Weinberge nicht nur von Mitgliedern des Kaiserhauses verwendet wurden, sondern auch dem Verkauf dienten. Darüber hinaus kann die Aufschrift im Peristyl („Cäsar Augustus' Frau war seine Mutter“) nicht eindeutig auf Agrippa Postumus bezogen wer-

den, sondern würde eher zu Tiberius, dem Stiefsohn des Augustus, passen, womit eine Ausmalung anlässlich der Hochzeit von Julia und Tiberius nicht unplausibel wäre – eine Vermutung, die von Anderson vorgebracht wurde. Anderson 1987, 129 f. Die meisten Autoren akzeptieren eine Datierung um 11 v. Chr. Vgl. u. a.: Andrae 1999, 127; Blanckenhagen 1990, 1–3; Croisille 2010, 92; Ehrhardt 1987, 5; Ling 1991, 55; Mielsch 2001, 70; Pappalardo 1990, 227; Thomas 1995, 45 f. Eine andere Datierung schlugen Schefold, Bastet und de Vos aus stilistischen Gründen vor und nahmen eine Ausmalung unter Agrippa Postumus (4–7 n. Chr.) oder dem neuen Besitzer, Tiberius Claudius Eutychus, an. Agrippa Postumus wurde 4 n. Chr. von Augustus adoptiert und nur drei Jahre später verbannt. Der kaiserliche Freigelassene Eutychus ist aufgrund eines Bronzesiegels bekannt, das in einem Schrank der Villa gefunden wurde. Vgl. Bastet – de Vos 1979, 9; Schefold 1962, 59; Strocka 1991, 191. Zur Datierungsproblematik vgl. Barbet 2009, 109 f.; Ehrhardt 1987, 5; Hinterhöller 2007a, 47; Mielsch 1981, 179; Thomas 1995, 46.

satz um 11 v. Chr. zu sprechen und machen deutlich, dass die Dekorationen der Villa von Boscotrecase am Höhepunkt des Dritten Stils entstanden sind⁸⁰⁴.

Im „Roten Cubiculum“ von Boscotrecase werden jene Neuerungen des Dritten Stils ersichtlich, die eine Einbindung der Landschaftsbilder ins Wandsystem betreffen: Im Zentrum einer weitgehend flächigen Wanddekoration sind die Landschaftsszenen von einer Stangenädikula umgeben und als Mittelbilder des Wandsystems gleichsam gerahmt (Abb. 238). Mit ihrer impressionistischen Malweise knüpfen die sakral-idyllischen Szenen des „Roten Cubiculus“ noch an die Vorgänger des Zweiten Stils an, während die Komposition bereits eine größere Geschlossenheit und Kompaktheit aufweist, einen streng formalen Aufbau und eine deutliche Zentralsymmetrie. Alle drei Landschaftsbilder des „Roten Cubiculus“ entfalten sich um ein zentrales Heiligtum, das als vertikale Achse des Bildaufbaus fungiert, während sich die Gesamtkomposition recht lose einem Dreieck einschreiben lässt⁸⁰⁵. Eine Weiterentwicklung erfährt auch die natürliche Farbgebung, deren Polychromie sich in den Boscotrecase-Fresken vollständig ausgeprägt und durchgesetzt hat⁸⁰⁶. Nicht zuletzt erweist sich das Neuerungspotential der sakral-idyllischen Landschaftsbilder im „Roten Cubiculum“ auch an ihrer räumlichen Gestaltungsweise und Perspektive, die zwar oftmals beschrieben wurde, aber durchaus noch einer Präzision bzw. Revision bedarf⁸⁰⁷. Ein erstes und entscheidendes Merkmal, das sich in den Landschaftsbildern von Boscotrecase bemerkbar macht, ist der engere räumliche Zusammenschluss, die Verschränkung der einzelnen Landschaftselemente zu einem kompakten Ganzen und die weitgehende Aufgabe des „Inselstils“, der für die sakral-idyllischen Bilder des Zweiten Stils so bezeichnend war. Jene Motive, die im Zweiten Stil noch lose im Bildraum verteilt wurden, sind jetzt stärker konzentriert, vereinheitlicht und miteinander verbunden. Der „Inselstil“ verwandelt sich in eine malerisch

804 Zur Stilistik der Fresken vgl. u. a.: Anderson 1987, 127 f.; Anderson 1987/88, 37 f.; Baldassarre u. a. 2002, 155; Bastet – de Vos 1979, 9. 45–48; Blanckenhagen 1990, 1–9. 46–48; Bragantini – Sampao 2010, 216–221; Croisille 1982, 212; Croisille 2005, 69. 77 f. 206; Croisille 2010, 42. 92 f.; Ehrhardt 1987, 5. 54–56. 70; Förtsch 1993, 118; La Rocca 2008, 43 f.; Lavagne 2001, 317; Ling 1991, 55; Mielsch 1981, 179; Mielsch 2001, 70–73; Pappalardo 1990, 227; Peters 1963, 69; Schefold 1962, 59; Simon 1990, 194; Thomas 1995, 45–47.

805 Im Dritten Stil gibt es eine Reihe von sakral-idyllischen Landschaftsbildern, die eine formalisierte und pyramidale Komposition aufweisen. In der Casa di Vibius Italus und in Pompeji VI 16, 31.32 wiederholten sich die pyramidale Gesamtkomposition und der streng formale Bildaufbau mit zentraler Kultsäule bzw. heiligem Tor (Casa di Vibius Italus, Pompeji VII 2, 18, Cubiculum (i), Ostwand. Die mittlerweile zerstörten Landschaften sind nur mehr aus Zeichnungen bekannt: Thermopolium und Wohnhaus Pompeji VI 16, 31.32, Triclinium (e)).

In zwei sakral-idyllischen Pinakes der Casa dell'Erma di Bronzo im späten Dritten Stil befindet sich das Hauptmotiv ebenfalls im Kompositionszentrum und bildet die Spitze eines dreieckigen Bildaufbaus (Herculaneum III 16, Korridor (6), Westwand in situ, und Neapel MN 9419). Vgl. Bastet – de Vos 1979, 84; Blanckenhagen 1990, 13. 26; Croisille 1982, 193; Croisille 2005, 207 f.; Croisille 2010, 93; Hinterhöller 2007a, 46–50; Hinterhöller 2008, 112–120; Lehmann 1953, 108; Rostowzew 1991, 40–43; Schefold 1962, 60–64. 153; Silberberg 1980, 133 f.

806 Ein Rückgang der monochromen bzw. oligochromen Technik war bereits in der Spätphase des Zweiten Stils (Farnesina, Columbaria Villa Pamphili) zu bemerken.

Leach 1988, 252. 254; Ling 1977, 13; Peters 1963, 119 f. Anhand von Motiven und Stilistik in den Landschaftsbildern des „Roten Cubiculus“ wurde vielfach über die Identität des Künstlers spekuliert, der mit dem Maler des Gelben Frieses und den Farnesina-Landschaftsbildern gleichgesetzt wurde. Blanckenhagen und Peters brachten den „Meister von Boscotrecase“ in engen Zusammenhang mit der Farnesina-Werkstatt. „The identity of the landscape motives in both Farnesina and Boscotrecase is striking. [...] In some instances the manner of representation is also similar [...]“ Blanckenhagen 1990, 47. Des Weiteren wurde versucht, diesen führenden Landschaftsmaler mit dem literarisch bezeugten Wirken des augusteischen Malers Studius in Verbindung zu bringen, da es sich wie in der Casa di Livia und der Villa Farnesina um hochqualitative Fresken handelt. Eine Zuweisung an Studius bleibt aber spekulativ. Vgl. Kap. I. 2. 1.; Kap. II. 1. 1. 3.; Blanckenhagen 1990, 27. 41; Bigalke 1990, 189. 193; Hinterhöller 2007a, 44–46; Leach 1980, 56 f.; Leach 1988, 252. 272–274; Ling 1977, 11 f.; Peters 1963, 71; Steinmeyer-Schareika 1978, 15.

807 „Jetzt werden [...] Landschaftsmotive in verschiedenen Schichten hintereinander geschoben [...], wobei die hinteren zarter, durch Luftperspektive entrückter erscheinen. Auch menschliche Gestalten werden so in die Tiefe versetzt, also dem Raum untergeordnet. Ferner [...] werden in die Tiefe führende Elemente von Architektur und Landschaft betont. Es entsteht eine schwebende Raumwirkung, die sich der Fläche der Wand unterordnet, weil der Raum in keiner Weise folgerichtig konstruiert wird. Dazu trägt auch bei, daß die Motive wie Inseln herausgelöst sind, mit reizvollen, mehr oder weniger verschwebenden Umrissen [...]“ Schefold 1962, 62.

gefasste und klarer bezeichnete Raumbühne, auf der sich die landschaftlichen und architektonischen Elemente befinden. *Innerhalb* des Landschaftsbildes scheint der Malgrund kaum noch durch, Grundebene und Bodenfläche werden jetzt farblich gestaltet und mithilfe verschiedener Töne differenziert. Dabei erstreckt sich das Gelände durchgehend bis in den Hintergrund, der Boden wechselt sich mit vereinzelt Gewässerzonen (Nordwand, Ostwand) ab, die Übergänge sind fließend und ohne die bekannten „Lücken“ des Inselstils⁸⁰⁸. Mit Ausnahme der weit entfernten Gebirgs- und Felsmassive sowie der kleinen Anhöhen für die ländlichen Heiligtümer im Mittelgrund scheinen sich alle drei Landschaften weitgehend in einer (horizontalen) Ebene bzw. einem leicht ansteigenden Gelände zu entfalten. Die farblich gestaltete und ununterbrochene *Darstellung* der Grundebene – in Form von Boden- und Gewässerpartien – stellt im Dritten Stil eine Lösung jener Problematik dar, die der „Inselstil“ aufwarf und die in der Forschung vielfach zu dem Missverständnis führte, es würde sich bei den „lückenhaften“ Landschaftsbildern um eine diskrete, diskontinuierlich aufgefasste Räumlichkeit handeln. Die Landschaftsszenen des „Roten Cubiculum“ bewältigen diese Schwierigkeit erstmals vollständig und lassen keinen Zweifel an der Bildintention eines bruchlosen und durchgehenden Raumgefüges aufkommen, wobei die malerische Ausgestaltung des Geländes den entscheidenden Schritt zur *Sichtbarmachung* der räumlichen Einheit und landschaftlichen Kontinuität bildet.

Reste des „Inselstils“ haben sich nur an den Rändern der Landschaftsbilder erhalten, die als großformatige Vignetten auf eine neutral-weiße Malfläche platziert wurden und in diesem unklaren Medium zu schweben scheinen. Durch die losen und gleichsam „ausgefranst“ Grenzen der Landschaftsszenen und ihren fließenden Übergang in den Malgrund erhält sich etwas von der Ambiguität und räumlichen Vagheit des „Inselstils“. Dementsprechend kann die weiße Malfläche nicht nur als zweidimensionaler Bildträger aufgefasst werden (etwa im Bereich des Rahmens), sondern an den verschwommenen Rändern der Landschaftsszene auch als Bestandteil des Tiefenraumes, als Luft oder Nebelschwaden, aus denen sich die landschaftliche Darstellung herauslöst. Durch diese Ambivalenz des weißen Hintergrunds bleibt eine eigenständige und farbliche Gestaltung des Himmels noch ausgeschlossen, wird der weiße Malgrund gleichzeitig als dreidimensionaler Luftraum interpretiert⁸⁰⁹. Die in der Forschung immer wieder konstatierte „Irrealität“ des Raumgefüges besteht in einem disparaten Verhältnis zwischen linearem Wandsystem, flächigem Malgrund und Landschaftsbild, deren gegenseitige Abgrenzung und räumliche Trennung betont vage und verschwommen bleibt. Für den Betrachter kann sich der Effekt von diffusen Traumbildern ergeben, die aus einem undeutlichen Nebel auftauchen, wie eine Fata Morgana darin fluktuieren und sich mit ihren Rändern wieder im Dunst verlieren. Verstärkt wird dieser Eindruck durch den Einsatz der atmosphärischen Perspektive, die in den Boscotrecase-Bildern eine gekonnte Anwendung findet. Wie bereits in einigen Vorgängern des späten Zweiten und frühen Dritten Stils ist die Luftperspektive besonders stark ausgeprägt, werden die Objekte des Hintergrunds zu-

808 Vgl. Blanckenhagen 1990, 22; Hinterhöller 2007a, 48 f.; Schefold 1962, 153.

809 „[...] the central panels in Boscotrecase suggest indefinable depth; [...] the Boscotrecase paintings use parts of the wall as active background for scenes in which it plays the part of air or even sky and water. The illusion of simple reality has changed into the illusion of an imagined world [...].“ Blanckenhagen 1990, 42. „Indeed one would not hesitate to interpret the background as air [...].“ Blanckenhagen 1990, 22. „[...] the white background, which acts at once as neutral wall-surface and as the space in which the scene develops. This equivocal role is best demonstrated in the Farnesina cryptoportico and at Boscotrecase, where the landscapes are almost entirely surrounded by white plaster, and thus seem to float in a kind of white

sea. [...] No attempt is made to paint the sky a different colour and thus distinguish it from the wall-surface; [...] It is a characteristic of our landscapes that they must suggest space and not define it too closely.“ Ling 1977, 13. „In dem rotgrundigen Cubiculum von Boscotrecase sind die Landschaften in den großen Mittelfeldern nicht mehr als Ausblick in eine dahinter liegende Landschaft oder einen Bildraum gegeben, sondern als große vignettenartige Gebilde, die in einem weißen Feld gleichsam schweben. Es bleibt unentschieden, ob der weiße Grund als Malfläche oder als Luftraum zu verstehen ist. Das ganze Bild erhält etwas Irreales.“ Mielsch 2001, 182. Vgl. Croisille 2010, 93; Herbig 1962, 31; La Rocca 2008, 44; Peters 1990, 258; Schefold 1962, 61 f.

nehmend heller und kontrastärmer, sodass die Landhäuser, Bäume und Bergücken in der Ferne nur mehr als blasse Schemen erscheinen⁸¹⁰. An der Ost- und Westwand ist dieses Verblässen und Aufhellen der Hintergründe noch besonders gesteigert, verbinden sich die Effekte der Luftperspektive mit einer anfänglichen Farbperspektive. Dementsprechend sind die Architekturen und Figuren des Vordergrunds in satten Ocker-, Braun-, Grün- und Rottönen gehalten, während die Farben Grau und Blau für die schwachen Konturen in der Ferne bevorzugt werden.

Eine weitere Neuerung der räumlichen Anlage ist eine zunehmende Gestaltung des natürlichen Horizonts. Während des Zweiten Stils wurde auf die explizite Darstellung des natürlichen Horizonts noch (meist) verzichtet und der Hintergrund verlor sich oft in einer undefinierten, leer belassenen Ferne. Blieben die vorangehenden Sakral-Idyllen diesbezüglich noch diffus, versuchen die Bilder des „Roten Cubiculum“ das Problem der Horizontdarstellung mithilfe eines klaren Sichtabschlusses zu lösen und eine räumliche Begrenzung des Hintergrunds zu schaffen. Diese Begrenzung erfolgt in Form von Bäumen und hohen Bergketten, die als hinterste Sichtbarriere des Tiefenraumes fungieren und sich damit einem natürlichen Horizont annähern bzw. diesen ersetzen. Zwar bleibt in allen Landschaftsbildern eine große Fern- und Tiefenwirkung erhalten, der Tiefenraum verliert sich aber nicht mehr in einem ununterscheidbaren „Nichts“, sondern wird in allen Bereichen räumlich strukturiert und demselben Raumgefüge eingeordnet. Mithilfe der weit entfernten Bergücken, Landhäuser und Wälder erhält der Landschaftsraum einen klaren Fernabschluss, eine Fassbarkeit und Grenze, die bisher offen gelassen wurde. Jene Bereiche des Raumes, in denen sich die Landschaft entfaltet, gewinnen an Festigkeit und Prägnanz, werden durch die anfängliche Horizontgestaltung zunehmend deutlicher umrissen, eingegrenzt und in ihren Dimensionen erschließbar gemacht.

„Die Maler bemühen sich deshalb, den Raum auf schmale Bühnen zu begrenzen und den Hintergrund so „zuzustellen“, daß die Möglichkeit eines sich weiter öffnenden Raumes undenkbar wird.“⁸¹¹

⁸¹⁰ Blanckenhagen 1990, 22. 25; Hinterhöller 2007 a, 49; La Rocca 2008, 44; Ling 1977, 13; Ling 1991, 144; Mielsch 2001, 70 f.; Wataghin Cantino 1969, 39.

⁸¹¹ Mielsch 2001, 182. Mit Bezug auf die sakral-idyllischen Landschaftsbilder des Dritten Stils, vor allem in *Boscotrecase* (*Rotes Cubiculum*): „Als angemessene Begrenzung des Horizonts bildet der Felsen bzw. Berg einen typischen Bestandteil in der Abbildung der Sakrallandschaft.“ Kotsidu 2008, 23. Vgl. Rostowzew 1911, 43; Schneider 1995, 113 f. Die Vorliebe für einen bergigen Hintergrund bemerkte bereits Rostowzew, wobei zu beachten ist, dass die Begrenzung des Horizonts mithilfe von Bergketten eine Art „Kulissenbildung“ bewirken kann. Dieser kulissenartige Abschluss ist zumeist eine Folge der gewählten Ansicht und Perspektive, seines Zeichens ein typisches Merkmal für Landschaftsabbildungen in (annähernder) Normalperspektive. Aufgrund des niedrigen Augpunkts und der Zentralperspektive kommt es zu vielen Verdeckungen und starken Längenverkürzungen, was eine Art Kulissenwirkung nach sich zieht, da sich die einzelnen Formen hintereinander schieben und gegenseitig verdecken. Gerade aufgrund der zentralperspektivischen Längenverkürzungen und Verzerrungen nimmt die räumliche Wirkung mit steigender Entfernung ab, ferne Objekte scheinen zunehmend „zusammengerückt“ und fassadenartig geschlossen (vgl. Kap. I. 4.). Im Hinblick auf diese Form der „Horizontgestaltung“ in den *Boscotrecase*-Bildern sei noch einmal an Blanckenhagens Einschätzung einer „undefinierbaren Räumlich-

keit“ erinnert, um dieses Urteil näher zu prüfen und zu präzisieren: „[...] the central panels in *Boscotrecase* suggest indefinable depth.“ Blanckenhagen 1990, 42. Sofern Blanckenhagen mit „indefinable depth“ darauf anspielt, dass die Landschaftsdarstellungen an ihren „Rändern“ räumlich unklar sind und sich als Ganzes in einem „undefinierbaren“ Zwischenmedium (weiße Malfläche – Luftraum) entfalten, ist ihm sicher Recht zu geben. Richtig ist auch, dass Entfernungen und Lagebeziehungen im Hintergrund der Landschaften weitgehend unbestimmbar bleiben (vgl. Blanckenhagen 1990, 21) – was sich jedoch aus der spezifischen Darstellungsweise und der Verwendung einer annähernd normalansichtigen zentralperspektivischen Mischperspektive ergibt. Möchte man „undefinable depth“ allerdings auf die landschaftliche „Raumbühne“ und Tiefenräumlichkeit der *Boscotrecase*-Bilder beziehen (was Blanckenhagen nicht explizit tut), so sind gewisse Einschränkungen zu machen. Gerade im Vergleich mit jenen Vorbildern des Zweiten Stils, die das Problem der „Horizontdarstellung“ noch weitgehend „offen“ lassen, sind die *Boscotrecase*-Bilder um eine zunehmende Klärung, Begrenzung und Bestimmbarkeit des Raumgefüges bemüht, was sich in der Angabe eines räumlichen Abschlusses bemerkbar macht. Mithilfe dieser „Horizontgestaltung“ erhält der dargestellte Tiefenraum präzisere Konturen und Grenzen, wird er in seiner Ausdehnung weniger vage und besser „definierbar“.

Eine solche Einschätzung, die der beginnenden Horizontgestaltung im Dritten Stil eine (intendierte) Reduzierung des Tiefenraumes zuschreibt, lässt sich nur bedingt teilen. Unbestreitbar ist, dass die malerische Angabe eines natürlichen Horizontbereichs eine Sichtbarriere darstellt, die den erfassbaren Raum in der Tiefendimension begrenzt. Diese Sichtbarriere kann je nach Geländebeschaffenheit in Form von Bergketten oder einer gewellten bis geraden Horizontlinie bestehen, die wieder je nach Terrain ein weiteres oder schmäleres Raumsegment sichtbar werden lässt. Dabei ist die Darstellung eines natürlichen Horizonts weniger als (gewollte) Einschränkung oder Verhinderung von Ferne zu verstehen, sondern als ein Prozess der zunehmenden Sichtbarmachung und Präzisierung des Tiefenraumes. Gerade durch die explizite Gestaltung eines natürlichen Horizonts wird der Aspekt der räumlichen Ferne erst fassbar und bestimmbar gemacht, gewinnt der Tiefenraum an Schärfe und Prägnanz. Die Angabe eines natürlichen Horizonts wirkt im landschaftlichen Raumgefüge nicht nur als Sichtbegrenzung und räumlicher Abschluss, sondern verleiht ihm gleichzeitig Substanz. Tiefenräumlichkeit wird nicht (unbedingt) reduziert, sondern durch die Schaffung eines natürlichen Horizonts erstmals klarer herausgearbeitet. Die tiefenräumliche Vagheit und diffuse Raumwirkung des „Inselstils“ wird auf dieser Stufe überwunden. Der Bildraum erhält nicht nur eine sichtbezogene Letztbegrenzung, sondern gewinnt damit auch an Festigkeit und Verortbarkeit, er ist auf dem Weg zu einer festgelegten Raumstruktur.

Die bisher genaueste Analyse zur Linearperspektive in den Boscotrecase-Bildern lieferte Blanckenhagen, der eine inkonsistente Mischperspektive feststellte und dessen Einschätzung in der Forschung weitgehend übernommen wurde. Nach Blanckenhagen handle es sich um ein „suggestives“ Raumgefüge, das die meisten Objekte einem separaten Ansichtswinkel bzw. einer eigenständigen Perspektive unterwerfe und damit eine inkonsequente Behandlung der dargestellten Räumlichkeit, eine typische Mischperspektive, zur Folge habe⁸¹².

Dass eine Form der Mischperspektive in den Landschaftsbildern des „Roten Cubiculum“ vorliegt, lässt sich nicht bezweifeln, die bestehenden Diskrepanzen werden aber weitgehend geglättet und dem Versuch unterzogen, ein möglichst einheitliches und kontinuierliches Raumgefüge zu schaffen. Dieser Versuch darf zwar in Ansätzen und hinsichtlich des generellen Effekts als gelungen bezeichnet werden, führt jedoch nicht zur Anwendung einer konsequent durchgehaltenen Zentralperspektive_(Min), sondern zu jenen zentralperspektivischen Mischperspektiven und zentral-parallelperspektivischen Mischperspektiven₂, die sich den Ergebnissen der Zentralperspektive auf empirischem Wege annähern.

812 „In the general effect of the entire composition foreground and background are intimately related to each other, although they are not parts of one coherent representation of landscape. [...] In other words there is no perspective coherence, all objects are seen singly [...]“ Blanckenhagen 1990, 22f. „[...] the so called bird's eye perspective. The term is unfortunate because the objects represented are not uniformly seen from a high eye level. In fact each appears in its own perspective, namely, that which is most informative and in which its shape and volume may be comprehended most easily. Within the frame of frieze or panel the objects thus represented are arranged according to the convention that "above" means "behind" of "distant". Buildings therefore appear as seen from different, but usually high, points of view while people and smaller objects seem to be represented at much lower eye levels. There is, necessarily, no consistent scale – the representation of reality as it appears to the eye takes second place to the desire to give the fullest possible information about the things selected for representation.“ Blanckenhagen 1990, 43. „Representation becomes suggestion, reality a vision and a picture a mirage.“ Blanckenhagen 1990, 46. „[...]

their combination of illusionistic and bird's-eye perspective creates a kind of double vision for the spectator. Foreground and background are seen from contradictory points of view in a discontinuous ordering of space. Their separation is also emphasized by the discontinuity of the ground wash surrounding the discrete island of space. Only in the west wall landscape is there a level stretch of ground unbroken from foreground to background and this inconsistency adds to the spatial ambiguity of the ensemble as a whole.“ Leach 1988, 255. „Es bleibt unklar, wie sich die verschiedenen Landschaftselemente zueinander räumlich verhalten. Auch sind die Figuren im Vordergrund nicht unbedingt größer als die im Hintergrund [...]. Die Raumbühne wird wie früher von oben gesehen, die Einzelelemente aus gleicher Höhe. Völlig unbestimmt bleibt schließlich das Verhältnis der Bauten, Mauern, Felsen und Bäume, die wie eine Mauer den Hintergrund abschließen zu dem Inselchen im Vordergrund.“ Mielsch 2001, 182. Vgl. La Rocca 2008, 44; Ling 1977, 12; Ling 1991, 144; Mielsch 2001, 70 f.; Mikocki 1990, 91 f.; Peters 1963, 70; Schefold 1960, 60. 153.

Im Landschaftsbild der Nordwand (MN 147501) erstreckt sich ein Teich in den Vordergrund, der von einem Steg als „diagonalem Raumaufschluss“ überspannt wird (Abb. 239. 371). Am Ufer rechts vorne befindet sich ein Kultmal des Priapus, das bereits eine Mischperspektive andeutet: Während die Unterkante des Schreins in normalansichtiger Übereckstellung erscheint, zeigt die Oberkante eher eine Seitenansicht von links in sehr leichter Draufsicht. Etwas einheitlicher werden die Architekturen im Mittelgrund gehandhabt, wo ein ländliches Heiligtum der Mater Magna (Kybele) im Zentrum der Komposition steht. Sowohl die Basis für die Sitzstatue der Mater Magna als auch die Basen der heiligen Säule, des runden Grabbaus und des kleinen Kultpfeilers weisen eine Frontallage mit Seitenansicht von links auf, wobei die Tiefenlinien konvergieren. Die entsprechenden Konvergenzpunkte laufen zwar nicht in einem Hauptpunkt zusammen, liegen aber annähernd auf derselben konstruktiven Horizonthöhe und deuten eine Normalansicht der Kultmonumente an. Damit stimmen auch die fallende Tiefenlinie der hohen Kultsäule im Bildzentrum und das Dach des runden Grabbaus in leichter Unteransicht überein⁸¹³.

„The eye level is at a point halfway up the column for the centre plane, and slightly higher for the background.“

Tatsächlich ist der Ansichtswinkel für die Architekturen des Mittelgrunds aber noch niedriger gewählt, die Konvergenzbereiche liegen in etwa auf Ellenbogenhöhe der Kybele-Statue und entsprechen einer sehr flachen Normalansicht. Nimmt man ein nahezu ebenes (horizontales) Gelände an, so ergeben sich an dieser Stelle die ersten Schwierigkeiten, da der konstruktive Horizont entsprechend niedrig angesetzt wäre und sich die Landschaft im Hintergrund nicht mehr so übersichtlich entfalten könnte. Dieses Problem wird offensichtlich nicht bemerkt, da sich die Bodenfläche noch weit über den ansatzweise konstruktiven Horizont hinaus erstreckt und streng genommen nur ein ansteigendes Gelände meinen kann. Die Architekturen des Hintergrunds lassen allerdings darauf schließen, dass die Ansichtshöhe des Mittelgrundes nicht als verbindlich für den gesamten Tiefenraum angenommen wurde, sondern mit unabhängigen Ansichtswinkeln kombiniert ist. Die Tiefenlinien für den Prostylos und den Schrein im Hintergrund rechts sind zwar undeutlich, scheinen aber auf eine Normalansicht hinzuweisen⁸¹⁴. Anders verhält es sich bei der Gartenmauer im Hintergrund links, die in flacher Isometrie_(Min) dargestellt ist, also einer parallelperspektivischen Draufsicht in Übereckstellung⁸¹⁵. Wie Blanckenhagen richtig bemerkte, nimmt sich die isometrische Darstellung der Gartenmauer besonders störend aus, da sie mit den Normalansichten im Mittel- und Hintergrund keinesfalls korrespondiert. Zwar wurde mithilfe der Gartenmauer versucht, die Tiefenräumlichkeit der Landschaft zu steigern, dieser Versuch wurde aber nicht an die Ansichtswinkel der restlichen Architekturen angepasst. Es liegt also eine zentralparallelperspektivische Mischperspektive₂ vor, wobei die Monumente des Mittelgrunds annähernd zentralperspektivisch_{Min} konzipiert sind, während die Objekte im Hintergrund rechts und links jeweils einer anderen und weitgehend unabhängigen Linearperspektive unterliegen. Das Problem der divergierenden Ansichten in Mittel- und Hintergrund ist im Landschaftsbild der Nordwand also nach wie vor akut und ungelöst.

Im sakral-idyllischen Bild der Ostwand (MN 147502) ist die Hintergrundszenerie noch breiter und reichhaltiger ausgearbeitet (Abb. 241. 372)⁸¹⁶. Den beiden anderen Landschafts-

⁸¹³ Peters 1963, 70. Zur Normalansichtigkeit im Mittelgrund vgl. Blanckenhagen 1990, 23; Bragantini – Sampaolo 2010, 216 f.

⁸¹⁴ Der prostyle Tempel könnte eine über Eck gestellte Orthogonalperspektive andeuten (mit Ausnahme einer konvergierenden Tiefenlinie am Architrav), das Gebäude rechts daneben ebenfalls (wenn am Dach nicht fallende Tiefenlinien (Zweipunktperspektive_{Min}) gemeint sind).

⁸¹⁵ „The parapet to the left, however, is differently

seen, the contour lines of both sides rise. It is here that we notice the inconsistency of the perspective most clearly.“ Blanckenhagen 1990, 23. „To the left is a wall [...] seen in bird’s eye perspective encircling a park filled with trees.“ Leach 1988, 254.

⁸¹⁶ „The architectural background of the east wall panel is more substantial and more elegant than that of the north wall.“ Blanckenhagen 1990, 14. Zu MN 147502 vgl. Bragantini – Sampaolo 2010, 220 f.

szenen vergleichbar tauchen in der Ferne hohe Felsen und Bergspitzen auf, werden hinter den Architekturen Gärten und dicht bewaldete Haine sichtbar. Das zentrale Heiligtum im Mittelgrund befindet sich auf einer felsigen Anhöhe und ist wiederum von einem Gewässer umgeben. Der bronzene Dreifuß im Vordergrund erhebt sich auf einer isometrisch dargestellten Basis und deutet eine leichte Aufsicht an. Komplexer und verwickelter ist die Architektur des zentralen Kultmonuments, das vermutlich einen geschwungenen, fast halbkreis- oder parabelförmigen Grundriss besitzt. Wahrscheinlich wird das kurvilineare Monument so dargestellt, dass der Kreisdurchmesser annähernd orthogonal zur Bildebene platziert ist, während der Scheitelpunkt des Bogens vermutlich eine Diagonale mit der vordersten Säule einschließt (am 3D-Objekt). Damit wird der Blick auf eine Außenseite des Monuments und den Scheitelpunkt der bogenförmigen Umfriedung frei, während das innere Halbrund weitgehend verdeckt bleibt. Eine solche Anlage und Positionierung des Monuments vorausgesetzt, ließe sich die Ansichtshöhe (konstruktiver Horizont) anhand der Diagonalenfluchtpunkte erschließen. Dem Landschaftsbild der Nordwand vergleichbar konvergieren die Tiefenlinien am linken Diagonalenfluchtpunkt an einem sehr niedrig angesetzten konstruktiven Horizont, der einer Normalansicht entspricht⁸¹⁷. Interessant ist abermals der Vergleich mit den Architekturen des Hintergrunds: Links wird ein Gartenbereich von einer Mauer umschlossen, davor befinden sich zwei turmartige Bauten (vielleicht kleine Heiligtümer oder Landhäuser). Soweit ersichtlich, konvergieren die Tiefenlinien gemäß einer normalansichtigen Seitenansicht von links, die Konvergenzbereiche liegen ungefähr auf gleicher Höhe. Im Vergleich mit dem kurvilinearen Monument im Mittelgrund zeigt sich, dass zwar eine ungefähre Zentralperspektive_{Min} angewandt wird, der konstruktive Horizont im Hintergrund aber weiter nach oben versetzt wird. Noch drastischer wird dieses Hinaufverschieben des konstruktiven Horizonts an den Architekturen rechts im Hintergrund ersichtlich, wo eine lang gestreckte Porticus den Tiefenraum erschließt. Ähnlich wie die Gartenmauer im Landschaftsbild der Nordwand wirkt diese Säulenhalle als „diagonaler Raumaufschluss“, wobei unklar bleibt, welchen Winkel die Porticus (als 3D-Objekt) mit der Bildebene einschließt (diagonal – orthogonal?). Die Schmalseite der Porticus ist großteils durch den heiligen Baum im Mittelgrund verdeckt, eine Beurteilung dementsprechend unsicher. Nimmt man eine Frontallage der Schmalseite an, wird die Diskrepanz zu den Turmhäusern im Hintergrund links schon insofern ersichtlich, als dort eine Seitenansicht von links vorliegt, während die Porticus bei frontaler Raumlage eine Seitenansicht von rechts zeigen würde. Noch gravierendere Unstimmigkeiten ergeben sich im Hinblick auf die Ansichtshöhe, da die Säulenhalle in einer deutlichen Draufsicht erscheint. Die Tiefenlinien konvergieren recht genau, der Horizont liegt etwa in gleicher Höhe mit dem Kapitell des kurvilinearen Zentralmonuments. Diese annähernd vogelperspektivische_(Min) Ansichtshöhe steht jedoch in diametralem Gegensatz zu den restlichen Normalansichten im Mittel- und Hintergrund. Für die linearperspektivische Analyse des Ostwand-Bildes ergibt sich also eine ähnliche Situation wie für die Nordwand – es liegt eine zentralperspektivische Mischperspektive vor, die verschiedene Ansichtshöhen miteinander kombiniert. Der Horizont wird dabei immer ein Stück nach oben versetzt, um auf diese Weise eine größere Raumbühne zu gewinnen, die bei Beibehaltung des normalansichtigen Horizonts im Mittelgrund sehr flach und eng erscheinen würde, mit vielen Verdeckungen und starker Kulissenwirkung. Um dem Betrachter einen weiten und möglichst übersichtlichen Blick in den Tiefenraum zu ermöglichen, wird also ein konstruktiver Horizont über den nächsten hinausgeschoben. Dass die normalansichtigen Architekturen des Mittelgrunds und der Wunsch nach einem weiten Überblick über die Landschaft zu Diskrepanzen führen,

817 Von den restlichen Tiefenlinien sind einige recht unklar und schwer ersichtlich, sodass hier letztlich keine Gewissheit über die Übereinstimmung bzw. Divergenz der Fluchtpunkthöhen zu erreichen ist. Werden die beiden anderen Fluchtpunkte (Hauptpunkt, rechter Diagonalen-

fluchtpunkt) erschlossen, scheint es eine ungefähre Korrespondenz der Höhenlage zu geben – was jedoch nur mit Vorbehalt festgestellt werden kann und als vage zu betrachten ist. Zur Anlage der bogenförmigen Umfriedung vgl. Blanckenhagen 1990, 14. 24.

zeigt sich am deutlichsten an den verschobenen Konvergenzbereichen im Hintergrund. Im Streben nach tiefenräumlicher Gestaltung kann es dort sogar zu Draufsichten (Vogelperspektive_{Min}) kommen, was in starkem Gegensatz zum zentralperspektivischen Prinzip der Beibehaltung ein und derselben konstruktiven Horizonthöhe steht⁸¹⁸. Die Einschätzung von Peters bezüglich eines gleich bleibenden Ansichtslevels im Landschaftsbild der Ostwand ist also zu revidieren und im Sinne einer zentralperspektivischen Mischperspektive mit mindestens drei verschiedenen konstruktiven Horizonthöhen abzuändern. Obwohl die Architekturen im Ostwand-Bild deutlich einer zentralperspektivischen_{Min} Größenverminderung unterliegen, die Bauten im Hintergrund gegenüber dem Kultmonument im Mittelgrund verkleinert wirken, wird diese Größenreduzierung nicht oder nur kaum auf die Figurengrößen angewandt⁸¹⁹. Der ruhende Hirte, der sich im Mittelgrund an das Heiligtum lehnt, ist nahezu gleich groß wie der Wanderer im Hintergrund links und die lang gewandeten Frauen im fernen Hintergrund neben der Porticus sind nur geringfügig kleiner. Gerade im Hinblick auf die Figurengrößen scheint sich hier eine leichte Bedeutungsperspektive bemerkbar zu machen: Personen sind gegenüber den Bauten überdimensioniert, manche Figuren (Priesterin im Bildzentrum) gegenüber den anderen ebenfalls vergrößert.

Demgegenüber ist die Mischperspektive im Landschaftsbild der Westwand (MN 147503) abgebildet und stärker vereinheitlicht (Abb. 240. 373). Links im Vordergrund befindet sich eine Statuengruppe der dreigestaltigen Hekate-Trivia auf einer annähernd isometrisch dargestellten Basis. Das ländliche Heiligtum im Mittelgrund ist links von einer halbrunden Einfriedung umgeben, die ebenfalls in einer niedrigen Aufsicht dargestellt ist, wobei eine leichte Konvergenz der Tiefenlinien zu erkennen ist. Ebenso verhält es sich bei dem dreisäuligen Kultmonument im Bildzentrum⁸²⁰, durch das die Äste eines heiligen Baumes ragen. Dieses Monument, das womöglich einen dreieckigen Grundriss besitzt, ist mit der Schmalseite nicht frontal, sondern schräg zur Bildebene platziert, worauf die Unterkante an dieser Seite des Bauwerks hinweist. Relativ zur Bildebene erscheint das Monument also leicht gedreht und wird in einer interessanten Überecklage präsentiert. Der horizontal dargestellte Architrav gibt gleichzeitig die Ansichtshöhe wieder⁸²¹. Annähernd horizontal verläuft auch die Tiefenlinie an der Oberkante der Langseite, während die Unterkante deutlich auf die Schrägstellung zur Bildebene hinweist. Sowohl die Lang- als auch die Schmalseite besitzen paarweise konvergierende Tiefenlinien, die annähernd punktuell in zwei zugehörige Fluchtpunkte (F1, F2) münden. Das dreisäulige Kultmonument wurde also in einer leicht erhöhten Normalperspektive_{Min} und einer relativ stimmigen Zweipunktperspektive_{Min} ausgeführt. Eine kleine Inkonsistenz lässt sich an der Darstellung der Gebälkzone beobachten, wo das Dach sowohl von oben als auch von unten gezeigt wird, also einmal in Draufsicht, einmal in Unteransicht erscheint (!). Demgegenüber sind die beiden Architekturen des Hintergrunds linearperspektivisch schlicht konzipiert und zeigen annähernd eine über Eck gestellte Orthogonalperspektive in Normalansicht. Diese parallelperspektivische Form mutet für Darstellungen in weiter Ferne durchaus schlüssig an und passt näherungsweise zur Normalansicht im Mittelgrund⁸²².

818 „The view point can be taken to be at the same level for both the middle plane and the background, and lies just below the upper edge of the wall of the central sanctuary.“ Peters 1963, 70. Woraus Peters diese Ansichtshöhe erschließt, ist unklar. La Rocca (2008, 43) spricht diesbezüglich von der Verwendung einer Vogelperspektive („volo d’ucello“) in den Landschaftsbildern des roten Cubiculum.

819 „The background scenery of the east wall landscape is more elaborate than that of the other two. The long portico [...] establishes with the foreground a visual link [...]. Its bird’s eye view is even more startling than the view of the parapet [in the north wall landscape], particularly because the two women in the far background appear even taller than the portico.“ Blanckenhagen 1990, 24.

820 Peters und Blanckenhagen nehmen an, es handle

sich um ein tetrastyles Monument auf rechteckigem Grundriss. Eine vierte Säule ist aber nicht zu erkennen. Möchte man annehmen, dass eine vierte Säule vom Stamm des heiligen Baumes verdeckt wird, kann es sich aber nicht mehr um ein rechteckiges Monument handeln, sondern nur um ein unregelmäßiges Viereck. Ebenso scheint der schmale Teil der Decke, der unterhalb des Architravs sichtbar wird, auf ein Dreisäulenmonument mit annähernd dreieckigem Grundriss hinzuweisen. Vgl. Blanckenhagen 1990, 14; Bragantini – Sampaolo 2010, 219; Peters 1963, 70.

821 „The view point is level with the entablature of the large sanctuary.“ Peters 1963, 70.

822 Diesbezüglich machte Blanckenhagen darauf aufmerksam, dass etliche Tiefenlinien in den Architekturen der Boscotrecase-Bilder zu einer horizontalen Ausrichtung

Trotz marginaler Unstimmigkeiten in der Zweipunktperspektive_{Min} des Hauptmonuments nimmt sich die Wahl der Ansichtshöhen im Landschaftsbild der Westwand am stimmigsten aus und korrespondiert am ehesten mit zentralperspektivischen Verhältnissen, sodass die Ansichtshöhen mit der Entfernung zumindest nicht ansteigen, sondern eher gleich bleiben oder abfallen⁸²³. Gegenüber den (zentralperspektivischen) Mischperspektiven der Nord- und Ostwand ist die zentral-parallelperspektivische Mischperspektive₂ im Landschaftsbild der Westwand besser auf zentralperspektivische_{Min} Relationen abgestimmt und wirkt weniger diskrepant. Im Vergleich mit den anderen Landschaftsszenen des „Roten Cubiculum“ fällt auch die zentralperspektivische_{Min} Größenverminderung im Hintergrund deutlicher aus, die Tempel und Landhäuser in der Ferne sind relativ stark und gelungen verkleinert. Auch die Größenreduzierung der Figuren ist deutlich ausgeführt – man vergleiche die Frauen- und Kinderfiguren im Mittel- und Hintergrund. Eine zentralperspektivisch exakte Größenverminderung wird allerdings nicht erreicht, die Abnahme der Figurengrößen ist nur auf empirischem Wege erzielt. Setzt man ein horizontal ebenes Gelände und die ungefähre konstruktive Horizonthöhe des Dreisäulenmonuments voraus, nimmt sich die Verkleinerung der Figuren noch immer zu schwach aus und die Personen im Hintergrund müssten noch erheblich kleiner dargestellt sein.

Für die Betrachtung der Landschaftsbilder fallen die aufgezeigten Formen der zentral- und zentral-parallelperspektivischen Mischperspektive₍₂₎ sowie die damit einhergehenden Diskrepanzen aber kaum ins Gewicht. Trotz linearperspektivischer Unregelmäßigkeiten entsteht ein weitgehend einheitlicher und optisch überzeugender Raumeindruck. Diese konsistente Raumwirkung darf gerade angesichts der vorhandenen Unstimmigkeiten als Errungenschaft bezeichnet werden, die darin besteht, die Divergenz der Darstellungsformen zu kaschieren und zu glätten:

„It is quite an achievement that all these inconsistencies are but vaguely noticed and that they are not at all disquieting.“⁸²⁴

Dass die dargestellten Landschaftsräume im Sinne einer glaubhaften Einheit und Tiefenräumlichkeit wirken, ist nicht nur der geschickt gehandhabten Mischperspektive, der kontinuierlich gemalten Bodenfläche und der stimmigen Luftperspektive zu verdanken, sondern nicht zuletzt auch der konsequenten Anwendung von Licht und Schatten. Wie bereits in anderen Ausmalungskontexten (Villa von Oplontis) festzustellen war, sind die Licht- und Schatteneffekte der Landschaftsbilder im „Roten Cubiculum“ mit der realen Beleuchtungssituation am Anbringungsort übereingestimmt⁸²⁵. Der natürlichen Lichtquelle im Raum entsprechend ist die Licht- und Schat-

tendieren. „The entire composition [...] seems to be seen at a distance where receding lines tend to appear horizontal and where exact visual information about depth is impossible.“ Blanckenhagen 1990, 23. „The white surrounding, the peculiar perspective, the difference of foreground and background scenery induce the beholder to look at the picture as a mirage of a distant scene.“ Blanckenhagen 1990, 24. Während sich diese Beobachtung kaum für die konvergierenden Tiefenlinien im Mittelgrund beanspruchen lässt, trifft es für einige Architekturen im Hintergrund zu, dass sie annähernd in über Eck gestellter Orthogonalperspektive erscheinen, also waagrechte Tiefenlinien besitzen. Dass Blanckenhagen diese Form der Parallelperspektive mit einer großen Entfernung vom Betrachter verbindet, ist ebenfalls schlüssig: Denn Parallelperspektiven sind geometrisch betrachtet Zentralperspektiven aus unendlicher Entfernung. Je weiter ein Objekt vom Betrachter entfernt ist, desto mehr nähert sich die zentralperspektivische Abbildung einer parallelperspektivischen

Darstellung an. Zentralperspektiven aus großer Entfernung tendieren also durchaus zur Parallelität der Tiefenlinien bzw. annähernde Parallelperspektiven weisen auf eine große Entfernung der Objekte hin. Vgl. Kap. I. 3. 1. 1. – I. 3. 1. 2. Interessant und durchaus korrekt ist es, dass sich die Tendenz zur Parallelperspektive nur an den kleinen Objekten (Statuenbasen etc.) im Vordergrund und weit entfernten Bauten (Tempel, Landhäuser) der Boscotre-case-Bilder beobachten lässt.

823 Zwar bleibt der konstruktive Horizont in Zentralperspektiven immer derselbe und ist für den ganzen Tiefenraum verbindlich, die Ansichtshöhen bzw. das Maß der Aufsicht nimmt mit steigender Entfernung aber verhältnismäßig ab.

824 Blanckenhagen 1990, 24.

825 „The direction of the light in the paintings coincides with the actual source of the light in the room that is, the large opening of the south wall.“ Blanckenhagen 1990, 12.

tengestaltung im Landschaftsbild der Nordwand weitgehend im Sinne einer Frontalbeleuchtung gehalten, wobei der fiktive Lichteinfall gemäß der Eigenschattenverteilung von rechts vorne anzunehmen ist. Die linken Architekturpartien sind demzufolge leicht schattiert, die Fronten und rechten Gebäudeseiten hell beleuchtet. Schlagschatten finden sich bevorzugt an den Figuren im Vordergrund (Ziegen, Wanderer). Für das ländliche Heiligtum der Kybele ist ein Schlagschatten angedeutet, der Kultpfeiler mit dem Gefäßepithem und der ruhende Hirte scheinen sich innerhalb dieses Schlagschattens zu befinden und sind dementsprechend abgedunkelt.

In Bezug auf die Licht- und Schattengebung prägnanter ausgearbeitet sind die Landschaftsbilder der Ost- und Westwand. Die gesteigerte und markantere Wirkung von Schatten- und Lichteffekten in den beiden Seitenbildern erklärt sich durch die Berücksichtigung des bildexternen Lichteinfalls und der damit einhergehenden Annahme einer seitlichen Beleuchtung in diesen beiden Szenerien⁸²⁶. Im Landschaftsbild der Ostwand erfolgt der Lichteinfall von rechts bzw. rechts vorne. Die linken Gebäudepartien sind in dunkle Eigenschatten getaucht (hoher Bronzedreifuß auf Basis, zentrales Heiligtum, Turmhäuser im Hintergrund), die rechten Seiten beleuchtet (z. B. Porticus im Hintergrund). Sogar die fernen Berg- und Felsspitzen sind mit dieser Lichtgebung übereingestimmt. Interessant ist die Schattengebung des kurvulinen Monuments im Bildzentrum, dass nicht nur eine konsequente Verteilung der Eigenschatten und beleuchteten Seiten aufweist, sondern auch einen Schlagschatten auf die Grundebene wirft. Anhand dieses Schlagschattens, den ein Hirt mit seinem Hund zur Rast nutzt, lässt sich nicht nur die genaue Lichtrichtung (*l'*) ablesen, sondern auch der sehr steile Einfallswinkel der Lichtstrahlen (*l*) erschließen. Im Landschaftsbild der Westwand erfolgt der Lichteinfall von der anderen Seite, die beleuchteten Gebäudepartien liegen links, die Eigenschatten jeweils rechts. Die Szenerie der Westwand ist auch im Bezug auf die Angabe von Schlagschatten besonders ausführlich und aufschlussreich. Nicht nur die Figuren, sondern auch die kleineren Monumente, heiligen Bäume und größeren Kultbauten werfen deutliche Schlagschatten auf die Grundebene und sind zumindest in der Lichtrichtung (*l'*) so konsequent übereingestimmt, dass sie auf eine gemeinsame Beleuchtungsquelle links vom Betrachter (bzw. auch ganz leicht davor) hinweisen. Interessant ist der Schlagschatten des Dreisäulenmonuments, der über die Stufen an der Schmalseite bis auf die Grundebene fällt. Ein Votivgefäß auf einem Pfeiler, ein ruhender Wanderer und eine Adorantin befinden sich innerhalb dieses Schlagschattens. Vergleicht man den Einfallswinkel der Lichtstrahlen (*l*) am Dreisäulenmonument mit der Statuengruppe der Hekate-Trivia im Vordergrund, zeigt sich, dass der Lichteinfall nicht ganz einheitlich angesetzt wurde, sondern am Dreisäulenmonument etwas steiler ist als an der Statuengruppe, dort also einen höheren Sonnenstand anzeigt. Trotz dieser winzigen Inkonsequenz nimmt sich die Licht- und Schattenbehandlung im Landschaftsbild der Westwand besonders gelungen und reichhaltig aus, wird mithilfe der Licht- und Lufteffekte eine starke tiefenräumliche Wirkung und ein glaubhafter Raumeindruck erreicht⁸²⁷. Gerade im Westwand-Fresco kommt es auch zu einer effektvollen Silhouettenwirkung, bei der sich nicht nur die Gegenstände im Schlagschatten des Hauptmonuments, sondern auch andere Objekte im Vordergrund (Hekate-Statue, Adoranten) als dunkle Silhouetten vor einem hellen Hintergrund abzeichnen⁸²⁸, was mit der leichten Gegenlichtsituation übereinstimmt. Silhouetten

826 Der Vorteil einer Beleuchtung *hinter* dem Betrachter (Nordwand) ist, dass die Vorderseiten und Fronten der dargestellten Objekte gut sichtbar sind und die räumliche Situation übersichtlich ist, während die erzeugte Raum- und Tiefenwirkung relativ flach und gering ist. Zu einer gesteigerten Raumwirkung kommt es bei einer Beleuchtungssituation *seitlich* vom Betrachter – sie bewirkt eine starke räumliche Modellierung der Objekte. Vgl. Kap. I. 3. 2.

827 „Lighting and shading, however, are so consistent and suggestive [...] that the entire foreground scene sets a

spacious and comfortable stage, on which persons, animals and objects are placed in a seemingly coherent and realistic relation.“ Peters 1963, 71. „[...] the composition [of the west wall landscape] gives a suggestion of depth, here exclusively by means of shading and coloring. This is perhaps the most painterly landscape of the three.“ Blanckenhagen 1990, 23. Vgl. u. a.: Blanckenhagen 1990, 25; Leach 1988, 252; Kotsidu 2008, 23.

828 Blanckenhagen konstatiert eine Silhouettenteknik an der Ostwand, wo sie jedoch kaum zum Einsatz kommt (die Lichtquelle wird im Bild rechts hinter dem Betrachter

und Gegenlicht bewirken ihrerseits eine Verstärkung der Tiefenräumlichkeit und lassen das Raumgefüge besonders suggestiv erscheinen.

Im Hinblick auf seine räumlich-perspektivische Gestaltungsweise darf das Landschaftsbild der Westwand also in jeder Hinsicht als besonders entwickelt bezeichnet werden, da hier nicht nur die atmosphärische Perspektive geschickt angewandt wurde und eine stimmige Behandlung von Licht und Schatten stattfand, sondern auch eine ambitionierte Zweipunktperspektive_{Min} auftaucht und mischperspektivische Tendenzen so weit gemildert sind, dass die „Horizontproblematik“ nicht mehr eklatant ist. In allen Landschaftsbildern des „Roten Cubiculum“ von Boscotrecase lässt sich jedoch eine räumliche Erweiterung beobachten, eine zunehmende Ausgestaltung des Hintergrunds und das Anwachsen des „landschaftlichen Großraums“⁸²⁹. Diese Ausweitung der Bildbühne in den Tiefenraum hin zur eigentlichen Panoramadarstellung könnte mit einer steigenden Hinwendung zur Realtopographie zusammenhängen, die sich womöglich in einigen Details der Fresken bemerkbar macht. Ein wichtiges Merkmal aller drei Sakral-Idyllen ist die motivische Trennung zwischen Hinter- und Vordergrund. Wird der thematische Fokus im Vorder- und Mittelgrund auf die Schlichtheit ländlicher Kultmonumente gelegt, erscheinen im Hintergrund elegante Bauten größeren Formats. Die kleinen Heiligtümer des Vordergrunds mit ihrer Betonung ländlicher Einfachheit und *simplicitas* stehen in einem gewissen Kontrast zu den Tempeln, Parkanlagen und Säulenhallen des Hintergrunds. Hat der Vordergrund noch ausschließlich sakralen Charakter, befinden sich im Hintergrund durchaus Profanbauten mit einer gewissen Tendenz zur Villenarchitektur – eine motivische Schichtung und Entwicklung, die auch Blanckenhagen, Leach und Kotsidu bemerkten⁸³⁰. In den Landschaftsbildern des „Roten Cubiculum“ von Boscotrecase scheint die zunehmende Erschließung des Tiefenraumes mit einer topographischen Konnotation einherzugehen, wird das Raumgefüge bevorzugt um solche Motive erweitert, die vielleicht im Sinne einer topographischen Intention zu werten sind und den Villenbildern des späten Dritten Stils bereits nahestehen. Dabei zeigen die Boscotrecase-Szenen nicht nur eine Ausweitung des architektonischen Repertoires und die Aufnahme von „Villenelementen“, sondern auch einen Zuwachs der natürlichen Landschaft, die mit einer gesteigerten Fülle an Vegetation und Bergen im Hintergrund mehr Gewicht erhält. Obwohl mit diesen Landschaftsszenen von Boscotrecase und ihrer pointierten Mischung aus einfachen Landheiligtümern, entfernten Gebirgszügen, Garten- und Villenarchitekturen Anklänge an die Landschaft Kampaniens vorhanden sind, lassen sich diese vagen und verschwommenen Bezüge – im Sinne einer topographischen In-

angenommen, die Fronten werden dementsprechend beleuchtet dargestellt, als Konsequenz der Luftperspektive im Vordergrund allerdings dunkler als im Hintergrund): „[...] tripod and fountain are on almost the same plane and both are [...] silhouettes set against the lighter surrounding. Nothing acts more effectively against the impression of corporeality and measurable depth than does a silhouette on a light background.“ Blanckenhagen 1990, 24. Zur Silhouettenteknik in den Boscotrecase-Bildern vgl. auch Croisille 2005, 208.

829 „In den Bildern von Boscotrecase wird dem Hintergrund größeres Gewicht beigemessen.“ Kotsidu 1999, 98.

830 „Porticos or colonnades of this form belong to representations of villas or cities. It seems likely that the painter lifted the [...] background scene from such villa pictures [...]. He [the beholder] found himself in an enchanted world which nevertheless he could recognize as a transformation of the rural world [...] travelling from the town to the villa.“ Blanckenhagen 1990, 24 f. „Here, for the first time, scenes that are genuinely rural combine the formalities of architecture and landscaped planting with a backdrop of the actual countryside. It can hardly seem

coincidental that these scenes decorate a Campanian house whose own setting on the slopes of Vesuvius in view of the dramatic ridges of the Apennines was similar to the background of the paintings. The villa itself, probably the property of an Augustan freedman, must have been of the same kind as those reflected in the paintings [...].“ Leach 1988, 255. Vgl. Leach 1988, 254. „Mit den großformatigen Vignetten der Villa von Boscotrecase wird ein unübersichtbarer Wandel innerhalb der Landschaftsdarstellung deutlich. [...] Momente ländlicher Einfachheit stehen [...] im Gegensatz zu dem, was im Hintergrund dargestellt ist. Dort erscheint außer der links abgebildeten wohl sakralen Architektur ländlichen Charakters, eine parkartige Anlage mit einer Säulenhalle daneben. [...] Indem der Hintergrund insgesamt größeres Gewicht erhält, gewinnt das Bild an räumlicher Tiefe, und somit wird der kleine sakrale Naturausschnitt auf eine größere landschaftliche Bühne versetzt. Letztere hat man sich in Kampanien vorzustellen, wie man aus der ländlichen Architektur und den langen Säulenhallen schließen darf.“ Kotsidu 2008, 23. Vgl. Kotsidu 2008, 98.

tion – kaum greifen, bleibt eine topographische Information aus⁸³¹. Die Landschaftsbilder des „Roten Cubiculum“ sind also wie ihre Vorgänger des (späten) Zweiten Stils weitgehend fiktive Ideallandschaften, die mit ihrer motivischen und räumlichen Bereicherung aber eine stärkere topographische Tendenz suggerieren⁸³².

1. 2. 3. Der Vierte Stil

Waren Panoramadarstellungen innerhalb der sakral-idyllischen Landschaftsbilder während des Dritten Stils nur vereinzelt anzutreffen, lässt sich im Vierten Stil ein starker Zuwachs von solchen sakral-idyllischen Szenen verzeichnen, die auch unter die Bezeichnung ‚Panoramadarstellung‘ fallen, also ein ausgedehntes landschaftliches Raumgefüge mit erweiterter Tiefenräumlichkeit zeigen. Obwohl die allgemeine Kontinuität der sakral-idyllischen Motive auch im Vierten Stil ungebrochen ist⁸³³, macht sich von der neronischen bis in die flavische Zeit ein großer Variantenreichtum an sakral-idyllischen Landschaftsbildern bemerkbar, die im Vierten Stil nicht nur quantitativ reich vertreten sind, sondern auch eine breite Palette an Bildformaten, Farbgebung und Stilistik aufweisen, sodass sich von einer neuerlichen Blüte der Landschaftsmalerei sprechen lässt, die sich nicht nur im sakral-idyllischen Genre, sondern auch in den Villen-, Hafen- und Stadtansichten bemerkbar macht⁸³⁴. Dabei erstreckt sich das Spektrum sakral-idyllischer Sze-

831 Zum idealisierenden Charakter der Boscotrecase-Landschaftsbilder vgl. Kotsidu 2008, 17.

832 Vergleichsbeispiele aus dem Dritten Stil in Pompeji haben sich vermutlich in der Casa di Q. Ottavio Primo (Pompeji VII 15, 12–14, Triclinium (Raum d), Nordwand), der Casa di Orfeo, der Casa di Vibius Italus und Pompeji VII 3, 25 befunden: Keines dieser sakral-idyllischen Landschaftsbilder ist erhalten, das ursprüngliche Aussehen ist nur aus alten Zeichnungen und Lithographien des Wandsystems bekannt. In der Casa di Ottavia Primo dürfte es sich wie in der Casa di Orfeo (Pompeji VI 14, 20, Triclinium (l), Nordwand) um eine sakral-idyllische Panoramadarstellung gehandelt haben mit einem ländlichen Heiligtum (der Mater Magna/Kybele) im Zentrum, bestehend aus *porta sacra*, heiligem Baum und Götterbild (Abb. 242, 243). Daneben füllen ein kleiner Tempel und eine Gewässerszenerie den Mittelgrund, während eine lange Gartenmauer in den Hintergrund verläuft. Die Gestaltung eines natürlichen Horizonts erfolgt in beiden Bildern mithilfe von entfernten Bergücken. Die malerische Angabe einer durchgehenden Bodenfläche bis zum Bildrand, die Verknüpfung von Vorder- und Hintergrund mithilfe einer Gartenmauer und die Fokussierung auf ein rustikales Heiligtum im Mittelgrund entsprechen sich und verweisen auf gemeinsame Gestaltungskriterien im Dritten Stil. Trotz linearperspektivischer Unregelmäßigkeiten und der symptomatischen Mischperspektive ist das Bemühen um landschaftliche Einheit deutlich, werden Vorder- und Hintergrund malerisch verbunden, um ein bruchloses Raumgefüge auch „lückenlos“ abzubilden. Jene perspektivischen Tendenzen, die sich im „Roten Cubiculum“ von Boscotrecase beobachten ließen und die in einem visuell stärkeren Zusammenschluss des Landschaftsraumes bestehen, einer zunehmenden Ausweitung und Strukturierung des Tiefenraumes, machen sich im Verlauf des Dritten Stils also auch vereinzelt in den sakral-idyllischen Bildern Pompejis bemerkbar.

Zum Landschaftsbild der Casa di Ottavio Primo vgl. Conticello – Andrae – Kunze 1989, 212 f.; Kotsidu 1999, 94–96; Kotsidu 2008, 19 f.; Moormann 1988, 200; Rostowzew 1911, 41 f. Zur Casa di Orfeo vgl. Bastet – de Vos 1979, 62–64; Ehrhardt 1987, 123 f.; Schefold 1962, 141; Strocka 1994, 214; Thomas 1995, 74. In der Casa di Vibius Italus (Pompeji VII 2, 18, Cubiculum (i), Ostwand) befanden sich zwei Landschaftsbilder, die nur mehr aus Nachzeichnungen überliefert sind. Jeweils ein ländliches Heiligtum – das eine mit heiliger Säule, Schola und Baum, das andere mit *porta sacra*, Hekate-Trivia-Statue und Baum – stand im Kompositionszentrum der Landschaftsbilder. Zur Casa di Vibius Italus vgl. Bastet – de Vos 1979, 84; Blanckenhagen 1990, 13, 26; Hinterhöller 2007 a, 48; Kotsidu 1999, 93, 96; Lehmann 1953, 108; Rostowzew 1911, 40–42; Silberberg 1980, 133 f. In dem pompejanischen Haus VII 3, 25 war ein sakral-idyllisches Landschaftsbild angebracht, dessen Mittelgrund von einem pavillonartigen Kultbau mit heiligem Baum eingenommen wurde, während hohe Bergketten den Hintergrund begrenzten. Vgl. Peters 1963, 72; Rostowzew 1911, 45 f.

833 „Mais leur motifs ne diffèrent pas essentiellement de ceux qui existaient auparavant, par exemple dans le II^e style, nettement antérieur ou dans diverses formes du III^e style [...]“ Croisille 1982, 192 f.

834 Croisille (2010, 45) spricht diesbezüglich von einer „l'âge d'or du genre paysagiste“ in der Zeit des Vierten Stils. Zur sakral-idyllischen Landschaftsmalerei während des Vierten Stils, ihren Formaten und der Stellung im Wandsystem vgl. u. a.: Clarke 1996, 101 f.; Croisille 2010, 45–48; Hinterhöller 2007 a, 54 f.; Kotsidu 2008, 24–26; Leach 1988, 256 f.; Mielsch 2001, 183, 185 f.; Peters 1963, 148, 154–158, 182 f., 187–189; Peters 1990, 259; Schefold 1962, 153–155; Rostowzew 1911, 55 f.

nen sowohl auf die tradierten Formate des Dritten Stils, die sich nach wie vor großer Beliebtheit erfreuen, aber greift auch auf Formen des Zweiten Stils zurück oder erschließt neue Rahmungs- und Anbringungsmöglichkeiten. Kleinformatige Szenen und gerahmte Einzelbilder sind besonders zahlreich vertreten und werden auf mannigfache Weise ins Wandsystem integriert – in die monochromen Seitenfelder der Mittelzone, in parataktische Dekorationssequenzen, in die Frieszone architektonischer Wandsysteme oder als gemalte Pinakes auf Kandelaber- und Säulenständer. Seltener als im Dritten Stil sind die einfachen, fast minimalistischen Vignetten anzutreffen, die im Vierten Stil eine zunehmende Bereicherung erfahren, ein erweitertes Raumgefüge besitzen und einen ausgearbeiteten Hintergrund aufweisen⁸³⁵. Besonders beliebt und immer wieder anzutreffen sind querformatige Pinakes, die den Großteil sakral-idyllischer Landschaftsmalerei im Vierten Stil ausmachen und meist als dekorative Akzente ins Wandsystem integriert werden. Dementsprechend flüchtig und skizzenhaft sind viele Szenen ausgeführt, wobei Landschaftsformen, Architekturen und Figuren oft nur so vage angedeutet werden, dass sich von einer „impressionistischen“ Technik sprechen lässt⁸³⁶. Beispielhaft für diese Kulmination einer virtuos und kontrastreichen Skizzen-technik im Vierten Stil sind neben den sakral-idyllischen Szenen der *domus aurea* die Wandmalereien eines gelbgrundigen Raumes der sog. Casa Bellezza am Aventin⁸³⁷.

835 Als Beispiele für sakral-idyllische Vignetten im Vierten Stil, die einen aufwändig gestalteten Hintergrund besitzen, seien eine weißgrundige Vignette aus der Casa della Fontana Piccola (Pompeji VI 8, 23, Cubiculum (9) Süd- wand, Abb. 185), einige rotgrundige Beispiele aus dem Isistempe von Pompeji (Pompeji VIII 7, 28; Porticus (1), Neapel, MN 9475, 9515, 9519, Abb. 183, 184), eine schwarzgrundige Vignette aus der Casa dei Vettii (Pompeji VI 15, 1, Peristyl, Nordwand), ein weißgrundiges Beispiel aus der Casa dei Dioscuri (Pompeji VI 9, 6, Cubiculum (44), Westwand), eine Vignette auf gelbem Grund aus der Villa San Marco (Stabiae, Villa San Marco, Raum (27), Ostwand, Antiquarium Stabiae Inv. 2717) und eine Serie gelb-grüner Vignetten auf dunkelrotem Grund aus der Villa Arianna in Stabiae (MN 9401–9403, 9405, 9407, 9396–9398, 9459, Abb. 180, 181) genannt. Vgl. Allrogen-Bedel 1977, 41–43; Barbet 1999, 132; Bergmann 1992, 24, 27 f.; Bragantini – Sampaolo 2010, 438 f. 454 f.; Cerulli Irelli – Aoyagi – De Caro – Pappalardo 1990, 252; Conticello – Andreae – Kunze u. a. 1989, 177 f.; Croisille 1998, 126–129; De Caro – Cantilena – Sampaolo 1992, 40–45; Fröhlich 1996, 32, 88; Guzzo u. a. 2007, 121; Kotsidu 2008, 24 f.; Leach 1988, 256; Peters 1963, 154; Peters 1990, 259; Rostowzew 1911, 79–83.

836 Die gerahmten Pinakes in locker-skizzenhafter Ausführung sind meist polychrom gestaltet. Als Beispiele seien die kleinformatigen Bilder in der Porticus des Isistempe von Pompeji (Pompeji VIII 7, 28; Porticus (1), Neapel, MN 8528, 8517, 8518, 8520, Abb. 192, 194), der Casa di Adone ferito (Pompeji VI 7, 18, Oecus (11), Ostwand, Abb. 190), der Casa dei Dioscuri (Pompeji VI 9, 6, Cubiculum (35), Westwand, Abb. 191), der Casa del Menandro (Pompeji I 10, 4, Raum 11, Süd- wand; Raum 18, Süd- wand), der Villa dei Papiri bei Herculaneum (Neapel, MN 9399), der Villa von Oplontis (Cubiculum 66, West- wand, Oberzone; Porticus 60, Westwand, Abb. 196) oder eine Serie flüchtiger Sakral- und Uferlandschaften aus einem unbekanntem Haus in Herculaneum (Neapel, MN 9510, Abb. 195) genannt. Vgl. Bragantini – Sampaolo 2010, 406 f.; Clarke 1996, 101 f. 106 f.; Conticello – Andreae – Kunze 1989, 146, 173; Croisille 1982, 218;

Croisille 1998, 126–129; Croisille 2005, 214 f.; Hinterhöller 2007 a, 55; Ling 2005, 39 f.; Kotsidu 2008, 24–26, 49; Mielsch 2001, 183; Mühlenbrock – Richter 2006, 283; Peters 1963, 154–160; Peters 1990, 259.

837 Bei der Casa Bellezza (auch *domus romana* di Largo Arrigo VII) am Aventin, die 1958 entdeckt wurde, handelt es sich um drei angrenzende Räume mit paralleler Ausrichtung, die vermutlich zu einem Peristylhaus gehörten und sich auf den Säulenhof öffneten. Der mittlere Raum A ist als *oecus corinthius* mit je vier ionischen Säulen an den Längswänden gestaltet und besitzt feingliedrige Architekturmalereien des Vierten Stils auf weißem Grund (vgl. den *oecus corinthius* der Casa del Labirinto und die Beschreibung dieser vornehmen Innenraumgestaltung bei Vitruv *de Arch.* 6, 3, 8). Von den flankierenden Räumen ist Ambiente B wegen seiner gut erhaltenen, gelbgrundigen Wandmalereien von besonderer Relevanz; neben den architektonischen Dekorationssystemen hat sich auch eine tonnengewölbte Decke mit ornamentalen Fresken erhalten. Insgesamt 8 Landschaftsbilder waren in den gelbgrundigen Wanddekor integriert, wobei die Motive dem sakral-idyllischen Bildgenre, den Villenbildern und Hafensichten entstammen (Abb. 198–199, 270). Diese thematisch gemischten Landschaftspinakes dürfen als besonders gute Beispiele für jenen flüchtigen und skizzenhaften Malstil gelten, der bei Petron als *pictura compendiaris* charakterisiert wird und neben einer locker-impressionistischen Technik auf dem kontrastreichen Einsatz von Licht und Schatten basiert. Diesbezüglich ergeben sich die besten Vergleichsmöglichkeiten mit den Landschaftsbildern der *domus aurea* (in den Räumen 85, 79, 92 und dem Maskenraum 114, Abb. 202–204), wo ebenfalls ein typischer Malstil mit starken Licht-Schatten-Effekten und einer flüchtigen Ausführung zum Einsatz kommt. Es lassen sich also nicht nur die architektonischen Wandsysteme der Casa Bellezza, sondern auch die landschaftlichen Einzelbilder einer Ausmalungsphase im fortgeschrittenen Vierten Stils zuweisen, wobei es neben den starken Parallelen zur *domus aurea* auch Vergleichsmöglichkeiten mit flavischen Dekorationen in Pompeji gibt, sodass es durchaus offen bleibt, ob die aventinischen Wandmalereien in neronische oder flavi-

Neben den bekannten Vignetten und rechteckigen Pinakes, die aus dem Dritten Stil übernommen und weitergeführt werden, gibt es im Vierten Stil eine sporadische Wiederaufnahme von sakral-idyllischen Landschaftsfriesen⁸³⁸, die bereits im Zweiten Stil verbreitet waren, während des Dritten Stils allerdings nicht auftauchten. Eine Neuerung des Vierten Stils ist das Auftreten kleinformatiger Landschaftstondi⁸³⁹ im sakral-idyllischen Genre. Vielfältig sind die Anbringungsmöglichkeiten der mittelformatigen Landschaftsbilder, von denen im Vierten Stil etliche eine quadratische oder hochrechteckige Rahmung besitzen und in der Mittelzone erscheinen. Gerade die quadratischen Mittelbilder mit sakral-idyllischen Landschaftsszenen sind eine neuartige Entwicklung des Vierten Stils, die nicht nur in pompejanischen Wandmalereien, sondern auch in Rom bezeugt ist. Obwohl viele dieser Bildfelder im Zentrum der Architekturdekorationen während der frühen Ausgrabungen ausgeschnitten wurden, haben sich in der *domus aurea* und der Casa Bellezza am Aventin zwei herausragende Beispiele mit vollständigen Wandsystemen erhalten, die eine Anbringung der quadratischen Mittelbilder in den Ädikulen der Hauptzone dokumentieren und die Kombination mit querformatigen Pinakes in den Seitenfeldern der Hauptzone als beliebte Form der Bildzusammenstellung präsentieren⁸⁴⁰. Ab dem Vierten Stil gibt es auch sakral-idyllische Bilder im Großformat, die entweder als Prospekte in ein architektonisches Wandsystem integriert sind (Isistempel) oder in Gärten und Viridaria ganze Wandflächen ausfüllen (beispielsweise Casa dei Cei, Casa della Fontana Piccola)⁸⁴¹.

In Form von kleineren Pinakes, Friesen oder wandfüllenden Szenen macht sich im Vierten Stil auch ein neuerliches Aufkommen der Nil- und Pygmäenlandschaften bemerkbar, die im Zweiten Stil bereits vereinzelt anzutreffen waren, im Vierten Stil aber eine Blüte erleben. Neben den verbreiteten und meist kleinformatigen Einzelbildern gibt es auch einige Beispiele für das Auftreten friesartiger Kompositionen oder lang gestreckter Querpanoramen, deren Landschaftsszenen in motivischer Hinsicht eindeutig nach Ägypten verweisen (z. B. die Pygmäenlandschaftsfriese der Casa di P. Cornelius Teges und Villa Arianna, Abb. 208. 209. 257). Angesichts dieser Fülle an sakral-idyllischen und nilotischen Szenen während des Vierten Stils und des gleichzeitigen Aufschwungs an Panoramadarstellungen kann für die nähere Analyse der perspektivischen Darstellungsmuster nur eine Auswahl getroffen werden, wobei vor allem mittel- und großformati-

sche Zeit zu datieren sind. Vgl. Boldrighini 2003, 22–24. 27–45. 85–96. 99–104. 118 f. 122–124; Croisille 2010, 46. 61.

838 Beispielhaft für sakral-idyllische Friese des Vierten Stils ist ein gelb-monochromer Fries in Neapel aus Herculaneum (MN 9489). Vgl. Croisille 1982, 210; Förtsch 1993, 118; Peters 1963, 166; Rostowzew 1911, 87 f.; Woermann 1876, 349.

839 Von den sakral-idyllischen Landschaftstondi des Vierten Stils seien jene der Casa di Loreio Tiburtino (Pompeji II 2, 2, Raum (d), Westwand, Abb. 201) und zwei Tondi aus der Casa di Epidio Sabino (Pompeji IX 1, 22, Atrium (b), nicht erhalten, nur aus Aquarellen bekannt, DAI-Archiv 83, 214) erwähnt. Vgl. Conticello – Andrae – Kunze 1989, 223–225; Croisille 1982, 224; Kotsidu 2008, 25–27.

840 Im Raum 114 der *domus aurea*, in der sog. „*stanza delle maschere*“, zeigen die Nord- und Südwand ein komplexes Wandsystem auf weißem Grund mit vielfältigen, räumlich ineinander verschränkten Architekturen, wobei die Hauptzone eine charakteristische Einfügung von sakral-idyllischen Pinakes aufweist: Im Zentrum der Dekoration und zwischen den flankierenden Architekturmalereien befindet sich ein quadratisches Landschaftsbild; in die mit Bordüren gerahmten Seitenfelder sind querformatige Pina-

kes mit sakral-idyllischen Szenen eingefügt. Dasselbe Anbringungsschema, welches sich für den Vierten Stil als charakteristisch erweist, dokumentiert das Ambiente B in der Casa Bellezza am Aventin: Die Wandsysteme auf gelbem Grund zeigen eine typische Architekturbemalung des entwickelten Vierten Stils mit komplizierten, ineinander verschränkten Stangenarchitekturen in Ädikulaform sowie einer axialperspektivischen Anordnung der Architekturen um eine Protosagittale. Innerhalb der monochromen Mittel- und Seitenfelder befinden sich die Landschaftsbilder in Form von Pinakes (Wand e, Wand f), wobei die quadratischen Landschaftsszenen inmitten der zentralen Ädikula bzw. Stangenarchitektur angebracht sind, während die querformatigen Pinakes in den lateralen Feldern von Bordüren gerahmt werden. Dabei haben sich in Ambiente B insgesamt zwei quadratische (ca. 0,33 × 0,33 m) und sechs querformatige (ca. 0,31 × 0,14 m) Bildfelder mit Landschaftsszenen erhalten. Vgl. Boldrighini 2003, 85–104. 119; Croisille 2010, 46. 86–88; Peters 1982, 54–59.

841 Zu den großformatigen Sakral-Idyllen des (späten) Vierten Stils im Gartenbereich der *domus* vgl. u. a.: Allison 1991, 91–95; Allison 2002, 75–77; Croisille 2010, 126–129; Fröhlich 1993, 72; Fröhlich 1996, 89. 93 f.; Michel 1990, 84 f. 95; Peters 1963, 171–178; Rostowzew 1911, 78 f.; Schefold 1962, 146 f.; Woermann 1876, 374. 378.

ge Bilder in gutem Erhaltungszustand oder besonders markante Beispiele einer weitläufigen Panoramadarstellung herangezogen werden.

Während des Vierten Stils lässt sich eine größere Bandbreite an Landschaftsformen innerhalb des sakral-idyllischen Genres beobachten, wobei drei charakteristische Umgebungstypen bevorzugt werden⁸⁴²:

1. Ländliche Kultbezirke inmitten einer Hügel- und Berglandschaft, die bereits im Dritten Stil den Landschaftscharakter beherrschte, werden im Vierten Stil fortgeführt und in dieser Phase noch pointierter ausgeformt. Schlichte und rustikale Bergheiligtümer erscheinen inmitten einer abgeschiedenen Wildnis und schroffen Gebirgslandschaft, die aus Schluchten, Bergketten und aufgetürmten Felsmassiven besteht.

2. Die Flusslandschaften des Zweiten Stils gewinnen im Vierten Stil wieder an Relevanz und finden vor allem in Form von nilotischen Landschaften Eingang ins motivische Repertoire der Sakral-Idyllen. Dabei kann der Landschaftscharakter der Uferszenarien zwischen betont ägyptischen und unverbindlich mediterranen Landschaftsformen schwanken.

Die Meeres- und Gewässerszenarien, die im Zweiten und Dritten Stil bereits vorhanden waren, erlangen im Vierten Stil besondere Bedeutung und erfahren eine erhebliche Ausweitung. Aus den kleinen Gewässerzonen der vorangehenden Phasen werden jetzt ausgedehnte Uferlandschaften und Küstengebiete, in denen ländliche Heiligtümer und Kultbezirke mit einem betont maritimen Umfeld verbunden werden. Diese Präferenz für See- und Küstenlandstriche steht vielleicht in Zusammenhang mit dem gleichzeitigen Aufschwung der Villen- und Hafenlandschaften, die sich im Vierten Stil ebenfalls besonderer Beliebtheit erfreuen und ähnliche Landschaftscharaktere präsentieren. In all diesen Gewässerszenarien spielen ausgedehnte Uferzonen eine herausragende Rolle, in vielen Fällen kommt es zu einer starken Annäherung der Bildtypen, indem Motive des einen Genres in das andere transponiert werden. Diese partielle Vermischung von Landschafts- und Bildgattungen, die sich im Vierten Stil beobachten lässt und die vor allem ein Charakteristikum der Küstenszenarien ist, weist vielleicht darauf hin, dass sich in diesen Landschaftsbildern ein stärkerer topographischer Bezug bemerkbar macht. Mit der Aufnahme von Villen, Stadt- und Hafenbauten scheinen die sakral-idyllischen Seelandschaften eine gewisse topographische Intention widerzuspiegeln, sodass hier vielleicht auf die Küsten Latiums und Kampaniens angespielt wird. Wenngleich sich vermutlich keine punktuelle Verortung der Szenen vornehmen lässt, so wird in diesen Bildern doch das Bestreben deutlich, bestimmte Landstriche der römischen Lebenswirklichkeit mit ihren topographischen Charakteristika – sowohl nach Geländebeschaffenheit als auch nach Bebauung – einigermaßen stimmig zu erfassen und damit eine typisierende Vorform topographischer Ansichten zu schaffen⁸⁴³.

◆ *Neapel, MN 9493, unbekannter Herkunft, gelb-monochromes Bildfeld (Abb. 244):*

Das rechteckig gerahmte Landschaftsbild aus Neapel (0,64 × 0,93 m) bezeugt das Wiederaufleben der monochromen Technik in der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei des Vierten Stils und damit ein deutliches Anknüpfen an den Zweiten Stil, als sich die Monochromata besonderer Beliebtheit erfreuten⁸⁴⁴. In motivischer Hinsicht findet sich jenes Standartrepertoire an Bild-

842 Zum Landschaftscharakter im Vierten Stil vgl.: Kotsidu 2008, 26 f.; Rostowzew 1911, 46. 55 f. 87.

843 „Die Lokalszenarie weist einen eindeutigen kampanischen Charakter auf, was in den Abbildern einer maritimen sakralen Umgebung vollendeten Ausdruck findet.“ Kotsidu 2008, 27. Vgl.: „[...] dagegen verschwinden die alexandrinischen Landhäuser und ihre Stellen nehmen definitiv die Villen der gewöhnlich römisch-kampanischen Art ein. Man sieht, dass die Maler bestrebt sind, sich der Wirklichkeit Italiens anzunähern, soweit es ihnen der vor-

handene Typenvorrat erlaubte [...].“ Rostowzew 1911, 90. Die Herausbildung und Blüte der Uferszenarien im Vierten Stil und deren mögliche Verbindung mit einer topographischen Konnotation (Küsten Italiens/Kampaniens) wurde von Kotsidu (2008, 27) und Rostowzew zu Recht hervorgehoben: „Interessant ist hier die rein italische Gegend [...].“ Rostowzew 1911, 87.

844 Zum neuerlichen Aufschwung der Monochromata im Vierten Stil vgl. Peters 1963, 188.

elementen wieder, das bereits während des Zweiten Stils, etwa am Gelben Fries der Casa di Livia, verbreitet war⁸⁴⁵: Im Vordergrund sieht man eine Ufer- und Gewässerszenerie mit Anglern, Wanderern und einem Standbild des Neptun auf zylindrischer Basis⁸⁴⁶. Eine Brücke wirkt als „diagonaler Raumaufschluss“ und führt in den Mittelgrund, wo sich ein ländliches Heiligtum mit *porta sacra*, heiligem Baum, Rundturm, Statue und zugehörigen Adoranten auf einem Felsvorsprung an der Küste befindet. Den Hintergrund bilden ferne Berggipfel, ein jenseitiges Ufer und weitere Tempelbauten. Ähnlich wie das Motivrepertoire des (späten) Zweiten Stils wird auch die impressionistische Stilistik der Monochromata weitergeführt. Unter Verwendung der Farbtöne Weiß, Beige, Gelb und Braun erfolgt eine starke Beachtung von Licht- und Schatteneffekten, was ebenfalls als Fortführung und Reminiszenz an die Techniken des Zweiten Stils gelten darf. Diesbezüglich weist das Neapler Fresko große Ähnlichkeiten mit dem Gelben Fries – sowohl in motivischer als auch stilistischer Hinsicht, in der Behandlung von Figuren und Architekturen – auf. Die Beleuchtung erfolgt einheitlich von links, die Angabe von Eigenschatten überwiegt deutlich: Die rechten Partien am heiligen Tor, am Rundturm, der Statuenbasis im Vordergrund und am Tempel liegen jeweils im Schatten. Daneben werden auch Schlagschatten angedeutet, etwa an der *porta sacra* und der zylindrischen Neptunbasis, die jeweils rechts von den zugehörigen Bauten auf die Grundebene fallen und mit der Beleuchtungssituation von links übereinstimmen. Ein Teil des ländlichen Heiligtums – z. B. das Götterbild im Mittelgrund – scheint im Schlagschatten des Rundturms zu liegen. Diese Schattenpartien werden umso effektvoller genutzt, als sie sich vor einem hellen und lichterfüllten Hintergrund abheben und damit eine starke Silhouettenwirkung erzielen.

Im Unterschied zu den Vorbildern des Zweiten Stils steht der diagonale Bildaufbau, der das Hauptmotiv des ländlichen Heiligtums nicht mehr ins Zentrum rückt, sondern dieses im linken Bilddrittel platziert⁸⁴⁷. Gegenüber den Beleuchtungseffekten und der Schattengestaltung werden linearperspektivische Faktoren eher vernachlässigt (Abb. 374). Die zylindrische Basis im Vordergrund und der Rundturm weisen auf eine Normalansicht (bzw. sehr leichte Untersicht) hin, während die *porta sacra* mit der Schmalseite frontal zur Bildebene gestellt ist und eine Seitenansicht von rechts aufweist. Die sichtbaren Tiefenlinien konvergieren zwar alle, sind aber nicht auf einen gemeinsamen Hauptpunkt abgestimmt und nur lose zentralperspektivisch_{Min} konzipiert. Die Konvergenzmuster deuten auf eine weitgehende Normalansicht hin, der Hauptpunktbereich liegt etwa in Bildmitte⁸⁴⁸. Eine vergleichbare Normalansicht mit Seitenansicht von rechts wurde auch für den Tempel im Hintergrund gewählt, neben dem eine Art natürliche Horizontlinie auftaucht. Dieser natürliche Horizont liegt etwas über der Bildmitte und dem Konvergenzbereich der *porta sacra*, würde also auf ein ansteigendes Gelände hinweisen. Gemeinsam mit der suggestiven Schattengebung und der Größenverminderung im Hintergrund (Tempel) ist die Beibehaltung eines annähernd gleich bleibenden Ansichtswinkels – mit kleineren Unstimmigkeiten – ein Grund für den schlüssigen und relativ einheitlichen Raumeindruck⁸⁴⁹.

845 Rostowzew (1911, 41 Anm. 1) datierte das monochrome Landschaftsbild 9439 noch in den Dritten Stil, bemerkte jedoch, dass die Abmessungen eher auf den Vierten Stil hinweisen. Peters (1963, 163) nahm eine eindeutige Zuweisung in den Vierten Stil vor. Eine dementsprechende Datierung (50–79 n. Chr.) auch bei Bragantini – Sampaolo 2010, 416.

846 An die Rundbasis ist ein großer Anker gelehnt, der als Attribut der Gottheit zu verstehen ist. Eine Deutung auf Neptun/Poseidon auch bei: Bergmann 1991, 68.

847 Die strenge Zentralsymmetrie des Dritten Stils wird im Vierten Stil aufgegeben. Zur diagonalen Komposition als Kennzeichen der sakral-idyllischen Bilder im Vierten Stil vgl. Peters 1963, 163. 187.

848 Eine ähnliche Lage des (konstruktiven ?) Horizonts

nahm bereits Peters (1963, 163) an: „The horizon is at a level about halfway up.“

849 Ein weiteres Beispiel für die Fortsetzung der monochromen Technik im Vierten Stil ist ein Fries (oder friesförmiges Querpaneel), das sich ebenfalls in Neapel befindet (MN 9489, 0,28 × 0,97 m, Abb. 274). Der gelb-monochrome Fries stammt aus Herculaneum (unbekannte Herkunft) und zeigt eine Landschaft, die sowohl Anleihen beim sakral-idyllischen Genre als auch beim Typus der Villenbilder nimmt: Links sind zwei kleine Heiligtümer und eine Porticus zu sehen, in der Bildmitte befindet sich eine große Podiumsvilla mit umlaufenden Porticen und zwei Risalittürmen an den Ecken. Im Vordergrund wird die Szenerie durch eine Staffage aus Wanderern belebt, im Hintergrund ist eine Kette von Hügeln und Berg-

◆ *Neapel, MN 9472, MN 9486, Pompeji (?), hochrechteckige Bildfelder* (Abb. 245. 246):

Beispielhaft für die stilistische und räumliche Weiterentwicklung der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei im Vierten Stil sind zwei gerahmte Einzelbilder unbekannter Herkunft im Neapler Nationalmuseum mit hochrechteckigem Format. Beide Szenen besitzen ein dreifache Rahmung in Schwarz, Weiß und Purpur in den gleichen Abmessungen (9472: $0,38 \times 0,31$ m; 9486: $0,37 \times 0,31$ m). Bereits aufgrund von Rahmung und Format, aber auch aufgrund der übereinstimmenden Thematik und der großen stilistischen Gemeinsamkeit lassen sich die Bilder demselben Raumkontext zuordnen, sodass die Landschaftsszenen als inhaltliche Pendants im Sinne eines sakral-idyllischen „Raumprogramms“ konzipiert waren, vermutlich als Mittelbilder innerhalb eines architektonischen Wandsystems⁸⁵⁰. Wie im Vierten Stil üblich, besitzen beide Szenen eine vollständig ausgeprägte Polychromie in natürlichen Farben und einen voll entwickelten Hintergrund mit Bäumen, Felsen und markanten Berggipfeln⁸⁵¹. Darüber hinaus werden die Landschaftsszenen durch eine gemeinsame Kompositionsweise und eine eng verwandte Raumerfassung als Bildensemble ausgewiesen.

Im Zentrum und Mittelgrund der qualitätvollen Landschaftsszene MN 9486 steht ein ländliches Heiligtum inmitten von Bergwäldern, das aus einer runden Schola, einer Kultsäule, einer Ädikula mit Volutengiebel, einem Götterbild im Inneren, einem heiligen Baum, einer Votivtafel und zwei Adorantinnen besteht (Abb. 246). Umgeben ist der Kultbezirk von einem Gewässer und einem Bacchusstandbild (?) im Vordergrund, während der Hintergrund von aufragenden Gebirgsmassiven abgeschlossen wird. Die kreisförmige Umfriedung erscheint in leichter Draufsicht, die Ädikula weist eine Frontallage mit Seitenansicht von links auf (Abb. 377). Die sichtbaren Tiefenlinien deuten teilweise Konvergenz an, wobei die oberen (abfallenden) Orthogonalen und die unteren (ansteigenden) Orthogonalen annähernd parallel gehalten sind. Es handelt

spitzen auszumachen. Das querformatige Bildfeld erinnert stark an die Gestaltungsweise im Gelben Fries der Casa di Livia, greift aber deutlich auf das Formengut der Villenlandschaftsbilder zurück – eine Vermischung von Bildtypen, die im Vierten Stil charakteristisch ist. Dementsprechend nahm bereits Rostowzew eine Einordnung in den Vierten Stil vor (vgl. Bragantini – Sampaolo 2010, 421; Croisille 1982, 210; Förtsch 1993, 118; Peters 1963, 166; Rostowzew 1911, 88; Woermann 1976, 349). Interessant ist auch die perspektivische Gestaltungsweise des Landschaftsfrieses, die eine zentral-parallelperspektivische Mischperspektive₁ verwendet (Abb. 375): Sämtliche Bauten erscheinen in Frontallage mit Seitenansicht von links. Die Orthogonalen der einzelnen Architekturen sind dabei annähernd parallel ausgerichtet, unterscheiden sich von einem Bauwerk zum nächsten aber geringfügig, wobei in jedem Fall eine gemilderte Kavalierverspektive_{Min} (Answinkel zwischen $10\text{--}20^\circ$) mit leichter Draufsicht zum Einsatz kommt. Neben dieser weitgehend parallelperspektivischen Vorgehensweise gibt es eine ausführliche Beachtung von Licht- und Schatteneffekten, wobei der Lichteinfall einheitlich von rechts angenommen wird, sodass die linken Gebäudepartien im Eigenschatten liegen. Wie gewöhnlich lässt sich eine Koppelung von Seitenansicht und Beleuchtung feststellen. Die Figuren im Vordergrund weisen meist Schlagschatten auf. Ähnlich wie im Gelben Fries handelt es sich um ein Querpanorama, das mithilfe gleichbleibender Seitenansichten das Motiv der Bewegung im Raum zu verdeutlichen sucht. Die annähernd kavalierverspektivische_{Min} Gestaltungsweise kommt diesem Ansatz entgegen und hat zur Folge, dass die Landschaft wie aus großer Ferne erscheint.

In Neapel befindet sich ein weiterer gelb-monochromer Fries des Vierten Stils, der ebenfalls aus Herculaneum stammt und dem Querpaneel 9489 in der Raumbehandlung unmittelbar anzuschließen ist: Neapel, MN 9389 ($0,3 \times 1,64$ m); Croisille 1982, 205; Peters 1963, 166; Rostowzew 1911, 89; Woermann 1876, 348 f.

⁸⁵⁰ Dass die Neapler Bilder MN 9472 und MN 9486 aus dem gleichen Raumzusammenhang stammen, wurde bereits von Peters (1963, 149 f.) und Leach (1988, 256) erkannt. „Their form, an upright rectangle, makes it probable that both have come from the same room. [...] the two paintings are undoubtedly from the same hand.“ Peters 1963, 149 f. Allerdings ordnet Peters dem Neapler Fresko MN 9472 versehentlich eine falsche Inventarnummer zu (nämlich 9489, dabei handelt es sich um das gelb-monochrome Bildfeld, das vorhin besprochen wurde) und Leach ist ihm in dieser fälschlichen Nummerierung gefolgt. Die Neapler Inventarnummern sind aber eindeutig.

⁸⁵¹ Leach spricht aufgrund dieser Kriterien von sakral-idyllischen Landschaftsbildern im „realistischen“ Stil, was vermutlich zum Ausdruck bringen soll, dass eine solche Farbgebung und Raumerschließung angewendet wird, die dem optischen Erlebnis stärker entgegenkommt als die Monochromata oder räumlich reduzierten Landschaftsvignetten. Leach ordnet die Bilder dem Dritten Stil zu, während Peters eine Datierung in den Vierten Stil vorschlägt und die ausgearbeitete Hintergrundszenerie als Hinweis dafür ansieht. Tatsächlich spricht der ausführliche Hintergrund mit einigen anderen Details der räumlichen Gestaltung für eine Entstehung der beiden Landschaftsbilder im (frühen) Vierten Stil. Leach 1988, 256; Peters 1963, 150.

sich demnach um eine horizontal gespiegelte Axialperspektive¹, welche einen parallelperspektivischen Protohorizont zur Folge hat. Diese konstruktive Horizonthöhe liegt etwas unterhalb der Bildmitte (Teilungsverhältnis: 0,45), passt einigermaßen zur Draufsicht der Umfriedung und entspricht weitgehend einer Normalansicht für den gesamten Bildraum⁸⁵². Ebenso stimmig wie die Normalansicht der Landschaftsszenerie ist die Behandlung von Licht und Schatten. Die Beleuchtung erfolgt einheitlich von rechts und wird hauptsächlich mithilfe von Eigenschatten angedeutet – ersichtlich etwa an den linken Architekturpartien der Ädikula, der Schola und der Kultsäule, aber auch an den Figuren, Bergen und Bäumen. Luft- und Farbperspektive werden dezent eingesetzt. Mithilfe der einfachen linearperspektivischen Mittel und der geschickten Angabe von Eigenschatten wird jedoch ein ansprechender Raumeindruck erzeugt, der unter Verwendung einer Normalansicht zu einer illusionistischen Wirkung gelangt.

Im Landschaftsfresko MN 9472 steht abermals ein abgeschiedenes Heiligtum in einer zerklüfteten Wildnis im Zentrum des Bildaufbaus (Abb. 245): Inmitten eines Bergsees erhebt sich eine Insel mit einem Kultbezirk, der aus einer hohen *porta sacra* mit Gefäßepithemen und aufgehängten Tympana, einer Tholos, einer Sphinx-Statue und einem Sitzbildnis der Mater Magna besteht. Der Hintergrund bildet einen imposanten Rahmen für die beschauliche Szenerie und wird von hohen Gebirgszügen begrenzt. Rechts stürzt ein Wasserfall aus einem der Felsmassive herab und mündet in den Bergsee. Belebt wird die Szenerie von einer Familie, die sich zum Opfer eingefunden hat. Mutter und Kind warten mit den Opfertieren vor der Tholos, der Mann reinigt die Hände am Wasserfall⁸⁵³. Linearperspektivisch sind die Architekturen ähnlich normalansichtig gestaltet wie im Pendant (Abb. 376): Der Architrav der Tholos ist in Normalansicht (bzw. leichter Untersicht dargestellt), die *porta sacra* ist mit der Schmalseite frontal zur Bildebene platziert und erscheint diesmal in Seitenansicht von rechts. Die ersichtlichen Tiefenlinien konvergieren, erzeugen jedoch ein auffälliges Muster: Sowohl die oberen (abfallenden) Orthogonalen am Gebälk als auch die unteren (ansteigenden) Orthogonalen an der Basis konvergieren nicht regelmäßig zum Hauptpunkt, sondern sind zunehmend „abgeschwächt“. Ermittelt man den Schnittpunkt der obersten und untersten Tiefenlinien zur Bestimmung eines ungefähren konstruktiven Horizontlevels, ergibt sich eine Normalansicht, die in etwa auf Schulterhöhe der Kybele-Statue liegt und damit etwas unterhalb der Bildmitte (Teilungsverhältnis: 0,41)⁸⁵⁴. Die Beleuchtungssituation ist ähnlich stimmig angelegt wie im Gegenstück. Wie bereits öfter bemerkt, erfolgt der Lichteinfall gegenläufig zur Seitenansicht, in diesem Fall von links, sodass die rechten Gebäudepartien in dunkle Eigenschatten getaucht sind, was etwa am Sphinx-Pedestal, der Tholos und dem heiligen Tor ersichtlich ist⁸⁵⁵.

Gemeinsam sind den beiden Landschaftsbildern aber nicht nur die schlüssigen Lichteffekte, sondern eine übereinstimmende Behandlung der Hintergrundszenerie, die gegenüber den sakral-idyllischen Bildern des Dritten Stils eine Neuerung darstellt. In beiden Fällen wird die Raumbühne jeweils von hohen Felsmassiven begrenzt, bilden Bergketten einen markanten Tiefenabschluss des räumlichen Gefüges. Dieser pointierte Einsatz von Bergspitzen im Hintergrund ist ein Markenzeichen für die Fern- und Tiefenwirkung des Vierten Stils und wurde in Ansätzen bereits im Dritten Stil vorbereitet – etwa den Landschaftsbildern im „Roten Cubiculum“ von Boscotrecase. Neben der bergigen Fernkulisse ist die farbliche Darstellung des Himmels eine Neuentwicklung

852 Zur „Horizontlage“ vgl. Peters 1963, 150: „The horizon is at about half the height of the painting“. Die Schnittpunkte der Tiefenlinien an der *porta sacra* liegen zwar annähernd auf einer Horizontalen – eine axiale Vorstufe des konstruktiven Horizonts –, befinden sich aber unterhalb der Bildmitte.

853 Zur Rolle der Familie beim Opfer und den sakralen Motiven vgl. Bragantini – Sampaolo 2010, 394; Leach 1988, 256 f.

854 Peters Einschätzung traf wiederum fast das Richtige: „[...] the eye level is supposed to be about halfway up the painting.“ Peters 1963, 150.

855 Aufgrund des unterschiedlichen Lichteinfalls in den beiden Bild-Pendants ergibt sich die begründete Annahme, dass sich die beiden Szenen an gegenüberliegenden Wänden befanden. Die Landschaftsbilder waren mit ihrer bild-internen Beleuchtung vermutlich auf den realen Lichteinfall im Raum abgestimmt.

des Vierten Stils, da die Sakral-Idyllen der vorangehenden Phase den Himmel noch neutral, meist unbemalt weiß, beließen und stattdessen nur den „schwebenden“ Luftraum kannten. Zu dieser farblichen Ausgestaltung der Himmelspartie kommt die intensivierte *Darstellung* eines „nahtlosen“ Tiefenraumes. Die Überwindung des Inselstils, die sich im Dritten Stil schon ankündigte, wird jetzt vollständig erreicht. Bodenflächen, Geländeangaben, Gewässerpartien und Berge werden im Vierten Stil durchgehend und farblich gestaltet, zu einer einzigen Land- und Wassermasse verbunden, sodass Vorder- und Hintergrund eng ineinander verschränkt sind. Dieser räumliche Zusammenschluss und seine farblich gefasste Ausdifferenzierung verstärken den Eindruck eines bruchlosen Raumgefüges.

Aufgrund dieser charakteristischen Raumerschließung wird die Stellung beider Landschaftsbilder im Vierten Stil deutlich, wobei noch gewisse stilistische und kompositorische Merkmale aus dem Dritten Stil tradiert werden – etwa die detailreiche und sorgsame Behandlung von Figuren und Architekturen oder der zentral-symmetrische Bildaufbau. Gerade die Komposition rund um ein ländliches Heiligtum im Zentrum ist als Reminiszenz an den Dritten Stil zu werten, sodass eine Datierung beider Landschaftsszenen in den frühen Dritten Stil – vielleicht in claudisch-neronische Zeit – in Erwägung zu ziehen ist⁸⁵⁶. Wie eine ungebrochene Fortführung des Dritten Stils erscheint die inhaltliche Konnotation der sakral-idyllischen Thematik, die mit ihrer Fokussierung auf ländliche Schlichtheit, Frieden, Beschaulichkeit und fromme Pflichterfüllung gegenüber den ehrwürdigen Landheiligtümern die gängigen Idealvorstellungen und überkommenen *Topoi* von *pietas*, *rusticitas*, *pax in rure*, *simplicitas*, *paupertas* und numinoser Präsenz wiederholt. Die sentimental gefärbte Stimmung einer ländlichen Idealwelt, die bereits in den Elegien des Tibull spürbar war, schwingt noch in den sakral-idyllischen Szenen des Vierten Stils mit und kann sich ihrerseits auf zeitgenössische Parallelen stützen. Denn gerade aus neronischer Zeit sind eine Reihe von Hirtengedichten überliefert, die sich der augusteischen Tradition und den Eklogen Vergils sowohl formal als auch inhaltlich anschließen; dabei machen sich eine verstärkt panegyrische Tendenz der neronischen Bukolik und die Wiederbelebung des *aurea aetas*-Motivs mit Konnotation von ländlichem Frieden, Ruhe und göttlichem Schutz bemerkbar – sowohl im Werk des Calpurnius Siculus als auch in den *Carmina Einsidlensia*:

„Der ich die Berge und Wälder beschütze, den Äther gezeugt hat, Faunus, ich künde den Völkern die Zukunft; [...] Ihr besonders, Bewohner der Wälder, ihr meine Leute, freuet euch! [...] Goldene Zeit mit gefahrlosem Frieden wird wiedergeboren. Huldreich kehrt endlich zur Erde zurück, ohne Zeichen der Trauer, Themis, die Göttin; es folgen glückliche Zeiten dem Jüngling, der durch die julischen Ahnen der Mutter den Sieg errungen hat.“⁸⁵⁷

856 Auch Peters (1963, 150) erkennt eine gewisse Verwandtschaft mit sakral-idyllischen Landschaftsbildern des Dritten Stils.

857 „*Qui iuga, qui silvas tueor, status Aethere Faunus, haec populis ventura cano [...]. vos o praecipue nemorum gaudete coloni, vos populi gaudete mei: [...] aurea secura cum pace renascitur aetas et redit ad terras tandem squalore situque alma Themis posito iuvenemque beata sequuntur saecula, maternis causam qui vicit Iulius.*“ Calp. Sic. *Ecl.* 1, 33–45. Zitat u. Ü. nach: Korzeniewski 1971, 12f. Calpurnius Siculus, über dessen Biographie kaum etwas bekannt ist, dichtet in der Nachfolge von Vergils Eklogen zur Zeit Neros, auf dessen Regierungszeit etliche seiner Hirtengedichte anspielen. Die 1. Ekloge preist die segensreiche Regierungszeit des Kaisers als Wiederkehr einer *aurea aetas*, während die 2. Ekloge vorwiegend ländlich-bukolischen Charakter besitzt und das verbreitete Grundmotiv vom Wettgesang der Hirten aufnimmt. Neben der panegy-

rischen Bezugnahme auf historische Ereignisse wie Neros Regierungsantritt, die eine ungefähre Datierung der 1. Ekloge in die Jahre um 54–55 n. Chr. erlauben, fließen auch Elemente eines zeitgenössischen Realismus mit ein, etwa bei der Ekphrasis eines hölzernen Amphitheaters, das Nero in Rom errichten lässt (7. Ekloge). In der sorgfältig zusammengestellten Eklogensammlung des Calpurnius Siculus werden die Landschaftsdichtung und die traditionelle Schilderung des *locus amoenus* – etwa des Hains des Hirten-gottes Faunus an einer von Bäumen beschatteten Grotte in der 1. Ekloge – vermehrt mit einer Lobpreisung des Kaisers verbunden. Direkt vergleichbar mit der *aurea aetas*-Thematik der augusteischen Zeit (etwa bei Tibull und Vergil) ist die Weissagung des Faunus, der von Frieden (*secura pax*) und Gerechtigkeit (Themis) unter göttlicher Schirmherrschaft kündigt. Eine Passage der 4. Ekloge lässt sich hier anschließen: „Waltet die Gottheit des Kaisers, besucht der Lykäische Pan selbst sorgloser seine Wälder, in lieblichem

II. Strukturen perspektivischer Raumerfassung in Landschafts- und Panoramabildern

„Wer im Schatten der Eiche geruhsam die Schafe dort weidet, kommt, und auch Vater Faunus und doppelhörnige Satyrn. Trockenem Fußes erscheinen Dryaden, mit feuchten Najaden, und in ihrem Lauf verharren die eilenden Flüsse. Östliche Winde versäumen, in zitterndes Laub zu stürzen, und das Gebirge hüllen sie gänzlich tief in ein Schweigen.“⁸⁵⁸

„Wiedergekehrt sind die Tage Saturns und die Jungfrau Asträa, unser Jahrhundert fand gänzlich zurück zu der alten Gesittung. Sorglos birgt der Schnitter, den Hoffnung nicht trog, seine Ähren, mild wird der alternde Wein, und es streift auf den Wiesen die Herde. [...] Jetzt trägt die Erde von selbst wieder neue Früchte in Fülle, jetzt sind sicher die Schiffe, nicht zürnet mehr rasend die Woge, [...] Keusche Lucina, erweise dich huldreich, schon herrscht dein Apollo!“⁸⁵⁹

Neben der bukolischen Thematik, die sich in der neronischen Landschaftsmalerei ebenso prägnant ausdrückt wie in der zeitgenössischen Dichtung, macht sich in den beiden Neapler Landschaftsfresken ein weiterer Aspekt bemerkbar, der für die Aufnahme neuer Einflüsse ins traditionelle Bildsujet der sakral-idyllischen Landschaft spricht. Anders als in den pointierten „Kulturlandschaften“ des Zweiten und Dritten Stils, in denen die Natur immer vom Menschen überformt und gestaltet, bebaut, bevölkert und von den Zeichen menschlicher Zivilisation geprägt war⁸⁶⁰, spiegelt sich in den Neapler Sakral-Idyllen eine stärkere Naturbelassenheit und Ur-

Schatten ruht Faunus, ohne Sorgen, in ruhigem Quellwasser baden Najaden. Nicht mehr auf menschliches Mordblut wird eine Bergnymphe treten, wenn durch die Berge sie hurtig mit trockenem Fuße daherstürmt.“ „*Numine Caesareo securior ipse Lycaeus Pan recolit silvas at amoena Faunus in umbra securus recubat placidoque in fonte lavatur Nais et humanum non calcatura cruorem per iuga siccato velox pede currit Oreas.*“ Calp. Sic. *Ekl.* 4, 132–136. Zitat u. Ü. nach: Korzeniewski 1971, 42f. Allerdings deutet sich in der 7. Ekloge, wo die Beschreibung des Amphitheaters und ein Besuch des Hirten Corydon in der Hauptstadt im Mittelpunkt stehen, bereits eine Abkehr von den überkommenen Motiven der Bukolik an, da die ländlichen Riten und Kulte blass und farblos neben den Spektakeln der Großstadt erscheinen. Was den Gegensatz von Stadt und Land betrifft, der in der bukolischen Dichtung seit Theokrit ein zentrales Thema war und bei Vergil noch in der Aufladung der bukolischen Landschaft als fiktionaler Rückzugsort und imaginäres Reich der Glückseligkeit bestand, zeichnet sich bei Calpurnius Siculus eine „Trendwende“ und Hinwendung zur Stadt ab, kommt die Spannung zwischen einem vergilischem Arkadien und der Faszination einer urban geprägten Kultur deutlich zum Ausdruck. Dass die Landschaftsdichtung dieser Zeitstufe nicht nur die bukolische Tradition fortführt, sondern zunehmend eine Vorliebe für realistische Landschaftsschilderungen entwickelt, wird in den Werken von Martial (Epigramme) und Statius (*Silvae*) ersichtlich. Vgl. Croisille 1982, 194 f.; Croisille 2010, 34. 64. 121; Effe – Binder 2001, 98 f. 100–103. 108–113; Korzeniewski 1971, 1–5.

858 „*Convenit umbrosa quicumque sub ilice lentus pascit oves, Faunusque pater Satyrique bicornes; affuerunt sicco Dryades pede, Naides udo, et tenere suos properantia flumina cursus; desistunt tremulis incurrere frondibus Euri atque per totos fecere silentia montes.*“ Calp. Sic. *Ekl.* 2, 12–17. Zitat u. Ü. nach: Korzeniewski 1971, 18 f.

859 „*Saturni rediere dies Astraeaque virgo, totaque in*

antiquos redierunt saecula mores. Condit securas tota pe-messor aristas, languescit senio Bacchus, pecus errat in herba. [...] nunc tellus inculta novos parit ubere fetus, nunc ratibus tutis fera non irascitur unda [...]. casta, fave, Lucina, tuus iam regnat Apollo!“ *Carm. Eins.* Gedicht 2, 23–26; 2, 35–37. Zitat u. Ü. nach: Korzeniewski 1971, 82–85. Bei den *Carmina Einsidensia* handelt es sich um zwei Hirtengedichte aus neronischer Zeit, die in einer Sammelhandschrift des 10. Jh. im Schweizer Benediktinerkloster Mariae Einsiedeln anonym überliefert sind (Codex 266). Ähnlich wie bei Calpurnius Siculus nach dem Vorbild Vergils gestaltet, ist eine Datierung in (spät-)neronische Zeit (um 65 n. Chr.) durch historische Anspielungen und Bezugnahme auf den Kaiser belegt. Das Motiv der *aurea aetas*, das im 2. Einsiedler Gedicht ebenso präsent ist wie bei Calpurnius Siculus und mit panegyrischen Elementen durchsetzt ist, erscheint hier nicht mehr als zukünftige Vision oder göttliche Prophezeiung, die für die neronische Regierungszeit erhofft wird, sondern bereits als verwirklichter und gegenwärtiger Zustand. Dabei bleibt für das Herrscherlob die Form der traditionellen Bukolik in der Terminologie Vergils gewahrt und knüpft in der Wortwahl direkt an Vergils 4. Ekloge an (Verg. *Ecl.* 4, 5–10). Vgl. Effe – Binder 2001, 99. 119–125; Korzeniewski 1971, 4 f.

860 In den sakral-idyllischen Szenarien des Zweiten und Dritten Stils wird durchweg eine geordnete, fruchtbare und „humanisierte“ Natur gezeigt, die in römischer Zeit gerade wegen ihres Kulturbezugs als angenehm und positiv empfunden wurde. Dasselbe Phänomen wurde auch in der augusteischen Literatur festgestellt, wo vor allem die kultivierte Natur einen ideellen und ästhetischen Wert besitzt. Vgl. u. a.: Kap. II. 1. 1. 5.; Curtius 1929, 386; Hinterhöller 2007b, 144–151; Leach 1974, 60. 98–100; Leach 1988, 267; Pietzcker 1965, 8. 19. 84. 88. 93 f.; Peters 1963, 3; Rostowzew 1911, 1 f.; Schneider 1995, 53–56. 79–82; Sichtermann 1984, 302; Silberberg 1980; Troxler-Keller 1964, 72 f.

sprünglichkeit der Landschaft wider. Die *Temnoi* erscheinen inmitten einer abgelegenen Wildnis, einer rauen Bergwelt und unberührten Landschaft, die gegenüber dem Kultur- und Zivilisationsaspekt der vorangehenden Bildwerke die Abgeschiedenheit und Naturverbundenheit hervorhebt. Diese neuartige Konnotation, die an der landschaftlichen Einbettung des Heiligtums bemerkbar wird, das nunmehr inmitten von Gebirgen und einsamen Seen liegt, kann vermutlich als Anleihe beim Typenvorrat der mythologischen Landschaftsbilder verstanden werden. Seit dem späten Zweiten und Dritten Stil zeigen die mythologischen Landschaftsbilder vielfach eine einsame und unberührte Natur, schroffe Berge und Felsen, dunkle Wälder und Grotten, verwunschene Quellen und ferne Gestade, die als geeignete Landschaftsfolie für jene göttlichen Mächte fungieren, die über das Schicksal der mythologischen Figuren hereinbrechen und sie läutern oder vernichten können⁸⁶¹. Der motivische *Topos* der abgeschiedenen Naturwildnis, wie er für die mythologischen Landschaftsbilder ausgeprägt wurde, wird nun teilweise ins Repertoire der Sakral-Idyllen übertragen, um in dieser Bildgattung neue Akzente zu setzen. Hierin macht sich eine Vermischung und wechselseitige Beeinflussung von landschaftlichen Bildtypen bemerkbar⁸⁶², was eben-

861 „Die mythologische Landschaft ist selten idyllisch, meist tragisch, sie hat eine Vorliebe für wildes Gebirge, kahle Bäume, allerlei Wassermotive [...]“. Rostowzew 1911, 46. In Ovids *Metamorphosen* spielt die landschaftliche Szenerie für das mythologische Geschehen ebenfalls eine entscheidende Rolle. Die einzelnen Sagenmotive werden durch ihr landschaftliches Umfeld nicht nur zu einer narrativen Einheit verschmolzen, sondern die Landschaft fungiert auch als Stimmungsträger. Im Unterschied zur kultivierten Garten-, Feld- und Weidelandschaft bei Tibull oder Vergil konzentriert sich Ovid überwiegend auf unberührtes Naturland. Die bevorzugten Schauplätze seiner Verwandlungsgeschichten sind mit *montes, silvae* und *litorae* abgelegene Bereiche der Wildnis (vgl. u. a.: Ov. *Met.* 3, 154–182; 13, 777–786). Vgl. Croisille 2010, 51 f. 106–112; Dawson 1965, 178 f.; Grimal 1938, 147. 151–153. 159; Paar 1962, 6–10. 27. 33. 36 f. 50. 79 f. 88 f. 95–99. 106 f.; Schefold 1962, 79; Segal 1969, 7. 74. 86–89; Simon 1986, 196. In der römischen Literatur wird die unberührte Wildnis oft als bedrohlich geschildert, erscheinen Gebirge, Wälder und zerklüftete Felsgebiete als menschenfeindliche und schreckliche Orte, die lieber gemieden werden (Lucr. *de Rer. Nat.* 5, 37–41; Hor. *Carm.* 1, 22, 1–24; Verg. *Ecl.* 6, 52; 10, 58 f.). Die bebaute und kultivierte Landschaft wird hingegen durchweg als angenehm und lieblich (*amoenus*) empfunden. Vgl. Bergmann 1999, 101–103; Curtius 1948, 197. 200; Hinterhöller 2007b, 149 f.; Krefeld 1957, 24 f.; Leach 1974, 96. 107; Leach 1981, 315–323; Leach 1988, 39. 133. 234; Mayer 2005, 155 f.; Rostowzew 1911, 46; Pietzcker 1965, 105; Schefold 1962, 88; Schneider 1995, 94–98; Woermann 1876, 214. 406. Als Beispiele für mythologische Landschaftsbilder des Dritten Stils, die als großformatige Mittelbilder zumeist im Rahmen einer zentralen Ädikula erscheinen und den Aspekt der „Naturwildnis“ deutlich akzentuieren, seien genannt:

- Villa Imperiale bei der Porta Marina in Pompeji, Triclinium C, Mittelbild der Nordwand mit Satyr und Mänade. Vgl. Blanckenhagen 1968, 139; Pappalardo 1985, 14; Peters 1963, 95; Schefold 1952, 107 f.; Schefold 1962, 291.
- Casa di Virnius Modestius, Pompeji IX 7, 16, Cubiculum (a), Mittelbild der Nordwand mit Hylas und den Nymphen. Vgl. Bergmann 1999, 96–99; Blanckenhagen 1957,

82; Blanckenhagen 1968, 108; Dawson 1965, 83–85; Ling 1991, 118; Paar 1962, 29; Peters 1963, 77 f.; Peters 1990, 260; Schefold 1962, 88–90.

- Pompeji I 2, 17, Tablinum (e), Mittelbild der Ostwand mit Luna und Endymion. Vgl. Dawson 1965, 91; Peters 1963, 86; Schefold 1962, 10; Sichtermann 1984, 291–295.
- Pompeji V 2, 10, Cubiculum (q), Mittelbild der Ostwand mit Hippolytos beim Opfer an Diana, Mittelbild der Südwand mit der Geschichte des Marsyas (Neapel, MN 120626, Abb. 170). Vgl. Bergmann 1999, 93–96; Blanckenhagen 1957, 82; Blanckenhagen 1968, 110–121; Dawson 1965, 89 f.; Ling 1991, 116; Peters 1963, 82–84; Simon 1990a, 241.

- Casa del Frutteto, Pompeji I 9, 5, Triclinium, Mittelbild der Westwand mit Diana und Actaeon (Abb. 171). Vgl. Bergmann 1999, 81. 85–89; Biering 1995, 188; Dawson 1965, 180; Croisille 2005, 180 f.; Croisille 2010, 42 f. 110–112; Leach 1981, 315. 319. 323; Ling 1991, 116; Mielsch 2001, 150 f.; Paar 1962, 105 f. 128. 135 f.; Peters 1963, 85; Sichtermann 1980, 457–461; Sichtermann 1984, 295 f.

862 Auf einen möglichen Einfluss mythologischer Landschaftsbilder in den beiden Neapler Fresken (MN 9471, 9486) machte bereits Leach aufmerksam (allerdings aus anderen Gründen): „Both in their compositional fullness and the use of visual symbolism for narrative suggestions, landscapes of this kind have much in common with mythological compositions. These few examples, which constitute the sum of our knowledge of sacral-idyllic landscape during its period of most intensive development, indicate a Roman acculturation of the genre that widens its focus [...]“. Leach 1988, 257. Die Beeinflussung von mythologischen und sakral-idyllischen Landschaftsbildern ist dabei weniger als einseitiger Prozess, sondern als Wechselwirkung zu verstehen, da im Gegenzug auch mythologische Landschaftsbilder typische Motive des sakral-idyllischen Genres aufnehmen können, etwa kleine Ädikula-Schreine, heilige Tore und Säulen. Als Beispiel für die Aufnahme sakraler Architekturmotive in die Gattung des mythologischen Landschaftsbildes seien ein großformatiges Fresko mit der Schleifung der Dirke aus der Casa di Giulio Polibio aus dem späten Dritten Stil (Pompeji IX, 13, 1–3, Triclinium, Mittelbild der Ostwand) und eines der mythologi-

falls ein Charakteristikum des Vierten Stils ist. Landschaftsformen und geläufige Motive können von einem Bildtypus in den nächsten transferiert werden, Elemente aus dem Motivschatz der mythologischen Landschaftsbilder erscheinen innerhalb der Sakral-Idyllen oder umgekehrt, Villenbilder nehmen Formengut aus den Sakral-Idyllen auf, Hafenlandschaften mischen sich mit Stadtansichten oder zeigen Villenmotive. Daneben werden geläufige Bildmotive weiter tradiert und als vorgeprägte Versatzstücke anhand von gängigen Kompositionskriterien arrangiert⁸⁶³, was eher gegen eine topographische Verankerung der Neapler Landschaftsszenen spricht.

◆ *Neapel, MN 9418, Pompeji (?), quadratisches Bildfeld, „L'Ariete smarrito“ (Abb. 247):*

Eines der bekanntesten Beispiele für quadratische Einzelbilder des Vierten Stils (49 × 50 cm)⁸⁶⁴ ist ein ausgeschnittenes Landschaftsfresko in Neapel, das als „verirrter Widder“ bezeichnet wird⁸⁶⁵. Ein Hirte mit Fellschurz führt den Widder zum Opfer an ein Bergheiligtum heran, das aus einer Umfriedung, einem heiligen Baum, zwei Ädikulen und einem niedrigen Giebelbau – womöglich ein Grabmonument/Heroengrab – besteht⁸⁶⁶. Die architektonische Struktur der Bauten ist ziemlich unklar und lässt sich nur teilweise nachvollziehen⁸⁶⁷: Die Ädikulen erscheinen frontal zur Bildebene und infolge ihrer geringen Tiefenerstreckung weitgehend als Aufrisse bzw. in Seitenansicht von rechts. Undurchsichtiger sind die Basis und die Umfriedung, deren ersichtliche Tiefenlinien ebenfalls eine Art Seitenansicht von rechts nahelegen. Ebenso vage und verschwommen wie die Architektur des Heiligtums ist der restliche Landschaftsraum, der sich im Hintergrund zu einer imposanten Felskulisse steigert. An das Plateau mit dem Kultbezirk schließt sich rechts ein Bergmassiv an, von dem ein Hirt mit Weidevieh herabkommt. Durch eine Schlucht vom Heiligtum getrennt, erhebt sich links eine Bergspitze mit einer Herme am Gipfel. Dahinter türmen sich weitere Felsmassive auf, die in enger räumlicher Schichtung hintereinander liegen und zum Hintergrund durch eine Gebirgswand abgeschlossen werden, die eine Art natürlichen „Horizont“ bildet. Über der schroffen Berglandschaft ist ein Stück blauer Himmel zu sehen, wobei diese farblich gefasste Darstellung des Himmels eine Neuerung des Vierten Stils ist⁸⁶⁸. Trotz der unklaren Raumstruktur, den zahlreichen Vagheiten und dem diffus organisierten Raumgefüge wird eine starke räumliche Wirkung erzeugt, die fast ausschließlich durch das geschickte Hintereinander der Felsmassive und ihre Überschneidungen erreicht wird. Während linear-perspektivische Faktoren kaum eine Rolle spielen, wird eine wirkungsvolle Raumsuggestion mit farblichen Mitteln und einer kulissenartigen Tiefenschichtung der Gebirgsformationen erreicht. Ebenso findet eine geschickte Anwendung von Luft- und Farbperspektive statt, wobei das Bergheiligtum mit anschließendem Felsmassiv in den Tönen Weiß, Braun, Ocker und Rot gehalten ist, während die Bergrücken im Hintergrund kühlere und gedämpfte Farben wie Grau und Blau-Grau bevorzugen. Dazu kommt eine ausführliche, wenn auch eigenwillige Behandlung von Licht und Schatten⁸⁶⁹ (Abb. 378). Grundsätzlich erfolgt die Beleuchtung von

schen Mittelbilder aus der Casa del Frutteto, ebenfalls später Dritter Stil, genannt, das im Rahmen einer Küsten- und Meeresszenerie den Sturz des Icarus thematisiert (Pompeji I 9, 5, Triclinium 11, Mittelbild der Westwand). Vgl. Auricchio u. a. 2001, 218; Bergmann 1991, 91 f.; Bergmann 1992, 30; Biering 1995, 188; Blanckenhagen 1968, 112 f. 120; Croisille 2005, 181; Croisille 2010, 110 f.; Hinterhöller 2007b, 149 f.; Leach 1986, 157–167; Leach 2004, 222 f.; Mielsch 1981, 162. 179; Peters 1963, 85.

⁸⁶³ Peters 1963, 189.

⁸⁶⁴ Annähernd quadratische und gerahmte Einzelbilder sind ein Markenzeichen für die sakral-idyllische Landschaftsmalerei im Vierten Stil. Innerhalb des Wandsystems nahmen sie oft das Zentrum der architektonischen Wandgliederung ein und waren als Mittelbilder besonders detailliert und qualitativvoll gestaltet. Vgl. Peters 1963, 189.

⁸⁶⁵ Die Bezeichnung „L'Ariete smarrito“ findet sich an der Rahmung des ausgeschnittenen Freskos im Neapler Museum. Zu diesem Landschaftsbild vgl.: Croisille 2010, 121; Bergmann 1992, 31 f.; Bragantini – Sampaolo 2010, 419; Croisille 2005, 214; Curtius 1929, 393; Lavagne 2001, 318; Mielsch 2001, 183; Peters 1963, 148 f.; Peters 1990, 259; Rostowzew 1911, 87; Steingraber 1985, 32 f.

⁸⁶⁶ Peters 1963, 148 f.; Rostowzew 1911, 87.

⁸⁶⁷ Peters 1963, 148 f.; Steingraber 1985, 32 f.

⁸⁶⁸ Im Fall des „L'Ariete smarrito“ ist es nicht auszuschließen, dass ein Stück der Himmelspartie restauriert wurde. Vgl. Peters 1963, 149.

⁸⁶⁹ Das Neapler Fresko ist eines der besten Beispiele für den wirkungsvollen Einsatz von Beleuchtungseffekten und die atmosphärische Perspektive im Vierten Stil, was in der Forschung durchaus hervorgehoben wurde: Croisille 2005,

links, sodass die rechten Gebäudepartien am Kultbezirk, die Berghänge, Felsen und sogar Figuren dunkle Eigenschatten aufweisen. Daneben gibt es eine starke Kontrastierung von hellen, beleuchteten Landschaftspartien und solchen, die sich im Schatten befinden. Während die Hirtenszene und der Steilhang am rechten Bildrand in grelles Licht getaucht sind und das Bergheiligtum ebenfalls hell erleuchtet ist, fällt auf die Felsspitze mit der Herme ein dunkler Schatten, der so wirkt, als würde sich links vom Bildrand ein weiterer Berg befinden, der als Schattenquelle fungiert. Dass im „*L'Ariete smarrito*“ starke Hell-Dunkel-Kontraste gesucht werden, wird nicht zuletzt an den namensgebenden Figuren ersichtlich, die sich von der strahlenden Kulisse des Bergheiligtums abheben und ihre Schlagschatten auf die Grundebene nach rechts werfen, was mit der Verteilung der Eigenschatten übereinstimmt und auf eine Beleuchtung von links hinweist. Besonders interessant und perspektivisch ambitioniert ist die Darstellung der Schlagschatten am Bergheiligtum. Die vordere (linke) Ädikula und ein Teil der Umfriedungsmauer werfen ihre Schatten auf die Basis des Kultbezirks und die halbhohe Mauer an der rechten Ädikula. Zunächst mutet der Verlauf des Schlagschattens auf der Basis durchaus gelungen an, da er mit der Schattenrichtung (Grundrissspur *l'*) jenes Schlagschattens übereinstimmt, den Widder und Hirt auf die Grundebene werfen, was auf eine Parallelbeleuchtung hindeuten würde⁸⁷⁰. Problematisch ist der restliche Schlagschatten an der Umfriedungsmauer und der hinteren Ädikula, der gemessen an der Grundrissspur (*l'*) nicht geometrisch korrekt im Sinne einer Parallelbeleuchtung konstruiert ist. Denn es hat den Anschein, als wäre die abfallende Schattenlinie an der hinteren Ädikula mit dem Schlagschatten der vorderen Ädikula übereingestimmt, obwohl diese Schattenpartie nicht von der vorderen Ädikula herrühren kann, sondern nur von der Umfriedungsmauer⁸⁷¹. Der Schlagschatten der vorderen Ädikula müsste sowohl auf die Front der Umfriedungsmauer als auch auf die hintere Ädikula fallen, wie sich anhand einer schematischen Rekonstruktionsskizze nachvollziehen lässt (Abb. 379)⁸⁷². Der Schatten der Umfriedungsmauer dürfte nicht zum Schlagschatten der vorderen Ädikula abfallen. Die ausführliche Schlagschattendarstellung im „*L'Ariete smarrito*“ scheint zwar auf genauer Beobachtung und empirischer Kenntnis von Schlagschattengrenzen zu basieren, ist in den Details aber fehlerhaft und greift nicht auf eine geometrische Schattenkonstruktion (mit Parallelbeleuchtung) zurück. Ähnlich wie bei der architektonischen Struktur des Kultbezirks macht sich auch hierin ein gewisses Maß an räumlicher Vagheit bemerkbar, bei dem es nicht darauf ankommt, ein perspektivisch schlüssiges Raumgefüge herzustellen, sondern eine möglichst stimmungsvolle *Wirkung* und einen optisch ansprechenden *Raumeindruck* zu erzeugen. In dem lichtdurchfluteten und von Bergmassiven beherrschten Bildraum werden linear-perspektivische Zusammenhänge nur zweitrangig beachtet, um stattdessen mithilfe von geschickten Überschneidungen, Luft- und Farbperspektive einen erstaunlichen Grad an räumlicher Suggestion zu erzielen. Die koloristischen Mittel des Vierten Stils – die natürliche Polychromie, die farbliche Gestaltung des Himmels und die völlige Aufgabe des Inselstils – steigern diesen räumlichen Effekt noch. Denn im Gegensatz zu den neutral belassenen

214 (Schattengebung); Croisille 2010, 121 („la lumière, venant de la gauche, illumine violemment la facade de l'édifice central [...]“); Mielsch 2001, 183 (Hell-Dunkel-Kontraste); Peters 1963, 148 f. (gute Beleuchtungseffekte); Steingräber 1985, 33 (Licht und Schatten, Luft- und Farbperspektive, starker malerischer Charakter, sonnig-transparente Raumwirkung).

870 Die Grundrissspur des gerichteten Lichtstrahls (*l'*) ist am Schlagschatten der Figuren und jenem der Ädikula annähernd parallel. Vgl. Kap. I. 3. 2.

871 Legt man die Grundrissspur des gerichteten Lichtstrahls (*l'*) zugrunde, die sich aus dem Schattenverlauf der vorderen Ädikula ergibt, müsste der Schlagschatten an der hinteren Ädikula stärker abfallen.

872 Für die schematische Rekonstruktion des heiligen Bezirks in MN 9418 wurde eine Vereinfachung der Architekturen vorgenommen. Die Ädikulen werden als schlichte Pfeilermonumente in „Schachelform“ und ohne Giebel dargestellt. Es wird deutlich, dass der Schlagschatten der Gartenmauer nicht zum Schatten der vorderen Ädikula abfallen dürfte, sondern nur in seinen eigenen Schatten münden kann. Das vordere Tor wirft seinen Schlagschatten auf die hintere Ädikula und die Umfriedungsmauer (die Position der Architekturen und die Richtung des Lichtstrahls wurden geringfügig geändert, um die komplexe Schattensituation in der Rekonstruktion möglichst übersichtlich und anschaulich zu gestalten, d.h. ohne Überschneidung der Schlagschatten).

„Leerstellen“ in den Sakral-Idyllen des Zweiten Stils und den verschwommenen Rändern des Dritten Stils ist der gesamte Landschaftsraum im „*L'Ariete smarrito*“ vollständig durchgestaltet und „ausgefüllt“. Die einzelnen Bildelemente – Berge und Architekturen – werden nicht mehr lose auf der Malfläche platziert, sondern mithilfe starker Überschneidungen zusammengebunden und räumlich nahtlos ineinander verschränkt. Die malerische Angabe einer durchgehenden Bodenfläche (Vordergrund) und der lückenlose Farbauftrag verstärken diesen Eindruck von räumlicher Einheit. In dieser Hinsicht ist das Neapler Fresko sehr bezeichnend für Entwicklung des Landschaftsbildes im Vierten Stil⁸⁷³: Mithilfe einfacher Gestaltungskriterien und räumlicher „Darstellungsrezepte“ wie Luft- und Farbperspektive, einfacher Linearperspektive und reichhaltiger (wenn auch nicht immer korrekter) Schattengestaltung werden illusionistische Landschaftsbilder mit ansprechendem Raumeindruck erzeugt. Dieser effektbetonten Gestaltungsweise entspricht es, wenn im „*L'Ariete smarrito*“ eine Normalansicht gewählt wurde und sich der Betrachtungswinkel am Raumerlebnis eines stehenden Betrachters orientiert, der sich in etwa auf Höhe des Bergheiligtums befindet. Im Neapler Fresko wird vor allem ein visionär-stimmungsvolles Landschaftsbild angestrebt, das in dem Übergangsfeld „Karte – Landschaftsbild“ eindeutig zu positionieren ist und hierzu alle erforderlichen Kriterien der Raumschließung ausgebildet hat⁸⁷⁴.

Denkbar schwierig fällt es, im „*L'Ariete smarrito*“ irgendeine topographische Verankerung zu erkennen, da die typischen und idealisierenden Aspekte deutlich überwiegen. Obwohl die raue Bergwelt vielleicht entfernt an Italien oder Griechenland erinnern soll⁸⁷⁵, ist hier kein *tópos* im Sinne eines realen Ortes gemeint, sondern ein literarisch vorgeprägter Topos, der sich in seiner pointierten Verbindung von Felsmassiven, steilen Schluchten, rustikaler Hirtenidylle und ländlicher Frömmigkeit stark an die dichterischen Traumwelten der lateinischen Bukolik anschließt, an Vergils Arkadien oder das kühle Tempetal der thessalischen Bergwildnis, bei denen es sich um literarisch überformte und sentimental verbrämte Kunstlandschaften handelt, ein ersehntes Naturreich ursprünglicher Glückseligkeit. Diesbezüglich ist das Neapler Fresko mit dem „verirrten Widder“ vielleicht eines der besten Beispiele für den anhaltenden Einfluss bukolischer Dichtung und verkürzter Wunschwelten auf die römische Landschaftsmalerei der Kaiserzeit.

873 Steingraber (1985, 32f.) datiert das Fresko an die Wende vom Dritten zum Vierten Stil (Mitte 1. Jh. n. Chr.), Croisille (1982, 193. 207) glaubt an eine ersonische Entstehung und auch Peters erkennt Reminiszenzen an den Dritten Stil (1963, 149; 1990, 259), wobei er den stimmungsvollen und reichhaltigen Hintergrund eindeutig und korrekt in den Vierten Stil verweist. Bereits Rostowzew (1911, 87) datierte in den Vierten Stil, während Mielsch (2001, 183) das Fresko dem Dritten Stil zuweist, was sich weder anhand des Formats noch der räumlichen Darstellungsweise und Stilistik halten lässt. Beyen (1951, 53) und Peters (1963, 149) dachten an einen Zusammenhang mit der Werkstatt der Casa dei Vetii, wobei Peters die stilistische Ähnlichkeit mit den beiden Neapler Landschaftsfresken MN 9472 und MN 9486 hervorhebt (was vielleicht für eine Datierung in den früheren Vierten Stil sprechen würde). Trotz der klaren Zuweisung des „*L'Ariete smarrito*“ in den Vierten Stil gibt es Gestaltungskriterien, die nach wie vor an den Dritten Stil erinnern – etwa die charakteristische Komposition um ein hervorgehobenes Heiligtum im Bildzentrum (der Vierte Stil bevorzugt eher einen diagonalen Bildaufbau). Vgl. Hinterhöller 2007a, 46–50; Peters 53, 110f. 187f.

874 Die Schaffung einer suggestiven Raumwirkung mithilfe weniger raumschaffender Faktoren wurde bereits von

Curtius (1929, 394) hervorgehoben: „Diese Weiträumigkeit [...] wird nicht durch die linear-perspektivische Ferne erreicht, [...] sondern durch die Virtuosität malerischer Kontraste [...]. Das Erstaunliche bei den primitiven Mitteln der Perspektive bleibt jedes Mal die erreichte Illusion. In diesem losen, lockeren, widerspruchsvollen Aufbau der Bilder besteht ihr Reiz. Weil sich mit der inneren Unsicherheit der Komposition der malerisch-impressionistische Stil verbindet, erhalten diese Landschaften jene unbestimmte Idealität wie von Traumbildern.“ Steingraber wollte eine thematische Gewichtung im Landschaftsraum des „*L'Ariete smarrito*“ erkennen, welche auf das ländliche Heiligtum fokussiert: „Der Bildraum deckt sich [...] im wesentlichen mit dem Hain, der aus der chaotischen Naturwildnis als ein der Gottheit geweihter Ort ausgegrenzt ist. Es handelt sich um einen auf das Heiligtum hin gestuften Raum.“ Steingraber 1985, 34. Der Kultbezirk als Ausgangspunkt der Raumschaffung lässt sich in zahlreichen sakral-idyllischen Landschaftsbildern vom Zweiten bis zum Vierten Stil fassen und macht sich nicht zuletzt in kompositorischer Hinsicht (Heiligtum im Bildzentrum) bemerkbar.

875 Rostowzew 1911, 87: „Wer erinnert sich nicht sofort ähnlicher Landschaften in Griechenland, vielleicht auch Italien, sicherlich aber nicht in Ägypten?“ Zum Vergleich mit Arkadien: Croisille 2005, 214.

„Es lassen ertönen im zarten Grase der fetten Schafe Hüter ihre Lieder auf der Flöte; sie erfreuen den Gott, dem das Vieh und die dunklen Hügel Arkadiens lieb sind.“

„Jetzt ist es Zeit, grün das glänzende Haupt zu kränzen mit Myrte oder mit Blumen, wie sie trägt die gelockerte Erde, jetzt ist es auch Zeit, dem Faunus zu opfern in schattigen Hainen, sei's daß er fordert ein Lamm, sei's daß lieber er sieht einen Bock.“

„Dafür aber genießt man Ruhe und Frieden und ein Leben ohne Trug, das reich ist an mancherlei Gut, und lebt auf weiten Feldern in Muße. Auch fehlen nicht Grotten, natürliche Seen, nicht kühles Tempetal, das Muhen der Rinder und wohliger Schlummer unter Bäumen.“⁸⁷⁶

- ◆ *Villa San Marco, Stabiae: Atrium, Nord-Westwand, quadratisch gerahmtes Mittelbild mit sakral-idyllischer Landschaft; Cubiculum (52), Neapel, MN 9414, quadratisch gerahmtes Mittelbild mit sakral-idyllischer Villen- und Seelandschaft (Abb. 248–251):*

Im Freskenkomplex der Villa San Marco in Stabiae haben sich eine Vielzahl an Landschaftsbildern verschiedener Gattungen erhalten, die sich sowohl dem sakral-idyllischen Genre als auch der Villen- und Hafensicht zurechnen lassen, wobei in etlichen Beispielen charakteristische Mischformen ausgeprägt wurden. Das Vorkommen verschiedener Motivtypen in einer gemeinsamen Landschaftsszene ist ein Charakteristikum des Vierten Stils, das zur Ausbildung neuer Bildformen führt und eine ausschließliche Zuweisung des jeweiligen Landschaftsbildes an eines der traditionellen Bildgenres oft erschwert. Im Hinblick auf das Vorkommen solcher Landschaftspinakas mit betont sakral-idyllischer Ikonographie wurden für die Villa San Marco – die im Rahmen der Villenbilder noch einmal ausführlich besprochen wird – zwei quadratische Bildfelder ausgewählt, die sich dem Atrium und einem Cubiculum zuordnen lassen.

Das *atrium tetrastylum* der Villa San Marco besitzt eine schwarzgrundige Ausmalung mit zwei annähernd quadratisch gerahmten Landschaftsbildern in der Hauptzone der Nordwestwand (Abb. 248). Während es sich bei einem der Bildfelder um eine mythologische Landschaftsdarstellung handelt⁸⁷⁷, stehen im Zentrum des benachbarten Pinax die traditionellen Motive der sakral-

⁸⁷⁶ „*Dicunt in tenero gramine pinguium custodes ovium carmina fistula delectantque deum, cui pecus et nigri colles Arcadiae placent.*“ Hor. *Carm.* 4, 12, 8–11 (Zitat u. Ü. nach: Kytzler 2000, 218 f.). „*Nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto aut flore, terrae quem ferunt solutae, nunc et in umbrosis Fauno decet immolare lucis, seu poscat agna sive malit haedo.*“ Hor. *Carm.* 1, 4, 9–12 (Zitat u. Ü. nach: Kytzler 2000, 14 f.). „*Aut securo quies et nescia fallere vita dives opum variorum, at latis otia fundis, speluncae vivique lacus et frigida Tempe mugitusque boum mollesque sub arbore somni non absunt.*“ Verg. *Georg.* 2, 467–470 (Zitat u. Ü. nach: Schönberger 1994, 66 f.). Die Bergwelt Arkadiens in der Mittelpeloponnes galt bereits vor der lateinischen Bukolik als Land der Hirten. Arkadien wurde als rückständige und isolierte Region betrachtet, in der sich alte Bräuche und einfache Lebensweisen erhalten hatten. Darüber hinaus war Arkadien die „Heimat“ des Hirtengottes Pan. Ab der bukolischen Dichtung Vergils fungiert Arkadien primär als fiktionaler Rückzugsort und erfährt eine literarisch Überformung, die es zum Symbol einer verklärten Landschaft erhebt, wo sich eine einfache Lebensweise mit ursprünglicher Frömmigkeit und moralischer Reinheit verbindet. Zum Arkadien-Motiv in der Bukolik vgl. u. a.: Albrecht 2001, 117; Blanckenhagen 1962, 25 f.; Buchheit 1986, 133; Curtius 1948, 195–197. 200–205; Effé – Binder 1989, 49–97. 100–113; Grimal 1960, 215. 292; Grüner 2004, 269; Himmelman 1980, 18; Kette-

mann 1972, 20; Kotsidu 2008, 47. 62–64; Leach 1974, 83. 99–104. 108. 112; Leach 1980, 59 f. 62; Pietzcker 1965, 50. 81–83. 93–97. 114; Römer 1981, 12 f.; Schefold 1952, 163 f.; Schneider 1995, 124–134. 141–143; Snell 1955, 371–373; Steingräber 1985, 27 f.; Stephan 1971, 10; Swinkels 1984, 40; Troxler-Keller 1964, 71; Witek 2006, 126–129. 166. 186 f. 228; Zanker 1987, 286; Zanker 1995, 141 f.

⁸⁷⁷ In einer felsigen Landschaftsszenerie mit einigen Architekturen erscheinen Ödipus und die Sphinx im Zentrum der Komposition (Abb. 249). Die landschaftliche Umgebung der mythologischen Begebenheit – die Sphinx sitzt erhöht auf einem Felsvorsprung und stellt Ödipus das Rätsel – wird hier in eine räumlich weitläufige Landschaft eingebunden, deren Motive mit ländlichen Heiligtümern und kleinen Tempel deutlich an das Repertoire des sakral-idyllischen Genres anknüpfen. Auf diese Weise wird eine formale und motivische Angleichung an das benachbarte Bildfeld angestrebt, welches auf mythologische Figurenstaffage verzichtet. Für das mythologische Landschaftsbild des Atriums werden in der Literatur gelegentlich Inventarnummern des Antiquariums in Stabiae (ACS (6)2450) angegeben. Bei mehrfachen Besuchen der Villa San Marco 2007, 2010 und 2014 befand sich das Landschaftsbild allerdings *in situ*. Vgl. Barbet 1999, 154; Elia 1957, 52 f.; Irelli u. a. 1990, Bd. II, 249; Peters 1963, 135.

idyllischen Landschaftsmalerei (Abb. 249, 250): Im Vordergrund erscheint auf einer felsigen Anhöhe ein ländliches Heiligtum mit *porta sacra*, Ädikula-Schrein und einem heiligen Baum, der sich durch die Säulen des Tormonuments windet⁸⁷⁸. Das teilweise felsige Gelände erstreckt sich nach rechts in den Mittelgrund, wo ein Hirte seine Ziegenherde weiden lässt. Weitere ländliche Bauten (Giebelhaus und Turmbau) erscheinen dahinter am Ufer eines Flusses, der sich schräg durch das Bildfeld zieht und mit seinem Verlauf in den Hintergrund eine raumschaffende Funktion übernimmt („diagonaler Raumaufschluss“). Am jenseitigen Flussufer tauchen im Hintergrund weitere Architekturen auf, die sich aufgrund ihrer monumentalen Porticusanlagen als Villenbauten zu erkennen geben. Während das vordere Ufer also von einfachen Bauten, Kultmonumenten und Hirtenszenen der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei beherrscht wird, dominieren im Hintergrund die Zeichen einer mondänen Villenkultur mit mehrstöckigen Porticen, prunkvollen Aussichtstürmen und weitläufigen Gebäudetrakten. Die Villenbauten liegen nicht weit vom Fluss entfernt am Fuße zweier steil aufragender Bergspitzen. In weiter Ferne mündet das Gelände in einen natürlichen Horizont, der an einen tiefblauen Himmel grenzt. Stilistisch lässt sich das Bildfeld jener Gruppe von Landschaftsbildern im Vierten Stil zuweisen, die im Gegensatz zur Skizzentchnik der *pictura compendiaris* eine besonders sorgfältige und detaillierte Ausführung besitzen. Die stilistische Feinheit mag in diesem Fall ein Zugeständnis an die Kombination mit der mythologischen Landschaftsszene sein, da in beiden Bildfeldern eine motivische und stilistische Übereinstimmung hergestellt wurde, um zumindest einen formalen Bezug beider Landschaftsbilder zu schaffen. Perspektivisch ist das Atriumsfresko in mehrfacher Hinsicht interessant, da es nicht nur die Umsetzung geläufiger Perspektiveformen (und Perspektivefehler) dokumentiert, sondern mit seiner weitläufigen Landschaftsszenarie auch als Paradebeispiel für die Verbreitung der Panoramadarstellung im Vierten Stil gelten darf (Abb. 381). Maßgeblicher Faktor, um ein tiefenräumlich ausgedehntes Raumgefüge zu schaffen, das sich bruchlos bis in den fernsten Hintergrund erstreckt, ist die malerische Ausgestaltung einer durchgehenden Grundebene, die von einer felsigen Uferzone im Vordergrund in ein breites Flussbett im Mittelgrund übergeht, während sich im Hintergrund ein Gelände mit vereinzelt Bergspitzen anschließt. Zu diesem panoramahaften Landschaftsgefüge trägt die Darstellung des natürlichen Horizontes bei, der sehr hoch im Bildfeld angesetzt ist (etwa auf $\frac{7}{8}$ der gesamten Bildhöhe). Die explizite Darstellung des natürlichen Horizonts und seine hohe Lage sind dabei nicht nur ein Merkmal für die Landschaftsbilder des Vierten Stils, sondern werfen einmal mehr das Horizontproblem auf, also die Frage, ob natürlicher und konstruktiver Horizont annähernd korrespondieren bzw. wie viele „konstruktive Horizonte“ überhaupt Verwendung finden. Um sich an eine Beantwortung dieser Frage heranzutasten, ist eine linearperspektivische Analyse erforderlich, zu der die Architekturen in Vorder-, Mittel- und Hintergrund herangezogen werden können. Die verschiedenen Bauten der Villenanlage im Hintergrund unterliegen alle einer Seitenansicht von rechts und einer mehr oder weniger starken Aufsicht, wobei die Orthogonalen ein loses Konvergenzmuster bilden, dessen Tiefenlinien einen eigenen konstruktiven Horizont ausbilden (KH1) und sich relativ knapp unter dem natürlichen Horizont schneiden. Anders verhält es sich mit den rustikalen Architekturen im Mittelgrund, die ebenfalls eine Seitenansicht von rechts und eine leicht erhöhte Normalansicht aufweisen. Die Orthogonalen der Gebäude sind jedoch keinesfalls mit dem Konvergenzbereich der Villenanlage übereingestimmt, sondern laufen weit darunter und außerhalb des rechten Bildrands zusammen. Nicht nur die Ansichtsseite, sondern auch die Ansichtshöhe beider Architekturkomplexe weichen also stark voneinander ab, der konstruktive Horizont

878 Für das Bildfeld mit seiner charakteristischen Mischform aus sakral-idyllischen Motiven und Villenarchitekturen wird gelegentlich eine Inventarisierung im Antiquarium von Stabiae angeführt (ACS (6)2455). Das Fresko befindet sich allerdings vor Ort im Atrium der Villa

San Marco. Zum sakral-idyllischen Landschaftsbild des Atriums in annähernd quadratischer Rahmung (0,8 × 0,9 m) vgl.: Barbet 1999, 153 f.; Croisille 2010, 62; Elia 1957, 52 f.; Irelli u. a. 1990, Bd. II, 249; Lavagne 2001, 58, 317; Peters 1963, 153.

wird im Vergleich mit den Architekturen des Hintergrunds weit nach unten versetzt (KH2). Diese inkohärente Form der zentralperspektivischen Mischperspektive erfährt in den Architekturen des Vordergrundes noch eine Steigerung: Während der kleine Antentempel in einer relativ steilen Draufsicht mit Seitenansicht von rechts wiedergegeben ist und die konvergierenden Orthogonalen ihrerseits einen neuen, noch weiter darunterliegenden konstruktiven Horizont markieren (KH3), kommt für die *porta sacra* nicht nur eine Seitenansicht von links, sondern auch eine relativ starke Unteransicht (!) zum Einsatz, die einen weiteren konstruktiven Horizont markiert (KH4). Dieser konstruktive Horizont der *porta sacra* befindet sich auf $\frac{2}{8}$ der gesamten Bildhöhe und liegt damit weit unterhalb der restlichen Horizonte – sowohl den konstruktiven als auch dem natürlichen. Damit ergibt sich für das Landschaftsbild der Villa San Marco eine linearperspektivisch besonders bezeichnende und inkonsequente Form der Mischperspektive, die insofern symptomatisch für viele Landschaftsbilder der römischen Wandmalerei ist, als die Annäherung an zentralperspektivische Darstellungsformen am Horizontproblem scheitert. Diese Problematik und ihr mischperspektivisches Resultat seien hier noch einmal zusammengefasst: Obwohl für sämtliche Tiefenlinien der Architekturen konvergierende Perspektiveformen gewählt wurden und diese am Einzelobjekt mehr oder weniger in einem gemeinsamen Konvergenzbereich zusammenfinden, bleibt eine Übereinstimmung der einzelnen Konvergenzzentren im zentralperspektivischen Sinne aus. Statt einen einzigen und gemeinsamen konstruktiven Horizont zu etablieren, der für sämtliche horizontalen Tiefenlinien verbindlich ist, kommt es nicht nur zu einer Vielzahl an Sagittalen (Seitenansichten), sondern auch zu vielen konstruktiven Horizonten mit unterschiedlicher Lage (Ansichtshöhen). Das Abweichen des natürlichen Horizonts vom konstruktiven ließe sich noch durch die Annahme eines nach hinten ansteigenden Geländes (zentralperspektivisch) konsistent erklären, das Vorkommen vier konstruktiver Horizont ist mit einer Raumordnung im Sinne der Zentralperspektive aber keinesfalls mehr zu vereinbaren, sondern entspricht einer chaotischen Form der zentralperspektivischen Mischperspektive. Wie wenig diese mischperspektivische Lösung an zentralperspektivischen Verhältnissen orientiert ist, wird bereits daran ersichtlich, dass die Anhebung der Aufsicht mit der Entfernung von der Bildebene *zunimmt* und damit eine Umkehrung der zentralperspektivischen Raumstruktur erfolgt! Dementsprechend lässt sich kein schrittweises Abnehmen der Draufsicht mit der Entfernung beobachten (wie in der Vogelperspektive₁₋₂), sondern das Maß der Aufsicht nimmt mit der Entfernung sogar zu und entwickelt sich von einer Unteransicht im Vordergrund (*porta sacra*), über eine erhöhte Normalansicht im Mittelgrund zu einer Draufsicht im Hintergrund – es besteht also eine Korrelation, die der, die sich in der Zentralperspektive durch die Vorgabe eines konstruktiven Horizonts und das scheinbare Ansteigen der (horizontalen) Grundebene ergibt, genau entgegengesetzt ist⁸⁷⁹. Diese

879 Ein in mehrfacher Hinsicht interessantes Vergleichsbeispiel für das Atriumbild der Villa San Marco ist ein Landschaftsfresco aus dem rotgrundigen Cubiculum der Casa del Argo in Herculaneum (Herculaneum II, 2; Abb. 200). Wie in der Villa San Marco handelt es sich auch hier um ein quadratisch gerahmtes Mittelbild des Vierten Stils, das die Thematik des sakral-idyllischen Genres durch Motive aus anderen Landschaftstypen – in diesem Fall der Hafenanansicht – bereichert. Im Vordergrund erscheint ein ländliches Heiligtum mit Tholos-Tempel auf einem Podium. Dahinter erstreckt sich ein Gewässer in den Mittelgrund, das in der Ferne von einer als natürlicher Horizont fungierenden Hügelkette abgeschlossen wird. Am jenseitigen Ufer taucht im Hintergrund eine Hafenanlage mit Turm und Bogenstellung auf, daneben liegt ein Segelschiff vor Anker. Dem Landschaftsfresco in San Marco lassen sich nicht nur die charakteristische Mischform der Landschaftstypen und das quadratische Format anschließen,

sondern auch die mischperspektivische Darstellungsweise: Das Tholos-Heiligtum besitzt ein quadratisches Podium in Seitenansicht von rechts und annähernd kavalierspektivischer Aufsicht. Architrav und Dachfirst der Tholos erscheinen demgegenüber bereits in einer relativ starken Unteransicht, die zentralperspektivisch in Konflikt mit der Hafenanarchitektur im Hintergrund gerät. Denn obwohl die Bogenstellung deutlich über dem unteransichtigen Tholosdach liegt – ob infolge eines ansteigenden Geländes oder der Horizontproblematik, sei dahingestellt – verweisen die entsprechenden Tiefenlinien auf eine relativ starke Aufsicht, die nach zentralperspektivischen Gesichtspunkten im Widerspruch zum Ansichtswinkel der Tholos steht. Einmal mehr zeigt sich die Verwendung einer zentralperspektivisch inkohärenten Mischperspektive, die eine Verteilung der Ansichtswinkel vornimmt, welche einer zentralperspektivischen Ordnung entgegengesetzt ist und deren Hauptschwierigkeit in der Lösung des Horizontproblems besteht.

„Abfolge“ an konstruktiven Horizonten, welche im Landschaftsbild des Atriums von einem natürlichen Horizont am oberen Bildrand „getoppt“ wird, lässt sich auch nicht mehr durch die Interpretation der Grundebene als ansteigendes (nicht horizontales) Gelände erklären, sondern zeigt eine linearperspektivische Schwierigkeit auf, deren ungelöstes Problem im Auffinden eines gemeinsamen konstruktiven Horizonts bestand. Der Einwand, dass eine zentralperspektivische Lösung des Dilemmas gar nicht angestrebt wurde, sondern im Gegenteil eine mischperspektivische Variante gegenüber einer zentralperspektivischen *bewusst bevorzugt* wurde, erscheint insofern zweifelhaft, als dasselbe Bildfeld in anderer Hinsicht sehr wohl eine zentralperspektivische Ordnung berücksichtigt und diese so geschickt einführt, dass auf den ersten Blick der Eindruck eines zentralperspektivischen Raumgefüges entstehen könnte: Dieser explizite, wenn auch empirisch gehandhabte Rückgriff auf zentralperspektivische Verhältnisse äußert sich in der schrittweisen Größenverminderung der Architekturen im Hintergrund. Eine solche Reduktion des Maßstabs wird im Atriumsbild der Villa San Marco konsequent und in drei Stufen ausgeführt, welche vom ländlichen Heiligtum im Vordergrund über die verkleinerten Bauten im Mittelgrund bis zu den maßstäblich stark minimierten Villenanlagen im fernen Hintergrund überleiten. In dieser proportional stimmigen Beachtung einer zentralperspektivischen Regelmäßigkeit äußert sich nicht nur das künstlerische Bestreben, eine Annäherung an den visuellen Eindruck zu erreichen – und damit letztendlich an Zentralperspektiven –, sondern die schrittweise durchgeführte Verkleinerung zum Hintergrund trägt auch maßgeblich zur Schaffung eines weitläufigen und optisch glaubhaften Tiefenraumes bei. Neben dem farblich gestalteten Kontinuum der Grundebene, der Angabe eines natürlichen Horizonts und der Verwendung einer subtilen Farbperspektive handelt es sich um einen der Hauptfaktoren für das Zustandekommen einer ausgedehnten Panoramadarstellung. Während die Luftperspektive im Landschaftsbild des Atriums nur relativ schwach ausgeprägt ist, erfährt die Farbperspektive eine besonders ausgereifte und beachtenswerte Umsetzung: Sowohl die Grundebene als auch die Architekturen im Vordergrund sind noch in relativ kräftigen und „warmen“ Farbtönen wie Gelb, Ocker und Rotbraun gehalten. Der Mittelgrund bildet demgegenüber einen farblichen Übergangs- und Zwischenbereich mit den bevorzugten Farben Blau, Grau, Grün und Weiß, während der Hintergrund schließlich vollständig von „kühlen“ und pastellartigen Tönen wie Grau, Graublau und Weiß dominiert wird. Dieser entwickelten Stufe der Farbperspektive lässt sich die reichhaltige Gestaltung von Licht und Schatten an die Seite stellen, die zwar in den Details nicht völlig konsistent ausfällt, aber immerhin so einheitlich erfolgt, dass die vorhandenen Schattenangaben den räumlichen Zusammenschluss des Raumgefüges verstärken. Neben der vielfältigen und üblichen Angabe von Eigenschatten ist die weitgehend konsequente Berücksichtigung von Schlagschatten beachtenswert, da sie an nahezu sämtlichen Architekturen Verwendung finden. Ausgeprägte Schlagschatten besitzen die Villengebäude im fernen Hintergrund, welche rechts neben den Architekturen auf die Grundebene fallen und wie die entsprechenden Eigenschatten auf einen Lichteinfall von links hinweisen. Eine vergleichbare Beleuchtungssituation ergibt sich aus der Verteilung von Schlag- und Eigenschatten an den ländlichen Architekturen des Mittelgrunds, deren Schlagschatten allerdings nach rechts *vorne* auf die Grundebene fallen und damit einen Lichteinfall von links *hinten* andeuten, was mit den stark beleuchteten und weiß aufgehellten Fronten der Architekturen in Konflikt steht. Kleinere Schwierigkeiten gibt es auch in der Schattengestaltung am Heiligtum im Vordergrund: Während die Eigenschatten an den rechten Architekturpartien des Antentempels noch mit den restlichen Eigenschatten konform gehen, ist die Schmalseite der *porta sacra*, die frontal zum Betrachter orientiert ist, ebenfalls mit Eigenschatten versehen, was auf einen Lichteinfall von links *hinten* hinweist, während die restlichen Architekturen an den Fronten beleuchtet sind. Diese kleineren Inkonsequenzen

Das quadratische Landschaftsbild mit sakral-idyllischer Mischform aus der Casa del Argo ist bisher kaum publiziert. Vgl. Bergmann 1992, 29 f.

wirken sich in optischer Hinsicht aber kaum störend aus, zumal es den ausführlichen Schlagschattendarstellungen gelingt, die räumliche Wirkung der Landschaft zu erhöhen und prägnanter herauszustellen.

Der originale Anbringungskontext des ausgeschnittenen Neapler Freskos MN 9414 galt in der Forschungsliteratur lange als unbekannt, weshalb das Bildfeld meist mit einem unbestimmten pompejanischen Fundort in Verbindung gebracht wurde (Abb. 251). Die ursprüngliche Zugehörigkeit des Landschaftsbildes zu einem Wandsystem in der Stabianer Villa San Marco darf aufgrund alter Lithographien allerdings als gesichert gelten und wurde von Allroggen-Bedel und Barbet richtig erkannt⁸⁸⁰. Das gerahmte Landschaftsfresko war Bestandteil einer weißgrundigen Wandmalerei in Cubiculum (52), welche eine phantastische Stangenarchitektur des Vierten Stils mit Schwan-Motiven und Vasenstillleben zeigte, wobei das abgenommene Landschaftsfresko im Zentrum der Dekoration stand und inmitten einer Ädikula platziert war, vermutlich an der Südostwand (Abb. 323. 325). Zusätzlich zur Aussagekraft des Wandsystems, dessen Entstehung im entwickelten Vierten Stil deutlich ist, können das quadratische Format (0,38 × 0,38 m), die gesonderte Rahmung und die voll ausgeprägte Polychromie in natürlichen Farben als Anhaltspunkte für die Einordnung in den fortgeschrittenen Vierten Stil, vermutlich in ernerische Zeit, gelten⁸⁸¹. Das Stabianer Fresko ist für die landschaftliche Panoramadarstellung in mehrfacher Hinsicht besonders aufschlussreich und relevant, sowohl was die perspektivische Raumerschließung und das Streben nach erweiterter Tiefenräumlichkeit als auch die Landschaftstypologie der römischen Wandmalerei betrifft. Denn es ist ein verbreitetes Phänomen des Vierten Stils, dass eine Vermischung jener Landschaftsformen stattfindet, die sich vom Zweiten bis zum Vierten Stil als Prototypen herauskristallisiert haben. Das Fresko MN 9414 weist symptomatisch darauf hin, dass sich die Kategorisierung des Denkmälerbestandes anhand von festgesetzten Bildtypen nicht immer als eindeutige Relation herstellen lässt, sondern manche Fresken nicht nur einer Bildgruppe zugewiesen werden können, sondern ihren Motive nach *mehreren* Landschaftsformen angehören. Zwar bleiben die Bildgattungen auch im Vierten Stil in zahlreichen Fresken beständig, daneben kommt es in dieser Entwicklungsstufe aber vermehrt zu Typenvermischungen, wie am Neapler Bildfeld exemplarisch ersichtlich wird. Hier oszilliert der Landschaftscharakter motivisch zwischen der sakral-idyllischen Landschaft, der Villenthematik und der Küstenszenerie – eine typologische Kontamination, die in der Forschung mehrfach festgestellt wurde⁸⁸². Im Neapler Fresko mutet die Kombination verschiedener Motivgruppen aber durchaus überzeugend an; es wird eine harmonische Verschmelzung der Bildtypen erreicht, die gegenüber der motivischen Beschränkung reiner Sakral-Idyllen einen realistischen Aspekt besitzt und die Lebenswirklichkeit der italisch-kampanischen Landschaft vermutlich besser widerspiegelt als die übliche thematische Fixierung. Während im Vordergrund die gängigen Zeichen der sakral-idyllischen Szenerie vorherrschen, erstreckt sich dahinter eine elegante Villa an der Küste. Der Kultbezirk besteht aus einem heiligen Baum, einer Basis mit fackeltragenden Hekate-Trivia-Statuen und einem ländlichen Antentempel auf mehrstufigem Podium, neben dem sich ein hoher Dreifuß auf einer Basis erhebt, während eine Staffage aus Gabenbringern und Wanderern das Heiligtum bevölkert. Die

880 Es handelt sich um Zeichnungen des gesamten Wandsystems von Cubiculum 52, die vor dem Ausschneiden einzelner Freskenfragmente während der bourbonischen Ausgrabungen im 18. Jh. angefertigt wurden und in den *Ornati (Gli ornati delle pareti ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei, incisi in rame, II; Napoli 1808)* dokumentiert sind (tav. 26; hier: Abb. 323). Vgl. Allroggen-Bedel 1993, 147 f. 153; Barbet 1999, 159. 161. 163.

881 Die Datierung in den Vierten Stil erfolgte recht einheitlich, vgl.: Bergmann 1991, 62; Bergmann 1992, 27; Bragantini – Sampaolo 2010, 396; Croisille 1982, Croisille 2005, 215; Curtius 1929, 392f.; Peters 1963,

151 f.; Rostowzew 1911, 83.

882 „Here a unity has been established between elements from the villa landscape and the principal sacral theme [...]“ Peters 1963, 152. „Wir haben also hier vor uns eine typische Vereinigung der sakralen mit der Villenlandschaft, mit Vorwiegen des ersteren Elements.“ Rostowzew 1911, 83. „Il arrive fréquemment qu’une contamination ait lieu, à cette dernière époque, entre le genre sacro-idyllique, où prédomine l’aspect pastoral et où règne une atmosphère religiosité diffuse, et la veine apparemment réaliste des Villenlandschaften, don le caractère paraît plus documentaire: ainsi en MN 9414 [...]“ Croisille 2005, 215.

Villa im Mittelgrund ist ins Meer gebaut, besteht aus einer lang gestreckten Porticus, Annexen und Türmen.

Mit ein Grund für den Aufschwung von Küsten- und Uferlandschaften im Vierten Stil könnte eine verstärkte Hinwendung zur Realtopographie sein und der Versuch, die kampanische Umwelt zumindest in gewissen Aspekten der Geländebeschaffenheit und Bebauung anzudeuten⁸⁸³. Die Kompositionsweise, für die sich ein Vergleichsbeispiel aus der *domus aurea* anführen lässt⁸⁸⁴, entspricht den Gestaltungskriterien des Vierten Stils und entwickelt sich diagonal von links oben nach rechts unten. Aufschlussreich und bezeichnend ist die linearperspektivische Gestaltung (Abb. 380a): Der Antentempel ist mit der Langseite frontal zu Bildebene platziert und erscheint in Seitenansicht von rechts. Sämtliche Orthogonalen laufen in einem gemeinsamen Hauptpunkt zusammen. Die Frontalperspektive_{Min} weist auf eine Normalansicht hin, der konstruktive Horizont liegt in etwa auf Architravhöhe. Annähernd parallelperspektivisch sind die Dreifuß- und Statuenbasen angelegt. Die übereckgestellten Postamente werden in einer Art Isometrie_{Min} mit stark gemildert Draufsicht dargestellt. Die Frontalperspektive_{Min} des Antentempels wird bei der Villa fortgesetzt: Sowohl die Porticus als auch die restlichen Bauten erscheinen mit Seitenansicht von rechts, wobei die Konvergenzzentren nicht mit dem Antentempel und dem dortigen Hauptpunkt übereingestimmt sind, sondern weiter rechts oben liegen. Der konstruktive Horizont hat sich nach oben verlagert, die Villenarchitektur ist annähernd normal- bis leicht vogelperspektivisch_{Min} dargestellt. Trotz dieser zentralperspektivischen Unstimmigkeiten liegen die Konvergenzbereiche nahe genug beieinander, um einen ungefähren konstruktiven Horizont zu schaffen und einen relativ einheitlichen Raumeindruck im Sinne einer Zentralperspektive_{Min} zu

883 Auch etliche kleinformatige Tondi und flüchtig gestaltete Pinakes dieser Zeitstufe zeigen ein stärkeres Interesse an Küstenszenarien und maritimer Landschaft, an deren Ufern sich die gängigen Motive ländlicher Heiliggrüner, Schreine und Kultmäler mit solchen der Villen- und Hafengebäude mischen können. „Dabei bildet das Sakrale nicht mehr den visuellen Schwerpunkt, dem sich alles unterordnet, sondern einen – nach wie vor wichtigen – Bestandteil einer landschaftlichen Bühne, die manchmal offen läßt, ob eine Sakral- oder eine Küsten- bzw. Uferlandschaft das Thema der Darstellung bildet.“ Kotsidu 2008, 27. Diesbezüglich wurde von Kotsidu ein tendenzieller Wechsel im landschaftlichen Charakter der Sakral-Idyllen vom Zweiten bis zum Vierten Stil festgestellt: „Das Studium der frühkaiserzeitlichen Sakrallandschaften läßt anhand der aus den Vesuvstädten überlieferten Materialfülle erkennen, daß in den drei aufgezählten Dekorationsmoden der Wandmalerei (2. bis 4. Stil) bestimmte Präferenzen die landschaftliche Szenerie bestimmten.“ Kotsidu 2008, 27.

884 Es handelt sich um eine in mehrfacher Hinsicht interessante Parallele zum Stabianer Fresko MN 9414: Das ebenfalls quadratische Landschaftsbild (0,44 × 0,45 m) mit sakral-idyllischer Thematik befindet sich in Raum 85 der *domus aurea* inmitten einer Nische der Südwand, deren Dekoration aus einem simplen Liniensystem in Rot auf weißem Grund besteht (Abb. 204). Das gehaltvolle Landschaftsbild weist eine vergleichbare Motivik und eine frappierend ähnliche Anordnung der Bildelemente auf: Links im Vordergrund erscheint ein ländlicher Prostylos und ein weiteres kleines Heiligtum, welches am linken Bildrand von hohen Bäumen überragt wird. Der Lichteinfall erfolgt von links (vorne) und die Schlagschatten der Sakralbauten fallen auf die Grundebene, wo drei Figuren nur mehr als dunkle Silhouetten auszumachen sind. Dem Stabianer Beispiel verwandt ist nicht nur die

Anordnung der Vordergrundszenarie, sondern auch deren pointierte Gegenüberstellung mit den maßstäblich verkleinerten Landschaftselementen im Hintergrund: Jenseits der ausgedehnten Wasserfläche wird hier wie dort ein entferntes Ufer sichtbar, auf dessen Hügeln sich Porticusarchitekturen erheben, welche auch in der *domus aurea* einer starken Größenverminderung im zentralperspektivische_{Min} Sinne unterliegen und eine erhebliche Tiefenräumlichkeit zur Folge haben. Die räumliche Kontrastierung zwischen der Vordergrundszenarie links vorne und einem panoramahaft entfernten Hintergrund rechts hinten kommt im rein diagonalen Bildaufbau der *domus aurea* noch prägnanter zum Ausdruck. Deutliche Unterschiede machen sich in der Stilistik und linearperspektivischen Darstellungsweise bemerkbar: Während MN 9414 eine detaillierte und sorgfältige Ausführung besitzt und die einzelnen Landschaftselemente eine linearperspektivisch klare Anlage aufweisen, ist die „impressionistische“ Skizzen-technik in der *domus aurea* effektiv auf die Spitze getrieben. Mangels sorgsamer Linienführung wird eine linearperspektivische Analyse hinfällig, die vorhandenen Architekturen sind in ihren Raumkanten nur vage angedeutet. Die Mittel räumlichperspektivischer Suggestion sind im Rahmen der flüchtigen Skizzen-technik andere, wenngleich ebenso wirkungsvolle: Besonders der kontrastreiche und exzessive Einsatz von Licht und Schatten, die Verwendung der atmosphärischen Perspektive und die Größenreduktion der Bildelemente im Hintergrund sind zu nennen. Zu den Landschaftsbildern der *domus aurea*, vor allem dem genannten Bildfeld aus Raum 85, das bereits von Peters mit MN 9414 verglichen wurde, siehe u. a.: Croisille 2005, 88 f. 214; Croisille 2010, 46. 86–88; La Rocca 2008, 46; Ling 1991, 148; Mielsch 2001, 86 f.; Peters 1963, 152 f. 159; Peters 1982, 57–61, bes. 58.

erzeugen. Der konstruktive „Horizontbereich“ hat bis auf kleinere Diskrepanzen eine stimmige Normalansicht zur Folge. Das Blau über den Villenbauten und dem Tempel wirkt in Abb. 380a wie eine Darstellung des Himmels, sodass im Großen und Ganzen die zentralperspektivischen_{Min} Verhältnisse gewahrt bleiben und zumindest keine störenden optischen Brüche auftreten.

Dieser glaubhafte und visuell ansprechende Eindruck, der sich bei der Betrachtung von Abb. 380a einstellt und zentralperspektivisch_{Min} recht gelungen anmutet, täuscht jedoch über die tatsächliche Raumbehandlung im Neapler Fresko hinweg. Denn bisher wurde nur ein Teil des eigentlichen Bildfelds berücksichtigt, um im unvoreingenommenen Betrachter eine bestimmte Suggestion zu erwecken. Wird aber das gesamte Landschaftsbild berücksichtigt (Abb. 380b), stellt sich heraus, dass sich der Hintergrund weit über die Villenbauten hinaus erstreckt. Tatsächlich gehören jene Partien, die vorhin als Himmel angesprochen wurden, zu einer Meeres- und Küstenszenerie, an die sich im entfernten Hintergrund ein jenseitiges Ufer anschließt, das zu einem bewaldeten Berghang aufsteigt und mit verschiedenen Architekturen besetzt ist, u. a. einer langen Säulenkolonnade an der Küste. Durch diese Uferpartien und die Aufnahme einer weiteren Raumschicht erfährt das Fresko aus San Marco eine räumliche Ausweitung, wird die Tiefenräumlichkeit gesteigert und zunehmend im Sinne einer Panoramadarstellung gestaltet. In MN 9414 gerät dieses Streben nach Raumerweiterung und verstärkter Tiefenerstreckung aber deutlich in Konflikt mit der linearperspektivischen Ausführung im Vordergrund: Die Aufnahme der fernen Küstenszenerie führt im Vergleich mit den Architekturen davor abermals zu einem Horizontproblem, das sich diesmal in einem Gegensatz zwischen natürlichem und konstruktivem Horizont äußert. Während der konstruktive Horizontbereich etwas unterhalb der Bildmitte (Teilungsverhältnis: 0,44) liegt⁸⁸⁵, befindet sich der natürliche Horizont deutlich darüber (nämlich auf Höhe des abfallenden Berghanges) und das, *obwohl* es sich bei der Meeresszenerie zumindest teilweise um eine Horizontalebene handelt. In einer annähernden Horizontalebene müssten natürlicher und konstruktiver Horizont ungefähr zusammenfallen, um zentralperspektivische Verhältnisse zu wahren, was im Neapler Fresko aber nicht der Fall ist – die Horizontbereiche klaffen weit auseinander. Wie lässt sich dieser Konflikt und seine mangelhafte Lösung im Vierten Stil erklären? Was könnten die Gründe für das Auftreten des „Horizontproblems“ sein und warum wurde eine hintere Raumschicht „aufgesetzt“, ohne dass es zur zentralperspektivischen_{Min} Konzeption im Vorder- und Mittelgrund passt? Die naheliegendste Erklärung besteht vermutlich in der Unvereinbarkeit zweier Tendenzen der landschaftlichen Bildgestaltung:

1. Das Festhalten und Fortführen von tradierten Mustern landschaftlicher Raumdarstellung und Linearperspektive. Dieses Tradieren von gängigen Perspektiveformen betrifft die Verwendung von konvergierenden, annähernd zentralperspektivischen_{Min} oder mischperspektivischen Normalansichten, die zur Erzeugung einer landschaftlichen Raumillusion führen, welche sich am optischen Erlebnis eines Betrachters orientiert.
2. Diese gängige Darstellungsform (Normalperspektive_{Min}), die im Vorder- und Mittelgrund eingesetzt wird, konkurriert im Vierten Stil mit einem zunehmenden Bedürfnis nach erweiterter Tiefenräumlichkeit. Gerade im Verlauf des Vierten Stils lässt sich ein verstärktes Interesse an räumlicher Ferne und landschaftlicher Panoramawirkung bemerken, das sich u. a. darin äußert, dass die Hintergrundszenerie detaillierter gestaltet und in eine immer größere Distanz verschoben wird. Eine Tendenz zur Panoramadarstellung ist unverkennbar.

Im Fresko der Villa San Marco ergibt sich aus diesen Bestrebungen eine zentralperspektivische Inkonzonanz, die darauf hindeutet, dass die räumliche Erweiterung von Landschaftsbildern zwar einer darstellerischen Präferenz entsprach, bei der linearperspektivischen Umsetzung aber noch gewisse Probleme bereitete. Denn eine glaubhafte Ausweitung des Tiefenraumes im Sinne der Zentralperspektive_{Min} lässt sich effizient nur durch das Anheben des Ansichtswinkels bewerkstelligen,

⁸⁸⁵ Diese Ansichtshöhe wurde bereits von Peters erkannt: „The view point lies slightly below the lower half of the picture.“ Peters 1963, 151. Vgl. Richter 1970, 52; Wataghin Cantino 1969, 40.

also die Verwendung einer mehr oder weniger steilen Vogelperspektive. Eine vogelperspektivische Abbildung erlaubt es, auch weit entfernte Landschaftsbereiche sichtbar zu machen und das Hintereinander (Übereinander im Bild) dadurch zu erweitern, dass der konstruktive (und natürliche) Horizont höher gelegt werden. Dieser folgerichtige Schritt zur vogelperspektivischen Darstellung wurde im Neapler Fresko aber nur ansatzweise und lückenhaft vollzogen, da eben nur der „natürliche“ Horizont höher gelegt wurde, während der konstruktive Horizont für die Architekturen im Vorder- und Mittelgrund dem Prinzip der Normalansicht verhaftet blieb. Daraus ergibt sich eine Diskrepanz der Ansichtswinkel, die darin besteht, dass die Normalansicht im Vordergrund zu niedrig für den natürlichen Horizont gewählt wurde, der ja aufgrund der Geländebeschaffenheit näherungsweise mit dem konstruktiven korrespondieren müsste⁸⁸⁶. Man wollte die abgebildete Landschaft also räumlich ausdehnen, ohne die zentralperspektivischen Zusammenhänge der Ansichtswinkel, die sich aus dieser Raumerweiterung ergeben, korrekt zu berücksichtigen. Die Etablierung eines verbindlichen Horizonts (sowohl konstruktiv als auch geländemäßig) und die stimmige Anwendung einer Vogelperspektive blieben als nach wie vor ein Problem.

Dass trotz dieser Unstimmigkeiten ein relativ kohärenter und glaubwürdiger Raumeindruck für den Betrachter erreicht wird, liegt vermutlich daran, dass die genannten Unregelmäßigkeiten optisch nur schwach ins Gewicht fallen, und besonders dann nur wenig Bemerkung finden, wenn der Betrachter in zentralperspektivischen Zusammenhängen weitgehend ungeschult ist⁸⁸⁷. Ebenso abmildernd und kaschierend kommt hinzu, dass andere Mittel der räumlichen Gestaltung sehr gelungen und relativ konsequent angewandt wurden. Ein harmonisierender Faktor ist die Größenverminderung der Architekturen – man vergleiche etwa den Maßstab im Vordergrund mit der Verkleinerung der Villenbauten und der starken Größenreduktion im fernen Hintergrund, die als zentralperspektivisch_{Min} gelungen zu bezeichnen sind (wenn sie auch nicht konstruiert wurden). Zur Stimmigkeit des Raumgefüges trägt auch die Behandlung von Licht und Schatten bei, die ausführlich zum Einsatz kommt. Der Lichteinfall erfolgt von links, wobei sich die Lichtquelle leicht *vor* dem Betrachter befindet und nicht sichtbar ist. Die Eigenschatten befinden sich jeweils auf den rechten Gebäudepartien und sind konsequent verteilt. Darüber hinaus wird ein reicher Gebrauch von Schlagschatten gemacht, etwa an den Statuen- und Dreifußbasen, aber auch am Antentempel und den Figuren. Die Schlagschatten fallen zwar alle annähernd in dieselbe Richtung (nach rechts und leicht vorne), geometrisch korrekte Schlagschattengrenzen mit Parallelbeleuchtung wurden aber nirgends erreicht, die Schattenwürfe sind nur ungefähr, wenn auch ansprechend angegeben. Optisch überzeugend mutet die Anwendung von Luft- und Farbperspektive an, die im Fresko der Villa San Marco beide gleichermaßen reichhaltige Beachtung finden. Während im Vordergrund die „warmen“ Farbtöne Ocker, Braun, Rot, Gelb und Grün bevorzugt werden, findet vom Mittel- zum Hintergrund eine immer stärkere Farbverschiebung zu den „kühlen“ Tönen Beige, Grau und Blau statt, die an der weit entfernten Küstenszene besonders deutlich ist. Hier kommt auch die Luftperspektive gelungen zum Einsatz: Die Kontraste werden im Hintergrund stark verringert, die Helligkeit nimmt mit der Entfernung zu, der Berghang am jenseitigen Ufer erscheint nur mehr als blasse und undeutliche Scheme.

886 Eine vergleichbare Schwierigkeit bestand bereits im „Horizontproblem“ des Nilmosaiks. Vgl. Croisille 2010, 29; Hinterhöller 2009, 90–96; La Rocca 2008, 19.

887 Diesbezüglich verwundert es nicht, dass dem Neapler Fresko 9414 in der Forschung eine gute Raumwirkung zugestanden wurde: „An extremely good impression of spatial depth has been achieved.“ Peters 1963, 152; vgl. Wataghin Cantino 1969, 40. „Die Verdeutlichungspektive herrscht auf der Seelandschaft [MN 9414] vor, wengleich hier eine gewisse Raumillusion hergestellt

wird. [...] Die Gebäude am jenseitigen Ufer, von denen eines auf einem Hügel steht, sind in fast richtiger optischer Perspektive wiedergegeben.“ Heintze 1969, 126. Was mit den Ausdrücken ‚Verdeutlichungspektive‘ und ‚optische Perspektive‘ gemeint ist, bleibt freilich unklar (meint ‚Verdeutlichungspektive‘ soviel wie ‚Mischpektive‘ in der hier verwendeten Terminologie? Ist ‚optische Perspektive‘ gleichbedeutend mit ‚Zentralpektive‘, ‚Größenreduzierung einer annähernden Zentralpektive_{Min}‘ oder ‚atmosphärische Perspektive‘?).

◆ *Neapel, MN 9488, Pompeji (?), rechteckiges Bildfeld* (Abb. 252):

Bei jenem kleinformatigen Landschaftsfresko unbekannter pompejanischer Herkunft (0,23 × 0,34 m), das im Nationalmuseum von Neapel mit der Inventarnummer 9488 aufbewahrt wird, handelt es sich um eines der eindrucksvollsten und wichtigsten Beispiele für die Entwicklung landschaftlicher Perspektive in der römischen Wandmalerei. Die Möglichkeiten, Leistungen und Grenzen in der perspektivischen Gestaltung eines Landschaftsraumes lassen sich hier besonders gut nachvollziehen. Die sakral-idyllische Szenerie entfaltet sich weitläufig vor dem Betrachter und darf als exemplarisches Beispiel einer Panoramadarstellung im definierten Sinn gelten.

Trotz des fehlenden Dekorationskontextes ist die Einordnung in den Vierten Stil, vielleicht schon in flavische Zeit, recht eindeutig⁸⁸⁸. Neben der Farbgebung und impressionistischen Stilisierung, die hier weniger flüchtig und skizzenhaft ist als in vielen Vergleichsbeispielen derselben Zeitstufe, ist nicht zuletzt die räumliche Darstellungsweise ein signifikanter Hinweis auf eine Datierung in den Vierten Stil. Als typisches Beispiel sakral-idyllischer Landschaftsmalerei bezeichnet und in der Forschung nur sporadisch beachtet⁸⁸⁹, zeigt das Neapler Fresko eine reichhaltige Szenerie aus kleinen Heiligtümern und Kultplätzen: Über ein Gewässer im Vordergrund spannt sich eine Brücke, die schräg in den Mittelgrund zu einem Felsplateau führt und die ein Hirt samt Ziege überschreitet. Der ländliche Kultplatz auf felsigem Terrain besteht aus dem Standbild einer fackeltragenden Göttin (Hekate-Trivia, Diana?) und einer dreiseitigen (oder tetrastyle?) Umfriedung, in der sich ein heiliger Baum erhebt. Dahinter und zu Füßen des ländlichen Heiligtums entfalten sich eine weite Ebene (rechts) und ein hügeliges Gelände (links), wo eine Kuhherde weidet und weitere Tempel mit kleinen Schreinen verteilt sind. In der Ferne wird die idyllische Szenerie von einem Zypressenwald und zwei markanten Berggipfeln abgeschlossen. In seiner Bedeutung für die Herausbildung des landschaftlichen Panoramas und die Erweiterung des Tiefenraumes wurde das Neapler Fresko allein von Kotsidu und Croisille gewürdigt⁸⁹⁰. Die üblichen Konnotationen der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei – ländliche Beschaulichkeit, Frieden, Frömmigkeit und numinoses Wirken – haben sich unverändert erhalten und sind hier besonders pointiert herausgearbeitet. Beachtenswerter sind der Stand der perspektivischen Gestaltungsweise und der Fortschritt in der Darstellung der räumlichen Einheit. Reichhaltig ausgearbeitet und gewohnt konsequent sind die Beleuchtungseffekte⁸⁹¹: Der Lichteinfall erfolgt von links und ist wie üblich auf die Seitenansicht abgestimmt (d. h. der Projektionsrichtung entgegengesetzt). Sogar die weit entfernten Berge sind jeweils am rechten Hang mit dunklen Eigenschatten versehen. Wie gewohnt ist die Berücksichtigung von Eigenschatten ausgeprägter als die Angabe von Schlag-

888 Zur Stellung des Landschaftsbilds im Vierten Stil: Bergmann 1992, 24; Bragantini – Sampaolo 2010, 413; Croisille 1982, 193. 210 (neronisch); Croisille 2005, 214; Croisille 2010, 121 f.; Kotsidu 2008, 24; Maiuri 1953, 121 f.; Peters 1963, 158; Peters 1990, 259; Rostowzew 1911, 86 (Vierter Stil, schließt sich an Dritten Stil an); Steingraber 1985, 33 f. (flavisch). Eine Datierung in den späten Dritten Stil wird bei Baldassarre u. a. 2002, 192 erwogen.

889 Rostowzew (1911, 86) spricht zu Recht von einer nicht-ägyptisierenden Sakrallandschaft, Steingraber (1985, 33) hält die Szenerie für „alexandrinisch-pittoresk“, Peters u. a. nennen sie ein typisches Beispiel für die etablierte Tradition des sakral-idyllischen Landschaftsbildes. Baldassarre u. a. 2002, 192; Bragantini – Sampaolo 2010, 413; Peters 1990, 259. Dass sich das Fresko bereits recht früh in Neapel befand, bezeugt eine Umzeichnung bei Woermann 1876, Taf. VII.

890 „Die Entwicklung von der flächigen Darstellungsweise des 3. Dekorationsstils zu einem mehr plastischen

Raumgefüge läßt sich in manchen Bildern des nachfolgenden Dekorationsstils beobachten, der sich etwa Mitte des 1. Jh. n. Chr. durchsetzt. [...] Ein Bild des 4. Dekorationsstils aus unbekanntem pompejanischen Kontext verdient besondere Erwähnung. Man erkennt die schriftlich überlieferten *fana* (ländlichen Heiligtümer) wieder, welche ihre ursprüngliche Einfachheit bewahrt haben und eine Einheit mit ihrer landschaftlichen Umgebung bilden.“ Kotsidu 2008, 24. Eine Klassifizierung des Landschaftsbildes als tiefenräumlich ausgedehntes Landschaftspanorama findet sich auch bei Croisille 2010, 121: „Un panorama plus large est ici présenté.“

891 Erwähnung einer „lichthaltigen Farbgebung“, „schöner Lichteffekte“, „Silhouettenwirkung“, „Licht des Sonnenuntergangs“ und „une lumière rasante met en relief“ bzw. „le jeu des ombres accentue la profondeur du tableau“ bei: Baldassarre u. a. 2002, 192; Croisille 2005, 214; Croisille 2010, 122; Peters 1963, 158 f., Steingraber 1985, 34.

schatten. Letzere werden im Neapler Fresko zwar durchaus eingesetzt und beachtet, aber auf empirischem Wege konstruiert; an den Tempeln und Kultbauten sind sie recht vage angedeutet⁸⁹².

Mehr noch als in den bisherigen Beispielen des Vierten Stils lässt sich in der Panoramadarstellung MN 9488 die Ausformung eines bruchlosen Tiefenraumes feststellen, der hier mit beträchtlichem Fernblick erweitert wurde. Diese Entwicklung zu räumlicher Weitläufigkeit darf als wesentliche Errungenschaft in den Landschaftsbildern des Vierten Stils bezeichnet werden. Indem die räumliche Kontinuität mithilfe von durchgehenden Terrainangaben und einem farblich gefassten Himmel malerisch gestaltet ist, wird die Einheit des Tiefenraumes optisch nachvollziehbar und wirkungsvoll umgesetzt. Die visuellen Brüche und Schwierigkeiten, die der Inselstil aufwarf, sind auf dieser Stufe vollständig überwunden. Das landschaftliche Raumgefüge gewinnt zunehmend an Festigkeit und Stabilität, wird an allen Raumstellen gleich deutlich und geordnet. Die einzelnen Bildelemente „schwimmen“ und treiben nicht mehr lose auf einem unbestimmten, in seinen Abständen diffusen Nebelmeer, sondern finden ihren festen Platz auf einer vorgegebenen Grundebene. Indem die Einzelformen nun auch malerisch auf einen gemeinsamen Bezugsrahmen abgestimmt sind und in diesem Feld eine deutliche Positionierung erfahren, wird sowohl das räumliche Verhältnis der Einzelmotive als auch ihre Lage und Relation erheblich strukturierter, kommt es zu einer stärkeren Lokalisierbarkeit innerhalb des Raumganzen, einer Einbettung und Verankerung im Raumgefüge, einer *Verortung*. Wichtige Faktoren innerhalb dieser Entwicklung sind die erweiterte Hintergrundgestaltung und die Fernbegrenzung mithilfe von Bergketten⁸⁹³. In Form des natürlichen Horizonts erhalten die Grenzen des Sichtraums eine erkennbare Markierung, was deutlich zur Fixierung der Raumstruktur beiträgt⁸⁹⁴. Dass diese Bestrebungen zur Vereinheitlichung des Landschaftsraumes und der Verschränkung von Einzelmotiven bis zu einem gewissen Grad erfolgreich waren, macht nicht zuletzt die linearperspektivische Analyse deutlich (Abb. 382): Diesbezüglich besonders interessant ist die Umfriedung des heiligen Baumes im Mittelgrund, die in einer charakteristischen und symmetrischen Übereckstellung zur Bildebene platziert ist⁸⁹⁵. Sämtliche Tiefenlinien konvergieren – und das erstaunlich genau auf die beiden Fluchtpunkte F1 und F2, deren Verbindungslinie annähernd eine Horizontale bildet und damit eine Art konstruktiven Horizont angibt. Die Umfriedung ist also weitgehend korrekt in Zweipunktperspektive_(Min) dargestellt, wobei die Ansichtshöhe mit einer leichten Unteransicht übereinstimmt. Konvergenz weisen auch die Orthogonalen der beiden Peripteroi im Hintergrund auf, die mit der Schmalseite (Tempelfront) jeweils bildparallel erscheinen und beide in einer Seitenansicht von rechts gegeben sind. Soweit ersichtlich laufen die Orthogonalen *summa summa-*

892 Eine Anwendung der atmosphärischen Perspektive bleibt weitgehend aus, Ansätze einer Farbperspektive lassen sich für die Zypressenwälder und Bergrücken im fernen Hintergrund bemerken.

893 Zur charakteristischen Gestaltung des Hintergrunds vgl. Croisille 2005, 214; Croisille 2010, 122; Kotsidu 2008, 24; Peters 1963, 159; Peters 1990, 259.

894 Diese Tendenz des Vierten Stils zur verortbaren Raumstruktur wurde ansatzweise von Lehmann und Kotsidu bemerkt: „Impressionistische Pinselführung und starke Lichteffekte werden weiter eingesetzt. [...] Hier ist das Streben deutlich, ein räumliches Kontinuum mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu erstellen, obwohl die einzelnen Bildelemente den Eindruck erwecken, nur undeutlich in die jeweiligen Raumgründe eingebettet zu sein. Die Entwicklung von der punktuellen Landschaftsdarstellung in den Bildern des 2. Dekorationsstils zur Abbildung eines immer größeren, wenn auch nicht fest zusammenhängenden räumlichen Kontinuums lässt sich im 3. und 4. Dekorationsstil bei Bildern beobachten, die einen

höheren qualitativen Anspruch erheben, und ist gewiß nicht ausschließlich mit stilistischen Gründen zu erklären. Vielmehr scheint sich eine Tendenz zur Gestaltung einer immer mehr idyllischen landschaftlichen Bühne dynamisch auf die Ausformung der Bilder ausgewirkt zu haben.“ Kotsidu 2008, 24 f. „Die landschaftlichen Fresken, die in Pompeji aufgefunden worden sind [mit Bezug auf 9488], zeigen Bauwerke in linearperspektivischer Verkürzung [...]. Aber auch Brücken, plattige Felspartien mit Licht- und Schattenseite bauen einen illusionistischen Raum auf, in dem der „topos“ eines jeden Dinges klar ablesbar ist.“ Lehmann 1968, 12.

895 Womöglich ist die Umfriedung als tetrastyle Anlage zu denken, die Stellung zur Bildebene lässt aber nur drei Säulen des Monuments sichtbar werden. Ein auffälliges Vergleichsbeispiel für die Anlage und Darstellungsweise des Baus bietet das braun-monochrome Landschaftsfragment aus der Villa dei Papiri bei Herculaneum (Neapel, MN 9423), das in den mittleren Zweiten Stil zu datieren ist. Vgl. Kap. II. 1. 2. 1.

rum jeweils in einem Hauptpunkt zusammen, sodass auch die Tempel annähernd zentralperspektivisch dargestellt sind und eine Art Frontalperspektive_{Min} wiedergeben. Auffällig ist, dass es zwar keinen gemeinsamen Hauptpunkt gibt und die Konvergenzzentren der Orthogonalen ein wenig auseinanderliegen, sich diese „Hauptpunkte“ aber annähernd auf gleicher Höhe befinden und mit dem konstruktiven Horizont der Zweipunktperspektive_{Min} (F1, F2) übereinstimmen, was in etwa eine leicht erhöhte Normalansicht für den Landschaftsraum zur Folge hat. Betrachtet man das linearperspektivische Verhältnis näher, ergibt sich, dass im Neapler Fresko MN 9488 das „Horizontproblem“ weitgehend gelöst wurde und die Ansichtshöhen im zentralperspektivischen_{Min} Sinne recht passabel aufeinander abgestimmt sind. Der Peripteros im Hintergrund links liegt näher an der Bildebene als der weit entfernte Tempel rechts, sodass einem zentralperspektivischen Prinzip entsprechend nicht beide Tempel unter der gleichen Ansichtshöhe erscheinen, sondern charakteristisch voneinander abweichen: Der vordere Tempel wird mit einem geringfügig höheren Ansichtswinkel dargestellt als der hintere, gerade weil die konstruktiven Horizonthöhen (Lage der Hauptpunkte) annähernd beisammenliegen. Diese Etablierung eines näherungsweise gemeinsamen Horizontlevels wurde nicht nur für die beiden Tempelbilder beachtet, sondern auch ansatzweise für die Zweipunktperspektive_{Min} der Umfriedung. Der konstruktive Horizont der Umfriedung schneidet zwar nicht ganz die Hauptpunkte der Tempelbilder, ist aber nicht weit davon entfernt. Gerade in dieser Anpassung der Fluchtpunkte auf annähernd eine gemeinsame Horizontlinie äußert sich eine relativ ausgereifte Einhaltung zentralperspektivischer Zusammenhänge, welche über die bisherigen Vorläuferstufen hinausgeht. Jene räumlichen Diskrepanzen, die in den vorangehenden Bildern noch eklatant waren und als „Horizontproblem“ einer dringenden Lösung bedurften, erscheinen im Landschaftsfresko MN 9488 aufgehoben und geglättet. Für die Herausbildung eines zentralperspektivischen_{Min} Raumgefüges stellt das Beispiel MN 9488 ein wichtiges Zeugnis dar, bei dem es zwar nicht zur Schaffung einer stringenten Zentralperspektive kommt, aber eine räumliche Einheit mit zentralperspektivischer Wirkung hergestellt wird. Ein weiteres Indiz, das auf die Kenntnis einiger Zusammenhänge der Zentralperspektive hindeutet, ist die ungefähre Angleichung von natürlichem und konstruktivem Horizont. Sieht man von dem erhöhten Felsplateau mit dem ländlichen Kultbezirk im Mittelgrund ab, handelt es sich um eine Horizontalebene, die sich bis zu den entfernten Bergketten im Hintergrund erstreckt. Nun lässt sich beobachten, dass sich der Verlauf des konstruktiven Horizonts – eher ein „Band“ als eine Linie – zu Füßen der Berge im Hintergrund erstreckt, also ziemlich genau auf jener Höhe, auf der sich auch der natürliche Horizont der Ebene befindet. Der natürliche Horizont scheint sich also bis zu einem gewissen Grad mit dem konstruktiven zu decken, was ein deutliches Zeichen für die Beachtung zentralperspektivischer Relationen im Gesamttraum ist und nicht unerheblich zur Abbildung eines stimmigen Raumgefüges beiträgt. Das „Horizontproblem“ wurde hier in doppelter Hinsicht zufriedenstellend gelöst. Sowohl der konstruktive als auch der natürliche Horizont liegen dabei etwas über der Bildmitte, sodass sich mit Bezug auf den Gesamttraum von einer leicht erhöhten Normalperspektive_{Min} sprechen lässt⁸⁹⁶. Berücksichtigt man zentralperspektivische_{Min} Faktoren, scheint auch die gelungene Größenverminderung zum Hintergrund erwähnenswert, welche im Vierten Stil zwar keine Neuerung ist, im Neapler Bild aber insofern konsequente Beachtung findet, als die scheinbaren Gebäudegrößen recht „kontinuierlich“ abnehmen und nicht mehr nur pauschal zwischen Vorder- und Hintergrund differenziert wird. Die Beachtung räumlicher Zusammenhänge äußert sich nicht zuletzt in der gelungenen

⁸⁹⁶ Von einem besonders „hoch gezogenen Horizont“ (Steingräber 1985, 34) lässt sich hier keinesfalls sprechen, ebenso wenig kann von einer „Staffelung“ der Bildelemente die Rede sein („Die Einzelemente sind räumlich übereinander gestaffelt wie in den großformatigen Bildern des 2. Dekorationsstils, wobei der Augenpunkt unterschiedlich

hoch ist.“ Kotsidu 2008, 24.). Gerade die Berücksichtigung zentralperspektivischer_{Min} Relationen (Horizontbeachtung usw.) macht deutlich, dass derartige Landschaftsbilder weit davon entfernt sind, Bildelemente „unräumlich zu staffeln“ (etwa in der Art eines Tapetenmusters).

Komposition und dem ausgewogenen Bildaufbau⁸⁹⁷, der trotz seiner Orientierung an gestalterischen Kriterien weniger künstlich wirkt als viele Vorläufer und die weitläufige Panoramawirkung der Landschaft sogar unterstreicht: Die Symmetrieachse des Hauptmotivs befindet sich annähernd im Goldenen Schnitt⁸⁹⁸.

◆ *Isistempel, Pompeji VIII 7, 28, Ekklesiasterion (Raum 6), großformatiger Landschaftsprospekt, Neapel, MN 8575 (Abb. 253–256):*

Der Isistempel in Pompeji, dessen Grabungsgeschichte bis ins 18. Jh. zurückreicht, beherbergte eine Fülle von sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbildern, die für die Ausformung räumlicher Darstellungsmodi und perspektivischer Raumerfassung im Vierten Stil signifikant sind. Der pompejanische Tempel wurde nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. restauriert und neu ausgemalt, die erhaltenen Wanddekorationen gehören dem fortgeschrittenen Vierten Stil, der späten 1. oder flavischen Zeit, an⁸⁹⁹ (Abb. 254, 255). Der Großteil der Wandmalereien aus dem Isisheiligtum wurde abgenommen und gelangte ins Neapler Museum, wobei ursprünglich sowohl die umlaufende Porticus als auch das Ekklesiasterion eine Serie von sakral-idyllischen Landschaftsszenen besaßen, zu denen neben ausgearbeiteten Vignetten und gerahmten Pinakes auch großformatige Panoramabilder zählen, die eine Wiederaufnahme des landschaftlichen Prospekts im späten Vierten Stil belegen. Da die Landschaftsfresken des Isistempel bereits in einem eigenständigen Beitrag besprochen und dort ausführlich in ihren perspektivischen Darstellungsformen analysiert wurden, mag in diesem Rahmen ein exemplarischer Verweis auf eine der großformatigen Sakral-Idyllen des Ekklesiasterions genügen, während die restlichen Panoramadarstellungen des Versammlungsraumes, die kleinformatigen Pinakes und Vignetten der umlaufenden Quadriporticus (Abb. 183, 184, 192–194, 253, 254) ausgeklammert bleiben⁹⁰⁰.

Beim Ekklesiasterion handelt es sich um jene große Versammlungshalle im rückwärtigen Teil des Isisheiligtums, das den Kultanhängern und in die Isismysterien Eingeweihten zur Zusammenkunft diente. Im Osten öffnet sich die Halle mit einer Pfeilerstellung zur Porticus, die rückwärtige Westwand und die Schmalwände waren mit monumentalen Architekturdekorationen ausgestattet, die ebenfalls der Ausmalungsphase im fortgeschrittenen Vierten Stil angehören⁹⁰¹. Das architektonische Wandsystem erinnert mit seiner plastischen und illusionistischen Wirkung

⁸⁹⁷ Die fein abgestimmte Komposition und räumlich gelungene Anlage wurden von Kotsidu (2008, 24) zu Recht hervorgehoben: „Die [...] Bilder des 4. Dekorationsstils sind meist diagonal in drei Ebenen angelegt und füllen die gesamte Bildfläche aus. [...] Die Lichtführung folgt dem diagonal von links unten nach rechts oben angelegten Aufbau. Es handelt sich um eine ausgewogene Komposition voller Licht, die die Mitte freigibt und sie zugleich von zwei Sakralelementen [...] flankiert sein läßt.“

⁸⁹⁸ Nimmt man den Mittelpfeiler der Umfriedung als Teilungspunkt, ergibt sich: a zu b verhält sich annähernd gleich wie c zu a . ($a : b = 0,617$, $c : a = 0,618$, wobei $b =$ Gesamtbreite).

⁸⁹⁹ Die späte Datierung der Wandmalereien ist durch die Inschrift *CIL X 846* belegt (Neapel, MN 3765), die für die Sanierung und Wiedererrichtung des Isistempels einen *terminus post quem* mit 62 n. Chr. festsetzt und Numerius Popidius Ampliatus, den Vater des kleinen Celsinus, als Stifter bezeugt, der im Auftrag der *decuriones* agiert: *N (UMERIUS) · POPIDIUS · N(UMERII) · F(ILIIUS) · CELSINUS | AEDEM · ISIDIS · TERRAE · MOTU · CONLAPSAM | A FUNDAMENTO · P(ECUNIA) · S(UA) RESTITUIT · HUNC · DECURIONES · OB LIBERALITATEM | CUM ESSET · ANNORUM · SEXS · ORDINI ·*

SUO · GRATIS · ADLEGERUNT

Zur Inschrift und der daraus resultierenden Datierung vgl. Croisille 2010, 98; Blanc – Erstiov 2000, 227–304; De Caro – Cantilena – Sampaolo 1992, 67; Ling 2005, 35; Tran Tam Tin 1964, 30–39. Zur architektonischen Anlage des Isistempels und der Baugeschichte vgl. u. a.: De Caro – Cantilena – Sampaolo 1992, 7–12; De Caro 2006, 22–34; Schollmeyer 2008, 144.

⁹⁰⁰ Eine detaillierte Besprechung der Landschaftsmalereien des Isistempels von Pompeji unter besonderer Berücksichtigung der perspektivischen Darstellungsprinzipien sowie der Rekonstruktion im Originalkontext liegt als gesonderte Publikation vor: Hinterhöller 2011, 15–150. Eine Kurzfassung der dortigen Ergebnisse in: M. Hinterhöller-Klein, *Perspektivische Darstellungsmodi in der Landschaftsmalerei des Vierten Stils und die Rekonstruktion des Freskenprogramms im Isistempel von Pompeji*, in: E. Trinkl (Hrsg.), *Akten des 14. Österreichischen Archäologentages am Institut für Archäologie der Universität Graz vom 19. bis 21. April 2012* (Wien 2014) 131–144.

⁹⁰¹ Zum Ekklesiasterion vgl. u. a.: De Caro – Cantilena – Sampaolo 1992, 34–37; Croisille 1988, 124; Croisille 2005, 215; Croisille 2010, 62f. 101–106; Kotsidu 2008, 25; Peters 1963, 167; Tran Tam Tin 1964, 36 f. 138–143.

an Architekturwände des mittleren Zweiten Stils, auf die es konzeptionell zurückgreift (Abb. 255). Zwischen der Säulen- und Pilastergliederung der architektonischen Dekoration befanden sich in der Hauptzone jeweils drei Felder oder Scherwände, in denen mythologische Bilder als Tafelgemälde angebracht waren, während es sich bei den flankierenden Landschaftsszenen um großformatige Panoramadarstellungen handelt, die im Sinne von Prospekten intendiert waren und entsprechend in die Architekturmalerei integriert wurden. Vermutlich sollten die Landschaftspanoramen im Betrachter den Eindruck von fensterartigen Ausblicken in eine sakrale Umgebung erwecken⁹⁰², die sich jeweils um ein Heiligtum als Zentralmotiv entfaltet. Es handelt sich um Bergheiligtümer, die im Vordergrund an einem kleinen Gewässer liegen, wobei die wenigen Staffagefiguren Priester, Adoranten oder Angler zeigen, die einerseits den sakralen, andererseits den idyllischen Aspekt betonen. Beherrschendes Bildsujet bleibt die Verehrung der ägyptischen Göttin Isis. Die Verweise auf ihren Kult oder andere ägyptische Götter, die mit Isis einen Synkretismus eingehen oder zu ihrem Mythos gehören, sind in allen Landschaftsszenen deutlich ausgeprägt: Es erscheinen ländliche Heiligtümer von Isis oder verwandten Göttern wie Neith, Osiris und Hathor, wobei die symbolischen Konnotationen von Regeneration, Fülle und Wachstum in engen Bezug zur Landschaft gesetzt werden⁹⁰³. Trotz der sakralen Attribute, die auf ägyptische Kulte verweisen, lässt sich die Landschaftsszenerie der Ekklesiasterion-Bilder eher mit dem mediterranen Raum als mit Ägypten in Verbindung bringen⁹⁰⁴.

- *Sakral-idyllischer Landschaftsprospekt MN 8575 (1,72 × 1,99 m), Nordwand (links)* (Abb. 256): Dass sich die Landschaftsszene MN 8575 ursprünglich an der Nordwand des Ekklesiasterions befand, liegt aus mehreren Gründen nahe: Nicht nur die Nachzeichnung der Ekklesiasterionfresken von G. Morghen aus dem 19. Jh. gibt eine solche Anordnung im linken Abschnitt der Nordwand wieder, sondern auch die Abmessungen von MN 8575 sprechen für eine Platzierung an der (nördlichen) Schmalwand, wo es mit einer weiteren Panoramadarstellung (MN 8574) als Pendant kombiniert war. Beide Szenen sind einander in-

902 Für die Prospektwirkung sprachen sich Elia (1941, 30) und Croisille (2010, 101) aus. „[...] ce panorama constitue une sorte de fenêtre ouverte sur un espace naturel.“

903 „Das Thema der Darstellung bildet zweifellos das Sakrale [...].“ Kotsidu 2008, 26. Während die Verbindung zum Isis-Kult in allen Szenen greifbar wird, ist der topographische Zusammenhang mit Ägypten kaum präsent. Dennoch nahm Elia eine Verortung der Landschaftsbilder und eine Lokalisierung der Szenen in Oberägypten an, genauer im Süden der Thebais (Heptanomide), wo sich der Nil zwischen Gebirge und Felsmassive hindurchschlingelt und wo eine lange kultische Tradition bestand, die sich in Form von kleinen ländlichen Heiligtümern äußerte. Die betonte Felslandschaft in den Ekklesiasterion-Bildern würde diese schroffe Region der Thebais widerspiegeln, wobei eine derart präzise topographische Verankerung eher gezwungen anmutet. Gerade der landschaftliche Charakter in den Ekklesiasterion-Bildern spricht *gegen* die Wiedergabe einer ägyptischen Regionaltopographie, da anstelle einer Flusszenerie ausschließlich solche Landschaften auftauchen, die von Felsen, Laubbäumen und Bergspitzen beherrscht werden. Vgl. Croisille 1988, 126. 129 f. 131–133; Croisille 2010, 62 f. 101 f. 138; Dall’Olio 1989, 518; Elia 1941, 30; Tran Tam Tin 1964, 36 f.

904 „Dennoch wirkt die Szenerie aufgrund der bergigen Landschaft so wenig ägyptisch wie nur denkbar.“ Kotsidu 2008, 26. „[...] les édifices en bord de mer n’ont plus aucun rapport direct avec l’Égypte, et peuvent tout aussi

bien évoquer les côtes italiennes, et notamment campaniennes.“ Croisille 1988, 134. Ebenso skeptisch ist auch die These von einem alexandrinischen Einfluss auf die Landschaftsbilder des Ekklesiasterions zu beurteilen. „[...] l’origine es souvent considérée comme alexandrine. Il faut au contraire mettre l’accent sur l’originalité des paysages de l’eklesiasterion, qui, par leur thématique et leur importance dans la décoration, jouent un rôle de premier plan [...].“ Croisille 1988, 134. Die großformatigen Szenen greifen in ihrer Motivwahl und Stilistik zwar teilweise auf die Vorläufer der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei im Dritten und sogar Zweiten Stil zurück, besitzen gegenüber den kleinformatigen und skizzenhaft-impressionistischen Werken im fortgeschrittenen 1. Jh. n. Chr. aber auch deutliches Innovationspotential. Die starken Gemeinsamkeiten, die den Ekklesiasterion-Bildern im Motivrepertoire und der Landschaftsszenerie zu eigen sind, sprechen dafür, dass es sich hier um ein Bildensemble handelt, das eigens für die Ausstattung des pompejanischen Isistempels entworfen und konzipiert wurde. Gerade die Eigenständigkeit gegenüber den Vorläufern (Format, Stilistik) und die Ähnlichkeit mit den anderen Gegenstücken im Ekklesiasterion (Motive, Landschaftsszenerie, Betonung der ägyptischen Kulte) machen deutlich, dass für den speziellen Kontext zwar Anleihen beim üblichen Vorrat an sakral-idyllischen Typen genommen wurden, man diese aber innovativ den Anforderungen und Gegebenheiten des Ekklesiasterions anpasste, um dadurch eine neuartige Zusammenstellung sakral-idyllischer Bild-Pendants zu kreieren.

sofern angeglichen, als sie eine felsige Gebirgslandschaft zeigen, in deren Zentrum eine *porta sacra* mit heiligem Baum steht. Wie sein Gegenstück hat MN 8575 einen Rest des Wandsystems bewahrt – eine Säule mit Volutendekor, welche die Landschaftsszene nach rechts hin abschließt. Infolge des Dekorationssystems kann sich MN 8575 also nur im linken Abschnitt einer Schmalwand befunden haben, die konfusen Zuordnungen in der Forschung sind daher unbegreiflich⁹⁰⁵.

Zu sehen ist eine zerklüftete Felslandschaft, die im Vordergrund aus einem Plateau besteht, das an ein Gewässer grenzt. Darauf befindet sich ein ländlicher Kultbezirk mit heiligem Baum, halbrunder Schola und hoher *porta sacra*, an der Speer und Schild aufgehängt sind. Es handelt sich um Attribute der ägyptischen Kriegsgöttin Neith, die als Inhaberin des Heiligtums erscheint, an das sich rechts die halbrunde Schola anschließt. Vom Felsplateau aus fischt ein Angler, ein Ibis schreitet davor. Links im Hintergrund befindet sich eine Ädikula zwischen hoch aufragenden Felsmassiven. Mauerzüge, Säulen, eine Tholos und weitere Schild-Speer-Attribute weisen auf ein kleines Neith-Heiligtum hin. Rechts im Hintergrund erhebt sich ein tetrastyle Tempel auf dem Gipfel eines steilen Berghangs⁹⁰⁶.

In räumlicher Hinsicht wirkt der Panoramaprospekt insofern überzeugend, als die mischperspektivische Diskrepanzen hier soweit abgeschwächt sind, dass optisch kaum von ihnen Notiz genommen wird. Dem räumlichen Eindruck nach wird eine relativ stimmiges und einheitliches Raumgefüge erzeugt, dessen beachtenswerte Tiefenwirkung durch mehrere Faktoren zustande kommt. Einer davon ist die geschickte Handhabung einer zentralperspektivischen_{Min} Größenreduzierung im Hintergrund, die zwar nicht auf konstruktivem Wege zustande kommt, aber gelungen und glaubhaft eingesetzt wird: Die Architekturen in Mittel- und Hintergrund werden nicht nur stufenweise und mit wachsender Entfernung verkleinert, sondern maßstäblich auch relativ stark vermindert, was eine erhöhte Fernwirkung und größere Tiefenerstreckung zur Folge hat. Linearperspektivisch findet eine zentralperspektivische Mischperspektive Verwendung, die dem Vorgehen in MN 8574 ähnelt, aber geringere Diskrepanzen aufweist. Die einzelnen Architekturen besitzen konvergierende Tiefenlinien und sind ansatzweise zentralperspektivisch gestaltet (Abb. 383). Besonders gelungen im Hinblick auf eine Zentralperspektive ist die Darstellung der *porta sacra* im Vordergrund, die eine frontale Platzierung mit Seitenansicht von links aufweist. Sämtliche Orthogonalen konvergieren und schneiden sich relativ genau in einem gemeinsamen Hauptpunkt, der knapp außerhalb des linken Bildrands liegt und einer Normalansicht entspricht. Damit handelt es sich bei der *porta sacra* in MN 8575 um die beste Annäherung an eine Frontal- bzw. Normalperspektive innerhalb der Ekklesiasterion-Bilder. Der konstruktive Horizont liegt etwas unterhalb der Neith-Attribute an der *porta sacra* (Schild und Speer) und damit ungefähr in der Bildmitte (Teilungsverhältnis: 0,51). Im Vergleich damit ist der Ansichtswinkel der halbrunden Schola, die ebenfalls eine Seitenansicht von links wiedergibt, zu steil gewählt. Ansatzweise zentralperspektivisch, wenn auch weniger konsequent ist der kleine Ädikula-Tempel im Mittelgrund dargestellt: Die Langseiten von Tempel und Podium erscheinen frontal zur Bildebene, anders als bei der *porta sacra* liegt eine Seitenansicht von rechts vor. Bereits in dieser Hinsicht wird deutlich, dass die Konvergenzbereiche nicht übereingestimmt sind. Die Orthogonalen am Tempelbezirk konvergieren zwar, zielen aber nicht auf ein gemeinsames Zentrum. Die Ansichtshöhe ist durch den (annähernd) horizontalen Architrav festgelegt und nicht weit vom konstruktiven Horizont der *porta sacra* entfernt (knapp darüber, Teilungsverhältnis: 0,55). Passend dazu erscheint die Tholos da-

905 Südwand: Tran Tam Tin 1964, 141; Südwand: Peters 1963, 167; Südwand: De Caro – Cantilena – Sampao 1992, 55; Croisille 2010, 103. (Korrekte) Zuordnung als linkes Nordwandbild bei Kotsidu 2008, 25.

906 Zu MN 8575 und seinen Sakralmotiven vgl. Croisille 1982, 204; Croisille 2010, 103; De Caro – Sampao u. a. 1992, 55; De Caro 2006, 70; Elia 1941, 31; Kotsidu 2008, 25 f.; Peters 1963, 167 f.; Tran Tam Tin 1964, 141.

hinter bereits in einer leichten Unteransicht, da sie auf etwas höherem Level angesiedelt ist. Obwohl die Seitenansichten zentralperspektivisch nicht aufeinander abgestimmt sind, bleibt eine ungefähre konstruktive Horizonthöhe knapp über der Bildmitte gewahrt. Demgegenüber weicht die Anlage der Seitenansichten insofern von zentralperspektivischen Zusammenhängen ab, als diese stark „übertrieben“ werden und die Orthogonalen von *porta sacra* und Ädikula-Tempel weit übereinander hinausragen. Die Seitenansichten sind im zentralperspektivischen Sinne also viel zu „stark“ gewählt, wobei die Objekte des rechten und mittleren Bildbereichs nach links, jene des linken Bildbereichs nach rechts ausgerichtet wurden, ohne eine gemeinsame Sagittale zu etablieren. Mischperspektivische Tendenzen werden auch am Bergheiligtum im fernen Hintergrund deutlich, wo die Orthogonalen bei frontaler Ausrichtung und Seitenansicht von links eine Art Normalansicht andeuten, die nicht mehr zur konstruktiven Horizonthöhe der restlichen Architekturen passt, sondern weit darüber liegt. Die vereinfachte Ausrichtung der Seitenansichten um eine sagittale Spiegelungsachse wird aber beibehalten. Trotz der Anwendung einer zentralperspektivischen Mischperspektive finden gewisse Zusammenhänge der Zentralperspektive_{Min} in der Struktur des Gesamtraums Beachtung und die Verstöße dagegen fallen geringfügig genug aus, um die einheitliche Raumwirkung nur unerheblich zu stören⁹⁰⁷.

Ein weiterer Faktor zur Schaffung von räumlicher Einheit, der in MN 8575 konsequente Anwendung findet, ist die Verteilung von Licht und Schatten. Wie im landschaftlichen Gegenstück MN 8574 erfolgt der Lichteinfall auch diesmal von rechts, wobei die Beleuchtungssituation und ihre Übereinstimmung mit der natürlichen Lichtquelle im Ekklesiastereion weitere Indikatoren für die Platzierung des Freskos im linken Abschnitt der Nordwand sind. Die Angabe der Eigenschatten erfolgt sorgfältig und einheitlich an den linken Objektteilen, wobei sowohl Architekturen und Figuren als auch Felsen und Bäume Berücksichtigung finden. Interessant ist die Verwendung von Schlagschatten, die sich besonders gut an der *porta sacra*, der halbrunden Schola und dem heiligen Baum im Vordergrund beobachten lassen: Die Richtung der Lichtstrahlen (*l'*) lässt sich hier sowohl am heiligen Tor als auch an der Schola beobachten und zeigt eine Beleuchtung von rechts vorne an, wobei die Grundrissspuren (*l'*) nicht genau im Sinne einer Parallelbeleuchtung übereinstimmen. Recht ansprechend wirkt die Überlagerung der Schlagschatten von *porta sacra* und heiligem Baum, die über das Felsplateau fallen und auf diese Weise auch zwei Figuren mit dunklen Schlagschatten bedecken. Ebenso gelungen nimmt sich die Anwendung von Luft- und Farbperspektive aus. Die Architekturen und Felsszenarien im Mittel- und Hintergrund erscheinen nicht nur heller und kontrastärmer, sondern sind in ihrer Farbwertigkeit auch merklich zugunsten der Töne Grau und Blau verschoben, während im Vordergrund kräftiges Braun und Rot dominieren.

Ein zusätzlicher Aspekt, der dazu beiträgt, die Tiefenwirkung der Panoramadarstellung zu erhöhen, und der nicht unberücksichtigt bleiben sollte, ist die Raumerweiterung in der Bildmitte. Anders als in den vergleichbaren Gegenständen MN 8574 und MN 8570 wird der Hintergrund nicht vollständig von Bergen und Felsmassiven abgeschlossen, der Tiefenraum nicht durch eine klare Sichtbarriere begrenzt, sondern hinter dem Zentralmonument der *porta sacra* in die „Ferne“ geöffnet. Diese starke Fernwirkung wird kompositorisch nicht nur durch die weitläufige Darstellung des Himmels erreicht, sondern auch von den Bergen und Felswänden an den Bildrändern verstärkt, die den Blick schrittweise in die Tiefe lenken und die Raumöffnung mit einem geschickten, keilförmigen Bildaufbau betonen.

907 „Starting from the central sanctuary the horizon This level was not consistently adhered to in the other may be said to be at a level about half of the height. buildings.“ Peters 1963, 168.

◆ *Casa dei Pigmei, Pompeji IX 5, 9, Cubiculum (Raum 1), Nordwand, Südwand und Casa di P. Cornelius Tege (auch Casa del Efebo), Pompeji I 7, 19, Gartentriclinium (Abb. 257–261):*

Das kleine Cubiculum im Peristylbereich der Casa dei Pigmei bezeugt wahrscheinlich am anschaulichsten den Aufschwung der Pygmäen- und Nilandschaftsszenen im Vierten Stil. Während die nilotischen Landschaftsbilder im Dritten Stil weitgehend fehlen, erleben sie im Vierten Stil eine neuerliche Blüte, wobei sich zwischen Nilszenen mit sakral-idyllischem Charakter und gewöhnlicher Staffage sowie den eigentlichen Pygmäenlandschaften differenzieren lässt⁹⁰⁸. Sowohl die nilotischen Landschaftsbilder als auch jene mit Pygmäenstaffage zeigen vergleichbare Motive und ähnliche Formate, treten hauptsächlich als Friese und querformatige Pinakes auf (vgl. Isis-tempel) oder füllen als großformatige Szenen ganze Wandflächen⁹⁰⁹. Bei der Casa dei Pigmei handelt es sich insofern um ein herausragendes Beispiel, als hier ein ganzer Raum mit Pygmäenlandschaften dekoriert wurde, die einheitlich ausgeführt und als großformatige Panoramadarstellungen angelegt sind. Gerade die Ausschmückung sämtlicher Raumwände mit weitläufigen Landschaftsszenen lässt an eine Art „Raumprogramm“ denken, das sich dem grotesken Zwergenvolk und seiner exotischen Umgebung an den Ufern des Nils widmet. Damit erweist die Casa dei Pigmei nicht nur ein verstärktes Interesse an der Pygmäenlandschaft im Vierten Stil, sondern auch deren Übertragung ins wandfüllende Format⁹¹⁰, die einen Zuwachs an landschaftlicher Tiefenräumlichkeit zur Folge hatte. Die Malereien im Cubiculum der Casa dei Pigmei, von denen sich zur perspektivische Analyse nur die beiden Längswände eignen, lassen sich aus bautechnischen Gründen der Zeit nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. zuweisen und gehören dem fortgeschrittenen Vierten Stil, vermutlich der flavischen Zeit, an⁹¹¹.

Charakteristisch für die Bildgruppe der Pygmäenlandschaften ist das heitere Geschehen in idyllischer Szenerie. Eine ausgedehnte Wasserfläche und Sumpflandschaft ist mit einzelnen Inseln versehen und zeigt typische Motive der ägyptischen Fauna, Flora und Architektur, die meist überdimensioniert und prägnant hervorgehoben sind: Lotusblumen, Schilf und Palmen säumen die Ufer des Nils, Enten, Nilpferde, Krokodile und Ibisvögel beleben die Szenerie. Die Architekturen entsprechen dem Motivrepertoire der sakral-idyllischen Bildgruppe oder zeigen charakteristisch ägyptische Formen wie Pylone, Türme mit spitzen Dächern, ägyptische Kultmonumente und einfache Schilfhütten. Das lustige Zwergenvolk der Pygmäen übernimmt die Rolle der Staffagefiguren oder ist in abenteuerliche Aktionen wie Tierkämpfe und anderes burleskes Treiben verwickelt. Die Landschaftsbilder unterscheiden dabei zwischen dunkelhäutigen und hellhäutigen Pygmäen, denen auch verschiedene Aufgabenbereiche zugewiesen werden. Während die schwarzen Pygmäen meist spärlich bekleidet sind und bei der Arbeit oder im Kampf mit Krokodilen

⁹⁰⁸ Vorläufer beider Bildgruppen finden sich bereits im Zweiten Stil. Die nilotischen Landschaften sind ab dem Fries der Mysterienvilla vertreten, Pygmäenszenen mit landschaftlichem Hintergrund sind ebenfalls in Form von Friese überliefert: z. B. Pygmäenfries in der Casa del Toro, Pompeji V 1, 7, ca. 40–30 v. Chr., später Zweiter Stil; Casa dello Scultore, Pompeji VII 7, 24, Peristyl (Neapel, MN 113197), später Zweiter Stil. Vgl. u. a.: Meyboom 1995, 82 f.; Mielsch 2001, 187; Rostowzew 1911, 55 f.; Schefold 1962, 150 f.

⁹⁰⁹ Peters 1963, 187 f.; Rostowzew 1911, 56.

⁹¹⁰ Die meisten erhaltenen Pygmäenszenen bis zum Vierten Stil haben die Form von Friese und werden erst in der Spätphase ins große Format übertragen. Vgl. Michel 1990, 84. Schefold führte die Bildgruppe der Pygmäenlandschaften auf frühhellenistische Vorlagen zurück, der Ursprung der Ikonographie ist jedoch unklar. Im Hellenismus waren Pygmäen in Form von Einzelfiguren bekannt, wurden aber vermutlich noch nicht (?) in ein landschaftli-

ches Umfeld eingebunden. Eine Herleitung der ausgedehnten Landschaftsbilder mit Pygmäenstaffage aus der ptolemäischen Kunst ist nicht nachweisbar und umso unwahrscheinlicher, als derart großformatige Landschaftsszenen erst im späteren Vierten Stil auftauchen. In dieser Entwicklungsphase nehmen die Pygmäenszenen aber deutliche Anleihen beim sakral-idyllischen und nilotischen Genre, um auf diese Weise die geläufige Friesform der Pygmäenbilder landschaftlich auszuweiten. Ab wann sich die Friesform der Pygmäenszenen herausbildete und wie weit sie in den Hellenismus zu rücken ist (vgl. delische Friese), ist momentan noch ungewiss. Zur Vorbilderfrage vgl. Mielsch 2001, 186; Schefold 1962, 146. 149–151.

⁹¹¹ Aufgrund von (Sonnen-)Schutzmaßnahmen vor Ort sind die Fresken trotz ihres Verbleibs *in situ* noch immer erstaunlich gut konserviert. Förtsch 1993, 120; Mielsch 2001, 187; Moormann 1988, 215; Peters 1963, 171; Schefold 1962, 151.

und Nilpferden gezeigt werden, erscheinen die hellhäutigen meist ruhiger und bei „vornehmeren“ Tätigkeiten wie etwa Sakralhandlungen. Neben dem geläufigen Aspekt der nilotischen Landschaftsbilder, der in der Betonung von Fülle, Üppigkeit und *Tryphé* liegt, besitzen die Pygmäenbilder ein auffallend humoristisches Element. Als groteske Einwohner des Nillandes verstärken die Pygmäen den exotischen Charakter der Szenen, sie haben ironische Züge und wirken als Karikaturen, die neben der beschaulichen, friedlichen Stimmung das überzeichnet Fremdartige hervorheben sollen⁹¹². Die besten ikonographischen Parallelen zu den Pygmäenszenen der Casa dei Pigmei finden sich in den Garten- und Peristylbereichen der Casa del Medico und der Casa dei Cei, die ebenfalls einer Dekorationsphase im fortgeschrittenen Vierten Stil zuzuweisen sind und das muntere Treiben der Pygmäen in eine ausgedehnte Flusslandschaft mit Inseln und kleinen Heiligtümern einbinden (Abb. 212, 264)⁹¹³.

- Die Südwand im namensgebenden Cubiculum der Casa dei Pigmei ist mit einer fragmentarisch erhaltenen Flusslandschaft dekoriert, auf deren ausgedehnter Wasserfläche sich kleine Inseln befinden⁹¹⁴ (Abb. 258). Im Vordergrund beleben Enten das Gewässer, im Mittelgrund befindet sich eine Insel mit prostylen Tempel und Pylon als Zentralmotiv. Ein heiliger Baum und Altar, an dem zwei Pygmäenfrauen ein Opfer darbringen, verstärken den sakralen Charakter. Durch einen weiteren Nilarm im Hintergrund von der „Sakralinsel“ ge-

⁹¹² Zum Charakter der nilotischen Landschaftsbilder und Pygmäenszenen vgl.: Kotsidu 2008, 58–61; Meyboom 1995, 151–153; Mielsch 2001, 187; Whitehouse 1976, 61–63.

⁹¹³ Casa del Medico, Pompeji VIII 5, 24, Peristyl, Westpaneel an der Brüstung zwischen den Interkolumnien, Neapel, MN 1131195 (75 × 127 cm), neronisch-flavisch (Abb. 212). In einem Rahmen mit giebelartigem Abschluss entfaltet sich die nilotische Sumpflandschaft. Im Vordergrund befindet sich ein Heiligtum mit spitzen Dächern, das in einer interessanten Mischperspektive aus rudimentärer Isometrie_{Min} und ebenso inkonsequenter Zweipunktperspektive_{Min} dargestellt ist. Daneben und im Mittelgrund treiben die Pygmäen ihr Unwesen, indem sie Jagd auf Nilpferde machen oder auf Krokodilen reiten. Im Hintergrund erscheint eine Insel mit Schilfhütte, die vermutlich wieder eine Art Isometrie_{Min} aufweist. Der Aufsichtswinkel zwischen Vorder- und Hintergrundarchitekturen schwankt jedoch beträchtlich: Die Aufsicht im Vordergrund ist erheblich niedriger (!) als die Aufsicht im Hintergrund. Besser gehandhabt sind die Beleuchtungseffekte, mit Lichteinfall von links, zugehörigen Eigen- und vereinzelt Schlagschatten. Zur Pygmäenszene der Casa del Medico vgl.: Andreae 1973, 168; Baldassarre u. a. 2002, 241; Bragantini – Sampaolo 2010, 418; Croisille 2005, 264; Kotsidu 2008, 60; Lavagne 2001, 318; Ling 1911, 166; Michel 1990, 83 f.; Peters 1963, 180 f.

Casa dei Cei, Pompeji I 6, 15, Viridarium (h), Westwand (Abb. 264). Großformatige, aber nur fragmentarisch erhaltene Pygmäenszene, die eine ausgedehnte Nillandschaft mit verschiedenen Inseln wiedergibt (oberer Teil/Hintergrund abgebrochen). Im Vordergrund befindet sich das Nilufer mit seiner typischen Fauna aus Ibisvögeln, Krokodilen und Nilpferden, auf denen Pygmäen reiten. Dahinter, im Mittelgrund, ist eine Insel mit ägyptischen Heiligtümern, die von zahlreichen Pygmäen bevölkert wird. Im Hintergrund befahren Pygmäen den Nil in einem Boot, andere überqueren einen Steg, der von einer Insel zur nächsten (hinteren) führt. Von den Architekturen haben

sich zu wenig Reste erhalten, um eine linearperspektivische Analyse zu erlauben. Die Landschaft ist in einer (leichten ?) Draufsicht dargestellt. Interessant ist die zweimalige Abbildung von umgestürzten Palmen, die als Brücken und Stege zwischen den Inseln fungieren. Diese Ikonographie erinnert in auffälliger Weise an die *εἰκόνας* des Philostrat und die dortige Beschreibung vom Bild einer Sumpflandschaft (*Ἔλος*): „Der Grund ist feucht und trägt Rohr und Schilf, wie sie der fruchtbare Sumpfboden ohne Saat und Bestellung aufgehen läßt; [...] Der Künstler hat einen Palmesteg über den Fluß gelegt und verbindet damit einen sehr schönen Gedanken. Weil er nämlich wusste, was man von den Palmen sagt: daß die eine von ihnen männlich, die andere weiblich sei, und weil er von ihrer Vermählung hörte: [...] da neigt sich nun der männliche Baum liebend hin und wirft sich über den Fluß; weil er aber den weiblichen, der noch zu weit absteht, nicht erreichen kann, liegt er nun da und tut Knechtdienste als Steg über das Wasser [...].“ Philost., *Eik.* 1, 9, 1–5. Zitiert nach der Übersetzung bei Schönberger 1968, 106–111. Dieser Vergleich mit einer (imaginären ?) Bildbeschreibung aus dem 2. Jh. n. Chr. macht deutlich, dass sich Philostrat in der Wahl seiner Bildmotive auf geläufige Ikonographien stützte, die bis in den Vierten Stil zurückreichen. Auch der Zusammenhang zwischen dem Motiv der umgestürzten Palme, die als Brücke dient, und der (nilotischen) Sumpflandschaft ist nicht nur bei Philostrat gegeben, sondern in der Pygmäenszene der Casa dei Cei deutlich vorgeprägt. Von daher hat es den Eindruck, dass sich Philostrat bei seiner Bildbeschreibung entweder an einer tatsächlichen Gemäldevorlage oder zumindest an geläufigen Bildtypen orientierte, die zum Teil auch auf die Bildgruppe der Pygmäenlandschaften zurückgehen. Zur Pygmäenszene der Casa dei Cei vgl.: Croisille 2010, 128 f.; Lavagne 2001, 319; Michel 1990, 59 f. 73. 83 f.; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 383; Peters 1963, 172 f.

⁹¹⁴ Zur Südwand: Conticello – Andreae – Kunze u. a. 1989, 234; Peters 1963, 172; Schefold 1962, 150.

trennt, taucht in der Ferne ein weiteres Eiland mit einer Schilfhütte und Papyrusmarschen aus den Fluten auf. Trotz der detailreichen Ausführung sind die Architekturen linearperspektivisch sehr einfach gestaltet: Für den Tempel findet eine übereckgestellte Orthogonalperspektive Verwendung, für den Pylon eine flache Kavalierverspektive mit Seitenansicht von links. Die verschiedenen Ansichtswinkel – einmal Normalansicht, einmal Draufsicht – verdeutlichen die mischperspektivische Vorgehensweise. Der Lichteinfall erfolgt von rechts, wobei die Angaben von Eigen- und Schlagschatten (Figuren) nicht konsequent sind.

- Die Nordwand desselben Raumes zeigt eine weitläufige Sumpflandschaft, die dem Bild der Südwand angeglichen ist und ebenfalls die ganze Wand über dem Sockel ausfüllt⁹¹⁵ (Abb. 259–261). Inmitten der ausgedehnten Wasserfläche befinden sich zwei Inseln in unterschiedlicher Entfernung. Auf die erste führt ein schmaler Holzsteg im Vordergrund, an den sich ein Heiligtum mit mehreren Gebäuden anschließt. Ein hoher Pfeiler trägt die Bronzefigur eines Krokodils, an einem knorrigen Baum ist ein Velum aufgespannt. Dahinter erhebt sich ein prostyler Tempel mit Gartenbezirk, dessen Gefäßepithem ihn als Isistempel ausweist. Zwei Pylone mit aufgesetzten Laub- und Strohdächern auf den Zinnen ragen dahinter auf und sind mit einer Hängebrücke verbunden. Palmen und Laubbäume bilden den angrenzenden Garten, eine zylindrische Schilfhütte ragt dahinter auf und eine große Palme wächst in einem Pithos vor dem Heiligtum. Die „Inselbewohner“ bestehen aus hellhäutigen Pygmäen, die vor den Pylonen ins Gespräch vertieft sind, und einem schwarzhäutigen Zwerg, der zwei Krüge an einer Stange über den Schultern trägt. Der sumpfige Nil wird von Lotuspflanzen, Enten und Nilpferden belebt. Im Hintergrund paddeln Pygmäen in einem Ruderboot, in der Ferne führt ein Steg zur anderen Inseln, auf der sich ein Pygmäendorf mit einfachen Strohhütten befindet. Die malerische Ausführung ist detailreich und sorgfältige, der narrative Aspekt wird stärker betont als in den sakral-idyllischen Landschaftsbildern.

Für die Architekturen liegt in linearperspektivischer Hinsicht eine parallelperspektivische Mischperspektive vor, d. h., die Tiefenlinien der Einzelelemente sind weitgehend parallel, untereinander aber nicht parallelperspektivisch übereingestimmt (Abb. 384): Für den Steg im Vordergrund wurde ansatzweise eine Isometrie_{Min} in relativ steiler Aufsicht gewählt, die Gartenmauer hinter dem Baum mit Velum zeigt eine rudimentäre Dimetrie_{Min} mit relativ flacher Draufsicht. Ein haarsträubender Fehler bezüglich der logischen Raumstruktur unterlief dem Maler bei der Darstellung von Gartenmauer und Velum: Der Baum, an dem das rote Sonnensegel aufgehängt ist, befindet sich räumlich *vor* der Gartenmauer und das Velum erscheint von hier aus nach *vorne* gezogen. Allerdings ist das untere Stoffende über die linke Ecke der Gartenmauer drapiert, die sich räumlich *hinter* dem Baum befindet – eine frappierende Konfusion zwischen perspektivischer Darstellung und logischer Raumstruktur. Der Prostylos dahinter ist annähernd in einer übereckgestellten Orthogonalperspektive (Normalansicht) bzw. sehr leichten Dimetrie_{Min} dargestellt, während für die beiden Pylone dahinter eine Kavalierverspektive_{Min} mit gemilderter Draufsicht gewählt wurde und auch die runde Schilfhütte eine vergleichbare Draufsicht zeigt. Es findet also ein inkonsequenter Wechsel zwischen verschiedenen Auf- und Normalansichten statt, die nicht miteinander übereingestimmt wurden. Dass diese Diskrepanzen optisch nicht besonders störend wirken, liegt vermutlich an der gelungenen Einbindung der Architekturen in die Flusszenerie und der stimmigen Hintergrundgestaltung. Dort werden die Schilfhütten weitgehend normalansichtig (orthogonalperspektivisch) dargestellt und es wurde auch ein natürlicher Horizont eingeführt, wie nicht nur an einem DAI-Aquarell, sondern auch am Original ersichtlich wird⁹¹⁶. Für den gesamten Landschaftsraum ergibt sich bei Zugrundelegung eines annä-

⁹¹⁵ Zur Nordwand: Conticello – Andreae – Kunze u. a. Peters 1963, 171; Schefold 1962, 150. 1989, 233; Mielsch 2001, 187; Rostowzew 1911, 58 f.; ⁹¹⁶ Aquarell, DAI-Archiv 83, 239.

hernd ebenen Geländes eine Aufsicht, die zumindest optisch nicht in Widerspruch zu den kavalierverspektivischen_{Min} oder isometrischen_{Min}/dimetrischen_{Min} Draufsichten steht⁹¹⁷. Zudem findet eine maßstäbliche Verkleinerung der Motive im Hintergrund statt, was sich nicht nur an den Pygmäenfiguren⁹¹⁸, sondern auch an den Tierbildern und Architekturen bemerken lässt. Damit kann für den Gesamtraum von einer zentral-parallelperspektivischen Mischperspektive₁ gesprochen werden, die unterschiedliche Parallelperspektiven_{Min} mit einer Größenverminderung im Hintergrund kombiniert.

Interessant und ambitioniert ist die Gestaltung von Licht und Schatten im Landschaftsbild der Nordwand. Der Lichteinfall erfolgt nicht ganz einheitlich von links bzw. links vorne, wobei die Verteilung der Eigenschatten konsequenter gelingt als die Angabe der Schlagschatten. Eigenschatten finden sich an allen rechten Gebäudepartien (Seitenansichten bei den Pylonen, Schilfhütten, dem Krokodilpfeiler, Prostylos usw.) sowie den figürlichen und architektonischen Details (Nilpferd, Palmenpithos, Steg). Schlagschatten werden recht ausgiebig dargestellt und kommen sowohl an den Pygmäenfiguren (schwarzer Lastenträger, Pygmäenfrauen im Hintergrund) als auch an den Architekturen vor (Prostylos, Pylone), wobei sich feststellen lässt, dass sich die meisten Schatten rechts von den Schatten werfenden Objekten befinden, manche auch rechts dahinter. Bemerkenswert sind die Berücksichtigung von Schlagschatten auf der Wasseroberfläche (Holzsteg) und der Schattenwurf des kahlen Baums mit dem roten Velum: Während das Velum einen breiten Schlagschatten auf die Gartenmauer und die Tempelwand wirft, beginnt der Schlagschatten des Baumstamms auf der Grundebene, überschneidet sich dann mit dem Schatten des Velums und fällt schließlich auf die Tempelwand sowie das Dach des Prostylos. Dieser Schattenwurf folgt zwar keiner geometrischen Konstruktion, sondern basiert auf Beobachtung, er ist aber so akribisch und ausführlich dargestellt, dass ein besonderes Interesse des Malers an Schattengestaltung und Schlagschattenverlauf ersichtlich wird⁹¹⁹. Denn innerhalb der römischen Panoramadarstellungen finden sich nur wenige Vergleichsbeispiele, die einzelne Schlagschatten so detailliert berücksichtigen und den Versuch wagen, einen Schattenwurf anzugeben, der nicht nur auf die Grundebene fällt, sondern sich auch über vertikale Ebenen erstreckt und mit anderen Schlagschatten überschneidet⁹²⁰. Obwohl der betreffende Schattenwurf in der Casa dei Pigmei auf einen Lichteinfall von links vorne hinweist und damit nicht ganz zu den restlichen Schlagschatten passt, stellt er eine perspektivische Besonderheit dar.

Darüber hinaus verwendet die Pygmäenszene der Nordwand eine relativ starke, an manchen Stellen sogar übertriebene Luft- und Farbperspektive. Die Insel im Hintergrund samt ihren Schilfhütten ist deutlich blasser und atmosphärisch verschwommener dargestellt als die kontrastreiche Szenerie im Vorder- und Mittelgrund. Aber auch dort machen sich erste Anzeichen luftperspektivischer Aufhellungen bemerkbar, beispielsweise an der Schilfhütte und am hinteren Pylonturm, der merklich heller und diffuser gemalt ist als sein vorderes Pendant⁹²¹. In diesem Fall handelt es sich freilich um eine starke Übertreibung der Luftperspektive, deren optische Wirkung erst auf große Distanzen ins Gewicht fällt.

917 Die Einführung eines natürlichen Horizonts in Parallelperspektiven ist möglich, ein konstruktiver Horizont kommt dort nicht vor.

918 Diese Verkleinerung ist nicht besonders stark: Verhältnis ca. 2 (Hintergrund) : 3 (Vordergrund). Vgl. Peters 1963, 171 f.

919 Da sich der Baum weder vertikal noch horizontal im Raum erstreckt, sondern schräg in den Tiefenraum zurückweicht, erfordert bereits die einfachste geometrische Schlagschattenkonstruktion – Parallelbeleuchtung ohne Zentralperspektive – einen erheblichen Konstruktionsaufwand. Schon der Schattenverlauf eines räumlich schief liegenden

Objekts auf der Grundebene setzt die Berücksichtigung von Grundrissprojektionen und Affinitätsachsen maßgeblich voraus, um zu einer korrekten Konstruktion der Schattengrenzen bei Parallelbeleuchtung zu gelangen.

920 Schlagschatten auf vertikalen Ebenen finden sich im Nilmosaik von Palestrina (Statuen an den Pylonen, Gartenmauer) und im sakral-idyllischen Landschaftsbild „*L'ariete smarrito*“ (MN 9418). Den Schlagschatten von Baum und Velum im Nordwandbild bemerkte bereits Peters 1963, 171.

921 Peters 1963, 171.

Zusammenfassend lässt sich für die Pygmäenszenen der Casa dei Pigmei also eine ähnliche Anwendung von Mischperspektiven konstatieren wie in den sakral-idyllischen Panoramadarstellungen derselben Zeitstufe, wobei sich in diesem Kontext eine gewisse Tendenz zu parallelperspektivischen Formen feststellen ließ.

Ein Vergleichsbeispiel aus Pompeji, das sich ebenfalls in den fortgeschrittenen Vierten Stil datieren lässt und wie in der Casa dei Pigmei die Beliebtheit der nilotischen Landschaftsszenarien mit Pygmäenstaffage dokumentiert, aber eine stärkere Affinität zu mischperspektivisch diskrepanten Darstellungsformen besitzt, ist der spärlich publizierte Pygmäenfries in der Casa di P. Cornelius Teges. Der nilotische Landschaftsfries befindet sich im Gartenbereich des Hauses und ist am Sockel einer aufgemauerten, Π-förmigen Klinenstruktur angebracht, die das Zentrum des Garten tricliniums bildet und „Freiluftbanketten“ diente⁹²² (Abb. 257). Das nilotische Bildprogramm bezeugt das Vorhandensein polychromer und kontinuierlich fortlaufender Querpanoramen mit ägyptischer Thematik während des späteren Vierten Stils und ist damit ein wichtiges Zeugnis für die Wiederaufnahme weitläufiger Landschaftsfrieze, die entfernt an die Beispiele des Zweiten Stils (Mysterienvilla, Mariemont-Fragmente aus Boscoreale, Gelber Fries) anknüpfen. Deutlicher als in den Landschaftsfriesen des Zweiten Stils, deren Motive meist einen unverbindlichen Charakter in sakral-idyllischer Manier aufweisen und sich keiner spezifischen Region zuordnen lassen, besitzt das Querpanorama in der Casa di Cornelius Teges eine gewisse topographische Intention, die mit zahlreichen Architektur-, Kult-, Staffage- und Landschaftsmotiven prägnant auf den Großraum Ägypten verweist. Neben der typisch ägyptischen Fauna aus Krokodilen, Nilpferden, Enten und Ibisvögeln besteht die Figurenstaffage aus dem erheiternd-legendären Zwergenvolk, das mit dem südlichen Ägypten assoziiert wurde. In aktionsreichen Genreszenen über die Landschaft verteilt, erscheinen Pygmäen bei verschiedenen alltäglichen bis burlesken Tätigkeiten: Ein Bankett wird unter freiem Himmel abgehalten, ein Ziehbrunnen ähnlich dem Shaduf betätigt, Opfer und rituelle Handlungen ausgeführt. Eine Pygmäenfrau sitzt am Spinnrad, aber auch erotische Aktivitäten dürfen nicht fehlen und die üblichen Figuren von Wanderern und Bootsfahrenden bereichern das Figurenpersonal. In Bezug auf die Architekturen dominieren die typisch ägyptischen Formen: Hörneraltäre, Obelisken, Tempel mit „syrischen Giebeln“ und gewölbten Dächern, Pylone, Turmhäuser mit spitzen Ecken, Strohütten und eine Reihe von Kultbildern, die sich deutlich auf ägyptische Götter beziehen lassen – beispielsweise der Apisstier, Isis, Osiris oder Horus. Neben diesen charakteristischen Götterstatuen, Sakral- und Profanbauten lässt sich nicht nur die Vegetation mit vielen Dattelpalmen – zuweilen in große Pithoi gepflanzt – auf Ägypten beziehen, auch die Landschaftstopographie mit ihrem weitgehend ebenen Schwemmland und dem Auftauchen breiter Gewässerzonen am Nil spielt merkbar auf das ägyptische Ambiente an. Als illustratives Beispiel sei diesbezüglich ein kleiner Bildabschnitt von der Front der freskierten Gartenbank herausgegriffen: Inmitten des grünen Nilschwemmlands befindet sich ein heiliger Bezirk der Göttin Isis, der von Pilgern und opfernden Pygmäen besucht wird. Links außerhalb des ländlichen Heiligtums erhebt sich ein Obelisk und zwei Ibisvögel tummeln sich im Vordergrund bzw. auf der halbrunden Mauer der Tempelumfriedung. Der kleine Adikula-Tempel im Inneren des Kultbezirks mit Bogenöffnung für das Kultbild beherbergt eine goldene Statue der Isis-Fortuna, während eine Sphinx als Firstakroter dient. Auf einer Basis sitzt ein Horus-Falke und rechts neben dem Heiligtum ist ein weiteres Götterbild in einer apsidialen Nische auszumachen⁹²³. Nicht nur hinsichtlich der ägyptischen Konnotationen, sondern auch bezüglich der

922 Der umlaufende Landschaftsfries ist zwar zum Teil recht gut erhalten, aufgrund eines modernen Schutzkastens vor Ort aber schwer aufzunehmen, sodass hier nur ein Detail herangezogen wird. Zum Pygmäenfries der Casa di Cornelius Teges vgl. u. a.: Maiuri 1938, 26 f.; Peters 1963, 181; Schefold 1952, 65; Wataghin Cantino 1969, 43 f.

923 Ähnliche Apsidenschreine mit Götterfiguren in den Konchen tauchen auch in anderen Nilszenen und Pygmäenbildern auf, etwa in einem querformatigen Landschaftspinx der Villa San Marco (Porticus 20, Neapel, MN 8512, Vierter Stil). Vgl. Allroggen-Bedel 1993, 149. 153; Barbet 1999, 205; Croisille 2010, 100.

perspektivischen Darstellungsmittel lassen sich für den Landschaftsfries der Casa di Cornelius Teges einige interessante Beobachtungen machen, die es in kurzer Zusammenfassung ermöglichen, das Querpanorama unter die inkongruenten Mischperspektiven einzureihen: Die Grundebene bildet eine grüne Ebene, die sich in den Hintergrund erstreckt und in der Ferne von einem hellbraunen Wüstenstreifen abgelöst wird, der in einen natürlichen Horizont ausläuft. Dieser natürliche Horizont deutet auf einen gleichmäßigen Geländeverlauf hin und befindet sich etwa auf $\frac{2}{3}$ der gesamten Bildhöhe. Wird das Gelände also annähernd im Sinne einer Horizontalebene interpretiert, so wäre mit dem natürlichen Horizont auch ein Indikator der Ansichtshöhe (konstruktiver Horizont) gegeben, der mit seiner Lage eine relativ hohe Draufsicht implizieren würde. Allerdings ließe sich die Kombination aus grünem Schwemmland und dahinter liegender Wüstenzone auch im Sinne eines leicht ansteigenden Geländes deuten, sodass sich der natürliche Horizont nicht mehr mit der Ansichtshöhe und dem konstruktiven Horizont verbinden ließe. Einige Architekturen, z. B. der Altar im Vordergrund, die halbrunde Umfriedung oder die restliche Umfassungsmauer des Heiligtums, verwenden eine relativ steile Aufsicht, während der Ansichtswinkel am Isis-Schrein weitgehend einer Normalansicht entspricht. Die einsehbaren Orthogonalen am Architrav deuten dabei nicht nur eine Seitenansicht von links an, wie sie auch am Altar erscheint, sondern sind zudem leicht konvergierend und im Sinne einer leichten Unteransicht (fallende Tiefenlinien) gestaltet. Vergleicht man diese leicht unteransichtigen Orthogonalen mit der Lage des natürlichen Horizonts und stellt fest, dass sich die Oberkante des Isis-Schreins noch deutlich darunter befindet, bieten sich in Bezug auf die Linearperspektive zwei Interpretationsmöglichkeiten an:

- 1.) Bei der Darstellung der natürlichen Horizontlinie im obersten Bilddrittel handelt es sich nicht um den sichtbaren Abschluss eines horizontalen Geländes, weshalb auch keine ungefähre Übereinstimmung mit dem konstruktiven Horizont erreicht wird. Der konstruktive Horizont müsste vielmehr darunter liegen und zwar entsprechend den Orthogonalen am Isis-Schrein, wo er jedoch in Konflikt mit den restlichen Tiefenlinien und Aufsichten der Umfriedung gerät.
- 2.) Nimmt man hingegen eine horizontale Grundebene und damit ein ungefähres Zusammenfallen von natürlichem und konstruktivem Horizont an, wird durch die Tiefenlinien am Isis-Schrein klar, dass „der“ Horizont nicht als verbindlicher Faktor für die Ansichtshöhe im zentralperspektivischen Sinne beachtet wurde. Vielmehr liegt dann eine mischperspektivische Inkohärenz vor.

Ohne diesbezüglich eine Entscheidung zu treffen, lässt sich für den Bildausschnitt des Pygmäenfrieses festhalten, dass hinsichtlich der linearperspektivischen Verhältnisse keine axonometrische Ordnung, geschweige denn eine Berücksichtigung zentralperspektivischer Zusammenhänge erreicht wurde. Vielmehr kommt eine recht sorglose Mischperspektive zum Einsatz, die unterschiedliche und zum Teil inkonsistente Ansichtshöhen miteinander verbindet. Der Eindruck eines zusammenhängenden und kontinuierlichen Landschaftspanoramas mit relativ entwickelter Fernwirkung wird also hauptsächlich durch das Vorhandensein einer malerisch durchgehend gestalteten Grundebene bewerkstelligt, die sich zweizonig bis an den natürlichen Horizont ausdehnt. Auf diese Weise entsteht ein Querpanorama, dessen räumliche Einheit durch die kontinuierliche Fortführung einer gemeinsamen Horizontlinie geschaffen wird, die ein weites Raumgefüge öffnet, wobei andere Friessequenzen deutlich machen, dass zur Indikation des Tiefeindrucks auch eine relative Größenverminderung der Architekturen im Hintergrund genutzt wurde. Mehr als viele andere Landschaftspanoramen dieser Zeitstufe zeigt der Pygmäenfries der Casa di Cornelius Teges aber eine beliebige bis inkonsequente Verflechtung aus Misch- und Bedeutungsperspektive, bei der die einzelnen Landschaftselemente mehr oder weniger willkürlich zusammengestellt sind. In diesem Sinne ist vermutlich die Einschätzung von Wataghin Cantino zu teilen, die davon ausgeht, dass für den Pygmäenfries der Casa di Cornelius Teges verschiedene Vorlagen von Einzelmotiven übernommen und relativ wahllos, ohne Rücksicht auf zentral- oder

parallelperspektivische Zusammenhänge, in der Grundebene verteilt wurden⁹²⁴. Es handelt sich also weitgehend um eine Aneinanderreihung ikonographisch geläufiger Formeln, die Modellen (vielleicht aus Musterbüchern) entnommen wurden, ohne die perspektivischen Anforderungen des neuen Bildraumes zu berücksichtigen. Zwar wurde die Struktur des Landschaftsraumes mit der Grundebene, einem natürlichen Horizont und farblich gestalteten Himmel noch relativ prägnant angelegt, für die Anordnung der Architekturen im Raumgefüge fanden aber kaum linearperspektivische Regeln Beachtung. Bezeichnend hierfür ist ein weiterer Friesabschnitt mit der Darstellung einer Quadriporticus, die zwar maßstäblich verkleinert in den fernen Hintergrund gesetzt wird, dort aber über die Linie des natürlichen Horizonts hinausragt und noch dazu eine relativ steile Draufsicht präsentiert!

◆ *Casa dei Ceii, Pompeji I 6, 15, Viridarium (h), Ostwand* (Abb. 265. 266):

Erst im Vierten Stil werden sakral-idyllische und nilotische Landschaftsfresken als wandfüllende Dekorationen in den Peristylen, Viridaria und Gärten der römischen (pompejanischen) *domus* angebracht. Gemeinsam mit anderen Beispielen aus Pompeji – etwa der Casa della Fontana Piccola oder der Casa della Caccia Antica⁹²⁵ – legt die nilotische Ostwandszene im Viridarium der Casa dei Ceii ein erstaunliches Zeugnis für die Tendenz zur großformatigen Panoramadarstellung ab, bei der ägyptisierend-sakrale Landschaftsfresken nicht nur verstärkt in die Gartendekoration eingebunden werden, sondern auch ganze Wände schmücken. Diesbezüglich besitzt die Casa dei Ceii eines der größten Landschaftsbilder der pompejanischen Wandmalerei (ca. 3,73 × 3,10 m). Gemeinsam mit den restlichen Landschaftsdarstellungen im Viridarium – der Pygmäenszene der Westwand und dem monumentalen Fresko mit Tierkämpfen an der Nordwand – lässt sich das Ostwand-Bild einer Entstehungsperiode im späten Vierten Stil, nach dem Erdbeben von 62 n. Chr., zuweisen (Abb. 263. 264). Eine Datierung in vespasianische Zeit liegt durch die Tierbilder der Nordwand nahe, die starke ikonographische Parallelen mit der Casa della Caccia Antica besitzen, deren vespasianische Einordnung durch Münzfunde belegt ist. Ebenso deutlich ist die Gleichzeitigkeit der Viridariums-Fresken in der Casa dei Ceii, deren übereinstimmendes Wandsystem auf eine Konzeption als Ensemble hinweist⁹²⁶.

Gemäß der Typologie von Rostowzew zu den ägyptisierenden Sakrallandschaften des Vierten Stils gehörend, lässt sich das stark fragmentierte Bild der Ostwand nach der hier vorgeschlagenen Terminologie zu den nilotischen Landschaftsbildern zählen, was anhand der zahlreichen ägyptischen Motive deutlich wird. Neben Sphinxfiguren, Hörneraltären und Palmen, die den ägyptischen Charakter verdeutlichen, gibt es ikonographische Gemeinsamkeiten mit dem Nilmosaik von Palestrina und der Casa dei Pigmei (Tempel mit gewölbtem Dach, tetrastyle Pavillon – vgl. Nilmosaik Seg. 13 und 16, Casa dei Pigmei, Nordwand)⁹²⁷. Dargestellt ist eine weitläufige

924 „La prospettiva dall’alto con cui sono resi molti edifici non è che una replica meccanica di formule iconografiche, che rimane come soffocata dal loro caotico addensarsi con un’incoerenza che giunge a collocare un quadriportico al di sopra della linea che dovrebbe indicare l’orizzonte.“ Wataghin Cantino 1969, 43.

925 Allison 2002, 74–77; Croisille 2005, 215. 218; Croisille 2010, 63. 126–129; La Rocca 2008, 63; Ling 1991, 148; Michel 1990, 84; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 383; Peters 1963, 173 f.; pompejanische Vergleichsbeispiele aus dem (späten) Vierten Stil:

- Casa di Apollo, Pompeji VI 7, 23, Xystos zum Garten, Südwand (stark beschädigt);
- Casa dei Dioscuri, Pompeji VI 9, 6, Peristyl, Südwand (verloren);
- Casa della Fontana Piccola VI 8, 23.24, Peristyl, Westwand;
- Casa della Caccia Antica, Pompeji VII 4, 48, Peristyl

Westwand (stark beschädigt).

Die großen stilistischen und motivischen Parallelen mit dem nilotischen Landschaftsbild der Casa di Apollo lassen einen Werkstattzusammenhang vermuten. Vgl. Michel 1990, 86; Peters 1963, 177.

926 Die Datierung in den fortgeschrittenen Vierten Stil erfolgt einstimmig, Peters dachte noch an eine Entstehung vor 62 n. Chr. Die vespasianischen Datierung nach Michel ist überzeugend. Vgl. Croisille 2010, 126; Michel 1990, 73; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 383; Peters 1963, 172.

927 Zu den ägyptischen Motiven und der Typologisierung als nilotische Landschaft bzw. ägyptisierende Sakrallandschaft vgl.: Croisille 2005, 215. 218; Croisille 2010, 126 f.; Hinterhöller 2008, 110 f.; Ling 1991, 148 f.; Meyboom 1995, 83. 103; Michel 1990, 85; Rostowzew 1911, 78 f.; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 383. 386; PPM Bd. I, 470–482.

Flusslandschaft mit Uferzonen, Inseln und Klippen, wobei die schroffen Felsformationen in der Bildmitte die Szene in zwei kompositorische Hälften teilen und nicht unbedingt zum ägyptischen Landschaftstyp – außer der Kataraktregion – passen⁹²⁸ (Abb. 265. 266). Die Fragmente der rechten Bildhälfte zeigen im Vordergrund einen Wanderer mit Stock und Kapuzenmantel (*cucullus*). Im Mittelgrund wird ein ländliches Heiligtum sichtbar, vor dem sich eine Familie eingefunden hat. Der Sakralbezirk besteht aus einer *porta sacra*, einem Garten und Prostylos, der von einer zinnenbekrönten Mauer umgeben wird. Die besser erhaltene linke Bildhälfte bildet im Vordergrund eine Uferzone mit Standbild des Priapus und zwei Frauen ab. Im anschließenden Mittelgrund erscheint eine weite Flussschleife, deren Uferbereich von einem heiligen Baum und einem Hörneraltar am linken Bildrand beschlossen wird. An derselben Flusswindung liegt ein weiterer Kultbezirk, der einen tetrastylen Pavillon im Inneren einer Umfriedung umfasst. Ein Garten mit Palme und ein tempelartiger Anbau gehören zu dem ländlichen Heiligtum, vor dem ein Pärchen sitzt und eine Frau sich auf einen Stock stützt. Hinter dem Kultbezirk legt sich der Nil in eine weitere Schlinge und wird von einem Schiff mit gerafften Segeln (Feluke) befahren. Am jenseitigen Ufer und bereits im fernen Hintergrund erheben sich die Mauern einer Stadt am Nil. Von dieser Stadt ist eine mächtige Bogenbrücke mit zwei flankierenden Türmen zu erkennen, an diese schließt ein Mauerzug mit weiteren Türmen an⁹²⁹. Besonders im gut erhaltenen linken Bildteil wird deutlich, dass der typische Charakter einer Landschaft an den Ufern des Nils mit weitgehend flachem Schwemmland, dem breiten Strom und den kleineren Inseln recht gut getroffen wurde. Zudem handelt es sich um eine exemplarische Panoramadarstellung, die ein weites und ausgedehntes Raumgefüge bis an den natürlichen Horizont wiedergibt. Unterschiedlich und kontrovers bewertet wurde der Prospektcharakter der nilotischen Ostwandszene, die zwischen „illusionistischem Ausblick“ und „bildhaftem Anblick“ zu oszillieren scheint. Für die Auffassung der Landschaftsszene als Prospekt scheint das umgebende Dekorationssystem zu sprechen, das im unteren Teil eine rote Scherwand mit Konsolen und im oberen Abschnitt eine Rahmung aus gemaltem Efeulaub besitzt⁹³⁰. Betrachtet man die Wanddekorationen im gesamten Viridarium – also auch die Landschaftsfresken der Nord- und Westwand –, erweist sich, dass die nilotische Szene der Ostwand nicht nur als einheitliches und abgeschlossenes Landschaftsbild konzipiert war, sondern mit den benachbarten Fresken der Tier- und Pygmäenlandschaft zu einem übergreifenden Raumprogramm kombiniert wurde⁹³¹. Zwar wurden an den einzelnen Viridariums-Wänden unterschiedliche Landschaftstypen zusammengestellt, die weder motivisch noch stilistisch zu einer Einheit verbunden sind, die verschiedenen Landschaftsformen weisen aber

928 „But, as in earlier paintings, the scenery is not exclusively Egyptian; the steep stack of rocks at the near right shore of the river is out of character with the geography of the Nile.“ Ling 1991, 149.

929 „[...] weiter oben im Bildfeld, vor dem rosa, intensivblau und hellblau verschwimmenden Horizont erscheint bis zur Bildmitte sich hinziehend die Vedute einer Stadt.“ Michel 1990, 58 f. In ikonographischer Hinsicht wird an dieser Stadtdarstellung der Einfluss anderer Landschaftstypen ersichtlich: Die mythologischen Landschaftsbilder kennen ab dem Dritten Stil das Motiv der von einer Mauer umschlossenen Stadt im fernen Hintergrund. Ab dem Vierten Stil gewinnen auch die Szenen mit eigentlichen Stadt- und Hafenslandschaften in der römisch-kampanischen Wandmalerei immer mehr an Bedeutung. Die diesbezügliche Ausprägung von Bildformeln scheint auf das nilotische Landschaftsbild der Casa dei Ceii vorbildhaft gewirkt zu haben. Zur Stadtansicht der Ostwand vgl. Michel 1990, 85 f. Eine detaillierte Beschreibung des Landschaftsbildes bei: Michel 1990, 57–59. 85 f.; Pappalardo – Mazzoleni

2005, 383–386; Peters 1963, 173 f.

930 Für den Prospektcharakter des Landschaftsbild sprachen sich Peters (1963, 172) und Pappalardo – Mazzoleni (2005, 172) aus. Dagegen nimmt Michel (1990, 86 f.) eine bildhafte Wirkung an. Gerade die illusionistische Gestaltung des umgebenden Wandsystems spricht m. E. aber eher für eine Wiederaufnahme der Ausblicks-Idee im Vierten Stil (vgl. Ekklesiasterion-Bilder im Isistempel von Pompeji).

931 „Es hat demnach den Anschein, als habe man im Vierten Stil [...] im Ceii-Viridarium einheitlich die rundum gegenwärtige exotische, sakral überhöhte Landschaft präsentieren wollen. Dabei ist es bemerkenswert, daß bewusst zugleich der bildhafte Ausschnitt der Landschaft gewollt war wie auch der inhaltlich und optisch wechselnde Aspekt. [...] Als Gesamtidee waren aber doch wohl drei bildhaft eingegrenzte Aspekte in drei verschiedene Abschnitte ein und derselben Ideallandschaft gemeint.“ Michel 1990, 87.

eine „ideelle Kohärenz“⁹³² auf. Dabei vollzieht sich der ideelle Zusammenschluss auf einer thematisch-topographischen Ebene und wird dadurch erreicht, dass mit allen drei Wandmalereien Ausblicke in den ägyptischen Großraum gemeint sind. Im Viridarium der Casa dei Cei wird dieser Großraum nicht mithilfe eines einzelnen Landschaftsbildes erschlossen, sondern durch drei unterschiedliche Panoramaprosperte evoziert, deren Charakter und Motivwahl zwar verschieden sind, die in topographischer Hinsicht aber jeweils geeint und auf Ägypten bezogen sind:

„Aber im Unterschied zu[m Nilmosaik von Palestrina] [...] hat man in der pompejanischen *domus* den Eindruck, daß die drei Fenster durch Milieuschilderung die drei Regionen des Nil- laufs illustrieren: den Oberen, den Mittleren und den Unteren Nil, wobei ersterer durch die Pygmäen charakterisiert wird, der zweite durch die wilden Tiere und der dritte durch Architek- turen, die auf die Nähe großer Städte verweisen.“⁹³³

In diesem Zusammenhang sei auch auf die charakteristische Zweiteilung im Nilmosaik und die dortige Kombination einer äthiopischen Tierlandschaft mit einer nilotischen Szenerie verwie- sen⁹³⁴ (Abb. 135, 138). Nicht nur im Nilmosaik scheinen die Tierszenen in öder Felslandschaft eine topographische Konnotation zu beinhalten und auf die Steppen- und Bergregionen Äthio- piens hinzuweisen. Eine solch entfernte Anspielung auf die äthiopische Topographie könnte auch in den verbreiteten *Paradeisos*-Bildern der römischen Wandmalerei enthalten sein, u. a. in der Casa dei Cei, wo eine afrikanische Tierwelt (Löwen, Leoparden, Gazellen) und eine naturbelasse- ne Felsenwildnis auf die äthiopische Region hindeuten (Abb. 263). Obwohl die sog. *Paradeisos*- Darstellungen mit ihren Tiermegalographien vermutlich ebenso Assoziationen mit den *venationes* im Amphitheater wachriefen, erscheinen die *bestiae africanae* hier als freie Wildtiere im Kontext einer kargen Felslandschaft, die vermutlich als ihr ursprüngliches Herkunftsgebiet Äthiopien und Afrika zu deuten ist, sodass nur eine unterschwellige, wenngleich sinnfällige Konnotation zu den *venationes* der römischen Arena vom Betrachter hergestellt wurde⁹³⁵. Unter Verwendung

932 Michel 1990, 87.

933 Pappalardo – Mazzoleni 2005, 386. Zu diesem Interpretationsansatz und dem Versuch eines „Bildensem- bles“ nach topographischen Gesichtspunkten bzw. eines fortschreitenden „Raumprogramms“ mit geographischer Bezugnahme auf das Nilland anhand verschiedener Regio- nen vgl. auch Croisille 2010, 128: „Faut-il voir dans ces trois tableaux succesifs la représentation de scènes illustrant une «descente» du Nil, de la Haute à la Basse-Égypte, passant du mur ouest avec son paysage à pygmées au mur nord, où des bêtes sauvages figureraient sur les rives du Nil moyen, pour finir avec le spectacle plus civilisé du delta du fleuve? [...] la comparaison avec la mosaïque de Palestrina montre les différences entre un traitement quasi «cartogra- phique» et succession de scènes choisies pour illustrer trois aspects du monde égyptien.“ Vgl. La Rocca 2008, 71 f.

934 Baldassarre u. a. 2002, 240 f.; Croisille 1982, 236 f.; Kotsidu 2008, 30–33; Meyboom 1995, 83. 99. 102f.; Mielsch 2001, 187 f.; Peters 1963, 172–182; Scheibler 1994, 178–180; Woermann 1876, 378.

935 Der Terminus *paradeisos* wurde aus dem Persi- schen (*paridazeza*) ins Griechische übertragen und bedeu- tet ursprünglich ‚Einzäunung‘, meint in der Folgezeit aber einen künstlich angelegte Park, in dem Wildtiere gehalten wurden, um der Aristokratie zur Jagd zu dienen. Die Tier- parks der *Paradeisoi* wurden von den hellenistischen Fürs- ten übernommen und ebenfalls zur Jagd bzw. zur Samm- lung von zoologischen Kuriositäten genutzt. Gefördert

wurde dieses zoologische Interesse u. a. durch Forschungs- reisen wie die Äthiopien-Expedition Ptolemaios’ II. Die sog. *Paradeisos*-Darstellungen tauchen in der pompejani- schen Wandmalerei ab dem späten Vierten Stil häufig auf und erfreuen sich in Form von wandfüllenden Megalogra- phien besonderer Beliebtheit, wobei die Fresken ausschließ- lich im Bereich des Gartens (Viridarium, Xystos, Peristyl) angebracht wurden. Durchwegs an die Rückwand des Garte- ns gemalt, sind die Tierbilder auf Fernsicht angelegt, liegen in einer Blickachse mit dem Hauseingang und soll- ten bereits beim Betreten der *domus* sichtbar sein. Die monumentalen Szenen von laufenden, sich jagenden und verfolgenden Tieren zeigen überwiegend eine afrikanische Fauna, die sich in einer felsigen, karg bewachsenen Land- schaft bewegt. Innerhalb eines rot gefassten Rahmens ist die Landschaftsszenerie meist ähnlich aufgebaut, besteht aus einem durchgehend gemalten Terrain mit Geländemar- ken, einem Gewässer, Felsen und vereinzelt Bäume, in das die Tiere vereinzelt oder zu Kampfszenen gruppiert eingesetzt werden. Andreae erkennt in den großangelegten Bildern der Tierlandschaften keine raumerweiternde Funk- tion; anstelle eines Ausblickscharakters ließe sich eher von Bildfeldern sprechen – eine Einschätzung, die angesichts der Rahmung und des fensterartigen Ausschnitts nicht ganz überzeugen kann (Andreae 1990, 97–100). Des Wei- teren möchte Andreae eine Zusammenstellung der Tier- megalographien mit anderen Landschaftsbildern (sakral- idyllischen, mythologischen, Pygmäenbildern) zu ikonogra-

unterschiedlicher stilistischer, ikonographischer und perspektivischer Mittel wäre dennoch eine inhaltliche Korrespondenz unter „geographischen“ Vorzeichen erreicht, indem jeder Landschaftsprospekt einen Ausblick auf verschiedene Bereiche desselben äthiopisch-ägyptischen Großraums vermittelt. Während die Nordwand die äthiopische Wildnis darstellt und die Westwand das legendäre Pygmäenreich der Kataraktregion präsentiert, thematisiert die Ostwand den Nilverlauf im zivilisierten und ptolemäisch-römischen Teil Ägyptens. Die Schilderung eines geographischen Großraums erfolgt hier also mithilfe dreier eigenständiger Szenen, die nur ideell und nach topographischen Gesichtspunkten zusammengehalten werden. Anders als im Nilmosaik von Palestrina handelt es sich nicht um ein zusammenhängendes Panorama eines geographischen Großraums, der sich in seinen Darstellungsformen einer kartographischen Raumerfassung im Sinne perspektivischer Karten annähert, sondern um ein ansatzweise geographisch-topographisches Bildensemble, das einzelne Landschaftspanoramen collageartig miteinander kombiniert⁹³⁶.

Bei dem nilotischen Landschaftsfresko der Ostwand lässt sich in räumlicher Hinsicht großteils von einer zentral-parallelperspektivischen Mischperspektive₂ sprechen (Abb. 386). Um diese Einschätzung zu erhärten, seien die einzelnen Darstellungsformen kurz besprochen: Der Kultbezirk im Fragment der rechten Bildhälfte zeigt die Tempelumfriedung und die *porta sacra* in einer Seitenansicht von links. Während die Tiefenlinien am heiligen Tor leicht abfallen (Normal- bis Unteransicht), steigen jene an der Umfriedung an und verweisen in zentralperspektivischer_{Min} Weise auf einen konstruktiven Horizont dazwischen (etwa Bildmitte). Der angrenzende Prostylos, ebenfalls in Seitenansicht von links, stimmt nicht ganz damit überein, die sichtbaren Tiefenlinien an Architrav und Gebälk konvergieren ungefähr auf Architravhöhe. Diese Tendenzen einer zentralperspektivischen Mischperspektive werden im linken Bildteil teilweise fortgeführt, teilweise durch parallelperspektivische Formen ergänzt: Der Hörneraltar zeigt ebenfalls eine Seitenansicht von links, die konvergierenden Tiefenlinien weisen auf einen konstruktiven Horizont in

phischen Programmen eher ausschließen, da sie eine beliebige Kombination der Szenen im Sinne eines „Baukastensystems“ annimmt. Andreae wendet sich auch gegen die gängige Interpretation der Tiermegalographien als *Paradeisos*-Bilder und macht stattdessen auf eine mögliche Verbindung mit den römischen *venationes*, den Tierhatzen im Amphitheater, aufmerksam. Die Bilddeutung geht dementsprechend in Richtung einer ikonographischen Umsetzung der Schauspiele, wobei Vergleiche mit den beliebten *venationes*-Reliefs der kaiserzeitlichen Kunst herangezogen werden (Relief der Villa Torlonia, Relief von Rieti etc.), die Wildtiere im Kampf mit den *Venatores* zeigen. Auf den Reliefs werden die *Venatores* detailgenau mit ihrer typischen Kampfausrüstung dargestellt, auch die Tiere tragen gelegentlich Geschirre und andere Utensilien wie Käfige verweisen auf den Kontext des Amphitheaters. Was Andreaes Deutung der sog. *Paradeisos*-Bilder im Sinne von *venationes*-Darstellungen problematisch macht, ist die Tatsache, dass in den Wandmegalographien keine *Venatores* dargestellt sind, sondern fast ausschließlich Tiere – nur ausnahmsweise (Casa della Caccia Antica) sind Jäger zu sehen und auch diese tragen nicht die charakteristische *Venatores*-Tracht, sondern erscheinen mit Speeren bewaffnet. Auch die Tiere sind nicht im Arena-Zusammenhang, sondern in einer rauen Felslandschaft, in der sie sich offenbar frei bewegen, dargestellt. Zwar lässt sich sehr wohl eine ikonographische Verbindungslinie zwischen den pompejanischen Tiermegalographien und den (mittlerweile zerstörten) Brüstungsmalereien im Amphitheater von Pompeji herstellen, wo vergleichbare Tierszenen in einer Landschaft dargestellt waren, die ausschließliche Deutung

als *venationes*-Bilder bleibt aber auch dort fraglich. Die Tierbilder im Amphitheater, die vermutlich in die Zeit nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. zu datieren sind, könnten durchaus als modellhafte Vorläufer und ikonographischer Katalysator für die Mode der Tiermegalographien im Pompeji des späten Vierten Stils gedient haben; auch die Auffassung, dass sich in den sog. *Paradeisos*-Darstellungen die Begeisterung für *venationes* widerspiegelt, mag berechtigt sein, es stellt sich jedoch die Frage, wie direkt in den Bildern darauf verwiesen wird und ob die typische Felslandschaft nicht ursprünglich auf Äthiopien anspielen sollte, in weiterer Folge aber als konventionelles Bildzeichen für die unwegsame und bedrohliche (afrikanische) Wildnis aufgefasst wird, aus der die Tiere stammen. Beispiele solcher Tierlandschaften in der römischen Wandmalerei finden sich u. a. in der Casa dei Cei (Pompeji I 6, 15; Vierter Stil, Abb. 263), in der Casa del Centenario (Pompeji IX 8, 3.6; Vierter Stil), in der Casa di M. Lucretius Fronto (Pompeji V 4, 11) oder in der Casa della Caccia Antica (Pompeji VI 4, 48; Vierter Stil). Zu den sog. *Paradeisos*-Landschaften der römischen Wandmalerei vgl. u. a.: Andreae 1990, bes. 45. 96. 100–106. 108–110. 112 f.; Baldassarre u. a. 2002, 240 f.; Croisille 1982, 236 f.; Croisille 2010, 64. 126–131; Kotsidu 2008, 30–33; Meyboom 1995, 99. 102; Mielsch 2001, 187 f.; Peters 1963, 172–182; Scheibler 1994, 179 f.; Woermann 1876, 378.

⁹³⁶ Zum Vergleich mit dem Nilmosaik von Palestrina und der dortigen Umsetzung einer geographischen Bildintention mithilfe räumlicher Darstellungsformen vgl. Croisille 2010, 128; Hinterhöller 2009, 49–73.

Höhe der Profilleiste hin, der damit deutlich unter den Horizontbereichen der rechten Bildhälfte liegt. Die Ansichtshöhe des Torhauses im nahegelegenen Kultbezirk befindet sich auf Architravhöhe und korrespondiert vage mit den Architekturen der rechten Bildhälfte. Demgegenüber ist der tetrastyle Pavillon in einer sehr flachen Kavalierverspektive_(Min) mit Seitenansicht von links dargestellt. Die Türme, Brücken und Mauern der Stadt im fernen Hintergrund zeigen eine auf-rissartige Normalansicht – eine Darstellungsweise, die der großen Entfernung recht gut entspricht. Eine gemeinsame Horizontlage wurde nirgends etabliert, die Ansichtshöhen schwanken recht willkürlich zwischen Normalansichten und leichten Unter- bzw. Aufsichten, wobei die Verteilung dieser Ansichtshöhen *entgegen* zentralperspektivischen Zusammenhängen erfolgt (Unteransichten (Altar) weiter vorne, Aufsichten (Pavillon) weiter hinten).

Dass diese Diskrepanzen optisch kaum ins Gewicht fallen, liegt vermutlich daran, dass sämtliche Ansichtswinkel nicht weit von einer Normalansicht entfernt sind und auf diese Weise kaum störend wirken⁹³⁷. Unterstützt wird der Eindruck einer generellen Normalansicht (bzw. sehr leichten Draufsicht) von der räumlichen Anlage des Geländes, der normalansichtigen Stadt im Hintergrund und der Angabe eines natürlichen Horizonts. Dieser natürliche Horizont liegt etwa auf Höhe der Stadttürme und damit im obersten Bildviertel, ein weitgehend ebenes bzw. leicht ansteigendes Gelände wird angedeutet. Ebenso summarisch und pauschal wirkt die Wahl der Ansichtsseiten, wobei für sämtliche Architekturen eine Seitenansicht von links Verwendung findet. Eine genauere Übereinstimmung der Seitenansichten, in Form einer axialen Ordnung oder eines Hauptpunkts, bleibt aus. Charakteristisch für die räumliche Entwicklungsstufe im späten Vierten Stil ist das hohe Maß an landschaftlicher Kontinuität, die Bruchlosigkeit des Raumgefüges und die ausführliche, malerische Darstellung, die der natürliche Horizont und der darüberliegende Himmel erfahren. Während sich im Hinblick auf die Figuren kaum eine Verkleinerung mit der Entfernung feststellen lässt, werden die (meisten) Architekturen einer graduellen Größenverminderung unterworfen, was an der stark verkleinerten Stadt im Hintergrund deutlich zum Ausdruck kommt. Darüber hinaus findet eine leichte Farb- und Luftperspektive Anwendung, bei der die vorderen Landschaftsmotive weitgehend braun, rötlich und kontrastreich gehalten sind, während die weit entfernten Motive (Stadt) eher blass und grau erscheinen⁹³⁸. Der Lichteinfall erfolgt einheitlich von rechts, ist also wie üblich der Projektionsrichtung (Seitenansicht von links) entgegengesetzt. Konsequenterweise ist die Verteilung von Eigenschatten an den linken Gebäudepartien (vgl. Prostylos, Hörneraltar, Umfriedungsmauern, Torhaus, Pavillon und Stadt), die Angabe von Schlagschatten erfolgt sporadischer: Die Figuren im linken Bildteil werfen ihre Schatten nach links auf die Grundebene, also passend zu den Eigenschatten. Ein interessanter Schattenwurf lässt sich an der Stadt im Hintergrund beobachten, wo der linke Brückenturm relativ korrekt einen Schlagschatten auf die angrenzende Stadtmauer wirft. In harschem Gegensatz dazu steht der Schattenwurf des *cucullus*-Trägers im Vordergrund rechts (Abb. 386b), der nach rechts hinten verläuft und im Gegensatz zu sämtlichen Eigen- und Schlagschatten auf einen Lichteinfall von links vorne verweist! Von dieser frappierenden Ausnahme abgesehen, scheint die Beleuchtungssituation der nilotischen Landschaftsszene aber mit Bedacht konzipiert und durchge-

937 „As far as the buildings are concerned, the view point is at a level with the entablature of the sanctuaries, but the spectator looks up at the Egyptian altar which lies considerably lower.“ Peters 1963, 174.

938 „Auch an dieser Wand wird [...] mit verschwimmender Farbperspektive gearbeitet.“ Michel 1990, 57. Dieser „verschwimmende“ Effekt entspricht aber nicht immer einer konsequenten *Luftperspektive*. Denn die diffus-verschleiernenden Effekte werden nicht nur im fernen Hintergrund angewandt (*Luftperspektive*), sondern bereits im Mittelgrund. Hier lässt sich eine Malweise beobachten, die in pompejanischen Landschaftsbildern immer wieder

auftritt und sich nicht unbedingt mit den luftperspektivischen Zusammenhängen deckt: Während die Oberseiten der Architekturen recht klar und prägnant angegeben sind, werden die Unterkanten nicht dargestellt und laufen in einem diffusen „Dunst“ aus. Ob mit dieser (verbreiteten) Malweise wirklich auf einen bodennahen Nebel angespielt werden sollte, ist jedoch fraglich. Ebenso gut könnte diese „verschleierte“ Darstellung dadurch motiviert sein, dass man die Unterkanten der Architekturen *kaschieren* und unsichtbar machen wollte, um auf diese Weise linearperspektivische Probleme und Fehlerquelle zu vermeiden – oder besser: zu umgehen.

führt. Dass die Licht- und Schattengebung im Bild nicht zufällig, sondern sehr überlegt erfolgte, zeigt ein Vergleich mit den restlichen Landschaftsbildern im Viriadrium und der dortigen Raumsituation. Während die Ostwand eine bildinterne Beleuchtung von rechts aufweist, wird in der Pygmäenszene der Westwand ein Lichteinfall von links angenommen. Wie an den Eigenschatten der Hörneraltäre und spitzdachigen Türme sowie an den Schlagschatten der Pygmäen ersichtlich ist, wird die Beleuchtung von links wiederum mit der Projektionsrichtung und den Seitenansichten von rechts korreliert. Im Tierbild der Nordwand fällt das Licht von links vorne ein, was an den Schlagschatten der Tiere erkennbar ist, die nach rechts hinten verlaufen. Damit wird für alle Landschaftsbilder im Viridarium der Casa dei Cei eine bildinterne Beleuchtung konzipiert, die dem natürlichen Raumlicht von Südwesten entspricht. Die Tatsache, dass die gegenüberliegenden Wände im Osten und Westen entgegengesetzte Schatten- und Projektionsrichtungen besitzen, macht deutlich, dass für beide Landschaftsbilder ein *gemeinsames Bildlicht* angenommen wurde und dieser bildinterne Lichteinfall nicht nur einheitlich gestaltet ist, sondern auch auf die bildexterne Lichtquelle im Viridarium abgestimmt wurde. Hierin äußert sich ein differenziertes Raumbewusstsein, das bestrebt ist, verschiedene räumliche Ebenen zu korrelieren und die perspektivische Räumlichkeit von Bildern mit der dreidimensionalen Räumlichkeit des Wohnbereichs auf differenzierte Weise in Einklang zu bringen.

◆ *Casa di Apollo, Pompeji VI 7, 23, Xystos zum Garten, Südwand, vollständig verblasst* (Abb. 262):

Im Vergleich mit der Casa dei Cei ist der ägyptisch-nilotische Landschaftscharakter im Gartenfresko der Casa di Apollo stark zurückgenommen, sodass sich hier eher von einem sakral-idyllischen Landschaftsbild sprechen lässt⁹³⁹. Die großformatige Landschaftsszene, die eine Gartenwand ausfüllt (2,10 × 2,40 m), besitzt einen giebelförmigen Rahmen und ist inzwischen vollständig verblasst, sodass nur mehr alte Photographien und DAI-Aquarelle eine Analyse erlauben⁹⁴⁰. Die stilistische und motivische Verwandtschaft mit der Ostwand der Casa dei Cei macht nicht nur einen Entstehungszeitraum im späten Vierten Stil wahrscheinlich, sondern lässt auch einen Werkstattzusammenhang oder denselben Maler vermuten⁹⁴¹. Im Vordergrund der Landschaftsszene sind zwei Altäre, eine Pinie in runder Umfriedung und ein Ziegenbock zu erkennen. Rechts schließt sich eine Wasserfläche an, am jenseitigen Ufer erhebt sich ein ländliches Heiligtum, an dem sich ein dionysischer Thiasos – bestehend aus Mänaden, Flötenspielern, einem lagernden Satyr mit Rhyton und Thyrsos – sowie ein Panther eingefunden haben. Der Kultbezirk mit tetrastylem Pavillon, tempelartigem Torhaus und anschließendem Garten wird von einer Umfriedungsmauer eingefasst (vgl. Casa dei Cei, Ostwand). Im Mittelgrund der linken Bildhälfte zieht ein Eseltreiber mit seinem Lasttier an einem zinnenbekrönten Turmbau und einem weiteren Heiligtum vorbei, das aus einer *porta sacra*, einem kleinen Tempel und einem Garten mit Palmen besteht. Im Hintergrund wird ein weitläufiges Gewässer sichtbar, das von einem Ruderboot befahren wird. Am jenseitigen Ufer erheben sich in der Ferne die Türme und Portiken einer Stadt oder Villa.

Linearperspektivische Strukturen lassen sich lediglich anhand alter Aufnahmen erschließen⁹⁴² und weisen wie in der Casa dei Cei (Ostwand) auf eine zentral-parallelperspektivische Mischperspektive₂ hin (Abb. 385). Die niedrige Schola im Vordergrund erscheint in leichter Aufsicht, der Torturm im Mittelgrund ist in frontaler Raumlage mit Seitenansicht von links gegeben.

⁹³⁹ Rostowzew (1911, 78) ordnet das Fresko dem Bildtypus der „ägyptisierenden Gräber- und Sakrallandschaften“ zu, Woermann (1876, 374) schließt es an die Villenlandschaftsbilder an. Bis auf den dionysischen Thiasos und die Palmen entstammen sämtliche Bildelemente aber dem rein sakral-idyllischen und nilotischen Motivrepertoire.

⁹⁴⁰ DAI-Archiv: 83,73. Zum Landschaftsbild der Casa

di Apollo vgl.: Conticello – Andrae – Kunze u. a. 1989, 149–151; Croisille 2005, 215, 218; La Rocca 2008, 63; Michel 1990, 84, 86; Peters 1963, 177; Rostowzew 1911, 78; Woermann 1876, 374.

⁹⁴¹ Michel 1990, 86; Peters 1963, 177 f.

⁹⁴² Etliche Tiefenlinien des DAI-Aquarells entsprechen nicht dem Original.

Die konvergierenden Tiefenlinien deuten eine Normalansicht an (Konvergenzbereich etwa in Bildmitte). Dieselbe Frontallage mit Seitenansicht von links findet sich an der *porta sacra* und dem Tempel dahinter wieder, diesmal mit annähernd parallelen Tiefenlinien, die eine flache Kavalierperspektive_{Min} anzeigen. Besonders konfus sind die linearperspektivischen Strukturen an den Architekturen der rechten Bildhälfte: Die frontale Ausrichtung der Bauten mit Seitenansicht von links wird beibehalten, die Orthogonalen steigen (Aufsicht) und fallen (Normalansicht) jedoch recht willkürlich. Wie in der Casa dei Cei lässt sich weder ein gemeinsamer Horizontbereich noch eine einheitliche Axonometrie ausmachen, sondern vielmehr eine bunte Mischung aus parallelen und konvergierenden Tiefenlinien, die zwischen einer Normalansicht und einer leichten Aufsicht schwanken, wodurch die mischperspektivischen Diskrepanzen optisch nur leicht ins Gewicht fallen. Dass zentralperspektivische Zusammenhänge – z. B. die Relation zwischen konstruktiver Horizonthöhe und Aufsicht – nicht beachtet wurden, wird am Gegenüber von kavalierperspektivischem_{Min} Kultbezirk (aufsichtig) und dem Torturm in konvergierender Darstellungsweise deutlich, wo sich die aufsichtigen Gebäude *hinter* dem normalansichtigen Tor befinden. Während die Ansichtshöhen eine gewisse Beliebigkeit verraten, wurde die Seitenansicht insofern „vereinheitlicht“, als für sämtliche Gebäude eine Seitenansicht von links gewählt wurde – allerdings ohne Rücksicht auf eine zentralperspektivische Abstimmung der Seitenansichten⁹⁴³. Eine Normalansicht wurde auch für die Türme und Porticen im fernen Hintergrund gewählt, daran anschließend ist ein natürlicher Horizont angedeutet. Auf diese Weise wird zwar der landschaftliche Tiefenraum erweitert und in die Ferne ausgedehnt, die perspektivischen Diskrepanzen zu den normalansichtigen Gebäuden im Vorder- und Mittelgrund verstärken sich bei Zugrundelegung eines weitgehend ebenen Geländes jedoch. Denn nimmt man eine Horizontalebene an – was aufgrund der Gewässerzone im Hintergrund nahe liegt –, würden konstruktiver und natürlicher Horizont annähernd zusammenfallen, was allerdings in Gegensatz zu dem normalansichtigen Torbau und dem Sakralbezirk der rechten Bildhälfte steht (Ausnahme: kavalierperspektivischer_{Min} Kultbezirk links). Der Grund für diese Diskrepanz ist vermutlich in dem Bedürfnis nach erweiterter Tiefenräumlichkeit und der räumlichen Ausdehnung im Sinne einer Panoramadarstellung zu suchen: Die zusätzliche Raumschicht im Hintergrund, deren Zweck eine größere Fernwirkung war, wurde im Xystos der Casa di Apollo einfach angehängt und „aufgesetzt“, ohne die damit verbundenen Folgen für die (zentral-)perspektivischen Strukturen des Vorder- und Mittelgrunds zu berücksichtigen. Die Konsequenz der tiefenräumlichen Erweiterung, die nur mithilfe eines höheren (in diesem Fall sowohl natürlichen als auch konstruktiven) Horizonts bewerkstelligt werden konnte, blieb insofern unbeachtet, als die geläufige Normalansicht im Vorder- und Mittelgrund einfach übernommen wurde. Wie in anderen pompejanischen Beispielen⁹⁴⁴ geht der tiefenräumliche Zuwachs hier mit einem Verlust an zentralperspektivischer Kohärenz und einer Verstärkung der mischperspektivischen Struktur einher.

Gewohnt stimmig, wenn auch schematisch ist die Beleuchtung gehandhabt. Die konsequente Verteilung der Eigenschatten weist auf einen Lichteinfall von links vorne hin, die wenigen Schlagschatten an den Figuren stimmen *summa summarum* damit überein. Die übliche Gegenläufigkeit von Seitenansicht und Lichteinfall wird fortgesetzt, mit dem erwünschten Ergebnis, dass die Seitenansichten im Eigenschatten liegen. Im DAI-Aquarell ist eine leichte Luft- und Farbperspektive angedeutet, die dem Original durchaus entsprochen haben kann.

943 Die linearperspektivischen Gestaltungsregeln scheinen also äußerst simpel gewesen zu sein: Im Hinblick auf die Ansichtsseite war eine Frontallage mit Seitenansicht von links verbindlich, im Hinblick auf die Ansichtshöhe eine Normalansicht bis leichte Aufsicht.

944 Diesbezüglich lässt sich das Neapler Landschafts-

bild aus der Villa San Marco (MN 9414, Abb. 251. 380) besonders gut vergleichen. Dort findet sich eine ähnliche Kombination von Vorder- und Mittelgrundarchitekturen mit einem weit entfernten Hintergrund, dessen (natürlicher und konstruktiver) Horizont linearperspektivisch nicht mit den vorderen Architekturen korrespondiert.

◆ *Casa della Fontana Piccola, Pompeji VI 8, 23.24, Peristyl-Garten (Raum 10), Westwand (Abb. 267–269):*

Ähnlich wie die Casa dei Cei besitzt der Gartenbereich der Casa della Fontana Piccola eine Vielfalt an wandfüllenden Landschaftsbildern, die zu jener Bildgruppe von Panoramadarstellungen gehören, die nach Format und Anbringung eine Neuerung des (späten) Vierten Stils sind⁹⁴⁵. Als Vergleichsbeispiele für die großformatigen Landschaftsbilder im Gartenbereich der *domus*, in den Viridaria und Peristylen lassen sich neben der Casa dei Cei und der Casa di Apollo auch die Casa della Caccia Antica und die Casa dei Dioscuri in motivischer und stilistischer Hinsicht nennen⁹⁴⁶. Als monumentale Ausführung der kleinformatischen Bildfelder erscheinen die sakral-idyllischen Landschaftspanoramen zusammen mit Fresken von Hafen- und Villenlandschaften, Garten-, Tier- und Pygmäenlandschaften. In der Casa della Fontana Piccola wurden die Landschaftsmalereien in eine Γ -förmige Porticus integriert, um dort die Wände gegenüber einer Säulenstellung zu dekorieren. Das Wandsystem weist eine freskierte Spiegelung der Peristylarchitektur auf, bei der die gebauten Säulen der Porticus in die Wandmalerei übernommen werden, sodass gemalte und reale Säulen miteinander korrespondieren⁹⁴⁷ (Abb. 268). Diese enge Korrelation von gebauter Architektur und gemaltem Dekorationssystem stellt zwar einen Rückgriff auf die illusionistischen Architekturmalereien des Zweiten Stils dar, die Einbindung großformatiger Landschaftsszenen ist jedoch eine spezifische Neuentwicklung des Vierten Stils⁹⁴⁸. Dem Viridarium der Casa dei Cei ist vermutlich auch der intendierte Prospektcharakter vergleichbar, wobei die großen Bildfelder einen giebelförmigem Abschluss besitzen und im Nordwesten der Porticus als Fries gestaltet wurden. Trotz ihrer Rahmung wurden die Panoramazenen wahrscheinlich im Sinne von Ausblicken in unterschiedliche Landschaften aufgefasst, wobei die Deutung als gemalte Prospekte bereits durch die Integration in das parataktische Wandsystem nahe liegt, das die Porticusarchitektur imitieren sollte⁹⁴⁹.

Allgemein akzeptiert ist eine chronologische Einordnung der Peristylmalereien in eine Spätphase des Vierten Stils, da ihnen eine datierbare Umbau- und Restaurierungsphase der Casa della Fontana Piccola nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. vorausging. Zum Zeitpunkt des Vesuvausbruchs waren die Sanierungsmaßnahmen noch im Gange, sodass die Landschaftsdekorationen im Peristyl in die letzten Jahre Pompejis fallen⁹⁵⁰.

945 Zur Casa della Fontana Piccola, den Landschaftsmalereien im Peristyl und ihrer Stellung im Wandsystem vgl. u. a.: Conticello – Andreae – Kunze u. a., 1989, 151 f.; Croisille 2010, 46; Förtsch 1993, 119; Fröhlich 1993, 72; Fröhlich 1996, 89. 93 f.; Peters 1963, 174; Schefold 1962, 146.

946 Casa dei Cei, Pompeji I 6, 15, Viridarium; Casa di Apollo, Pompeji VI 7, 23, Xystos, Südwall; Casa della Caccia Antica, Pompeji VII 4, 48, Peristyl, Westwandbilder: sakral-idyllische Insel- und Küstenlandschaft (rechts), mythologische Landschaft mit Polyphem und Galateia (links). Vgl. Allison 1991, 91–95; Allison 2002, 75–77; Fröhlich 1993, 75; Fröhlich 1996, 89; Michel 1990, 84; Peters 1963, 177; Woermann 1876, 376. Casa dei Dioscuri, Pompeji VI 9, 6, Peristyl, Südwallbild: sakral-idyllische Landschaft. Vgl. Conticello – Andreae – Kunze u. a., 1989, 180 f.; Fröhlich 1993, 75; Fröhlich 1996, 89; Michel 1990, 84.

947 Fröhlich 1993, 72. 75; Fröhlich 1996, 94; Peters 1963, 174.

948 „Die Verbindung einer solchen Architekturdekoration mit einer Serie von großen Landschaftsbildern ist als innovative Leistung der Spätzeit Pompejis anzusehen [...]“ Fröhlich 1993, 78.

949 „Für eine solche Interpretation spricht vor allem die

gemalte Porticus, die zweifelsohne eine Raumillusion schaffen will. Auch wenn die Landschaftsprospekte selbst nichts weiter als vergrößerte Tafelbilder sind und ihre zweidimensionalen Rahmen kaum dazu geeignet erscheinen, die Tiefenräumlichkeit zu verstärken [...]“ Fröhlich 1996, 96. Fröhlich konstatiert diesbezüglich „die Fähigkeit und Bereitschaft, derartige naive Illusionen zu akzeptieren, die auf der Zusammensicht von Bild- und Realraum beruhen.“ Fröhlich 1996, 95 f. Selbst bildhafte Wanddekorationen wie die Landschaftsszenen in der Casa della Fontana Piccola konnten im Sinne von Ausblicken aufgefasst werden, wenn der Bezug der Landschaftsbilder zum Wandsystem und die Anbringungssituation (Gartenperistyl) eine solche illusionistische Interpretationen erlaubten. Ein Vergleich mit den Villenbriefen des jüngeren Plinius und der dortigen Gegenüberstellung von realen Ausblicken in eine Landschaft mit Landschaftsbildern erscheint sinnfälliger: „Wenn aber eine natürliche Landschaft als ein Bild gesehen werden konnte, so dürfte es auch keine Schwierigkeiten bereitet haben, eine Landschaftsmalerei mit einem Ausblick in eine Landschaft gleichzusetzen.“ Fröhlich 1993, 80; vgl. Peters 1963, 174.

950 Zur Datierung: Fröhlich 1993, 72; Fröhlich 1996, 89 f.; Peters 1963, 176; Rostowzew 1911, 94. Problematischer erscheint eine Zuweisung der Landschaftsszenen zu

Als ein Rückgriff auf die Dekorationsformen des Zweiten Stils erscheint die Wiederaufnahme des Landschaftsfrieses, der die Nordwestecke der Porticus in der Casa della Fontana Piccola ziert, wobei die Westwand eine sakral-idyllische Szene mit ländlich-rustikalem Charakter zeigt und die stark fragmentierte Nordwandszene eine maritime Küstenlandschaft mit Villen und Heiligtümern darstellt (Abb. 267–269. 347–351). Überhaupt lässt sich für die Landschaftsbilder des Peristyls ein schlüssiges Raumprogramm bemerken, das ähnlich wie in der Casa dei Cei aus der Kombination unterschiedlicher Landschaftsformen besteht. Anders als in der Casa dei Cei verweisen die verschiedenen Ausblicke aber nicht auf Ägypten, sondern spielen eher auf eine italisch-kampanische Landschaft an. Neben dem sakral-idyllischen Ambiente stehen rustikale und bäuerliche Szenen an der Westwand (Abb. 267. 268), während die Süd- und Nordwand diesen sakralen Aspekt mit einer Küsten- und Insellandschaft verbinden, in der Villen- und Hafenanlagen den Regionalcharakter bestimmen (Abb. 269. 347–351). Es handelt sich um eine komponierte Gegenüber- und Zusammenstellung von verschiedenen Bild- und Landschaftstypen, die sowohl ein Anknüpfen an die Villegiatur und städtische Architektur als auch betont ländliche und rustikale Szenerien enthalten. Ein Vergleich mit den Villenbriefen des jüngeren Plinius liegt insofern nahe, als nicht nur in der Dekorationsmalerei abwechslungsreiche Landschaftsausblicke geschätzt wurden, sondern auch der besondere Reiz des realen Landschaftsgenusses darin bestand, möglichst einprägsame Aussichten auf unterschiedliche Landschaftsformen zu schaffen (vgl. Kap. 2. 1. 3.)⁹⁵¹. Während die Nord- und Südwand der Casa della Fontana Piccola Villen- und Küstenlandschaften thematisieren, sind die Szenen der Westwand dem bäuerlichen Leben und der sakral-idyllischen Landschaft gewidmet. Herausgegriffen sei das Friesstück innerhalb der Porticus, das ländliche Wohnbauten und Heiligtümer an einem Weg zeigt⁹⁵² (Abb. 267). Motivisch erinnert die Szene an den Gelben Fries der Casa di Livia, wo kleine Tempel, Götterbilder und Landhäuser eine Straße säumen, da auch im Fries der Casa della Fontana Piccola das typische Reise- und Wandermotiv von einem Maultierreiter mit Hund in der Bildmitte aufgenommen wird⁹⁵³. In linearperspektivischer Hinsicht kommt eine zentralperspektivische Mischperspektive zum Einsatz, die sich hauptsächlich konvergierender Tiefenlinien bedient und diese nur lose „angleicht“, die Diskrepanzen aber zumindest soweit kaschiert, dass der *Eindruck* einer räumlichen Einheit suggeriert wird (Abb. 387). Der ländliche Tempel im linken Mittelgrund ist in frontaler Raumla-

einer gemeinsamen Werkstatt mit der Casa dei Cei oder der Casa della Caccia Antica, wie es bspw. von Peters (1963, 176) angenommen wurde. „In der Forschung ist wiederholt vorgeschlagen worden, all diese Malereien einer Werkstatt oder einer Hand zuzuschreiben, was schon angesichts der geringen Anzahl der Beispiele problematisch erscheint, da es die Möglichkeit der Gegenprobe nicht gibt.“ Fröhlich 1996, 89. Demgegenüber erkennt Fröhlich stilistische Unterschiede zu den Landschaftsbildern der Casa dei Cei: Dort sei „der Blickpunkt“ niedriger angesetzt als in der Casa della Fontana Piccola, die naturbelassene Landschaft würde in der Casa dei Cei dominieren, während die Architekturen in der Casa della Fontana Piccola beherrschend sind und hier auch eine dunklere Farbpalette zum Einsatz kommt. Zur perspektivischen Beurteilung der beiden Freskenkomplexe und dem Vergleich ihrer Ansichtswinkel lässt sich zunächst festhalten, dass ein solcher Vergleich durch die Anwendung einer zentral-parallelperspektivischen Mischperspektive₂ – sowohl in der Casa dei Cei (Viridarium, Ostwand) als auch in der Casa della Fontana Piccola (Peristyl, Westwand) – erschwert wird. In Hinblick auf die sakral-idyllischen Szenen in beiden Häusern lässt sich bemerken, dass hier wie dort weitgehend normalansichtige bis leicht aufsichtige Lösungen bevorzugt werden, während

die Hafenszene der Südwand in der Casa della Fontana Piccola eine steilere Draufsicht verwendet. Ob sich daraus Rückschlüsse auf den Werkstattzusammenhang ergeben, sei dahingestellt.

951 Plin. *Epist.* 2, 17, 21; 5, 6, 13. Für die *zotheca* des Laurentinums hebt Plinius drei unterschiedliche Fensterblicke hervor, die er mit Landschaftsbildern vergleicht: jeweils eine Aussicht auf das Meer, Landhäuser und Wälder. Vgl. Förtsch 1993, 24 f.; Fröhlich 1993, 79 f.; Fröhlich 1996, 94–96.

952 Das Bild der Westwand links vom Brunnen zeigt einen Rundbau, ein Turmhaus und eine Porticus. Vgl. Croisille 1982, 219; Croisille 2010, 114 f.; Fröhlich 1993, 72; Fröhlich 1996, 41 f. 94; Peters 1963, 175 f.; Rostowzew 1911, 95; Wataghin Cantino 1969, 39 f. Das stark verblasste Bildfeld rechts vom Brunnen stellt eine bäuerliche Familienszene mit *Villa rustica* dar. Vgl. Croisille 2010, 114 f.; Fröhlich 1993, 72; Fröhlich 1996, 42. 94; Peters 1963, 176; Rostowzew 1911, 95; Woermann 1876, 371.

953 Conticello – Andrae – Kunze u. a. 1989, 161 f.; Croisille 2010, 116 f.; Fröhlich 1993, 72; Fröhlich 1996, 43 f. 94; Schefold 1962, 147; Peters 1963, 176; Rostowzew 1911, 96; Woermann 1876, 382 f.

ge mit Seitenansicht von rechts dargestellt, wobei die Orthogonalen nur ungefähr konvergieren und nicht auf einen gemeinsamen Hauptpunkt zielen. Ähnlich verhält es sich bei dem doppelstöckigen Turmhaus, das sich direkt hinter dem Tempel anschließt und ebenfalls eine Frontallage mit Seitenansicht von rechts aufweist. Die Tiefenlinien besitzen ein dezentriertes Konvergenzmuster und deuten weitgehend auf eine Normalansicht hin. Eine direkte Übereinstimmung mit dem Ansichtswinkel des Tempels (ebenfalls Normalansicht) in Form eines gemeinsamen Horizontbereichs gibt es allerdings nicht. Im Gegenteil wird der Ansichtswinkel trotz unterschiedlicher Raumlage der beiden Architekturen ungefähr beibehalten, was zur Folge hat, dass sich der Konvergenzbereich nach oben verschiebt. Die anschließende Gartenmauer mit Tordurchgang erscheint annähernd axonometrisch. Linearperspektivisch noch konfuser ist die Darstellung des Ädikula-Schreins mit dem thronenden Götterbild (Mater Magna) im Vordergrund rechts. Die Architektur mit den vorspringenden Wangenmauern erscheint in Übereckstellung, wobei die Schmalseite stärker aus der bildparallelen Lage gedreht ist. Die sichtbaren Tiefenlinien konvergieren auf dieser Seite zwar, laufen aber nicht in einem Fluchtpunkt zusammen. Anders verhält es sich bei der Frontseite, wo die entsprechenden Tiefenlinien infolge ihrer Divergenz eine umgekehrte Perspektive andeuten. Die Tiefenlinien am Architrav steigen stärker an als jene an der Basis. Für den Ädikula-Schrein, der eine charakteristische Mischung aus Zweipunktperspektive_{Min} und umgekehrter Perspektive wiedergibt, ist eine leichte Aufsicht angedeutet⁹⁵⁴.

Verschiedene Mechanismen der räumlichen Gestaltung deuten darauf hin, dass ein weitgehend zusammenhängendes Raumgefüge gestaltet werden sollte, wenngleich dieser Versuch in zentralperspektivischer Hinsicht nicht als gelungen zu bezeichnen ist. Aber bereits die durchgehende Angabe einer grau-grünen Bodenfläche trägt zur räumlichen Einheit bei und auch die Ansichtswinkel der Architekturen scheinen nach gewissen „einheitlichen“ Kriterien konzipiert: Der übereckgestellte Ädikula-Schrein mit aufsichtiger Wirkung ist im Vordergrund platziert, für die Architekturen im Mittel- und Hintergrund findet eine ungefähre Normalansicht Verwendung. Zwar ist man weit von einer räumlich stimmigen Zentralperspektive mit einem verbindlichen konstruktiven Horizont entfernt und es finden sich sogar Tendenzen zur umgekehrten Perspektive, aber die einzelnen Objekte werden linearperspektivisch auch nicht willkürlich gestaltet oder völlig beliebig im Raum verteilt. Vielmehr orientiert man sich an sehr einfachen „Perspektiverezepten“ und linearperspektivischen Simplifikationen, die zwar keine einheitliche Parallel- oder Zentralperspektive zur Folge haben, dem visuellen Eindruck aber durchaus entgegenkommen. Gerade mithilfe einer zentralperspektivischen Mischperspektive und ihren einfachen Gestaltungsregeln werden die zentralperspektivischen Diskrepanzen zum Teil kaschiert und soweit verschleiert, dass sie optisch kaum mehr ins Gewicht fallen. Die Beibehaltung einer verbindlichen Seitenansicht (bei Frontallage) und einer allgemeinen Ansichtshöhe, die meist zwischen einer Normalansicht und einer leichten Draufsicht schwankt, scheint eines dieser pragmatischen „Perspektiverezepte“ zu sein, an welchen sich die linearperspektivische Gestaltung orientierte. Auf diese Weise konnten visuell eingängige Landschaftsbilder kreiert werden, in denen man sich zwar nicht um die komplexen Zusammenhänge der Zentralperspektive kümmerte, diese aber auch nicht so grob verletzte, dass es für den (ungeschulten) Betrachter störend wirkt – vor allem nicht für den antiken Betrachter⁹⁵⁵.

954 Eine linearperspektivisch direkt vergleichbare Darstellung liegt in der Osiris-*porta sacra* des sakral-idyllischen Landschaftsprospekts MN 8570 aus dem Ekklesiasterion des Isistempels vor, wo ebenfalls eine Übereckstellung der Architektur mit konvergierenden Tiefenlinien einerseits und divergierenden Tiefenlinien andererseits kombiniert wurde. Diese merkwürdige Verknüpfung einer rudimentären Zweipunktperspektive_{Min} mit einer umgekehrten Perspektive scheint einem geläufigen linearperspektivischen Darstellungsschema entsprochen zu haben, das sich wo-

möglich aus der Kombination zweier verschiedener Objektlagen an Basis und Architrav ergab. Zur atmosphärischen Perspektive und der Linearperspektive in den Landschaftsbildern der Casa della Fontana Piccola („visto dall’alto in prospettiva“) vgl. Wataghin Cantino 1969, 39 f.

955 Ein Vergleich der Gebäudegrößen (Ädikula-Schrein im Vordergrund, Antentempel im Mittelgrund, Turmhaus im Mittel- bis Hintergrund) deutet darauf hin, dass auch eine leichte Größenverminderung zum Hintergrund stattfand.

Ein weiteres perspektivisches Gestaltungsprinzip, das zur Schaffung eines einheitlichen Tiefenraumes konsequent beachtet wurde, ist die gleichmäßige Verteilung von Eigenschatten. Im sakral-idyllischen Landschaftsbild der Casa della Fontana Piccola erfolgt der Lichteinfall von links, also gegenläufig zur bevorzugten Projektionsrichtung und den Seitenansichten – eine Kombination von Beleuchtung und Linearperspektive, die ebenfalls zu den verbreiteten Darstellungsverfahren gehörte⁹⁵⁶. Die Eigenschatten an den Architekturen, dem Antentempel, dem Turmhaus, der Gartenmauer und dem Ädikula-Schrein werden recht stimmig ausgeführt. Einen dazu passenden Schlagschatten wirft der Molosserhund. Eine luftperspektivische Kontrastverminderung war vermutlich angedeutet, lässt sich infolge des schlechten und stark verblassten Erhaltungszustands aber nicht genau beurteilen⁹⁵⁷.

956 Dieselbe Beleuchtungssituation – Lichteinfall von links vorne – lässt sich auch an den beiden anderen Landschaftsbildern der Westwand beobachten. Abermals ergibt sich eine gewisse Korrespondenz von Raumlicht und Bildlicht, indem der real vorhandene Lichteinfall von Südosten in die Schattengebung der Landschaftsszenen übernommen wurde.

957 Zur Perspektive der Landschaftsbilder in der Casa della Fontana Piccola äußerte sich Schefold folgendermaßen: „Die Landschaften selbst haben keine atmosphärische und perspektivische Weite mehr. [...] Die perspektivische Konstruktion geht in klassischer Weise von einzelnen Figuren und Gebäuden aus, ohne die dazwischenliegenden Flächen wirklich einzubegreifen, während die Renaissance das Ganze mit einem Fluchtpunkt zu konstruieren strebt. Unser perspektivisch geschultes Auge sieht die römischen Landschaften räumlicher, als sie gemeint sind. Dazu trägt auch bei, daß die Vorbilder kleines Format hatten und nun in große Wandbilder verwandelt sind.“ Schefold 1962, 147. Diese Einschätzung ist in mehrfacher Hinsicht zu relativieren und zu revidieren:

1.) Format: Klar ist, dass sich die großformatigen Landschaftsszenen des Vierten Stils typologisch aus den kleinformatigen Bildern der Vorläuferphasen entwickelten. Auf die linearperspektivische Darstellungsweise hat die Änderung und Vergrößerung des *Formats* im Vierten Stil aber grundsätzlich keinen Einfluss. Es ließ sich im Gegenteil sogar nachweisen, dass sich die linearperspektivische Vorgangsweise und der Einsatz verschiedener Mischperspektiven sowohl in kleinformatigen als auch in großformatigen Landschaftsbildern finden.

2.) „Keine atmosphärische und perspektivische Weite“: Dass die sakral-idyllischen Landschaftsbilder des Vierten Stils, respektive die großformatigen Szenen der Casa della Fontana Piccola, Casa dei Cei oder Casa di Apollo, keine „atmosphärische und perspektivische Weite“ besitzen, lässt sich anhand der gemachten Beobachtungen ebenfalls nicht erhärten, sondern im Gegenteil entkräften. Soweit es der Erhaltungszustand erlaubt, lässt sich die Anwendung der atmosphärischen Perspektive auch in dieser Entwicklungsstufe beobachten. Zwar ist nicht ganz klar, was Schefold unter dem Ausdruck ‚perspektivische Weite‘ versteht, falls damit aber etwas Ähnliches wie ‚bildliche Darstellung eines weitläufigen Tiefenraumes‘ gemeint ist, lässt sich die Behauptung über deren Verlust im späten Vierten Stil ebenso wenig halten. Vielmehr ließen sich an etlichen Landschaftsbildern des fortgeschrittenen Vierten Stils – sowohl im kleinen als auch im großen Format – eine Erweiterung

des abgebildeten Tiefenraumes und eine fortschreitende Tendenz zur Panoramadarstellung beobachten. Im Hinblick auf die tiefenräumliche Ausweitung der Landschaftsszenarien macht die Casa della Fontana Piccola keine Ausnahme, man vergleiche nur die besser erhaltene Hafen- und Küstenlandschaft der Südwand, wo sich die Hintergrundszenerie mit beträchtlicher Tiefen- und Fernwirkung entfaltet.

3.) „Die perspektivische Konstruktion geht in klassischer Weise von einzelnen Figuren und Gebäuden aus, ohne die dazwischenliegenden Flächen wirklich einzubegreifen, während die Renaissance das Ganze mit einem Fluchtpunkt zu konstruieren strebt.“: Richtig ist, dass die analysierten Landschaftsbilder des Vierten Stils ebenso wenig wie jene der Vorgängerphasen einer Zentralperspektive im strengen Sinn entsprechen und lückenlos zentralperspektivisch konstruiert sind. Infolge der verwendeten Mischperspektiven (zentralperspektivische und zentral-parallelperspektivische²) Varianten bevorzugt) folgt die Darstellung der einzelnen Objekte keiner zentralperspektivischen Ordnung (die streng genommen je *einen* Hauptpunkt, *einen* konstruktiven Horizont und *beliebig viele* Fluchtpunkte besitzt), sondern „vereinzelt“ die Linearperspektive der Objekte stärker. Diese linearperspektivische „Vereinzelung“ geht aber nicht so weit, dass die dargestellten Raumbereiche auch optisch auseinanderdriften und visuell als unvereinbare Raumkompartimente nebeneinanderstehen, sondern sie wird einer gewissen und rudimentären „Vereinheitlichung“ unterworfen (anhand der aufgezeigten „Perspektiverezepte“). Es liegt also durchaus das Bestreben vor, eine räumliche Einheit herzustellen und den Eindruck eines zusammenhängenden, geschlossenen Tiefenraumes zu vermitteln – wengleich nur mit einfachen Mitteln und solchen, die nicht an eine konstruierte Zentralperspektive heranreichen. Dem antiken Betrachter dürften diese zentralperspektivischen Diskrepanzen und mischperspektivischen „Vereinzelungen“ aber kaum störend aufgefallen sein, sodass sie gegenüber dem erreichten Maß an räumlichem Zusammenschluss vernachlässigt werden konnten.

4.) „Unser perspektivisch geschultes Auge sieht die römischen Landschaften räumlicher, als sie gemeint sind.“: Aus Punkt 3.) ergibt sich, dass eher das Gegenteil der Fall ist: Der moderne und geschulte Betrachter, der nicht nur mit dem Vorgang der Zentral- und Parallelprojektion vertraut ist, sondern auch an die Betrachtung korrekter Zentralperspektiven gewöhnt ist (in Form von Zeichnungen oder Photographien), ist vermutlich eher imstande, die mischperspektivischen Tendenzen und die damit einhergehenden

den Abweichungen von Zentralperspektiven zu bemerken als der antike Betrachter, der weniger Erfahrung bei der Betrachtung korrekter Zentralperspektiven besaß. Für den antiken Betrachter reichte das vorhandene Maß an perspektivischer Vereinheitlichung vermutlich aus, um den Eindruck eines glaubhaften Raumgefüges hervorzurufen und eine Assoziation mit optischen Eindrücken herzustellen. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang auch an die

Auffassung der Bildfelder als landschaftliche Ausblicke und Panoramaprosperte. Die Tatsache, dass derartige Landschaftsbilder einen „virtuellen Ersatz“ für Ausblicke in eine reale Landschaft lieferten, kann aber nur bedeuten, dass sie ganz „räumlich“ und illusionistisch verstanden wurden – wahrscheinlich erheblich mehr, als dies für den modernen Betrachter gilt.

2. Villenlandschaftsbilder

2. 1. Typologie, Genese und Interpretation

2. 1. 1. Definition und Typologie

Neben den sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbildern lässt sich für die römisch-kampanische Wandmalerei eine weitere eigenständige Denkmälergruppe zusammenfassen und benennen, die sich durch einen spezifischen Landschaftstypus auszeichnet und damit über eine charakteristische Zusammenstellung von einzelnen Motiven verfügt. Das Vorhandensein verschiedener Gattungen von Landschaftsbildern in der römischen Wandmalerei anhand differenzierbarer Landschaftstypen wurde bereits von Woermann hervorgehoben, der zu Recht betonte, dass die römische Landschaftsmalerei unterschiedliche „Klassen“ ausgebildet hat, wenngleich sich bei Weitem nicht sämtliche Landschaftsbilder eindeutig einer Klasse zuordnen lassen⁹⁵⁸. Zu diesen Subkategorien römisch-kampanischer Landschaftsmalerei gehört ab dem Dritten Stil jene Menge von Bildern, die seit Woermann und Rostowzew mit dem Terminus ‚Villenlandschaftsbild‘ belegt wird⁹⁵⁹. Der Ausdruck ‚Villenlandschaftsbild‘ wird hier nicht nur aus Gründen der terminologischen Einfachheit beibehalten – da er sich seit Rostowzew in der archäologischen Fachsprache durchgesetzt hat und dort allgemeine Verwendung findet –, sondern auch weil hier die Auffassung vertreten wird, dass es sich bei den Beispielen der Villenlandschaftsbilder tatsächlich um (intendierte) Darstellungen von Villenanlagen in ihrer landschaftlichen Umgebung handelt.

„Was die Villenlandschaft charakterisiert, sind besonders folgende Züge: die reine Villenlandschaft erscheint nur auf ziemlich kleinen dekorativen Bildern, sie ist fast stets in Naturfarben gemalt und immer zugleich Seelandschaft. Die Formen der dargestellten Villen sind sehr mannigfaltig, und jede hat eine bestimmte architektonische Charakteristik [...].“⁹⁶⁰

Rostowzew gibt hier allerdings weniger eine motivische Definition des Ausdrucks ‚Villenlandschaftsbild‘ als eine Charakterisierung der Bildgruppe anhand des Denkmälerbestandes, welche auf Format und Stilistik der Villenlandschaftsbilder Bezug nimmt. Ähnlich wie im Fall der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbilder scheint es aber zweckmäßig, den Terminus zuerst definitorisch und anhand eines Landschaftstypus einzuführen, um die weitere Analyse und Interpretation der Bildgattung auf dieser Basis abzuwickeln.

Mit Bezug auf die Terminologie bei Rostowzew und deren Verankerung in der archäologischen Forschungsliteratur sei der Ausdruck deshalb definitorisch folgendermaßen festgelegt, so dass für den Gegenstandsbereich der gegenständlichen Abbildungen gelte:

«x ist ein Villenlandschaftsbild von z für y» genau dann, wenn: x ist ein Landschaftsbild der römisch-kampanischen Wandmalerei von z für y (z und y sind Personen) und für x gilt:

958 „Wir haben gesehen, dass trotz mancher Landschaftsbilder, die jeder Klassifizierung spotten, sich im Ganzen einige Klassen doch scharf und klar voneinander sondern ließen. [...] So ähnlich viele Bilder einander sind, sie wiederholen sich nicht. Das Rezept, wie ein solches Bild in einer gewissen Klasse anzufertigen, war vorhanden, aber es war keine Schablone, nicht einmal im übertragenen Sinne des Wortes. [...] Der Malerei komponierte jedes einzelne Landschaftsbild selbstständig.“ Woermann 1876, 389.

959 Die Wortprägung ‚Villenlandschaft‘ (eigentlich: ‚Villenlandschaftsbild‘) wird in der Forschungsliteratur meist auf Rostowzew zurückgeführt. Allerdings benutzte

bereits Woermann eine solche Formulierung: „Die Anzahl dieser eigentlichen Villenlandschaften ist in der kampanischen Wandmalerei eine sehr beträchtliche: wir können eine eigene Klasse aus ihr bilden.“ Woermann 1876, 372. Als erste und noch immer grundlegende Studien zum Thema gelten Rostowzews Untersuchung von 1904 und sein Abriss zur Villenlandschaft von 1911. Zur Terminologie: Croisille 2010, 61. 122; Rostowzew 1904, 110 f.; Rostowzew 1911, 72 f.; Thagaard Loft 2003, 7.

960 Rostowzew 1911, 72. Rostowzew sprach sich dafür aus, in den Architekturen der sog. Villenlandschaftsbilder auch wirklich Villenbauten zu erkennen und führte diesbezüglich einen plausiblen Nachweis an.

II. Strukturen perspektivischer Raumerfassung in Landschafts- und Panoramabildern

- (1) Es gibt eine reale oder imaginäre Landschaft w , die in x dargestellt ist und welche die realen oder imaginären Gegenstände v_1, \dots, v_n umfasst, wobei gilt:
- (2) v_1, \dots, v_n sind natürlich-topographische, baulich-architektonische oder figürliche Gegenstände⁹⁶¹, für die gilt:
 - a.) Wenn es kein Element aus v_1, \dots, v_n gibt, das ein geschlossener Baukomplex (im Sinne von b.) ist, dann gibt es mindestens zwei Elemente aus v_1, \dots, v_n , die einer lockeren Bebauung entsprechen und vorzugsweise aus Porticusanlagen, Pavillons mit Säulenstellungen, Tholos-Bauten oder Turmhäusern bestehen und von Gärten oder Parkanlagen umgeben sein können.
 - b.) Wenn es keine Elemente aus v_1, \dots, v_n gibt, die eine lockere Bebauung (im Sinne von a.) sind, dann gibt es mindestens ein Element aus v_1, \dots, v_n , das einem geschlossenen Baukomplex entspricht und vorzugsweise aus Porticus-Fassaden, Podium, turmartigen Annexen und Säulenstellungen besteht und von Gärten oder Parkanlagen umgeben sein kann.
 - c.) Es gibt mindestens ein Element aus v_1, \dots, v_n , das einem geschlossenen Baukomplex im Sinne von b. entspricht, oder mindestens zwei Elemente aus v_1, \dots, v_n , die einer lockeren Bebauung im Sinne von a. entsprechen und für die gilt: Sie sind *nicht* durch Altäre, Opfertische oder ähnliche rituelle Objekte und Handlungen als Sakralbauten gekennzeichnet.
 - d.) Wenn es ein oder mehrere Elemente aus v_1, \dots, v_n gibt, die figürlich sind, dann gilt, dass diese Figur(en) weder eine mythologische oder historische Bedeutung haben noch in narrativem Kontext stehen.

Ähnlich wie im Fall der nilotischen und sakral-idyllischen Landschaftsbilder wird die Gruppe der Villenlandschaftsbilder ausschließlich anhand von motivischen Kriterien definiert und kann damit auch unter alleiniger Bezugnahme auf die Motive als solche klassifiziert und bestimmt werden. Die Gattung der Villenlandschaftsbilder zeichnet sich dabei durch einen spezifischen Motivvorrat aus, der vom Spektrum der sakral-idyllischen Landschaften in charakteristischer Weise abweicht. Vereinfacht gesprochen, handelt es sich bei einem Landschaftsbild der römisch-kampjanischen Wandmalerei genau dann um ein Villenlandschaftsbild, wenn darin architektonische Motive und Baukomplexe wie Porticusanlagen, Pavillons, Tholos-Bauten, Turmhäuser, Architekturfassaden mit Säulenstellung etc. vorkommen und diese von Gärten oder Baumpflanzungen umgeben sind, wobei die Figurenstaffage zumeist aus Fischern oder Spaziergängern besteht. Die genannten Bauformen können als Einzelbauten über die Landschaft verstreut sein (lockere Bebauung, vgl. a.) oder in einem monumentalen Architekturkomplex zusammengefasst werden (geschlossener Komplex, vgl. b.). Beide architektonischen Varianten befinden sich meist nahe an einer Wasseroberfläche oder als Uferbauten direkt an der Küste⁹⁶².

Innerhalb der Definition wurde auf den Ausdruck ‚Villa‘ insofern ganz bewusst verzichtet, als eine Zirkularität der nachfolgenden Argumentation vermieden werden soll. Denn die Definition von ‚Villenlandschaftsbild‘ lässt grundsätzlich offen, ob es sich bei den dargestellten Architekturen tatsächlich um Villenanlagen handelt oder ob die Portiken, Tholoi und Säulenbauten nicht eher im Sinne von Heiligtümern, Thermenbezirken oder anderen Prachtbauten zu interpretieren sind. Der gewählte Terminus ‚Villenlandschaftsbild‘ sollte also nicht zur voreiligen Annahme führen, dass die Darstellung einer Villa eine notwendige Bedingung für ein Villenlandschaftsbild im definierten Sinne sei. Im Gegenteil ist die Definition diesbezüglich *neutral*, sodass in einem Vil-

⁹⁶¹ D.h. v_1, \dots, v_n sind: 1.) Bäume, Büsche, Berge, Flüsse, Geländemarken, Felsen etc. oder 2.) Häuser, Tempel, Portiken, Altäre, Brücken, Monumente, Statuen etc. oder 3.) Personen und Tiere.

⁹⁶² Ähnliche Bestimmungen u. a. bei: Croisille 2010, 61. 122; Kotsidu 2008, 50 f.; Peters 1963, 123; Thagaard Loft 2003, 7 f. 23; Woermann 1876, 372.

lenlandschaftsbild *nicht per definitionem* Villenbauten dargestellt sind. Diese Offenheit der Interpretation ist insofern erforderlich, als in einem weiteren Schritt der Nachweis erbracht werden soll, dass es den Villenlandschaftsbildern der römisch-kampanischen Wandmalerei tatsächlich auf die Abbildung von zeitgenössischen Villenbauten ankam und in ihnen gewisse Reminiszenzen an die (mittel-)italische Topographie und Bebauung enthalten sind. Will man das Auftauchen von Villenbauten und ihre topographische Ausrichtung in den Villenlandschaftsbildern argumentativ stützen und mit einem empirischen Erkenntnisgewinn für die archäologische Forschung herausarbeiten, ist von einer Verwendung des Ausdrucks ‹Villa› innerhalb der Definition vollständig abzu-
sehen, da damit bereits eine definitorische Festsetzung über das Vorkommen von Villen getroffen wäre. Das Auftreten von Villen in den Villenlandschaftsbildern wäre dann tautologisch⁹⁶³. Um die Definition möglichst frei von Interpretationsvorgängen zu halten und eine zirkelfreie Argumentation zu gewährleisten, soll die Entscheidung über die Zugehörigkeit zum Typus der Villenlandschaft also ohne Rekurs auf Villen und die diesbezügliche Problematik erfolgen.

Bereits anhand der grundlegenden Motive und damit auch auf definitorischer Basis lässt sich eine andere Gewichtung und Zusammensetzung als in den sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbildern konstatieren: Obwohl viele Villenlandschaftsbilder stilistisch stark an ihre sakral-idyllischen Pendanten erinnern und auch einige Motive übernehmen, liegt der Fokus bei ihnen weniger auf den einfachen Landheiligtümern und rustikalen Kultmonumenten, sondern auf prunkvollen Architekturen und weitläufigen bis monumentalen Anlagen. Aufgrund der Definition und übereinstimmender Motive lässt sich eine Vielfalt an Landschaftsbildern unter ‹Villenlandschaftsbild› subsumieren, die untereinander nicht völlig homogen sind, sondern chronologisch, stilistisch und perspektivisch durchaus divergieren können. Differenzierungsmöglichkeiten gibt es auch im Hinblick auf Format und Anbringung der Villenlandschaftsbilder, sodass eine nähere Typologisierung anhand von formalen und stilistischen Kriterien zweckmäßig erscheint. Mit Rücksicht auf die wichtigsten Formate und Kompositionsweisen kann eine schematische Entwicklungsreihe der Villenlandschaftsbilder zusammengestellt werden, die im späten Dritten Stil ihren Anfang nehmen und bis zum Ende der Vesuvstädte in den Wanddekorationen verbreitet sind⁹⁶⁴:

- a.) Mittlerer Dritter Stil: Landschaftsbilder in Naturfarben mit geschlossenem Architekturkomplex im Zentrum der Komposition; sorgfältige und detailreiche stilistische Ausführung mit Architekturen im Hintergrund; gerahmte Pinakes mit nahezu quadratischem Format (Bsp.: Neapel, MN 9406 (Abb. 308)) – typologisch beeinflusst von den sakral-idyllischen Pinakes und Friesen des späten Zweiten Stils (c., e. in der Typologie sakral-idyllischer Landschaftsbilder).
- b.) Mittlerer und späterer Dritter Stil: kleinteilige Landschaftsbilder mit oligochromer Farbgebung auf monochromem Grund mit geschlossenem Architekturkomplex im Zentrum der Komposition und lockerer stilistischer Ausführung; klein- bis mittelformatige, gerahmte Pi-

963 Bei einer derartigen Definition würde sich das Problem auf die Entscheidung verlagern, welches römisch-kampanische Landschaftsbild überhaupt unter den Ausdruck ‹Villenlandschaftsbild› fällt. Um ein Landschaftsbild korrekt mit dem Terminus ‹Villenlandschaftsbild› zu belegen, müsste im Vorfeld erst der Nachweis erbracht werden, dass es sich um die Darstellung von Villenbauten handelt. Zumal der Terminus aber in der archäologischen Literatur tradiert und verankert ist, wird hier der umgekehrte Weg eingeschlagen und ‹Villenlandschaftsbild› grundsätzlich neutral formuliert, um bereits im Vorfeld zu gewährleisten, dass damit jene Landschaftsbilder Berücksichtigung finden, die landläufig unter diesem Terminus subsumiert werden. Erst in einem Folgeschritt soll gezeigt werden, dass der

Großteil derartiger Bilder auch tatsächlich die (mehr oder weniger realistische) Darstellung römischer Villen zum Thema hat.

964 Zur Typologie der Villenlandschaftsbilder und ihrem Beginn im fortgeschrittenen Dritten Stil vgl. u. a.: Aubauer 1970, 200 f.; Baldassarre u. a. 2002, 264; Barbet 1999, 208; Bergmann 1992, 34 f.; Croisille 1982, 195; Croisille 2005, 208. 210; Croisille 2010, 113; Lavagne 2001, 58; Ling 1991, 146; Mielsch 1987, 58; Mielsch 2001, 184; Peters 1963, 110. 113 f. 119 f. 123 f. 155–160. 164. 187 f.; Peters 1990, 250. 258 f.; Thagaard Loft 2003, 8. 10. 13. 20; Rostowzew 1911, 72; Woermann 356–358. 373.

nakes im Querformat (Bsp.: Casa del Frutteto, Pompeji I 9, 5, Triclinium (11), Ostwand, Abb. 277; Neapel, MN 9482, Abb. 309) – typologisch beeinflusst von den sakral-idyllischen Pinakes und Friesen des späten Zweiten Stils (c., e. in der Typologie sakral-idyllischer Landschaftsbilder).

- c.) Später Dritter Stil: kleinteilige Landschaftsbilder in Naturfarben mit geschlossenen Architekturkomplexen oder locker gestreuter Bebauung im Zentrum der Komposition; detailreiche und sorgfältige stilistische Ausführung; kleinformatige, gerahmte Pinakes im Querformat (Bsp.: Casa di P. Cornelius Teges, Pompeji I 7, 19, Triclinium, Südwand, Abb. 288; Casa di M. Lucretius Fronto, Pompeji V 4, 11, Tablinum, Nordwand, Südwand, Abb. 312–315) – typologisch beeinflusst von den sakral-idyllischen Pinakes und Friesen des späten Zweiten Stils (c., e. in der Typologie sakral-idyllischer Landschaftsbilder).
- d.) Vierter Stil: kleinteilige Landschaftsbilder in Naturfarben mit geschlossenem Architekturkomplex im Zentrum der Komposition; lockere und impressionistische Stilistik; kleinformatige und rechteckig gerahmte Pinakes im Querformat (Bsp.: Neapel, MN 9472, MN 9417 (Abb. 272); Casa della Venere in Conchiglia, Pompeji II 3, 3, Peristyl, Ostwand, Nordwand, Abb. 318. 319; Isistempel, Pompeji VIII 7, 28, Porticus, Südwand, Neapel, MN 9444, 9490, Abb. 320. 321; Villa San Marco, Stabiae, Cubiculum 57, Nordostwand, ev. Cubiculum 57 oder 60, Neapel, MN 9483 (Abb. 326. 273)) – typologisch beeinflusst von den Pinakes des Dritten Stils (b., c.).
- e.) Vierter Stil: kleinteilige Landschaftsbilder in Naturfarben mit geschlossenen Architekturkomplexen im Zentrum der Komposition oder geschlossenen Baukomplexen mit asymmetrischem Bildaufbau; detailreiche und sorgfältige stilistische Ausführung; klein- bis mittelformatige, rechteckig gerahmte Pinakes im Querformat (Bsp.: Isistempel, Pompeji VIII 7, 28, Porticus, Neapel, MN 9505 (Abb. 322); Villa San Marco, Stabiae, Cubiculum 52, Neapel, MN 9480 (Abb. 335), Cubiculum 60, Stabiae ACS 62518 (Abb. 332), Raum 50, Nordostwand (ACS 64826, (Abb. 327)) – typologisch beeinflusst von den Pinakes des Dritten Stils (b., c.).
- f.) Vierter Stil: kleinteilige Landschaftsbilder in Naturfarben mit geschlossenem Architekturkomplex oder locker gestreuten Bauten im Zentrum der Komposition; sorgfältige und detailreiche stilistische Ausführung; gerahmte Tondi (Rundmedaillons) (Bsp.: Stabiae, Villa San Marco, Porticus 20, Neapel, MN 9408, 9409, 9511 (Abb. 331. 333. 334); Neapel, MN 9844 (Abb. 280)) – typologisch beeinflusst von den Pinakes des Dritten und Vierten Stils (b., c., d., e.).
- g.) Vierter Stil: kleinteilige Landschaftsbilder in Naturfarben mit geschlossenen und offenen Architekturkomplexen in lose angeordneter Komposition und parataktischer Reihung; sorgfältige und detaillierte Stilistik; lange Friese im Querformat oder friesformatige Pinakes (Bsp.: Casa del Citarista, Pompeji I 4, 5–25, Peristyl 17, Neapel, MN 9469, 9610 (Abb. 339. 340); Casa del Marinaio, Pompeji VII 15, 2, Neapel, MN 9426, MN 9411, (Abb. 345. 346)) – typologisch beeinflusst von den Pinakes des Dritten Stils (b., c.).
- h.) Vierter Stil: Landschaftsbilder in Naturfarben mit geschlossenen und offenen Architekturkomplexen in locker gestreuter Kompositionsweise; detaillierte und sorgfältige Stilistik; großformatige Bilder, die ganze Wandflächen füllen (Bsp.: Casa della Fontana Piccola, Pompeji VI 8, 23.24, Peristyl-Garten 10, Nordwand, Südwand (Abb. 347–351)) – typologisch beeinflusst von den großformatigen Panoramafresken der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei (m. in der Typologie der sakral-idyllischen Landschaftsbilder).

Obwohl es sich hier um eine vereinfachte und schematisierte Typologie handelt, die den Denkmälerbestand nur behelfsmäßig erfasst und kategorisiert, zeigt sich bereits, dass die Gruppe der Villenlandschaftsbilder einen geringeren Typenvorrat entwickelt als die sakral-idyllische Landschaftsmalerei und dass die meisten Bildformen typologisch stark am sakral-idyllischen Genre orientiert sind, welches darüber hinaus auch einen größeren Prozentsatz an erhaltenen Land-

schaftsbildern ausmacht als die vergleichbare Gattung der Villenbilder. Das Spektrum an unterschiedlichen Formaten, die in den Dekorationssystemen des Dritten und Vierten Stils an verschiedenen Stellen eingebunden sind, lehnt sich stark an die gerahmten Pinakes, Tondi und Einzelbilder der sakral-idyllischen Szenen an und nimmt ähnliche Positionen im Wandsystem ein. Daneben wird ein charakteristischer Motivkanon ausgeprägt, der während des Dritten und Vierten Stils relativ konstant erhalten bleibt und mit einigen gängigen Kompositionsschemata und stilistischen Techniken einhergeht, wobei der „impressionistische“ Stil vieler Sakral-Idyllen in den Villenlandschaftsbildern weniger Verbreitung findet und dort weitgehend eine sorgfältige und detailreiche Ausführung vorherrscht. Ausschlaggebend für die Herausbildung der neuen Bildgattung und die Unterscheidung von den nilotischen und sakral-idyllischen Landschaftsbildern ist die Schaffung neuer Motivtypen, die in zahlreichen Variationen Verwendung finden, wobei den Architekturmotiven in den Villenbildern – im Gegensatz zu den sakral-idyllischen/nilotischen Pendanten – besondere Bedeutung zukommt⁹⁶⁵.

Im Vergleich mit den Sakral-Idyllen ist eine häufigere Vermischung mit anderen Bildtypen der römisch-kampanischen Landschaftsmalerei zu bemerken. Gerade die Kombination von typischen Motiven der Villenlandschaftsbilder mit solchen anderer Bildgruppen hat zur Folge, dass sich die Zuweisung eines Landschaftsbildes zu *einer* definitiv gefassten Bildgattung zwar eindeutig, aber nicht immer ausschließlich vornehmen lässt, d. h., es gibt einen gewissen, wenn auch geringen Prozentsatz römisch-kampanischer Landschaftsbilder, die sich verschiedenen Subkategorien zuordnen lassen. Diese Vermischung charakteristischer Motivkomplexe, die auf eine typologische Verschränkung der Bildgattungen hinweist, greift im Rahmen der Villenlandschaftsbilder in verschiedene andere Gattungen aus: So lassen sich Beispiele mit sakral-idyllischen Einsprengeln feststellen, während andere Fresken den Einfluss der Hafenlandschaftsbilder, Stadtansichten oder sogar Gartenbilder verraten⁹⁶⁶. Exemplarisch für diese motivischen und typologischen Mischformen am Übergang zwischen Villenlandschaftsbildern und anderen Bildgruppen seien einige Fresken herausgegriffen:

- *Kombination mit Motiven der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei:* Das Auftreten von charakteristischen Architekturformen der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei – kleinen Tempeln, ländlichen Kultmonumenten, Götterbildern und rustikalen Schreinen – ist innerhalb der Villenlandschaftsbilder am häufigsten anzutreffen⁹⁶⁷. Diese verbreitete Motivmischung, die entweder zur Ausprägung von sakral-idyllischen Landschaftsbildern mit Elementen aus

⁹⁶⁵ Zur dominierenden Rolle der Architektur: Mielsch 2001, 184; Peters 1963, 113 f. 119 f.; Peters 1990, 250; Rostowzew 1911, 53. 73; Schefold 1956, 227; Thagaard Loft 2003, 8. 10. 13.

⁹⁶⁶ „The villa landscapes have a lot in common with the other types of architectural landscape paintings: sacro-idyllic landscapes, harbour landscapes, cityscapes and sanctuary landscapes.“ Thagaard Loft, 2003, 8. „A combination of several of these elements [sacral buildings, villae, harbours, naval battles, pigmies etc.] is occasionally found within one frame, but it is nearly always clear what was intended as the main subject.“ Peters 1963, 183. Nach Aubauer „[...] gibt es in der darstellenden Kunst fließende Grenzen, die es im Einzelfall schwer machen, ein bestimmtes Bild der einen oder anderen Kategorie zuzusprechen.“ Aubauer 1970, 200. Diese Feststellung ist in gewisser Hinsicht zu relativieren bzw. revidieren: Klare Definitionen, die anhand von motivischen Kriterien (stipulativ) festgesetzt werden, erlauben in jedem Fall und für jedes Fresko der pompejanischen (Landschafts-)Malerei eine *eindeutige* Entscheidung darüber, ob das jeweilige Denkmal einem definierten Bildtypus angehört oder nicht. Allerdings gilt

nicht für jedes Fresko, dass es ausschließlich einem einzigen Bildtypus zugewiesen werden kann. Manche Beispiele – die hier als Mischformen oder besser kombinierte Formen bezeichneten werden – lassen sich sowohl der einen als auch der anderen Kategorie zuweisen. Zur Vermischung der Villenlandschaftsbilder mit anderen Bildtypen der römisch-kampanischen Landschaftsmalerei vgl. u. a.: Croisille 2005, 210; Croisille 2010, 122; Kotsidu 2008, 26. 49–51; Mielsch 2001, 184; Peters 1963, 123. 183. 187; Rostowzew 1911, 77. 88; Thagaard Loft 2003, 8. 10; Woermann 1867, 372 f.

⁹⁶⁷ „Ab und zu sind in den Villenlandschaften kleine Heiligtümer zu erkennen, wie sie für die idyllisch-sakralen Landschaften typisch sind.“ Peters 1990, 251. „Bei genauerer Betrachtung sind sogar auf den Sacro-idyllen selbst immer wieder, wenn auch im Hintergrund, Villenelemente zu finden, ausladende Porticen etwa, die unmißverständlich anzeigen, daß die Betrachter Naturidyllen und eigene Villenrealität offenbar nicht automatisch als unvereinbar empfinden.“ Schneider 1995, 140. Vgl. Croisille 1982, 200.

dem Typus Villenlandschaft führt oder umgekehrt zu Villenlandschaftsbildern mit sakral-idyllischen Einsprengeln, lässt sich vermutlich auf mehreren Ebenen erklären: Einerseits scheint die typologische Abhängigkeit der Villenlandschaftsbilder von der älteren Gruppe der Sakral-Idyllen einen motivischen (und stilistischen) Einfluss zu begünstigen, andererseits ist die Aufnahme von Motiven der sakral-idyllischen Landschaftsbilder auch vermutlich inhaltlich-thematisch zu begründen und erfolgt womöglich im Hinblick auf topographische Gegebenheiten und eine Angleichung an die realen Verhältnisse des italienischen Landlebens (vgl. Kap. II. 1. 1. 4). Ein signifikantes Beispiel für die Kombination von Bildelementen aus den Gattungen der Sakral-Idyllen und Villenlandschaften ist ein ausgeschnittenes Fresko aus der Villa San Marco in Stabiae (Neapel, MN 9414), das bereits im Rahmen der sakral-idyllischen Landschaftsbilder behandelt wurde (Abb. 251)⁹⁶⁸. Während im Vordergrund das gängige Inventar der sakral-idyllischen Landschaft auftaucht und ein ländliches Heiligtum mit Prostylos, Dreifuß, Statuenbasis, Hekate-Trivia-Figuren und Adoranten dargestellt ist, zeigt der Mittel- und Hintergrund eine Küstenszenerie, an der sich lang gestreckte Porticen, Turmhäuser und prächtige Fassaden mit Säulenstellung befinden, also Motive, die dem Repertoire der Villenlandschaftsbilder angehören. Ein weiteres Beispiel für das motivische Ineinander von Villen- und sakral-idyllischen Landschaftsbildern stammt aus der Villa dei Papiri bei Herculaneum. Es handelt sich um einen kleinen, gerahmten Landschaftspinax im Querformat aus dem Vierten Stil⁹⁶⁹. In impressionistischer Ausführung erscheint eine Küstenlandschaft, an deren Ufern sich im Vordergrund ein ländliches Heiligtum mit Rundbau und kleinem Tempel erhebt. An der Küstenpromenade im Mittelgrund sind Lastenträger und Spaziergänger dargestellt, während sich dahinter hügeliges Terrain anschließt und im fernen Hintergrund eine lang gestreckte Porticus mit seitlichen Risalittürmen zu erkennen ist. Dieselbe Vermischung von sakralen Architekturmotiven mit monumentalen Baukomplexen findet sich in einem friesartigen Bildfeld aus Herculaneum (Abb. 274)⁹⁷⁰. Das gelb-monochrome Querpanorama zeigt neben den üblichen Schreinen, Ädikulen und Kultbauten eine große Podiumsanlage, vermutlich auf quadratischem Grundriss, die von umlaufenden Porticen und Risalittürmen beherrscht wird und damit ebenfalls auf den Motivkanon der Villenlandschaftsbilder hindeutet. Dabei erweist sich die angesprochene Mischform und die damit einhergehende Angleichung der Bildtypen gerade als verbreitetes Phänomen des Vierten Stils, während die Denkmäler der vorgehenden Stile meist ausschließlich einer Bildgruppe zugewiesen werden können⁹⁷¹. Ebenso exemplarisch für die Vermischungs- und Angleichungstendenzen im

968 Vgl. Kap. II. 1. 2. 3. Neapel, MN 9414, Stabiae, Villa San Marco, Cubiculum (52), quadratisch gerahmtes Mittelbild mit sakral-idyllischer Villen- und Seelandschaft, Vierter Stil.

969 Ausgeschnittener Pinax (20 × 33 cm) in Neapel, MN 9399. Vgl. Förtsch 1993, 119; Mühlenbrock – Richter 2006, 283. Hier lassen sich weitere Beispiele aus dem Neapler Nationalmuseum und Pompeji direkt anschließen: MN 9463 aus unbekanntem pompejanischen Fundkontext ist ebenfalls in den Vierten Stil zu datieren (Abb. 276). Der querformatige Pinax befand sich im oberen Drittel des Wandsystems und zeigt eine Küstenlandschaft in impressionistischer Stilistik. Im Vordergrund sieht man einen kleinen Kultbau auf einem Felsvorsprung mit Landungssteg. Im Hintergrund befindet sich eine lang gestreckte Porticusanlage mit seitlichen Risalittürmen. Die ausgedehnte Wasseroberfläche wird von Booten befahren. Vgl. Bergmann 1992, 24. 26; Bragantini – Sampaolo 2010, 400. MN 9394 aus unbekanntem Fundzusammenhang in Herculaneum (Abb. 275). Der querformatige Pinax des Vierten Stils zeigt sak-

ral-idyllische Motive im Vordergrund (ländlicher Prostylos) und ein Gewässer und Porticusarchitektur im Hintergrund. Vgl. Bragantini – Sampaolo 2010, 388 f. Villa Oplontis, Porticus 40, Ost- und Nordwand, Vierter Stil, querformatige Pinakes mit Küstenlandschaften, sakral-idyllischen Elementen, Villen- und Hafentmotiven (Abb. 196). Vgl. Bergmann 2002, 100. 102; Clarke 1996, 101. 106. Casa della Fontana Piccola, Raum 9, Nordwand, später Vierter Stil, Pinax einer Ufer- und Küstenlandschaft mit sakral-idyllischen Motiven und Villenelementen. Vgl. Conicello – Andrae – Kunze u. a. 1989, 146. 155; Kotsidu 2008, 26.

970 Vgl. Kap. II. 1. 2. 3. Friesförmiges Querpaneel, Neapel, MN 9489 (0,28 × 0,97 m). Peters 1963, 166; Rostowzew 1911, 88; Woermann 1976, 349.

971 Eine Vermischung von bukolischen und sakralen Landschaftsmotiven mit solchen aus der Sphäre profaner Prachtbauten findet sich nicht nur in der Freskenmalerei des Vierten Stils, sondern auch in der gleichzeitigen lateinischen Literatur, etwa bei Calpurnius Siculus oder Statius.

Vierten Stil sind die Landschaftsbilder des Ambiente B in der Casa Bellezza am Aventin, deren Bemalung sich wie die vorangehenden Beispiele einer Entstehungsphase in neronischer oder vielleicht schon flavischer Zeit zuschreiben lässt (Abb. 198. 270). Das Ineinander von Bildelementen des sakral-idyllischen Genres, des Villenbildes und der Hafensicht erscheint hier nicht nur im skizzenhaften Stil der *pictura compendiaria*, sondern ist auch motivisch so weit fortgeschritten und verflochten, dass sich vielleicht von einer neuen Gruppe von Landschaftsbildern sprechen lässt, die im Vierten Stil als gelungene Zusammenfassung und Verschmelzung der vorangehenden Landschaftstypen aufzufassen sind und sich ihrem topographischen Charakter nach am besten als Küstenlandschaft oder maritime Kulturlandschaft ansprechen lassen⁹⁷².

- *Kombination mit Motiven der Ufer-, Küsten- und Hafensandschaftsmalerei (Bildtypus der urbs maritima)*: Neben der Ausformung von Villenlandschaftsbildern und der Entwicklung des sakral-idyllischen und nilotischen Genres bildet die römisch-kampanische Landschaftsmalerei ab dem fortgeschrittenen Zweiten Stil eine weitere eigenständige Gattung an Landschafts- und Panoramadarstellungen aus, die sich unter dem Terminus «Küsten- und Hafensandschaftsbilder» zusammenfassen lässt. Die wichtigsten Motive und (definitivischen) Merkmale der Küsten- und Hafensandschaftsbilder sind ausgedehnte Wasserflächen und eine lockere bis geschlossene Verbauung der Uferzonen⁹⁷³. Die Architekturen reichen von einfachen Heiligtümern und kleinen Tempeln über prachtvolle und lang gestreckte Porticusanlagen, Turmhäuser, elegante Tholoi, Rundbauten und mehrstöckige Baukomplexe bis zu dichten und städtischen Architekturverbänden. Weitere und ebenso charakteristische Motive, die in den Küsten- und Hafensandschaftsbildern des Öfteren auftreten, sind monumentale, manchmal halbkreisförmige Hafenanlagen, die mit Landungsstegen, Molenbauten, Bogenstellungen und gelegentlich Signaltürmen ausgestattet sind. Eine wuchtige Bogenmole, die mit Statuen und Monumenten versehen ist, ragt bisweilen ins Hafenbecken. Architektonischer Kontext und landschaftlicher Charakter sind in dieser Bildgruppe also ein

„Die Welt der römischen Luxusvillen, bei Vergil allenfalls am Rande der Hirtenwelt der *Eclogae* erkennbar, rückt bei Statius in das Zentrum der bukolischen Landschaft.“ Mayer 2005, 199. „Die Bewegung in der 7. Ekloge des Calpurnius geht deutlich vom Land zur Stadt als Ziel der Sehnsüchte.“ Effe – Binder 2001, 113.

⁹⁷² Die quadratischen und querformatigen Landschaftspinaktes der Casa Bellezza am Aventin präsentieren Motive der sakral-idyllischen Landschaft, der Villenlandschaft und der *urbs maritima* in charakteristischer Mischform, wobei die üblichen Tempel und Kultbauten mit Porticusanlagen und Molenbauten direkt am Meer verknüpft werden. Als Beispiele seien die beiden quadratischen Mittelbilder der Wände *e* und *f* herausgegriffen, die jeweils ein maritimes Ambiente wiedergeben, das im Vordergrund eine Insel mit ländlichen Kultbauten zeigt, während dahinter am Meeresufer verschiedene Porticen, Villenanlagen und Molenbauten zu sehen sind (Abb. 270). Die große stilistische Verwandtschaft mit den Landschaftsbildern der *domus aurea*, vor allem dem Maskenraum 114, wo neben sakral-idyllischen Mischformen derselbe flüchtige Malstil im Sinne der *pictura compendiaria* auftritt, könnte für eine Datierung der Dekorationen in spätoneronische Zeit sprechen. Obwohl eine neronische Datierung der Casa Bellezza durchaus in Erwägung zu ziehen ist, legt sich Boldrighini diesbezüglich nicht fest, äußert sich aber zur Linearperspektive der Landschaftsbilder: „Un'altra caratteristica comune a quasi tutte scene [...] è il fatto che le costruzioni sono

rappresentate in prospettiva fuggente verso destra, immaginando cioè che lo spettatore si trovi sulla sinistra del quadro.“ Boldrighini 2003, 100. Bei dieser Einschätzung handelt es sich allerdings um einen Fehlschluss: Zwar ist die Beobachtung korrekt, dass die meisten Tiefenlinien in den Landschaftsbildern des Ambiente B nach rechts verlaufen, aber parallele und konvergierende Tiefenlinien werden nicht nur mischperspektivisch kombiniert, sondern die nach rechts oben verlaufenden Orthogonalen haben zweifelsfrei eine Seitenansicht *von rechts*, also eine Projektionsrichtung von rechts zur Folge – dies bedeutet, dass auch der Betrachter rechts des Bildes und nicht links davon angenommen wird! Vgl. Boldrighini 2003, 85–96. 118 f. 122–124; Croisille 2010, 46. 61.

⁹⁷³ Zur Bildgruppe der Küsten- und Hafensandschaften, ihrer eigenständigen Ausprägung in der römisch-kampanischen Landschaftsmalerei und ihrem kennzeichnenden Motivkanon vgl. u. a.: Aubauer 1970, 133–137; Bergmann 1991, 54 f. 62. 65; Bragantini – de Vos 1982, 338; Beyen 1938–1960, Bd. II, 291; Croisille 2005, 211; Croisille 2010, 55; De Maria 1985, 542–544; Förtsch 1993, 92 f. 120. 124 f. 127; Kotsidu 2008, 26 f. 49–51. 56 f.; La Rocca 2008, 38; Leach 1988, 273; Lehmann 1953, 118. 205; Ling 1991, 148; Mielsch 2001, 182. 184; Moffitt 1997, 240; Peters 1963, 13 f. 152. 157 f. 187. 192. 194; Peters 1990, 251; Rostowzew 1911, 77. 92 f.; Silberberg 1980, 83 f.; Thagaard Loft 2003, 8; Woermann 1876, 232–234. 361. 375–377. 401. 405 f.

städtisches, maritimes oder halb urbanes Umfeld. Neben den üblichen Staffagefiguren aus Anglern, Spaziergängern und Lastenträgern tauchen in den Küsten- und Hafenlandschaftsbildern besonders oft und passend zum maritimen Landschaftscharakter kleine Ruderboote oder größere Segelschiffe auf, die das ufernahe Gewässer und die Häfen befahren.

Gemeinsam mit den sakral-idyllischen, nilotischen und Villenlandschaftsbildern gehören die Küsten- und Hafenszenarien zu den wichtigsten Bildgruppen der Panoramadarstellung, die in der römisch-kampanischen Landschaftsmalerei ausgeprägt wurden und über eine eigene Typologie verfügen. Die Genese des Typus „*urbs maritima*“ setzt ungefähr gleichzeitig mit der sakral-idyllischen Bildgruppe im mittleren Zweiten Stil ein, der bereits einige Vorläufer und Vorbildstufen für das voll ausgeprägte Genre im Vierten Stil entwickelt. Dazu gehören einige monochrome bis oligochrome Landschaftsfresken in der Villa von Oplontis und jener von Boscoreale, auf denen Gewässerszenarien mit bebauten Küstenstrichen kombiniert werden, die Hafenanlagen, Türme und städtische Bebauung zeigen (Abb. 281, 282)⁹⁷⁴. Im späten Zweiten Stil belegen die Fresken der Villa Farnesina eine Fortführung und Weiterentwicklung der Küsten- und Hafenlandschaftsbilder, da sich unter den querformatigen Bildfeldern im weißgrundigen Korridor (F) auch eine Hafen- und Uferlandschaft mit monumentalen Turmhäusern, Bogenbrücken, einfahrenden Schiffen und prunkvoller Uferbebauung wiederfindet (Abb. 283)⁹⁷⁵. Während die Zeugnisse im Dritten Stil weitgehend fehlen, kommt es während des Vierten Stils zu einer Aufschwung der Küsten- und Hafenlandschaftsbilder, die ähnlich wie die Villenlandschaftsbilder eine Reihe von Formaten ausbilden, wobei längliche Pinakes im Querformat am häufigsten anzutreffen sind⁹⁷⁶. Für die Blüte des Bildtypus „*urbs maritima*“ im Vierten Stil seien exemplarisch zwei geschnittene Fresken aus Neapel genannt, von denen eines – ein querformatiger Pinax aus unbekanntem pompejanischem Kontext – eine Hafeneinfahrt vom Meer aus darstellt, die den Blick auf die dahinter liegende Stadt freigibt (Abb. 284)⁹⁷⁷. Architektonisches Hauptele-

974 Villa von Boscoreale, Cubiculum (M), mittlerer Zweiter Stil (Phase IC): gelb-monochromer Pinax im Querformat (Abb. 281). Vgl.: Aubauer 1970, 201; Anderson 1987, 25; Beyen II 1960, 291; Blanckenhagen 1990, 15, 17; Bruno 1993, 229; Croisille 2005, 209; La Rocca 2008, 38; Leach 1988, 52; Lehmann 1953, 15 f. 118, 205; Ling 1977, 7; Mielsch 2001, 180; Peters 1963, 10–14; Rostowzew 1922, 30 f.; Silberberg 1980, 83–85; Tybout 1989 a, 342.

Villa von Oplontis, Atrium, mittlerer Zweiter Stil (Phase IC): oligochromes Freskenfragment in Blau-, Gelb- und Brauntönen mit hochrechteckigem Format. Vgl.: Clarke 1996, 89; Croisille 2005, 206, 209; Hinterhöller 2007 a, 33; Leach 1988, 99; Ling 1977, 8; Meyboom 1995, 82; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 135, 140; Tybout 1989 a, 342 f.

Villa von Oplontis, Cubiculum 11, mittlerer Zweiter Stil (Phase IC): oligochromes, mittlerweile stark zerstörtes Freskenfragment in Blau-Grün, Purpur, Gelb-Grün und Weiß in der Lünette der Nordwand (Abb. 281); herausragendes Beispiel für die detailreiche Darstellung einer Hafen- und Küstenlandschaft im Zweiten Stil. Vgl. Bruno 1993, 226; Barbet 2009, 60; Clarke 1996, 89–93, 105; La Rocca 2008, 38.

975 Villa Farnesina, Ambulatio (F), Südwand, später Zweiter Stil (Phase IIB), Rom, MN Palazzo Massimo 1233. Vgl. Baldassarre u. a. 2002, 148; Bragantini – de Vos 1982, 338 f.; Beyen 1938–1960, Bd. II, 291; Croisille 2010, 60, 86; Förtsch 1993, 118; La Rocca 2008, 41;

Leach 1988, 262, 269 f. 271; Ling 1977, 11, 13 f.; Peters 1964, 54 f.; Rouveret 2004, 240.

976 „In den Bildern des 4. Stils äußert sich jedoch ein neues Konzept darin, daß die Darstellungen eine größere maritime Umgebung wiedergeben, welche nun die landschaftliche Bühne ausmacht, wobei in der Regel undeutlich bleibt ob es sich um eine Meeresküste im eigentlichen Sinne oder um ein Fluß- oder Binnengewässer handelt.“ Kotsidu 2008, 50 f.

977 Neapel, MN 9484, Vierter Stil (vespasianisch?), querformatiger, gerahmter Pinax (22 × 46 cm). Das Küsten- und Hafenlandschaftsbild wurde von Picard als eine topographische Darstellung des antiken Hafens von Puteoli (Pozzuoli) gedeutet, während Fähndrich eine idealtypische Hafensicht annimmt, „die nicht näher zu bestimmen ist“. Interessant ist auch die perspektivische Darstellungsweise des Landschaftspinax, welche trotz impressionistischer Ausführung eine relativ gelungene Annäherung an Zentralperspektiven_{Min} erreicht. Für die Bogenmole im Zentrum der Komposition wurde eine schräge Raumlage (Zweipunktperspektive_{Min}) gewählt, deren Tiefenlinien zwar konvergieren, allerdings nicht auf derselben Horizontlage. Interessant ist auch die kurvilineare Darstellung einer an sich geraden Hafensmole, die in relativ starker Draufsicht (Vogelperspektive_{Min}) erscheint. Für die Portiken und Häuser der Hafensstadt im Hintergrund ist die Draufsicht erheblich gemildert. Das Maß der Aufsicht wird also in Anlehnung an zentralperspektivische Verhältnisse zum Horizont hin verringert. Der natürliche Horizont – bei weitgehend ebe-

ment der Küstenszenerie ist eine lang gestreckte und mit Bogen gestützte Hafenmole, die durch ihre Schräglage nicht nur als raumschaffender Faktor wirkt, sondern auf der sich auch eine Vielzahl an Statuen und zwei Bogenmonumente befinden. Das zweite Beispiel einer voll ausgeprägten Küsten- und Hafenlandschaft ist ein bekanntes Freskenfragment aus Stabiae, das ebenfalls eine Hafeneinfahrt aus dem „Blickwinkel“ der einfahrenden Schiffe zeigt und landeinwärts ausgerichtet ist (Abb. 286)⁹⁷⁸. Rund um das Hafenbecken erstreckt sich eine dichte städtische Bebauung, in der Säulenmonumente, eng gedrängte Häuser, öffentliche Großbauten, Porticen und eine breite Hafenmole mit Bogenstellung zu erkennen sind. Gerade die Landschaftsbilder der *urbes maritimae* erwecken den Eindruck eines verstärkten dokumentarischen Charakters und die Hinwendung zur zeitgenössischen Realtopographie, die mithilfe realistischer Detailmotive ins Bild gesetzt wird. In diesem Sinne wurden etliche Hafen- und Stadtansichten, die sich dem Thema der Küstenstadt am Meer widmen, versuchsweise verortet und mit bedeutenden Hafenstädten des 1. Jh. v. – 1. Jh. n. Chr. identifiziert (Isthmus von Korinth, Puteoli, Alexandria)⁹⁷⁹. Obwohl sich eine konkrete Verankerung in der Realtopographie meist nur indizienhaft stützen lässt, ist ein verstärktes Interesse an topographischen Landschaftsdarstellungen im Genre der *urbes maritima* unverkennbar, das sich in einem Zwischen- und Übergangsbereich von dekorativer Landschaftsmalerei und kartographischer Intention bewegt.

Neben dieser Bedeutung der Ufer- und Hafenlandschaften im Vierten Stil weist die bekannte Notiz bei Plinius zum Werk des römischen Wandmalers Studius darauf hin, dass der Bildtypus nicht nur fest in der malerischen Tradition verankert war, sondern auch mit einem eigenen Terminus belegt wurde, dem Ausdruck *urbes maritima* (Küstenstadt/Seestadt)⁹⁸⁰. Der Landschafts- und Freskenmaler Studius scheint nach dem Zeugnis des Plinius

nem Gelände – liegt relativ nahe am oberen Bildrand (Teilungsverhältnis: 0,86). Die Vogelperspektive_{Min} der Hafenmole ist aber nicht exakt mit diesem Horizont übereingestimmt, sondern etwas steiler angesetzt. Empirisch gut gehandhabt wird die Größenreduzierung der Architekturen im Hintergrund, was den Eindruck einer optisch ansprechenden und raumgreifenden Vogelperspektive_{Min} verstärkt. Zur Perspektive in den Hafen- und Küstenszenarien vgl. ansatzweise: Aubauer 1970, 133. 137; Bragantini – Sampao 2010, 410; Fähndrich 2005, 104 f. Zum Landschaftspinax Neapel, MN 9484: Aubauer 1970, 135 f.; Dall’Olio 1997, 197 f.; Fähndrich 2005, 105; Peters 1963, 158; Picard 1959, 23–25. 48.

978 Stabiae, Neapel, MN 9514, Vierter Stil (vermutlich neronisch), annähernd quadratisches Bildfeld (24 × 26 cm). Für die Stabianer Darstellung der Hafen- und Küstenstadt wurden in der Forschungsliteratur zwei grundlegende Interpretationsmöglichkeiten im Hinblick auf einen topographischen Bezug vorgeschlagen: Die eine Forschungsmeinung plädiert für die Wiedergabe einer allgemein typischen und idealisierten Hafenstadt, die keinen Bezug zur antiken Realtopographie aufweist, sondern nur lose die Motive gruppiert (La Rocca, Lehmann-Hartleben, Aubauer, Fähndrich). Andere favorisieren eine topographische Interpretation und sprechen sich für den Realitätscharakter der Hafensicht aus, die ein konkretes Vorbild besessen habe. Identifikationen mit dem Hafen von Puteoli (Pozzuoli) oder von Alexandria wurden diesbezüglich vorgenommen (Dubois, Picard, Kolendo, De Maria). Vgl. Aubauer 1970, 136 f. 202; Croisille 2005, 211; Croisille 2010, 62. 124 f.; Dall’Olio 1997, 197 f.; De Maria 1985, 543; De Maria 1988, 84 f.; Dubois 1907, 40–43;

Fähndrich 2005, 104; Kolendo 1982, 305–310; La Rocca 2008, 30. 45; Lehmann-Hartleben 1923, 218 f. 224 f.; Maiuri 1953, 122 f.; Peters 1963, 152; Picard 1959, 23–25.

979 Als eine Darstellung des Isthmus von Korinth und des dortigen Hafens wurde das Landschaftsbild mit *urbes maritima* in der Ambulatio der Villa Farnesina (Rom, MN 1233) gedeutet, wobei die pointierte Anwesenheit eines Poseidon/Neptun-Kultbildes im Vordergrund links eine Anspielung auf die berühmte Poseidon-Statue des Lysipp sein könnte, die sich nach einem Bericht des Pausanias auf einer Mole der korinthischen Hafenanlage befand. Eine andere topographische Verortung schlägt Moreno mit der Identifizierung als Hafen von Naulochos an der Nordspitze Siziliens vor – und damit eine Anspielung auf die Seeschlacht des Agrippa von 36 v. Chr. Vgl. Baldassarre u. a. 2002, 148; Croisille 2010, 86; Leach 1988, 262. 269 f. 271; Moormann 1988, 56 f.; Moreno 1999, 127 f.; Rouveret 2004, 240. Das Neapler Landschaftsbild MN 9514 mit einer ausgedehnten Hafenanlage wurde unterschiedlich als eine Darstellung des Hafens von Alexandria oder von Puteoli interpretiert. Vgl. Croisille 2005, 211; Croisille 2010, 62. 124 f.; Dall’Olio 1997, 197 f.; De Maria 1985, 543; De Maria 1988, 84 f.; Dubois 1907, 40–43; Kolendo 1982, 305–310; La Rocca 2008, 30. 45; Lehmann-Hartleben 1923, 218 f. 224 f.; Maiuri 1953, 122 f.; Peters 1963, 152; Picard 1959, 23–25.

980 „Auch Spurius Tadius [Studius, Ludius], zur Zeit des göttlichen Augustus, soll nicht fortgelassen werden, der als erster die anmutigste Wandmalerei schuf [...]. Er unternahm es auch, Seestädte unter Altanen zu malen, was einen sehr schönen Anblick ergibt und nur sehr geringe Kosten verursacht.“ *„Non fraudando et Sp. Tadio [Studius, Ludius],*

nius neben den Sakral-Idyllen und Villenlandschaftsbildern auch in der Gattung der Küsten- und Hafenlandschaftsbilder tätig gewesen zu sein und sich bei der Weiterentwicklung dieser Bildgruppe einige Verdienste erworben zu haben⁹⁸¹.

Charakteristisch für die Hafen- und Küstenstadtszenarien in den Fresken des Vierten Stils sind die Ausbildung von Mischformen und die Aufnahme von Motiven aus der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei und den Villenbildern, wobei die verschiedenen Architekturformen meist lose entlang einer gewundenen Küstenlinie verteilt sind oder sich an gegenüberliegenden Ufern abwechseln. Diese Varianten der Ufer- und Küstenlandschaft, die im Vierten Stil besonders häufig werden, kommen in unterschiedlichen Formaten vor, vom dekorativen Pinax bis zur großflächigen und wandfüllenden Panoramalandschaft und weisen dementsprechend ein breites Spektrum an stilistischer und qualitativer Ausführung auf. Von den zahlreichen Beispielen der gemischten *urbes maritimae*, die im Rahmen der Villenlandschaftsbilder noch an einigen Stellen begegnen werden, seien hier nur zwei ausgeschnittene Fresken aus Neapel genannt: Ein kleinformatiger Pinax⁹⁸², der den Einfluss der Villenlandschaftsbilder verrät und lange Porticen an zwei gegenüberliegenden Küstenstreifen mit der Darstellung von Molenbauten, Landungsstegen und Schiffen verbindet (Abb. 285), sowie ein großformatiges und fragmentiertes Landschaftsfresko aus Neapel⁹⁸³, das eine gelungene Kombination von Bildmotiven der Villenlandschaft, sakral-idyllischen Szenerie und Hafenlandschaft ausbildet, indem das Motiv der lang gestreckten Porticus mit kleinen Heiligtümern und Bogenbrücken in einer abwechslungsreichen Küstenlandschaft vereint wird (Abb. 343). Die verbreiteten Misch- und Übergangsformen an der Schwelle zwischen Villen- und Hafenlandschaftsbildern erklären sich vermutlich aus ihrer motivischer Nähe einerseits und ihrer typologische Abhängigkeit andererseits. Beide Bildgruppen nehmen während ihrer Entwicklung wechselseitigen Einfluss aufeinander, sodass der Typus der *urbes maritima* bis über den Vierten Stil hinaus aufs engste mit den Villenlandschaftsbildern verflochten bleibt und eine ausschließliche Zuordnung oft nicht möglich ist⁹⁸⁴.

- *Kombination mit Motiven der Gartenmalerei:* Neben den verbreiteten Mischvarianten von Villenlandschaftsbildern mit den Bildtypen der Sakral-Idyllen und Hafenlandschaft, gibt es im fortgeschrittenen Vierten Stil ein Beispiel für den Einfluss der Gartenmalerei auf das Genre der Villenlandschaftsbilder. Es handelt sich um eine gelungene und neuartige Kombination von Villenmotiven mit den großformatigen und wandfüllenden Gartenszenarien, die seit dem Gartensaal der Livia-Villa bei Primaporta in der römisch-kampanischen Wandmalerei verbreitet sind und sich bis in den Vierten Stil großer Beliebtheit erfreuen, wobei die Gartenmalereien in der Villa von Oplontis und jene in der pompejanischen Casa della

divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam [...]. idem subdialibus maritimas urbes pingere instituit, blandis simo aspectu minimoque impendio. Plin. *Nat. Hist.* 35, 116–118. Zitat und Übersetzung nach: König 1978, 86–89.

⁹⁸¹ Zur Einflussnahme des Studius auf das Bildgenre der *urbes maritima* vgl.: Aubauer 1970, 134; Croisille 2010, 13; Leach 1988, 273; Ling 1977, 5–7; Peters 1963, 118 f.; Rostowzew 1911, 143–145; Rouveret 1989, 329 f.; Woermann 1876, 223–225.

⁹⁸² Neapel, MN 9440, 0,18 × 0,36 m, später Vierter Stil (flavische Zeit), aus Herculaneum (Abb. 285). Vgl. Afkamp – Brouwer u. a. 2007, 4. Vergleichbare Beispiele mit Pinakes einer „gemischten“ Ufer- und Küstenlandschaft aus dem fortgeschrittenen Vierten Stil finden sich u. a. in: Casa del Granduca di Toscana, Pompeji IX 2, 27, aus einem DAI-Aquarell (Archiv 83, 220), Triclinium Westwand, Vierter Stil, querformatiger Pinax mit Villen-, Hafen-

und Küstenlandschaft. Casa di Adone ferito, Pompeji VI 7, 18, Oecus 11, Ostwand, *in situ* und in DAI-Aquarellen (Archiv 83, 68), später Vierter Stil, querformatiger Pinax mit einer gemischten Hafen-, Villen- und Uferlandschaft (Abb. 190). Vgl. Conticello – Andreae – Kunze u. a. 1989, 146. 227 f.; Croisille 1982, 218; Kotsidu 2008, 49.

⁹⁸³ Neapel, MN 9513. Vgl. Croisille 1982, 211; Förtsch 1993, 120; Peters 1963, 163.

⁹⁸⁴ „Wie das letztgenannte Bild sind auch andere Hafenstädte mit den Villendarstellungen sachlich und stilistisch aufs engste verknüpft.“ Aubauer 1970, 202. Zur gegenseitigen Einflussnahme und motivisch-typologischen Verschränkung von Villen- und Hafenlandschaftsbildern vgl. Aubauer 1970, 134. 137. 200; Beyen 1938–1960, Bd. II, 339; Kotsidu 2008, 49–51; Peters 1963, 123. 187. 192; Peters 1990, 251; Rostowzew 1911, 77. 83; Schefold 1956, 227; Silberberg 1980, 31.

Venere in Conchiglia als prominente Beispiele dieser Zeitstufe zu nennen sind (Abb. 168. 169)⁹⁸⁵. Grundtypus und motivisches Repertoire der großflächigen Gartenmalereien bleiben vom Zweiten Stil über Zwischenstufen im Dritten Stil relativ unverändert und zeichnen sich durch charakteristische (definitorische) Merkmale aus⁹⁸⁶. Meist direkt hinter

985 • Villa von Oplontis, Vierter Stil (vermutlich ernerisch); östlicher Trakt, an den Gartenbereich angrenzend, kleinteilige und durch Fensterfluchten verbundene Räume (Säle 61, 68, 70, 87) mit Gartenmalereien auf gelbem Grund (Abb. 167a–c). Rot gerahmte Bildfelder mit Sträuchern, Ziergehölzen, marmornen Wasserbecken, kleinen Singvögeln, Tauben und Pfauen zwischen den Pflanzen und am Wasser. Vgl. u. a.: Andreae 1996, 28–30; Bergmann 2002, 115; De Caro 1990, 272; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 139.

• Casa della Venere in Conchiglia, Pompeji II 3, 3, Peristyl 8, Vierter Stil (vermutlich vespasianisch). Wandfüllende Gartenmalereien auf gelbem Grund, mit Efeugirlanden eingefasst. Rückwand, rechtes Feld (Abb. 168. 169): marmornes Wasserbecken auf Pilaster vor Gartenzaun, dahinter: dichte Bepflanzung mit blühenden Büschen, Rosen, anderen Blütenpflanzen und Obstbäumen vor blauem Himmel. Singvögel tummeln sich in den Zweigen, Tauben sitzen am Wasserbecken und kibitz- oder reiherartige Vögel spazieren im Garten hinter dem Zaun. Rückwand, linkes Feld: Gartenstatue des Mars mit Helm, Speer und Schild vor einem Gartenzaun, dahinter: blühende Stauden und Obstbäume vor blauem Himmel. Bunte Singvögel fliegen oder sitzen in den Zweigen, Reiher stehen am Gartenzaun. Vgl. u. a.: Croisille 2005, 223–225; De Caro 1990, 272; Jashemski 1993, 330; Mielsch 2001, 195; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 301–303.

986 Beispiele für großformatige Gartenmalereien während des Zweiten und Dritten Stils:

• Unterirdischer Gartensaal der Livia-Villa *ad gallinas albas* bei Primaporta, Rom, MN Palazzo Massimo, später Zweiter Stil (Abb. 157–159). Großformatige, umlaufende und flächenfüllende Freskendekoration. Hinter einem niedrigen Zaun schließt sich ein Rasenstück mit einzeln hervorgehobenen Baumpflanzungen an (Eiche, Tannen, Pinie). Hinter der anschließenden niedrigen Balustrade befindet sich ein dicht bepflanzter Garten mit Zier- und Obstbäumen (Zypressen, Eichen, Tannen, Palmen, Granatapfel- und Quittenbäume), Stauden (Oleander, Myrten, Schneeball, Buchsbaum, Lorbeer) und Blütenpflanzen (Rosen, Chrysanthemen, Veilchen, Iris). Unter blauem Himmel schließen sich die Pflanzen zu einem grünen Dickicht zusammen, in dem sich verschiedene Vögel (Nachtigallen, Elstern, Schwalben, Amseln) tummeln und auch ein Kanarienvogel samt Käfig zu erkennen ist. Für die verschiedenen Baum- und Pflanzensorten lassen sich eine Vielfalt an symbolischen Assoziationsmöglichkeiten aufzeigen (Lorbeer: Apollo – Lorbeerbäume des Augustus; Palme: Victoria – Siegesymbol; Eiche: Jupiter – *corona civica*; Pinie: Kybele). Vgl. u. a.: Andreae 1988, 283–286; Baldassarre u. a. 2002, 151–154; Barbet 2009, 138; Beyen 1938–1960, Bd. II, 364; Carroll 2003, 203 f.; Croisille 2005, 222; Croisille 2010, 55 f. 89–91; De Caro 1990, 269; Ehrhardt 1991, 58 f.; Förtsch 1989, 333–335; Jashemski 1979, 381–384; Kellum 1994, bes. 213–222; Kotsidu

2008, 71; Lavagne 2001, 318; Ling 1991, 149 f.; Mielsch 2001, 193 f.; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 189–192; Peters 1963, 47 f.; Simon 1986, 201.

• Sog. Auditorium des Maecenas am Largo Leopardi in Rom (in den Horti Maecenati), vermutlich Dritter Stil. Rechteckige Nischen mit Gartenmalereien in den Seitenwänden und der Apsis (Abb. 160. 162). Ein rundes Wasserbecken wird von einer niedrigen Balustrade eingefasst. Dahinter sieht man eine dichte Bepflanzung mit hervorgehobenen Zierbäumen und einem Gewirr von Sträuchern und Büschen unter blauem Himmel, dazwischen befinden sich Singvögel. Vgl. u. a.: Andreae 1996, 86–88; Croisille 2005, 222; De Caro 1990, 269; Kotsidu 2008, 70; Settis 2002, 17–19.

• Casa del Frutteto, Pompeji I 9, 5, Cubiculum (12), Cubiculum (8), später Dritter Stil, ca. 30–40 n. Chr. Schwarzgrundiges Cubiculum (12): zweigeteilte, wandfüllende Gartenmalereien (Abb. 163–166). Sockelzone: Marmorbecken zwischen niedrigen Holzzäunen, dahinter einzelne Sträucher und Wasserbecken unter blauem Himmel. Haupt- und Oberzone: gereimte Zier- und Obstbäume auf schwarzem Grund, dazwischen einzelne Stauden und Blütenpflanzen. In den Ästen tummeln sich verschiedene Vögel, eine Schlange kriecht einen Quittenbaum hinauf. Blaugrundiges Cubiculum (8): Ein schmales Stangengerüst rahmt die Gartenbepflanzung, welche von einem dichten Gewirr aus Sträuchern und Bäumen gebildet wird. Einzelne Pinakes mit mythologischen Szenen und kleinen Götterfiguren ergänzen die Gartengestaltung. Die Pflanzen heben sich gegen einen blauen Himmel ab, in der Oberzone befinden sich aufgehängte Masken und weitere Pinakes mit ägyptisierenden Szenen auf dem Stangengerüst, eine Vielzahl von Singvögeln flattert umher. Vgl. u. a.: Barbet 2009, 111; Croisille 2005, 225 f.; Croisille 2010, 42 f. 48. 55 f. 117–119; De Caro 1990, 270; Jashemski 1993, 317–319; Kotsidu 2008, 70; Lavagne 2001, 319 f.; Ling 1991, 151; Mielsch 2001, 194 f.; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 298–300.

• Casa del Bracciale d’Oro, Pompeji VI 17, Ins. Occ. 42, Oecus, fortgeschrittener Dritter Stil, ca. 25–40 n. Chr. Großflächige und wandfüllende Gartenmalerei (Abb. 161). Hinter einem niedrigen Gartenzaun entfaltet sich eine reiche und dichte Bepflanzung mit verschiedenen Blütenpflanzen (Rosen, Mohn) und blühenden Sträuchern (Oleander, Dattelpalmen) im unteren Bereich. Gleich dahinter ragen Zier- und Obstbäume (Pinie, Kirschbaum, Feigenbaum) und andere Stauden (Lorbeer, Schneeball) in dichtem Gewirr und unter blauem Himmel auf. Ergänzt wird die Gartengestaltung von Hermen mit marmornen Pinakes auf den Köpfen und einzelnen Wasserbecken. Eine Vielzahl verschiedener Vögel (Tauben, Drosseln, Schwalben, Spatz, Amseln, Nachtigall, Elstern) tummelt sich in den Ästen oder fliegt vor blauem Himmel, während von oben Theatermasken herabhängen. Vgl. u. a.: Baldassarre u. a. 2002, 191 f. 194; Carroll 2003, 203 f.; Croisille

einem niedrigen Zaun befindet sich der Garten mit diversen Pflanzungen, wobei sich Obstbäume verschiedener Sorten, andere Ziergehölze wie Palmen, Lorbeerbäume und Pinien in rhythmischer Folge mit Ziersträuchern wie Oleander, blühenden Stauden, Rosen und anderen Blütenpflanzen abwechseln. Statuen, Hermen, Pinakes auf hohen Ständern, aufgehängte Theatermasken und mit Wasser gefüllte Marmorbecken ergänzen die Gartengestaltung. Belebt wird der Garten gewöhnlich von einer Schar bunter Singvögel, die in den Zweigen sitzen, Tauben an einem Wasserbecken oder anderen tierischen Bewohnern. Sowohl die Pflanzen als auch die Vögel sind meist mit großer zoologischer Detailgenauigkeit und Arten-treue festgehalten, was nicht nur eine Identifizierung der Spezies ermöglicht, sondern das große Maß an Realismus und genauer Naturbeobachtung in den Gartenmalereien belegt⁹⁸⁷. Charakteristisch für die räumlich-perspektivische Darstellungsweise der Gartenmalereien ist ein niedrig gewählter Ansichtswinkel, der die Normalansicht (bzw. Normalperspektive_{Min}) eines stehenden Betrachters wiedergibt und den Eindruck erwecken soll, dass man sich inmitten des Gartens befindet. Verstärkt wird die illusionistische Raumwirkung durch einen tiefblauen Himmel, das annähernd lebensgroße Format der Gartenszenen und die relativ schmale Begrenzung des Tiefenraumes, bei der nur wenige Raumzonen mit dichter Bepflanzung hintereinanderliegen (was dem normalansichtigen Raumeindruck entspricht). Gelegentlich kommt für die hintersten Pflanzen eine leichte Luft- und Farbperspektive zum Einsatz, indem sie heller und bläulicher dargestellt sind (Primaporta, Casa del Bracciale d'Oro). Die perspektivische Raumerschließung der Gartenmalereien besitzt mit ihrer normalperspektivischen_{Min} Ausrichtung eine starke illusionistische Tendenz und orientiert sich weitgehend am optischen Erlebnis.

Zu einer Aufnahme von Motiven der Villenlandschaftsbilder kommt es im fortgeschrittenen Vierten Stil in der pompejanischen Casa delle Amazoni⁹⁸⁸, wo der nahe und scheinbar greifbare Garten im Vordergrund mit einem Fernblick auf Meeresvillen kombiniert wird (Abb. 287). Direkt hinter einer niedrigen Balustrade schließt sich die Gartenbepflanzung an, die aus Sträuchern und Dattelpalmen besteht. Eine Vielzahl an Singvögeln flattert im Geäst, kleine Reiher, Tauben und ein Pfau spazieren auf der Balustrade. Ein Ädikula-Schrein mit einer ägyptischen Göttertrias ist im Garten aufgestellt. Dahinter und von einer Efeuranke wie ein Rahmen eingefasst, wird der Ausblick auf eine Meeres- und Küstenszenarie frei. In weiter Ferne und knapp unterhalb des natürlichen Horizonts tauchen drei Inseln auf, die jeweils prunkvolle Architekturkomplexe tragen. Es handelt sich um doppelgeschossige Podiumsbauten, vermutlich Villenanlagen, die mit Säulenfassaden und Türmen versehen sind oder von langen Porticen gesäumt werden. Interessant und neuartig an dieser Mischform ist die räumliche Ausweitung der Gartenmalerei und die Hinzufügung eines weitläufigen Hintergrunds. Der blaue Himmel, der zum Standard der Gartenmalereien gehört, wird im Viridarium der Casa delle Amazoni einfach umgedeutet und durch die weitläufige Wasserfläche ersetzt, die sich jetzt bis zum natürlichen Horizont ausdehnt. Der tiefenräumliche Eindruck wird dadurch verstärkt, dass die Villenbauten im Vergleich mit den Gartenpflanzen in starker zentralperspektivischer_{Min} Größenverminderung erscheinen, was eine große Fernwirkung zur Folge hat. Allerdings kommt es bei dieser Erweiterung des

2005, 226; Croisille 2010, 55 f. 119; De Caro 1990, 270 f.; Lavagne 2001, 320; Jashemski 1979, 82. 86; Jashemski 1993, 348–350; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 261–263.

⁹⁸⁷ Zur Entwicklung der Gartenmalereien in der römisch-kampanischen Freskenkunst vgl. allgemein: Andreae 1996, 64–66; Carroll 2003, 104–108; Croisille 2005, 219–227; Croisille 2010, 42 f. 55; De Caro 1990, 269–272; Kotsidu 2008, 69–74; Ling 1991, 149–153; Mielsch

2001, 193–196; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 261.

⁹⁸⁸ Casa delle Amazoni, Pompeji VI 2, 14, Viridarium, Original zerstört und nur mehr in einer Reproduktion des DAI überliefert, Vierter Stil (vespasianisch), großformatige und wandfüllende Dekoration. Vgl. u. a.: Croisille 2005, 227; Förtsch 1993, 88; Ling 1991, 152 f.; Grimal 1969, 448; Jashemski 1993, 340; Schefold 1957, 94; Tran Tam Tinh 1964, 51; Zanker 1995, 194.

Tiefenraumes im Sinne einer Panoramadarstellung, welche auf den ersten Blick durchaus gelungen anmutet, zu perspektivischen Konflikten, die in der Darstellungstradition der unterschiedlichen Bildgattungen begründet sind und im Fresko der Casa delle Amazoni – das vielleicht experimentellen Charakter besitzt – nicht vollständig gelöst werden konnten. Während einerseits die normalperspektivische_{Min} Ausrichtung der Gartenmalereien beibehalten wird, werden auch die gängigen Darstellungsschemata der Villenlandschaft übernommen, die eine Tendenz zur Draufsicht haben. Eine weitgehende Normalansicht im Vordergrund wird also mit einer Draufsicht im Hintergrund kombiniert, was zentralperspektivischen Verhältnissen entgegengesetzt ist⁹⁸⁹. Da im Vordergrund fast nur Pflanzen und kaum Architekturen dargestellt sind, fällt diese Diskrepanz aber optisch kaum ins Gewicht und wirkt sich räumlich weniger störend aus als zu erwarten. Sowohl motivisch als auch perspektivisch bleibt die Casa delle Amazoni ein aufschlussreiches Unikat, das nicht nur den Einfluss der Villenlandschaftsbilder auf andere Bildsujets belegt, sondern auch ein interessantes Zeugnis für die Kreativität und Innovationsbereitschaft der pompejanischen Wandmalerei ist. Zwei Faktoren und Intentionstränge könnten für die neuartige Kombination ausschlaggebend gewesen sein: erstens der Wunsch nach einer größeren Tiefenräumlichkeit und Fernwirkung innerhalb der Gartenmalerei, zweitens das Bestreben, zwei naheliegende Inhalte in einem Bild zu kombinieren. Denn sowohl die Gartenmalerei als auch die Villenlandschaftsbilder verweisen letztendlich auf die erstrebenswerten und angenehmen Bereiche der römischen Wohnkultur, haben die Verschränkung von Landschaft und Kultur zum Thema und kreieren eine Bilderwelt, in der gedankliche Assoziationen zum *otium*-Ideal, privater Muße, prunkvoller Freizeitkultur und einer idealen Verbindung von Natur und menschlicher Lebenswelt evoziert werden⁹⁹⁰.

989 Das erhaltene DAI-Aquarell von Morelli deutet darauf hin, dass die Architekturen des Hintergrunds weitgehend parallelperspektivisch (axonometrisch) dargestellt waren und meist einer Kavalierverspektive_{Min} mit leicht variierendem Ansichtswinkel bzw. einer Isometrie_{Min} entsprachen. Diese axonometrische Tendenz passt an und für sich recht gut zu dem Umstand, dass die Architekturen in weiter Ferne und nahe am Horizont erscheinen, wo sich zentralperspektivische Verhältnisse weitgehend der Parallelperspektive annähern.

990 Während des Vierten Stils kommt es in Ausnahmefällen auch zu einer sporadischen Einbindung von Villenmotiven ins Genre der mythologischen Landschaft. Da die große und eigenständige Bildgruppe der mythologischen Landschaft, die mit den Odyssee-Fresken vom Esquilin ihren Ausgangspunkt nimmt und eine vielfältige Entwicklung erlebt, in diesem Rahmen nicht behandelt wird, sei auch die motivische Vermischung von mythologischen Landschaftsszenen mit Elementen des Villenbildes nur kurz und anhand eines Hauptbeispiels in der Casa della Caccia Antica erwähnt: Es handelt sich um eines der großformatigen Landschaftsfresken im Viridarium des Hauses (Pompeji VII 4, 48), die dem späten Vierten Stil in flavischer Zeit zuzuweisen sind und gemäß ihrer Gruppierung als landschaftliches Bildensemble auf einer Stufe mit den Viridariumsfresken der Casa dei Cei stehen (Abb. 263–266). Während die Südwand ein monumentales Landschaftsfresko mit wilden Tieren und der namensgebenden Jagdszene in der Art einer *Paradeisos*-Megalographie zeigt, war die Westwand mit der großformatigen Darstellung einer sakral-idyllischen Insel- und Küstenlandschaft (rechts) sowie einer mythologischen Landschaft mit Poly-

phem und Galatea (links) geschmückt. Dabei ist die weitläufige Landschaftsszenerie des Polyphem-Galatea-Freskos nicht nur ein bezeichnendes Beispiel für das Vorkommen ausgedehnter Panoramadarstellungen im Genre der mythologischen Landschaftsmalerei, sondern auch für die verstärkte Vermischung mit anderen Landschaftsformen während des Vierten Stils. Im Vordergrund tauchen Polyphem und Galatea in der üblichen Ikonographie auf, Polyphem als auf einem Felsvorsprung sitzender Hirte und Galatea in Rückenansicht auf zwei Delphinen im Wasser reitend. Die Klippen und Felsen im Vordergrund sind mit Architekturen aus der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei versehen, während das jenseitige Ufer im fernen Hintergrund eine Reihe von Villenbauten in kultivierter Landschaft aufweist: Eine lang gestreckte Porticus mit Turmannexen und Parkanlage liegt nahe am Ufer, in der Ferne erstrecken sich bis an den natürlichen Horizont Hügel, deren Hänge mit Weingärten bepflanzt sind (erkenntlich an den Gerüsten zur Rebenkultivierung). Im fernen Hintergrund ist eine weitere Villa mit Γ -förmiger Porticusarchitektur auf einen Hügel gebaut. Das mythologische Landschaftsfresko mit seiner Kombination aus zerklüfteter Küstenlandschaft im Vordergrund und kultivierter Villenlandschaft im Hintergrund wäre aufgrund seiner vielfältigen Architekturdarstellungen auch in seinen perspektivischen Darstellungsformen von großem Interesse. Das Original in der Casa della Caccia Antica ist mittlerweile aber so verblasst, dass eine perspektivische Analyse undurchführbar ist. Da es müßig erscheint, eine solche Analyse auf eine Zeichnung des 19. Jh. zu stützen, mag die summarische Beobachtung genügen, dass vermutlich eine gemilderte Form der Mischperspektive zum Einsatz kam, die in der Verteilung ver-

2. 1. 2. Vorbilder und Genese

Villenlandschaftsbilder im eigentlichen Sinne, bei denen die kennzeichnenden Architekturkomplexe und Portiken die landschaftlichen Hauptmotive ausmachen, tauchen innerhalb der römisch-kampanischen Wandmalerei erstmals ab dem fortgeschrittenen Dritten Stil auf. Vermutlich lässt sich ihr Auftreten in claudischer Zeit ansetzen, da sich aus dieser Spätphase des Dritten Stils die ersten Beispiele im Kontext des Dekorationssystems erhalten haben⁹⁹¹. Es handelt sich um vier querformatige Pinakes im Tablinum der Casa di Marcus Lucretius Fronto, die gewöhnlich als früheste Zeugnisse der Villenlandschaftsbilder gelten. Ungefähr gleichzeitig dürfte ein rot gerahmter Pinax aus der Casa del Frutteto entstanden sein, der ebenfalls charakteristische Motive der Villenlandschaft zeigt. Dem Dritten Stil gehören auch einige ausgeschnittene Fresken im Neapler Nationalmuseum an (MN 9406, 9482), deren zugehörige Wandsysteme zwar verloren sind – was eine chronologische Einordnung erschwert –, die aufgrund stilistischer Kriterien aber ebenfalls zu den ersten erhaltenen Villenlandschaftsbildern zählen und womöglich noch etwas früher als die Pinakes der Casa di Lucretius Fronto entstanden sind. Während der chronologische Ausgangspunkt für die Villenlandschaftsbilder der kampanischen Wandmalerei deutlich belegt ist, lässt sich – wie im Fall der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei – die Frage nach möglichen Vorläufern oder Vorlagen stellen. Ist der typologische Ursprung der Villenlandschaftsbilder auf Entwicklungen der hellenistischen Malerei zurückzuführen und gab es Vorbilder, die in den römischen Fresken als ikonographische Quellen herangezogen wurden⁹⁹²?

Klarer als bei den sakral-idyllischen Landschaftsbildern, für die ein hellenistischer (womöglich alexandrinischer) Einfluss erwägenswert erscheint oder zumindest nicht auszuschließen ist, können diese Fragen für die Villenlandschaftsbilder negativ beantwortet werden. Zwei Argumentationsstränge lassen sich diesbezüglich formulieren, um einerseits die direkte Übernahme von bestehenden Vorlagen, andererseits die Annahme hellenistischer Vorbilder relativ eindeutig auszuschneiden:

1. Ähnlich wie bei der sakral-idyllischen Gattung sprechen das Variationsspektrum und die Individualität der einzelnen Villenlandschaftsbilder gegen regelrechte Kopien und die direkte Übertragung von Vorlagen aus der (hellenistischen) Tafelmalerei. Unter den erhaltenen Villenlandschaftsbildern im Dritten und Vierten Stil finden sich keine Wiederholungen derselben Komposition und auch keine exakten motivischen Reproduktionen, die auf die Abhängigkeit von „Urbildern“ hinweisen könnten und das Vorhandensein von Originalen implizieren würden – wie dies etwa für manche Figurenkonstellationen der mythologischen Fresken der Fall ist. Zwar lassen sich in nahezu sämtlichen Beispielen mit Villenlandschaftsbildern ähnliche Motive und vergleichbare Landschaftselemente ausmachen, die Gemeinsamkeiten gehen aber nie über bestimmte Grundtypen, z. B. die Verwendung verwandter Grundrisse für die Porticusarchitekturen, hinaus. Es bleibt bei der Ähnlichkeit und kommt in keinem (erhaltenen) Fall zu identischen Lösungen. Der motivische Kanon ist zwar mit bestimmten Schemata ausgestattet und an verbindlichen Architekturformen ausgerichtet, diese „Grundbausteine“ liefern aber genug individuellen Spielraum und Abwechslungsmög-

schiedener Ansichtswinkel nicht allzu inkohärent vorgeht. Linearperspektivisch interessant ist die Schrägstellung der Porticusanlage am jenseitigen Ufer. Zum mythologischen Landschaftsbild des Viridariums vgl. u. a.: Allison 1991, 75 f. 91–95; Allison 2002, 75–77; Dawson 1965, 111; Fröhlich 1966, 75. 93; Fröhlich 1996, 89; Michel 1990, 84; La Rocca 2008, 63; Lorenz 2008, 201 f.; Peters 1963, 141 f. 172. 177; Woermann 1876, 376.

⁹⁹¹ „The villa landscape probably came into being within the Third Style period“. Peters 1963, 194. Zum Auf-

kommen der Villenlandschaft und seiner Chronologie vgl.: Croisille 2005, 208; Croisille 2010, 61; Fröhlich 1996, 93; Ling 1977, 5; Ling 1991, 146 f.; Mielsch 2001, 183 f.; Mielsch 1987, 58; Peters 1963, 110. 119. 123 f.; Silberberg 1980, 31; Rodenwaldt 1909, 48; Thagaard Loft 2003, 10.

⁹⁹² Diese entwicklungsgeschichtliche Problematik taucht bereits bei Woermann (1876, 385) auf und ist bis in die neuere Forschungsliteratur aktuell geblieben. Vgl. Thagaard Loft 2003, 23.

lichkeiten. Der überlieferte Denkmälerbestand macht es plausibel, dass der Bildtypus der Villenlandschaft zwar auf einem grob umrissenen Konzept basierte, dieser Rahmen aber relativ vage und verschwommen blieb, sodass die Bilder zwar nach einem grundlegenden „Rezept“ gestaltet wurden, dieses aber immer eigenständig und „ad hoc“ ausgeformt wurde. Gerade die erhaltenen Ensembles von Villenlandschaftsbildern in einem gemeinsamen Dekorationskontext bezeugen die bewusste Verwendung eines Variationsprinzips, bei dem die einzelnen Bilder zwar alle ein gemeinsames Thema behandeln, dieses aber in unterschiedlichen Ausformungen und immer abgewandelt präsentierten. Daneben verdeutlichen die zahlreichen Fälle, in denen es zu Mischformen und neuartigen Motivkombinationen kommt, dass der vorgegebene Bezugsrahmen eines Villenlandschaftsbildes relativ frei gehandhabt werden konnte⁹⁹³.

2. Villenlandschaftsbilder sind in der römisch-kampanischen Wandmalerei nicht so zahlreich vertreten und weniger weit verbreitet als sakral-idyllische Landschaftsbilder⁹⁹⁴. Die erhaltenen Denkmäler bezeugen aber deutlich die motivische und stilistische Nähe zum geläufigeren Bildthema der Sakral-Idylle. Die ikonographische Verwandtschaft beider Genera, die sich vor allem in der bedeutenden Rolle der Architektur motive, dem ähnlichen Landschaftscharakter und der gleichen skizzenhaften Figurenbehandlung äußert, legt eine typologische Abhängigkeit und gemeinsame Entwicklungslinie nahe. Da sich die Bildform der Villenlandschaft erst im Dritten Stil herausbildet, während das sakral-idyllische Genre bereits im Zweiten Stil voll ausgeprägt ist, lässt sich schließen, dass sich die Villenlandschaft aus gewissen Vorbildern der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei im späten Zweiten und Dritten Stil entwickelt hat⁹⁹⁵. In den sakral-idyllischen Landschaftsbildern werden die darstellerischen, räumlichen, stilistischen und teilweise motivischen Grundlagen geschaffen, von denen die Villenlandschaftsbilder ihren Ausgang nehmen, um in der Folgezeit eigenständig darauf aufzubauen, wobei der Austausch mit dem sakral-idyllischen Genre erhalten bleibt und im Vierten Stil sogar zu einer wechselseitigen Einflussnahme führt. Diese Vorbildwir-

993 „Of all the villa landscapes [...] not two, I have found, are alike. Some features in them are certainly the same and suggest a common flow of inspiration among the painters, or a shared derivation from a commonly accepted repertoire, but not two villa landscapes appear to have been painted in the basis of an already existing pattern.“ Thagaard Loft 2003, 23; vgl. Peters 1963, 157. Bereits Woermann (1876, 389) verwies auf diesen Umstand. Angesichts fehlender Wiederholungen nimmt Thagaard Loft an, dass die kampanischen Wandmaler zur Herstellung von Villenlandschaftsbildern keine Musterbücher herangezogen hätten. Lässt man das grundsätzliche Vorhandensein von Musterbüchern einmal dahingestellt, so ist im Fall der Villenlandschaftsbilder zu konstatieren, dass die etwaigen „Muster“ keinesfalls geschlossene Kompositionen und ganze Landschaftsbilder umfassten, sondern allenfalls gewisse Architekturformen und ihre spezielle Darstellungsweise zur Verfügung stellten (z. B. die lang gezogene Porticus in kavalierverspektivischer_{Min} Seitenansicht oder einen geschlossenen Podiumsbaus in Überecklage). Auf dieser Ebene – der Ebene architektonischer Grundtypen – gibt es wiederkehrende Schemata und „stehende Formeln“, die in leichter Variation wiederholt werden. Wenn es also Musterbücher gab, dann wurden sie primär als Bezugsquelle für Architekturformen und wichtige Darstellungsprinzipien genutzt – was nicht unbedingt heißen muss, dass sie nur das enthielten. Die Relevanz des Variationsprinzips scheint eine direkte Übernahme allerdings ausge-

schlossen zu haben. Zur möglichen Rolle von Musterbüchern für die Villenlandschaftsbilder in der Freskenmalerei vgl. ausführlich: Thagaard Loft 2003, 22 f.

994 Peters 1990, 250; Thagaard Loft 2003, 10.

995 Dass die Villenlandschaftsbilder maßgeblich auf den sakral-idyllischen Bildern der vorhergehenden Stilphasen beruhen, wurde in der Forschungsliteratur durchgehend angenommen: Beyen 1938–1960, Bd. II, 339; Ling 1977, 15; Ling 1991, 146; Peters 1963, 110. 123 f. 192; Peters 1990, 250; Rostowzew 1911, 93. Thagaard Loft 2003, 8. Ein weiteres Beispiel, das eine Herausbildung der Villenzenerie aus den Sakral-Idyllen des spätesten Zweiten Stils nahelegt und motivisch bereits einige Elemente der Villenthematik vorwegnimmt, ist ein türkisch-monochromes Landschaftsbild aus Portici (MN 8593), das im Vordergrund ein ländlich-rustikales Anwesen mit Rundturm und Annexen zeigt, während im Hintergrund eine Porticus mit flankierenden Türmen erscheint. Die Architekturen wurden von Lehmann als Villa gedeutet, obwohl sich in diesem Fall noch nicht von einer *otiums-* bzw. *Luxusvilla* sprechen lässt (*villa urbana*), sondern vermutlich eher ein bäuerlicher Gutshof (*villa rustica*) angedeutet ist. Zum Portici-Fragment vgl. Kap. II. 1. 2. 1.; Allroggen-Bedel 1975, 115–117; Barbet 2009, 46; Blanckenhagen 1990, 16; Croisille 1982, 204; Ehrhardt 1987, 23 f.; Förtsch 1993, 117; Hinterhöller 2007a, 45; Leach 1988, 95; Lehmann 1953, 103; Peters 1963, 51 f. 73 f.; Peters 1990, 254. 257; Rostowzew 1911, 33 f.

kung der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei für die Genese des Bildtypus im Zweiten und Dritten Stil lässt sich an Beispielen aus der Villa Farnesina oder der Villa von Boscotrecase exemplarisch veranschaulichen: Bereits in den weißgrundigen Bildfeldern der Ambulatio (F), die hauptsächlich sakral-idyllischen Charakter, aber auch zukunftsweisende Tendenzen für die Landschaftsmalerei der Folgezeit besitzen⁹⁹⁶, finden sich vereinzelte Motive im Hintergrund, die deutlich auf die Villenlandschaftsbilder vorausweisen. Deutliche Anklänge an die Motivik der Villenlandschaftsbilder enthält das fragmentarische Bildfeld MN 1230 mit der *porta sacra* der Isis-Fortuna im Vordergrund, wähen dahinter eine monumentale Porticusanlage auftaucht, die einen annähernd quadratischen Grundriss besitzt und vier Säulenhallen rechtwinkelig aneinandergrenzen lässt⁹⁹⁷. Dieses Motiv der kombinierten Porticusarchitektur weist bereits stark auf das architektonische Formenrepertoire der Villenlandschaftsbilder voraus, ist hier aber noch mit einem betont sakral-idyllischen Landschaftskontext verknüpft. Ähnliche Motive mit lang gezogenen Säulenhallen, die als typisches Merkmal der Villenlandschaftsbilder gelten dürfen, finden sich in dem sakral-idyllischen Freskenfragment der Villa Albani (Inv. 164) und den weißgrundigen Landschaftsbildern des „roten Cubiculum“ von Boscotrecase, wobei vor allem das Ostwandbild starke Bezüge zum Formenspektrum der Villenlandschaftsbilder aufweist. Während im Vordergrund noch die typischen Kultmonumente der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei auftauchen, ist rechts im Hintergrund eine elegante Porticusfassade mit Treppenaufgängen und Turmannexen zu erkennen. Die motivische Nähe zum Bildtypus der Villenlandschaft ist hier bereits stark ausgeprägt, der Entwicklungsschritt zur eigentlichen Villenlandschaft mit ihren luxuriösen Bauformen, Gärten und Staffagefiguren nicht mehr weit. Überhaupt scheint sich der Motivkanon vom sakral-idyllischen Landschaftsbild zum Villenlandschaftsbild nur tendenziell zu verschieben, indem die einfachen Landhäuser und Turmgehöfte durch prunkvolle Architekturformen ersetzt werden, die sakrale Note zugunsten einer merklichen „Profanisierung“ verschwindet, aus den Adoranten, Hirten oder schwer beladene Gabenbringern eher Wanderer, Angler, Bootsfahrer und Spaziergänger werden. Im Hinblick auf die Vorbilder- und Genesefrage ergibt sich folgender Schluss: Die Herausbildung des Bildtypus Villenlandschaft ereignet sich in typologischer Abhängigkeit von der sakral-idyllischen Bildform und erweist sich damit als eine eigenständige Entwicklung der römischen Landschaftsmalerei, deren Aufkommen in claudischer Zeit sich vollständig aus den Vorstufen der vorangehenden Landschaftsbilder erklären lässt. Dass die Entwicklung der Villenlandschaftsbilder eine Errungenschaft der römischen (Wand-)Malerei ist, wurde in der Forschung bereits vielfach erkannt und kann hier bestätigt werden⁹⁹⁸.

996 Neben den rein sakral-idyllischen Landschaftsbildern, in denen ländliche Heiligtümer und rustikale Schauplätze dominieren (MN 1232, 1233, 1235), gibt es im weißgrundigen Korridor der Farnesina auch Landschaften mit Motiven der Hafen- und Küstenszenarien (*urbs maritima*) (MN 1233, 1235), die eigentlichen Marine- und Schiffsbilder (MN 1231), das Genre der Stadtansichten (1233, 1234) und eben auch an die Villenlandschaftsbilder (MN 1230). Vgl. Kap. II. 1. 2. 1.; Andrae 1969, 449–451; Baldassarre u. a. 2002, 146–148; Blanckenhagen 1990, 19; Bragantini – de Vos 1983, 37 f. 69–84. 338–345; Bragantini – Dolciotti – Sanzi Di Mino 1998, 115–123; Croisille 2005, 207; Hinterhöller 2007a, 37–41; Korsidu 2008, 47 f.; Leach 1980, 54; Leach 1988, 267–271; Ling 1977, 9 f. 12 f.; Ling 1991, 41 f.; Mielsch 2001, 182; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 213; Peters 1963, 54 f.; Rostowzew 1911, 22–25.

997 Zur Vorbildwirkung der Farnesina-Fresken für die

Villenlandschaftsbilder: Barbet 1999, 208. Zum Fresko MN 1230 vgl. Kap. II. 1. 2. 1.; Bragantini – de Vos 1983, 236 f. 340; Hinterhöller 2007a, 40; Leach 1988, 268; Ling 1977, 12; Mielsch 1981, 195; Silberberg 1980, 29.

998 „Während wir im Falle der idyllisch-sakralen Landschaften mögliche hellenistische Vorläufer nicht ausschließen können, sind die Villenlandschaften mit Sicherheit römischen Ursprungs. Sie scheinen in die idyllisch-sakralen Landschaften eingefügt zu sein.“ Peters 1990, 251. Die meisten Forscher plädierten seit Woermann, Rostowzew und Rodenwaldt für einen römischen Ursprung der Villenlandschaftsbilder: Peters 1963, 194; Rodenwaldt 1909, 48; Rostowzew 1904, 126; Woermann 1876, 387. Demgegenüber vertrat Schefold die Auffassung, die Villenlandschaftsbilder würden auf griechischen Vorlagen basieren: „Ich möchte deshalb auch hier eines der hellenistischen Vorbilder voraussetzen, nach denen römische Villen stilisiert wur-

Obwohl der Typus des Villenlandschaftsbildes im fortgeschrittenen Dritten Stil bereits voll entwickelt ist, bleibt er in dieser Stilstufe noch relativ selten, während er im Vierten Stil einen deutlichen Aufschwung nimmt und größere Verbreitung findet. Während sich Thagaard Loft⁹⁹⁹ für eine statistische Häufung in der neronischen Phase ausspricht, erscheint eine gleichmäßige (wenn nicht sogar steigende) Beliebtheit plausibler, da es einerseits viele gesicherte Beispiele aus der vespasianischen Spätphase der kampanischen Wandmalerei gibt (Isistempel, Casa della Fontana Piccola), andererseits die Chronologie des Vierten Stils noch immer mit Vorsicht zu betrachten ist¹⁰⁰⁰. Demgegenüber skizziert Thagaard Loft für den Vierten Stil eine abfallende Entwicklungslinie der Villenlandschaften, in der sich eine zunehmende Degeneration und Verflachung des Genres abzeichnen würde: Während sich die Beispiele des Dritten Stils durch eine sorgsame und detailgenaue stilistische Ausführung mit vielen Architekturen, Staffagefiguren und einer reichhaltigen Landschaftsumgebung auszeichnen, seien die Villenlandschaftsbilder des (späten) Vierten Stils immer flüchtiger, formelhafter, undifferenzierter und schematischer. Neben der verwaschenen Ausführung würde auch das motivische Repertoire vereinfacht und dahingehend reduziert, dass nur mehr einzelne Porticen angedeutet würden¹⁰⁰¹. Eine solche „degenerierende“ Entwicklungslinie lässt sich keinesfalls für die *Gesamtheit* der Villenlandschaftsbilder feststellen und wird vom erhaltenen Denkmälerbestand nicht bestätigt. Zwar gibt es im (fortgeschrittenen) Vierten Stil einige Villenlandschaftsbilder mit reduzierten Architekturformen und eher „impressionistischem“ Stil (z. B. Casa delle Venere in Conchiglia), daneben finden sich aber nach wie vor zahlreiche Beispiele, die eine sorgfältige und detailreiche Ausführung mit vielen verschiedenen Architekturformen und einem breiten, abwechslungsreichen Spektrum an Motiven besitzen (z. B. Casa del Citarista, Villa San Marco, Isistempel). Will man für den Vierten Stil also eine Entwicklung des Bildtypus Villenlandschaft nachzeichnen, so lässt sich weniger ein stilistisch-motivischer Abfall bemerken als eine größere Bandbreite an unterschiedlichen Ausdrucksmöglichkeiten: Im Vierten Stil werden neue Formate, Motive und stilistische Formen erschlossen, treten flüchtig ausgeführte und rein dekorative Pinakes neben elaborierten und motivisch abwechslungsreichen Friesen auf, werden Tondi mit fein ausgearbeiteten Landschaftsbildern entwickelt und großformatige Bilder mit sorgsamer Stilistik und neuartigen Motivkombinationen ausgeprägt. Die Entwicklungen des Vierten Stils belegen deutlich das Prosperieren und die Ausbreitung des Bildtypus Villenlandschaft, sodass von einem „Verfall“ dieser Bildgruppe am Ende der kampanisch-pompejanischen Wandmalerei nicht die Rede sein kann¹⁰⁰².

Wie bereits im Abschnitt zur Genese der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei erwähnt, lässt sich die Herausbildung und „Erfindung“ des Bildtypus Villenlandschaft auch mit dem Schaf-

den. Die ganze Bildwelt der römischen Wände ist ja eine ideale, die nicht bekannte römische Wirklichkeit darstellte, sondern die Vorstellung der griechischen Vorbilder aufrufen will.“ Schefold 1962, 148.

999 Thagaard Loft 2003, 10. Zur Verbreitung im Vierten Stil: Ling 1977, 5.

1000 Zur Problematik einer chronologischen Typologie im Vierten Stil vgl. u. a.: Allroggen-Bedel 1977, 76–80, 85 f.; Allroggen-Bedel 1993, 145 f. 151 f.; Barbet 1999, 149–253; Croisille 2005, 81–92; Eristov 1980, 77–82; Eristov 1994, 1–9, 18–24; Cerulli Irelli 1990, 233–238; Ling 1991, 71–74; Mielsch 2001, 91 f.; Strocka 1984, 125–140; Strocka 1994, 199–220; Thomas 1995, 72–167.

1001 Thagaard Loft 2003, 10–12.

1002 Zu einer ähnlichen Einschätzung gelangte bereits Peters, der davon abriet, sämtliche flüchtig und „impressionistisch“ ausgeführten Villenbilder dem späten Vierten Stil zuzuweisen und dementsprechend eine „Degeneration“ des Genres anzunehmen: „On the other hand it should not be

concluded that the paintings from a later period are all of them impressionistic. In the sacral-idyllic landscape, too, a less detailed rendering continued to be employed side by side with a method in which the buildings are shown in detail.“ Peters 1963, 160. Detailreiche Ausführung einerseits und „impressionistische“ Stilistik andererseits lassen sich also nicht als chronologischer Indikator einer Verfallsentwicklung begreifen, sondern stehen gleichzeitig als unterschiedliche Ausdrucksformen und Stilmittel innerhalb der Landschaftsmalerei zur Verfügung. Dass die skizzenhafte Technik bereits im früheren Vierten Stil beherrscht und gerne benutzt wurde, belegen eindrucksvoll die (sakral-idyllischen) Ufer- und Küstenszenarien in den Bildern der *domus aurea*, in denen der „impressionistische“ Stil auf die Spitze getrieben ist (bspw. Raum 114 („Saal der Masken“), Raum 85, Korridor 79). Vgl. u. a.: Croisille 2010, 46, 86–88; Croisille 2005, 88 f. 214; La Rocca 2008, 46; Ling 1991, 148; Mielsch 2001, 86 f.; Peters 1963, 152 f. 159; Peters 1982, 57–61; Peters – Meyboom 1993, 49, 61.

fen des literarisch bezeugten Wandmalers Studius in Verbindung bringen, dessen motivischer Kanon in der bekannten Passage von Plinius explizit mit der Abbildung von Villen und verwandten Architekturmotiven in Verbindung gebracht wird¹⁰⁰³. In Plinius kurzer Werkbeschreibung zu den Landschaftsfresken des Studius findet der Ausdruck ‚Villa‘ gleich dreimalige Erwähnung, was seit Woermann und Rostowzew zur plausiblen Einschätzung führte, in Studius den Begründer der Villenlandschaftsbilder zu erkennen¹⁰⁰⁴. Dafür spricht die Nennung von Villenbauten, Porticen und Gartenanlagen (*topiaria opera*) als Hauptmotive von Studius’ Landschaftsbildern und die frappierende Übereinstimmung mit dem typischen Motivschatz der erhaltenen Fresken. Darüber hinaus kommen auch die erwähnten Haine, Wälder, Berge, Küstengebiete und verschiedene Staffagefiguren (Spaziergänger, Angler, Bootsfahrer) immer wieder in den Villenbildern vor, was eine Identifizierung von Studius’ Bildgenre mit der Gruppe der Villenlandschaftsbilder zu erhärten scheint. Einziges Problem ist – wie erwähnt – eine zeitliche Lücke, was in der Forschung erhebliche Unsicherheit bewirkte und nach einer These von Ling zur verbreiteten Auffassung führte, Studius zeichne sich nicht durch die Einführung der Villenlandschaftsbilder, sondern durch eine Weiterentwicklung des sakral-idyllischen Genres aus¹⁰⁰⁵. Da die erhaltenen Zeugnisse der Villenlandschaftsbilder erst in claudischer, nicht in augusteischer Zeit einsetzen, nahm Ling an, dass Plinius bei seiner Beschreibung von Studius’ Landschaftsmalerei die sakral-idyllischen Architekturbilder mit jenen der Villenlandschaft verwechseln und diese spätere Gattung in augusteische Zeit zurückprojizieren würde. Diese Einschätzung, die in der Forschungsliteratur vielfach übernommen wurde, ist durch folgende Argumentation zu relativieren:

- a.) Die Tatsache, dass die *erhaltenen* Zeugnisse das Auftauchen voll entwickelter Villenlandschaftsbilder innerhalb der *kampanischen* Wandmalerei erst für den späten Dritten Stil belegen, schließt nicht die Möglichkeit aus, dass der Bildtypus der Villenlandschaft in der hauptstädtischen Wandmalerei augusteischer Zeit von Studius entwickelt wurde (Ungültigkeit des *ex silentio*-Schlusses).

1003 Vgl. Kap. I. 2. 1.; Kap. II. 1. 1. 3. „Auch Spurius Tadius [Studius, Ludius], zur Zeit des göttlichen Augustus, soll nicht fortgelassen werden, der als erster die anmutigste Wandmalerei schuf, Landhäuser [*villas*] und Säulenhallen [*porticus*] und Gartenanlagen [*topiaria opera*], Haine, Lustwälder, Hügel, Fischteiche, Kanäle, Flüsse, Gestade und was man sich nur wünschte, sowie verschiedenartige Gestalten von Spaziergängern oder Schiffsreisenden und solchen, die zu Land auf Eseln oder Wagen sich zu ihren Landhäusern [*villas*] begeben, ebenso auch Fischer, Vogelsteller oder Jäger oder auch Winzer. Auf seinen Bildern findet man schöne Landhäuser [*villae*] mit sumpfigem Zugangsweg, auf dem Männer mit Frauen, die sie um Lohn auf den Schultern tragen, schwankend einhergehen, während jene, die getragen werden, sich ängstigen, außerdem noch sehr viele derartige Einfälle von höchst geistreichem Humor. Er unternahm es auch, Seestädte [*maritimas urbes*] unter Altanen zu malen, was einen sehr schönen Anblick ergibt und nur sehr geringe Kosten verursacht.“ „*Non fraudando et Sp. Tadio [Studius, Ludius], divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et porticus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species aut navigantium terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis, iam piscantes, aucupantes aut venantes aut etiam vindemiantes. sunt in eius exemplaribus nobiles palustri accessu villae, succollatis sponsione mulieribus labantes, trepidis quae feruntur, plurimae praeterea tales argutiae facetissimi salis. idem subdialibus maritimas urbes pingere*

instituit, blandis simo aspectu minimoque inpendio.“ Plin. *Nat. Hist.* 35, 116–118. Zitat und Übersetzung nach: König 1978, 86–89.

1004 Woermann 1876, 387 f.: „Die eigentlichen Seestädte, die Villenlandschaften, besonders mit humoristischer Staffage, die Gartenmalereien gehören dem Ludius, also der ersten römischen Kaiserzeit an. [...] Dass die von Ludius erfundenen Villen- und Prospektbilder in Kampanien besonders Veduten des villenbesäten Golfes von Neapel enthielten ist selbstverständlich.“ Rostowzew 1911, 142–145: „Es ist klar, dass es die Darstellung der Villa war, die Studius einführte und die ihn berühmt machte.“ Vgl. u. a.: Baldassarre 2002, 192; Bergmann 1991, 50; Blanckenhagen 1963, 134; Croisille 1982, 195; Croisille 2010, 13; La Rocca 2008, 33; Lafon 1992, 130 f.; Peters 1963, 118 f.; Peters 1990, 251; Pochat 1973, 53; Schefold 1952, 79 f.; Zanker 1995, 192 f.

1005 „The main problem with this interpretation is that villa landscapes – or at least what we normally understand by villa landscapes – begin *too* late. They are most common in the Fourth Style [...]. We are left with only one conclusion: that Studius did not specialize in this type of villa and park painting, and that Pliny’s passage has in that respect proved misleading. [...] Villa landscape may well have evolved out of Studius’s work, but Studius himself probably never painted them.“ Ling 1977, 5 f. Vgl. Bigalke 1990, 256; Ling 1977, 3–6. 8 f. 11. 14 f.; Mielsch 2001, 181; Peters 1990, 251.

- b.) Dass Studius auch im verbreiteten und eng verwandten Genre der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei tätig gewesen ist, mutet zwar wahrscheinlich und plausibel an, die Annahme, dass sich Plinius mit seiner Passage von der „Erfindung“ der neuen Bildgruppe auf die traditionelle Gattung der Sakral-Idyllen bezieht, ist jedoch eher zweifelhaft. Die These, Plinius sei im Hinblick auf Studius ein Anachronismus unterlaufen, ist insofern mit Vorsicht zu betrachten, als zur Zeit von Plinius – während des Vierten Stils – nach wie vor *beide* Bildgruppen in der römischen Wandmalerei vertreten waren und sogar nebeneinander in den Dekorationssystemen stehen konnten. Im Vergleich mit den Villenlandschaftsbildern sind die sakral-idyllischen Beispiele auch im Vierten Stil noch zahlreich vertreten, erfreuen sich weiterhin großer Beliebtheit und waren Plinius wahrscheinlich ebenso geläufig wie die etwas selteneren Villenlandschaftsbilder. Wenn sich aber kein Indiz dafür beibringen lässt, dass Plinius die sakral-idyllischen Landschaftsbilder unbekannt waren, kann auch nicht begründet werden, weshalb er die eine Bildgruppe mit der anderen verwechselt. Wenn sich Plinius in seiner Studius-Passage auf das sakral-idyllische Genre beziehen wollte und dieses ihm aufgrund der andauernden Beliebtheit im Vierten Stil bekannt war, warum beharrte er dann so vehement auf den Motiven der Villa, Porticen und Gartenanlagen, die gerade nicht für die sakral-idyllische Bildgruppe typisch sind, sondern im Gegenteil das Hauptmerkmal der Villenbilder darstellen? Berücksichtigt man die Gleichzeitigkeit und das Nebeneinander von Sakral-Idyllen und Villenlandschaftsbildern zur Zeit des Plinius, erscheint es unplausibel, dass Plinius die Villenmotive so stark betont, aber eigentlich die sakral-idyllische Landschaft meint – zumal dieser Bildtypus auch schon vor Studius und der augusteischen Zeit in der römischen Wandmalerei verbreitet war. Die deutliche Aussage, dass sich das Werk des Studius – vermutlich neben anderen Landschaftsformen – gerade durch die Einführung einer neuen Bildgruppe in augusteischer Zeit auszeichnete, nämlich jener, die mit dem Terminus ‚Villenlandschaftsbild‘ umrissen wird, ist also trotz mangelnder Beweise durchaus gerechtfertigt. Die Hauptmotive und Hauptmerkmale der Villenbilder – eben jene charakteristischen Architekturformen und Landschaftselemente, die Plinius nennt und die in nahezu sämtlichen Villenlandschaftsbildern vergleichbar auftauchen – könnten in den Landschaftsfresken von Studius erstmalig ausgeprägt worden sein und den neuen Bildtypus als „Prototyp“ kreiert haben – was nicht heißen muss, dass die Villenbilder des Dritten Stils keiner eigenen Entwicklung mehr unterlagen. Die Zuschreibung der Villenlandschaftsbilder und deren Einführung in die römisch-kampanische Wandmalerei an den Freskenkünstler Studius bleibt zwar hypothetisch, angesichts der prägnanten Motivbeschreibung bei Plinius aber nicht unbegründet¹⁰⁰⁶.

2. 1. 3. Motive der Villenlandschaftsbilder und die römische Villegiatur

Weit über die definitorischen Grundlagen und jene Landschaftselemente, die dem Bildtypus der Villenlandschaft *per definitionem* angehören, hinaus, zeichnet sich die Gattung durch ein relativ überschaubares Spektrum an motivischen Grundkonstituenten aus, welche sich in Variationen

1006 „Es ist nicht auszuschließen, dass es ältere als die uns bekannten Exemplare von Landschaften mit Villen als Hauptelementen gibt. Das Gleiche gilt für die „maritimas urbes“. Ohne den Ausdruck „primus“ wörtlich zu interpretieren, ist doch die Annahme gerechtfertigt, die Villenlandschaften neben den diesen so ähnlichen idyllisch-sakralen Landschaften als eine Spezialität des Studius zu betrachten.“ Peters 1990, 251. Vgl. Croisille 2010, 13.

1007 „Diese Züge [...] lassen keinen Zweifel, daß wir es

mit Villenanlagen zu tun haben. [...] Es hat sich herausgestellt, daß trotz der stark illusionistischen Manier die Verfertiger unserer Malereien ein in der Hauptsache getreues Bild einer reichen Villa wiedergegeben haben.“ Rostowzew 1904, 111. 126. Ähnliche Deutungen als Villenbauten u. a. bei: Croisille 2005, 208–214; Croisille 2010, 112f. 122; Leach 1988, 105; Ling 1991, 146–148; Peters 1963, 115. 157.

und unterschiedlichen Kombinationen in fast allen Beispielen wiederfinden. Eine Kenntnis der häufigsten Motivtypen, sowohl im Hinblick auf die Architekturformen als auch den Landschaftscharakter, kann nicht nur dazu beitragen, die Bildgruppe der Villenlandschaften näher zu charakterisieren, sondern ist auch notwendige Voraussetzung dafür, die Frage nach dem Darstellungsgegenstand der Villenlandschaftsbilder und seiner Interpretation zu beantworten: Gelangen in den Architekturmotiven der sog. Villenlandschaftsbilder tatsächlich römische Villenbauten zur Abbildung?

Um in dieser Hinsicht eine Klärung herbei zu führen, wird folgende Methodik eingeschlagen:

- 1.) kurzer Blick auf die Interpretationsansätze der bisherigen Forschung;
- 2.) Sammlung der verbreitetsten Motivtypen innerhalb der Villenlandschaftsbilder vom Dritten bis zum Vierten Stil, Herausstellen der wichtigsten Architekturformen und Landschaftscharaktere;
- 3.) überblicksartige Sammlung der verbreitetsten Architekturtypen im römischen Villenbau des 1. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr. Kurzer Abriss zur Entwicklung der römischen Villegiatur in der frühen Kaiserzeit unter besonderer Berücksichtigung der landschaftlichen Einbettung von Villenbauten. Neben erkennbaren architektonischen Grundprinzipien soll auch der spezifische Bezug der Villen zu ihrer landschaftlichen Umgebung thematisiert werden.

Ziel ist der Vergleich zwischen den vorhandenen Baubefunden römischer Villen und dem motivischen Repertoire der Villenlandschaftsbilder, um nach Möglichkeit zu einer begründeten Entscheidung über die Interpretation der abgebildeten Architekturformen zu gelangen.

Ad 1.:

Dieser Ansatz greift das grundlegende Programm von Rostowzew wieder auf, der erstmals mithilfe von Architekturvergleichen zu zeigen versuchte, dass es sich bei den sog. Villenlandschaftsbildern tatsächlich um Darstellungen römischer Villen handelt¹⁰⁰⁷ – eine Auffassung, die in der neueren Forschungsliteratur wieder verstärkt in Zweifel gezogen wurde. Während Rostowzew die Deutung der architektonischen Hauptmotive als Villenbauten noch für gesichert und begründbar hielt, versucht eine neuere Forschungstendenz die Villenlandschaftsbilder des Dritten und Vierten Stils als motivische und thematische Fortführung sakral-idyllischer Szenen aufzufassen und die vorhandenen Architekturmotive einer sakralen Deutung zu unterwerfen. Dementsprechend seien in den dargestellten Porticen und monumentalen Baukomplexen nicht römische Villen, sondern weitläufige Heiligtümer, Tempelbauten und umgebende Säulenhallen zu erkennen¹⁰⁰⁸.

¹⁰⁰⁸ Eine sakrale Interpretation der Architekturmotive in den „Villenlandschaftsbildern“ wurde vor allem von Schefold und Mielsch vertreten, die in dieser Bildgruppe eine weitere Variante der sakral-idyllischen Landschaftsform erkennen wollten: „Auch den „Villenlandschaften“ eignet ein Überwiegen des Architektonischen und ungriechische Symmetrietendenzen. Aber es war doch verfehlt, sie einfach als Darstellungen römischer Villen zu behandeln. Die Villenlandschaften haben sakrale Elemente, sie stehen in der Tradition der Sakrallandschaften und zeigen das Römische nur in neuen Synthesen und Kompositionen. [...] Auch die Villenarchitektur folgt den Idealen der Sakrallandschaft. [...] Als Darstellung zeitgenössischer Villen würden diese Landschaften ganz aus dem übrigen Charakter der römischen Wanddekoration herausfallen, der sich durchwegs einer höheren Welt griechischer Herkunft zuwendet.“ Schefold 1956, 227. „Wir unterscheiden also nicht mehr mit Rostowzew „profane“ Villen und Sakrallandschaften, indem wir jene für römisch, diese für hellenistisch erklären. Der Unterschied besteht nur darin, daß auf einem Teil der Landschaften das Architektonische, auf

ändern die freie Natur ums Heiligtum vorherrscht.“ Schefold 1962, 72. „Noch fraglicher ist die Deutung der sogenannten Meervillen, bei denen stets eine vom Meer aus gesehene Küste mit einzelnen Bauten, Häusern, Säulenhallen, Tempeln usw. dargestellt ist, ob hier überhaupt Villen oder nicht vielmehr Städte gemeint sind, wofür etwa die Tempel sprechen würden.“ Mielsch 1987, 58. „Auch auf anderen Bildchen dieser Art sind immer wieder einzelne Tempel inmitten der anderen Bauten erkannt worden. Von den sonstigen sakral-idyllischen Landschaften unterscheiden sich die „Villen am Meer“ also nur durch die dichtere Bebauung [...]. Man muss sich fragen, ob die Deutung als idealisierte Darstellung zeitgenössischer Villen und Paläste wirklich zutrifft. Wahrscheinlich ist es nur eine Variante der sakral-idyllischen Landschaft. Die „Gartenfronten von Villen“ [...] kann man zwanglos als Ansichten von Tempeln inmitten der *porticus triplex* erklären. [...] Es wären dann noch Idealbilder zeitgenössischer Architektur, die sakrale Sphäre wäre aber die gleiche wie bei den anderen Landschaften.“ Mielsch 2001, 184.

Eine vermittelnde Position mit interessantem Bezug zu

Eine solche Forschungsmeinung, die den Motiven der Villenlandschaftsbilder überwiegend sakrale Bedeutung beimisst, lässt sich aus mehreren Gründen entkräften:

- a.) Jene Villenlandschaftsbilder, bei denen es sich nicht um typologische Mischformen handelt, zeigen keine motivischen Indikatoren, die für eine sakrale Deutung sprechen würden. Die unmissverständlich sakralen Architekturformen, wie sie in den sakral-idyllischen Landschaftsbildern dargestellt sind – Kultmonumente jeglicher Art, Altäre, Weihe- und Opfergaben, ländliche Schreine, Tempelbauten etc. – kommen in ausschließlichen Villenlandschaftsbildern nirgends vor. Da aber auf jenes „Arsenal“ an Sakralmotiven, das innerhalb der sakral-idyllischen Bildgruppe entwickelt wurde, in den „reinen“ Villenlandschaftsbildern bewusst verzichtet wurde, liegt es nahe, die Motive dieses Genres im profanen Kontext zu interpretieren.
- b.) Zum selben Ergebnis gelangt man bei einem Vergleich der Figurentypen, stellt man Sakral-Idyllen und Villenlandschaftsbildern gegenüber: Beide Bildformen haben ein unterschiedliches Spektrum an charakteristischen Staffagefiguren ausgeprägt, wobei sich die sakral-idyllischen Beispiele durch ihre Vielzahl an Adoranten, Gabenbringern, Opfernenden und Priestern auszeichnen, während sich die Villenlandschaftsbilder im Gegensatz dazu gerade durch einen Mangel an kultischen Konnotationen ausweisen. Anstelle des sakralen Figureninventars ist die Bilderwelt der Villenlandschaft mit einer Vielzahl an Spaziergängern, Anglern und Bootsfahrern bevölkert, die ebenfalls auf einen profanen Kontext hindeuten¹⁰⁰⁹.

Die bisherige Argumentation gelangt jedoch nur zu dem „negativen“ Ergebnis, dass die Bildgruppe der Villenlandschaften im Gegensatz zu den Sakral-Idyllen *keine* (oder kaum) erkennbare Sakralmotive aufweist und damit auch keine sakralen Inhalte thematisiert, sondern eher eine profane Umgebung zur Darstellung bringt¹⁰¹⁰. Ob sich die hervorgehobenen Architekturmotive aber wirklich als römische Villen identifizieren lassen, muss erst noch in einem weiteren Begründungsschritt erwiesen werden und kann nur durch einen Vergleich zwischen den abgebildeten Architekturformen der Villenlandschaftsbilder und den archäologisch fassbaren Architekturformen römischer Villen erfolgen:

Ad 2.:

Noch deutlicher als in den sakral-idyllischen Bildwerken liegt der motivische Fokus in den Villenlandschaftsbildern auf den Architekturen, die in ihr landschaftliches Umfeld eingebettet sind. Als Hauptmotiv der monumentalen Baukomplexe erscheint fast immer die Porticus in zahlreichen Variationen. Etliche Nebengebäude oder Annexe schließen sich an das

möglichen Sakralmotiven wurde neuerdings von Kotsidu vertreten: „Die Frage ob sakrale oder profane Architektur in den Darstellungen abgebildet ist, lässt sich nur in den seltensten Fällen klären [...]. Betrachtet man schließlich die topographische Verteilung der archäologisch und literarisch überlieferten Villen [...], dann fällt eine seit der späten Republik bestehende Anziehungskraft von Heiligtümern auf Villenbesitzer und die daraus resultierende größtmögliche Nähe der Villenanlagen zu sakralen Stätten ins Auge. Vor diesem Hintergrund ist die enge Verbindung zwischen Heiligtum und Villa nicht nur ikonographischer und baulicher, sondern auch topographischer Natur.“ Kotsidu 2008, 51. Damit geht Kotsidu aber deutlich über die rein sakrale Interpretation von Schefold und Mielsch hinaus, indem sie nicht mehr von einer ausschließlich ikonographischen Tradition und linearen Fortführung der Sakralthemen ausgeht, sondern einen Bezug zur römisch-kampanischen Realtopographie herstellt, um die Auf-

nahme von Sakralmotiven innerhalb des Bildtypus Villenlandschaft zu erklären. Diese differenzierte Argumentation, die nicht mit der Deutung aller Villenmotive als Sakralmotive verwechselt werden darf, soll im Folgenden noch aufgegriffen und nach Möglichkeit erhärtet werden.

¹⁰⁰⁹ Dass die Figurentypen der Villenlandschaftsbilder in auffälligem Gegensatz zu einer sakralen Interpretation stehen, wurde bereits von Rostowzew erkannt, der im Sinne einer profanen Deutung feststellte, dass nur solche Staffagefiguren zur Darstellung gelangen, „[...] die irgendwie mit der Villa in Verbindung gesetzt werden können.“ Rostowzew 1911, 77.

¹⁰¹⁰ Auf eine Profanisierung der Bildmotive in den Villen- und Hafenlandschaftsbildern des späten Dritten und Vierten Stils machte neuerdings auch Croisille 2010, 138 aufmerksam: „[...] en particulier dans le petits paysages surtout au cours du I^{er} siècle de notre ère, semble révéler une tendance à la désacralisation [...]“

Hauptgebäude an: Ecktürme oder zweistöckige Aufbauten, axial betonte Zugangsfronten mit eigener Säulenstellung, kurvulいたre Formen, einzelne Pavillons und mächtige Substruktionen, auf denen sich die Bauwerke erheben¹⁰¹¹. Dabei sind es zwei deutlich differenzierbare Umgebungstypen, die als landschaftlicher Rahmen für die genannten Architektur motive fungieren¹⁰¹²:

- a.) Architekturkomplexe im Binnenland: Der Binnenlandtypus ist in den erhaltenen Villenlandschaftsbildern eine recht seltene Form, dessen Zeugnisse bisher auf den Dritten Stil beschränkt sind. Neben den Architekturkomplexen als Hauptmotiv im Mittelgrund besteht der landschaftliche Hintergrund entweder aus einer weitläufigen Hügelkette (Casa di M. Lucretius Fronto¹⁰¹³, Abb. 314) oder aus einer dichten urbanen Bebauung (MN 9406, Abb. 308). Im ersten Fall hat die Landschaftsumgebung ländlichen Charakter, sind auf den Hängen und Grünflächen einzelne Bauten in lockerer Verteilung zu erkennen, wobei wiederum lang gestreckte Porticen dominieren. Im zweiten Fall scheint sich der hervorgehobene Hauptbau in einem städtischen Kontext zu befinden, da der Hintergrund von einer geschlossenen Bebauung mit tempelartigen Anlagen, Rundbauten, Häusern und Porticen eingenommen wird.
- b.) Architekturkomplexe im Küstenbereich: Weit häufiger anzutreffen als der Binnenlandtyp sind Villenlandschaftsbilder mit einer ausgedehnten Ufer- und Küstenszenerie, die sich bis in den Vierten Stil großer Beliebtheit erfreuen und ihrerseits verschiedene Unterformen ausbilden. Gemeinsames Merkmal ist die Gewässernähe der prunkvollen Architekturkomplexe und ihre Lage am Ufer. Differenzierungsmöglichkeiten bieten die jeweilige Ausdehnung der Wasserfläche und der landschaftliche Charakter des Hintergrunds¹⁰¹⁴.
- Küstenlage mit Blick landeinwärts: Innerhalb der Villenlandschaftsbilder des Dritten und Vierten Stils besonders verbreitet ist jener Umgebungstyp, der den Hauptkomplex direkt an der Küste platziert und eine weitläufige Wasserzone im Vordergrund zeigt. Jenseits der Architekturen wird im Hintergrund der Blick auf das Landesinnere frei, wo in der Ferne markante Berggipfel oder Hügelketten erscheinen, auf deren Hängen und Kuppen gelegentlich weitere Bauten zu erkennen sind (Abb. 271. 312. 313. 315. 326)¹⁰¹⁵.
 - Insellage mit Blick auf die Küste: Eine Zwischen- und Übergangsform bilden einige Bildbeispiele mit Villenlandschaften, die das architektonische Hauptmotiv auf einer Insel ansiedeln, die nicht größer als der eigentliche Baukomplex samt Podium, Landungsstegen und Molen ist. Im Vordergrund erstreckt sich ein schmaler Wasserstreifen oder die Andeutung einer Küste, während der Hauptbau von einer ausgedehnten Wasserzone umgeben ist. Erst im (fernen) Hintergrund wird der Blick auf einen Küstenstreifen mit anschließenden Hügeln oder Bergkuppen frei. Das Ufer wird von lang gestreckten Porticen gesäumt, auf den Hügelkuppen finden sich einzelne Bauten (Abb. 327. 332. 335. 338)¹⁰¹⁶.

¹⁰¹¹ Zu den verbreitetsten Architekturmotiven der Villenlandschaftsbilder vgl.: Bergmann 1991, 50; Croisille 2005, 208. 210; Grüner 2004, 155; Kotsidu 2008, 51 f.; Lehmann 1953, 103 f.; Ling 1991, 146; Mielsch 2001, 184; Peters 1963, 156 f.; Peters 1990, 250 f.; Rostowzew 1904, 110 f. 125 f.; Rostowzew 1911, 72 f. 74–77; Thagaard Loft 2003, 8–10. 23; Woermann 1876, 737.

¹⁰¹² Zur landschaftlichen Einbettung vgl. in Ansätzen: Croisille 2005, 210; Peters 1963, 156 f.; Rostowzew 1904, 109; Woermann 1876, 737.

¹⁰¹³ Casa di M. Lucretius Fronto, Pompeji V 4, 11,

Tablinum, Nordwand, linkes Landschaftsbild.

¹⁰¹⁴ Peters 1990, 250; Rostowzew 1911, 51.

¹⁰¹⁵ Entsprechende Landschaftsformen finden sich u. a. in den Fresken der Casa di Lucretius Fronto (Pompeji V 4, 11, Tablinum, Südwand, linkes und rechtes Villenlandschaftsbild), einem schwarzgrundigen Fresko in Neapel (MN 9482) und in der Casa della Venere in Conchiglia (Pompeji II 3, 3, Peristyl 8).

¹⁰¹⁶ Als Beispiele dieses Landschaftstypus sind drei Villenlandschaftsbilder aus der Villa San Marco zu nennen: MN 9511, MN 9480, Antiquarium Stabiae Inv. 2518.

- Insellage mit Blick auf das offene Meer: Im fortgeschrittenen Vierten Stil lässt sich eine Gruppe von Villenlandschaftsbildern umreißen, die sich durch einen rein maritimen Landschaftstyp mit betonter Gewässerszenerie auszeichnet. Die architektonischen Hauptmotive befinden sich nach wie vor im Mittelgrund, erheben sich auf winzigen Inseln oder schmalen Landzungen. Umgeben sind die kleinen Uferzonen von einer ausgedehnten Wasserfläche, die sich bis weit in den Hintergrund (mit Blick auf das offene Meer) erstreckt. Hinter den Hauptgebäuden werden in der Ferne andere Inseln mit einer vergleichbaren Bebauung aus Porticen und geschlossenen Architekturkomplexen sichtbar, die sich vor der natürlichen Horizontlinie des Meeres abzeichnen (Abb. 320–322. 331–334. 339. 340)¹⁰¹⁷.

Bergmann versuchte, diese verschiedenen Landschaftstypen mit einer unterschiedlichen Raumstruktur zu korrelieren, wobei sie die Binnenlandformen mit einer „vertikalen“ Raumausrichtung in Verbindung bringen möchte, während die Küstenszenarien eher zu einer „horizontalen“ Räumlichkeit tendieren würden¹⁰¹⁸. Zwar lassen sich im Vergleich zwischen Binnenland- und Ufertypen keine abweichenden Perspektiveformen feststellen und ebenso wenig kommt es zu einer anderen *Raumerschließung*, doch treten gewisse Präferenzen der *Kompositionsweise* gemeinsam mit bestimmten Landschaftsformen auf: Während die Beispiele mit Binnenlandszenarien ausschließlich symmetrische Architekturkomplexe in frontal-axialer Ausrichtung zur Bildebene zeigen, bevorzugen die Fresken mit Ufer- und Insellandschaften oft einen asymmetrischen Bildaufbau, eine Übereckstellung der Architekturen oder locker gestreute Kompositionen. Ob diese Variationsmöglichkeiten der Bildanlage und Kompositionsweise in Korrelation mit unterschiedlichen Landschaftstypen zu bringen sind, ist allerdings fraglich. Eine chronologische Erklärung der verschiedenen Kompositionsauffassungen mutet demgegenüber plausibler an: Denn die Beispiele mit betont axialen, symmetrischen und frontal ausgerichteten Architekturen werden zwar bis in den Vierten Stil tradiert, finden sich aber hauptsächlich im Dritten Stil, der auf dieser Stufe nicht nur in der Landschaftsmalerei, sondern auch in den Dekorationssystemen starke Symmetrietendenzen aufweist und streng axiale Kompositionen bevorzugt. Der asymmetrische, diagonale und locker verteilte Bildaufbau erfreut sich erst im Vierten Stil großer Beliebtheit – und wiederum nicht nur im Genre der Villenlandschaftsbilder. Sowohl die Bevorzugung des maritimen Landschaftstyps als auch der Aufschwung an asymmetrischen Kompositionen scheinen Merkmale des Vierten Stils zu sein, ohne dass eine direkte Abhängigkeit von Landschaftstyp und Kompositionsweise bestehen würde. Dagegen spricht auch ein ausgeschnittenes Beispiel des Vierten Stils in Neapel (MN 9479b), das die typische Form des axial und symmetrisch ausgerichteten Architekturkomplexes in Verbindung mit einer maritimen Landschaftsumgebung zeigt (Abb. 316): Das Gebäude in Insellage ist durch eine Brücke mit dem Festland verbunden und wird von einer ausgedehnten Wasserfläche eingeschlossen, die erst weit im Hintergrund von einem schmalen Küstenstreifen eingefasst wird.

Ähnlich wie für die Landschaftsformen lassen sich auch im Hinblick auf die Architekturmotive charakteristische Grundtypen aufzeigen, die über das simple und ständig vorkommende Element der Porticus hinausgehen und einen komplexen Architekturverband mit differenziertem Grund-

¹⁰¹⁷ Die besten Beispiele für den rein maritimen Landschaftstyp finden sich in: Casa del Citarista, Pompeji I 4, 5–25, Peristyl (17), Neapel, MN 9610, 9496; Isistempel,

Pompeji VIII 7, 28; Porticus (1), MN 9505.

¹⁰¹⁸ Bergmann 1991, 50.

riss aufweisen. Bezüglich dieser markanten Bauformen vertritt das genannte Neapler Fresko bereits exemplarisch eines der wichtigsten Muster¹⁰¹⁹:

a.) *Architekturkomplex mit II-förmiger Porticusanlage (porticus triplex)*: Architektonisches Hauptelement dieses Typs ist ein dreigliedriger Baukörper aus zusammenhängenden Porticen mit II-förmigem Grundriss¹⁰²⁰. Die Ausgestaltung des Komplexes in Form von Annexen, Stockwerken und baulichen Details kann so unterschiedlich sein wie die räumliche Ausrichtung im Verhältnis zur Bildebene:

- Axial-symmetrische Ausrichtung: Das bekannteste Beispiel aus dem Tablinum des Fronto-Hauses (Nordwand, linker Pinax) zeigt jene Variante der II-förmigen Porticus, bei der sich die Säulenhallen zur Bildebene hin öffnen und dem Betrachter die gesamte Prunkfassade präsentieren¹⁰²¹ (Abb. 314). Die Quer- bzw. Rückseite der Porticusanlage erscheint frontal zur Bildebene, die Langseiten sind jeweils orthogonal dazu ausgerichtet. Die Gebäudesymmetrie wird betont und die axiale Raumlage durch architektonische Mittel hervorgehoben, etwa indem die Mittelachse der Anlage mithilfe einer halbrunden Porticus und einer frei stehenden Tholos hervorgehoben wird. Im Falle des Fronto-Pinax besitzen die Säulenhallen ein zweites Stockwerk und laufen an den Langseiten in einer halbrunden und pavillonartigen Form aus. Architektonisch weit einfacher sind das Neapler Beispiel (MN 9472b) mit Türmen an den Ecken und die II-förmige Porticusanlage in einem Villenbild des Isistempels (MN 9505) gehalten (Abb. 316. 322). Dort wird die Symmetrieachse der rückwärtigen Porticussseite mit einem hervorgehobenen Säulenbau verstärkt.
- Asymmetrische Ausrichtung: Daneben gibt es etliche Bildbeispiele, die das Motiv der *porticus triplex* in abgewandelter Raumlage und in anderem Verhältnis zur Bildebene präsentieren. Die II-förmige Anlage wird so „gedreht“, dass die beiden Langseiten bildparallel erscheinen, während die Querseite jetzt orthogonal zur Bildebene steht¹⁰²². Die axiale Ausrichtung geht verloren und wird zugunsten einer dynamischen Raumwirkung aufgegeben. Während ein Neapler Beispiel (MN 9479a) architektonisch recht einfach mit Türmen an den Enden der Säulenhallen ausgestaltet ist, besitzt ein Fresko aus der Villa San Marco (Stabiae Antiquarium 2518) eine reichhaltige Architektur mit doppelstöckigen Porticen und verschiedenen Turmaufbauten (Abb. 316. 332). Diesen Fresken lässt sich das asymmetrisch orientierte *porticus triplex*-Motiv in einem querformatigen Pinax aus Neapel anschließen (Abb. 273), das vermutlich ebenfalls aus San Marco stammt und die II-förmige Villenarchitektur wie in den vorangehenden Beispielen nach rechts auf einen Gartenbezirk öffnet, wo ein tempelartiger Anbau die Porticus der Querseite bereichert¹⁰²³.

¹⁰¹⁹ Bereits Rostowzew (1904, 104–111) versuchte eine erste Zusammenfassung der architektonischen Grundformen, wobei sich das Spektrum erweitern und präzisieren lässt. Im Hinblick auf die verbreiteten Architekturtypen in den Villenlandschaftsbildern unterscheidet bereits Bergmann (1991, 56) zwischen U-förmigen, L-förmigen, T-förmigen und zickzackförmigen Porticusanlagen.

¹⁰²⁰ Zum Motiv der *porticus triplex* vgl. u. a.: Bergmann 1991, 56; Croisille 2005, 208. 210; Curtius 1929, 392; Förtsch 1993, 61; Mielsch 2001, 184; Peters 1963, 123 f.; Rostowzew 1904, 104–106; Rostowzew 1911, 73–75.

¹⁰²¹ Rostowzew versuchte, den Grundriss des Architekturkomplexes zu rekonstruieren, was anhand der klaren und sorgfältigen Architekturdarstellung möglich ist: Rostowzew 1904, 104 f.

¹⁰²² Rostowzew (1911, 73–75) spricht von einer „Modi-

fikation der II-förmigen Villa“, es handelt sich aber offensichtlich nur um eine andere Orientierung und Raumlage desselben Architekturtypus.

¹⁰²³ Eine Variante dieses gängigen Typus mit II-förmig geöffneter Porticusanlage zeigt ein weiteres Beispiel aus der Villa San Marco (Abb. 327). Auf einem querformatigen Landschaftspinax aus Raum 50 (Nordwestwand, ACS 64826) ist eine imposante *villa maritima* zu sehen, die durch eine schmale Bogenbrücke mit der benachbarten Landzunge verbunden ist, auf der sich weitere Porticen entlangziehen. Das „Seeviertel“ der Villa ist auf mächtigen Substruktionen errichtet, die direkt ins Wasser gebaut sind. Der eigentliche Villentrakt besteht aus einem geschlossenen Porticuskomplex mit rechteckigem oder quadratischem Grundriss. An den Ecken der Säulenhallen erheben sich insgesamt vier Wohn- und Aussichtstürme. Zu ACS 64826 vgl. Guzzo u. a. 2005, 25; Guzzo u. a. 2007, 127.

- b.) *Architekturkomplex mit Λ -förmiger Porticusanlage*: Eine Nebenform und architektonische Variante der *porticus triplex* ist ein vergleichbarer Architekturkomplex mit Λ -artigem Grundriss. Der bauliche Unterschied zur II-förmigen Säulenhallen besteht darin, dass die parallele Orientierung der Flügelporticen aufgegeben wird und diese in einem spitzen Winkel aufeinander zulaufen, um sich an einem hervorgehobenen Hauptbau am Scheitelpunkt der Anlage zu treffen (Abb. 308). Die räumliche Ausrichtung zur Bildebene erfolgt ähnlich wie bei der axial-symmetrischen Lage der II-förmigen Komplexe; die Porticusflügel öffnen sich zum Betrachter, sind jetzt aber nicht mehr orthogonal orientiert, sondern verlaufen in einem anderen (spitzen) Winkel zur Bildebene. Der Λ -förmige Typus lässt sich bisher nur an einem Beispiel sicher nachweisen¹⁰²⁴ und bleibt diesbezüglich ein mehr oder weniger experimentelles Unikat, dessen eigenwilliger Grundriss vermutlich aus kompositorischen und perspektivischen Gründen gewählt wurde: Die räumliche Tiefenwirkung sollte mithilfe der spezifischen Architekturform und der Raumlage gesteigert werden.
- c.) *Architekturkomplex mit Γ -förmiger Porticusanlage bzw. Γ -förmiger Porticuseinfassung*: Häufiger anzutreffen und in der architektonischen Ausformung klarer ausgeprägt ist ein Bautypus mit zweigliedriger Porticusarchitektur auf Γ -förmigem Grundriss (bzw. L-förmig gespiegelter Variante). Abwandlungen gibt es nicht nur in der Bauform und den baulichen Details, sondern auch in der räumlichen Ausrichtung und Lage zur Bildebene, wobei der Γ -förmige Typus sowohl in verschiedenen Raumlagen und Blickwinkeln erscheint, als auch je nach Ansichtswinkel unterschiedlichen Gebäudetypen zugeordnet werden könnte – einer offenen Porticusanlage mit Blick auf die Innenseite und einer blockhaften Architektur mit Porticusfassade und Blick auf die Außenseite:

- Blickrichtung auf die Innenseite der Γ -förmigen Porticusanlage: Auf einigen Villenlandschaftsbildern des Dritten und Vierten Stils – exemplarisch sei das Bild eines Isistempels (MN 9444) genannt – ist die Innenfront der Γ -förmigen Architektur (meist in Seitenansicht) dem Betrachter zugewandt (Abb. 320).
- Blickrichtung auf die Außenseite der Γ -förmigen Porticusanlage: Vor allem im Vierten Stil findet die Außenseite des Γ -förmigen Typus Verwendung als Ansichtsseite, was sich wiederum an einem Beispiel des pompejanischen Isistempel (MN 9490) veranschaulichen lässt (Abb. 321). Bei dieser Variante der Blickrichtung könnte es sich sowohl um eine offene Porticus in Γ -Form als auch um eine Fassadengestaltung und die Einfassung eines kompakten Hauptbaus mit einer Säulenreihe handeln.

Unabhängig von der Blick- und Projektionsrichtung auf die Außen- oder Innenseiten der Porticen, lassen sich auch im Hinblick auf das Lageverhältnis zur Bildebene zwei unterschiedliche Darstellungsmöglichkeiten in den Villenlandbildern beobachten (wobei Blickrichtung und Lageverhältnis zur Bildebene variantenreich kombiniert wurden):

- Frontale Raumlage: Während einer der Porticusflügel parallel zu Bildebene ausgerichtet ist, erscheint der andere folglich orthogonal gestellt. Um einen Blick auf beide Säulenreihen zu gewährleisten, wird die frontale Raumlage meist in effektvoller Sei-

¹⁰²⁴ MN 9406b. Dass es sich um eine Abwandlung der II-förmigen Anlage handelt, wurde bereits von Rostowzew vermutet: „Eine Modifikation der II-förmigen Villa bildet die Villa mit zwei symmetrischen Porticen, die von den beiden Enden des Hauptgebäudes nach vorne divergieren.“ Rostowzew 1911, 74 f. Rostowzew interpretierte allerdings auch die Architekturkomplexe zweier ausgeschnittener Landschaftsbilder in Neapel (MN 111478, MN 9479b) im Sinne einer Λ -förmigen Architektur, die sich m. E. eher als Beispiele einer II-förmigen Anlage mit axial-symmetrischer Ausrichtung anführen lassen. Es muss jedoch zugestanden werden, dass sich im Falle von MN 9479b

keine verifizierbare Entscheidung fällen lässt und eine Λ -förmige Interpretation neben der II-förmigen ebenfalls möglich (und allein aufgrund der Darstellung unwiderlegbar) ist. Bereits die diesbezügliche Zuweisungsschwierigkeit zeigt jedoch, zu welchen interpretatorischen Problemen die Λ -förmige Architektur innerhalb der jeweiligen perspektivischen Darstellung führen kann. Eine genaue Beachtung der perspektivischen Darstellungsstrukturen erscheint für eine korrekte Interpretation der jeweiligen Grundrissform also unerlässlich, wenngleich auch damit nicht immer ein Verifikationskriterium zur Verfügung steht.

tenansicht gezeigt. In der Casa di Lucretius Fronto (Südwand links) wird die frontale Ausrichtung mit einem Blick auf die Innenseite des Bauwerks verbunden, in der Casa del Citarista (MN 9496) erfolgt eine (annähernd) frontale Raumlage in Kombination mit einer Ansicht der Außenfassade (Abb. 312; 342 a. b).

- Übereckgestellte Raumlage: Beide Porticusflügel sind weder parallel noch orthogonal zur Bildebene ausgerichtet, sondern in einem beliebigen anderen Winkel dazu gedreht. Den erhaltenen Zeugnissen nach zu urteilen, findet sich die übereckgestellte Raumlage erst in den Beispielen des Vierten Stils wieder, um in dieser Stilphase einen starken Aufschwung zu nehmen. Dass die Variante der Überecklage abermals mit beiden Ansichtsseiten und den verschiedenen Blickrichtungen verknüpft werden kann, belegen die genannten Beispiele aus dem Isistempel in Pompeji (MN 9444, MN 9490, Abb. 320. 321). Eine schräge Raumlage mit Blick auf die Γ -förmige Außeneinfassung des Gebäudes findet sich in der Casa del Menandro (Abb. 338) und dem Villenfries der Casa del Citarista (MN 9610, Abb. 341 a).
- d.) *Vereinzelte Variationen des Γ -förmigen Typus, Architekturkomplexe mit annähernd Z-förmiger oder T-förmiger Porticus:* Selten anzutreffen und vielleicht nur als variantenreiche Erweiterungen des Γ -förmigen Typus anzusprechen sind jene weitläufigen und mehrflügeligen Porticusanlagen, deren Grundriss einem Zickzack-Schema folgt und eine annähernde Z-Form besitzt oder den charakteristischen Γ -Typus zu einem T-Schema ausweitet. Als Beispiele lassen sich ein gerahmter Pinax aus der Villa San Marco (MN 9480) heranziehen, in dem eine Γ -förmige Porticusanlage zu einem Zickzack-Verlauf aufgestockt wird, und ein Villenlandschaftsbild aus der Casa della Venere in Conchiglia (Peristyl, Nordwand), wo in Abwandlung des gängigen Schemas ein T-förmiger Grundriss dargestellt ist, dessen rückwärtige Säulenreihe in frontaler Raumlage erscheint (Abb. 319. 335). Eine T-förmige Architektur könnte auch bei dem doppelstöckigen Porticuskomplex auf einem Villenpinax aus Neapel (MN 9417, Abb. 272) als dominantes Architekturmotiv intendiert sein.
- e.) *Architekturkomplexe mit kurvulinen Sonderformen:* Unter die kurvulinen Sonderformen, die verstärkt in den Villenlandschaftsbildern des Vierten Stils auftreten, fallen die Gebäudetypen mit geschwungenen Porticen oder separate Rundbauten.
- Kurvuliner Porticusanlagen: Beispiele für Porticusarchitekturen mit halbrundem oder gebogenem Grundriss finden sich im Fries der Casa del Citarista (MN 9610) oder einem Landschaftstondo aus der Villa San Marco (MN 9511), wo die lang gezogenen Säulenreihen entweder einen Kreisbogen beschreiben (MN 9610) oder in die geradlinige Porticus ein halbrundes Segment zur Betonung der Gebäudeachse eingeschoben ist (MN 9511)¹⁰²⁵ (Abb. 331; 341 a).
 - Rundbauten (Tholoi): Noch häufiger anzutreffen und seit dem Dritten Stil in den Villenlandschaftsbildern verbreitet (Casa di Lucretius Fronto, MN 9482) sind Rundbauten mit umlaufender Säulenstellung (Tholoi), die als separate Einzelbauten in die Porticusarchitekturen integriert sein können. Aufwändige und freistehende Rundformen mit mehrstöckiger Säulenstellung finden sich in den Villenlandschaftsbildern des Vierten Stils, hier wiederum mit charakteristischen Beispielen in den Friesen der Casa del Citarista (MN 9496, dreigeschossige Tholos mit konzentrischem Aufbau der Stockwerke) und den Tondi von San Marco (MN 9409, doppelgeschossige Tholos) (Abb. 309; 314; 334b; 342b).

¹⁰²⁵ Zu den kurvulinen Sonderformen vgl. Rostowzew 1911, 75 f. Eine weitere Bauform mit kurvulinerem Grundriss, die aus einem Beispiel aus der Villa San Marco bekannt ist (Tondo MN 9409), wurde von Rostowzew als

„Typus der basilikalen Villa“ bezeichnet (Rostowzew 1911, 76). Es handelt sich um eine dreistöckige Porticusanlage mit Γ -förmigem Grundriss, deren Abschluss am Hauptflügel in ein großes Hemizyklum ausläuft.

- e.) *Locker gestreute Architekturen mit Porticen, Turmhäusern und Säulenbauten:* Eine weitere Möglichkeit der Architekturdarstellung, die in einigen Villenlandschaftsbildern vom Dritten bis zum Vierten Stil anzutreffen ist, verzichtet auf die Darstellung monumentaler und geschlossener Einzelkomplexe auf hohen Podien. Stattdessen wird eine lockere Bebauung aus freistehenden Porticen, Turmhäusern oder Rundbauten in der Landschaft verteilt, wobei eine lose Verbindung der verschiedenen Architekturen mithilfe von Wegen, Säulengängen, Gartenanlagen oder Wasserbecken hergestellt wird. Wenngleich dieser Typ in den erhaltenen Denkmälern seltener anzutreffen ist als Darstellungen mit monumentalen Einzelkomplexen, finden hier nicht nur die gleichen Bauformen Verwendung, sondern die Architekturen sind auch in eine vergleichbare Landschaft eingebettet und mit denselben Staffagefiguren versehen, was den Zusammenhang mit den restlichen Beispielen der Bildgruppe erweist. Prägnant und exemplarisch für den locker gestreuten Architektur-Typus im Dritten Stil ist ein Landschaftspinax aus der Casa di Lucretius Fronto (Südwand rechts), in dem eine Gruppe von Einzelgebäuden erscheint, die sich am Ufer entlang ziehen und aus einfachen Porticen, Giebelhäusern und Turmbauten bestehen¹⁰²⁶ (Abb. 315). Ein Beispiel für diesen Typus im Vierten Stil ist ein großformatiges Neapler Fresko (MN 9426), das eine Vielzahl unterschiedlicher, meist frei stehender Gebäude darstellt – verschiedene Porticen, Tholoi, Giebelhäuser, Turmbauten –, die mehr oder weniger dicht an der Küste aufgereiht sind und zu verschiedenen Gruppen kombiniert werden (Abb. 346). Ohne direkten Zusammenschluss, aber durch die Nähe und gegenseitige Lage der Einzelbauten am Ufer angedeutet, ergibt sich ein lockerer Architekturverband, in dem die verschiedenen Gebäude als Ensemble wirken.

Neben den genannten Architekturformen, die eine Schematisierung und Typisierung des erhaltenen Denkmälerbestandes ermöglichen (ohne ihn gänzlich zu erfassen), treten in den Villenlandschaftsbildern weitere Motive auf, die als charakteristisch für die Bildgruppe gelten dürfen. Denn im Vordergrund der Porticusbauten erscheinen gelegentlich Gärten und regelmäßige Pflanzungen als Bestandteil der monumentalen Anlagen. Die ausgeprägtesten Beispiele symmetrischer Gärten kommen im Dritten Stil vor, etwa in der Casa di Lucretius Fronto (Nordwand links) oder in MN 9406 (Abb. 308, 314). Eingezünte Beete mit hervorgehobenen Laub- oder Obstbäumen befinden sich inmitten einer II-förmigen Porticusarchitektur, rechteckige Einfassungen werden von Pfeilern flankiert und von Gehwegen gesäumt. Ein weit verbreitetes Motiv in den Villenlandschaftsbildern des Dritten und Vierten Stils ist die Einbeziehung von Parks oder Hainen, die unmittelbar hinter den Porticusfronten aufragen, sodass die Architekturen von einer Kulisse aus Laubbäumen, Pinien und Zypressen gerahmt werden¹⁰²⁷. Ebenso prägend für das motivische Konzept der Villenlandschaftsbilder ist der enge Bezug zum Wasser, der sich nicht nur in der Nähe der Gebäudekomplexe zum Meer äußert, sondern auch in Form von regelmäßigen Wasserbecken, Uferpromenaden, Molenbauten und Landungsstegen zum Ausdruck kommt. Nicht minder symptomatisch für das Motivrepertoire der Villenlandschaftsbilder ist das Spektrum an Staffagefiguren, die im Dritten Stil noch relativ selten anzutreffen sind und im Gegensatz zur sakral-idyllischen Bildgruppe eine weitgehend untergeordnete Rolle spielen. Während die Architekturen das Hauptelement der Villenlandschaftsbilder darstellen, werden die figürlichen Motive auf einfache und genrehafte Grundmuster reduziert, die im Vergleich mit den lebendigen Szenen der Sakral-Idyllen aktionsloser und statischer wirken. Anstelle von Opfernden, Hirten und Gabenbringern treten beruhigte und weitgehend starre Figuren auf, Spaziergänger und Bummler, die entlang der prächtigen Porticen und Gärten flanieren oder gemächlich über die Uferpromenaden schlendern. Um einen idyllischen bzw. betriebsamen Aspekt wird die Schar aus Müßiggängern

¹⁰²⁶ Bergmann 1991, 61; Rostowzew 1904, 107–109; Thagaard Loft 2003, 8. Eine ähnlich lockere Kombination aus Einzelbauten findet sich in dem schwarzgrundigen Nea-

pler Fresko MN 9482, ebenfalls Dritter Stil.
¹⁰²⁷ Peters 1963, 157.

durch das Auftauchen von Anglern, Gepäckträgern und Bootsfahrern bereichert, die sich auf den weiten Wasserflächen tummeln. Einfache Fischerboote wechseln sich mit Passiergondeln ab, Segelschiffe verschiedener Art (meist Rahsegler) befahren die belebten Gewässer in Küstennähe. Der „statuarische“ Charakter vieler Staffagefiguren wird gelegentlich durch Skulpturen oder Hermenpfeiler ergänzt, die im Bereich der Architekturkomplexe und Ufereinfassungen aufgestellt sind¹⁰²⁸.

Damit hat sich ein Kanon an charakteristischen Motiven und Architekturtypen herauskristallisiert, der in den Villenlandschaftsbildern breite Anwendung findet und eine Bevorzugung aufwändiger, meist profaner Bauformen zeigt. Dass sich die dargestellten Architekturkomplexe tatsächlich als römische Villenbauten deuten lassen und ein thematisch enger Bezug zur Villegiatur des 1. vorchristlichen und nachchristlichen Jahrhunderts besteht – wie es bereits von Rostowzew vermutet wurde, der sich in seiner Interpretation für „wirklich existierende Gebäudetypen“ aussprach¹⁰²⁹ –, lässt sich durch einen Vergleich der aufgezeigten Bildmotive mit der römisch-kanpanischen Villenarchitektur und den dortigen Baubefunden erhärten.

Ad 3.:

Die Wurzeln der römischen Villenkultur liegen in den agrarisch geprägten Landgütern der frühen Republik. War der Terminus ‚Villa‘ in dieser Epoche noch unbekannt, wird er in der Folgezeit verwendet, um ein um extraurbanes Wohngebäude zu bezeichnen, das isoliert auf dem Land liegt. ‚Villa‘ in der allgemeinen Bedeutung von Gutshof, später auch (luxuriösem) Landsitz mit primärer Wohn- und Repräsentationsfunktion, wird zwar bis in die Spätantike beibehalten, in der lateinischen Literatur aber durchaus mehrdeutig gebraucht¹⁰³⁰: Bei Cato und Varro findet sich ‚Villa‘ noch in der ursprünglichen Wortbedeutung und bezeichnet einen landwirtschaftlich genutzten Gutshof mit zugehörigen Wohn- und Nutzbauten. Eine solche Villa gliedert sich sowohl architektonisch als auch terminologisch in ein komfortables Wohnhaus für den Gutsherrn, der den Arbeitsablauf überwacht (*pars urbana*) und die funktionalen Agrargebäude samt Gesinde-räumen (*pars rustica*)¹⁰³¹. Als übergeordneter Terminus meint ‚Villa‘ also eine charakteristische Kombination aus Wohn- und Wirtschaftsbereichen, der in der frühen und mittleren Republik noch auf relativ bescheidene Anwesen ländlicher Prägung zu beziehen ist, die der Gewinnung landwirtschaftlicher Erträge dienen. Während die umgebende Landschaft bei Cato rein nach ökonomischen Gesichtspunkten und hinsichtlich ihres agrarischen Nutzwerts betrachtet wird, kommt es mit der Ausdehnung des städtischen Wohnluxus und urbanen Lebensstils nicht nur zu

¹⁰²⁸ Narrative Elemente werden in den Villenlandschaftsbildern weitgehend zugunsten eines heiter-ruhigen Personals an Staffagefiguren ausgeklammert, idyllische und ereignislose Szenen herrschen vor. Allein in einem schwarzgrundigen Freskenfragment aus Neapel (MN 9482) spielt ein sitzendes Mädchen mit einem Hund. Im Vergleich zum figürlichen Reichtum des Gelben Frieses und der dortigen Bandbreite an Aktionen stellt diese Beruhigung ein auffälliges Charakteristikum der Villenlandschaften dar. Zu den Staffagefiguren vgl. Ling 1991, 148; Peters 1963, 123; Peters 1990, 251; Rostowzew 1904, 110; Rostowzew 1911, 77; Thagaard Loft 2003, 8; Woermann 1876, 737.

¹⁰²⁹ „Einmal die Übertragung dieser Fassadenmotive in die ornamentalen Bilder und dann die Wirklichkeit, die tausendfach bei Rom und an allen Meeres- und Binnenküsten Italiens Seemotive mit reichen Fassaden und Gärten dem Auge des Malers darbot, vereinigten sich, um eine neue Gattung des Landschaftsbildes zu schaffen, die Meer-villenlandschaft.“ Rostowzew 1911, 52. „Die dargestellten Villen tragen unzweideutige Merkmale ihrer italischen Vor-

bilder.“ Rostowzew 1904, 126. Seiner Deutung der Villenlandschaftsbilder folgten im Wesentlichen: Curtius 1929, 392; Herbig 1962, 181; Ling 1991, 147; Peters 1990, 250; Pochat 1973, 53 f.; Rodenwaldt 1909, 48.

¹⁰³⁰ Zur Etymologie und Verwendungsweise von ‚Villa‘ in der lateinischen Literatur vgl. u. a.: Gros 2006, 264; Mayer 2005, 30; Mielsch 1987, 7; Schneider 1995, 11–20.

¹⁰³¹ Cato *de Agr.* 4, 1. Varro *de Rer. Rust.* 1, 11 f.; 1, 13, 7. Die Verbindung und gleichzeitige Unterscheidung in Wohn- und Nutzgebäude – *villa/pars urbana* und *villa/pars rustica* – ist schon seit den frühen Belegstellen ausgeprägt. Daneben gibt es bei Columella eine Dreigliederung der Villa in *pars urbana*, *pars rustica* und *pars fructuaria*, wobei die *pars urbana* als Wohntrakt des Gutsherrn aufgefasst wird, die *pars rustica* die Wohnbereiche des *vilicus* (Verwalters) und der Sklaven umfasst und die *pars fructuaria* ausschließlich der landwirtschaftlichen Nutzung und Vorratshaltung vorbehalten ist (Colum. 1, 6, 1). Vgl. Frazer 1992, 50; Gros 2006, 265; Mayer 2005, 31. 36; McKay 1975, 100; Zanker 1995, 142.

einer verstärkten Trennung von *villa/pars urbana* und *villa/pars rustica*, sondern auch zu einer ästhetischen Wahrnehmung der Landsitze und ihrer Landschaft. Als sich das Villenwesen mit der *otiums*-Kultur der römischen Oberschicht verbindet und sich zunehmend auf reine Wohnbauten verlagert, erhält der Ausdruck *«villa rustica»* die Bedeutung eines landwirtschaftlich genutzten Betriebs, der ausschließlich agrarische Zwecke erfüllt, während die *pars rustica* in den Villen des römischen Suburbiums und an den kampanischen Küsten mitunter ganz fehlen kann¹⁰³². Der Beginn der urban geprägten Villenkultur ist im 2. Jh. v. Chr. anzusetzen, als sich jene *otiums*- und Luxusvillen entwickeln, die in den Quellen mit den Termini *«villa urbana»*, *«villa suburbana»*, *«villa pseudourbana»* und *«villa maritima»* verbunden werden: So werden Landsitze mit primärer Wohnfunktion genannt, deren Architektur Residenzcharakter besitzt, die sich durch prunkvolle Bauweise und luxuriöse Ausstattung auszeichnen, kaum mehr landwirtschaftlich (und wenn nur zur Selbstversorgung) genutzt werden und vorrangig der Erholung bzw. dem privaten Mußeaufenthalt dienen¹⁰³³. Ein literarisch belegtes Beispiel für die Entwicklung der römischen Villegiatur ab dem frühen 2. Jh. v. Chr. ist die Villa des P. Cornelius Scipio Africanus Maior bei Liternum in Kampanien; Scipio zog sich 184 v. Chr. dorthin zurück, um einem Gerichtsverfahren zu entgehen¹⁰³⁴. Beschrieben wird die Villa des Scipio von Seneca, der nach einem Besuch in Liternum um 50 n. Chr. die einfache und festungsähnliche Anlage schildert, wobei das enge, dunkle Bad, die Ummauerung der Villa und die Türme Erwähnung finden¹⁰³⁵. Die Schlichtheit des Landsitzes dient Seneca dabei als ehrwürdiges Kontrastbild zu den Prunkvillen der eigenen Zeit und als geeignetes Mittel einer indirekten Luxuskritik. Neben der literarischen Überlieferung und der kampanischen Villa des Scipio ist eine frühe *villa suburbana* auch archäologisch gut belegt: Die Villa dei Misteri bei Pompeji geht auf die 2. Hälfte des 2. Jh. v. Chr. zurück, wird erst im 1. Jh. n. Chr. um einen Wirtschaftstrakt (*pars rustica/pars fructuaria*) ergänzt und war damit schon bei der Errichtung als *otiums*-Villa angelegt (Abb. 289–291). Dass sich das römische Villenwesen vermutlich noch weiter zurückverfolgen lässt, dokumentieren jüngere Grabungen im Nordwesten Roms, wo mit der sog. „Auditoriumsvilla“ ein herrschaftlicher Landsitz im suburbanen Bereich belegt ist, der mit seinen Anfängen um 500 v. Chr. bis ans Ende der etruskischen Königszeit bzw. die Gründungszeit der Republik zurückreicht und in einer späteren Phase um 300 v. Chr. bereits eine klare bauliche Trennung zwischen *pars urbana* und *pars rustica* besitzt¹⁰³⁶. An den Befunden der „Auditoriumsvilla“ zeigt sich, dass sich die Entstehung des römischen Villenbaus nicht allein aus der Umformung der republikanischen Gutshöfe unter dem verstärkten Eindruck hellenistischer Bauformen erklären lässt, sondern vielfältige Entwicklungslinien an der Ausprägung einer charakteristischen Villenarchitektur beteiligt sind: Neben der Vorbildwirkung hellenistischer Residenzen und dem Einfluss der griechischen Kultur bzw. Architektur in Italien sind hier auch Traditionsstränge aus dem etruskisch-italischen Kulturkreis und die dort entstandene Form herrschaftlicher Landgüter zu nennen¹⁰³⁷. Diese durchaus heterogenen Impulse dienen in republikanischer Zeit als Ausgangsbasis und Inspirationsquelle, werden ei-

1032 Mayer 2005, 31. 37; Mielsch 1987, 7; Römer 1981, 51.

1033 Varro *de Rer. Rust.* 1, 13, 7 (*villa urbana*); Catull *carm.* 44, 6–7 (*villa suburbana*); Vitruv *de Arch.* 6, 5, 3 (*villa pseudourbana*); Nep. Att. 14, 3 (*villa maritima*). Vgl. Gros 2006, 265; Mayer 2005, 33; Schneider 1995, 14.

1034 Liv. 38, 52, 1. Zur frühen Villegiatur an den Küsten Latiums und Kampaniens vgl. D’Arms 1970, 1–17; Mayer 2005, 34.

1035 Seneca *Epist.* 86, 4. Vgl. Bergmann 1991, 64; Mayer 2005, 34; Mielsch 1987, 45; Römer 1981, 51 f.; Schneider 1995, 11 f.

1036 In Phase 2 (um 500 v. Chr.) umfasst die sog. Auditoriumsvilla ein Atriumhaus, in Phase 3 (um 300 v. Chr.)

formieren sich nicht nur *pars urbana* und *pars rustica*, sondern auch der Residenzcharakter ist bereits ausgeprägt (u. a. Funde von bemalten Architekturterrakotten mit Darstellungen eines Flussgottes). Eine umfassende Erneuerung und Neugestaltung erfährt die Villa in Phase 4 (um 250 v. Chr.), als die *pars rustica* zugunsten des Wohntraktes verkleinert wird und sich die Anlage deutlich als republikanische Villenarchitektur ansprechen lässt. Zur Auditoriumsvilla vgl.: Carandini 1997, 132. 142–147; Mayer 2005, 35; Terrenato 2001, 10–17. 28.

1037 Zur Rolle des etruskisch-italischen Kulturkreises für die Herausbildung der Villenarchitektur vgl. Mayer 2005, 35 f.

genständig verbunden und schaffen auf diese Weise eine typisch römische Villenkultur. Ausschlaggebend für deren Genese ab dem 2. Jh. v. Chr. sind mehrere Faktoren, die neben der reinen Architekturtypologie auch die ökonomischen Entwicklungsprozesse der römischen Landwirtschaft und das soziokulturelle Umfeld der Villenbesitzer umfassen und von entscheidender Bedeutung für die Herausbildung der eigentlichen *otiums*-Villen sind. Ein Grund für die schnelle Ausbreitung der Villegiatur in Latium und Kampanien ist die Umstrukturierung der römischen Agrarwirtschaft während der mittleren und späten Republik, als kleinbäuerliche Betriebe mit vielseitigem Anbau, aber geringen Überschüssen zunehmend von einer großangelegten Lati-fundien-Wirtschaft mit spezialisierten *praedia* verdrängt werden, die ökonomisch auf Profit ausgerichtet sind, auf Sklavenarbeit basieren und größere Erträge erzielen. Betrieben und gefördert wird diese intensive Agrarwirtschaft ab dem späten 3. Jh. v. durch römische Großgrundbesitzer, die ihren zeitweiligen Landaufenthalt mit urbanem Komfort und einer städtischen Lebensweise zu verbinden trachten¹⁰³⁸. Dementsprechend treten vor allem römische Senatoren, wohlhabende Ritter, munizipale Magistralen und später auch erfolgreiche Freigelassene aus dem kaiserlichen Umfeld als Villenbesitzer auf, sodass es während des 1. vorchristlichen und nachchristlichen Jahrhunderts zu einem regelrechten Boom im Villenbau kommt. Ob respektable Senatorenfamilie oder neureicher Emporkömmling – die Villa fungiert als Prestigeobjekt und Statussymbol, das nicht nur der Selbstdarstellung dient, sondern gerade in der Kaiserzeit, als die reale politische Einflussnahme für die römische Aristokratie kaum noch möglich ist bzw. engen Einschränkungen unterliegt, zum geeigneten Ventil und Projektionsfeld für Konkurrenzdenken und Ehrgeiz unter den *nobiles* wird, frei nach dem Motto: Wer hat die prächtigste Villa?¹⁰³⁹ Neben dem Streben nach prunkvoller Selbstinszenierung erlangt das Villenwesen große Bedeutung für die Rezeption und Aneignung der griechischen Kultur, wird die Villa zu einem Ort, an dem Kunst und Literatur florieren, um in Form von Pinakotheken, Statuenaufstellungen und Bibliotheken gesammelt zu werden, da sich im privaten Bereich der Villa eine philhellenische Lebensweise leichter entfalten kann als im luxusfeindlichen Rom, wo griechisches Kulturgut offiziell lange mit Argwohn betrachtet wird. Die suburbanen und kampanischen Villen sind dabei nicht nur komfortable und prächtige Domizile für den Landaufenthalt, die der Erholung dienen, sondern auch beliebte Treffpunkte der Oberschicht: Villenbesitzer besuchen sich gegenseitig, leihen Bücher aus der Bibliothek des Nachbarn aus, beschäftigen sich mit Literatur oder verfolgen eigene literarische Ambitionen und diskutieren über philosophische Themen.

„In der spätrepublikanischen Villa manifestiert sich die Aneignung griechischer Kultur durch die römische Oberschicht. Das *otium* der Villegiatur ist ein umfassender neuer Lebensraum, in dem Architektur und Ausstattung untrennbar mit Lebensstil und geistiger Tätigkeit verbunden sind.“¹⁰⁴⁰

Ab dem 1. Jh. v. Chr. und der damaligen Verbreitung des Villenbaus in Italien erhält das Villenwesen solche Vorbild- und Breitenwirkung für die römische Gesellschaft, dass es auch in der städtischen *domus* zur Aufnahme von Villenelementen und einer regelrechten Imitation der Villenkultur im Kleinen kommt¹⁰⁴¹. Mentalitätsgeschichtlich betrachtet, ist der Aufschwung des

¹⁰³⁸ Zur Bedeutung der römischen Agrargeschichte für die Entwicklung des Villenwesens vgl. u. a.: Mielsch 1987, 9 f.

¹⁰³⁹ Varro (*de Rer. Rust.* 1, 13, 7) erwähnt den Wettstreit der Villenbesitzer, denen es darauf ankommt, sich mit der „*villa maxima ac politissima*“ brüsten zu können. Dieser soziokulturelle Aspekt für den Aufschwung der Villegiatur wurde in der Forschung von Schneider herausgearbeitet: Schneider 1995, 17–21; vgl. Zanker 1995, 146.

¹⁰⁴⁰ Zanker 1995, 145. Zum Aspekt der Villa als Zen-

trum kulturellen Lebens und der Villa als „Schlüsselphänomen“ für die Aufnahme griechischer Kultur durch die Römer: vgl. u. a.: Mayer 2005, 40. 220; Schneider 1995, 20–23. 33; Zanker 1995, 143–147.

¹⁰⁴¹ Zanker 1995, 145. Auf „die Villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohngeschmacks“ und die damit verbundene Nachahmung von Garten- und Architekturelementen der Villen im städtischen Wohnzusammenhang von Pompeji – etwa in den Hanghäusern der Insula VIII oder der „Miniaturvilla“ der Casa di Loreius Tiburtinus (II

Villenwesens also nicht allein auf die Entwicklung charakteristischer und innovativer Architekturformen beschränkt, sondern ebenso als gesamt-kulturelles Phänomen aufzufassen, das ausgehend vom Repräsentationsbedürfnis der aristokratischen Bauherren auf weite Bereiche der römischen Gesellschaft ausstrahlt und zu einem Sinnbild für eine gelungene und erstrebenswerte Lebensweise wird, bei der Ansehen und Stellung vor allem mithilfe von kulturell geprägten Chiffren zum Ausdruck gebracht werden und sich die *dignitas* des Villenbesitzers in einem vielfältigen Symbolgeflecht widerspiegelt, das von der Ausstattung und Anlage der Villa über aufwändige Substruktionen, Aussichtstürme, wertvolle Materialien, Statuen, Bibliotheken und kunstvolle Gärten bis hin zu einer speziellen Freizeitkultur und der Rezeption griechischen Bildungsgutes reicht.

Was die bauhistorische Entwicklung der Villegiatur und die Herausbildung einer Architekturtypologie betrifft, kann an dieser Stelle nur ein Überblick mit kurzem Verweis auf einige charakteristische Beispiele erfolgen, die als mögliche Motivvorlagen der sog. Villenlandschaftsbilder insofern in Frage kommen, als sie den entsprechenden Fresken zeitlich vorausgehen (2. und 1. Jh. v. Chr.) oder ungefähr zeitgleich anzusetzen sind (1. Hälfte des 1. Jh. n. Chr.). Zur Anlage einer *villa pseudourbana* äußert sich bereits Vitruv, indem er den urbanen Charakter einer Villa betont und ihre Konzeption im direkten Anschluss an die städtische *domus* erwähnt:

„Nach diesen Grundsätzen wird man aber nicht nur Gebäude in der Stadt, sondern auch auf dem Lande bauen, nur daß in der Stadt die Atrien gewöhnlich ganz nahe den Eingangstüren liegen, auf dem Lande aber bei Gebäuden nach städtischer Art sofort die Peristyle kommen, darauf dann die Atrien, die ringsum mit Estrich versehene Säulenhallen haben, die zur Palaestra und den Promenaden hinabblicken.“¹⁰⁴²

In dieser gedrängten Zusammenfassung über die Grundlagen des Villenbaus bringt Vitruv einige zentrale Elemente der Villenarchitektur zur Sprache, die nicht nur die baulichen Hauptmerkmale der spätrepublikanischen Villa erläutern, sondern in einigen Aspekten die Entwicklung neuer Villentypen überdauern und bis in die Kaiserzeit als verbindliche Kriterien der Villegiatur Bestand haben: urbaner Charakter und Angleichung an die städtische *domus*, forcierte Bedeutung der Peristyle und Porticen gegenüber der urbanen *domus*, umgekehrte Abfolge von Peristyl und Porticus im Vergleich mit der *domus*, Verkleidung des Villenbaus mit Porticen an der Fassade und die große Rolle des landschaftlichen Ausblicks. Dabei entspricht die Schilderung von Vitruvs *villa pseudourbana* ziemlich genau dem, was die archäologische Forschung anhand von Befunden als Typus der sog. „Peristylvilla“ bezeichnet, die sich als charakteristische Schöpfung der römischen Architektur in republikanischer Zeit erweist. Kennzeichen dieser Villenbauten, die sich im 2. Jh. v. Chr. entwickeln, ist eine blockhafte Anlage und kompakte Zusammenfassung der Architektur auf einem hohen Podium, der sog. *basis villae*¹⁰⁴³, die als massive und terrassierte Plattform an den Fronten mit einer Arkadenstellung bzw. Kryptoporticus umgeben ist. Die Raumfolge auf dem Podium entspricht einer axialen Gliederung und gruppiert sich um einen zentralen Kern aus Atrium und Peristyl, wobei das Peristyl direkt an das Vestibulum anschließt und sich von dort aus ein Durchblick durch die Raumfluchten in den Außenbereich der Villa ergibt. Während die axiale Abfolge von Peristyl und Atrium mit Wohnräumen und Thermen umgeben ist, wird die rückwärtige Fassade des massiven Baukörpers von Porticen gesäumt¹⁰⁴⁴. Bestes und berühmtestes

2, 2) – hat ausführlich Zanker hingewiesen: Zanker 1979, 460–523; Zanker 1995, 141–210, bes. 149–162. 207 f.; vgl. Schneider 1995, 39 f.

¹⁰⁴² „Earum autem rerum non solum erunt in urbe aedificorum rationes, sed etiam ruri, praeterquam quod in urbe atria proxima ianuis solent esse, ruri ab pseudourbanis statim peristylia deinde tunc atria habentia circum porticus pavimentatas spectantes ad palastras et ambulationes.“ Vitruv de

Arch. 6, 5, 3. Zitat u. Ü. nach: Fensterbusch 1976, 284 f. Zu dieser Stelle vgl. Gros 2006, 267.

¹⁰⁴³ Der Ausdruck ‚basis villae‘ findet sich bei Cicero (*ad Quint. fr.* 3, 1, 5).

¹⁰⁴⁴ Zum Typus der „Peristylvilla“ und der republikanischen Villenarchitektur vgl. u. a.: Bergmann 1991, 58; D’Arms 1970, 127; Drerup 1959, 161; Gros 2006, 292–294; Mielsch 1987, 44. 49 f.

Beispiel für eine erhaltene Peristylvilla nach dem Schema Vitruvs ist die Villa dei Misteri bei Pompeji. An der Ausfallstraße am Herculaneer Tor gelegen und damit als *villa suburbana* anzusprechen, geht die Villa dei Misteri in ihrer Konzeption auf die 2. Hälfte des 2. Jh. v. Chr. zurück und besitzt zum Zeitpunkt der Errichtung reine Wohnfunktion sowie deutlichen Repräsentationscharakter¹⁰⁴⁵ (Abb. 290). Der eigentliche Villenbau erhebt sich auf mächtigen Substruktionen, die dem Anwesen eine beherrschende Lage verleihen, wobei das künstliche Podium (*basis villae*) mit den Arkaden einer umlaufenden Kryptoporticus versehen ist (Abb. 294). Darauf sitzt ein kompakter Baublock, der in seiner internen Gliederung zwar von der Anlage einer städtischen *domus* beeinflusst ist, von dieser aber insofern abweicht, als sich das Peristyl direkt an den Eingang anschließt und damit die Vitruvsche Definition einer *villa pseudourbana* eingehalten wird. Der Hauptkomplex gruppiert sich um die axiale Abfolge von Peristyl – tuskanischem Atrium – Tablinum, welche von den Räumen des Wohntrakts (Cubicula, Oeci, Thermen) flankiert werden. An das Tablinum und jenen Teil der Villa, der am weitesten vom Eingang entfernt liegt, schließt sich auf der Terrassierung der *basis villae* eine II-förmige Porticus bzw. Ambulatio an, die den Südwesttrakt der Villa umgibt und auf den Golf von Neapel hin orientiert ist. Vom Tablinum und der Porticus aus ergab sich also ein Panoramablick auf die umgebende Landschaft, die Küste und das Meer bis zur Halbinsel von Sorrent und Capri. Die architektonische Struktur der Villa ist also wesentlich vom axialen Durchblick durch die zentrale Raumflucht und dem weiten Ausblick auf die Landschaft bestimmt. In einer späteren Bauphase um die Mitte des 1. Jh. v. Chr. und danach noch einmal in augusteischer Zeit erfährt die Villa eine umgreifende Neugestaltung und einen Ausbau, dem nicht nur die malerische Ausstattung im namensgebenden Mysteriensaal zu verdanken ist (um 60 v. Chr.), sondern bei dem der Ausblickscharakter durch zwei halbrunde Anbauten verstärkt wird. Im Nordwestflügel wird ein kleiner Oecus mit Apsis angeschlossen, an das Tablinum in der zentralen Peristyl-Atrium-Achse wird eine weitläufige Exedra mit hemizyklischem Abschluss angefügt. Diese Exedra mit großen Fensteröffnungen fungiert als eigentlicher Aussichtsraum, der einen panoramaartigen Rundblick auf die Gärten der Villa und den Golf von Neapel freigibt.

Bereits am Beispiel der Mysterienvilla und den blockhaften Peristylvillen der republikanischen Zeit zeigt sich, dass neben der Säulenstellung im Peristyl die Porticus zu einem grundlegenden Bauelement aufsteigt, das sich als unverzichtbarer Bestandteil der Villenarchitektur etabliert¹⁰⁴⁶. Porticen werden dabei auf vielfältige Weise in die Villenbauten integriert und dienen dazu, das heterogene Raumkonglomerat optisch zusammenzuschließen und unterschiedlichen Gebäudeteilen ein einheitliches Aussehen zu verleihen: Sie dienen zur Fassadenwirkung in Form einer vorgelagerten Verblendung, zur architektonischen Bereicherung von Nebengebäuden, als gedeckte, teils halb versenkte Verbindungsgänge (Porticen/Kryptoporticen) zwischen verschiedenen Baukomplexen, als Wandelgänge im Gartenbereich oder als Gliederung einer Aussichtsterrasse. Auch die Villenliteratur erwähnt den intensiven Einsatz der Porticus und die urbane Wirkung, die von den Säulenhallen auf die Villenanlage ausstrahlt. Denn Porticen finden sowohl in der städtischen Architektur als auch in der Villa Verwendung, innerhalb derer sie als eine Aufnahme urbaner Bauformen gelten können. Insofern spielt die Porticus als prominentestes Element der Villenarchitektur eine Hauptrolle bei der Angleichung der Villa an das Stadtbild und wird als Zeichen für den Reichtum des Villenbesitzers aufgefasst. Die größte Bedeutung erlangt die Porticus in den *villae maritimae*, wo sie zur Küsten- und Uferbebauung eingesetzt wird, sich

¹⁰⁴⁵ Erst in den späteren Bauphasen erhält die Villa dei Misteri eine *pars rustica* und *pars fructuaria*, von der sich mehrere Weinpressen erhalten haben. Zur architektonischen Gliederung und den Bauphasen der Villa vgl. in der neueren Literatur ab 1950 u. a.: Drerup 1959, 161; Förtsch 1993, 137. 166; Gros 2006, 269. 291–294; Mayer 2005, 34; McKay 1975, 108–111; Mielsch 1987, 39–41;

Pappalardo 2007, 23 f.; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 102–105; Schneider 1995, 74.

¹⁰⁴⁶ Zur herausragenden Rolle der Porticus in der Villenarchitektur vgl.: Bergmann 1991, 56; D’Arms 1970, 127; Förtsch 1993, 85–88. 91; Förtsch 1993, 92–93; McKay 1975, 115.

als lange Kolonnade direkt an der Uferpromenade orientiert. In einem Statius-Gedicht¹⁰⁴⁷, das die Villa des Pollius Felix bei Sorrent beschreibt, zieht sich eine Porticus in mehreren Biegungen die Klippen zum Hauptgebäude hinauf und schafft eine Verbindung zwischen Küste und Zentralkomplex. Archäologische Befunde erhärten diese literarischen Zeugnisse: etwa die augusteische Villa Damecuta auf Capri, die ein aussagekräftiges Beispiel für eine Porticus-Villa¹⁰⁴⁸ direkt an der Küste ist (Abb. 298). Die *villa maritima*, die womöglich im Besitz des Augustus war, liegt an der Nordwestspitze Capris und den Hängen des Monte Solaro direkt oberhalb der blauen Grotte¹⁰⁴⁹. Auf einer Substruktion mit Kryptoporticen erhebt sich der Villenbau, dessen Hauptsaal ein Hemizyklidium mit Panoramablick auf das Meer einnimmt, das wiederum von einer halbrunden Porticus umgeben ist. Ergänzt wird die Anlage durch eine lang gezogene Säulenhalle, die am Felshang entlangläuft und ebenfalls die Aussicht auf das Meer freigibt. Bereits ab dem 1. Jh. v. Chr. werden auch Villen im kampanischen Binnenland reichhaltig mit Porticen verkleidet, wofür die Villa von Oplontis im heutigen Torre Annunziata bei Pompeji ein herausragendes Beispiel bildet. Während die Ortsbezeichnung «Oplontis» auf einen Vermerk in der Tabula Peutingeriana zurückgeht, lassen Funde (Amphorenstempel und Inschriften) darauf schließen, dass die Villa eine Besetzung der *gens Poppaea* war¹⁰⁵⁰. Die Anlage gruppiert sich um einen Baukern, dessen Errichtung auf die Mitte des 1. Jh. v. Chr. zurückgeht, wobei sich aus dieser Phase ein großer Teil der ursprünglichen Dekorationen im voll entwickelten Zweiten Stil erhalten hat. Die architektonische Hauptachse bilden ein tuskanisches Atrium (5), gefolgt von einem Lichthof mit Halbsäulen (20) und einem großen Oecus (21), die als lineare Raumflucht mit durchgehender Blickachse konzipiert sind (Abb. 292. 293). Während die Betonung der zentralen Axialität und die kompakte Raumfolge noch an die geschlossenen Peristylvillen des 2. Jh. v. Chr. erinnern, findet in Oplontis bereits eine bauliche Auflockerung und ein stärkeres Ausgreifen der Architektur in den umgebenden Raum statt. An den zentralen Baukern schließen sich zwei seitliche Flügel an, die

1047 Stat. *Silv.* 2, 2, 30–33; vgl. McKay 1975, 117.

1048 Der Terminus «Porticus-Villa» wurde von Swoboda in die archäologische Forschung zur Bezeichnung eines Bautypus eingeführt, der vor allem in den Nordwestprovinzen (Gallien und Germanien) verbreitet war. Der Typus der Porticus-Villa – ein bekanntes Beispiel ist die Villa von Nenning – zeichnet sich durch eine Porticusfassade und einen symmetrischen Aufbau mit vorspringenden Eckrisaliten aus, wobei sich in dieser prägnanten Ausprägung bisher keine Beispiele aus Italien nachweisen lassen. Um eine römisch-italische Herkunft der Porticus-Villa zu untermauern, zog Swoboda deshalb auch pompejanische Landschaftsbilder heran (bspw. NM 9406). Vermutlich handelt es sich bei dieser Form der Porticus-Villa aber um eine spezielle Entwicklung der Provinzen, die vom Typus der italischen Peristylvillen bzw. deren Weiterentwicklung à la Oplontis ausgehen, um sich deren Frontgestaltung mit Hilfe von Porticen anzueignen, und sich in der Folgezeit verselbständigen. Obwohl sich die Flügelrisalitfassaden verstärkt in den westlichen Provinzen nachweisen lassen, beschreibt Plinius in seinen Villenbriefen eine ähnliche Anlage der Tusci (5, 6, 19–32), was Förtsch zum Schluss führt, dass die Flügelrisalitfassade seit republikanischer Zeit, wenn auch nicht häufig, im italischen Villenbau vertreten war und vom Schema der *porticus triplex* zu unterscheiden ist (vgl. Darstellungen von Flügelrisalitvillen: MN 9406 [Dritter Stil], MN 8511 [Vierter Stil]). Der Ausdruck «Porticus-Villa» wird hier aber nicht im Sinne von Swoboda verwendet, um die typische Bauform der Nordwestprovinzen zu bezeichnen, sondern mit diesem Terminus

wird lediglich darauf verwiesen, dass eine Villa mit Porticen verkleidet ist oder Annexe in Form von Säulenreihen besitzt. Zur Diskussion um die „Porticusvillen“ und ihre typologische Herkunft vgl. u. a.: Förtsch 1993, 60 f.; Mielsch 1987, 57 f.; Swoboda 1969, 9–33.

1049 Die Villa Damecuta wurde zwischen 1932–1948 teilweise von A. Maiuri ergraben. Eine mögliche Zuweisung an Augustus ergibt sich durch eine Passage bei Sueton, in der neben der Bescheidenheit und Schlichtheit der augusteischen Villen eine Anlage auf Capri erwähnt wird, wo Augustus Knochen von gewaltigen Land- und Seetieren sammelte, die man „Gigantenknochen“ nannte (Suet. *Aug.* 72). Zur Villa Damecuta vgl. u. a.: D’Arms 1970, 74; Förtsch 1993, 151; Krause 2003, 88–90; McKay 1975, 117; Mielsch 1987, 141.

1050 Die Villa von Oplontis wurde zwischen 1960–70 teilweise ausgegraben und besitzt einen umfangreichen Freskenbestand aus dem mittleren Zweiten Stil. Die Zuschreibung an die *gens Poppaea*, die im Umkreis von Pompeji mit mehreren Besitzungen bezeugt ist, erfolgte u. a. aufgrund einer Amphoreninschrift, die einen gewissen *Secundo Poppeae* (*Secundus*, Freigelassener der *Poppaea*) als Empfänger nennt. Zur Architektur des Villenbaus und seiner wahrscheinlichen Zugehörigkeit an die Familie der *Poppaea* vgl. u. a.: Bergmann 2002, 90–96; Clarke 1996, 81; Förtsch 1993, 155. 157; Franciscis 1975, 5–17; Gros 2006, 301 f.; Guzzo – Fergola 2000, 19–26; Mielsch 1987, 52 f.; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 126–133; Pappalardo 2007, 21–23.

den Villenbau nicht nur symmetrisch verbreitern, sondern auch eine monumentale Fassadenwirkung zur Folge haben. Verstärkt wird diese Fassadenwirkung durch den mannigfachen Einsatz von Porticen, die den vorspringenden Mittelteil der Villa flankieren und den Seitenflügeln vorgeblendet sind. Sowohl die vordere als auch die rückwärtige Villenfront werden dabei mit Porticen verkleidet, die an den Enden ihrerseits „Risalite“ ausbilden, was nicht nur eine ausgewogene Symmetrie mit betonter Mittelachse zur Folge hat, sondern auch ansatzweise eine II-förmige Porticus bzw. eine *porticus triplex* ergibt. Gleichzeitig mit der wachsenden Aufnahme von Porticen in die Villenarchitektur kommt es im Verlauf des 1. Jh. v. Chr. also zu einem räumlichen Ausgreifen der Gebäude und dem Bestreben nach einer repräsentativen, in die Fläche gebreiteten Fassadenwirkung¹⁰⁵¹.

Seit republikanischer Zeit ebenfalls im Villenbau verbreitet, wenngleich seltener anzutreffen als die allgegenwärtige Porticus, sind Türme in unterschiedlichen Formen, die als Bestandteil des Zentralbaus oder als freistehende Elemente im Gartenbereich hauptsächlich zur Unterbringung von Speise- und Aufenthaltsräumen genutzt wurden und eine erhöhte Aussichtsmöglichkeit bereitstellen sollten. Der früheste Nachweis über das Vorhandensein von Türmen im Villenbau findet sich in Senecas Beschreibung der Scipio-Villa bei Liternum, wo die Türme dem Anwesen einen wehrhaften und festungsartigen Charakter verliehen. Dabei lässt sich die Aufnahme von Türmen in die Villenarchitektur vermutlich weniger auf einen militärischen Kontext zurückführen, sondern greift eher auf den Typus der ländlichen Turmgehöfte zurück, wo Türme ein charakteristisches Bauelement waren und als agrarische Speicherbauten genutzt wurden¹⁰⁵². Im Rahmen der Villenarchitektur erfährt der Einsatz von Türmen freilich eine radikale Umdeutung, wird aus dem Zweckbau ein luxuriöser Aussichtsraum oder eine bloße Zierform mit repräsentativen Assoziationen. Ein Beispiel für diese ästhetische Zugangsweise in der Verwendung von Turmformen findet sich in Plinius' Beschreibung seiner Laurentiner Villa, wo eine *turris* zur Unterbringung eines großen Speisesaals (*cenatio*) dient; ihre Besonderheit liegt darin, dass sie eine Panoramaaussicht auf das Meer, die Küste und benachbarte Villen bietet¹⁰⁵³. Neben der bevorzugten Nutzung als Aussichtsplatz ist das Auftauchen von Türmen in der Villenarchitektur ein wichtiger Teil der Stadtimitation, eine Anspielung auf die Monumentalität von Stadtmauern und Palästen, sodass die Villa mit Türmen wie ein verkleinertes Modell der Stadt erscheint. Bekanntestes Beispiel für diese urbane Konnotation mithilfe von Türmen ist die Villa von Settefinestre bei Cosa, die in spätrepublikanischer Zeit errichtet wurde (Abb. 296. 297)¹⁰⁵⁴. Die Anlage erhebt sich auf mehreren Terrassen, wobei der Hauptkomplex einer großen Ebene zugewandt ist, auf der sich die Felder und Ländereien der Villa befanden. Der Villa erfüllt eine Doppelfunktion aus luxuriösem Wohnbau einerseits und agrarischem Nutzbau andererseits, was eine dementsprechende Gliederung in eine komfortable *pars urbana* und eine baulich abgetrennte *pars rustica* zur Folge hat. Die repräsentative *pars urbana* entspricht mit ihrer blockhaften Anlage des Zentral-

1051 Zu einer Umgestaltung der Villa Oplontis kommt es in claudisch-neronischer Zeit, um 45–60 n. Chr., als der Hauptbau um einen östlichen Seitentrakt ergänzt wird, der als Teil der umgebenden Gartenanlage zu verstehen ist. In diesem Anbau reihen sich verschiedene Speiseräume aneinander, die an einer großen *piscina* liegen; diese wird von einer regelmäßigen Pflanzung aus Buchsbäumen und einer Statuengalerie gesäumt. Die Speiseräume blicken auf das kunstvolle Wasserbecken- und Gartenensemble, wobei der mittlere Saal von Lichthöfen umgeben wird: Die Lichthöfe sind mit Gartenmalereien im Vierten Stil ausgestattet und geben den Blick in die angrenzenden Räume frei, was nicht nur einer verfeinerten Blickführung entspricht, sondern auch ein subtiles Spiel zwischen Illusion und Wirklichkeit, Innenraum und Außenraum, bewirkt.

1052 Zur typologischen Herkunft der Turmform aus dem Agrarbereich, seiner Umformung und Verwendung im Villenbau vgl. Förtsch 1993, 122–125.

1053 Plin. *Epist.* 2, 17, 11. Vgl. Förtsch 1993, 6; Lefèvre 1977, 522.

1054 Die Villa von Settefinestre, eine von drei Villen im *suburbium* von Cosa (Ansedonia), reicht vermutlich in die erste Hälfte des 1. Jh. v. Chr. zurück, eine weitere Bauphase scheint in frühaugusteischer Zeit (ca. 40–20 v. Chr.) stattgefunden zu haben, da sich Ziegelstempel mit den Initialen eines Lucius Sestius, Konsul im Jahr 23 v. Chr., fanden und den Besitzer der Villa dem Senatorenstand zuweisen. Zur Villa von Settefinestre vgl. u. a.: Förtsch 1993, 139. 159. 165; Gros 2006, 279–282; Mielsch 1987, 48 f.

komplexes zwar dem republikanischen Schema der Peristylvillen, bewahrt aber die regelmäßige Abfolge der städtischen *domus* mit tuskanischem Atrium und anschließendem Peristyl. Zur beherrschenden und monumentalen Wirkung der *villa urbana* trägt die massive *basis villae* bei, auf deren Podium und umlaufenden Kryptoportiken sich das Hauptgebäude erhebt. Dieses ist an zwei Seiten und anschließend an das Peristyl von einer Porticus umgeben, wobei die Porticus und die darunterliegende Kryptoporticus dem angrenzenden Garten und der Ebene zugewandt sind, sodass sich von hier aus ein weiter Blick auf die Landschaft und den Ziergarten ergab. Eingefasst wird der Garten von einer Ummauerung mit einer regelmäßigen Abfolge aus Miniaturtürmen, die hier keinesfalls funktional, sondern vielmehr symbolisch aufzufassen sind – sie verdeutlichen den Territorial- und Machtanspruch des Villenbesitzers und wirken wie ein verkleinertes Abbild einer Stadtmauer. Der zugrunde liegende Gedanke der Stadtimitation und das Bedürfnis, die Villa als miniaturhaftes Modell der Stadt mit dazugehörigen Mauern, Türmen und Portiken anzulegen, sind also bereits seit republikanischer Zeit vorhanden¹⁰⁵⁵.

In spätrepublikanischer Zeit, vermutlich schon in der 1. Hälfte des 1. Jh. v. Chr., setzt jedoch eine neue Entwicklung im Villenbau ein, die zur Abkehr von der blockhaften und geschlossenen Anlage der Peristylvillen führt und sich in einer zunehmenden Öffnung der Villa nach außen zeigt. Diese Tendenz, die ein stärkeres Ausgreifen in den umgebenden Raum anstrebt und eine Auflösung der kompakten Baukörper zur Folge hat, prägt sich vermutlich gleichzeitig mit dem Aufkommen des Meervillentypus aus, der *villa maritima*. In der republikanischen Literatur, bei Cato, Varro oder Cicero, noch unbekannt, findet sich der Ausdruck *villa maritima* erst ab augusteischer Zeit, während Erwähnungen von Küstenvillen des Marius (bei Misenum) und des Lucullus (am Golf von Neapel) belegen, dass der Typus der Meervilla schon älter ist¹⁰⁵⁶. Architektonisch zeichnet sich die *villa maritima* durch eine Aufspaltung und Zergliederung der Zentralkomplexe aus, eine Auflockerung des kompakten Baukerns in Einzelgebäude, die divergierenden Achsen folgen. Charakteristisch für die Bauweise der *villa maritima* ist eine lockere Streuung von Einzelbauten, die je nach Geländebeschaffenheit auf verschiedenen Terrassen in der Landschaft verteilt sind, unterschiedliche Ausblicke eröffnen und in die Parkanlagen der Villa integriert sind: Einzelne Bauten werden somit als selbständige Einheiten in Form von *diaetae*-Gruppen vom Villenkern abgesondert und Gärten, Haine und landschaftlichen Besonderheiten zunehmend miteinbezogen. Die *villa maritima* wird als eine Architekturform ausgebildet, die von den topographischen Gegebenheiten und Besonderheiten des Terrains geprägt ist, sich durch individuelle Baulösungen an die Erfordernisse des Geländes anpasst, die pittoreske Küstenlage optimal ausnutzt und die Villa im Hinblick auf die ästhetischen Reize der Landschaft konzipiert. Von den topographischen Anforderungen bestimmt und vielfach auf mehreren Terrassen errichtet, weisen zahlreiche Meeresvillen eine charakteristische Zweiteilung auf: Ein Stück von der Küste entfernt und meist auf der höchsten Erhebung des Geländes gelegen, befindet sich der eigentlich Kernbau mit einem mehr oder weniger geschlossenen Wohntrakt auf einem natürlichen oder künstlich terrassierten Plateau. Unterhalb dieses blockförmigen Hauptgebäudes und direkt im Uferbereich liegt eine zweite, „maritime“ Sektion, die von verschiedenen Bauten eingenommen wird: Neben Thermen, Grottroniclinien, Nymphäen und Portiken, die sich bis zum Wasser hinabziehen, ist der maritime Trakt meist mit einem kleinen Privathafen und zugehörigen Landungsstegen ausgestattet, welche eine Anreise über das Meer ermöglichen. Da die Gebäu-

¹⁰⁵⁵ Zur Stadtimitation als wichtiges Motiv der Villenarchitektur vgl. Förtsch 1993, 28. 92; Mielsch 1987, 49.

¹⁰⁵⁶ Der Ausdruck *villa maritima* findet sich bspw. bei Cornelius Nepos (Leben des Atticus 6, 5). Zur Etymologie von *villa maritima* vgl. Gros 2006, 265. Im Hinblick auf die Herausbildung der *villa maritima* nimmt Mielsch (1987, 50) an, dass der locker gegliederte Typus etwa gleichzeitig mit der Peristylvilla entstand und je nach den Erfordernis-

sen des Geländes unterschiedlich gestaltet wurde: auf einem hügeligen Gelände blockhaft, auf einer Steilküste mit einer Abfolge von Einzelbauten. Zur Entwicklung und den Merkmalen des Bautypus *villa maritima* vgl. u. a.: Bergmann 1991, 49–51. 56; D’Arms 1970, 126–129; Drerup 1959, 162; Förtsch 1993, 24; Gros 2006, 302–304; Mielsch 1987, 60; Pappalardo 2007, 18 f.; Römer 1981, 98; Schneider 1995, 74 f.; Stefani 2010, 18 f.

detrakte der Villa oft auf einem großen Areal verteilt waren (z. B. die Villa von Posillipo bei Neapel), wurden der Hauptkomplex am Hang und das „Seeviertel“ durch eine Reihe von Treppen, Rampen und Porticen miteinander verbunden, die sich inmitten der terrassierten Gartenanlagen befanden und über den Küstenhang verstreut lagen. Nicht nur von diesen Spazierwegen, Ambulationes und dazwischenliegenden Gärten, sondern auch von den einzelnen Pavillons und *turris-diaetae* ergaben sich immer wieder spektakuläre Panoramablicke auf die Küstenlinie und das Meer. Ein facettenreiches literarisches Zeugnis für den Typus der *villa maritima* findet sich in einem Villengedicht des Statius, welches die Meervilla des Pollius Felix bei Sorrent beschreibt:

„Zwischen den Mauern, die durch den Namen der Sirenen bekannt sind, und dem Felsen, auf dem der Tempel der tyrrhenischen Minvera steht, gibt es hoch oben eine Villa mit Rundblick auf das dicarcheische Meer.“¹⁰⁵⁷

Ein frühes und archäologisch gesichertes Beispiel, das die Ausbildung der *villa maritima* in der ersten Hälfte des 1. Jh. v. Chr. belegt, ist eine Villa bei Sperlonga an der Via Flacca¹⁰⁵⁸. Nicht weit entfernt von der kaiserlichen Villa des Tiberius, die durch die Skulpturenfunde der Polyphemgrotte berühmt wurde, liegen die Hauptgebäude dieser Küstenvilla auf mehreren Terrassen über dem Meer und am Ufer eines Baches (Abb. 299). Anstelle eines geschlossenen und blockhaften Komplexes reihen sich verschiedene Gebäude mit Porticus-Verkleidung aneinander und folgen der Geländebeschaffenheit. Auf der anderen Seite des Flüsschens, vom Hauptgebäude isoliert und nur durch eine Brücke damit verbunden, befand sich ein einzelner Pavillon (*diaeta*), während sich auf der Hauptterrasse weitere Porticen und Gärten erstreckten. Da die Küstenstraße nach Terracina (Via Flacca) einen direkten Anschluss der Villa ans Meer verhinderte, wurde die Straße mit einer Brücke überbaut, was einen separaten Küstenzugang ermöglichte. Eine anschließende Rampe führte bis zum Strand, wo eine lange Uferporticus einen kleinen Hafenbereich säumte. Mit ihren vielen Aussichtsöglichkeiten und einem Grundriss, der die gegebenen Landschaftsformen berücksichtigt, bezeugt die Villa bei Sperlonga schon früh eine Erschließung des Landschaftsraumes und eine locker gruppierte Bauweise, die auf die Geländebeziehungen abgestimmt ist.

Ein lehrreiches Beispiel für die Anlage einer *villa maritima* in der Mitte des 1. Jh. n. Chr. bietet die Villa von Capo di Sorrento auf der gleichnamigen Halbinsel (auch: Villa di Punta di Sorrento)¹⁰⁵⁹. Die Villa, von der sich heute nur mehr Substruktionen, Unterbauten und Zisternen erhalten haben, war deutlich in zwei verschiedene Teile gegliedert, wobei sich das Hauptgebäude auf dem Höhenrücken eines vorspringenden Kaps befand und über mehrere Terrassen erstreckte (Abb. 300, 301). Neben der Terrassierung für den Hauptkomplex, der nach Südwesten von einer Ambulatio eingefasst wird, sind im Grundriss noch die Fundamente eines halbrunden Aussichtspavillons (A) erkennbar und haben sich die Substruktionen einer großen Zisterne erhalten. An den Hauptkomplex schließt sich eine natürliche Bucht mit steilem Felsbecken an, das die Spitze des Kaps beinahe vom Festland trennt und in römischer Zeit als Privathafen der Villa genutzt wurde, was eine Anlegestelle in der kleinen Bucht belegt. Ein natürlicher Felsübergang, der durch eine Brücke verbreitert wurde, gewährt den Zugang auf das vorgelagerte Kap, das ebenfalls von der Villa bebaut war und das „Seeviertel“ beherbergte. Durch Treppen, Rampen und Zick-Zack-Porticen erreichbar, waren hier reich dekorierte Nymphäen und Grottentriclinia direkt an die steil abfallende Klippe gesetzt oder in den Fels hineingebaut. Dabei wurden

¹⁰⁵⁷ Stat. *Silv.* 2, 2, 1–3; Zitat: Wissmüller 1990, 48; vgl. Bergmann 1991, 51 f.; Mayer 2005, 197.

¹⁰⁵⁸ Das Mauerwerk der Verbindungsrampe aus *opus incertum* legt eine Datierung in das frühe 1. Jh. v. Chr. nahe. Zur Villa bei Sperlonga vgl. u. a.: Förtsch 1993, 150.

176; Gros 2006, 304 f.; Mielsch 1987, 50–52.

¹⁰⁵⁹ Zur Villa von Capo di Sorrento vgl. Bergmann 1991, 56, 59 f.; Förtsch 1991, 123, 179; Mielsch 1987, 60 f.

sowohl in der Konzeption des Seeviertels als auch des Hauptgebäude auf dem darüberliegenden Plateau die Ausblicksmöglichkeiten auf die umliegende Küste berücksichtigt und dem Bezug der Villa zum umgebenden Landschaftsraum große Bedeutung zugemessen. Das erweist sich beispielsweise an der halbrunden Exedra im oberen Bereich der Villa (A), die Richtung Westen nach Sorrent ausgerichtet ist und einen Blick auf das dortige Kap gewährt. Auf dem „Inselkomplex“ des Seeviertels ist ein Aussichtsraum durch seine besondere Orientierung herausgehoben (B) und insofern von der restlichen Architektur unterschieden, als er sich direkt auf Neapel und den Vesuv öffnet. In diesem maritimen Teil der Villa befand sich auch ein exponierter Aussichtsturm (C), der vermutlich in flavischer Zeit errichtet wurde und einen Panoramablick auf den gesamten Golf mit den umliegenden Inseln bot.

Neben den locker verteilten Gebäudekompartimenten der Meervillen und der blockhaften Anlage der Peristylvillen lassen sich im Villenbau der frühen Kaiserzeit auch solche Mischformen ausmachen, die einen kompakten Zentralkomplex mit einer Reihe von Anbauten in unterschiedlicher Orientierung kombinieren. Beispielhaft für diesen „Mischtypus“ sind die Anlagen in Stabiae, das nach dem Zeugnis des Plinius (*Nat. Hist.* 3, 70) ein regelrechter Villenort mit vielen luxuriösen Domizilen war, darunter die Villa San Marco, die an einem steilen Felshang über dem heutigen Castellammare di Stabia liegt und sich auf den südlichen Golf von Neapel bis zur Halbinsel von Sorrent orientiert (Abb. 302. 303). Der monumentale Villenkomplex von San Marco mit einer Vielzahl an Räumen wurde in mehreren Bauphasen in julisch-claudischer Zeit errichtet, wobei der Ausgangspunkt des Villenbaus ein älterer Baukern mit blockhafter Anlage rund um ein Atrium war. An diesen kompakten Kern schließt sich mit abweichender Orientierung ein Thermenrakt aus augusteischer Zeit an¹⁰⁶⁰. In claudischer Zeit erfährt die Villa eine Ausweitung nach Südwesten und erhält einen groß angelegten Gartenteil, der nach Westen auf den Golf von Neapel ausgerichtet ist. Eingefasst wird dieser Gartenbezirk von einer rechteckigen Porticusanlage, deren rückwärtiger Teil eine bogenförmige Exedra ausbildet, die teilweise in den anstehenden Hang gebaut ist. Den Abschluss der halbrunden Exedra bildet ein Nymphäum, das sich in derselben Achse wie die lange *piscina* befindet, die in der Mitte des Gartens von regelmäßigen Baumpflanzungen gesäumt war. Porticus und Garten öffnen sich nach Westen hin auf einen großen Saal, der an den Seiten von je zwei *diaetae* flankiert wird. Diese Räume sind auf die Küste orientiert und erfüllten eine besondere Aussichtsfunction. An die axial gegliederte Gartenanlage schließt sich eine weitere Porticus an, die sich nur teilweise erhalten hat und vermutlich mit II-förmigem Grundriss (*porticus triplex*) zu ergänzen ist. Die mehrflügelige Säulenhalle war auf den Golf und die Halbinsel von Sorrent orientiert, bot einen Panoramablick und wurde als Wandelgang (*ambulatio*) genutzt.

Bereits dieser summarische Abriss zur Entwicklung des römischen Villenwesens und die wenigen Exempla aus der späten Republik und frühen Kaiserzeit verdeutlichen, dass sich römische Villenarchitektur stets mit besonderer Rücksicht auf den jeweiligen Standort entfaltete und die umgebende Landschaft eine entscheidende Rolle für Orientierung und Anlage des Villenbaus spielte. In diesem Sinne ist es ein Charakteristikum römischer Villengestaltung, dass sich die Architektur zur Landschaft hin öffnet und auf diese abgestimmt ist, genauso wie die Einbeziehung von Gärten und Parks in den Lebensbereich ein konstitutives Element der Villegiatur ist. Als Refugium der römischen Oberschicht auf dem Lande konzipiert, erhält die gelungene Verbindung von Landschaft und Architektur, die Synthese von Natur und Kultur eine zentrale Bedeutung im Villenbau, sodass der Landschaftsgenuss und die ästhetisch geprägte Erfassung des Landschaftsraumes zu einem leitenden Gedanken in der Errichtung römischer Landresidenzen werden¹⁰⁶¹. Gartenanlagen und Parks dienen dabei als Vermittler zwischen den Villengebäuden

¹⁰⁶⁰ Zur Villa San Marco, ihren Errichtungsphasen und Bauprogramm vgl.: Barbet 1999 (J. Rougetet), 41–58; D’Arms 1970, 128 f.; Förtsch 1993, 141; Gros 2006, 296; McKay 1975, 118 f.; Mielsch 2001, 59; Sodo 2005,

49–51; Sodo 2007, 39–43. Zur topographischen Situation der Stabianer Villen vgl. Stefani 2010, 12.

¹⁰⁶¹ Vgl. Römer 1981, 98 f.; Zanker 1979, 462.

und der umgebenden Landschaft, als Übergangsbereich und Bindeglied zwischen der „äußeren“ Natur und dem Innenraum. Die Gärten, die in keiner Villa fehlen durften und denen vielfach die besondere Aufmerksamkeit des Besitzers galt, waren oft nach formalen und botanischen Gesichtspunkten konzipiert und einer regelmäßigen Gliederung aus Rastern, Beeten und linearen Formen unterworfen. Erreicht wurde diese lineare Anlage der Gärten, die in ihrem Bestreben nach Regelmäßigkeit und Symmetrie an französische Barockgärten erinnern, mithilfe von Spazierwegen, Hecken, Einfassungen und Baumreihen, sodass die Gärten ähnlich wie die Villenbauten selbst mit Rücksicht auf verschiedene Blickachsen angelegt wurden¹⁰⁶². Wie am Beispiel der gut erhaltenen archäobotanischen Befunde in der Villa Oplontis deutlich wird, wiesen die römischen Villengärten einen stark formalisierten Charakter auf, in dem symmetrische Pflanzungen dominierten, eine regelmäßige Anordnung das Bedürfnis nach organisierter Raumgestaltung ausdrückte und eine gezähmte, wohlgeordnete Natur vorherrschte (Abb. 293). Ein weiterer Bestandteil der ornamental und linear strukturierten Grünanlagen, die nicht nur einen Übergang zwischen der landschaftlichen Umgebung und der Villenarchitektur schufen, sondern auch zum Spazierengehen und Flanieren einluden – ein Lustwandeln, das Plinius in seinen Villenbriefen ausführlich schildert (Plin. *Epist.* 2, 17, 14; 5, 6, 17) –, waren Haie und Baumpflanzungen, die als beliebte Versatzstück des Villengartens Schatten und angenehme Kühle spenden sollten (Abb. 304–306). Die Gärten und Parks, die vielfach mit Porticen, kleinen Türmen, Pavillons und *diaetae* ausgestattet waren, um zur Aufnahme von Speise-, Ruhe- und Aussichtsräumen zu dienen, galten den Römern als gestalteter und künstlerisch überformter Landschaftsbereich (*topiaria opera*), eine Nachahmung der Landschaft im Kleinen: eine *imitatio ruris*. Genau in dieser Sichtweise sind die römischen Ziergärten mit ihren kunstvoll geschnittenen Sträuchern, Spazierwegen und aufgereihten Pflanzungen auch in den Villenbriefen des Plinius bei der Beschreibung des berühmten Gartenhippodroms präsent:

„Hier tritt eine Grasfläche, dort Buchsbaum dazwischen, der in tausenderlei Form gebracht ist, hin und wieder als Buchstaben, die einmal den Namen des Herrn nennen, dann den des Gartenkünstlers; abwechselnd erheben sich kleine Wendemarken, dann sind Apfelbäume eingefügt, und inmitten einer ganz städtischen Anlage erscheint plötzlich, wie hinzugesetzt, eine *Nachahmung des Ländlichen*.“¹⁰⁶³

¹⁰⁶² Ein gutes Beispiel für die linear geordnete Gartengestaltung ist die Villa von Oplontis, wo Jashemski einen großen Teil der ursprünglichen Bepflanzung anhand von Wurzelbefunden rekonstruieren konnte. Demnach verliefen entlang von Baumreihen gerade Spazierwege, wurden Pappeln und Apfelbäume zwischen Beeten aus Chrysanthemen nachgewiesen. Daneben gab es regelmäßige Anpflanzungen von Ziersträuchern wie Oleander an der östlichen Porticus und Frontseite der Villa. Buchsbäume waren im östlichen Gartenbereich an der großen *piscina* angepflanzt, wo sie den Skulpturenschmuck ergänzten. Allerdings lässt sich der Naturbezug in der Villa Oplontis nicht auf den eigentlichen Gartenbereich, die *topiaria opera*, die sich direkt um die Villenarchitektur schlossen, beschränken, sondern die gestaltete Natur greift zudem sowohl in den Wohnbereich selbst als auch in die umliegende Landschaft aus: Im Inneren und unmittelbaren Wohnkontext der Villa waren eine Reihe von Kleingärten angelegt (beispielsweise im Lichthof nach dem Atrium oder im Thermenbereich), während mitten im Säulenhof des Küchentrakts ein riesiger Baum (vermutlich Walnuss) aufragte. Auch das weitere

Umland der Villa war in eine gestaltete Landschaft eingebettet: Im Norden der Anlage und anschließend an die formal gestalteten Gärten erstreckten sich die Landgüter und agrarisch genutzten Pflanzungen, wobei archäobotanische Befunde die Kultivierung von Olivenbäumen, Wein und Obstbäumen (Äpfel, Birnen) nachweisen konnten. Zur Anlage und Ausstattung römischer Villengärten und dem Garten von Oplontis vgl. u. a.: Bergmann 2002, 93–95; Börsch-Suppan 1967, 56 f.; Carroll 2003, 34–38; Förtsch 1993, 68 f. 77. 83 f.; Grimal 1969, 211–216; Jashemski 1979, 290–293. 300–305; Mielsch 1987, 117–121; Römer 1981, 85; Schneider 1995, 42–44; Zanker 1979, 463 f.

¹⁰⁶³ „*alibi pratulum, alibi ipsa buxus intervenit in formas mille discripta, litteras interdum, quae modo nomen domini dicunt, modo artificis: alternis metulae surgunt, alternis inserta sunt poma, et in opere urbanissimo subita velut inlati ruris imitatio.*“ Plin. *Epist.* 5, 6, 35. Zitat u. Ü. nach: Förtsch 1993, 13 (Mark. Verf.); vgl. Börsch-Suppan 1967, 58; Mayer 2005, 158; Schneider 1995, 44 f.

Neben der *imitatio ruris* in Form von gepflegten Gärten war der unmittelbare Bezug der Villa zur umgebenden Landschaft, ihre Einbettung und Lage, von entscheidender Bedeutung für die römische Villegiatur. Gerade die frühen römischen Luxusvillen der (spät-)republikanischen Zeit liegen an erhöhten und herausragenden Positionen, wurden an beherrschenden Hanglagen, auf Hügelkuppen oder Vorgebirgen (beispielsweise den Albanerbergen) errichtet, auf denen sich die blockförmigen Wohntrakte mit ihren Terrassierungen, Substruktionen und markanten Podien (*basis villae*) weit über die Umgebung erhoben (z. B. Mysterienvilla, Villa von Settefinestre). Die monumentale Wirkung, die von solchen Standorten ausgeht, an denen die Villen gleichsam über der Landschaft „thronen“, ist womöglich als Machtdemonstration der frühen Villenbesitzer zu verstehen (vgl. Seneca, *Epist.* 51, 11; Tac. *Ann.* 14, 9), wenngleich der ästhetische Landschaftsgenuss seit republikanischer Zeit ein Hauptfaktor in der Standortwahl ist. Da eine erhöhte Lage den umgebenden Raum am besten erschließt, entstanden die *otiums*-Bauten der Aristokratie mit Panoramablick auf die Ebene, auf ein Binnengewässer oder die Küste, sofern es sich nicht um regelrechte „Meeresvillen“ handelte¹⁰⁶⁴. Denn ab dem späten 1. Jh. v. Chr., als die Seeräuberprobleme im thyrrenischen Meer gebannt und die Küstengewässer von der Piraterie befreit waren, wurden die Villen zunehmend in Meeresnähe angesiedelt und auf erhöhten Plateaus oder an Küstenvorsprüngen errichtet, um die pittoreske Lage zu nutzen. Dabei sind Innenraum und Außenraum, Architektur und umgebende Natur konzeptionell aufeinander abgestimmt, die landschaftliche Schönheit unter dem Terminus *«amoenitas»* ausschlaggebend für die Standortwahl einer *otiums*-Villa¹⁰⁶⁵. Das Aufsuchen reizvoller Gegenden und das gleichzeitige Bestreben, sich als Villenbesitzer nicht allzu weit von der Hauptstadt zu entfernen, führten in der frühen Kaiserzeit zu einer charakteristischen Regionalverteilung und hatten eine Konzentration der römischen Villegiatur in Mittelitalien zur Folge. Seit dem 2. Jh. v. Chr. lässt sich eine Zusammenballung von Villen an verschiedenen Orten des römischen Suburbiums erkennen, die durch ihre Nähe zur Hauptstadt für den Bau von Villen prädestiniert waren und sich durch eine gute Erreichbarkeit auszeichneten. Große Beliebtheit erlangten in dieser Hinsicht die Berghänge östlich und südöstlich von Rom, die Albanerberge und das Gebiet um Tusculum, Lanuvium und Bovillae. Ebenso entwickelten sich die Gegenden von Tibur und Praeneste sowie um die Seen Latiums (z. B. des Nemisees) mit Orten wie Aricia zu Zentren der suburbanen Villegiatur, sodass hier im Laufe des 1. Jh. v. Chr. riesige Villenanlagen entstanden, die eine Möglichkeit zum kurzfristigen Rückzug aus der Stadt boten. Cicero etwa besaß Villen in Tusculum, bei Arpinum in Südlatium, in Formiae, Cumae und bei Pompeji, Lukull war Villenbesitzer in Tusculum, Misenum und Neapel, während für Augustus suburbane Villen in Lanuvium und Tibur bezeugt sind. Daneben spielt die thyrrenische Küste südlich der Tibermündung bei Laurentum eine große Rolle in der Häufung von suburbanen Villen und Plinius d. J. berichtet ausführlich über Anlage und Erholungsmöglichkeiten seines *Laurentinum*¹⁰⁶⁶. Seit dem Ende des Piratenunwesens kommt es zu ei-

1064 „Ob in Hanglage oder in unmittelbarer Ufernähe gebaut, hatten diese Landsitze als Hauptziel die Ausnutzung der Reize der Gegend für das Wohlbefinden der Besitzer.“ Kotsidu 2008, 54. „Die reizvolle Lage, eingebettet in die Landschaft der Umgebung, war für den Gesamtkomplex der Villa folglich weniger aus ökonomischen Interessen von Bedeutung, sondern vielmehr wegen der Einbeziehung des Landschaftspanoramas in die Villenarchitektur.“ Mayer 2005, 157. Über den idealen Standort einer Villa berichten Cato (*de agr.* 1, 3) und Varro (*de Rer. Rust.* 1, 7, 1–4), dass sich die Anlage nach Möglichkeit am Fuße eines Berges mit Orientierung nach Süden befinden sollte, während in der näheren Umgebung eine florierende Stadt, das Meer oder ein schiffbares Gewässer und eine verkehrstaugliche, gut befahrbare Straße angesiedelt sein sollten. Die Landschaft sollte an den Hügeln durch wilde Wälder

und Flüsse geprägt sein, die darunterliegenden Hügel und Ebenen durch fruchtbare Felder und Wiesen mit Schafherden und Ziegen. Dass diese Anforderungen an das landschaftliche Umfeld beim Villenbau auch Berücksichtigung fanden, bezeugen die Tusci des Plinius, der eine ausführliche und dem entsprechende Umgebungsbeschreibung liefert (Plin. *Epist.* 5, 6, 7–13). Zur Einbindung der Villa in die Landschaft vgl. u. a.: Bergmann 2002, 96–98; Lefèvre 1977, 524; Mielsch 1987, 46. 52 f.; Rostowzew 1904, 126; Schneider 1995, 74; Zanker 1979, 462.

1065 Zur Standortwahl der *villae maritimae* vgl. Bergmann 1991, 49; D’Arms 1970, 126; Lafon 1996, 137; Mielsch 1987, 135–139; Zanker 1995, 142.

1066 Zu den Villenorten des römischen Suburbiums vgl. u. a.: Gros 2006, 291; Mayer 2005, 39. 149 f.; Mielsch 1987, 137–139; Schneider 1995, 16.

ner verstärkten Ansiedlung von Villen an den Küsten Latiums und Kampaniens, von Misenum (Capo Miseno) bis nach Surrentum (Sorrent), sodass Plinius die dichte Bebauung der Küsten mit Villen erwähnt¹⁰⁶⁷ und ein „nahtloser“ Übergang zwischen der Villenkonzentration des römischen Suburbiums und dem zweiten Zentrum römischer Villegiatur entsteht: Von Cicero als „*cratera illum delicatum*“ bezeichnet (Cic. *Epist. ad Atticum*, 2, 8, 2) ist der Golf von Neapel seit dem 2. Jh. v. Chr. eines der beliebtesten Erholungsgebiete für vermögende Römer, an dem die Schönheit der Landschaft, das milde Klima und die fruchtbare Vegetation geschätzt werden, sodass es hier zu einer dichten Ansammlung von Modeorten für den Villenbesitz kommt: Baiae, als mondänes Zentrum der *otiums*-Kultur, das wegen seiner Thermalquellen, Heilbäder und als Vergnügungszentrum berühmt war, Misenum, Bauli, Puteoli, Lucrinus, Cumae, Neapel, Pompeji, Herculaneum, Capri und Surrentum, die Kampanien vom 1. Jh. v. Chr. bis ins 1. Jh. n. Chr. zur bevorzugten Gegend römischer Villenkultur machen. Unter den frühen Villenbesitzern in Kampanien, von denen sich durch literarische Erwähnungen fast fünfzig ausmachen lassen, finden sich so bekannte Namen der römischen Führungsschicht wie L. Licinius Crassus, L. Cornelius Sulla, L. Licinius Lucullus, Q. Hortensius Hortalus, C. Calpurnius Piso, Appius Claudius, Cicero (der am Golf gleich drei Landhäuser besitzt) oder Augustus mit seiner Villa in Capri¹⁰⁶⁸. Noch immer nahe genug an der Hauptstadt, um für senatorische Kreise attraktiv zu bleiben, aber bereits in gebührendem Abstand von Roms luxusfeindlichen Traditionen, wird der „*crater delicatus*“ zu einem Synonym für eine philhellenische *otiums*-Kultur und Symbol einer luxuriösen Lebensweise. Die große Beliebtheit der kampanischen Villen- und Erholungsorte hält auch im 1. Jh. n. Chr. und bis in flavische Zeit an, während es nach dem Vesuvausbruch 79 n. Chr. verständlicherweise zu einer Abkehr von der verwüsteten Region kommt. In augusteischer Zeit war die Bebauung der Küstenregion jedoch so dicht, dass sich ein Villenort an den nächsten reihte und auf diese Weise – wie heute – der Eindruck einer einzigen Stadt entstand, was sich in Strabons geographischer Beschreibung der Golfregion ebenso eindrucksvoll niederschlägt wie die hohe Wertschätzung der Golfregion bei den römischen Villenbesitzern:

„Über diesen Ufern liegt ganz Kampania, die geeignetste aller Ebenen. Fruchtbare Erdhügel und die Berge der Sanniten und Osker umgeben sie. [...] Ein Beweis der Fruchtbarkeit des Landes ist, dass hier das schönste Getreide wächst; [...] Aber auch die edelsten Weine erhalten die Romaner aus Kampania [...]. Auch manche Romaner, welche an solchem Leben gefallen finden, und die Menge der durch ebendiese Lebensweise dorthin [Neapel] gezogenen Männer sehen, lieben diesen Ort und leben daselbst zum Vergnügen. [...] Über diesen Orten [Herculaneum und Pompeji] liegt der Berg Vesuv, in schönsten Feldgütern rings umwohnt, außer dem Gipfel. [...] Hier [Surrentum] endet der Meerbusen, welcher der Krater heißt, und von zwei Seiten gegen Süden schauenden Vorgebirgen eingeschlossen ist, dem Misenon und dem Athenaion. Sein ganzer Umfang ist ausgeschmückt teils mit den erwähnten Städten [darunter: Baiae, Puteoli, Neapel, Herculaneum, Pompeji, Surrentum], teils mit Gehöften und Pflanzungen, welche zwischen jenen einander berührend den Anblick einer Stadt gewähren.“¹⁰⁶⁹

Die Öffnung der Villa in den umgebenden Landschaftsraum und eine damit einhergehende ästhetische Raumerfassung äußern sich nicht nur in der Anlage von Gärten und Parks oder dem Auf-

¹⁰⁶⁷ „Die Küste zieren in anmutiger Vielfalt die Gebäude von Villen, bald zusammengedrängt, bald vereinzelt, die das Bild vieler Städte bieten, ob man sich auf dem Meer oder an der Küste aufhält.“ *„Litus ornant varietate gratissima nunc continua, nunc intermissa tecta villarum, quae praestant multarum urbium faciem, sive mari sive ipso litore utare.“* Plin. *Epist.* 2, 17, 27. Zitat u. Ü. nach: Förtsch 1993, 8.

¹⁰⁶⁸ Zur Beliebtheit der Golfregion für die Villegiatur und den kampanischen Villenbesitzern: vgl. Bergmann 1991, 49; Bergmann 2002, 91. 96; D’Arms 1970, 118 f. 122. 126 f.; Gros 2006, 289 f. 308; Kotsidu 2008, 54; Lefèvre 1987, 247; McKay 1975, 114; Noble Howe 2007, 19; Pappalardo 2007, 17 f. 27; Schneider 1995, 11. 15 f.

¹⁰⁶⁹ Strabo *Geogr.* 5, 5, 3–8. Ü. nach: Forbiger 2007, 340–348.

schwung schön gelegener Villenorte, sondern auch in der architektonischen Ausrichtung auf ein beeindruckendes Panorama und dem grundlegenden Bedürfnis nach pittoresker Fernsicht, die zu einem wichtigen Bestandteil römischer Villenarchitektur aufsteigen. In Form des *prospectus* wird das Umland auf neuartige Weise in den Wohnraum integriert, sodass es zu einer der wichtigsten Aufgaben im Villenbau wird, reizvolle Landschaftsausblicke zu schaffen und vielfältige Aussichtsmöglichkeiten bereitzustellen¹⁰⁷⁰. Dieses Interesse am Landschaftsprospekt wird nicht nur zu einem maßgeblichen Katalysator der Villenarchitektur, sondern bezeugt auch eine Form der Raumwahrnehmung, die auf ein betrachtendes Subjekt ausgerichtet ist und die Landschaft als ästhetisches Requisite des eigenen Wohnraums begreift. Dabei lässt sich die hohe Wertschätzung von Fernblicken, die sich seit der Etablierung der Luxusvillen im 1. Jh. v. Chr. bemerkbar macht, nicht nur an den archäologischen Befunden des Villenbaus ablesen, sondern kommt auch in der Quellenliteratur und vielen literarischen Notizen zum Ausdruck, die bezeugen, dass die Kategorien Ausblick und Prospekt entscheidende Kriterien zur Bewertung von Räumen und Villenbauten waren: In einem Gedicht von Statius, das die Villa des Pollius Felix bei Sorrent zum Thema hat, werden nicht nur die verschiedenen Fernblicke auf das Meer, die Küste und die nahegelegenen Inseln aufgezählt (Ischia, Procida, Misenum, Puteoli, Neapel usw.), sondern auch die Orientierung der einzelnen Gebäudeteile und die damit verbundenen Ausblicksmöglichkeiten erwähnt:

„Dieses Gebäude schaut nach Osten, zum noch zarten Glanz des Phöbus; jenes hält das fallende und verbrauchte Licht (des Tages) fest und weigert sich, es zu entlassen dann, wenn der Tag schon müde ist und der Schatten des dunklen Berges ins Meer fällt und die Paläste auf der gläsernen Fläche schwimmen. Dieser Teil der Villenanlage ist erfüllt vom Rauschen des Meeres, jener kennt nicht die tönenden Fluten, er liebt die Stille des Landes.“¹⁰⁷¹

Noch prägnanter als in der Dichtung des Statius ist die Betonung des landschaftlichen Prospekts in den Villenbriefen des jüngeren Plinius präsent: Bei fast jeder Schilderung eines Raumes oder einer *diaeta* wird den Ausblicksmöglichkeiten die größte Aufmerksamkeit gewidmet, äußert sich das Bedürfnis, auf unterschiedliche Landschaftsszenarien hinauszuschauen, und erhält die Aussicht einen größeren Stellenwert in der Beschreibung als die Ausgestaltung und Ausstattung der Räume. Gerade die Villenbriefe verdeutlichen, dass die Suche nach dem idealen *prospectus* und der damit verbundene Landschaftsgenuss entscheidend für das römische Verständnis einer Villa waren und dass mit dem Aufschwung des Villenwesens auch eine hoch entwickelte Form landschaftlicher Raumerfassung einhergeht¹⁰⁷². Für Plinius gehören die nähere und weitere Umgebung insofern zur Villa, als sie durch Ausblicke erschlossen und in den Wohnraum integriert werden, sodass sich das Landschaftspanorama – nicht nur in gemalter, sondern vor allem auch in realer Form – als unverzichtbarer Bestandteil für die *amoenitas* einer Villa erweist. Besonders hervorzuheben sind in dieser Hinsicht das Strandtriclinium und die *zotheca* des *Laurentinum*: Plinius schildert, welche Aussicht er von einem großen Triclinium besitzt, das sich im hinteren

1070 „Wo immer die äußeren Vorzüge einer Villa zur Sprache kommen, Kühnheit der Anlage, weiträumige Ausdehnung, Kostbarkeit der Ausstattung, klimatische Reize, abgeschiedene Lage: fast in jedem Fall findet die Aussicht besondere Beachtung.“ Drerup 1959, 148. „Villa und *prospectus* sind also in der Vorstellungswelt der römischen Villenherren offensichtlich eng miteinander verknüpft.“ Schneider 1995, 77. Vgl. Bergmann 2002, 99; Drerup 1959, 150; Lefèvre 1977, 521–523; Schneider 1995, 78, 84 f.; Zanker 1995, 143.

1071 Stat. *Silv.* 2, 2, 46–51; Ü. nach: Wissmüller 1990,

50; vgl. Stat. *Silv.* 2, 2, 74–84 (Wissmüller 1990, 50 f.); vgl. Lefèvre 1977, 526; Mayer 2005, 199; Schneider 1995, 76 f.

1072 Vgl. Bergmann 1992, 39; Bergmann 1995, 413; Förtsch 1993, 24 f. 48 f.; Kotsidu 2008, 53; Lefèvre 1977, 522–524; Mayer 2005, 157 f. 213; Scheibler 1994, 178; Schneider 1995, 84. Selbst Tacitus erwähnt wie selbstverständlich in seiner Kurzbeschreibung der Villa Jovis und der *domus aurea* die dortigen Ausblicksmöglichkeiten (Tac. *Ann.* 4, 67, 2; 15, 42, 1). Vgl. Hor. *Epist.* 1, 10, 23; 1, 11, 26; 3, 29, 6–10; Mart. 4, 64; 12, 57.

Teil seiner Villa befindet, zum Strand hin vorspringt und ringsum mit Flügeltüren versehen ist, sodass er „gleichsam auf drei Meere“ (*quasi tria maria*) hinausblickt:

„Ringsum hat es Flügeltüren oder Fenster, die nicht kleiner als Flügeltüren sind und blickt so an den Seiten und an der Front gleichsam auf drei Meere; nach hinten blickt es auf das *cavaedium*, die *porticus*, den Hof, erneut die *porticus*, dann das *atrium*, Wälder und weit entfernte Berge zurück.“¹⁰⁷³

Bei der sogenannten *zotheca* des *Laurentinum*s handelt es sich um das vorspringendes Ruhezimmer einer *diaeta* im Gartenbereich, die am oberen Ende der Kryptoporticus lag und die Plinius ganz besonders wegen ihrer unterschiedlichen Aussichtsmöglichkeiten schätzte. Hier zog er sich zurück, wenn ihm an besonderer Ruhe und Abgeschiedenheit gelegen war. Den Reiz der *zotheca* machen drei große Fenster aus, die verschiedene Fernblicke auf das Meer, die Wälder und benachbarte Villen freigeben, sodass die einzelnen Landschaftsszenarien durch die gerahmte Ausschnitthaftigkeit der Fenster wie gemalte Landschaftsbilder wirken: „Zu Füßen das Meer, im Rücken Villen, am Kopfende Wälder.“¹⁰⁷⁴

Diese Dreiteilung und Aufgliederung der Ausblicke, bei der sich die Landschaftsausschnitte mit ihrer fensterartigen Begrenzung dem Betrachter wie ein Bild darbieten, wurde von Drerup, Ehrhardt, Schneider u. a. als exemplarischer Ausdruck für eine typisch römische Landschaftsauffassung gewertet, bei der ein landschaftliches Ganzes in gesonderte Einzelsequenzen zerlegt wird¹⁰⁷⁵. Nach dieser Forschungsmeinung kommt es in der römischen Villegiatur zu einer gezielten Zergliederung und Aufspaltung des landschaftlichen Panoramas in verschiedene und isolierte Durchblicke, die nicht als weitschweifige und „ziellose“ Ausblicke konzipiert sind, sondern architektonisch gelenkt werden und auf bestimmte Landschaftselemente fokussiert sind. Es ist in der Tat eine häufig beobachtbare Eigenart der römischen Architektur, gereimte Durchblicke und axiale Blickführungen in Form von linearen Raumfluchten zu gestalten, die innerhalb eines Bauwerks den Effekt von Tiefe und größerer Fernwirkung erzeugen sollten. Dieses architektonische Phänomen einer axial erzeugten Tiefenwirkung, das sich auch im Villenbau wiederfindet, wurde mit den genannten Plinius-Passagen (Strandtriclinium, *zotheca*) und gelegentlich einer Stelle bei Statius, die besagt, dass jedes Zimmer „auf sein eigenes Meer“ blickt¹⁰⁷⁶, in Verbindung gebracht, um damit eine typisch römische Raumwahrnehmung zu postulieren, welche sich durch festgelegte Blickachsen, starre Ausschnitthaftigkeit und eine diskontinuierliche Sehweise auszeichnet:

„Bei den Aussichten [...] wird gerade nicht auf weit schweifende Rundblicke Wert gelegt. Hier sind es vielmehr vornehmlich starre und gelenkte Fernblicke [...]. Statt eines ausgreifenden Erfassens des ganzen Panoramas reduziert sich dadurch die Wahrnehmung auf den vereinzelten Naturausschnitt, den das jeweilige Fenster anbietet. [...] Die architektonischen Ausblicksöffnungen teilen somit das Umland der Villen in verschiedene Abschnitte auf, und in-

¹⁰⁷³ „Undique valvas aut fenestras non minores valvis habet atque ita a lateribus, a fronte quasi tria maria prospectat; a tergo cavaedium, porticum, aream, porticum rursus, mox atrium, silvas et longinquos respicit montes.“ Plin. *Epist.* 2, 17, 4. Zitat u. Ü. nach: Förtsch 1993, 5; vgl. Ehrhardt 1991, 35 f.; Lefèvre 1977, 521 f.

¹⁰⁷⁴ „a pedibus mare, a tergo villae, a capite silvae.“ Plin. *Epist.* 2, 17, 21. Zitat u. Ü. nach: Förtsch 1993, 7. Vgl. Bergmann 1995, 413; Bergmann 1992, 39; Förtsch 1993, 25; Lefèvre 1977, 522.

¹⁰⁷⁵ Vgl. Bergmann 2002, 103. 107; Drerup 1959, 149–151. 171; Ehrhardt 1991, 35 f.; Lefèvre 1977, 521 f.; Mielsch 1987, 140; Schneider 1995, 85–89. 91.

¹⁰⁷⁶ Auch Statius legt in seiner Beschreibung der Villa des Pollius Felix das Hauptaugenmerk auf die zahlreichen Fernblicke, die sich von den Räumen aus ergeben und unterschiedliche Landschaftseindrücke vermitteln: „Jedes Zimmer hat seinen eigenen Reiz, hat sein eigenes Meer und jenseits der Meeresfläche hat jedes Zimmer eine andere Aussicht auf sein Land: Dieses sieht Inarime, von dort zeigt sich das felsige Prochyta; [...] Ein Zimmer jedoch überragt alle anderen, das dir in gerade Linie übers Meer Parthenope zeigt.“ Stat. *Silv.* 2, 2, 74. Ü. nach Wissmüller 1990, 50 f. Vgl. Lefèvre 1977, 524; Mayer 2005, 199.

2. 1. 3. Motive der Villenlandschaftsbilder und die römische Villegiatur

dem man grundsätzlich von seiner Ruhestätte aus durch diese Öffnungen, und oftmals zuvor noch durch komplizierte Raumfluchten hindurchblickt, ist die Wahrnehmung des weiten Raumes weder möglich noch gewollt.“¹⁰⁷⁷

„Die Fernsicht als erst dem Römer mit Bewußtheit zugänglicher ästhetischer Genuß wurde mit gleicher Bewußtheit nicht als umfassendes Panorama in freier Kommunikation mit der Landschaft aufgenommen, sondern auf eine außerhalb befindliche, vom Betrachter abgetrennte Welt bezogen, dem verweilenden, nicht dem schweifenden Auge dargeboten als gerahmter, in sich abgeschlossener, nach Möglichkeit axial gelenkter Durchblick. [...] Die Formentwicklung des Durchblicks zielt auf die bildhafte Erstarrung der Außenwelt, auf ihre räumliche Entleerung und schließliche Eingliederung in den Innenraum.“¹⁰⁷⁸

Im Anschluss an Panofsky zieht Drerup deshalb den Schluss, dass die römische Raumwahrnehmung landschaftliche Weite nicht als atmosphärisches und räumliches Kontinuum empfand, sondern immer nur einzelne Landschaftsgegenstände erfasste und diese mit „schwimmendem Raum“ umgab, weshalb „die Tiefe als vorgegebenes räumliches Kontinuum, als gerichtete Ausweitung des erfahrbaren Umraumes in das Offene außerhalb der antiken Sehmöglichkeit lag“¹⁰⁷⁹.

Obwohl sich eine Vorliebe für axiale Durchblicke und gereimte Raumfluchten in der römischen Architektur nicht bestreiten lässt und ein ästhetisches Bewusstsein für gelenkte Blickführungen vorhanden war, wurde die rein ausschnittshafte Landschaftswahrnehmung und aggregatartige Erschließung des Raumes in der römischen Kultur vielfach *überbetont*. Denn nicht nur bestimmte Architekturformen, sondern auch literarische Zeugnisse und Landschaftsbilder belegen, dass die räumliche Erfassung und Wertschätzung eines Landschaftspanoramas *nicht* außerhalb der antiken Sehmöglichkeiten und Sehgewohnheiten lagen, sondern das Panorama neben der axial-ausschnittshaften Raumerfassung eine weitere, ästhetisch rezipierte Form der Landschaftswahrnehmung bildete. Bereits Förtsch bemerkte diesbezüglich zu Recht, dass in der Villenliteratur auch ganze Panoramen und weite Rundblicke erwähnt werden, denen die These einer ausschließlich diskontinuierlichen und eingeschränkten Raumwahrnehmung keine Rechnung trägt¹⁰⁸⁰. So beschreibt Plinius nicht nur Fensterdurchblicke aus dem Innenraum, sondern auch das weite Panorama von einem der Türme im *Laurentinum*, wo sich dem Betrachter ein weiter Überblick über das Meer, die Küste und die Strandvillen bot:

„Hier erhebt sich eine *turris*, darunter zwei *diaetae*, ebensoviele in ihr selbst; außerdem liegt in dem Turm eine *cenatio*, die weithin das Meer, lang ausgestreckt den Strand und sehr anmutige Villen als Ausblick besitzt.“¹⁰⁸¹

1077 Schneider 1995, 85–92. Vgl. „Zusätzlich zu den auch hier diskontinuierlichen aber jeweils in sich tiefenräumlichen Ausblicken stellt dieses uns fremde ästhetische Empfinden für Plinius gerade den Reiz an sich dar. Deutlicher als in den bisherigen Quellen ist die funktionale Bedingung der Ausblicke nicht der Einblick in ein einheitliches räumliches Kontinuum, sondern das genaue Gegenteil, die durch die jeweiligen Rahmen, Türen oder Fenster, zusammengefügte Diskontinuität der von einem Standpunkt aus möglichen Ausblicke.“ Ehrhardt 1991, 36. „Die Gliederung und Lenkung der Aussicht durch architektonische Mittel scheint unverzichtbar.“ Mielsch 1987, 42, vgl. 140. Eine Untermauerung dieser These wurde mit einem Hinweis auf antike Sehtheorien (Optik) versucht, genauer mit Rekurs auf die Sehstrahlentheorie: Sehstrahlen gehen vom Augen aus und treffen auf die Objekte. Ausgehend vom Subjekt erfasst der Blick die

Gegenstände der optischen Wahrnehmung (bspw. Cicero *Epist. ad Att.* 2, 3, 2). Vgl. Schneider 1995, 89–91; Drerup 1959, 150; Ehrhardt 1991, 33 f.

1078 Drerup 1959, 151. 174.

1079 Drerup 1959, 151–153.

1080 „Die Ausschließlichkeit, mit der man die zergliedernde Sehweise betont hat, wird der Vielfalt der Blickmöglichkeiten, die in den Pliniusvillen herrschten, also nicht ganz gerecht.“ Förtsch 1993, 25. Vgl. auch: „Die Ausschließlichkeit, mit der man die Bindung eines gerahmten Ausblicks an einen Betrachterstandpunkt betonte, kann der Vielfalt der Überlieferung und den Bedingungen des Villenlebens kaum gerecht werden.“ Förtsch 1993, 90. Vgl. bereits: Rostowzew 1904, 115.

1081 „*hic turris erigitur, sub qua diaetae duae, totidem in ipsa, praeterea cenatio quae latissimum mare, longissimum litus, villas amoenissimas possidet*“. Plin. *Epist.* 2, 17, 11.

Auch die berühmte und ausführliche Landschaftsbeschreibung im Villenbrief der *Tusci*, der die Umgebung der Villa als gewaltiges natürliches Amphitheater schildert¹⁰⁸², bezeugt das Vorhandensein einer ästhetischen Erfassung von Landschaftspanoramen und den hohen Stellenwert, den ein weiter Rundblick in das Umland der Villa bei Plinius einnimmt. Das Prinzip des gelenkten und architektonisch gerahmten Durchblicks steht im 1. vor- und nachchristlichen Jahrhundert also *neben* dem Landschaftspanorama und ist *eine* beliebte, aber nicht die einzige der bekannten Möglichkeiten landschaftlicher Wahrnehmung. Die diesbezügliche These, dass römische Raumerfassung und Landschaftswahrnehmung immer nur „Ausschnittscharakter“ besaßen, lässt sich in mehrfacher Hinsicht abschwächen: Eine Grundintention für die architektonische Konzeption gereihter Raumfluchten mit linearen Blickachsen war vermutlich, eine größtmögliche Fern- und Tiefenwirkung in einem relativ eng begrenzten Raum zu erzeugen und zwar einerseits um die Architektur optisch zu vergrößern und imposanter zu gestalten, andererseits weil der entstandene Tiefeneffekt wegen seines ästhetischen Eigenwerts geschätzt wurde. Allein aufgrund der architektonischen Besonderheit der Axialität, die wahrscheinlich auf Beobachtungen der antiken Optik zurückgreift, lässt sich also nicht folgern, dass die räumliche Erfassung eines kontinuierlichen Panoramas nicht den zeitgenössischen Sehgewohnheiten entsprach und außerhalb deren Möglichkeiten lag. Auch die „Zergliederung“ eines Ausblicks in einzelne Landschaftsausschnitte durch verschiedene Fenster kann diesbezüglich kaum als stichhaltiges Argument dienen, da die Aussicht vom Innenraum durch ein Fenster eben immer nur ein begrenztes Segment der Umgebung zeigen kann. Gerade in der Villenliteratur werden aber auch viele Spaziergänge am Villengelände und in den Gärten erwähnt, sodass eine Vielfalt an landschaftlichen Ausblicken ohne Fensterrahmen als Begrenzung gegeben war und panoramahafte Eindrücke, die aus der Bewegung im Freigelände entstanden, offenbar ebenso erwünscht waren¹⁰⁸³. Die Annahme, dass sich eine spezifisch römische Landschafts- und Raumwahrnehmung allein in zergliederten Aggregateindrücken erschöpfte, wäre also insofern zu eng gefasst, als auch ein Bewusstsein und eine Vorliebe für weite Panoramablicke bestanden, wie nicht nur Äußerungen in der Quellenliteratur und die zahlreichen Landschaftspanoramen der Wandmalerei zeigen, sondern wie auch durch bestimmte Phänomene der Villenarchitektur belegt ist. Gerade die halbrunden Exedren und hervorgehobenen Aussichtshemizyklen, die im Villenbau ab augusteischer Zeit nicht mehr fehlen dürfen, sind insofern für panoramahafte Aussichten in die Landschaft geeignet, als sie radial angeordnete Fensterausnehmungen an allen Außenseiten besitzen und damit nach Möglichkeit einen weiten Rundblick erlauben¹⁰⁸⁴. Ein anderer Aspekt, der für die Deutung der gerahmten und gegliederten Landschaftswahrnehmung nicht außer Acht gelassen werden darf, ist die ästhetische Rezeption von Aussichten nach einem bildhaften *varietas*-Prinzip. Die Erwähnung von Räumen, die auf „ihr“ eigenes Meer und „ihr“ eigenes Land hinausblicken, sollte nicht als Beweis für eine aggregathafte Raumvorstellung und die Unfähigkeit zu ganzheitlichen Landschaftseindrücken aufgefasst werden, sondern als Indiz dafür, dass besonders schön empfundene Landschaftsbereiche durch eine Fensterbegrenzung extra herausgehoben und gleichsam bildhaft präsentiert werden sollten – sie wurden als schmückender Bestandteil der Villa und eigens gerahmte Variation desselben landschaftlichen Themas begriffen, den verschiedenen Landschaftsmalereien eines Raum vergleichbar. Gerade durch das Herausgreifen und Absondern besonderer Aussichtsmöglichkeiten erhalten diese eine Art Bildcharakter, werden zu einem Ensemble abwechslungsreicher Land-

Zitat u. Ü. nach: Förtsch 1993, 6. Vgl. Förtsch 1991, 24 f. 48 f.; Lefèvre 1977, 522; Mayer 2005, 213; Römer 1981, 123 f.

¹⁰⁸² Plin. *Epist.* 5, 6, 7–13. Vgl. Förtsch 1993, 9 f.; Lefèvre 1977, 535 f.; Mayer 2005, 216 f.

¹⁰⁸³ Vgl. Förtsch 1993, 90.

¹⁰⁸⁴ Als Beispiele lassen sich nicht nur der apsidiale Anbau in der Villa dei Misteri und die große, halbkreisfö-

mige Exedra in der Villa Damecuta nennen, sondern auch ein runder Aussichtsraum in der Diomedes-Villa bei Pompeji, eine monumentale Exedra in der Villa Farnesina und das grandios-gigantische Hemizyklum der Villa Jovis auf Capri. Vgl. D'Arms 1970, 74; Förtsch 1993, 137. 151. 166; Gros 2006, 269. 291–296; Krause 2003, 86–91; McKay 1975, 108–111. 117; Mielsch 1987, 39–43. 141.

schaftseindrücke, die zwar einerseits durch ihre Fensterrahmung unterschieden und für sich genommen werden, aber andererseits von der räumlichen Ergänzungsleistung des Betrachters wieder vereint werden. Dieser subtile Landschaftsgenuss, der sich im römischen Villenleben herauskristallisiert und dessen Reiz darin besteht, eine variantenreiche und bildhafte Zusammenstellung von Landschaftsmotiven wie in einer Pinakothek zu versammeln, äußert sich auch in der bekannten Plinius-Passage zu den Aussichtsmöglichkeiten der *zotheca*:

„Zu Füßen das Meer, im Rücken Villen, am Kopfende Wälder; diese Landschaftsansichten *unterscheidet und vereint* sie mit ebensovielen Fenstern.“¹⁰⁸⁵

Eine tragbare Verbindung zwischen den Phänomenen der römischen Villegiatur einerseits und den Charakteristika der Villenlandschaftsbilder andererseits ist also auf mehreren Ebenen gegeben und schließt zahlreiche Berührungspunkte hinsichtlich des Zeitgeschmacks und der Raumvorstellung mit ein. So lassen sich für einen Großteil der sog. Villenlandschaftsbilder auffällige Parallelen zwischen den erhaltenen Architekturbefunden römischer Villen und dem bevorzugten Motivkanon der Malereien feststellen. Bereits ein allgemeiner Vergleich der häufigsten Architekturmotive mit den spätrepublikanischen bzw. frühkaiserzeitlichen Villen zeigt auf, dass die Porticus hier wie dort ein unverzichtbarer und immer wiederkehrender Bestandteil in der architektonischen Konzeption ist. Daneben lassen sich viele andere Übereinstimmungen bemerken, was die Bauformen, Garten- und Parkanlagen sowie die Lage und Einbettung der Architekturen in die Landschaft betrifft. Dabei sind es nicht nur vergleichbare Kombinationen derselben Einzelelemente, sondern auch ähnliche Architekturschemata, die sowohl in der realen Villegiatur als auch in den Landschaftsbildern wiederkehren. Dazu gehören u. a. die Podien und mächtigen Substruktionen, die von den Arkadenreihen einer Kryptoporticus umschlossen werden und den darüberliegenden Hauptbau tragen: Das Villenlandschaftsbild MN 9480 aus San Marco oder MN 9489 (Abb. 335. 274) lassen sich hierin gut mit den Befunden der Mysterienvilla, den Substruktionen der Villa von Capo di Sorrento oder den Kryptoporticen von Settefinestre vergleichen (Abb. 289–291. 296. 297. 300. 301). Besonders prägnant erscheinen die Villensubstruktionen in einem weiteren Pinax aus San Marco (Raum 50, ACS 64826 Abb. 327), wo die mächtige *basis villa* frappante Übereinstimmungen mit der umlaufenden Bogenstellung im Fundamentbereich der Mysterienvilla aufweist (Abb. 294). Auch der Γ-förmige Typus mit Blickrichtung von außen, bei dem es sich um eine Porticusfassade mit dahinter liegenden Gebäuden handelt, kann recht gut an die architektonischen Befunde der spätrepublikanischen Peristylvillen angeschlossen werden. Bauformen, wie sie in den Darstellungen der Casa del Citarista (MN 9610, 9496) oder der Villa San Marco (MN 9480) erscheinen, wirken recht ähnlich wie die Hauptfassaden der Villa dei Misteri oder der Villa von Settefinestre, bei denen Porticen den Zentralbau der Villa auf mehreren Seiten verkleiden und eine einheitliche Fassade präsentieren (Abb. 335. 339. 340). Das markante Schema der *porticus triplex* (II-förmig), wie es beispielsweise in der Casa di Lucretius Fronto (Nordwand links), in MN 9406 oder MN 9483 auftaucht, findet gewisse Parallelen in der gegliederten Porticusfassade der Villa von Oplontis mit ihrer axial-symmetrischen Anlage, dem erhöhten Zentralraum (Atrium/Oecus) und den risalitartigen Seitenflügeln¹⁰⁸⁶ (Abb. 293. 273. 308. 314). Ein weiteres Vergleichsmoment bietet die *porticus triplex* im Gartenbereich der Villa San Marco. Sogar einige kurvulnäre Sonderformen, die in den Villenlandschaftsbildern ge-

¹⁰⁸⁵ Plin. *Epist.* 2, 17, 21 (kursive Markierung Verf.). Zitat u. Ü. nach Förtsch 1993, 7. „*a pedibus mare, a tergo villae, a capite silvae: tot facies locorum totidem fenestris et distinguit et miscet.*“ Vgl.: „Die Fenster seines vorspringenden Speisezimmers bieten ihm drei wohlgerahmte Ausschnitte, drei Bilder mit dem Landschaftsmotive ‚Das Meer‘. Er betrachtet die Natur wie ein gerahmtes Ge-

mälde.“ Lefèvre 1977, 522, vgl. 533. „Das Ganze muß eine Einheit, aber doch eben fein säuberlich gegliedert sein.“ Lefèvre 1977, 534; vgl. Mayer 2005, 214. 216.

¹⁰⁸⁶ Parallelen zur Nordfassade der Villa von Oplontis wurden für MN 9406 und den linken Nordwandpinax in der Casa di Lucretius Fronto bereits mehrfach gezogen: Bergmann 2002, 103; Ling 1991, 147; Mielsch 1987, 58.

gelegentlich auftreten, lassen sich mit den konvexen Exedren und Aussichtsräumen der Villegiatur in Verbindung bringen, etwa das große und doppelstöckige Hemizyklum in einem Bild aus San Marco (MN 9409) mit der halbkreisförmigen Exedra der Villa Damecuta (Abb. 298. 334). Ebenso verbreitet wie im realen Villenwesen – wie die Villa von Capo di Sorrento oder die Briefe des Plinius bezeugen, in denen von der *turris* des *Laurentinum*s die Rede ist (Plin. *Epist.* 2, 17, 11) – ist in den Darstellungen das Auftreten von Aussichtstürmen und hohen *dieatae*, die sich gesondert über den Porticen erheben – man vergleiche z. B. die Villenlandschaftsbilder der Casa del Citarista (MN 9496, 9610) oder von San Marco (ACS 62518, Abb. 332. 339. 340). Auch die vom Hauptgebäude der Villa abgetrennten Pavillons bzw. *diaetae*, die in der Villenliteratur Erwähnung finden und in der *villa maritima* bei Sperlonga vorkommen, kennt die Wandmalerei mit prägnanten Beispielen in San Marco (MN 9409) und der Casa del Citarista (MN 9496, Abb. 334; 342b). Gerade die Villenlandschaftsbilder des Vierten Stils geben dabei recht stimmig die Bedingungen der Meeresvillen wieder, die sich ab dem 1. Jh. v. Chr. großer Beliebtheit erfreuen: Porticen, als dominierendes Architekturelement, ziehen sich direkt an der Küste entlang, Landungsstege und kleine Hafenmolen befinden sich am Ufer, während verschiedene Gebäudetrakte entlang der Küste verteilt sind und damit gut die Realität des zeitgenössischen Villenbaus wiedergeben. Vergleichsbeispiele aus der Villa San Marco (MN 9409, 9511, 9480, ACS 64826, ACS 2518), das Gartenbild der Casa delle Amazoni oder die Friese aus der Casa del Citarista zeigen recht eindringlich, dass in den Villenlandschaftsbildern dieser Zeitstufe nicht nur das architektonische Gesamtbild einer *villa maritima* recht anschaulich eingefangen wird und sich gängige Bauformen widerspiegeln, sondern auch die Einbettung der Gebäude in den landschaftlichen Zusammenhang eine gelungene Umsetzung erfährt: Die Architekturen erscheinen in pittoresker Lage direkt am Meer, bilden imposante „Seevierviertel“ aus, deren mächtige Substruktionen und tragenden Bogenstellungen direkt ins Wasser gebaut sind. Diese freskierten *villae maritimae* sind mit ihren Porticen und Hafenmolen wie ihre realen Vorbilder von anderen Villen umgeben, während in der Ferne bebaute Inseln oder Hügelketten landeinwärts auftauchen, auf denen sich Städte befinden können¹⁰⁸⁷. Aber auch jene Bilder, die eine Situation im Binnenland wiedergeben, spiegeln die bevorzugten Standorte der römischen Villegiatur insofern wider, als sie die Gebäude in beherrschender Hanglage platzieren (vgl. Casa di Lucretius Fronto, Nordwand links). Ein weiteres Motiv, das sich direkt mit dem Villenwesen in Verbindung lässt, ist die Darstellung formaler Gartenanlagen mit regelmäßigen Beeten, linearen Spazierwegen, Skulpturenschmuck, kunstvollen Zaunbegrenzungen und einzelnen Zierbäumen. Selbst die weitläufigen Parkanlagen, die unter dem Terminus *silvae* mit verschiedenen Baumpflanzungen, Hainen, Platanen- und Zypressenalleen ausgestattet waren, dürfen in den Darstellungen nicht fehlen und tauchen in fast allen Villenlandschaftsbildern als dichtes und heterogenes Baumgewirr auf, das sich hinter dem Hauptgebäude befindet und Zypressen, Pinien oder Platanen zeigen kann¹⁰⁸⁸. Angesichts dieser vielfältigen Parallelen scheint der Ausdruck *«Villenlandschaftsbild»*, wie er von Rostowzew geprägt wurde, insofern Berechtigung zu besitzen, als die Vorbilder der abgebildeten Architekturen in der zeitgenössischen Villegiatur zu suchen sind und es als begründete Hypothese gelten darf, dass es

¹⁰⁸⁷ Die enge Verbindung zwischen Villa und Meer wird gelegentlich durch die Darstellung einer Neptun-Statue oder einer Delphinfigur betont, die neben der Villa unmittelbar an der Küste erscheint, bspw. in einem weißgründigen Landschaftsbild der Villa Farnesina mit Elementen der Hafen- und Villenlandschaftsbilder (Rom, MN 1233). Die Neptun-Statue erscheint hier interessanterweise im Typus des Lysipp-Poseidon vom Isthmus von Korinth. Ein Beispiel mit Delphin-Figur findet sich unter den Tondi der Villa San Marco (Neapel, MN 9409). Der Verweis auf den Meeressgott und seine Schutzfunktion für die Villa findet sich nicht nur in den malerischen Zeugnissen, son-

dern auch in der Villenliteratur, z. B. bei Statius, der ein kleines Heiligtum des Neptun vor der Villa des Pollius Felix erwähnt: „Vor dem Haus liegt der blaue Lenker der sich türmenden Wogen, als Wächter des unbescholtenen Hauses. Um seinen Tempel schäumt das befreundete Meer.“ Statius 2, 2, 22–23; nach: Wissmüller 1990, 24. Vgl. Bergmann 1991, 55. 67 f.

¹⁰⁸⁸ Seit republikanischer Zeit gehörten Baumgärten und Haine als notwendige Versatzstücke einer gehobenen Architektur zum Repertoire des Villengartens. Zu den *silvae* der Villenliteratur und ihrer Umsetzung in den Villenbildern vgl. Förtsch 1993, 76–78.

sich bei diesen Bildern um eine mehr oder weniger genaue Darstellung von Villenbauten handelt¹⁰⁸⁹.

Dass die Abbildung zeitgenössischer Villenbauten und real existierender Landhäuser während der späten Republik und frühen Kaiserzeit nicht nur im Bereich des Möglichen lag, sondern tatsächlich praktiziert wurde und illustrativen Zwecken dienen konnte, liegt zudem durch eine Randbemerkung in Ciceros Verteidigungsrede für Sestius nahe. Es handelt sich um einen eindruckvollen Beleg für das Vorhandensein solcher Villenbilder, die auf ganz bestimmte, wirklich gebaute Residenzen der römischen Oberschicht Bezug nahmen und diese darstellen sollten, da Cicero von einem solchen Gemälde im Rahmen der Luxuskritik berichtet:

„Er [Gabinus] baut vor aller Augen ein so prächtiges Landhaus, daß sich jenes andere Landhaus wie eine Hütte ausnimmt, wovon er selbst einmal als Volkstribun in den Versammlungen ein Bild vorgezeigt hat, um als uneigennützig und frei von Habgier zu erscheinen und gegen einen der tüchtigsten und angesehensten Mitbürger Stimmung zu machen.“¹⁰⁹⁰

Nach Cicero ließ Gabinus also ein Gemälde seiner eigenen und vergleichsweise bescheidenen Villa anfertigen, um das Bild im Senat als dokumentarischen Nachweis einer sparsamen Lebensführung vorzuzeigen und es zu politischen Zielen zu nutzen¹⁰⁹¹. Das Villenbild besaß also deskriptiven Charakter, wurde als realistische Darstellung eines tatsächlichen Anwesens aufgefasst und sollte mehr oder weniger im Sinne eines „Villenporträts“ architektonisch-topographische Informationen wiedergeben, da es von Gabinus als „Beweismittel“ moderater Villenarchitektur verwendet wurde. Wenngleich sich der Grad an Realismus und die Detailgenauigkeit der bildlichen

1089 „Man sieht, es sind dieselben Prinzipien und dasselbe Grundschema, welches wir aus unseren Landschaftsbildern gewonnen haben.“ Rostowzew 1904, 119, vgl. 117. Eine profane Interpretation der Villenlandschaftsbilder wurde auch von Lehmann vertreten, die in den Gebäudeformen „[...] essential elements of the more elaborate Roman villas“ erkennt. Lehmann 1953, 103 f. Eine Interpretation im Sinne von Rostowzew (mehr oder weniger realistische Villendarstellungen) wurde von Peters übernommen: „As Rostovtzeff proved, excavations and literary sources indicate that the Romans possessed villae of the types here reproduced. What we do not know is whether existing country houses were actually depicted.“ Peters 1963, 115. In der neueren Literatur wird eine Deutung als Villen von Kotsidu und Croisille favorisiert: „Da kein eindeutiges Zeichen für einen sakralen Zusammenhang vorhanden ist, lassen sich die abgebildeten Architekturen schwer als Heiligtümer interpretieren. Es liegt auf der Hand: Den Vorrang in diesen Darstellungen besitzt die herrschaftliche Architektur in schöner landschaftlicher Umgebung [...]. Der Zusammenhang zwischen gemalten Ausblicken, realen Wohnverhältnissen der Reichen und literarischen Landschaften stellt die frühkaiserzeitlichen Ufer- und Villenlandschaften in ein besonders interessantes Licht.“ Kotsidu 2008, 53 f. „L’inspiration semble évidente tirée de la réalité voisine et l’on ne peut manquer de songer à ces villas luxueuses que les riches Romains possédaient dans la région napolitaine [...]“. Croisille 2010, 61, vgl. 122. Ähnliche Ansätze und Vergleiche bei: Bergmann 1991, 52. 56–58. 61 f.; Bergmann 2002, 99; Curtius 1929, 329; D’Arms 1970, 130; Förtsch 1993, 62. 77; Herbig 1962, 181; McKay 1975, 122; Ling 1991, 146 f.; Schneider 1995, 75.

1090 Cic. *Orat. pro Sest.* 93. Zitiert nach der Übersetzung bei: Fuhrmann 1978, 345.

1091 Dass Gemälde von realen Schauplätzen und topographische Landschaftsdarstellungen von historisch oder politisch relevanten Orten in republikanischer Zeit als dokumentarische Bildmedien genutzt wurden, belegt das Beispiel vom Triumphalgemälde des L. Hostilius Mancinus, der während seiner Kandidatur für das Konsulat am Forum Romanum ein topographisches Gemälde ausstellte, das eine Ansicht der Stadt Karthago und die dortigen Schlachten zeigte (Plin. *Nat. Hist.* 35, 23). Die Präsentation wichtiger historischer Ereignisse in ihrem topographischen Kontext war ein Leitthema der römischen Triumphalmalerei, deren Zeugnisse leider nicht erhalten sind. Als Reflex dieser Gemäldegruppe und ihrer besonderen Berücksichtigung realistischer Landschaftsverhältnisse, deren deskriptive Gesinnung sich im Villenbild des Gabinus widerzuspiegeln scheint, darf das großformatige Landschaftsfresko aus Pompeji (Pompeji I 3, 23, Neapel, MN 1112222) mit der Darstellung historisch belegter Ausschreitungen im pompejanischen Amphitheater gelten (Tac. *Ann.* 14, 17): Es setzt die städtebaulichen und topographischen Gegebenheiten ziemlich detailgenau und einer „perspektivischen Karte“ vergleichbar um. Zur Triumphalmalerei und dem Landschaftsfresko mit dem Aufruhr im Amphitheater vgl. Kap. I. 2. 2. 3.; Brilliant 1967, 230; Brodersen 2003, 157–160. 237–240; Croisille 2010, 31; Holliday 1997, 130. 135–138; Holliday 2002, 106. 109 f.; Hölscher 1987, 32; Künzl 1988, 114–118; La Rocca 2008, 20; Lusnia 2006, 285 f.; Peters 1963, 182; Rouveret 2004, 339; Wataghin Cantino 1969, 47–54. 93 f.; Woermann 1876, 224.

Umsetzung für das Gabinius-Gemälde nicht mehr ermitteln lassen, geht aus dieser Nachricht hervor, dass es seit spätrepublikanischer Zeit (vereinzelt) Villenbilder mit einer explizit topographisch-denotierenden *Intention* gab und der Verweis auf reale Villenbauten in der römischen Malerei nichts Ungewöhnliches war.

Daneben besteht eine weitere, wenngleich subtilere Verbindungsmöglichkeit zwischen den Verhältnissen der realen Villegiatur und den Produkten der Villenlandschaftsbilder, welche auf eine verwandte Form der Raum- und Landschaftserfassung rekurriert. Wie erwähnt, war es ein besonderes Anliegen der römischen Villenarchitektur, vielfältige Landschaftsaussichten und Prospekte zu erzeugen, die oft bildhaft angelegt waren und auf eine beeindruckende Fernwirkung abzielten. Landschaftsgenuss war ein wichtiger Aspekt des Villenwesens und dieser Landschaftsgenuss bestand gerade darin, das Auge des Betrachters durch verschiedene Tiefenzonen zu führen und ihm möglichst viele Ausblicke nach dem Variationsprinzip darzubieten. Ganz ähnlich verhält es sich mit den Villenlandschaftsbildern, die mit eigener Rahmung in das Wandsystem eingefügt wurden und zwar nicht immer illusionistischen Charakter besitzen, aber dem Betrachter einen vergleichbaren Fern- und Tiefeindruck vermitteln wollen. Es kommt insofern zu einer Parallelisierung von abbild- und ausblickhaften Phänomenen, als der reale *prospectus* ganz ähnlich behandelt und bewertet wird wie eine gerahmte Villendarstellung. Landschaftsausblick und Landschaftsbild sind nach römischen Maßstäben bis zu einem gewissen Grad gleichwertig, um nicht zu sagen austauschbar, als sie dieselbe ästhetische Wertschätzung erfahren und demselben Bedürfnis nach visueller Fernwirkung entspringen. Der Aspekt der Raumerfassung und des räumlichen Ausgreifens ist in beiden Fällen wesentlich, wenn auch vermutlich nicht aus einer einzigen Traditionslinie zu erklären. Die einsetzende Beschäftigung mit den Theorien der hellenistischen Optik, die epistemologische Erkenntnis vom Erscheinungscharakter und der Subjektivität räumlicher Wahrnehmung, das Aufkommen einer ästhetischen Landschaftswahrnehmung, das komplexe Zusammenspiel von Villa und Natur, die Entwicklungen der geographischen Vermessung und der kartographischen Darstellung spielen in dieser Hinsicht vermutlich ebenso eine Rolle wie die Feststellung, dass sich der malerische Raumillusionismus und die landschaftliche Panoramadarstellung etwa zur selben Zeit herausbilden wie das Bestreben nach Fern- und Panoramablicken in der Villegiatur¹⁰⁹². Es kommt zur Schaffung von Bildräumen und Aussichtsräumen, einem stei-

1092 Die optischen Theorien des Hellenismus, die Sehstrahlentheorie ebenso wie die Simulakren-Theorie, welche vermutlich einen Anteil am aufkommenden Interesse für das Thema landschaftlicher Tiefe und Ferne haben, beinhalten die epistemologische These, dass die visuelle Wahrnehmung einer Interaktion zwischen Betrachter und Außenwelt bedarf und das Zustandekommen eines Seheindrucks an das Zusammenwirken von äußeren Objekten/Faktoren mit einem wahrnehmenden Subjekt gebunden ist. Gerade in der antiken Optik und ihren epistemologischen Implikationen ist also die Unterscheidung zwischen Außenwelt und Betrachter, Objekt und Subjekt, bereits vorgeprägt und der sog. naive Realismus (als erkenntnistheoretische Position) auf dieser Stufe der Wahrnehmungs- und Erkenntnistheorie bereits überwunden, indem deutlich zwischen tatsächlichen physikalischen Gegenständen (als Produkt der Außenwelt) und Erscheinung (als Produkt des wahrnehmenden Subjekts oder des Wahrnehmungsvorganges) differenziert wird. Denn der naiv realistischen Position, wonach erscheinendes Objekt und tatsächliches Objekt deckungsgleich sind, wird innerhalb der antiken Optik vehement und vielfach explizit widersprochen, mehrfach unter Verweis auf optische Täuschungen, sodass der subjektive Anteil beim Wahrnehmungsvorgang

notwendigerweise ins Zentrum der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit rückt. Erinnerung sei in diesen Zusammenhang nur an Vitruv, dem auch als Rezipienten der wissenschaftlichen Optik die entscheidende Differenzierung zwischen physikalischer Außenwirklichkeit und subjektivem Erscheinungscharakter der Wahrnehmung völlig geläufig ist: „Denn das Auge scheint die Dinge nicht zu sehen, wie sie wirklich sind, sondern der Verstand wird in seinem Urteil öfter von ihm getäuscht. [...] Dies aber scheint – ob wir dadurch sehen, daß Abbilder (auf unser Auge) stoßen oder, wie die Physiker meinen, dadurch, daß aus unseren Augen Sehstrahlen ausströmen – bei jeder der beiden Theorien so zu sein, daß der Gesichtssinn falsche Urteile fällt.“ Vitruv *de Arch.* 6, 2, 2–3. Zitat u. Ü. nach: Fensterbusch 1976, 270 f. Diesbezüglich mutet es interessant an, dass die explizite Objekt-Subjekt-Unterscheidung der neuzeitlichen Philosophie in ihrer klassischen Formulierung auf René Descartes zurückgeht, der mit seiner *Dioptrique* (1673) auch bahnbrechende Erkenntnisse auf dem Gebiet der Optik vorlegte und sich intensiv dem Studium der visuellen Wahrnehmung widmete. Für die antike Optik und ihre deutliche Unterscheidung zwischen objektiver Erscheinungsursache und subjektiver Erscheinung ist es dabei unerheblich, ob eine Sehstrahlentheorie (euklidische Op-

genden Bedarf nach subtiler Raumerfassung und vielfältigen, sowohl optischen als auch bildhaften Panoramaeindrücken, wobei diese Synchronisierung in der frühen Kaiserzeit einen Höhepunkt erreicht und als eine wechselseitige Spiralentwicklung zu begreifen ist, die sich im darstellenden wie im visuellen Bereich dem Thema der landschaftlichen Ferne widmet. Berücksichtigt man die Vorliebe für die Landschaftsbetrachtung in der Villegiatur, wird es verständlich, weshalb die gemalte Landschaft seit dem fortgeschrittenen Zweiten Stil zu den häufigsten Einzelbildern der Wandmalerei gehört und hier eine vergleichbare Funktion wie die realen Landschaftsausblicke übernimmt. Aber genauso wie das gemalte Landschaftsbild den Ausblick in die reale Landschaft ersetzen kann und als Stellvertreter dafür steht, wird der Landschaftsausblick im Sinne eines Bildes inszeniert und als Anblick aufgefasst. Dieses Wechselspiel zwischen darstellerischer Perspektive und optischer Landschaftswahrnehmung hat seine Wurzeln in einer neuartigen Raumerfassung, die zu unterschiedlichen Ausdrucksformen bzw. Umsetzungsmöglichkeiten für die Erschließung und Rezeption eines Landschaftspanoramas führt, was sich nicht nur in den Panoramabildern der Wandmalerei, sondern vielleicht am besten in der berühmten Landschaftsbeschreibung des jüngeren Plinius äußert, der die eindrucksvolle Umgebung der *Tusci* mit einem Bild vergleicht:

„Die Landschaftsform ist wunderschön. Stell dir ein gewaltiges Amphitheater vor, wie es nur die Natur bilden kann. Eine weite und ausgebreitete Ebene wird von Bergen eingeschlossen; [...] Dann senkt sich schlagbarer Wald mit den Bergen herab. Dazwischen liegen fruchtbare, erdige Hügel [...] Du wirst große Freude empfinden, wenn du auf diese Lage der Region von einem Berg herabblickst. Und es wird dir scheinen, als sähest du nicht Ländereien, sondern ein in ausnehmender Schönheit gemaltes Bild.“¹⁰⁹³

Was den visuellen Tiefeneindruck und die perspektivischen Darstellungsmöglichkeiten betrifft, bildet sich von der späten Republik bis in die frühe Kaiserzeit ein gemeinsames Assoziationsfeld heraus, das im Bezug auf den Gegenstand Landschaft dazu führt, dass die Reallandschaft als Bild betrachtet und beschrieben werden kann, während im Gegenzug das Abbild als Substituent der Reallandschaft fungiert. Diese verflochtene Entwicklung mit ihren Vergleichsmomenten in der frühen Neuzeit, in der die Kategorien der Kunst- und Landschaftsbetrachtung aufs engste verwoben sind, vermag vielleicht erklären, weshalb die Wortschöpfung *topia* nicht nur Verwendung findet, um eine Landschaft zu bezeichnen, sondern mitunter ebenso auf ein Landschaftsbild bezo-

tik) oder eine Simulakren-Theorie (Atomisten) zugrunde gelegt wird – wie Vitruv ausdrücklich festhält. Bei Lucretius etwa (*de rer. nat.* 4, 1–322) wird die visuelle Wahrnehmung von Tiefe im Rahmen der *diaphanes*-Theorie so erklärt, dass eine verschiedene Anzahl von Luftschichten zwischen dem gesehenen Objekt und dem Auge liegen. Je mehr dieser Schichten zwischen Auge und Objekt vorhanden sind, desto länger der Weg der *diaphanes*. Je mehr von ihnen durch das Auge strömen müssen, desto weiter entfernt wird das Objekt wahrgenommen. Vgl. Bergmann 1991, 60; Bergmann 1992, 40; Bergmann 2002, 109; Drerup 1959, 147–174; Ehrhardt 1991, 33 f.; Schneider 1995, 89–91.

¹⁰⁹³ „*Regionis forma pulcherrima. Imaginare amphitheatrum aliquod inmensum et quale sola rerum natura possit effingere. Lata et diffusa planities montibus cingitur, [...]. Inde caeduae silvae cum ipso monte descendunt. Has inter pingues terrenique colles [...]. Magnam capies voluptatem, si hunc regionis situm ex monte prospexeris. Neque enim terras tibi, sed formam aliquam ad eximiam pulchritudinem pictam videberis cernere;*“ Plin. *Epist.* 5, 6, 7–13. Zitat u. Ü.

nach Förtsch 1993, 9 f. Ein weiteres Indiz für die Gleichsetzung von Landschaftsausblick und Landschaftsbild findet sich in der Beschreibung des Laurentinums und der dortigen Passage der *zotheca*, die mit ihren Fenstern „gleichsam drei Meere“ rahmte. Der Ausdruck *zotheca* ist dabei relativ ungewöhnlich für einen derartigen Ruheraum und wurde zumeist im Sinne einer Behausung für Bilder verstanden. Der Blick durch die Fenster wurde von Plinius also ähnlich eingeschätzt und bewertet wie die Betrachtung gerahmter Bilder. Zum komplexen Verhältnis von realen und gemalten Landschaftsprospekten bemerkte Schneider treffend: „So entsteht der Eindruck, als würden beide Arten von Aussicht anhand derselben ästhetischen Kriterien gemessen, als würde die landschaftliche Umgebung tatsächlich vor allem dann rezipiert, wenn sie künstlerischen Strukturen entspricht.“ Schneider 1995, 93. Vgl. auch: Bergmann 1991, 60; Bergmann 1992, 39 f.; Bergmann 2002, 99; Lefèvre 1977, 521–523; Mayer 2005, 158. 216 f.; Mielsch 1987, 139 f.; Römer 1981, 87. 100. 123 f.; Schneider 1995, 84; Thagaard Loft 2003, 24.

gen wird. Der Blick auf die Landschaft – ob realiter oder gemalt – bleibt stets auf ein wahrnehmendes Subjekt und sein optisches Vermögen bezogen, der Betrachtungsvorgang wird als zentraler Ausgangs- und Angelpunkt der Raumerschließung aufgefasst. Auf diese Weise kommt es nicht nur zu einer konzeptionellen Angleichung von tiefenräumlichen Prospekten und prospekthaften Panoramabildern, von denen die einen reale Aussichten simulieren, während die anderen gleich gemalten Bilder rezipiert werden und denselben Erlebnisgehalt wie geschätzte Dekorationsobjekte vermitteln, sondern letztendlich auch zu einem intensivierten Bedürfnis nach annähernd zentralperspektivischen Raumstrukturen.

2. 1. 4. Topographisch-geographische Aspekte

Ähnlich wie im Falle der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsfresken lässt sich im Hinblick auf die Villenlandschaftsbilder die Frage nach ihrem möglichen topographischen Gehalt formulieren, um für diese Gattung der römisch-kampanischen Landschaftsmalerei abzuschätzen, inwiefern sich hier ein gewisses geographisches Interesse widerspiegelt oder es sich vielmehr um Phantasieprodukte und fiktive Landschaftsformen handelt. Berücksichtigt man eine Unterscheidung zwischen topographischer Information und topographischer Intention, erweist sich dieser Gegensatz – Ideallandschaft versus topographische Landschaft – weniger als vollständig disjunktes Einteilungsschema, sondern als eine Polarisierung mit fließendem Übergangsbereich. Denn ein Interpretationsansatz, der dieses schwellenhafte Ineinandergreifen ausblendet, greift vermutlich insofern zu kurz, als er eine ausschließliche Kategorisierung der Denkmäler zur Folge hat, die dann entweder als Kunstlandschaften oder topographische Ansichten gedeutet werden. Die diesbezüglich geäußerten Forschungsmeinungen, die seit Woermann und Rostowzew diskutiert werden, sind aber weniger kontradiktorisch aufzufassen, als im Sinne komplementärer und sich ergänzender Strategien, die beide einer näheren Prüfung bedürfen, um den Realitätsgehalt der Villenlandschaftsbilder differenziert zu beurteilen.

(A) *Kunst- und Ideallandschaften:*

Bereits die motivische Analyse der Villenlandschaftsbilder und das Herausstellen ihrer verbreiteten Architekturtypen hat deutlich gemacht, dass in dieser Bildgruppe ähnlich wie in den Sakral-Idyllen ein mehr oder weniger feststehender Kanon an Landschaftskomponenten zum Einsatz kommt, der in fast allen Beispielen trotz ständiger Variationen und gewisser Detailunterschiede wiederkehrt. Obwohl die architektonischen Grundmuster der Villenbilder vielfältiger und facettenreicher sind als in den sakral-idyllischen Landschaftsbildern, sich hier ein größeres Repertoire an Motivtypen herausbildet wie dort, lässt sich eine gewisse Formelhaftigkeit der Kompositionen beobachten, das Zurückgreifen der Wandmaler auf Grundschemata, die in beliebiger Abwandlung und Zusammenstellung aus dem verbindlichen Spektrum hergestellt werden¹⁰⁹⁴. Diese Schematisierung von Architektur- und Landschaftsformen, bei der es zur Ausbildung diffus umrissener *topoi* kommt, führte in der archäologischen Forschung zu erheblichen Zweifeln am realistischen Charakter der Villenbilder und zur Auffassung, dass es sich nicht um die Darstellung einer topographischen Wirklichkeit handelt, die das Villenwesen des 1. vor- und nachchristlichen Jahrhunderts reflektiert. Zwar wurden generelle Übereinstimmungen und vage Parallelen mit der zeitgenössischen Villegiatur zugestanden, diese würden aber nicht über sehr allgemeine Konnota-

¹⁰⁹⁴ Bergmann konstatierte diesbezüglich eine additive Kompositionsweise und versuchte, eine Verbindung zu den umstrittenen *topia* bei Vitruv (*de Arch.* 7, 5, 10–22) herzustellen: „The recurring schemes in the paintings may thus be regarded as *topoi*, composed of a repertoire of generic

natural and man-made features, or *topia*.“ Bergmann 1991, 50. Die Mehrdeutigkeit des Ausdrucks *topia* bei Vitruv und die Gefahr einer einseitigen Interpretation von *topia* im Sinne von *„Zusammenstellung typischer Landschaftselemente“* wurden bereits thematisiert (Kap. I. 2. 1.).

tionen hinausgehen, sondern sich mit einer freien Kombination von prominenten Villenmotiven begnügen. Eine topographische Abbildung liege nicht im Interesse der Wandmaler, weshalb es auch nirgends zu einer regelrechten „Porträtierung“ bestimmter Landgüter komme¹⁰⁹⁵. Nicht das einmalig Individuelle sei in den Villenbildern zur Darstellung gelangt, sondern das allgemein Typische, nicht die reale Lebenswirklichkeit habe im Vordergrund gestanden, sondern das Kreieren einer phantastisch-heiteren Wunschwelt. Dem entspricht es, dass in den Villenbildern immer eine liebliche Natur ins Bild gesetzt wird, eine statische *amoenitas*, in der das landschaftliche Idyll als Dauerzustand erscheint und eine weitgehend ereignislose Muße herrscht, welche merkbar idealtypische Züge trägt. Ohne den Einfluss der realen Villegiatur herunterzuspielen oder außer Acht zu lassen, kann die Deutung der Villenbilder im Sinne von Ideallandschaften insofern Plausibilität beanspruchen, als die präsentierte Villenwelt in gewisser Hinsicht einen symbolischen, formelartigen und idealisierten Charakter aufweist.

Der Vergleich zwischen den Architekturformen der Villenbilder und den archäologischen Baubefunden konnte zwar aufzeigen, dass in den realen Villen ebenso häufig Porticen, Podien, *diaetae*-Türme, symmetrische Gärten, Anlegeplätze und dergleichen auftreten, aber die Realarchitektur daneben auch andere Bauformen kennt, die in den Villenbildern fast immer ausgeblendet werden. Dabei handelt es sich überwiegend um funktionale Komponenten wie Thermen, Wohnräume oder die weitläufige *pars rustica/pars fructuaria*, die in der realen Villegiatur viele Gebäudetrakte umfassen konnte (bspw. Villa von Settefinestre), sich in den Villenbildern aber fast nirgends nachweisen lässt. Die zweckmäßigen bzw. ökonomischen Bestandteile der Architektur wurden in den Darstellungen also bewusst ausgeklammert und das Villenbild vornehmlich auf die luxuriösen, urbanen und repräsentativen Aspekte beschränkt. Diese Tendenz, die sich in den Landschaftsszenen eindrucksvoll niederschlägt und sich auf bestimmte Ausschnitte der Villegiatur konzentriert¹⁰⁹⁶, ist bezeichnend für die römische Bewertung der Villa als Prestigeobjekt. Ganz in diesem Sinne kommt es auch bei den Villenbildern nicht auf eine photographische Realitätstreue an, bei der Zweckbauten räumlich gleichwertig neben der *pars urbana* stehen, sondern darauf, der Villa als Repräsentationsgegenstand der römischen Oberschicht gerecht zu werden und ihre gesellschaftlich erstrebenswerten Züge ins Bild zu setzen. Obwohl sich die Villenbilder in ihren Grundzügen durchaus an der realen Villenarchitektur orientieren und deren Baufor-

1095 „There exists no „portrait“ of a place, and despite a few quotations inscribed on paintings, it is unlikely that wall painters had either specific sites or texts in mind while filling the allotted spaces within the larger wall design.“ Bergmann 1991, 49. Dass die Möglichkeit einer Identifizierung einzelner Villen anhand der pompejanischen Wandgemälde eher unplausibel ist, vermutete bereits Ros-towzew (1911, 77), worin ihm die meisten Forscher wahrscheinlich zu Recht gefolgt sind. Vgl. Kotsidu 2008, 47. 53; Mielsch 1987, 58; Schefold 1962, 154; Schneider 1995, 75. Die Tatsache, dass es sich bei den Villenlandschaftsbildern nicht um detailgetreue topographische Wiedergaben handelt – etwa im Sinne des 19. Jh. – und vermutlich nur wenig topographische Informationen transportiert werden, schließt jedoch nicht vollständig aus, dass in diesen Darstellungen bestimmte Villen oder zumindest bestimmte Villenregionen *gemeint* waren (topographische Intention). Dass gelegentlich ganz spezifische Villen von bedeutenden Römern abgebildet werden konnten – im Sinne eines Porträts (!) –, lehrt eine literarische Notiz, derzufolge Gabinius ein Gemälde seiner Villa vorzeigte.

1096 In dieser Hinsicht äußerte sich Thagaard Loft gegen

den direkten Einfluss der regionalen Villegiatur auf die pompejanischen Wandgemälde. Die Villenbilder würden keine topographische Wirklichkeit widerspiegeln, sondern einen symbolischen Gehalt besitzen: „The particular combination of features that characterizes the villa landscapes is not to be found in any existing villa. [...] It may be therefore concluded that the components of the villa landscapes, including the scenery, were an essence of the elements connected with the villa’s prestige areas and luxury aspects.“ Thagaard Loft 2003, 23 f. Dass in den Villenbildern auf eine Abbildung der funktionalen *pars rustica* verzichtet wird, erwähnt auch Moormann (2007, 111): „Bauernhöfe, ein fester Bestandteil solcher Villen, fehlen in den Darstellungen immer.“ Dass es sich bei den Villenlandschaftsbildern hauptsächlich um Darstellungen einer fiktiven Landschaftsszenarie mit idealisierenden Tendenzen handelt, wurde ähnlich von La Rocca angenommen: „Non sono gli elementi singoli ad essere privi di riscontri, ma la loro giustapposizione in uno spazio di fantasia, più simile ad una memoria poetica che non ad un’adesione oggettiva al reale.“ La Rocca 2008, 45.

men zum Teil recht getreu ins Bild übertragen, zielen sie ebenso auf eine ideelle Dimension ab, die sich der Villa als einem Amalgam positiver Assoziationen widmet. Von dieser Seite wird es auch verständlich, dass der Motivschatz der Villenbilder einer Selektion unterliegt, die sich an den angenehmen, erholsamen und repräsentativen Seiten des Villenlebens orientiert, während die agrarischen, funktionalen Bereiche nicht in diese Kategorie fallen und folglich ausgespart bleiben. Angesichts dieser Auswahlkriterien wäre es jedoch verfehlt, die Villenbilder zu reinen Phantasieprodukten oder Kunstlandschaften zu stempeln, da sich in ihnen vielmehr eine Überhöhung der zeitgenössischen Wirklichkeit und ein dementsprechendes Herausgreifen bzw. Aussondern von Realmotiven nach ideellen Gesichtspunkten feststellen lässt. Eine vergleichbare Haltung macht sich in der Villenliteratur bemerkbar, z. B. den Villenbriefen des Plinius, die denselben Grundgedanken ebenso aussagekräftig illustrieren und das Villendasein, trotz realistischer Beschreibungen, gerne mit einer Folie aus Idealvorstellungen überziehen. Hier wie dort steht kein nüchterner Bestandskatalog im Zentrum, der sämtliche Teile der Villa gleichberechtigt aneinanderreihet, sondern es erfolgt eine Fokussierung auf die positiven Konnotationen des Villenwesens. Um diesem Repräsentationsbedarf Rechnung zu tragen und den Eindruck der vollkommenen Villa zu evozieren, treten in den literarischen und gemalten Zeugnissen die luxuriösen, mit Erholung und Landschaftsgenuss verbundenen Motive auf: lange Porticusfassaden und Ambulationes, Tholoi, Aussichtstürme und eine Staffage aus Müßiggängern, die scheinbar in philosophische Diskussionen vertieft sind, während Angler und Bootsfahrer den idyllischen Aspekt verstärken¹⁰⁹⁷.

Ausgehend von der realen Villegiatur schaffen die Villenbilder ein symbolisches Assoziationsfeld, das sich einer selektiven Vorgehensweise bedient, gewisse Abstraktionen zur Folge hat und geläufige Idealisierungsmechanismen verwendet, um auf diesem Wege weniger die konkrete Bauweise einer bestimmten Villa vor Augen zu führen, als ein Paradigma für jene Wertvorstellungen zu vermitteln, die für das Villenleben als verbindlich galten und damit dem eigenen Wohnraum eine anspruchsvolle Aura verliehen¹⁰⁹⁸. Obwohl sich die Villenbilder in ihren Motiven an der Wirklichkeit der zeitgenössischen Villegiatur orientieren, bewirkt das gleichzeitige Selektions- und Abstraktionsprinzip, dass es nicht zu einer nüchternen „Porträtierung“ realer Baukomplexe kommt, sondern zu einem assoziativen und ideell aufgeladenen Umgang mit dem Thema, in dem auch immer das Bild der idealen und ersehnten Villa mitschwingt.

Ein weiterer Aspekt, der für die Konzeption der Villenbilder als Ideallandschaften nicht außer Acht gelassen werden darf, ist die Schaffung eines fiktiven *locus amoenus*, eines idealtypischen Naturplatzes, der in der griechischen und lateinischen Bukolik erstmals ausgeformt wurde und traditionell einige verbindliche Landschaftsmerkmale umfasst: frühlinghafte Aura, erholsamer Schatten, Nähe zum Wasser, lauschige Haine und alte Bäume, duftende Blumen und fruchtbare Natur. Der Gartencharakter des *locus amoenus* mit seiner Betonung einer lieblichen und dem Menschen gewogenen Natur war prädestiniert dafür, das bukolische Konzept in die Sphäre der Villenlandschaft zu übertragen, da gewisse Schlüsselphänomene ausreichten, um den *locus amoenus* zu evozieren und diese Schlüsselphänomene nicht an einen lokalisierbaren Ort gebunden waren. Aus der naheliegenden Verbindung

1097 „Roman villa life made its presence felt in the villa landscapes. The painters had a very clear image of what a representation of a villa, and of villa life, ought to comprise. That image corresponds, as do the descriptions of villas in literature, to a general idea in Roman society.“ Thagaard Loft 2003, 24. Vgl. Croisille 2010, 61.

1098 Zanker konstatiert eine ähnliche Loslösung vom Konkreten hin zum Abstrakten auch für andere Bildgattun-

gen der pompejanischen Wandmalerei, etwa für die mythologischen Einzelbilder vom Zweiten bis zum Vierten Stil, die nur mehr entfernt auf die wertvollen Pinakotheken griechischer Originale anspielen und „Räume der Erinnerung“ evozieren: „Damit war ein Abstraktionsprozess in Gang gekommen, der die symbolischen Formen der Bilder immer unabhängiger von den abgebildeten Gegenständen machte.“ Zanker 1995, 28 f.

von *locus amoenus* und Villengarten entstand jedoch ein Rückkopplungsprozess, bei dem Dichtung und Malerei einerseits als Impulsgeber für die reale Villegiatur fungierten, während diese mit ihren Imitationen des *locus amoenus* wiederum auf die literarischen und gemalten Landschaften zurückwirkte, was zu einer gegenseitigen Annäherung von Fiktion und Wirklichkeit führte. Dabei macht sich die Vermischung von realistischen und idealisierenden Aspekten nicht nur in der Villegiatur und ihrem Verhältnis zur Landschaft bemerkbar, sondern auch in der Dichtung – etwa bei Horaz¹⁰⁹⁹. Ein auslösender Faktor für die wechselseitige Durchdringung von Ideal- und Reallandschaft ist hier wie dort die zentrale Bezugnahme auf ein wahrnehmendes Subjekt und die Bedeutung des *varietas*-Prinzips für die landschaftliche Rezeption¹¹⁰⁰. Ob in der Malerei oder in Form eines realen Ausblicks – der Schwerpunkt liegt auf dem Betrachter und seiner Fernsicht in die Umgebung, der räumliche Tiefeneindruck hat Vorrang vor der genauen Topographie. Das illusionistische Prinzip fördert zwar das Bedürfnis nach einer geographischen Raumerfassung, ist ihr aber nach wie vor vorgereicht.

(B) *Topographische Verankerung: Latium – Kampanien:*

Die Einsicht, dass die Gruppe der Villenlandschaftsbilder maßgeblich von solchen idealtypischen Konzepten wie dem *locus amoenus* oder der selektiven Bezugnahme auf die Villa als Prestigeobjekt geprägt ist, sollte nicht zur voreiligen und ausschließlichen Annahme führen, dass es sich um reine Phantasie- und Kunstprodukte handelt. Im Gegenteil konnte ein Vergleich mit der Villenarchitektur des 1. vor- und nachchristlichen Jahrhunderts erweisen, dass nicht nur repräsentative Einzelformen wie die Porticus, sondern ganze Architekturschemata und Grundprinzipien des Villenbaus in der Landschaftsmalerei rezipiert wurden. Trotz einer subtilen Verwebung mit idealisierenden Tendenzen transportieren die Villenbilder ein recht stimmiges, wenngleich mitunter übertrieben euphemistisches Bild der zeitgenössischen Lebenswirklichkeit. Ebenso wie im gleichzeitigen Bildgenre der *urbs maritima*, den Ansichten von Küsten- und Hafenzentren, macht sich in den Villenbildern des späten Dritten und Vierten Stils ein verstärkter Realismus und eine beginnende Hinwendung zur dokumentarischen Landschaftsdarstellung bemerkbar, die sich im Einzelnen zwar am Vorbild wirklicher Bau- und Geländeformen orientieren, in der Gesamtkonzeption aber noch

1099 In den *Epistulae* und *Oden* wird das *Sabinum* sowohl mit realistischen und pragmatischen Zügen beschrieben als auch mit solchen Eigenschaften versehen, die das Villendasein des Horaz in eine idealisierte und sakral überhöhte Sphäre entrücken, wobei die *Epistulae* mehr dem realistischen Aspekt Rechnung tragen, die *Oden* hingegen idealtypischer vorgehen. Horaz schildert sein *Sabinum* zwar im Stil eines *locus amoenus* und nennt die dazugehörigen *topoi* (schattiges Tal, Quelle, mildes Klima), greift bei seiner Schilderung aber gleichzeitig auf landwirtschaftliche Realia zurück, indem er Obstbäume, Wiesen, Weinreben und Ulmen erwähnt und somit den ökonomischen Wert des Anwesens hervorhebt. Vgl. Hor. *Carm.* 1, 17; 1, 22; 2, 13; 2, 18; 3, 13; *Epist.* 1, 16; 1, 14, 10. Zum *Sabinum* des Horaz und der Bedeutung des *locus amoenus* in den *Oden* vgl. u. a.: Leach 1993, 280–282; Martens 1948, 61–65; Maurach 2001, 135–138. 355 f.; Mayer 2005, 171–181; Schmidt 1977, 84–87. 163–168; Troxler-Keller 1964, 32. 75–77. 110–116. Zum Einfluss der *locus amoenus*-Vorstellung auf Villenlandschaften und Villenbilder vgl. Mayer 2005, 155 f. 164; Römer 1981, 84.

1100 „Schließlich ist das Prinzip der Zeit weniger die genaue Erfassung einzelner Dinge, sondern die Abwechslung bringende, möglichst umfassende Übersicht, die

auch schon in den Fensterblicken bis zum Horizont sichtbar wird.“ Römer 1981, 100. Dass dem *varietas*-Prinzip sowohl im Hinblick auf die realen Landschaftsausblicke als auch die Villenbilder große Bedeutung zukam, erweist ein Vergleich zwischen den Äußerungen der Villenliteratur – etwa bei Plinius – und dem bekannten Ensemble von Villenbildern im Tablinum der Casa di Lucretius Fronto. Ähnlich wie es Plinius darauf ankommt, dass sich im Strandtriclinium des Laurentinums nicht nur der Ausblick auf das Meer, sondern auch auf Wälder und Berge ergibt – also eine Variation von Landschaftseindrücken entsteht –, zeigen die vier Pinakes in der Casa di Lucretius Fronto jeweils eine landschaftliche Abwandlung des Villenthemas: Unterschiedliche Architekturformen werden in einer hügeligen Binnenlandsituation dargestellt oder erscheinen an verschiedenen Küsten, die entweder flach, gebirgig oder dicht bebaut sein können. Hier wie dort herrscht also das Bedürfnis, möglichst abwechslungsreiche Landschaften in einem Raumkontext zu vereinen und – entweder bildhaft oder prospektartig – zusammenzustellen. Zur Bedeutung des *varietas*-Prinzips für die Landschaftsausblicke vgl. Bergmann 1995, 412; Bergmann 2002, 96; Kotsidu 2008, 52; Lefèvre 1977, 522. 533–535; Mayer 2005, 214–216; Römer 1981, 6. 100. 124.

teilweise schematischen Kompositionsformen und idealisierten Simplifizierungen unterliegen¹¹⁰¹. Versucht man, diesen Grad an Realismus in Hinblick auf topographische Aspekte näher zu bestimmen, stellt sich die Frage nach dem landschaftlichen Realwert der Villenbilder und einer möglichen Berücksichtigung von topographischen Informationen bzw. Intentionen.

Die diesbezügliche Vermutung, dass in den Villenbildern nicht nur zeitgenössische Architekturen, sondern auch deren Einbettung in die italische Landschaft wiedergegeben wurde, ist seit Woermann, Helbig und Rostowzew in der archäologischen Forschung verbreitet¹¹⁰². Dementsprechend würde sich die topographische Situation der Villegiatur in den Landschaftsbildern widerspiegeln und auf einer generellen Übereinstimmung zwischen den Bildwerken und der Lebenswirklichkeit des *crater delicatus* im 1. vor- und nachchristlichen Jahrhundert basieren. Obwohl diese Annahme in ihrer allgemeinsten Formulierung große Plausibilität besitzt und sich als realtopographischer Hintergrund der Villenbilder kaum ignorieren lässt, besteht die eigentliche Problematik darin, das spezifische Ausmaß an topographischer Information herauszufiltern und festzustellen, wie weit die topographische Intention der Landschaftsbilder überhaupt reicht. Sollten nur vage und weitgehend diffuse Anspielungen auf den Golf von Neapel oder andere Villengegenden vermittelt werden? Ergibt sich eine mögliche Lokalisierung der dargestellten Landschaften erst aus dem größeren Interpretationskontext?

Nicht zu bestreiten ist, dass die Villenbilder in ihren topographischen Komponenten genauso einer Schematisierung unterliegen wie in den architektonischen Details und der Wiedergabe bestimmter Bauformen. In beiden Bereichen lässt sich die Herausbildung geläufiger Darstellungskonventionen und typisierter Landschaftselemente bemerken, die zur Schaffung eines mehr oder weniger verbindlichen, wenn auch im Detail variierten Motivkanons führen. Während sich das architektonische Formenspektrum wie gezeigt deutlich an den realen Vorbildern orientiert, ist ein solcher Nachweis in Bezug auf topographische Geländemarken insofern schwieriger zu erbringen, da auch hier mit standardisierten Versatzstücken

1101 Eine vergleichbare Einschätzung findet sich neuerdings bei Croisille, der ebenfalls den realistischen Charakter von Villenbildern und Hafensichten betont: „On trouve aussi quelques exemples isolés où l’aspect documentaire paraît important, qu’il s’agisse de contextes terrestres ou maritimes [...]. L’inspiration directe, n’est donc pas absente de ces oeuvres, même si elle se mêle à la fantaisie et à l’Usage de stéréotypes hérités de la tradition.“ Croisille 2010, 55, vgl. 61. 122.

1102 „Es hat sich herausgestellt, daß trotz der stark illusionistischen Manier die Verfertiger unserer Malereien ein in der Hauptsache getreues Bild einer reichen Villa wiedergegeben haben. Wie die Poeten derselben und etwas späterer Zeit zielen sie auf das Imposanteste und Charakteristischste [...]. Die dargestellten Villen tragen unzweideutige Merkmale ihrer italischen Vorbilder. Italische Landschaft, italische Pflanzen, italisches Kolorit sprechen dafür, daß ein in Italien lebender Künstler die italische Wirklichkeit darstellte.“ Rostowzew 1904, 126. Vgl.: „The artist leaves no doubt that these landscapes are real, not idealised.“ Ling 1991, 147. „In this context appeared, perhaps for the first time, comprehensive views recording the contemporary environment.“ Bergmann 1991, 49. „It ist he novel genre of miniaturist landscape painting that seems to illustrate contemporary views in the immediate geographical area [...].“ Bergmann 2002, 98. „Sans ignorer le recours aux stéréotypes, elles [les paysages à villas] semb-

lent inspirées par une réalité tout proche, dont par exemple certaines *Silves* de Stace, de peu postérieures, donnent bonne idée. [...] Il s’agit vraisemblablement de demeures particulières qui évoquent les domaines, appartenant à des propriétaires fortunés, qui existaient sur les rivages de l’Italie du sud, notamment dans le golfe de Naples, et dont la tradition littéraire mentionne l’existence. Il faut donc faire la part de l’inspiration réaliste dans cette série, à laquelle les spécialistes de langue allemande réserve le terme de *Villenlandschaften*.“ Croisille 2010, 113. 122; vgl. Croisille 2010, 46. 55. 61. Ein gewisser Einfluss der zeitgenössischen Villegiatur auf die Architekturmotive der Villenbilder wird auch von La Rocca zugestanden, der die Gegenüberstellung und Kombination realistischer Einzelmotive (Villenarchitektur) in einem rein fiktiven Landschaftsambiente als Gestaltungsprinzip der Villenbilder annimmt: „[...] questi piccoli paesaggi con ville simili a quelle della costa campana o laziale, sono testimonianza „d’un altro ideale di vita“ [...] queste ville dipinte sono in effetti sogni architettonici che prendono talvolta spunto da architetture esistenti, ma più spesso sono esse stesse un modello che si tentò di realizzare al vero.“ La Rocca 2008, 45. Vgl. D’Arms 1970, 130; Helbig 1868, 385–392; Helbig 1873, 105–110; Peters 1963, 123; Peters 1990, 250; Pochat 1973, 53 f.; Rodenwaldt 1909, 48; Rostowzew 1904, 111. 127; Schneider 1995, 75; Woermann 1876, 372f.; Zanker 1995, 142f.

gearbeitet wird. Zwar bezeugen die Villenbilder die große Popularität der *villa maritima* und sind vermutlich von den Küstenvillen Latiums und Kampaniens inspiriert, aber trotz einer ungefähren Anlehnung an die Realtopographie geben sie hauptsächlich das Bezeichnende, Allgemeine und Landschaftstypische wieder. In dieser Hinsicht ist also eine Abschwächung vorzunehmen, die dahin geht, dass den Villenbildern zwar eine gewisse topographische Intention zugestanden wird, der Informationsgehalt aber zu gering bleibt, als dass es zur Ausformung regelrechter Landschaftsporträts oder topographischer Ansichten im modernen Sinne kommt¹¹⁰³. Obwohl es denkbar ist, dass in den Bildern bestimmte Örtlichkeiten oder eher Gegenden *gemeint* waren¹¹⁰⁴ – also jene *varietates topiorum*, die laut Vitruv die „ganz bestimmten Eigenarten der Örtlichkeiten“ wiedergaben –, erweist es sich als schwierig, allein aufgrund der dargestellten Landschaftsformen und ohne Zuhilfenahme äußerer Kriterien eine Verbindung zur zeitgenössischen Realtopographie herzustellen, da es an direkten Vergleichsmöglichkeiten mangelt und regelrechte Landschaftsporträts vermutlich Ausnahmen bleiben. Deutliche Parallelen gibt es allerdings mit den Landschaftsbeschreibungen der Villenliteratur, etwa bei Plinius oder Statius, die sich dem Thema der topographischen Einbettung ebenso ausführlich widmen. Dabei ist es auffällig, dass sich die Schilderungen der Villentopographie an geographischen Traktaten orientieren und hier wie dort dieselben *topoi* benutzt werden, indem einerseits die Landschaftsformen mit ihrem Gelände- und Küstenverlauf charakterisiert werden, andererseits die geographische Lage durch einen Verweis auf benachbarte Orte angegeben wird. Besonders wichtig erscheint dabei die Aufzählung von markanten Geländepunkten (*landmarks*), die sich im Umkreis der Villa befinden, von dort aus sichtbar waren und eine *topographische Verankerung* der einzelnen Villa im regionalen Umfeld erlaubten. Exemplarisch für die Aufnahme geographischer Beschreibungsverfahren und die große Relevanz eines topographischen Bezugsrahmens in der Villenliteratur sind die *Silvae* des Statius und die dortige Beschreibung der *villa maritima* des Pollius Felix:

„Zwischen den Mauern, die durch den Namen der Sirenen bekannt sind und dem Felsen, auf dem der Tempel der tyrrhenischen Minerva steht, gibt es hoch oben eine Villa mit Rundblick auf das dicarcheische Meer. [...] Die Bucht tritt sanft zurück, geformt wie eine Mondsichel, hier und da durchbricht das Meer die vorspringenden Felsen. Die Natur hat einen Platz geschaffen, den einzigen Strand zwischen den Bergen, der sich ins Land zwischen überhängenden Felsen fortsetzt. Die Bucht ist ausgesprochen lieblich. [...] Was soll ich aufzählen die wechselvollen Aussichten? Jedes Zimmer hat seinen eigenen Reiz, hat sein eigenes Meer und jenseits der Meeresfläche hat jedes Zimmer eine andere Aussicht auf ‚sein‘ Land: Dieses sieht Inarime, von dort zeigt sich das felsige Prochyta; hier erscheint der Waffenträger des großen Hektor, von dort atmet seine schädlichen Dünste das meerumflossene Nesis; dort bedeutet das glückliche Euploea ein günstiges Omen für die schweifenden Schiffe und dort steigt Megalia empor, an dem sich die gekrümmten Wogen brechen, und dort ängstigt sich dein Limon, wenn sein Herr sich ihm gegenüber zurücklehnt, und schaut von fern auf die Paläste von Sorrent. Ein

1103 Bergmann versucht, den vagen topographischen Gehalt der Villenbilder mit den *topia* bei Vitruv in Verbindung zu bringen: „Vitruvius writes that *topia* „reproduce the characteristics of definite spots.“ In their emphasis on certain recognizable details, the Roman landscape paintings belong to a mode of descriptive realism, achieving an illusion of lifelikeness through the variations on a standard scheme.“ Bergmann 1991, 50 f.

1104 Es sei in dieser Hinsicht noch einmal an das Villengemälde erinnert, das Gabinius nach dem Zeugnis von

Cicero von seiner eigenen Villa anfertigen ließ, um damit im Senat die Bescheidenheit der Landresidenz zu demonstrieren. Obwohl über den dokumentarischen Wert dieser Villendarstellung nichts bekannt ist und es offen bleibt, inwieweit das Gemälde eine deskriptiv-„porträthafte“ Umsetzung der Villa ins Bild war, wird deutlich, dass es sich hier um ein Villenbild handelte, das eine ganz bestimmte, real existierende Villa *meinte* und dementsprechend eine real-topographische *Intention* besaß (Cic. *Orat. pro Sest.* 93).

II. Strukturen perspektivischer Raumerfassung in Landschafts- und Panoramabildern

Zimmer jedoch überragt alle anderen, das dir in gerader Linie übers Meer Parthenope zeigt.“¹¹⁰⁵

Während sich ein gewisser Einfluss der geographischen Modi in der Villenliteratur niederschlägt, ist für die Wandgemälde vermutlich der gleichzeitige Aufschwung kartographischer Darstellungsformen ein entscheidender Faktor, der das Interesse an topographischen Landschaftsbildern begünstigt. Obwohl die Darstellungsverfahren der Villenbilder primär keine kartographischen Absichten verfolgen und dementsprechend auch nicht der Versuch unternommen wird, die präsentierten Villenlandschaften in Form einer grundrissähnlichen Karte abzubilden, macht sich in ihnen eine verstärkte Hinwendung zur zeitgenössischen Lebenswirklichkeit bemerkbar, die sich nicht mehr vor einer neutralen und rein fiktiven Landschaftsfolie ereignet, sondern auf dem Weg zu einem realistischen Bezugsrahmen ist, der die wirkliche Topographie mit einschließt. Anders als die Zeugnisse der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei und ihre Inspirationsquellen in der bukolischen Dichtung thematisieren die Villenbilder und literarischen Villenbeschreibungen keine entrückte und verbrämte Hirtenwelt mehr, keine utopischen Visionen einer weit zurückliegenden oder künftigen *aurea aetas*, nicht die Frömmigkeit und Sittenstrenge einer *pia gens*, die sich an den Klischees des *mos maiorum* orientiert und kein sentimental verklärtes, letztendlich mythisches *Irgendwann* und *Irgendwo*. Gerade im Vergleich mit den weitgehend „unverortbaren“ Bildwelten der Sakral-Idyllen und ihren künstlich-imaginären Landschaften, die am ehesten eine italische *Saturnia tellus*, ein vergilisches Arkadien oder den bukolischen *locus amoenus* evozieren, liegt der Fokus der Villenbilder eindeutig auf der unmittelbaren Lebensrealität, dem zeitgenössischen Villendasein und einer topographischen Verankerung. Der Realwert der Darstellung erhöht sich zunehmend, ohne jedoch den Grad einer Porträtierung von Einzelmonumenten zu erlangen. Die Maler bleiben in ihrer Übernahme realer Architekturen und Landschaftsformen relativ autonom und flexibel, stützen sich bei der Umsetzung der zeitgenössischen Wirklichkeit auf standardisierte Rezepte und erreichen dementsprechend keine photographisch-individuelle Treue, sondern eine schematisierte Überformung des Realzustands, der ihnen als motivischer Ausgangspunkt dient. Diese Einschränkungen vorausgeschickt, lässt sich festhalten, dass die Villenbilder sehr wohl eine vertraute Landschaft präsentieren wollen, dass sie ein erwachendes Interesse an der Topographie bezeugen und der realistische Anteil gegenüber den sakral-idyllischen bzw. nilotischen Landschaftsbildern gestiegen ist. Es darf in diesem Sinne als eine ikonographische Hauptintention der Villen-

¹¹⁰⁵ Stat. *Silv.* 2, 2, 1–3; 2, 2, 13–16; 2, 2, 74–84; nach: Wissmüller 1990, 48–51. Ähnliche topographische Bezüge und geographische Konnotationen tauchen in anderen Zeugnissen der Villenliteratur auf, etwa in Statius' Beschreibung der Villa Tiburtina des Manilius Vopiscus (*Silv.* 1, 3), die im Tal des Anio an beiden Flussufern errichtet wurde, sodass der Fluss seinen Weg durch das Villengelände nimmt (1, 3, 16–18). Auch dort werden die schöne Lage der Villa und die landschaftliche Umgebung ausführlich geschildert (1, 3, 24 f.). In seinem Laurentiner Villenbrief lobt Plinius nicht nur die Anmut der Villa, sondern auch die Weite der Küste und die günstige Lage des Ortes, der 17 Meilen von der Stadt entfernt liegt und durch die *Via Ostiensis* oder die *Via Laurentina* zu erreichen war (Plin. *Epist.* 2, 17, 1–2). Des Weiteren erfährt die landschaftliche Umgebung mit den sich abwechselnden Wäldern und Wiesen eine Würdigung. Noch aussagekräftiger bezüglich der Umgebungsschilderung ist die Beschreibung des „Landschaftspanoramas“ im Villenbrief

der Tusci (Plin. *Epist.* 5, 6, 7–13), in dem Plinius die Landschaft mit einem natürlichen Amphitheater vergleicht. Bezeichnend für die geographisch-kartographische Raumerfassung in diesem Bericht ist der imaginäre Blick des Betrachters von oben bzw. von einem Berg aus – es ist also ein typisch kartographischer Blickwinkel gegeben, der eine bestmögliche Geländeübersicht erlaubt und die von Bergen umschlossene Talsenke wie einen „Kessel“ erscheinen lässt: „Du wirst große Freude empfinden, wenn du auf diese Lage der Region von einem Berg herabblickst. Und es wird dir scheinen, als sähest du nicht Ländereien, sondern ein in ausnehmender Schönheit gemaltes Bild.“ Plin. *Epist.* 5, 6, 13; nach: Förtsch 1993, 9 f. Eine gewisse Anlehnung der Villenliteratur am geographische Jargon erweist ein Vergleich mit Strabons Beschreibung von Latium und Kampanien: Strab. *Geogr.* 5, 3, 5–13 (Latium); 5, 4, 3–8 (Kampanien). Vgl. Bergmann 1991, 51 f.; Lefèvre 1977, 535.

bilder gelten, dem Betrachter einen realistischen, zugleich prachtvollen Eindruck von der zeitgenössischen Villegiatur und ihrem landschaftlichen Umfeld zu vermitteln, wobei es weniger auf die detailgetreue Wiedergabe architektonisch-topographischer Einzelheiten ankommt als darauf, das komplexe Zusammenspiel von Villa und Natur, Landschaft und luxuriöser Lebenswelt in einer realitätsnahen Zeichensprache zu präsentieren, die einer veristischen Bildinterpretation genügend Identifikationsmöglichkeiten bietet. Naheliegender Bezugspunkt für die Villenbilder, deren erhaltene Zeugnisse aus den Häusern und Villen der Vesuvgegend stammen, ist der Golf von Neapel und damit jene reale Villenlandschaft, in der die Wandgemälde als prächtige Reflexionen ihrer Umgebung entstanden sind¹¹⁰⁶.

Damit kehren wir zurück zur Frage, ob sich in den Villenbildern nicht nur allgemeine Verweise auf die topographische Realsituation im 1. vor- und nachchristlichen Jahrhundert äußern, sondern die Einbettung der Architekturen speziellen Landschaftsformen entspricht, die sich mehr oder weniger jene Gegenden zum Vorbild nehmen, in denen die Villen bevorzugt errichtet wurden. Eine intensivere Auseinandersetzung mit dieser Problematik findet sich bisher nur bei Lafon¹¹⁰⁷, der eine erhebliche Divergenz zwischen der topographischen Situation der kampanischen Villegiatur und den Villenbildern zu erkennen glaubt: Lafon verweist darauf, dass sich die Meeresvillen im südlichen Kampanien, bspw. in Stabiae oder bei Sorrent, durchwegs in erhöhten Lagen, an den Steilhängen oberhalb der Küste befanden, während viele Villenbilder eine andere topographische Situation wiedergeben. In ihnen erscheinen die *villae maritimae* direkt am Strand, oft parallel zur Küstenlinie, sind exponiert auf einer Landzunge oder Insel platziert und der Witterung scheinbar schutzlos preisgegeben. Aufgrund dieser Abweichungen möchte Lafon in den Villenbildern auch weniger eine Thematisierung der *villa maritima* erkennen, sondern vielmehr solche Villenbauten, die ab neronischer und flavischer Zeit verstärkt an See- und Flussufern errichtet wurden¹¹⁰⁸. Eine solche Einschränkung auf Binnengewässer wird den Villenbildern aber nicht unbedingt gerecht, da Standort und topographische Situation der Landschaftsfresken zu rigoros bewertet werden. Dass die meisten Villenbilder tatsächlich eine Darstellung des Typus *villa maritima* beabsichtigen, liegt bereits durch jene Beispiele nahe, die eindeutig das offene Meer mit einer Wasserfläche bis an den Horizont zeigen – obwohl bei den Villenbildern mit Blickrichtung landeinwärts mitunter offen bleiben muss, ob es sich um Meeres- oder Seevillen handelt. Der Verweis auf die Ufernähe der Gebäude reicht jedoch nicht aus, für die Bildgruppe eine Darstellung der *villa maritima* auszuschließen, da auch andere Kriterien in die topographische Bewertung einfließen müssen: Beispielsweise ist es ein beliebter *topos* der Villenliteratur, dass der Bauherr als Bezwinger eines unwirtlichen Geländes geschildert wird, der mithilfe überlegener Ingenieurskunst selbst ungünstige und unweg-

1106 „Diese konstruierten Bilder, die eine römische Eigenschöpfung sind, stellen sich als eine Bildgattung dar, die zwar nicht den Anspruch erhebt, ein Landschaftsporträt zu sein, doch eine reale Landschaftsphysiognomie als gedanklichen Hintergrund hat, nämlich die dicht bebauten Küstenregionen Latiums und Kampaniens.“ Kotsidu 2008, 54. Ein interessanter Ansatz, um die Vermischung der Villenbilder mit sakral-idyllischen Motiven zu erklären, wurde von Kotsidu unter Bezugnahme auf die Realtopographie vorgebracht: Die Aufnahme sakraler Motive in die Villenbilder hat vermutlich nicht nur ikonographische Gründe, sondern lässt sich ebenso mit der römischen Villegiatur und der Anziehungskraft von Heiligtümern auf die Villenbesitzer in Verbindung bringen. Nicht selten siedelten sich diese bewusst in der Nähe sakraler Stätten an oder errichteten auf dem eigenen Villengelände kleine Kultbau-

ten, Götterstatuen und Schreine. „Vor diesem Hintergrund ist die enge Verbindung zwischen Heiligtum und Villa nicht nur ikonographischer und baulicher, sondern auch topographischer Natur.“ Kotsidu 2008, 51 (vgl. Anm. 1008). Zur verstärkten Einbeziehung der realen Lebenswirklichkeit in Villenbildern und -beschreibungen vgl. u. a.: Croisille 1982, 197–201; Croisille 2010, 46. 113. 61; La Rocca 2008, 32; Lafon 1996, 132–134.

1107 Lafon 1996, 136–139.

1108 Bestes Beispiel für eine „Flussvilla“ aus neronischer Zeit ist die kaiserliche Villa von Subiaco. Andere bevorzugte Villengegenden in der 2. Hälfte des 1. Jh. n. Chr. sind der Lucriner See oder der Lacus Baianus, den Lafon mit einer Villen- und Hafenlandschaftsmalerei in der Casa della Fontana Piccola in Verbindung bringen möchte. Vgl. Lafon 1996, 139–143; Mielsch 1987, 138.

same Standorte terrassiert und dort seinen Prachtbau errichtet (Stat. *Silv.* 2, 2, 51–57). Dass die Villenbauten immer in unmittelbarer Küstennähe dargestellt sind, könnte dementsprechend als eine Anspielung auf die Leistungen und Möglichkeiten römischer Baukunst verstanden werden, mithilfe derer selbst schwierige Standorte im Küstenbereich für die Villegiatur erschlossen wurden. Darüber hinaus erscheint in den Villenbildern immer eine sanfte, ruhige und gemäßigte Natur, die Gewässer sind friedlich und glatt, sodass sich die Problematik einer stürmischen See und rauen Witterung mit ihren Auswirkungen auf die Villenarchitektur gar nicht zu stellen scheint. Diesbezüglich geben die Villenbilder nicht nur eine beruhigte und geglättete Natur wieder, sondern simplifizieren die topographischen Verhältnisse vermutlich auch dahingehend, als sie die Villenbauten immer direkt am Wasser zeigen, um damit die Bedeutung des Meeres für die *villa maritima* hervorzuheben und optisch einen sinnfälligen Bezug zwischen Villenarchitektur und Gewässer herzustellen, sodass eine spontane Analogie und Identifizierung als *villa maritima* durch den Betrachter gewährleistet bleibt. Gerade die pointierte Ufernähe sollte in diesem Sinne nicht als Anzeichen für eine topographische Diskrepanz aufgefasst werden, die eine Interpretation als Meeresvilla ausschließt, sondern im Gegenteil, eher als vereinfachte Bildformel zur Klassifizierung einer *villa maritima*.

Betrachtet man die Regionalverteilung der Meeresvillen vom späten 1. Jh. v. Chr. bis ins 1. Jh. n. Chr. auf unterschiedliche Landschaftsformen, so lassen sich an der Küste südlich von Rom bis nach Kampanien grob gesprochen vier topographisch unterschiedliche „Zonen“ umreißen, in denen die *villae maritimae* relativ dicht gesät waren:

- Der Küstenbereich südlich der Tibermündung, zwischen Laurentum und Antium ist von flachen Stränden und einem sanften, fast ebenen Gelände landeinwärts geprägt. Die dortigen Flachküsten waren dicht mit Villen besetzt, die sich direkt am Strand befanden – so auch die Laurentiner Villa des Plinius, der die Nähe zu Hauptstadt und die gute Erreichbarkeit als wichtigen Gesichtspunkt dieser „Villenzone“ hervorhebt¹¹⁰⁹.
- Meist ebenfalls direkt am Meer, an einer ansteigenden Küste, sind die Villen im südlichen Latium gelegen, in der Gegend um Sperlonga und Gaeta. Im Unterschied zu den flachen Küstenebenen weiter nördlich ist das Gelände landeinwärts hier hügelig und im Hinterland von den *monti Aurunci* beherrscht.
- Im nördlichen Teil des Golfs von Neapel, etwa von Portici bis Pompeji, war die Küstenlinien ebenfalls von einem relativ flachen und sandigen Ufer geprägt, das in römischer Zeit etwa ein Kilometer weiter landeinwärts lag und mit einer dichten Kette luxuriöser *otiums*-Villen in Küstennähe besetzt war, wobei die suburbanen Komplexe der Villa dei Papiri bei Herculaneum und die Villa von Oplontis im gleichnamigen Ort als Paradebeispiele der dortigen Villegiatur in Meeresnähe gelten dürfen. Dahinter erstreckte sich das weitgehend ebene Gelände der Sarnomündung, das ebenso wie die Hügelzonen weiter landeinwärts intensiv agrarisch genutzt wurde (bspw. Weinbau) und mit zahlreichen *villae rusticae* besiedelt war. Das ansteigende Küstengebiet wurde vom Vesuv, dem *monte Somma* und den *montes lactarii* nach Nordosten hin abgeschlossen¹¹¹⁰.

¹¹⁰⁹ Mielsch 1987, 135; Rostowzew 1904, 117.

¹¹¹⁰ Zur Rekonstruktion der antiken Landschaftssituation in der Vesuvregion, den topographischen Verhältnissen in römischer Zeit (Küstenverlauf, Vegetation etc.), den demographischen Strukturen und der agrarischen Nutzung des Gebiets vgl. ausführlich Stefani 2010, 10–12. 20. 25–28. 32. Im hügeligen Hinterland der Sarno-Ebene bis zu den *montes lactarii* wurden zahlreiche *villae rusticae* ent-

deckt, deren breit angelegte *pars rustica* die landwirtschaftlich intensive Nutzung des Gebiets bezeugen, etwa die *villa rustica* 1 von Terzigno, die augusteisch-tiberische Anlage der *villa rustica* von Sant’Antonio Abate, die *villa rustica* von Carmiano bei Gagnano im Territorium des antiken Stabiae oder die spätrepublikanische Anlage der *villa rustica* in Boscoreale (Villa Regina, Abb. 295), die in julisch-claudischer Zeit zu einem ausgedehnten Agrarkomplex mit

- Topographisch wiederum abweichend ist die Situation der Villen im südlichen Kampanien, zwischen Stabiae und dem Kap von Sorrent, wo besonders reizvolle Steilküsten, Buchten und erhöhte Hanglagen oberhalb der Felsenklippen als Villenstandorte ausgewählt wurden. Ausschlaggebend für die Beliebtheit dieser zerklüfteten Küstengegend für die Villegiatur ist der Ausblick auf die benachbarten Inseln und Landzungen, die als pittoreske Felsformationen aus dem Meer ragen. Selbst schwierige und unzugängliche Plätze bzw. Inseln an den Steilküsten bei Sorrent wurden aufgrund der landschaftlichen Schönheit für den Villenbau zugänglich gemacht – es entstanden beispielsweise die erwähnte Villa von Capo di Sorrento oder die Villa auf der winzigen Isola del Gallo Lungo vor der Südostküste der sorrentinischen Halbinsel. Aufgrund der exponierten Lage am Rücken einer kleinen Felsinsel waren aufwändige Substruktionen und Zisternen erforderlich, die vermutlich von einer Aussichtsexedra überbaut wurden¹¹¹¹.

So wie die ästhetische Qualität der landschaftlichen Umgebung waren auch die topographischen Voraussetzungen für den Bau einer *villa maritima* in Latium und Kampanien von Region zu Region durchaus verschieden, sodass es nicht verwunderlich erscheint, wenn auch in den Villenbildern immer wieder unterschiedliche Landschaftsformen auftauchen: Neben dem seltenen Typus der Villa im Binnenland sind dies vor allem die zahlreichen Meeres- und Gewässerszenarien, bei denen sich drei unterschiedliche Küstenformen relativ gut differenzieren lassen:

- a.) Villenbauten am Strand mit flachen Küsten im Hintergrund: In den Bildwerken eher selten anzutreffen ist jene Landschaftsform, bei der die Villen an einem flachen Ufer dargestellt sind, das landeinwärts in eine weite Ebene mündet. In der Casa di Lucretius Fronto (Tablinum, Nordwand, rechts) taucht beispielsweise eine Villa unmittelbar am Strand auf, das Grünland dahinter erstreckt sich im flachen Gelände. Eine ähnliche Topographie mit weiten Küstenebenen scheint in der Casa del Menandro angedeutet (Abb. 338): Die Villa reicht mit ihren Landungsstegen und Terrassen direkt ans Wasser, dahinter wird der Blick auf einen flachen Küstenstreifen frei, an dem weitere Villenbauten angesiedelt sind. Ebene Uferzonen finden sich auch in einem Landschaftstondo aus San Marco wieder (MN 9409, Abb. 334): Die Zickzack-Portiken und Brücken ragen weit ins Wasser hinein, wo sich die „maritime Sektion“ einer Villa in Form eines Tholos-Pavillons befindet. In der Ferne wird ein flacher Küstenstreifen mit hohen Uferbauten sichtbar.
- b.) Villenbauten am Strand mit Bergen im Hintergrund: In den Villenbildern des Dritten und Vierten Stils begegnet gelegentlich eine Landschaftsform, die im Hinterland der Küste Bergrücken und Hügelketten zeigt. Beispielhaft für diesen topographischen Typus sind zwei Pinakes aus der Casa di Lucretius Fronto (Tablinum, Süd- und Nordwand, rechts und links), ein Fragment aus Neapel (MN 9482) und ein Bildfeld aus der Casa della Venere in Conchiglia (Westwand): Die Villenbauten befinden sich in unmittelbarer Ufernähe an einem relativ flachen Strand, während dahinter der Blick ins Landesinnere frei wird, wo markante Berggipfel aufragen und sich an den Küstenbereich anschließen (Abb. 309. 312. 315. 319).

Wohnräumen ausgebaut und zur Weinproduktion genutzt wurde (Dekorationen aus dem späten Dritten Stil). Zur Villa Regina vgl. Stefani 2010, 82–88. 122–127.

1111 Ähnlich wie bei der kaiserlichen Monumentalvilla auf Capri bestanden die Substruktionen der privaten Villa auf der Isola del Gallo Lungo (ein 30 m hoher Felsrücken mit 400 m Länge) ebenfalls aus massiven Zisternen. Ein

vergleichbarer Villenbau besetzte die Isola dell'Isca, eine noch kleinere Felsenklippe vor der Halbinsel von Sorrent. Die isolierte Inselvilla war neben großen Zisternen mit einem Landungs- und Ankerplatz versehen und besaß dekorierte Nymphäumsgrotten. Zu den Villen der Isola del Gallo Lungo und Isola dell'Isca vgl. Mielsch 1987, 148; Mingazzini – Pfister 1946, 147–158.

- c.) Villenbauten auf Felsvorsprüngen oder Inseln mit zerklüfteter Küste: Im Vierten Stil besonders weit verbreitet ist jener Landschaftstyp, der die Villen in felsigen Küstenbereichen, oftmals auf kleinen Landzungen oder Inseln ansiedelt. Beispielhaft für diese Landschaftsform ist ein Pinax aus San Marco (ACS 62518, Abb. 332), der die Villa in exponierter Insellage zeigt. Die Inseltopographie wird durch angrenzende Felsen charakterisiert, die am rechten Bildrand schroff aus dem Wasser ragen. Im Hintergrund wird der Blick auf die benachbarte Steilküste frei, die sich neben ihrer dichten Bebauung durch zerklüftete Steilhänge und Felsenklippen auszeichnet. Ein weiteres Beispiel aus San Marco – diesmal ein Landschafts-ondo (MN 9409, Abb. 334a) – gibt den beherrschenden Villenkomplex ebenfalls auf einer winzigen Felseninsel wieder, die fast vollständig von dem Prachtbau mit halbrunder Exedra eingenommen wird, sodass nur links vorne einige Felsspitzen frei bleiben. Die isolierte Lage der Villa wird durch den Blick aufs offene Meer betont, wo in der Ferne ein weiteres Eiland erscheint. Eine ähnliche topographische Situation findet sich exemplarisch in den beiden Friesen der Casa del Citarista wieder (MN 9610, 9496, Abb. 339. 340), wo eine dichte Abfolge von Villenkomplexen jeweils auf eigenen Inseln, Küstenvorsprüngen oder Landzungen begegnet. Dazwischen wird die Küstenlandschaft immer wieder durch Felsvorsprünge charakterisiert, während im Hintergrund der Blick auf das offene Meer frei wird, wo in der Ferne kleine Inseln mit weiteren Villen aufragen.

Damit erweist sich, dass ein Großteil der erhaltenen Villenbilder, trotz gewisser Schematisierungstendenzen, differenzierte Landschaftsformen entwickelt und diese nicht im Gegensatz zur Realtopographie der römischen *villae maritimae* stehen, sondern im Gegenteil recht gut damit zu vergleichen sind. Es wäre vermutlich zu weit gegriffen, würde man die gemalten Küstenszenarien als exakte Umsetzungen einer Regionaltopographie begreifen und sie als getreue Wiedergabe der flachen Uferzonen um Laurentum, des bergigen Hinterlandes um Gaeta oder der zerklüftete Felsregion bei Sorrent interpretieren. Die standardisierten Bildformeln – etwa die einfachen Bergrücken im Hintergrund oder die schematisierten Felsspitzen, die mehr symbolisch für eine zerklüftete Uferregion stehen – sprechen eher gegen die Porträtierung bestimmter Küstenabschnitte. Ohne die einzelnen Villenbilder also konkret mit der jeweiligen Realtopographie zu verbinden, lässt sich doch festhalten, dass die Landschaftsformen dieser Bildgruppe ein verstärktes Interesse an topographischen Gesichtspunkten, eine zunehmende *topographische Intention*, entwickeln. Die präsentierten Villen werden in solche Umgebungen versetzt, die sich an die topographischen Verhältnisse der realen Villegiatur anlehnen und diese in „regionalen Varianten“ bis zu einem gewissen Grad und in formelhafter Vereinfachung widerspiegeln. Dementsprechend zeigen die Villenbilder bevorzugt solche Küstenformen, die auch in der realen Villegiatur des 1. vor- und nachchristlichen Jahrhunderts eine große Rolle spielen und als Umfeld eines herrschaftlichen Anwesens geläufig waren. Gerade die Villenbilder des Vierten Stils, mit Felsenklippen und Villeninseln, scheinen sich der topographischen Wirklichkeit am besten anzunähern und die Situation der südlichen Golfregion zumindest in den allgemeinen Zügen relativ treffend festzuhalten. Ähnlich wie das gleichzeitige Bildgenre der *urbs maritima* dokumentieren die Villenbilder einen Entwicklungsprozess der römischen Landschaftsmalerei, der von den utopisch-unverortbaren Ideallandschaften wegführt, sich stattdessen vermehrt der zeitgenössischen Lebenswirklichkeit widmet und diese auch verstärkt in den Realraum einbindet – eine Einbindung, die in den Details noch summarisch bleibt, aber ansatzweise auf dem Weg zur darstellenden Topographie ist und damit einen wichtigen Indikator für die Strukturen der Raumerschließung bildet.

2. 1. 5. Funktion, Kontext und Interpretation

Um diese Mechanismen der Raumerfassung vor einem kulturhistorischen Hintergrund näher zu erklären und zu interpretieren, erscheint es methodisch unverzichtbar, jene Aspekte der Bildsymbolik und Bildsemantik zu berücksichtigen, die Aufschluss über antike Rezeptionsweisen geben. Damit soll jenem methodischen Ansatz Rechnung getragen werden, der die Verwendung und Bevorzugung bestimmter Perspektiveformen in einem mentalitätsgeschichtlichen Rahmen zu deuten versucht und maßgeblich auf jene Inhalte und Konzepte Bezug nimmt, die mit den Villenbildern verbunden waren. Vor der Analyse der perspektivischen Darstellungsstrukturen steht deshalb ein Überblick über jene zentralen Themenkreise und Interpretationsansätze, die ein kulturhistorisches Verständnis des Phänomens Villenlandschaftsbild ermöglichen sollen.

Der Aufschwung, den die Bildgruppe ab dem Ende des Dritten Stils erfährt und der bis zum Ende der Vesuvstädte anhält, erweist die Beliebtheit eines Genres, das sich sowohl als dekorativer Teilaspekt der Wandsysteme als auch im Sinne einer selbstständigen Bildgruppe, die ihre eigenen Sinngehalte und Ideenkomplexe zu transportieren sucht, begreifen lässt. Wie in vielen Bildgattungen der römischen Wandmalerei macht sich auch hier eine gewisse „semantische Offenheit“ bemerkbar, die mehrere Interpretationsebenen parallel zulässt und es dem Betrachter zwanglos erlaubt, die Landschaftsbilder entweder als dekoratives Füllwerk einer zusammenhängenden Architekturmalerei zu begreifen oder sich den ideellen Konnotationen des Einzelbildes zu widmen, das wiederum einen gewissen Deutungsspielraum zur Verfügung stellt. Trotz dieser funktionalen Ambivalenz, die zwischen ästhetischer und ideeller Rezeption zu schwanken scheint, bildet die Gruppe der Villenbilder ein „Geflecht“ aus Interpretationssträngen, das sich einerseits im Gegensatz zur sakral-idyllischen Landschaftsmalerei herausarbeiten lässt, andererseits in regem Austausch mit der zeitgenössischen Literatur entstand. Anders als die Gruppe der Sakral-Idyllen – mit der es zwar viele Berührungspunkte und Überschneidungen gibt – entwickelt sich das Genre der Villenbilder weniger im Hinblick auf eine sentimentale Verklärung der *mos maiorum*-Konzepte oder auf eine feinsinnige Umsetzung altrömischer *modestia*, sondern in direktem Bezug zur zeitgenössischen Lebensrealität der römischen Oberschichtkultur. Wichtigste Quelle für die Erschließung dieser „Vorstellungswelten“, die mehr oder weniger eng mit den Villenbildern verknüpft sind, ist ähnlich wie im Falle der Sakral-Idyllen die gleichzeitige Literatur zum Themenbereich Villa. Diesbezüglich hat sich ein konzeptueller Vergleich zwischen Villenbildern und -literatur als zielführender Forschungsansatz erwiesen, der bis zu einem gewissen Grad eine „Parallelführung“ des literarischen und malerischen Kunstschaffens im 1. Jh. n. Chr. ermöglicht und dazu beiträgt, die Bedeutung des Konzepts „Villa“ in einem breiteren kulturhistorischen Rahmen zu erhellen¹¹¹². Eine Berücksichtigung der zeitgenössischen Villenliteratur ist also unerlässlich, um den mentalitätsgeschichtlichen Kontext der Villenfresken zu beurteilen, wobei gerade die Werke von Statius, Plinius oder Martial eine geeignete Folie abgeben, um die Hinwendung zum Thema Villenlandschaft und den damit einhergehenden „*realistic turn*“ zu beleuchten. Eine Verbindung zwischen den Gattungen liegt insofern nahe, als beide Formen ähnliche *topoi* und Wertungen vermitteln und vergleichbare Inhalte thematisieren, die von materiellem Luxus, prächtiger Architektur, lieblichen Landschaftspanoramen und kultivierter Lebensweise geprägt

¹¹¹² Eine Koppelung und wechselseitige Erklärung von „Motiven“ der Landschaftsmalerei und Dichtung wird in der archäologischen Forschung zunehmend gefordert und mit der notwendigen Bedachtsamkeit als geeignetes Interpretationsinstrument angewandt. Dass bei einem solchen Verfahren durchaus Vorsicht geboten ist, wurde von Kotsidu, Leach, Bergmann und Grüner betont, die zu Recht davor warnen, im Einzelfall nach deckungsgleichen Translationen oder „Illustrationen“ zu suchen und den Einfluss

der literarischen Produktion in den Details überzubewerten. „Die Entsprechung zwischen den Quellen sind nur im Sinne von übergeordneten gemeinsamen Anschauungen denkbar [...]“. Kotsidu 1999, 103. Vgl. Bergmann 2002, 87; Grüner 2004, 11 f. 169 f. 211 f.; Croisille 1982, 199 f.; Hinterhöller 2007b, 155. 159. 164; Leach 1974, 49. 57 f. 85. 89. 100; Kotsidu 1999, 103 f.; Kotsidu 2008, 91; Zanker 1987, 107.

sind¹¹¹³. Das Konzept der Villa, das sich in den literarischen Äußerungen des späten 1. und frühen 2. Jh. n. Chr. ebenso niederschlägt wie in den Ausformungen der römischen Villegiatur, trägt maßgeblich zum Verständnis der Villenbilder bei und ist dort mit den spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten der Wandmalerei umgesetzt. Die beiden ergiebigsten Quellen für einen solchen Vergleich – die zwei Villengedichte des Statius und die Villenbriefe des jüngeren Plinius – sollen aus diesem Grund etwas näher beleuchtet und auf ihre inhaltliche Schwerpunktsetzung befragt werden:

1.) *Statius*: Der aus Neapel gebürtige Dichter beschreibt in den *Silvae* nicht sein eigenes Landgut¹¹¹⁴, sondern die Villen vermögender Freunde, die er von eigenen Besuchen kannte. Römische Lebens- und Wohnkultur erscheinen bei ihm festlich überhöht, reale Beschreibungen wechseln sich mit mythisch verbrämten Preissequenzen ab und schaffen eine Neuheit in der römischen Dichtung: eine *Ekphrasis* römischer Villenkomplexe in Latium und Kampanien, die als erstaunliche Bauwerke ihrer Zeit geschildert werden und in denen Statius den Einklang zwischen menschlicher Kultur und Natur verwirklicht sieht¹¹¹⁵.

a.) *Villa bei Tibur* (*Silvae* 1, 3): In der Beschreibung der Villa Tiburtina des Manilius Vopiscus wird die bedeutsame Rolle der landschaftlichen Umgebung gleich in den ersten Versen ersichtlich. Statius berichtet über die schöne Lage der Villa im Tal des Anio und über eine architektonische Besonderheit des Komplexes, durch dessen Gelände der Fluss fließt:

„Welche Schönheit an dem glücklichen Ort, bevor Hand und Kunstverstand tätig wurden! Nirgends hat die Natur sich mehr bewilligt. Hochwald säumt das eilende Wasser. [...] Zwei Ufer hat das Haus, nicht teilt dich der sanfte Strom, doch der Palast behält seine beiden Ufer.“¹¹¹⁶

Neben dem Materialluxus der Villa, der im Gedicht durch die Erwähnung zahlreicher Kunstwerke, Statuen, Metallarbeiten, Mosaik und wertvoller Vertäfelungen gewürdigt wird, legt Statius besonderen Wert auf das landschaftliche Umfeld, die Gärten, Haine und zahlreichen Aussichtsmöglichkeiten.

„Soll ich den ehrwürdigen alten Baumbestand nennen oder die Halle, die zum Fluß hinablickt, oder die, die zum schweigenden Wald zurückblickt?“¹¹¹⁷

Die Villa und ihre Landschaft werden als *locus amoenus* präsentiert, in dem Architektur und Natur eine gelungene Symbiose eingegangen sind und eine gezähmte, kultivierte Reallandschaft mit allen Zeichen der Ideallandschaft versehen ist.

¹¹¹³ Dass der Einfluss der Villenliteratur auf die entsprechende Bildgattung nicht unterschätzt werden sollte, wurde von Bergmann und Croisille hervorgehoben, die besonders auf die Vergleichbarkeit mit den *Silvae* des Statius verwiesen. „Ces deux tendances, dont peinture et poésie offrent une illustration parallèle, ne peuvent se distinguer nettement que dans quelques cas. [...] les tableaux cités nous paraissent ceux qui correspondent le mieux au genre d'évocation, plus général qu'il ne sembler au premier abord, des silves où Stace veut décrire une maison de campagne et ses annexes.“ Croisille 1982, 199–201. Vgl. Bergmann 1991, 49–53; Croisille 2005, 197 f. 211; Kotsidu 2008, 53; Thagaard Loft 2003, 24.

¹¹¹⁴ Über die Biographie des P. Papinius Statius (ca. 45 n. Chr. – 96 n. Chr.) ist nur wenig bekannt: Aus

Neapel stammend war Statius vermutlich römischer Ritter und besaß eine eigene Villa in der Nähe von Domitians Villa am *ager Albanus*; für die Versorgung der Region stiftete der Kaiser eine Wasserleitung. Vgl. Hardie 1983, 58–72; Mayer 2005, 195 f.; Wissmüller 1990, 1 f.

¹¹¹⁵ Zur Grundintention der Villengedichte vgl. u. a.: Croisille 1982, 197 f. 200 f.; Hardie 1983, 131 f. 189–191; Mayer 2005, 195–198; Newlands 2002, 20–45. 119. 127 f.; Pavlovskis 1973, 7–9.

¹¹¹⁶ Stat. *Silv.* 1, 3, 16–18; 1, 3, 24 f.; Ü. nach: Wissmüller 1990, 24. Zur Villa Tiburtina des Manilius Vopiscus vgl. Cancik 1978, 116–130.

¹¹¹⁷ Stat. *Silv.* 1, 3, 38–39; Ü. nach: Wissmüller 1990, 25.

- b.) *Villa bei Sorrent* (*Silvae* 2, 2): Bei der Villa des Pollius Felix, die Statius in einem weiteren Gedicht preist, handelt es sich um eine *villa maritima* an der Küste der sorrentinischen Halbinsel, die der Dichter vermutlich um 90 n. Chr. nach einem Neapelauflauf besuchte. Eine ausführliche Behandlung erfährt wiederum die landschaftliche Einbettung der Villa, wobei sich Statius in seiner Schilderung an die geographische Literatur anlehnt und nicht auf die Erwähnung markanter „*landmarks*“ verzichtet, um die Villa topographisch zu verorten:

„Zwischen den Mauern, die durch den Namen der Sirenen bekannt sind und dem Felsen, auf dem der Tempel der tyrrhenischen Minerva steht, gibt es hoch oben eine Villa mit Rundblick auf das dicarcheische Meer. [...] Die Natur hat einen Platz geschaffen, den einzigen Strand zwischen den Bergen, der sich ins Land zwischen überhängenden Felsen fortsetzt. Die Bucht ist ausgesprochen lieblich.“¹¹¹⁸

Im Zuge einer topographischen Verankerung widmet sich Statius ausführlich der Umgebung, beschreibt die sichelförmige Bucht zwischen den vorspringenden Klippen und seine Anreise zu Wasser in der Art eines *periplus*. Anschließend gibt er eine schematische Beschreibung der architektonischen Anlage, wobei die prunkvollen und repräsentativen Bauformen der Villa im Fokus der Betrachtung stehen: Während sich der Hauptkomplex auf dem Rücken des Steilhangs befindet, sind die restlichen Gebäude in Form von Einzelbauten auf verschiedenen Terrassen verteilt und unterschiedlich orientiert, manche davon auf das Meer ausgerichtet, andere dem Landesinneren zugewandt. Am Ufer der Bucht liegt ein Privathafen, an dem Statius mit dem Boot anlegt, um von dort über die Säulenhallen in den oberen Bereich der Villa zu gelangen. Dabei erfahren die Portiken, die sich den Hang hinaufziehen, eine besondere Würdigung und werden in ihrem Erscheinungsbild mit einer Stadt verglichen¹¹¹⁹. Immer wieder verwendet Statius ähnliche „Motive“ wie in den Villenbildern und nimmt die reizvolle Landschaft der Golfregion zum Ausgangspunkt poetischer Inspiration. Dabei wird ein enger Bezug zwischen Landschaftsgenuss und luxuriös-kultivierter Lebensweise geschaffen, in deren Zentrum die Gönner und Villenbesitzer Pollius und Polla stehen, deren Bautätigkeit und Wirken auf dem Landsitz zu einer Metapher persönlicher Tugenden stilisiert werden. Entsprechende Schwerpunkte in der Villenbeschreibung des Statius sind die Leistungen des Bauherren, der für die Umgestaltung der Landschaft, die Bezähmung der Natur, die Kultivierung des Geländes und die zivilisatorischen Errungenschaften gerühmt wird, die sein Villenbau mit sich gebracht hat:

„Diesem Ort ist die Natur gewogen, hier wich sie besiegt dem Bebauer und gewöhnte sich gelehrt an die unbekannte Nutzung. Ein Berg war hier, wo du Ebene siehst, und das Haus, das du jetzt betrittst, war einmal Schlupfwinkel für das Wild. [...] Der Besitzer zähmte den Platz und als er die Felsen gesprengt und geformt hatte, trat an deren Stelle freudig fruchtbarer Boden.“¹¹²⁰

Pollius wird als Zivilisationsbringer gepriesen, die Villa erscheint als Symbol für die Dominanz des Menschen über ein unwirtliches Gelände und die Erfolge römischer Archi-

¹¹¹⁸ Stat. *Silv.* 2, 2, 1–3; 2, 2, 15–16; Ü. nach: Wissmüller 1990, 48. Vgl. Bergmann 1991, 51 f.

¹¹¹⁹ „Von hier aus kriecht ein Säulengang über den schrägen Berghang hinauf, einer Stadt vergleichbar, er überwindet auf langem Rücken die rauhen Felsen.“ Stat. *Silv.* 2,

2, 29–31; Ü. nach: Wissmüller 1990, 49. Vgl. Bergmann 1991, 51. 56; Rostowzew 1904, 115.

¹¹²⁰ Stat. *Silv.* 2, 2, 51–57; Ü. nach: Wissmüller 1990, 50. Vgl. Bergmann 1991, 59; D’Arms 1970, 129 f.; Mayer 2005, 197.

tektur- bzw. Ingenieurskunst werden in den höchsten Tönen gelobt. Das verwendete Vokabular bedient sich dabei durchaus militärischer Phrasen – die Felsen lernen, das Joch zu tragen – und erst die Eingriffe des Menschen erzeugen eine liebliche Landschaft, erst die gestaltete und artifiziell überformte Natur wird als schön empfunden¹¹²¹. Besonders detailliert werden die verschiedenen Aussichtsmöglichkeiten und Orientierungen der Räume hervorgehoben, die den Golf von Neapel in weiten Panoramen oder gelenkten Einzelausblicken erschließen¹¹²². Den zahlreichen Aussichten und Fernblicken gilt das Hauptaugenmerk des Dichters – Statius zählt die verschiedenen Orte und Inseln auf, die von der Villa aus zu sehen waren, darunter Inarime, Aenaria, Prochyta, Kap Misenum, Nisida, Euploia. Da sich bei Statius eindeutig die Beschreibung einer *villa maritima* mit zweigliedriger Architektur – einem „Seeviertel“ und einem erhöhten Haupttrakt – fassen lässt, wurde gelegentlich versucht, die Villa des Pollius Felix mit erhaltenen Villenresten auf der Halbinsel von Sorrent in Verbindung zu bringen. Neben verschiedenen anderen Vorschlägen wurde das Anwesen des Pollius Felix mit der Villa auf der Punta della Calcarella östlich von Sorrent identifiziert, von der sich einige Mauerreste erhalten haben. Ähnlich wie die benachbarten Villen zur optimalen Nutzung des Geländes auf mehreren Ebenen und Terrassen verteilt, war die Villa sowohl zu Land als auch zu Wasser über einen Anlegeplatz zu erreichen¹¹²³. Eine Verknüpfung mit dem Anwesen des Pollius Felix scheint aufgrund der Lage und den baulichen Resten zwar erwägenswert, ist in Anbetracht der spärlichen Befunde auf der Punta della Calcarella aber kaum zu verifizieren.

- 2.) *Plinius*: Der wohlhabende Senator Gaius Plinius Secundus besaß selbst eine Reihe von Villen in Ober- und Mittelitalien, von denen er nur zwei ausführlich beschreibt und in den Villenbriefen besondere Aufmerksamkeit schenkt¹¹²⁴: dem *Laurentinum* an der Küste südlich von Ostia und den *Tusci* im oberen Tibertal bei Tifernum. Für beide Villenkomplexe gibt Plinius einen Überblick zur Architektur und baulichen Anlage, beschäftigt sich mit der landschaftlichen Einbettung und thematisiert seinen eigenen Tagesablauf¹¹²⁵, der sich an den großen Vorbildern der republikanischen Zeit orientiert und Plinius eine geeignete Folie zur Selbststilisierung des Villenaufenthalts bietet (Abb. 304–306). Grundsätzlich an rhetorischen Prinzipien und der wirkungsvollen Inszenierung seines *otiums* ausgerichtet,

¹¹²¹ Zum zentralen Stellenwert der Naturbeherrschung und Landschaftszivilisierung bei Statius vgl. u. a.: Bergmann 1991, 59; D’Arms 1970, 129; Mayer 2005, 197. 200; Newlands 2002, 131 f. 138 f.; Pavlovskis 1973, 12.

¹¹²² „Dieses Gebäude schaut nach Osten, zum noch zarten Glanz des Phöbus; jenes hält das fallende und verbrauchte Licht (des Tages) fest und weigert sich, es zu entlassen dann, wenn der Tag schon müde ist und der Schatten des dunklen Berges ins Meer fällt und die Paläste auf der gläsernen Fläche schwimmen. Dieser Teil der Villenanlage ist erfüllt vom Rauschen des Meeres, jener kennt nicht die tönenden Fluten, er liebt die Stille des Landes.“ Stat. *Silu.* 2, 2, 46–51; Ü. nach: Wissmüller 1990, 50. „Jedes Zimmer hat seinen eigenen Reiz, hat sein eigenes Meer und jenseits der Meeresfläche hat jedes Zimmer eine andere Aussicht auf sein Land: Dieses sieht Inarime, von dort zeigt sich das felsige Prochyta; [...] Ein Zimmer jedoch überragt alle anderen, das dir in gerade Linie übers Meer Parthenope zeigt.“ Stat. *Silu.* 2, 2, 74–84; Ü. nach: Wissmüller 50 f. Dementsprechend fasst Statius die Villa als dynamisches Objekt auf, das auf die umgebende Landschaft orientiert ist und auf diese „hinausblickt“ (*spectat, prospectat, prospectit*). Vgl. Bergmann 1991, 59–61; Lefèvre

1977, 526; Mayer 2005, 199.

¹¹²³ Zur Villa auf der Punta della Calcarella an den Steilklippen der sorrentinischen Küste und einer möglichen Identifizierung mit der Pollius-Villa vgl.: Bergmann 1991, 52; Canick 1969, 62 f.; Mayer 2005, 200; Pappalardo 2007, 26 f.; Schneider 1995, 75. 77.

¹¹²⁴ Neben seinen Anwesen am Lacus Larius (Comer See) und in der Toskana besaß Plinius etliche Villen im römischen *suburbium*, bei Tusculum, Tibur und Praeneste. Zu den Besitzungen und dem Villenleben des jüngeren Plinius vgl. u. a.: Bergmann 1995, 406–408; Förtsch 1993, 16–18; Mayer 2005, 210 f.; Lefèvre 1977, 519; Lefèvre 1987, 247 f. 258–262.

¹¹²⁵ In den Villenbriefen 9, 36 und 9, 40 beschäftigt sich Plinius ausführlich mit seinen täglichen Aktivitäten in der Villa und den bevorzugten Jahreszeiten für den Villenaufenthalt. Seinen Tagesablauf am Landsitz orientierte Plinius maßgeblich am landschaftlich-geographischen Umfeld der jeweiligen Villa und dem herrschenden Klima: Im Winter bewohnte Plinius lieber das *Laurentinum* (9, 40, 1), im Sommer bevorzugte er das kühlere Klima in den *Tusci* (9, 36, 1). Vgl. Lefèvre 1977, 520.

gelingt es Plinius, bei seiner imaginären „Führung“ durch die Villen immer wieder Informationen über die Architektur einzuflechten, die in der archäologischen Forschung Anlass zu zahlreichen Rekonstruktionsversuchen gaben¹¹²⁶. Es ist jedoch insofern Vorsicht geboten, als Plinius mit seinen Villenbriefen keine strukturelle Architekturbeschreibung beabsichtigte, sondern sich vorrangig anderen Themenbereichen widmet: Neben der Schilderung architektonischer Feinheiten gehören das Bestreben nach ästhetischem Landschaftsgenuss und die Einbeziehung der Natur in den gehobenen Wohnbereich zu den Hauptmotiven der Villenbriefe. In der unmittelbaren Umgebung der Villa, im Bereich der Park- und Gartenanlagen, spielt das Konzept der *imitatio ruris*, der artifiziellen Landschaftsgestaltung, eine besondere Rolle – in ihm spiegelt sich das Ideal einer geordneten, lieblichen und menschlich strukturierten Natur besonders pointiert wieder¹¹²⁷. Ebenso wesentlich für die Beschreibung der Villenarchitektur ist die Erwähnung vorhandener Fernblicke und Fensteraussichten sowie deren jeweilige Abstimmung auf die Witterung und Himmelsrichtungen. Dabei kommt es weniger auf die Ausrichtung des Gesamtkomplexes als auf die Orientierung und Aussichtsmöglichkeiten einzelner Räume an, deren ästhetischer Reiz in einem gelungenen Zusammenspiel von Villenarchitektur und Landschaft besteht¹¹²⁸. Dreh- und Angelpunkt der Landschaftswahrnehmung ist für Plinius also nicht nur das Ideal des eigenen *locus amoenus* im Gartenbereich der Villa – ein lauschiger Platz in kultivierter Parkumgebung, an dem Plinius sein ungestörtes *otium* genießen und privaten Studien nachgehen kann –, sondern auch die weitere Umgebung wird zumindest visuell zu einem wichtigen Bestandteil des positiv konnotierten Naturraums, der mit den Schlagworten *amoenitas*, *salubritas* und *quies* verbunden wird. Diese intensive Landschaftsrezeption schlägt sich besonders eindrucksvoll im Villenbrief der *Tusci* nieder, wo Plinius die „*forma regionis*“ als ein natürliches Amphitheater beschreibt und das Talbecken in der Art eines vogelperspektivischen Landschaftspanoramas skizziert¹¹²⁹. Gerade diese ausführliche und topographisch genaue Landschaftsschilderung

1126 Da in den Villenbriefen immer wieder bauliche Besonderheiten Erwähnung finden, wurde seit der Renaissance mehr oder weniger phantasievoll versucht, die ursprüngliche Architektur zu erschließen. Das Vorhaben einer wissenschaftlichen Grundrissrekonstruktion anhand der Briefberichte beginnt mit Winnefeld, bleibt aber selbst in den neuesten Versuchen mit Vagheiten und spekulativen Details behaftet, da Plinius grundsätzlich keine detaillierte Architekturbeschreibung intendierte, sondern sich auf andere Aspekte des Villendaseins fokussierte (Abb. 304–306). Vermutlich lässt sich mithilfe der Villenbriefe nur eine schematische und in den Details lückenhafte Vorstellung von der Anlage des Laurentinums und der *Tusci* gewinnen, während eine zu „positivistische“ Auswertung der Quellen problematisch anmutet. „Man sollte ein Ziel, das die plinianischen Briefe gar nicht kennen, dem Text auch nicht aufoktroyieren.“ Lefèvre 1977, 532. Vgl. Bergmann 1995, 408–410; Förtsch 1993, 18–25; Lefèvre 1977, 520; Gros 2005, 314–318; Mayer 2005, 210; Sherwin-White 1966, 186–187; Winnefeld 1891, 201–217.

1127 „Es ist ihm [Plinius] zwar wichtig, sich generell in der Natur aufzuhalten und diese ästhetisch zu rezipieren, doch zugleich achtet er darauf, an ‚wilden‘, unkontrollierbaren Naturerscheinungen nicht partizipieren zu müssen.“ Mayer 2005, 211. Zum Aspekt der *imitatio ruris* bei Plinius vgl. u. a.: Bergmann 1995, 407–409; Lefèvre 1977, 521–525, 537; Lefèvre 1987, 247, 253; Mayer 2005, 211–213, 216; Thagaard Loft 2003, 7.

1128 Vgl. Bergmann 1995, 412f.; Förtsch 1993, 24f.

48 f.; Lefèvre 1977, 534 f.; Sherwin-White 1966, 193 f.

1129 „*Regionis forma pulcherrima. Imaginare amphitheatrum aliquod inmensum et quale sola rerum natura possit effingere. Lata et diffusa planities montibus cingitur, montes summa sui parte procera nemora et antiqua habent; frequens ibi et varia venatio. Inde caeduae silvae cum ipso monte descendunt. Has inter pingues terrenique colles [...] planissimis campis fertilitate non cedunt optimamque messem serius tantum, sed non minus percoquant. Sub his per latus omne vineae porriguntur unamque faciem longe lateque contextunt; quarum a fine imoque quasi margine arbusta nascuntur. prata inde campique, [...]. prata florida et gemmea trifolium aliasque herbas teneras semper et molles et quasi novas alunt; cuncta enim perenibus rivis nutriuntur. Sed, ubi aquae plurimum, palus nulla, quia devexa terra, quidquid liquoris accepit nec absorbit, effundit in Tiberim. Medios ille agros secat, navium patiens, omnisque fruges devehit in urbem, hieme dumtaxat et vere; [...] Magnam capies voluptatem, si hunc regionis situm ex monte prospexeris. Neque enim terras tibi, sed formam aliquam ad eximiam pulchritudinem pictam videberis cernere; ea variatete, ea descriptione, quocumque inciderint oculi, reficientur.*“ „Die Landschaftsform ist wunderschön. Stell dir ein gewaltiges Amphitheater vor, wie es nur die Natur bilden kann. Eine weite und ausgebreitete Ebene wird von Bergen eingeschlossen; diese tragen in ihren oberen Regionen eine hohe, alte Bewaldung; dort steht dichtes, mannigfaltiges Wild. Dann senkt sich schlagbarer Wald mit den Bergen herab. Dazwischen liegen fruchtbare, erdige Hügel [...], die in ihrer Ergiebigkeit

bietet ein direktes Vergleichsmoment zu den Villenbildern des 1. Jh. n. Chr., da Plinius sein literarisches Landschaftspanorama nicht nur explizit mit einer bildlichen Darstellung vergleicht und damit eine konzeptuelle Brücke zwischen realer Landschaftswahrnehmung und gemalten Ansichten schlägt, sondern gleichzeitig eine Vorstellung jener Kategorien vermittelt, die für den antiken Betrachter bei der Rezeption eines Villenbildes ausschlaggebend waren. Hier wie dort liegt das Augenmerk auf dem harmonischen Verhältnis zwischen kultivierter Lebenswelt und zivilisierter Landschaft, sind dieselben *topoi* einer idealtypischen Landschaft auch realiter umgesetzt, sodass Villenszenen wie in der Casa di Lucretius Fronto (Nordwand, links, Abb. 314) beinahe wie eine topographische Illustration der *Tusci* wirken – was sich bereits aus chronologischen Gründen ausschließt, aber umso besser veranschaulicht, dass in den Villenbildern korrelierende Schwerpunkte ins Medium der Wandmalerei übertragen wurden¹¹³⁰.

a.) *Tusci* (*Epistulae* 5, 6): Das Anwesen befand sich im hügeligen Gelände des oberen Tiberals unweit von Tifernum Tiberim (Città di Castello) zu Füßen des Apenninengebirges. Plinius lobt das milde und gesunde Klima, die landschaftliche Schönheit und die Panoramalage der Villa, die an einem Hangausläufer auf das Tibertal orientiert und im Hintergrund von Gebirgszügen umschlossen war.

„Die Villa liegt am Fuß einer Anhöhe, blickt aber wie von oben in die Landschaft.“¹¹³¹

Das Hauptgebäude der Villa war nach Süden ausgerichtet, das beherrschende Architekturelement der Prunkfassade eine vorgelagerte Porticus, vor der sich ein formaler Garten (*xystus*) mit Buchsbaumpflanzungen, Akanthus und zugeschnittenen Büschen befand, während sich davor eine Wiese und in der Ferne Felder erstreckten (5, 6, 15–18). Der Zentralkomplex mit seinen vorgeblendeten Porticen war vermutlich in der Art einer Flügelrisalitfassade konzipiert, die an den Seiten symmetrisch von zwei Triclinien flankiert wurde (Abb. 304, 305). Ein Speiseraum bot Aussicht auf den Garten und die benachbarten Wiesen, an das andere Triclinium grenzte ein Wasserbecken. Hier schlossen sich der Thermentrakt und im Norden zwei Kryptoporticen an, die den groß angelegten Parkbereich säumten und einige *dietae* besaßen. Von hier aus gelangte man in ein spezielles Gartenareal, das mithilfe regelmäßiger Baumpflanzungen in der Art eines Hippodroms angelegt war (5, 6, 19–32). An den Langseiten des Hippodrom-Gartens wuchsen

den Feldern der Ebene nicht nachstehen und eine reiche Ernte zwar später, aber nicht weniger zur Reife bringen. Darunter dehnen sich auf der ganzen Breite Weinpflanzungen aus, die die Landschaft weit und breit mit einem gleichmäßigen Aussehen überziehen; an ihrem unteren Ende, gleichsam als Einfassung, stehen Baumpflanzungen. Dann wieder Wiesen und Felder [...]. Diese blumen-, gleichsam edelsteinbedeckten Wiesen tragen Klee und andere zarte Kräuter, immer weich und wie unberührt. Denn alles wird von ganzjährig fließenden Bächen genährt. Auch wo viel Wasser ist, gibt es keinen Sumpf, weil der Boden abfällt und all die Feuchtigkeit, die er erhält und nicht einsickern läßt, in den Tiber abgibt. Dieser durchtrennt die Felder in der Mitte, ist mit Schiffen zu befahren und führt alle Ackerfrüchte in die Stadt hinab, zumindest im Winter und Frühling. [...] Du wirst große Freude empfinden, wenn du auf diese Lage der Region von einem Berg herabblickst. Und es wird dir scheinen, als sähest du nicht Ländereien, sondern ein in ausnehmender Schönheit gemaltes Bild; von solcher Vielfalt und solcher Ordnung werden die Augen erfrischt, wohin sie auch sehen.“ Plin. *Epist.* 5,

6, 7–13; Zitat u. Ü. nach: Förtsch 1993, 9 f. Zu dieser Stelle vgl. u. a.: Schneider 1995, 93; vgl. auch: Bergmann 1991, 60; Bergmann 1992, 39 f.; Bergmann 2002, 99; Lefèvre 1977, 535 f.; Mayer 2005, 158, 216 f.; Mielsch 1987, 139 f.; Römer 1981, 87, 100, 123 f.; Schneider 1995, 84; Sherwin-White 1966, 323; Thagaard Loft 2003, 24.

1130 „In one of his letters Pliny describes his Tuscan villa from a bird’s eye view and compares it to a beautiful landscape painting. In that description Pliny not only confirms the link between literature and painting pointed out by modern scholars, but also defines the way a villa landscape was perceived.“ Thagaard Loft 2003, 24; vgl. Kotsidu 2008, 46, 53.

1131 „*Villa in colle imo sita prospicit quasi ex summo.*“ Plin. *Epist.* 5, 6, 14; Zitat u. Ü. nach: Förtsch 1993, 10. Zu den *Tusci* des Plinius, ihrer architektonischen Anlage, Gartengestaltung und möglichen Rekonstruktionen vgl. u. a.: Förtsch 1993, 22–24; Gros 2005, 317 f.; Lefèvre 1977, 523; Mayer 2005, 154, 214–217; Rostowzew 1904, 116 f.; Sherwin-White 1966, 324 f.

efeubewachsene Platanen, Buchshecken und Lorbeer, während der halbkreisförmige Abschluss von Zypressen und Rosen eingefasst wurde. Am Ende des Hippodroms befand sich ein *stibadium* (Speiseplatz unter freiem Himmel) mit aufwändigem Springbrunnen und anschließend einem *cubiculum* mit vorspringender *zotheca*, die Plinius als schattigen Ruheplatz schätzte (5, 6, 38).

b.) *Laurentinum* (*Epistulae* 2, 17): Im römischen *suburbium*, am Strand südlich von Ostia und damit in einer recht flachen Gegend, lag die Laurentinische Villa des Plinius. Trotz verschiedener Lokalisierungsversuche und dem Bestreben, das *Laurentinum* mit einer der römischen Küstenvillen in dieser Region zu identifizieren, bleibt der genaue Standort der Villa nach wie vor unbekannt, da die dortigen Anlagen nie systematisch ergraben wurden und sich infolgedessen keine genauen Grundrissvergleiche vornehmen lassen¹¹³². Plinius schätzte die günstige Lage des Ortes, der nur 17 Meilen von der Hauptstadt entfernt und über die *Via Ostiensis* oder *Via Laurentina* einfach zu erreichen war. Neben der Anmut der suburbanen Villa lobt er die Weite der Küste und die landschaftliche Umgebung mit ihren Wäldern und ausgedehnten Wiesen (2, 17, 1–17). Wie es für eine *villa maritima* typisch ist, gliedert sich der Gebäudekomplex in zwei getrennte Bereiche, von denen einer direkt am Wasser, der andere etwas erhöht in Küstennähe lag, um die Aussicht auf das Meer zu nutzen (Abb. 306). In diesem Haupttrakt folgte auf ein Atrium eine D-förmige Porticus, an die sich wiederum ein großes Triclinium anschloss, das zum Strand hinausragte und ringsum mit Flügeltüren und Fenstern versehen war¹¹³³. Besondere Erwähnung erfahren auch ein apsidiales Cubiculum mit Fensterfronten und Bücherschränken (2, 17, 6) sowie die Tatsache, dass die Villa mit Aussichtstürmen (*turres*) ausgestattet war, die etwas abgerückt vom Gebäudekern eine *cenatio* beherbergten, von der sich ein panoramaartiger Fernblick über das Meer, den Strand und die benachbarte Villen bot (2, 17, 11)¹¹³⁴. Aber nicht nur auf die Küstensennerie, sondern auch auf den eigenen Villengarten, an dem Plinius die Anpflanzung von Feigen- und Maulbeerbäumen hervorhebt, waren Aussichts- und Speiseräume orientiert:

„Diesen Anblick, der nicht geringer zu schätzen ist als der des Meeres, genießt die vom Meer entfernt liegende *cenatio*.“¹¹³⁵

¹¹³² In der neueren Forschung wird der Küstenbereich südlich des *vicus Augustanus* für eine Lokalisierung favorisiert, die Sondagen in Castelporziano sind aber nur wenig aussagekräftig. Hier befand sich eine große Villenanlage mit mehreren Gebäudetrakten in unmittelbarer Küstennähe, die von Salza Prina Ricotti mit dem *Laurentinum* des Plinius identifiziert wurde (Abb. 307). Den spärlichen Befunden nach zu urteilen, lässt sich die Villa Magna in Grotte de Piastra zwar durchaus mit dem erschließbaren Grundriss der Plinius-Villa vergleichen – bspw. würde die lang gestreckte Kryptoporticus, die ungefähr parallel zum Ufer verläuft, mit der Beschreibung bei Plinius korrespondieren –, aber sowohl die Angaben bei Plinius als auch die archäologischen Befunde der Villa Magna sind zu vage, um mehr als eine hypothetische Identifizierung zu erlauben. Die Dichte der dortigen Küstenbebauung mit verschiedenen Villenanlagen bestätigt jedoch das Zeugnis des Plinius über die reichhaltige Villeggiatur seiner Zeit (2, 17, 27). Vgl. Förtsch 1993, 19; Salza Prina Ricotti 1985, 53–65.

¹¹³³ Es handelt sich um das berühmte Strandtriclinium, von dem aus Plinius die Aussicht auf „drei Meere“ genießen konnte. Plin. *Epist.* 2, 17, 4. Zur Laurentiner Villa vgl.

Bergmann 1995, 407. 413; Bergmann 1992, 39; Ehrhardt 1991, 35 f.; Förtsch 1993, 5–8. 19 f.; Gros 2005, 315 f.; Lefèvre 1977, 521; Kotsidu 2008, 46; Mayer 2005, 210 f.; Rostowzew 1904, 117 f.; Salza Prina Ricotti 1985, 49–52.

¹¹³⁴ Zur *cenatio* im Aussichtsturm vgl. Lefèvre 1977, 522. Vor allem Schneider machte in der Forschungsliteratur zu Recht darauf aufmerksam, dass sich die bedeutsame Rolle der Landschaftsausblicke in der Villenkultur nicht allein in der Beliebtheit von Landschaftsbildern oder der architektonischen Anlage von Ausblicksmöglichkeiten äußert, sondern auch und gerade in der Villenliteratur greifbar wird: „Sie ergibt sich vielmehr aus den Quellen, in denen sich der Ausblick auf die landschaftliche Umgebung als eines der entscheidenden Bewertungskriterien zeitgenössischer Villeggiatur erweist. So ist beinahe keine Villenbeschreibung überliefert, in der nicht zugleich die zugehörigen Ausblicke beachtet werden. Besonders deutlich wird dies in den Villenbriefen bei Plinius.“ Schneider 1995, 84; vgl. Lefèvre 1977, 533 f.

¹¹³⁵ „*hac non deteriore quam maris facie cenatio romata a mari fruitur*“ Plin. *Epist.* 2, 17, 14; Zitat u. Ü. nach: Förtsch 1993, 6.

II. Strukturen perspektivischer Raumerfassung in Landschafts- und Panoramabildern

Durch den dazwischenliegenden Garten vom Hauptgebäude etwas abgetrennt befand sich eine Kryptoporticus, die an beiden Seiten mit Fenstern (einmal auf das Meer, einmal auf den Garten ausgerichtet) versehen war. Am oberen Ende dieses Panoramagangs befand sich eine *diaeta* mit einer vorspringenden *zotheca* an der Rückseite, auf die Plinius wegen ihrer Aussichtsmöglichkeiten besonders stolz war und in die er sich gerne zurückzog, wenn ihm an Ruhe und Abgeschlossenheit gelegen war.

„Am oberen Ende des *xystus* sowie der *cryptoporticus* und des *hortus* liegt eine *diaeta*, meine Liebe, wahrhaftige Liebe. Ich habe sie selbst gebaut. [...] Mitten in der gegenüberliegenden Wand tritt überaus gefällig eine *zotheca* zurück [...]. Zu Füßen das Meer, im Rücken Villen, am Kopfende Wälder; diese Landschaftsansichten unterscheidet und vereinigt sie mit ebensovielen Fenstern. [...] Wenn ich mich in diese *diaeta* zurückgezogen habe, fühle ich mich sogar von meiner Villa weit entfernt und große Freude habe ich an ihr vor allem zur Zeit der Saturnalien, wenn der übrige Teil des Gebäudes von der Ausgelassenheit der Tage und dem Lärm des Festes widerhallt.“¹¹³⁶

Das *otium*, das Plinius in seiner Villa genießt, entfaltet sich also in direkter Wechselwirkung mit dem Garten und der umgebenden Landschaft, deren *amoenitas* der Villenbesitzer immer wieder eindringlich schildert, um dabei nicht nur die Dichte der Küstenbebauung und die schönen Villen im Umkreis hervorzuheben, sondern auch eine Bestätigung dafür zu liefern, dass die Beschreibung einer realen Villenlandschaft an denselben Kriterien und Wertigkeiten ausgerichtet ist wie die Villenbilder und sich hier wie dort eine deutliche Präferenz für eine menschenbezogene Kulturlandschaft bemerkbar macht:

„Die Küste zieren in anmutiger Vielfalt die Gebäude von Villen, bald zusammengedrängt, bald vereinzelt, die das Bild vieler Städte bieten, ob man sich auf dem Meer oder an der Küste aufhält.“¹¹³⁷

Kulturlandschaften: Einen vergleichbaren Einblick in die Vorstellungen und Wertungen, die mit dem Gesamtkonzept „Villa“ verknüpft wurden, geben die Villenbilder wieder, in denen durchwegs künstlich überformte Natur erscheint und Gärten, Parks oder bebaute Geländezüge als die schönsten Bereiche der Landschaft angesehen werden. Noch stärker als in den sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbildern, wo gelegentlich einsame Bergheiligtümer auftauchen, veranschaulichen die Villenszenen den Aspekt einer Kulturlandschaft, präsentieren sie eine milde und liebliche Natur, wird das Schema des *locus amoenus* untrennbar mit den Zeichen menschlicher Zivilisation versehen. Dass die reine Naturwildnis in Form zerklüfteter Felsgegenden, schroffer Gebirge und dunkler Wälder nur ein Thema der mythologischen Landschaftsmalerei wurde, hat seine Gründe in einer spezifischen Landschaftswahrnehmung, für die es in der römischen Literatur zahlreiche Belegstellen gibt, in denen die unberührte Wildnis als bedrohlich und gefährlich geschildert wird. Tiefe Wälder, Felsmassive und stürmische Küsten erscheinen als menschenfeindliche und schreckliche Orte, die kaum ästhetische Wertschätzung genießen, sondern als abstoßendes Gegenbild einer strukturierten und menschlich organisierten Landschaft fungieren. Die

¹¹³⁶ „In capite xysti, deinceps cryptoporticus, horti, diaeta est, amores mei, re vera amores. ipse posui. [...] contra parietem medium zotheca perquam eleganter recedit [...]. a pedibus mare, a tergo villae, a capite silvae: tot facies locorum totidem fenestris et distinguit es miscet. [...] in hanc ego diatam cum me recepi, abesse mihi etiam a villa mea videor magnamque eius voluptatem praecipue Saturnalibus capio,

cum reliqua pars tecti licentia dierum festisque clamoribus personat;“ Plin. *Epist.* 2, 17, 20–21; Zitat u. Ü. nach: Förtsch 1993, 7 f.; vgl. Lefèvre 1977, 522. 538.

¹¹³⁷ „Litus ornant varietate gratissima nunc continua, nunc intermissa tecta villarum, quae praestant multarum urbium faciem, sive mari sive ipso litore utare;“ Plin. *Epist.* 2, 17, 27; Zitat u. Ü. nach: Förtsch 1993, 8.

unzivilisierte Natur wird durchwegs als feindlich aufgefasst, sie löst im Betrachter der römischen Zeit nicht die gewünschte *amoenitas* aus, sondern ruft im Gegenteil eine *foeditas* hervor, der man sich möglichst entzieht.

„Denn auch jetzt noch wimmelt die Erde von wilden Tieren doch zur Genüge, ist voll von bebendem Schrecken hin durch die Haine, die mächtigen Berge und endlosen Wälder; diese Stellen zu meiden ist meistens in unserer Macht doch!“¹¹³⁸

Diese unangenehmen und schauerlichen Aspekte der Naturwildnis werden in den Villenbildern vollständig ausgeblendet, um stattdessen eine urbane und kulturell überformte Szenerie darzustellen, die Annehmlichkeit, Sicherheit und unbesorgten Landschaftsgenuss verspricht. Beinahe jeder Teilbereich der Landschaft ist mit Zivilisationsmarken versehen: Luxuriöse Architekturen, Hafemolen, eingestreute Monumente und lange Porticen dominieren das Gelände, sodass die Natur der Villenbilder durchwegs unter dem Einfluss menschlicher Kultur erscheint¹¹³⁹. In dieser Bevorzugung einer gezähmten, wohlgeordneten und bebauten Landschaft äußert sich ein ähnlicher Wille zur Raum- und Landschaftsgestaltung, wie er sowohl in der realen Villegiatur als auch in den literarischen Zeugnissen zum Ausdruck kommt – etwa wenn Statius die zivilisatorischen Leistungen des Pollius Felix bei der Erschließung des Küstengrundstücks betont¹¹⁴⁰. Dabei wird nicht nur die Beherrschung der Natur zu einem wichtigen Thema in der Villegiatur, sondern auch die artifizielle Überformung und Gestaltung von Landschaft, die von Menschenhand ge-

¹¹³⁸ „ita ad satietatem terra ferarum nunc etiam scatiit et trepido terrore repleta est per nemora ac montes magnos silvasque profundas. Quae loca vitandi plerumque es nostra potestas.“ Lucr. *de Rer. Nat.* 5, 39–42; Zitat u. Ü. nach Büchner 1973, 354 f. Ähnliche Einschätzungen der unberührten Natur finden sich bei: Hor. *Carm.* 1, 22, 1–24; Ov. *Trist.* 1, 2, 19; 3, 3, 7; 3, 10, 4; Tib. *El.* 4, 3; Verg. *Ecl.* 6, 52; 10, 58 f. Vgl. Bergmann 1999, 101–103; Curtius 1948, 197, 200; Friedländer 1919–21, Bd. 1, 461–470. 480–485; Hinterhöller 2007b, 149 f.; Krefeld 1957, 24 f.; Lefèvre 1977, 521. 523; Leach 1974, 96. 107; Leach 1981, 315–323; Leach 1988, 39. 133. 234; Mayer 2005, 155 f.; Rostowzew 1911, 46; Pietzcker 1965, 105; Schefold 1962, 88; Schneider 1995, 94–98; Woermann 1876, 214. 406. 415.

¹¹³⁹ Dass die Villenbilder mit ihrer Thematisierung der Kulturlandschaft in der römischen Landschaftsmalerei nicht allein stehen, wurde seit Woermann immer wieder erkannt und hervorgehoben: „Jedenfalls stellt die Mehrzahl aller antiken Landschaften die Natur unter dem Einflusse einer reichen und üppigen Kultur dar, sei es, dass sie weitgehend säulengeschmückte Villen am Berghang oder am Meeresufer vorführt, sei es, dass sie uns in den duftigen Schatten einer kunstvollen Park- oder Gartenanlage geleitet [...]“. Woermann 1876, 406. Vgl. mit besonderer Berücksichtigung der Villenbilder: Croisille 2010, 57; Lafon 1996, 134; Mayer 2005, 155 f.; Newlands 1984, 11–26; Pavlovskis 1973, 28 f.; Pietzcker 1965, 81; Scheibler 1994, 180; Schneider 1995, 44. 98; Thagaard Loft 2003, 24; Woermann 1876, 214. 316. Auf eine harmonische Balance zwischen Natur und menschlichem Villendasein zielt auch Varro (*de Rer. Rust.* 3, 1, 1–4) ab, wenn er eine historische Abfolge unterschiedlicher Gewichtungen im Verhältnis von Mensch und Natur nachzeichnet: eine erste Phase, in der eine wilde und ursprüngliche Natur durch Landwirtschaft erst urbar gemacht werden muss, eine zweite Phase,

in der die Kultivierung der Landschaft durch ländliche Gehöfte und *villae rusticae* voranschreitet, aber sich in einem solchen (idealen) Rahmen bewegt, dass Mensch und Natur, Villa und Landschaft sich in einem harmonischen Gleichgewicht befinden, und eine dritte und letzte Zivilisationsphase, in der eine Urbanisierung eintritt und das erreichte Gleichgewicht zugunsten der Städte und menschlichen Ballungsräume kippt. Innerhalb dieses „varronischen Stufenmodells“ erreicht das Verhältnis Mensch – Natur also dann einen Idealzustand, wenn sich die Einflüsse der Kultur und die Naturphänomene in der Landschaft die Waage halten – dieser Idealzustand wird realiter am besten in Form der „Villenlandschaft“ umgesetzt. Die Lebensform der Villa erreicht nicht nur einen Ausgleich und eine harmonische Verbindung zwischen Mensch und Natur, sondern ist nach Varro auch die ehrenhafteste Lebensweise. Vgl. Bergmann 2002, 88. 99.

¹¹⁴⁰ „Deutlich tritt der artifizielle Charakter der Villegiatur in den Vordergrund; das Lob der Bezwingung der Natur stellt ein wesentliches Merkmal der stianischen Villengedichte dar.“ Mayer 2005, 218 (vgl. 200 f.). Dieser „technische“ Aspekt der Raumschließung, der neben dem ästhetischen Zugang in der Villegiatur ebenfalls eine Rolle spielt und die Errungenschaften römischer Ingenieurskunst würdigt, lässt sich vermutlich nicht nur auf das Villenwesen anwenden, sondern auf weite Bereiche der imperialen Raumorganisation ausweiten, um darin ein grundlegendes Merkmal für die Erschließung, Strukturierung und Nutzbarmachung von Landschaftsräumen in römischer Zeit zu erkennen. „Es fragt sich, ob in der Weise, wie die römischen Villenherren mit ihren eigenen Raum im Kleinen umgehen, sich die römische Eigenart widerspiegelt, auch im Großen die eigenen Gebiete als kontrollier-, organisier- und beherrschbare Räume zu begreifen [...]“. Schneider 1995, 44 f.

schaffene Nachahmung der Natur (*imitatio ruris*). Diese positive Bewertung künstlich gestalteter Landschaftsformen, die in den Villenbriefen des Plinius ein eindringliches Zeugnis findet¹¹⁴¹, kann mit den Bildwerken verglichen werden, in denen Gartenanlagen, Statuen und Baumpflanzungen wichtige Motive der artifiziellen Natur ausmachen. Dabei führen die gemalten Kulturlandschaften immer ein harmonisches Verhältnis zwischen Natur und menschlicher Lebenswelt vor Augen, wird die Landschaft in den Wohnbereich miteinbezogen und greift im Gegenzug der Wohnbereich in die Landschaft aus, sodass es zu einer wechselseitigen Durchdringung und Verschmelzung kommt¹¹⁴². Die intensiviertere Verflechtung von Kultur- und Naturelementen führt zu einem tendenziellen Wandel der Landschaftsauffassung, bei der nicht mehr allein der bukolische Naturausschnitt als idyllisches Versatzstück im Zentrum ästhetischer Aufmerksamkeit steht, sondern Luxusbauten, Küstenszenarien und künstlich gestaltete *topiaria opera* zu den bevorzugten Komponenten der Ideallandschaft aufsteigen¹¹⁴³. Diese neuartige Landschaftskonzeption, die sich als Produkt der julisch-claudischen und flavischen Zeit erweist, feiert nicht mehr das *pietas*- und *rusticitas*-Ideal der augusteischen Epoche, sondern das privilegierte Villendasein in landschaftlicher *amoenitas*, es thematisiert nicht mehr die *paupertas*- und *modestia*-Vorstellungen der sakral-idyllischen Bilderwelt, sondern führt eine neue Mentalität vor Augen, die sich am Wohlstand eines mondänen Villendasein orientiert. Im Lichte dieses Geschmackswandels werden nicht nur Villenbilder geschaffen, die Villenbauten mit ihren Gartenanlagen formen auch die reale Landschaft, wobei die Grundintention der Landschaftsgestaltung hier dieselbe wie in der Malerei ist und es darauf ankommt, die Villa zu einem verkleinerten Abbild der Stadt zu stilisieren. Sie soll in ihrer Umgebung nicht wie ein bäuerliches Landhaus wirken, sondern wie das miniaturhafte, aber umso prächtigere Modell einer Stadt. Der landschaftliche Charakter der Villenlandschaft wird zunehmend urbanisiert¹¹⁴⁴. Ein Katalysator für diese Entwicklung in der suburbanen und kampanischen Villegiatur ist die Verbindung von ästhetischer Landschaftsrezeption mit einem kulturellen und gesellschaftlichen Umfeld, das eine verfeinerte Lebensweise, Ausstattungsluxus und persönliches *otium* zu den zentralen Wertvorstellungen erhebt und daraus einen ideell geprägten Lebensraum formt. Im Villendasein der späten Republik und frühen Kaiserzeit finden die römischen *nobiles* eine Möglichkeit, sich mit griechischer Kultur zu beschäftigen und gleichzeitig eine gehobene Lebensform mit privater Prachtentfaltung zu entwickeln, die dem Repräsentationsbedürfnis der Oberschicht entgegenkommt und den Restriktionen des *mos maiorum* entzogen ist. Im Rahmen dieser Bildungs- und *otiums*-Kultur wird die Landschaft zu einem integralen Bestandteil des Wohnraums, deren ästhetischen Reizen man insofern zugänglich ist, als der

¹¹⁴¹ Plinius hält sich zwar gerne im Freien auf, um die Natur ästhetisch zu rezipieren, bleibt aber meist im Rahmen der kontrollierten Landschaft, den Gärten und Feldern, um einen ruhigen und lauschigen Platz in der Villa aufzusuchen – etwa die *zotheca* in einer *diaeta* des Laurentinus (2, 17, 20–22) oder die *zotheca* im Gartenhippodrom der Tusci, wo ein Weinstock das Gebäude überragt und sich Plinius auf seinem Ruhebett wie in einem schattigen Wald fühlen kann (5, 6, 38–40). Der Aufenthalt in der Natur soll so stimmig und beschaulich wie möglich nachempfunden werden, bleibt aber insofern „künstlich“, als die unangenehmen, rauen Aspekte der Natur sorgsam ausgeschaltet werden. Vgl. Mayer 2005, 210–214. 217; Lefèvre 1977, 522–524. 537 f.

¹¹⁴² Vermutlich stellt die anthropophile Ausrichtung des Landschaftsbildes nicht nur eine Eigenart der römischen Kultur dar, sondern kann zum Teil als eine anthropologische Grundkonstante gelten. Die Bevorzugung offener, parkähnlicher Landschaften mit freien Grünflächen, locker eingestreutem Baumbestand, sanften Hügeln und einzel-

nen Wasserflächen erweist sich anthropologischen Studien zufolge als kulturübergreifendes Phänomen, das seine Ursachen in einer evolutionären Prägung haben könnte. „Das Konzept von der dem Menschen adäquaten Landschaft bildet eine diachrone Konstante in der Naturauffassung. In der Antike findet sich die Idealisierung anthropophiler Landschaftstypen zunächst in der schriftlichen Hinterlassenschaft.“ Kotsidu 2008, 42. Vgl. Richter 1999, 130.

¹¹⁴³ „Nicht mehr allein die Natur ist Bestandteil der Ideallandschaft, sondern auch die Häuser/Villen mit der ‚gezähmten Natur‘ ihrer Gartenanlagen. Die Verbindung beider Elemente ist das innovative Element der *silvae* und zeigt den Bewußtseinswandel gegenüber der Villenkultur im frühen Prinzipat bis in die flavische Zeit. Bauluxus war keine moralische Untat mehr, sondern gesellschaftliche Verpflichtung geworden.“ Mayer 2005, 198. Vgl. Cancik 1965, 65–89; Lefèvre 1977, 523 f.; Newlands 2002, 131 f. 260–283.

¹¹⁴⁴ Zum Motiv der Stadtimitation in der Villegiatur, bspw. bei Statius, vgl. Mayer 2005, 201.

Naturbezug keinen rein ökonomischen Gesichtspunkten mehr unterliegt, sondern zum Wohlbefinden des Villenbesitzers beiträgt und als geeignetes Umfeld für einen anspruchsvollen Lebensstil erachtet wird¹¹⁴⁵.

- *Otium, Luxus, Natur: Das Villendasein als ideale Lebensform:* Im Villendasein verbanden sich für die römische Oberschicht unterschiedliche Vorstellungswelten, die einerseits mit dem Bedürfnis nach beschaulicher Einfachheit und ländlichem Glück verbunden waren, andererseits mit privater Muße, materiellem Luxus, ungestörtem Landschaftsgenuss und kultivierter Lebensweise verknüpft wurden. Neben dem zentralen Konzept des *otiums* spielten andere Wertungskategorien wie *salubritas* und *amoenitas* eine wichtige Rolle für die Idee vom gelungenen Villenleben. Dass diese Kontraste nicht als widersprüchlich empfunden wurden, lässt auf einen „doppelbödig“-assoziativen Umgang mit den verschiedenen Themenkreisen schließen, bei dem die einzelnen Vorstellungsebenen nicht als kontradiktorisch aufgefasst wurden, sondern durchaus gleichzeitig und komplementär nebeneinanderstehen konnten¹¹⁴⁶. In diesem Sinne wirkte das Ideal ländlicher Einfachheit und *rusticitas* nicht als Antithese zu einer mondänen Villenwelt, sondern als ideelle Grundlage, die das eigene Villendasein vorbildhaft beeinflusste und eine Möglichkeit bot, den Villenaufenthalt im Sinne fiktionaler Idealbilder zu stilisieren. Hierin erweist sich eine Ausrichtung der Villenkultur an literarisch vorgeprägten *topoi* und der Versuch, die bukolische Naturidylle mit der eigenen Lebenswirklichkeit in Einklang zu bringen. Von der augusteischen Malerei und Dichtung als imaginäre Traumbilder beschworen und in der Vorstellungswelt des 1. Jh. n. Chr. noch immer verankert, sollte das Konzept der Villa die Sehnsucht nach dem Landleben mit dem Bedürfnis nach privater Muße und kultivierter Lebensweise vereinigen. Hier schafft man sich einen geeigneten Raum für die Inszenierung der ländlichen Wunschwelt¹¹⁴⁷. Dabei steht die Propagierung ländlicher *modestia* und die Suche nach dem privaten *locus amoenus* gerade in der spätrepublikanischen und augusteischen Literatur in wechselseitigem Verhältnis zur realen Villenkultur, beispielsweise wenn Horaz sein eigenes Landgut, das *Sabinum*, im Stil des *locus amoenus* schildert, in dem sich bukolische Idylle mit landwirtschaftlichem Nutzen verbindet. Das *Sabinum* erscheint dabei als Ideallandschaft mit gezähmter Natur, die literarische Fiktion wird auf das eigene Villendasein projiziert. Obstbäume, Wiesen, Weinreben, schattiges Tal, kühle Quellen und mildes Klima wirken in den *Epistulae* als Realisierung von *amoenitas* und *salubritas*¹¹⁴⁸:

„Liebster Quintus, damit du dich nicht erkundigen musst, ob denn mein Grundstück mit seinem Acker den Herrn wohl ernährt, durch Oliven ihn reich macht oder durch Obstbäume, Wiesen oder mit Weinreben umrankte Ulmen, schildere ich dir geschwätzig Form und Lage des Gutes. Du siehst lange Höhenzüge, geschieden durch schattige Täler, wo morgens die Sonne auf die rechte Seite des Hangs schaut, und wenn der Wagen des Sonnengottes enteilt, steigt an der linken Seite der Abenddunst empor. Loben wirst du das milde Klima. Was aber sagst

¹¹⁴⁵ Förtsch 1993, 16; Kotsidu 2008, 42. 45; Mayer 2005, 163. 201; Zanker 1994, 24.

¹¹⁴⁶ Blanckenhagen 1962, 25 f.; Grimal 1960, 292; Leach 1974, 112; Mayer 2005, 152; Noble Howe 2007, 18 f.; Römer 1981, 12 f.; Schneider 1995, 124–134. 137–143; Swinkels 1984, 40; Troxler-Keller 1964, 71; Zanker 1987, 286; Zanker 1995, 141 f.

¹¹⁴⁷ „Das Wohnen auf dem Landgut – im ganz privaten Lebensbereich des *otium* – öffnete hier gleichsam ein Ventil.“ Zanker 1995, 142. Dabei ist die Verbindung des „einfach-rustikalen“ Landlebens mit dem Anspruch hellenistischer Bildung durchaus widersprüchlich. Es erweist sich einmal mehr, dass der Bezug zum ländlichen Ambiente

als bewusste Fiktion zu verstehen ist, die nur in ihren idealen Zügen realisiert werden soll. Vgl. Beyen 1938–1960, Bd. I, 18; Dawson 1965, 178; Kotsidu 2008, 45; Mayer 2005, 164.

¹¹⁴⁸ *Salubritas* bezeichnet die Heilsamkeit eines Ortes und das gesunde Klima der Gegend, das geeignet ist, um Krankheiten auszukurieren. Mehrfach ist in den Quellen davon die Rede, wie bestimmte Orte und Landschaften der Gesundheit zuträglich sind und der Villenaufenthalt dazu genutzt wird, um die Landluft zu genießen und von Krankheiten zu genesen (vgl. u. a.: Cic. *Rep.* 1, 1; Cic. *Leg.* 1, 2; Colum. 7, 3, 22; Plin. *Epist.* 14, 51; Sen. *Epist.* 104, 1–6). Mayer 2005, 152–154.

II. Strukturen perspektivischer Raumerfassung in Landschafts- und Panoramabildern

du, wenn reiche Dornsträucher hochrote Kornelkirschen und Pflaumen tragen, wenn Sommereichen und Steineichen dem Vieh viel Früchte spenden und dem Herrn zu seiner Freude reichlich Schatten?“¹¹⁴⁹

Aus der griechischen Bukolik übernommen, führt der *topos* vom einfachen und beschaulichen Landleben eine moralische Komponente in die Villenkultur ein, bei der es auf die Verwirklichung einer sittlichen Lebensführung ankommt. Diese äußeren Impulse werden auf die speziellen Verhältnisse der Villegiatur abgestimmt und damit auf einen „gemeinsamen Nenner“ gebracht: ein Leben in sorgloser Ruhe und Frieden, ein harmonisches Dasein im Einklang mit der Natur, ein annehmlicher Alltag unter Gleichgesinnten, das Freisein von gesellschaftlichen Verpflichtungen, der Aufenthalt in einer lieblichen Landschaft, die Beschäftigung mit Poesie und griechischer Kultur¹¹⁵⁰. Die Ideale der Villenwelt und Bukolik werden einander bis zu einem gewissen Grad angeglichen und zu einem Amalgam verschmolzen, wobei sich die Vermischung der Ebenen und Kombination „gegensätzlicher“ Wertungen nicht nur in der Villenliteratur wiederfinden, sondern auch am gleichzeitigen Neben- und Ineinander von sakral-idyllischen Landschaftsfresken und Villenszenen zu beobachten sind, in denen das Wunschbild der einfachen Landidylle an die vornehm-luxuriöse Villenwelt angeschlossen wird, sodass Sakral-Idyllen und Villenbilder als sich ergänzende Pole im Konzept des idealen Landlebens erscheinen.

Allerdings macht sich in Bezug auf den bukolischen *locus amoenus* – wie er in den Sakral-Idyllen der augusteischen Zeit präsent war – im Verlauf des 1. Jh. n. Chr. ein Geschmackswandel bemerkbar, der die moralisierenden Tendenzen zunehmend ausklammert. Jene Vorstellungskomplexe, die in der Dichtung und Malerei der augusteischen Ära noch untrennbar mit dem Landschaftskonzept verbunden waren – sakrale, bukolische und utopische Konnotation – erfahren in julisch-claudischer bis flavischer Zeit, also dem Dritten bis Vierten Stil, eine Umformung und ideelle Neustrukturierung der traditionellen Landschaftsbewertung. Nicht mehr die Ideale von Einfachheit und genügsamer Schlichtheit stehen im Vordergrund des eigenen Landaufenthalts, sondern das Lob technischer Errungenschaften, die architektonische Ausgestaltung der Natur und ein luxuriöses, artifiziell überformtes Landleben in quasi urbanem Umfeld. Die Luxuskritik und gebetsmühlenartige Betonung des *mos maiorum* erscheinen abgeschwächt, die vergangenheitsorientierten Assoziationen von *modestia* und *rusticitas* treten zugunsten einer positiven Bewertung der Gegenwart und des eigenen Wohlstands in den Hintergrund. Es kommt zu einer schleichenden Transformation der bukolischen und sakral-idyllischen Vorstellungswelten, die als überkommene Landschaftsideale zwar weitergeführt und nicht vollständig abgelöst werden, aber um neue Aspekte bereichert erscheinen und damit den traditionellen *locus amoenus* verstärkt in die

¹¹⁴⁹ „*Ne perconteris fundus meus, optime Quinti, arvo pascat erum an bacis opulentet olivae, pomis ne an pratis an amicta vitibus ulmo, scribetur tibi forma loquaciter et situs agri. Continui montes, si dissocientur opaca valle, sed ut veniens dextrum latus aspiciat sol, laevum decedens curru fugiente vaporet. temperiem laudes. Quid si rubicunda benigni corna vepres et pruna ferant? si quercus et ies multa fruga pecus, multa dominum iuuet umbra?*“ Hor. *Epist.* 1, 16; Zitat u. Ü. nach: Mayer 2005, 175. In der Dichtung des Horaz ist das *otium* der eigenen Villa eng verbunden mit der Vorstellung von einem Leben in ländlicher Einfachheit. Das *Sabinum* wird zwar durchaus mit realistischen Zügen geschildert, aber gleichzeitig idealisiert und literarischen Konzepten angeglichen. Reale Aspekte der Villegiatur vermischen sich mit bukolischen *topoi* und werden nicht nur mit Schlagwörtern wie *salubritas* und *amoe-*

nitas verbunden, sondern am Ideal einer schlichten Beschaulichkeit orientiert: „Das war so mein Wunsch: Ein nicht so groß bemessenes Stück Land, ein Garten, wo nahe dem Haus eine nie versiegende Quelle und darüber ein wenig Wald wäre.“ „*Hoc erat in votis: modus agri non ita magnus, hortus ubi et tecto vicinus iugis aquae fons et paulum silvae super hist foret.*“ Hor. *Sat.* 2, 6, 1–3; Zitat u. Ü. nach: Römer 1981, 27. Vgl. Frazer 1992, 49; Mayer 2005, 175 f.; Schönbeck 1962, 164; Römer 1981, 9 f. 21. 25–28; Troxler-Keller, 1964, 32. 75–77. 110 f. 114–116.

¹¹⁵⁰ Zum Thema Luxus und Luxuskritik innerhalb der römischen Villegiatur sowie der ideellen Propagierung des „einfachen Landlebens“ als Daseinsideal vgl. u. a.: Bergmann 1992, 40; Römer 1981, 12 f.; Schneider 1995, 140–143; Vischer 1965, 140–154; Zanker 1994, 24. 29 f.

artifiziell gestaltete Welt der römischen Luxusvilla einbeziehen¹¹⁵¹. Grundlage für diesen konzeptuellen Umschwung ist die Einbindung der realen Lebenswelt, der wachsende Bezug zur zeitgenössischen Architektur und Topographie, der sich nicht nur in der Villenliteratur (Stätius, Plinius, Martial) äußert, sondern auch im Aufschwung der Villenbilder veranschaulicht wird. Nicht zufällig nehmen die Villenbilder in diesem Zeitraum ihren Ausgang – sie kristallisieren sich vermutlich als bildhafter Reflex einer charakteristischen Transformation der Landschaftsauffassung heraus. In der Dichtung wie in der Malerei wird das Landschaftsthema weniger traumartig und schwebend umgesetzt, ist das Naturbild nicht mehr so stark von utopischen und ethischen Gesinnungen durchtränkt, sondern wird von der Luxuswelt der gleichzeitigen Villegiatur geprägt. Die Villa und ihre Umgebung werden als Realisierung des *locus amoenus* gepriesen, die prunkvolle Ausstattung mit überbordendem Materialluxus geschildert und gemeinsam mit der architektonischen Pracht zu einem Symbol für Ansehen und Stellung des Villenbesitzers erhoben. Dieser Aspekt – die Villa als Paradigma für materiellen Luxus und verfeinerte Wohnkultur –, der in spätrepublikanisch-augusteischer Zeit noch vielfach verpönt und der Kritik ausgesetzt war, steigt in der Vorstellungswelt des 1. Jh. n. Chr. zu einem positiven Assoziationsfeld auf, das in den Villenbildern in Erscheinung tritt. Denn es sind gerade die prunkvollsten Elemente der Villenarchitektur, die im Fokus der Bildwerke liegen, jene Bereiche, die mit Prestige, Reichtum und Luxus verbunden sind¹¹⁵².

Diese vorbildhafte Wohnkultur ist in Form von Gärten, Parks und Panoramaausblicken untrennbar mit der umgebenden Landschaft verknüpft und so wesentlich an die *amoenitas* der Villa gebunden, dass die Entwicklung einer verfeinerten Landschaftswahrnehmung erst zusammen mit der Entstehung der römischen Luxusvilla auftritt¹¹⁵³. Grundlegend für die Herausbildung der ästhetischen Naturbetrachtung ist eine Reihe von kulturunabhängigen Voraussetzungen, zu denen neben der lebensweltlichen Naturdistanz eine technische Herrschaft über widrige Naturgegebenheiten und weitgehende Unabhängigkeit davon sowie eine instrumentalisierte Agrarwirtschaft und die Loslösung von ausschließlich religiös geprägten Naturvorstellungen gehören. Diese Bedingungen – die als Hauptfaktoren für das Aufkommen der neuzeitlichen Landschaftskonzeption gelten – waren im Rahmen der römischen Villenkultur ebenfalls gegeben und ermöglichten nicht nur eine ideelle Hinwendung zur Natur, sondern auch die „Entdeckung“ jenes Naturbereichs, der ein abstraktes Ganzes bildet und seit der Neuzeit mit dem Terminus ‹Landschaft› bezeichnet wird¹¹⁵⁴. Während

1151 Zu diesem Vorstellungswandel in der Villenliteratur (Stätius, Plinius) vgl. Bergmann 1992, 65 f.; Bergmann 1995, 412; Lefèvre 1977, 534 f.; Mayer 2005, 199. 202 f. 214–219; Newlands 2002, 158 f. 163. 190 f. 197; Römer 1981, 6. 100. 124; Schneider 1995, 72.

1152 „The influence of villa life on the villa landscapes cannot be underestimated. The whole concept of villa life, as it has come down to us, is epitomized in the villa landscapes.“ Thagaard 2003, 24. Zur Villa als positiv konnotiertem Inbegriff von Reichtum und Luxus vgl. Aßkamp – Brouwer – Christiansen u. a. 2007, 217; Bergmann 1992, 56. 58 f.; Bergmann 2002, 87. 89 f.; McKay 1975, 115; Mielsch 1987, 46; Römer 1981, 32–34. 51–53; Zanker 1994, 30.

1153 Ein grundlegender Wandel im Naturverständnis macht sich spätestens ab dem 1. Jh. v. Chr. bemerkbar, als Natur nicht mehr rein ökonomisch und funktional aufgefasst wird, sondern auch zunehmend einer Bewertung nach ästhetischen Kategorien (*voluptas, delectatio*) unterliegt. Diese veränderte Gesinnung – Naturbetrachtung als

(ästhetischer) Selbstzweck – wird ansatzweise schon bei den Agrarschriftstellern spürbar und gelangt in der spätrepublikanischen bis frühkaiserzeitlichen Villenkultur zum Durchbruch (vgl. Cic. *Cat.* 51, 53 f.). Bergmann 1992, 41; Mayer 2005, 157. 213 f.; Römer 1981, 99 f.; Schneider 1995, 1. 3–8. 41. 54 f.; Zanker 1995, 142 f.

1154 „Man kann also davon ausgehen, daß im Rahmen der römischen Villegiatur tatsächlich zum ersten Mal die Wahrnehmung und Abbildung von Landschaft „entdeckt“ wird.“ Schneider 1995, 83. Der Ausdruck ‹Entdeckung› ist in diesem Kontext eher metaphorisch als wörtlich aufzufassen und sollte insofern mit Vorsicht angewandt werden, als er suggerieren könnte, Landschaft wäre ein gegebenes und abgeschlossenes Objekt, das unabhängig von menschlichen Wertungen, Begriffen und Konzeptionen existiert. Im Gegenteil ist Landschaft aber eine Konzeption, die ausgewählte Naturphänomene zu einem Ganzen zusammenfasst und immer erst in Abhängigkeit von den Propositionen eines Subjekts besteht (konventionelles Objekt). Allerdings lässt sich für die römische Gesellschaft des beobach-

der späten Republik und frühen Kaiserzeit wird nicht nur eine Terminologie ausgebildet, um Gärten und Landschaften mit eigenen Worten zu bezeichnen, sondern es werden auch Landschaften beschrieben, gemalt und in Form von gelenkten oder panoramaartigen Ausblicken ästhetisch genossen. Ganz im Sinne einer echten Landschaftskonzeption konzentriert sich auch die Umgebungsbeschreibung der *Tusci* bei Plinius nicht auf einzelne Naturphänomene, sondern auf die „*forma regionis*“, gilt das Hauptaugenmerk dem landschaftlichen Ganzen, das beim Betrachter großes Entzücken hervorruft. Plinius setzt die einzelnen Naturausschnitte konsequent zu einem größeren Ganzen zusammen und erfasst wesentlich das Hauptkriterium einer subjektiven Bedeutung von ‚Landschaft‘, indem er den Gesamteindruck mit einem Amphitheater vergleicht und diesen explizit mit einer bildhaften, in sich geschlossenen Raumwahrnehmung in Verbindung bringt.

Das Ideal des gelungenen Villendasein erschöpft sich aber nicht in landschaftlicher *amoenitas*, einer Transformation der bukolischer Selbstinszenierung, und in materiellem Luxus, sondern ist auch wesentlich mit dem Vorstellungskomplex des *otiums* verflochten. In republikanischer Zeit noch mit negativen Konnotationen wie *otium graecum*, *otium urbanum* oder *otium luxuriosum* belegt und in pointierten Gegensatz zu den altrömisch-bäuerlichen Werten der *vita dura* auf dem Lande gesetzt, wandeln sich in der frühen Kaiserzeit die Assoziationen und ‚*otium*‘ erhält durchwegs positiv aufgefasste Bedeutungen. Der schwer übersetzbare Terminus meint zunächst die zeitweilige Befreiung von den Amtspflichten des römischen Senators, die private und apolitische Muße, die von Anfang an eng mit dem Villendasein verbunden ist¹¹⁵⁵. Dem privaten Bereich der Villa vorbehalten und an einen Ort intimer Zurückgezogenheit gebunden, wird das *otium* in spätrepublikanischer Zeit noch als wünschenswerte Ergänzung zu den Staatsgeschäften betrachtet, um ab der frühen Kaiserzeit zum Modellentwurf einer idealen Daseinsform aufzusteigen, die als Möglichkeit zur individuellen Selbstverwirklichung angepriesen wird und weiterhin beständig mit der Villa verflochten ist. Hierin äußert sich eine wachsende Wertschätzung der *vita privata* und ein gesellschaftlicher Wandel der römischen „Freizeitkultur“, der sich von Cicero bis Plinius längst vollzogen hat:

„Aber ich pflichte dir bei wenn du sagst, daß wir das *otium* besitzen; der wahre Ertrag des *otium* ist indes nicht die Anspannung, sondern die Entspannung des Geistes.“¹¹⁵⁶

teten Zeitraums feststellen, dass sich in Wechselwirkung mit der römischen Villenkultur, Villenliteratur und Landschaftsmalerei eine zunehmende Sensibilisierung für Landschaftsrezeption und Landschaftskonzeption entwickelt. Vgl. Eberle 1980, 8–11; Kotsidu 2008, 11. 42f.; Römer 1981, 47 f. 50. 123 f.; Schneider 1995, 55. 79–83.

1155 Der Terminus ‚*otium*‘ erscheint meist im Gegensatz zum Pendant-Ausdruck ‚*negotium*‘, wobei sich die Welten des *otiums* und *negotiums* trotz getrennter Sphären nicht vollständig ausschließen, sondern vielmehr ergänzen und zwei wichtige, komplementäre Pole im Leben des römischen Aristokraten bilden: Dem *otium* wird der private Bereich der Villa zugeordnet, dem *negotium* der öffentliche Raum der *res publica*, das Forum und die Basilika. Das *otium* steht unter dem Einfluss griechischer Bildung, Literatur, Philosophie und Kunst, die Zeit des *negotiums* ist der Beschäftigung mit Politik und Rechtsprechung gewidmet sowie den altrömischen Werten des *mos maiorum* verpflichtet. Wie führende Staatsmänner der republikanischen Zeit ihr *otium* in der Villa verleben, beschreibt Cicero am Bei-

spiel des Scipio und Laelius, die am Strand ihrer Villen bei Gaeta und Laurentum spazieren gehen und Muscheln sammeln (Cic. *Terent.* 1, 3). Vgl. Mayer 2005, 25; Mielsch 1987, 37 f.; Römer 1981, 50. 131 f.; Schneider 1995, 29 f.

1156 „*Otium autem quod dicis esse adsentior; verum oti fructus est non contentio animi, sed relexatio.*“ Cic. *de Orat.* 2, 22. Zitat u. Ü. nach: Mayer 2005, 154 f. Cicero äußert sich in seiner Korrespondenz vielfach zur eigenen Villegiatur und der seiner Familie. Seine Vorstellungen vom Villendasein waren wesentlich mit den Konzepten der *urbanitas* und *humanitas* verbunden sowie von einer Beschäftigung mit griechischer Philosophie, Literatur und Kunst geprägt. Für Cicero bleibt die Welt des Villenotiums aber stets nur eine zeitlich begrenzte Ergänzung zu den Staatsgeschäften und der bedeutenderen Welt des *negotiums*. Zur Villegiatur Ciceros und seiner Vorstellung von *otium* vgl. u. a.: Mayer 2005, 29. 154. 204–209; Mielsch 1987, 37. 47 f. 95. 97 f. 130; Neudecker 1988, 8–18; Schneider 1995, 29–32.

„[...] dort ist das *otium* tiefer, fruchtbarer und daher auch sicherer; kein Zwang zur Toga und keiner, der einlädt, in der Nähe. Alles ist friedlich und liegt still, was zur Heilkraft der Gegend noch hinzukommt, genau wie der reinere Himmel und die klarere Luft. Ich fühle mich dort an Geist und Körper wohl.“¹¹⁵⁷

In republikanischer Zeit lediglich als zeitweilige Abwechslung vom *negotium* (der politischen Tätigkeit) geduldet, kristallisiert sich schon im Scipionenkreis eine aktive Ausgestaltung des Villen-*otiums* heraus, das den zwei Tätigkeitsfeldern der *relaxatio* und *contentio animi* gewidmet ist: Neben der Entspannung und Erholung von den Alltagsorgen, welche man mit Muschelsammeln, Spaziergehen, Ballspielen oder der Jagd als besonderer Freizeitvergnügung betreibt, ist die Beschäftigung mit Literatur, Philosophie und griechischem Bildungsgut eine wesentliche Komponente des *otiums*. In der privaten „Gegenwelt“¹¹⁵⁸ zu den Staatsangelegenheiten vermag sich eine anerkannte und freimütige Begeisterung für griechisches Kulturgut zu entfalten, treten die Villenbesitzer als eifrige Kunst- und Büchersammler auf und verfolgen selbst literarische Ambitionen. Geistige Anregungen, privates Studium und eigene schriftstellerische Tätigkeit werden bald zu einem festen Bestandteil der *otiums*-Kultur, wirken bei Plinius bereits als tradierte *topoi*, denen man mit Selbstverständlichkeit nachkommt und die gelegentlich wie eine stereotype „Verpflichtung“ während der eigenen Mußzeit erscheinen. Die *studia* begleiten den kultivierten Villenbesitzer ab dem Morgenspaziergang, wobei die obligatorische Forderung nach gelehrsamer Beschäftigung je nach intellektuellen Neigungen und Fähigkeiten zwischen ernsthaften, persönlich motivierten Bemühungen und modischem Bildungsanspruch – einem Studiertenimage *en vogue* – zu schwanken scheint. Plinius, der als gebildeter und kultivierter Zeitgenosse einen großen literarischen Eifer entfaltet, bezeugt diesbezüglich nicht nur das rege geistige Klima der *otiums*-Kultur und das ambitionierte „Bildungsbürgertum“ der Villenbesitzer, sondern auch den interessanten Aspekt, dass nicht allein die gesammelten Traktate und Texte in der Bibliothek dem *otiums*-Literaten zur Anregung dienen, sondern gerade Landschaft und Natur eine noch größere Quelle der Inspiration sind:

„O du rechtes und unverfälschtes Leben, o du süßer Müßigang, schöner fast als alle Unmuße!
O Meer, o Strand, wahrer und heimlicher Musentempel, wieviel ermöglicht ihr mir, wieviel diktiert ihr mir!“¹¹⁵⁹

Dieses Bild vom erfüllten und sorglosen *otium*, das Plinius im *Laurentinum* genießt und das er als „unverfälschtes Leben“ anpreist, findet eine Umsetzung in den Villenbildern und den dortigen Staffagefiguren, die allesamt in Ruheposen oder beim Müßiggang gezeigt werden. Neben den idyllischen Anglerszenen tauchen Bootsfahrer auf, die in ihren Gondeln

¹¹⁵⁷ „[...] *altius ibi otium et pinguius eoque securius; nulla necessitas togae, nemo accersitor ex proximo; placida omnia et quiescentia, quod ipsum salubritati regionis ut purius caelum, ut aer liquidior accedit. Ibi animo, ibi corpore maxime valeo.*“ Plin. *Epist.* 5, 6, 45. Zitat u. Ü. nach: Förtsch 1993, 15. Das *otium*, das Plinius bei den Tuscern genießt, war also durch mehrere Aspekte charakterisiert: ungestörte Ruhe und Entspannung, Befreiung von den Amtsgeschäften und der Amtstracht, Erholung in der Natur und Gesundheit des Klimas. All das trägt zu einem Wohlbefinden bei, das für Plinius im Zentrum eines erfüllten Daseins steht. Eine ähnliche Wertschätzung des Villen-*otiums* bei: Hor. *Sat.* 2, 6, 60–68; Hor. *Epist.* 1, 14; Mart. 1, 55; Plin. *Epist.* 1, 3, 3; 6, 14, 1. Vgl. Förtsch 1993, 26;

Mayer 2005, 162; Römer 1981, 17–19.

¹¹⁵⁸ „Die Welt der Villa und des *otium* war eine Gegenwelt zur Welt der Geschäfte, der Politik und Gerichtshöfe in der Stadt, ein von der Öffentlichkeit abgetrennter privater Lebensraum.“ Zanker 1995, 25.

¹¹⁵⁹ „*O recta sinceram que vitam, o dulce otium honestum que ac paene omni negotio pulchrius! O mare, o litus, verum secretum que mouseion, quam multa invenitis, quam multa dictatis!*“ Plin. *Epist.* 1, 9, 6. Zitat u. Ü. nach: Mayer 2005, 29; vgl. Römer 1981, 126 f. Zu den Betätigungen während des *otiums* vgl.: Plin. *Epist.* 5, 6, 45 f.; zur Beschäftigung mit griechischer Bildung: D’Arms 1970, 55; Lefèvre 1977, 519; Lefèvre 1987, 254 f.; Mielsch 1987, 95 f.; Schneider 1995, 31–33; Zanker 1979, 465.

wie geladene Villenbesucher erscheinen, flanieren Spaziergänger oder sitzen in den Gärten, als wären sie angeregt in philosophische Gespräche vertieft.

In seiner engen Verflechtung mit den Bereichen *otium*, Luxus und Naturgenuss wird das Villenleben nicht nur zum Wohnideal der Aristokratie, sondern zu einem verbindlichen Modell für die gesamte römische Gesellschaft, entwickelt sich der elitäre Wohnstil der Oberschicht zu einem Identifikationsmuster für die städtischen Bevölkerung des Mittelstandes. Der Stadtbewohner sehnt sich nach der Villa am Meer und dem luxuriösen Landleben, das realiter zwar unerschwinglich bleibt, aber insoweit in die Sphäre der städtischen *domus* hineinragt und in diese übertragen wird, als das mittelständische Haus der neronisch-flavischen Zeit mit einem „Flair“ von Villa ausgestattet wird und die Raum- bzw. Gartengestaltung Anleihen bei der Villegiatur nimmt. Dementsprechend macht sich in Pompeji während der zweiten Hälfte des 1. Jh. n. Chr. ein Trend bemerkbar, der die Villa zum Vorbild der eigenen Wohnkultur erhebt und bewirkt, dass sich durchschnittliche Häuser an der Villa orientieren und diese im Kleinen zu imitieren suchen. Da die Wanddekorationen zumeist als Spiegelbild für die Wunschvorstellungen der Hausbesitzer gelten, wurde vermutet, dass die zahlreichen Villenbilder aus mittelständischen Wohnkontexten in Pompeji Bestandteil der Villenimitation sind und lediglich eine weitere Ausdrucksform für den Geschmackswandel der spätpompejanischen Wohnkultur darstellen, die sich am Ideal und sozialen Prestige der Villa orientierte¹¹⁶⁰. Aus diesem Grund sei auf den Villenbildern auch eine besonders üppige und phantasievolle Architektur abgebildet, die zumindest als bildhafte Suggestion von Luxus, Villenpracht und Wohlleben fungiert. Doch obwohl es außer Frage steht, dass die pompejanischen Hausbesitzer vom luxuriösen Villendasein fasziniert und darum bemüht waren, einen Hauch von Villa in ihre eigenes Domizil zu integrieren, erscheint es bei der Deutung der Villenbilder durchaus problematisch, davon auszugehen, dass diese *ausschließlich* dem Bedürfnis nach Villenimitation entspringen. Thagaard Loft machte diesbezüglich darauf aufmerksam, dass sich der Großteil der erhaltenen Villenbilder zwar in den Wanddekorationen pompejanischer Wohnhäuser wiederfindet, es sich dabei aber keineswegs um solche Fundkontexte handelt, die typische Formen der Villennachahmung aufweisen – wie bspw. die Casa di Loreio Tiburtino mit ihrem miniaturhaften Villengarten¹¹⁶¹. Umgekehrt besitzen die Häuser mit deutlichen Anklängen an den Lebensstil der Villa keine Villenbilder und auch ein chronologischer „Konflikt“ mahnt zur Vorsicht, da sich die Vorbildhaftigkeit der Villa erst ab dem Erdbeben 62 n. Chr. in der pompejanischen Wohnkultur fassen lässt, die Villenbilder aber bereits seit dem späten Dritten Stil in der Vesuvgegend auftreten. Im Rahmen dieser Argumentation noch entscheidender ist die Tatsache, dass die Villenbilder nicht nur im mittelständischen Wohnkontext, sondern genauso gut in Tempeln (Isistempel) und sogar Villen (San Marco) auftauchen¹¹⁶². Die dortigen Tondi und Pinakes lassen sich aber nicht mehr im Sinne gesellschaftlich motivierter Wunschbilder interpretieren, die ein höheres Sozialprestige als das eigene suggerieren sollten, sondern es ist zu vermuten, dass die Villa in sämtlichen Wanddekorationen als positiv besetztes und glücksverheißendes Motiv ausgewählt wurde. Während die einen Villenbilder

1160 Die Tendenz zur mehr oder weniger bescheidenen Villennachahmung in der spätpompejanischen Wohnkultur wurde zuerst von Zanker erkannt und herausgearbeitet: „[...] die Hausbewohner wollten ihrer Wohnung einen Hauch von Villa geben. Allen schwebte dasselbe Glücksideal einer Luxuswelt vor Augen. [...] Wir sehen die Wunsch- und Vorstellungswelt der späten Pompejaner gebannt vom Wohnluxus der römischen Oberschicht.“ Zanker 1995, 200. 207; vgl. Zanker 1995, 26. 141. 194. Mit direktem Bezug zu den Villenbildern: Moormann 2007,

111: „Das Thema [der Villenbilder] ist als Aspekt der Luxussuggestion zu betrachten.“ „Probably the house owners of Pompei were fascinated and inspired by villa life, luxury and architecture, and wished to emulate [...] a life unattainable to the average Roman citizens of Pompei.“ Thagaard Loft 2003, 12.

1161 Thagaard Loft 2003, 21 f.

1162 Eine dementsprechende Berücksichtigung des Fundkontextes findet sich bei: Kotsidu 2008, 54 f.; Thagaard Loft 2003, 12.

vor dem Hintergrund der eigenen, prächtigen Villa entstanden und wie die stolze Selbstbestätigung eines verfeinerten Lebensstils wirken, verfolgen die anderen womöglich die Intention, die realen Wohnverhältnisse zu überhöhen und dadurch zu bereichern, dass sie die konnotierten Wertvorstellungen der Villenwelt ins eigene Milieu übertragen. Hier wie dort führen die Villenbilder ein erstrebenswertes Ideal vor Augen, fungiert die Villa als Glückssymbol und Inbegriff eines unbeschwerten, erfüllten Daseins. Ab dem 1. Jh. n. Chr. und vermutlich gleichzeitig mit dem Auftreten der Villenbilder transportiert das Konzept der Villa mehr als den Verweis auf ein soziales Statussymbol, das in sämtliche Gesellschaftsschichten eindringt und bis in die späte Kaiserzeit der verbindliche Ausdruck einer idealen Lebensform bleibt. In der Aristokratie ausgeprägt, aber bald darauf von breiteren Kreisen rezipiert, wirken die Bildwerke als Vermittler einer speziellen Lebens- und Naturauffassung, in der die Villa nicht nur zum Ausdruck für ein neues Bewusstsein von Individualität wird, sondern auch für die Beziehung des Menschen zur Landschaft. Das Bedürfnis nach Selbstdarstellung in der Oberschicht und die Wunschvorstellungen der Mittelschicht gehen dabei ineinander über und müssen – wie Kotsidu richtig bemerkte¹¹⁶³ – von Fall zu Fall unterschiedlich gewichtet werden. Einerseits vom Umfeld der realen Villegiatur getragen und von topographisch-architektonischen Anleihen bei der zeitgenössischen Lebenswirklichkeit geprägt, andererseits mit fiktionalen Komponenten aufgeladen, die noch in der Bukolik wurzeln, stellen die Villenbilder eine schillernde Verbindung von Ideal und Wirklichkeit her, die nicht mehr den sentimental Blick in eine utopische Vergangenheit präsentiert, sondern sich an den Idealen der Gegenwart orientiert und eine intensive Bejahung der gehobenen Wohnkultur beinhaltet. Als formale und inhaltliche Weiterentwicklung der augusteischen Sakral-Idyllen dokumentieren die Villenbilder die Hinwendung zu einer elitären, luxuriösen und tatsächlichen Lebenskonzeption, die nicht nur ersehnt, sondern nach Möglichkeit auch realiter umgesetzt wird, verweisen sie als erstrebenswertes Sinnbild eines gelungenen Daseinsentwurfs auf ein allgemein akzeptiertes Gesellschaftsideal, das sich nur in direkter Wechselwirkung mit der Landschaft entfalten kann.

2. 2. Raumerfassung und Perspektiveformen

Bevor die Modi der perspektivischen Raumerfassung in den Villenlandschaftsbildern eingehend thematisiert werden, erscheint es zweckmäßig, auf den dekorativen Kontext zu verweisen, in den die Landschaftsszenen als Bestandteile eines umfassenderen Wandsystems integriert sind. Im Rahmen dieser architektonisch gegliederten Dekorationssysteme, die während des Dritten und Vierten Stils einer eigenen, komplexen Entwicklung unterliegen, bilden die Villenszenen charakteristische Formate aus, nehmen signifikante Positionen im Wandsystem ein und zeichnen sich gegenüber den Architekturdarstellungen des Wandsystems sowie der restlichen Ornamentik durch eine eigenständige Bildhaftigkeit aus. Wie im Falle der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsszenen handelt es sich bei den Villenbildern zwar um Bestandteile eines dekorativen Ganzen, diese Bestandteile besitzen jedoch insofern eine gewisse Autonomie, als sie als separate Einzelbilder intendiert sind und dementsprechend herausgehoben ins Wandsystem eingefügt wurden. Innerhalb der Gesamtdекoration wird der Bildcharakter der Villenszenen an mehreren Faktoren deutlichen: Eigene Rahmung, abweichende Formate, verschiedene Maßstäbe und mitunter andere Farbwertigkeiten heben die Landschaftsbilder vom restlichen Wandsystem ab und erlau-

¹¹⁶³ Kotsidu 2008, 54 f. Vgl. Mayer 2005, 218; Römer 1981, 133–135. „Villa und Villenwelt waren gleichbedeutend mit dem glücklichen Leben auf dem Land, einer Kulturlandschaft, die hoch geschätzt wurde.“ Kotsidu

2008, 54. „Schon für die römische Gesellschaft der späten Republik und der Kaiserzeit waren Villa und Villenzeit gleichbedeutend mit glücklichem, reichem und von den Tagespflichten befreitem Leben.“ Zanker 1995, 141.

ben es, die Bildgruppe einer gesonderten Analyse zu unterziehen¹¹⁶⁴. Eine weitgehende Ausklammerung des umgebenden Wandsystems liegt im Hinblick auf eine perspektivische Untersuchung insofern nahe, als die räumliche Konzeption der Landschaftsbilder weitgehend unabhängig vom dekorativen Wandkontext erfolgte und die Villenszenen eine selbständige Räumlichkeit ausbilden. Als abgeschlossene Einzelbilder, die im Vergleich mit der restlichen Dekoration über einen selbständigen Bildraum verfügen, lässt sich die Perspektive der Villenszenen zwar separat betrachten, der strukturelle Dekorationszusammenhang sollte aber soweit Berücksichtigung finden, als das ursprüngliche Rezeptionsumfeld in der Analyse nicht verloren gehen darf: Die Villenbilder präsentierten sich dem antiken Betrachter stets vor dem Hintergrund eines gesamtheitlichen Wandsystems und müssen auf dieser Grundlage eingeordnet und interpretiert werden. In diesem Sinne lässt sich festhalten, dass die Bildgruppe der Villenszenen unterschiedliche Formate ausbildet und an verschiedenen Stellen des Wandsystems auftritt, wenngleich in diesem Genre nicht derselbe Variantenreichtum wie in den sakral-idyllischen Landschaftsbildern ausgeprägt wurde¹¹⁶⁵. Villenszenen sind zudem seltener anzutreffen als die verbreiteten Sakral-Idyllen und es haben sich erheblich weniger Beispiele im Rahmen ihrer Dekorationssysteme erhalten – nur ein Bruchteil der ausgeschnittenen Fresken lässt sich dem Originalbestand wieder zuordnen. Die Casa di M. Lucretius Fronto, die Casa del Citarista, die Casa della Venere, der Isistempel in Pompeji und die Villa San Marco sind in dieser Hinsicht die bedeutendsten Komplexe, um eine Vorstellung vom ursprünglichen Dekorationszusammenhang der Villenbilder zu gewinnen. Dabei fällt auf, dass Villenszenen nicht nur verschiedene Zonen des Wandsystems besetzen können und variierende Formate aufweisen, sondern auch in architektonischen Kontexten mit unterschiedlicher Funktion oder divergierendem Sozialumfeld anzutreffen sind: Dass Villenbilder im Bereich eines Kultbaus vorkommen, belegen die Szenen aus dem Isistempel von Pompeji, während die restlichen Beispiele durchwegs aus dem Wohnbereich stammen und bisher keine Villenbilder aus Grabanlagen bekannt sind. Das Bildmotiv der Villa war also eher dem häuslichen Rahmen vorbehalten und wurde als Bereicherung des eigenen Wohnraums empfunden, wobei sich dieser Trend vermutlich nicht mit einem bestimmten Sozialmilieu korrelieren lässt, da Villenbilder sowohl in mittelständischen Häusern Pompejis als auch im gehobenen Umfeld der Villa San Marco auftreten. Den erhaltenen Zeugnissen nach zu urteilen, war das Villenbild weniger an eine bestimmte Gesellschaftsschicht gebunden, als mit spezifischen Bereichen der *domus* und Villa assoziiert. In dieser Hinsicht lässt sich zumindest eine tendenzielle Gewichtung von Villenszenen innerhalb der Wohnkontexte bemerken, die das Genre eher in den „halböffentlichen“ Bereich verweist und das Villenbild mit jenen prominenten Räumlichkeiten verknüpft, die der Repräsentation des Hausherrn dienten und Besuchern zugänglich waren. Wie die Mehrzahl der *in situ* erhaltenen Beispiele verdeutlicht, wurden Villenbilder bevorzugt im Atrium, Tablinum, Peristyl oder der Porticus eines Hauses angebracht. Dass eine solche Verteilung der Bildgruppe nach repräsentativen Gesichtspunkten aber nicht ausnahmslos befolgt wurde und vermutlich keine verbindliche „Dekorationsregel“ war, belegen einige wenige Denkmäler, die im privaten Wohnbereich der Cubicula und Triclinia auftauchen. Ähnlich wie die Sakral-Idyllen findet das Villenbild weite Verbreitung in den Wandsystemen, wird relativ flexibel und unreglementiert eingesetzt, obwohl eine lockere Verknüpfung mit den Repräsentationsbereichen der *domus* zu bestehen scheint. Diese Verbindung, die sich aufgrund der geringen kontextuellen Denkmälerzahl statistisch nicht erhärten lässt, verstärkt jedoch den Eindruck, dass die Villa als Prestigemotiv ausgewählt wurde, das dem Betrachter als symbolhafter Ausdruck eines glücklichen und luxuriösen Daseins galt.

¹¹⁶⁴ Die Selbstständigkeit der Villenszenen erscheint noch stärker ausgeprägt als in der sakral-idyllischen Bildgruppe, in der manche Formate (Vignetten, Orthostatenbemalung, Prospekte) weit stärker mit dem Wandsystem verschmolzen sind als die Villenbilder, die ab ihrem Auftreten im späten Dritten Stil durchwegs als gerahmte Einzelbilder

mit räumlicher Eigengesetzlichkeit konzipiert sind. Zur autonomen Stellung der „eingefügten“ Bilder innerhalb der Wandsysteme vgl. Bergmann 1992, 22; Strocka 1991, 191.

¹¹⁶⁵ Peters 1963, 110; Thagaard Loft 2003, 13.

Schon bei ihrem ersten Auftreten im späten Dritten Stil werden die Villenbilder als gerahmte Pinakes ins Wandsystem integriert. Bestes Beispiel für diese formale Inszenierung als Tafelbild sind die Villenszenen im Tablinum der Casa di M. Lucretius Fronto, die zu den berühmtesten Landschaftsdarstellungen der pompejanischen Wandmalerei gehören. Die Villenszenen befinden sich in der Mittelzone eines reichhaltigen Dekorationssystems, das in seiner Kombination aus feingliedrigen Architekturmotiven, reichhaltiger Ornamentik und teilweiser Wiederaufnahme illusionistischer Tendenzen charakteristisch für die Spätphase des Dritten Stils ist (Abb. 311 a. b.)¹¹⁶⁶. Inmitten einer schwarzgrundigen und ornamental gefassten Felderdekoration flankieren jeweils zwei Pinakes im Querformat die zentrale Ädikula mit dem mythologischen Mittelbild. Die Präsentation als wertvolle Pinakes ergibt sich nicht nur durch den rechteckigen Rahmen, sondern auch dadurch, dass die Villenbilder scheinbar als Tafelgemälde an prunkvollen Ständern angebracht sind, die in illusionistischer Malweise den Eindruck erwecken, als würden sie vor der monochromen Wandfläche stehen. Die symmetrische Gliederung der Dekoration wird nur im Detail und zugunsten des Variations-Prinzips durchbrochen: Während einer der Pinakes auf einem doppelt gedrehten Bronzeständer erscheint, ist das andere Villenbild auf einem reich verzierten Kandelaber festgemacht. Beide Anbringungsformen bezeugen, dass die Villenszenen im Tablinum des Fronto-Hauses ein besonderes Dekorationselement darstellen, das im Sinne eines Tafelgemäldes aufgefasst wurde und Assoziationen mit einer Pinakothek wachrufen sollte¹¹⁶⁷. Eine vergleichbare Anbringung und Inszenierung als Tafelbild dokumentiert ein Villenpinax im Triclinium der Casa di P. Cornelius Tege, dessen Wandmalereien ebenfalls dem späten Dritten Stil angehören (Abb. 288). Das querformatig gerahmte Villenbild ist diesmal an einer Ornamentleiste „befestigt“, die eine ähnliche Funktion wie die Kandelaberständer in der Casa di Lucretius Fronto übernimmt und den Pinax in einem gelbgrundigen Feld der Oberzone, direkt über der zentralen Ädikula, präsentiert¹¹⁶⁸.

¹¹⁶⁶ Die meisten Wandmalereien in der Casa di Lucretius Fronto (Pompeji V 4, 11) werden in der Forschung als einheitlicher stilistischer Komplex betrachtet, der einem Entstehungszeitraum im späten Dritten Stil (vermutlich in claudischer Zeit) entstammt. Zur stilistischen Entwicklung dieser Stufe und den Wandsystemen des Fronto-Hauses vgl. u. a.: Barbet 2009, 115; Bastet – de Vos 1979, 64–67 (Dritter Stil, Phase IIB, claudisch, 35–45 n. Chr.); Coarelli 2002, 268; Croisille 2005, 73 (tiberisch-claudisch, 30–50 n. Chr.); Croisille 2010, 45. 112 f. (claudisch um 40 n. Chr.); Ehrhardt 1987, 96–101 (claudisch-neronisch, 42–62 n. Chr.); Ling 1991, 60 (tiberisch-claudisch, 35–45 n. Chr.); Mielsch 2001, 73–75 (claudisch, 40–50 n. Chr.); Peters 1993, 261–277 (claudisch); PPM Bd. III., 982–985; Schefold 1957, 84 f. (claudisch, 50 n. Chr.); Strocka 1987, 29–39 (caliguläisch-frühclaudisch, 37–45 n. Chr.); Strocka 1994, 191. 196 f. (claudisch, 40–50 n. Chr.); Thomas 1995, 61–63 (claudisch, 40–50 n. Chr.).

¹¹⁶⁷ Ein weiteres Villenbild des späten Dritten Stils, das sich im Rahmen seines ursprünglichen Ausmalungskontextes erhalten hat, befindet sich in der Casa del Frutteto (Pompeji I 9, 5; Triclinium 11) und verdeutlicht eine abweichende Stellung im Wandsystem (Abb. 277): Es handelt sich um einen kleinformatigen Pinax in der Oberzone des Wandsystems, der von einem doppelten Rahmen in Weiß (mit Ornamenten) und Rot eingefasst wird. Im schwarzgrundigen Triclinium der Casa del Frutteto ist der Villenpinax mit einigen sakral-idyllischen Szenen in übereinstimmender Rahmung kombiniert; es zeigt sich, dass die Villenbilder in dieser Zeitstufe nicht nur als Hauptelemente des Wandsystems auftreten, sondern zum Teil schon in den Randbereichen, als dekoratives Bei-

werk, auftauchen. Das Villenbild erscheint hier formal den Sakral-Idyllen angeglichen, erfährt eine vergleichbare Einordnung ins Wandsystem und wird als ornamentaler Schmuck den mythologischen Hauptbildern beige stellt. Zur Anbringung der Villenbilder im Dritten Stil vgl. Kotsidu 2008, 53; Peters 1963, 113–116. 119 f. 123 f.; Thagaard Loft 2003, 20. Die Wandmalereien im Triclinium der Casa del Frutteto wurden in der Forschung in eine claudische Spätphase des Dritten Stils datiert, in der es vermutlich zu einem Rückgriff auf augusteische Wandsysteme und zu einer partiellen Wiederaufnahme der Dekorationsformen des frühen Dritten Stils kommt. Zur stilistischen Einordnung der Casa del Frutteto und den dortigen Landschaftspinakes vgl. u. a.: Baldassarre 2002, 192; Barbet 2009, 111; Bastet – de Vos 1979, 74 f.; Bergmann 1999, 85–89; Croisille 2005, 180 f.; Croisille 2010, 42 f. 110–112; Ehrhardt 1987, 133. 135–138; Hinterhöller 2007 a, 53 f.; Kotsidu 2008, 53 f.; Leach 1988, 315. 319. 323; Ling 1991, 61 f. 116; Mielsch 1981, 162; Mielsch 2001, 150 f.; Peters 1963, 113; PPM Bd. II, 46–112; Sichtermann 1980, 457–561; Thomas 1995, 69–72.

¹¹⁶⁸ Casa di P. Cornelius Tege, Pompeji I 7, 19, Triclinium (b), Südwand. Die Wanddekorationen des Tricliniums gehören einer Spätphase des Dritten Stils an, sind den Wandsystemen in der Casa di Lucretius Fronto stilistisch verwandt und werden etwa gleichzeitig mit diesen in claudischer Zeit angesetzt. Das Triclinium lässt sich mit den Dekorationen im Atrium des Fronto-Hauses vergleichen. Das Villenbild ist relativ schlecht erhalten und zeigt eine lang gestreckte Porticus als Hauptmotiv, davor ein Gewässer und Bäume im Hintergrund. Vgl. Bastet – de Vos 1979, 95; Ehrhardt 1987, 111–114; Peters 1963, 116.

Während des Vierten Stils, als das Genre der Villenbilder einen starken Aufschwung nimmt, macht sich auch im Bezug auf Formate und Anbringungsmodalitäten ein verstärkter Variantenreichtum bemerkbar, der neben den quadratischen und querformatigen Pinakes des Dritten Stils auch Friese, Tondi und wandfüllende Landschaftsfresken kennt. Im Gegensatz zu den Sakral-Idyllen, wo sich kleinformatige und räumlich eng begrenzte Formen großer Beliebtheit erfreuen, bildet die Gruppe der Villenbilder keine Vignetten aus, sondern bleibt solchen Formaten vorbehalten, die meist ein weitläufiges Rauman Ganzes darstellen und damit vielfach den Kriterien der Panoramadarstellung entsprechen. Im Vierten Stil besonders weit verbreitet sind die gerahmten Pinakes im Querformat, die das ausgeprägte Formenspektrum des Dritten Stils weiterführen und eine facettenreiche Positionierung im Wandsystem erfahren. Dementsprechend finden sich Villenbilder nicht nur als dekoratives Beiwerk in den Randbereichen der Wände, sondern auch als markante Hauptmotive innerhalb einer zentralen Ädikula¹¹⁶⁹. Beispielhaft für eine Anbringung in der Mitte des architektonischen Wandsystems sind zwei gerahmte Pinakes aus der Villa San Marco, die in bourbonischer Zeit ausgeschnitten wurden, aufgrund von Zeichnungen in den „*Ornati*“ aber zweifelsfrei zugeordnet werden können und zwei Cubicula der Villa angehören¹¹⁷⁰ (Abb. 323–325. 328). An einer ebenso prominenten Stelle des Wandsystems tauchen die gerahmten Villenbilder in der Casa della Venere auf, wo sie im Peristyl als Mittelbilder einer parataktischen Felderdekoration auf monochromem Hintergrund dienen (Abb. 318. 319). Wie eine dekorative Ergänzung der architektonischen Wanddekoration und ein beigefügter Blickfang, der die Assoziation des inszenierten Tafelbildes wecken soll, wirken die Villenpinakes in der Porticus des pompejanischen Isistempel, die unterhalb der Säulengerüste erscheinen oder in der Oberzone mit einem Voluten-Rahmen versehen sind (Abb. 254. 320–322). In der Casa del Menandro wurde das Atrium mit querformatigen Landschaftspinakes ausgestattet; darunter gibt es einige Villenbilder, die sich in der prominenten Frieszone befinden (Abb. 337). Zum bestehenden Querformat kommt im Vierten Stil die neue Rundform der Tondi, die an vergleichbaren Stellen des Wandsystems auftauchen und in der Villa San Marco eine parataktische Feldereinteilung auf rotem Grund bereichern (Abb. 329. 330). An den Wänden einer Porticus angebracht, fungieren die Tondi als Hauptmotive der Mittelzone und wechseln sich dort mit schmalen, illusionistischen Ausblicken ab. Eine weitere Neuerung des Vierten Stils ist das Aufkommen der Friesform, für die es in der Casa del Citarista ein herausragendes Beispiel gibt, wo mehrere Villenfriese die Oberzone eines Peristyls säumten (Abb. 339. 340). Dem Vierten Stil gelingt auch eine Übertragung der kleinteiligen Villenbilder ins Großformat, wie die wandfüllenden Landschaftsszenen im Peristyl-Garten der Casa della Fontana Piccola eindrucksvoll belegen (Abb. 269. 351). In den dortigen Villen- und Hafenszenen, die sich großflächig über die gesamte Hauptzone erstrecken, kommt es nicht nur zu einer maßstäblichen Vergrößerung der Pinakes und einer Erschließung neuer Stellen im Wandsystem, sondern das neue Format bringt auch eine veränderte Auffassung der Bildräumlichkeit mit sich, die jetzt nicht mehr im Sinne eines separaten Einzelbildes erscheint, sondern womöglich eine Wiederaufnahme und Weiterentwicklung der landschaftlichen Prospekte im Vierten Stil bedeutet. Den sakral-idyllischen Bildern des Dritten und Vierten Stils vergleichbar, bildet das Genre der Villenlandschaften auch einen stilistischen Kanon heraus, der

¹¹⁶⁹ Zum Formenspektrum des Vierten Stils, der Herausbildung neuer Formate und dem Auftauchen der Pinakes an verschiedenen Stellen im Wandsystem vgl. Bergmann 2002, 100; Clarke 1996, 100 f. 106; Croisille 2005, 210; Grüner 2004, 155; Ling 2005, 34; Moormann 2007, 110; Peters 1963, 156. 182–184. 187; Peters 1990, 259; Römer 1981, 89; Thagaard Loft 2003, 8. 15 f. 20; Woermann 1867, 355–357; Rostowzew 1911, 72.

¹¹⁷⁰ *Gli ornati delle pareti ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei incisi in rame*, II. (Neapel, 1808), tav. 25.

Das eine Villenbild (MN 9480) stammt aus dem weißgrundigen Cubiculum 52, das ein feingliedriges Architektursystem mit zentraler Ädikula besitzt und den Villenpinax auf der Südwestwand in einem vegetabil verzierten Rahmen zeigte. Auf der Südostwand des weißgrundigen Cubiculum 60, das ein Feldersystem mit zentraler Ädikula aufweist, befand sich ein querformatiger Pinax (Antiquarium Stabiae Inv. 2518), der „frei schwebend“ in die Mitte der flächigen Innendekoration platziert wurde. Vgl. Allroggen-Bedel 1993, 147 f.; Barbet 1999, 160. 163 f. 178 f.

einige typische Merkmale aufweist und zu dem neben einer lebhaften Polychromie, die sich an einer natürlichen Farbskala orientiert¹¹⁷¹, eine charakteristische, meist schematische Behandlung der Figuren gehört, während die Architekturen oft detailreich und sorgfältig ausgeführt sind und sich die Farbwertigkeit vielfach durch eine Verwendung „impressionistischer“ Kontraste auszeichnet. Weniger uniform und durchaus abwechslungsreich sind die Kompositionsschemata, die nicht nur den symmetrischen und zentral orientierten Bildaufbau kennen, sondern oftmals auch diagonale und parataktische Anlagen aufweisen. Damit hat sich für die Villenbilder ein Formenrepertoire herauskristallisiert, das im Hinblick auf Anbringungsmöglichkeiten, Formate und Stilisitik im Wesentlichen der sakral-idyllischen Bildgruppe entspricht, deutlich weniger Varianten als diese ausbildet und mehr zur Abbildung räumlich ausgedehnter Landschaften tendiert, die sich überwiegend im Sinne einer Panoramadarstellung auffassen lassen.

Um im Hinblick auf die Villenbilder über einen ersten Leitfaden zur räumlichen Darstellungsweise zu verfügen, anhand dessen die perspektivische Detailanalyse einzelner Landschaftsszenen erfolgen kann, erscheint es zweckmäßig, den Einzeluntersuchungen einen kurzen Überblick über die wichtigsten Modi der bildlichen Raumerschließung voranzustellen. Neben der Berücksichtigung bisheriger Forschungsergebnisse steht die Zusammenfassung jener perspektivischen Besonderheiten im Zentrum, die in der Bildgruppe der Villenlandschaften immer wieder Verwendung finden und sich in diesem Genre als spezifische Charakteristika der Raumdarstellung erweisen. In Bezug auf eine Bildanalyse der Raumstrukturen ebenfalls von Interesse ist ein Vergleich mit der Gattung der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei und die Frage, ob sich in beiden Genera übereinstimmende Perspektiveformen nachweisen lassen oder es zu unterschiedlichen Mechanismen der Raumerschließung kommt.

- *Licht, Schatten und atmosphärische Perspektive:* Ähnlich wie die sakral-idyllischen Landschaftsfresken kennen die Villenbilder eine mehr oder weniger ausgefeilte Behandlung von Licht und Schatten. Die Angabe von Eigenschatten wird meist konsequent und souverän gehandhabt, wobei sich eine Abstimmung der Schattenseiten auf die allgemeine Projektionsrichtung feststellen lässt – auch dies ist eine Darstellungskonvention, die sich schon in den sakral-idyllischen Bildern etablierte. Kontrastreiche Licht- und Schatteneffekte verstärkten die Kohärenz des räumlichen Gefüges, tragen zu einem konsistenten Raumeindruck bei und werden mit Bedacht auf die Linearperspektive eingesetzt. Den Sakral-Idyllen derselben Stilstufe vergleichbar kennen viele Villenbilder auch einen stimmungsvollen Einsatz von Luft- und Farbperspektive¹¹⁷².
- *Konvergierende Perspektiveformen und zentralperspektivische Tendenzen:* Noch stärker als in den meisten Sakral-Idyllen macht sich in einigen Villenbildern das Vorhandensein linear-konvergierender Perspektiveformen bemerkbar, die sich mehr oder minder an den Verhältnissen der Zentralperspektive orientieren, diese aber nur partiell oder vereinfacht umsetzen. Gerade in manchen Darstellungen mit zentral-symmetrischer Komposition und dem Motiv

¹¹⁷¹ Ausnahmen von der natürlichen Farbgebung der Villenszenen bilden der Landschaftspinax aus dem Triclinium der Casa del Frutteto und ein ausgeschnittenes Fresko aus unbekanntem Kontext in Neapel (MN 9482), die sich einer oligochromen Farbpalette auf schwarzem Grund bedienen. Beide gehören dem späten Dritten Stil an und zumindest im Fall des Frutteto-Pinax erklärt sich die Farbwahl aus der Zusammenstellung mit den sakral-idyllischen Bildern. Die oligochromen Sakral-Idyllen sollten ein einheitliches Ensemble mit dem Villenbild ergeben, weshalb für diese Szene eine übereinstimmende Farbgebung und derselbe monochrome Hintergrund gewählt wurden. Ansonsten zeichnen sich die Villenbilder im Gegensatz zur „*facilitas*“ sakral-idyllischer Pendanten bis in die

Vierten Stil durch eine weitgehend sorgsame und genaue Ausführung der Architekturen aus, während die Figuren durchaus mit „impressionistischer“ Flüchtigkeit gehandhabt werden. Zur Stilisitik der Villenbilder vgl. Croisille 1982, 199 f.; Croisille 2005, 210 f.; Ling 1991, 147 f.; Kotsidu 2008, 51 f.; Peters 1963, 123 f. 156. 159 f. 187–189; Peters 1990, 250 f.; Rostowzew 1911, 72 f. 77; Schefold 1956, 227.

¹¹⁷² „The painters use both aerial and linear perspective.“ Peters 1963, 193. Zur Handhabung von Licht, Schatten und atmosphärischer Perspektive in den Villenbildern vgl. Bergmann 1991, 50; Mikocki 1990, 86 f.; Schneider 1995, 83; Wataghin Cantino 1969, 39 f.; Woermann 1867, 395–397.

der *porticus triplex* wird der Versuch einer Annäherung an zentralperspektivische Formen deutlich, werden starke, teils übertriebene Konvergenzmuster verwendet, um die Suggestion eines illusionären Tiefenraumes zu verstärken¹¹⁷³. Während für den zentral-symmetrischen Bildaufbau zumeist eine Frontalansicht gewählt wird, findet sich bei den diagonalen und asymmetrischen Kompositionen vielfach eine Seitenansicht wieder, bei der einzelne Fluchtpunkte, gelegentlich auch der Hauptpunkt, außerhalb des Bildrahmens liegen können. Allerdings lassen sich in den Villenbildern nicht nur frontale Raumlagen nachweisen, sondern auch schräg gestellte Architekturen sind ein beliebter Modus der räumlichen Darstellungsweise. Obwohl sich unter den Villenbildern ebenso wie bei den Sakral-Idyllen keine konsequent konstruierten Zentralperspektiven feststellen lassen und sich die linear-konvergierenden Formen auf solche Annäherungen beschränken, die zumeist das Produkt komplexer Mischperspektiven sind, evozieren viele Villenbilder den gewünschten Eindruck eines räumlich kohärenten, atmosphärischen und relativ einheitlichen Tiefenraumes. Nicht nur die Mittel der Luft- und Farbperspektive tragen zu diesem Tiefeneindruck bei, sondern auch die linearperspektivischen Darstellungsformen erscheinen genug ausgereift, um dem Betrachter die beabsichtigte Fernwirkung glaubhaft zu vermitteln; sie stützten sich dabei auf einen grob umrissenen „Regelkanon“ der perspektivischen Raumschließung, der sich an einige Theoreme der Zentralperspektive anlehnt und vermutlich auch von den Errungenschaften der hellenistischen Optik und der *Skenographia* profitiert. Die graduelle Größenverminderung der Motive zum Hintergrund, die in den Villenbildern überwiegend gefühlsmäßig-empirisch gehandhabt wird, ist eines dieser simplen Darstellungsprinzipien, die dafür verantwortlich sind, dass die Landschaftsbilder dieser Stilstufe auf den ersten Blick durchaus wie gelungene Zentralperspektiven_{Min} anmuten, dieser Einschätzung bei näherer Überprüfung aber nicht standhalten, sondern sich als subtile Form zentralperspektivischer Mischperspektiven entpuppen¹¹⁷⁴.

- *Räumliche Kohärenz und Kontinuität*: Stärker als in den sakral-idyllischen Bildern des „Inselstils“ und vergleichbar mit einigen Erzeugnissen des Vierten Stils, macht sich in den Villenbildern das Bestreben nach einem kohärenten und möglichst einheitlichen Raumgefüge bemerkbar. Ab dem späten Dritten Stil verwenden die Villenszenen eine durchgehend ausgestaltete Grundebene sowie eine malerisch ausgereifte Darstellung von Gelände- und Ge-

1173 Ein verbreitetes Motiv für linear-konvergierende Perspektiveformen ist die lange Porticus, die oftmals in starker Längenverkürzung mit zusammenlaufenden Tiefenlinien wiedergegeben wird. Derselbe Effekt – die scheinbare Konvergenz einer sich entfernenden Säulenhalle – war eine bekannte Beobachtung in der hellenistischen Optik und wird bei Lukrez eigens hervorgehoben und als optisches Phänomen erwähnt. Gerade bei der konvergierenden Porticusdarstellung scheint es sich um eine perspektivische Umsetzung eines optischen Phänomens zu handeln – also um den Versuch, die Verhältnisse der Optik (des „zentralperspektivischen Sehens“) in eine annähernd zentralperspektivische Abbildung umzusetzen (Euc. *Prop.* 4; Lucr. *de rer. nat.* 4, 426–431). Vgl. Bergmann 1991, 60; Bergmann 1992, 40; Bergmann 2002, 108 f. Zur stufenweisen Größenverminderung der Architekturen in der Entfernung vgl. Richter 1970, 54.

1174 Bereits Woermann machte am Beispiel eines Landschaftstondos aus San Marco (MN 9408 a) auf die Divergenzen zwischen den linear-konvergierenden Perspektiveformen der pompejanischen Villenbilder und den Ergebnissen einer konstruierten Zentralperspektive aufmerksam (Abb. 410a–c). Das Vorkommen mehr oder we-

niger korrekter Zentralperspektiven wäre seiner Ansicht nach ein Produkt des Zufalls, die räumlichen Darstellungsformen der römischen Wandmalerei würden einer „Gefühlsperspektive“ entsprechen. Diese Auffassung, die in den Grundzügen durchaus zu korrekten Feststellungen gelangt, lässt sich insofern differenzieren, als der Ausdruck „Gefühlsperspektive“ völlige Beliebigkeit und Willkür andeuten könnte, was darüber hinwegtäuscht, dass sowohl in Villenbildern als auch in Sakral-Idyllen durchaus vereinfachte „Grundregeln“ einer Zentralperspektive_{Min} angewandt und berücksichtigt wurden, die vermutlich ihrerseits auf Erkenntnisse der euklidischen Optik, deren Übernahme in der römischen Wahrnehmungstheorie und auf die Errungenschaften der *Skenographia* zurückgehen. Die Villenbilder – „revealing Euclidean principles of diminution“ – lassen sich demnach nicht als Produkte einer völlig willkürlichen Raumdarstellung begreifen, sondern als Umsetzung gebräuchlicher „Perspektiveregeln“, die von Fall zu Fall unterschiedlich nahe an die Ergebnisse der Zentralperspektive heranreichen. Vgl. Bergmann 1991, 50; Curtius 1929, 394; Grüner 2004, 155 f.; Lafon 1993, 133; Mikocki 1990, 92. 119; Schneider 1995, 83; Woermann 1876, 394 f.

wässerpartien, was maßgeblich zur Schaffung eines kontinuierlichen Tiefenraumes beiträgt. Verstärkt wird diese „realistische“ Form der Raumbehandlung durch die Verwendung einer natürlichen Polychromie, das Bemühen um einen logischen Raumaufbau und die Effekte der atmosphärischen Perspektive, wobei die weitgehend konsistente Angabe von Eigenschaften ein ebenso entscheidender Faktor für die Suggestion eines illusionistischen Raumganzen ist. Gerade die weiten Gewässerzonen werden in vielen Villenbildern genutzt, um das Raumgefüge zu vereinheitlichen, Gebirgsketten und ferne Küstenstreifen dienen dazu, den Bildraum nach hinten abzuschließen und mithilfe einer klaren Raumbegrenzung das landschaftliche Ganze zu betonen, während die farbige Ausgestaltung der Himmelspartie den Raum nach oben hin zusammenschließt und einer einheitlichen Wirkung entgegenkommt. In den meisten Fällen wirkt die Verteilung der Architekturen auf die verschiedenen Zonen des Tiefenraumes insofern überzeugend, als sich Verstöße gegen zentralperspektivische Prinzipien und eine fehlerhafte Positionierung auf der Grundebene erst bei genauerer Betrachtung feststellen lassen, was dazu beiträgt, zumindest ansatzweise eine visuell stimmige Raumillusion zu vermitteln¹¹⁷⁵.

- „Vogelperspektive“ und erhöhter Ansichtswinkel: Deutlicher als in den sakral-idyllischen Szenen, die meist zwischen einer Normalansicht und einem leicht erhöhten Blickwinkel schwanken, lässt sich in den Villenbildern die Bevorzugung eines relativ hohen Ansichtswinkels feststellen. Obwohl in der Forschungsliteratur meist von der Verwendung einer „Vogelperspektive“ die Rede ist, trifft dies trotz der generellen Verbreitung hoher Ansichtswinkel nur bedingt und in manchen Fällen zu, nämlich dann, wenn es sich um linear-konvergierende Darstellungsformen handelt, die sich einer Zentralperspektive_(Min) mit erhöhter Horizontlage – also einer Vogelperspektive_(Min) im definierten Sinne – annähern. Handelt es sich um konvergierende Perspektiveformen, befinden sich die Fluchtpunkte meist auf einem relativ hohen Level, etwa auf $\frac{2}{3}$ oder $\frac{3}{4}$ der gesamten Bildhöhe. Gelangt ein natürlicher Horizont zur Darstellung, etwa bei offenen Meeres- oder flachen Küstenszenarien, ist dieser ebenfalls relativ hoch angesetzt, auch wenn sich die genaue Horizontmarkierung mitunter nicht feststellen lässt, da sich Wasser und Himmel bzw. Land und Himmel in einer verschwommenen und nur vage angedeuteten Zone (natürlicher Horizontbereich) zu treffen scheinen¹¹⁷⁶. Geläufiger als Vogelperspektiven_{Min} ist jedoch die Anwendung einer

¹¹⁷⁵ Die einheitliche und konsistente Raumwirkung der Villenbilder wurde von Ling hervorgehoben: „An interesting feature of all the villa landscapes is the realistic treatment of both space and colour. The perspective of the buildings is sufficiently consistent for us to reconstruct plans and elevations, while their setting in the landscape is almost wholly convincing, with a firm distinction drawn between earth and sky, the former brown and the latter blue. The spatial ambiguities of the Farnesina and Boscotrecase paintings have been replaced by a totally matter-of-fact approach.“ Ling 1991, 147. Demgegenüber betonte Bergmann, dass sich in den Villenbildern keine direkte Umsetzung einer visuellen Wahrnehmung wiederfinde und die Szenen auch nicht in direktem Kontakt mit dem Vorbild der realen Landschaft entstanden, sondern das einheitliche Raumgefüge dieser Bilder eher als „abstraktes und konzeptuelles Konstrukt“ aufzufassen sei. Als Ergänzung sei hier angemerkt, dass viele Landschaftsbilder der neuzeitlichen Kunstentwicklung ebenso wenig auf einer unmittelbaren Naturstudie beruhen, sondern weitgehend Atelierwerke sind, die genauso wie jedes andere Landschaftsbild auf der Schaffung eines abstrakten Bildraumes beruhen, der sich erst aus den Zusammenhängen bzw. der Einheit der

gewählten Perspektiveform ergibt. Der Unterschied zwischen neuzeitlicher und römischer Landschaftsmalerei ist in Bezug auf den Entwurf eines bildlichen Raumgefüges also kein grundsätzlicher, sondern ein gradueller, der darin besteht, dass die neuzeitliche Landschaftsmalerei mithilfe von Naturstudien und der Verwendung einer ausgereiften Zentralperspektive zu einer stimmigeren Annäherung an die Eindrücke der visuellen Wahrnehmung gelangt. Vgl. Bergmann 1991, 57; Bergmann 1992, 31.

¹¹⁷⁶ Dass der natürliche Horizont gelegentlich nur vage und verschwommen dargestellt wird, bemerkte bereits Peters, verband diese Beobachtung allerdings mit der geläufigen Verwechslung von konstruktivem und natürlichem Horizont – eine Übereinstimmung, die jedoch nur in modellhaften Idealfällen besteht. Die größtmögliche „Annäherung“ von natürlichem und konstruktivem Horizont ist bei der Darstellung des offenen Meeres gewährleistet und sollte dennoch nicht zu einer theoretischen Gleichsetzung verleiten. „The background is enclosed by hilly country painted with facility, or land and sky merge in such a way that we cannot clearly distinguish the point of vision.“ Peters 1963, 156 f.

mehr oder weniger vereinheitlichten zentralperspektivischen Mischperspektive, die sich keines festgelegten Hauptpunkts bedient, sondern diesen von einem Motiv zum nächsten leicht variiert und mitunter auch auf verschiedenen Niveaus ansiedelt, sodass es zu leicht divergierenden Ansichtswinkeln kommt. Trotz der Zuhilfenahme vogelperspektivischer_{Min} Mischperspektiven gelingt es den meisten Villenbildern, ein erstaunliches Maß an räumlicher Tiefe zu suggerieren und die divergierenden Tendenzen soweit zu kaschieren, dass der Eindruck eines weitläufigen und *einheitlichen* Raumgefüges entsteht¹¹⁷⁷. Gerade das Vorhandensein erhöhter Ansichtswinkel und der hohe Ansatz des natürlichen Horizonts kommen dem Bestreben nach größtmöglicher Tiefenräumlichkeit insofern entgegen, als sie den Landschaftsraum in die Ferne ausdehnen, einen weiträumigen Blick auf das Gelände vermitteln und für den Betrachter den Effekt entstehen lassen, als würden sich die dargestellten Objekte in großer Entfernung befinden. Mithilfe der Aufsichten und dem Verfahren des erhöhten Blickwinkels findet ein verstärktes Ausgreifen in den Tiefenraum statt, sodass Weiträumigkeit, Übersichtlichkeit und landschaftliche Tiefe zum Eindruck eines quasi-panoptischen Landschaftspanoramas beitragen¹¹⁷⁸. Die Tendenz zum hohen Ansichtswinkel und einer ungefähren Vogelperspektive_{Min}, die sich als perspektivische Hauptmethode in den Villenbildern etabliert, wurde in der Forschung nicht nur als „typisch römische“ Innovation der Raumerschließung bewertet, sondern gelegentlich auch als „unmögliche“, „rein abstrakte“ Darstellungsform bezeichnet¹¹⁷⁹. Dieser Einschätzung lässt sich entgegenhalten, dass alle bekannten Villenbilder eine vertikale Ausrichtung der Bildebene beibehalten und die dargestellten Objekte nie unter einem solchen Blickwinkel erscheinen, der lotrecht auf die Grundebene fällt. Es kommt also in keinem Fall zu Vogelperspektiven_{3(Min)} oder Militärperspektiven bzw. einem mischperspektivischen Kompositum dieser beider Darstellungs-

1177 Zum erhöhten Ansichtswinkel in vielen Villenbildern vgl. Kotsidu 2008, 48. 50 f.; Mikocki 1990, 90–93. 119; Peters 1990, 250; Römer 1981, 89; Wataghin Cantino 1969, 39–43; White 1957, 76; Woermann 1876, 393. „The buildings and the figures moving in the various planes nevertheless help greatly to create an impression of spatial depth [...]“ Peters 1963, 93.

1178 „Durch diese Perspektive gewinnt die Malerei gleichzeitig an Tiefe und an Weiträumigkeit: Der Hintergrund ist zum Vordergrund und Inhalt der Gemälde geworden.“ Römer 1981, 87; vgl. Curtius 1929, 392f.

1179 „The bird’s-eye view, an impossible and purely abstract construct, appears to be one of the major innovations of the Roman wall painter. This illusion was achieved by manipulating the viewpoint of each component and placing them all below an unnaturally high horizon; lines that should normally vanish in the horizon line lead nowhere, and the eye must begin again, its dramatic jumps between near and far accommodated by the flat background. By combining clusters of features, the painter could represent extensive tracts of sea and land, giving the spectator a sweeping, panoramic view like that of a landowner or military commander surveying his domain.“ Bergmann 1991, 65. Einige klärende Worte erscheinen hier notwendig, um etwaigen Missverständnissen oder Fehlinterpretationen vorzubeugen: 1.) bird’s-eye view/Vogelperspektive, verstanden als eine spezielle Form der Zentralperspektive mit erhöhtem Augpunkt, ist keine „unmögliche“ Darstellungsform, sondern eine bestimmte Variante der Zentralperspektive und grundsätzlich nicht mehr oder weniger „abstrakt“ als jede andere Zentralperspektive, da sie auf denselben Gesetzmäßigkeiten beruht.

2.) Die Vogelperspektive – im festgesetzten Sinn – kommt nicht durch eine „manipulating the viewpoint of each component“ zustande, sondern im Gegenteil, durch die Festlegung eines Augpunkts hoch über der Grundebene. In dieser Hinsicht werden die Ausdrücke ‚Vogelperspektive‘ und ‚Mischperspektive‘ irrtümlicherweise als Synonyme behandelt oder einfach verwechselt – eine Verwechslung, die jedoch mehr Verwirrung stiftet, als dass sie erklärt. 3.) „lines that should normally vanish in the horizon line lead nowhere“ sind kein Merkmal der Vogelperspektive, im Gegenteil: Sämtliche Tiefenlinien einer korrekten Vogelperspektive besitzen Fluchtpunkte, die am konstruktiven Horizont liegen. Die Vermischung und semantische Verunklärung der Termini ‚Vogelperspektive‘ und ‚Mischperspektive‘ wird hier weitergeführt. 4.) „an unnaturally high horizon“ ist nur insofern ein konstitutives Merkmal von Vogelperspektiven, als der Augpunkt hoch über der Bildebene liegt und der konstruktive Horizont im Falle von Vogelperspektiven_{1–2} (salopp gesprochen) recht weit oben angesiedelt ist. Eine solche Horizontlage wäre aber nur dann als „unnatürlich“ zu bezeichnen, wenn man davon ausgeht, dass allein der stehende menschliche Betrachter auf der Grundebene (Normalperspektive) einer „natürlichen“ Perspektive entspricht. Allerdings gibt es auch viele „natürliche“ Situationen, die eine erhöhte Raumlage des Betrachters zur Folge haben – etwa der Blick ins Gelände von einem Turm oder Berg aus. Gerade im Fall von Landschaftsdarstellungen sind Vogelperspektiven_{1–2} also nicht unbedingt ein „unnatürliches Abstraktum“, sondern korrelieren bis zu einem gewissen Grad mit solchen Wahrnehmungssituationen und Positionen, die einen besonders guten Überblick über das Gelände zur Folge haben.

formen, die einer lotrechten Ansicht „von oben“ entsprechen würden. Stattdessen bleiben die gebräuchlichen Perspektivemodi bei einer senkrechten Bildebene und einer Schrägdraufsicht, die sich in etwa mit der Situation eines Betrachters auf einem hohen Gebäude oder einem Berg vergleichen lässt. Eine solche Ausgangslage für die Betrachtung einer Landschaft ist aber nicht unbedingt „abstrakt“ zu nennen – in dem Sinne, dass sie nur gedanklich und als Vorstellung zu vollziehen wäre –, sondern sie erweist sich im Gegenteil als besonders natürlich und günstig, um sich einen möglichst weiträumigen Überblick über ein Gelände zu verschaffen. Mit der erhabenen Position des Betrachters, sprich dem erhöhten Ansichtswinkel, gewinnt die Landschaftsdarstellung nicht nur an Tiefe und Weiträumigkeit, sondern kommt auch dem Bedürfnis nach einem anschaulichen Raumverständnis und einer deutlichen Vermittlung von Lage- und Ortsbeziehung entgegen. Dieser Trend zu Perspektivformen mit erhöhtem Ansichtswinkel lässt eine gewisse Nähe zu kartographischen Modi der Raumerfassung erkennen oder genauer: eine Hinwendung zu kartenverwandten Darstellungsprinzipien, zu denen neben Vogelperspektiven auch andere „perspektivische Karten“ wie Kavalier- und Kabinettperspektiven (Axonometrien) zählen¹¹⁸⁰. Obwohl sich in den Villenbildern kein direkter Einfluss der Kartographie niederschlägt, erweist sich in ihnen eine gesteigerte Sensibilität gegenüber den speziellen Anforderungen einer perspektivischen Landschaftsdarstellung, entwickeln sich solche Schemata der bildlichen Raumerfassung, die in den Dunstkreis kartographischer Darstellungsmodi gehören.

- *Panoramadarstellung*: Die Weitläufigkeit und Fernwirkung, die in vielen Villenbildern mithilfe atmosphärischer und linearer Perspektiven erreicht wird, geht tendenziell über die Errungenschaften der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei hinaus, die vermutlich aus ikonologischen Gründen ein kleinteiliges und „beschauliches“ Raumgefüge bevorzugt. Demgegenüber lässt sich in den Villenbildern ein gesteigertes Bedürfnis nach räumlicher Weite und Tiefe feststellen, bei dem es darauf ankommt, größere Raumbereiche und ganze Landstriche im Sinne einer panoramaartigen Raumerfassung zu präsentieren¹¹⁸¹. Die Entwicklung zur weitläufigen Panoramadarstellung, die sich in den Villenbildern des Vierten Stils voll entfaltet hat¹¹⁸², gelangt nicht nur zu Querpanoramen im Friesformat, sondern auch zu abgeschlossenen Einzelbildern, die mitunter ganze Wandflächen füllen können und auch im Maßstab den Entwurf einer „großräumigen“ Landschaftsdarstellung umsetzen (Casa della Fontana Piccola). Eine gesteigerte Tiefenräumlichkeit mit ausgedehnter Ferne lässt sich aber auch in anderen Formaten beobachten, wobei die bruchstückhaft erhaltenen Villenszenen aus Neapel (MN 9426, MN 9411, MN 9513) am besten die Idee des weitläufigen Landschaftspanoramas mit erhöhtem Ansichtswinkel veranschaulichen. Bezeichnend für die erreichte Panoramawirkung ist die gelungene Suggestion eines Betrachterstand-

¹¹⁸⁰ Ein Verweis auf die kartographische Tradition findet sich lediglich bei Lafon 1993, 133.

¹¹⁸¹ „Wir haben also ein Panorama vor uns, eine weitere Entwicklung dessen, was wir an den soeben beschriebenen Friesen beobachteten.“ Rostowzew 1991, 93. Vgl. Bergmann 1992, 41; Croisille 1982, 200; Curtius 1929, 392–394; Mikocki 1990, 117; Rostowzew 1911, 41. Demgegenüber konstatiert Peters für die Villenbilder des Vierten Stils einen Trend, der sich in einer Dominanz der Architekturen äußert, während die landschaftliche Umgebung zurücktritt und auf schmale Hintergrundbereiche abgedrängt wird. Eine solche Entwicklung lässt sich zwar in einigen Pinakes und Tondi des Vierten Stils feststellen, ist jedoch unabhängig vom Aufkommen großer Panoramabilder zu bewerten, die im Vierten Stil ebenfalls geläufig sind. Es erweist sich vielmehr, dass der Vierte Stil ein facettenreiches und durchaus unterschiedliches Formenspektrum an

Landschaftsbildern ausprägt. Vgl. Peters 1963, 157; White 1957, 80.

¹¹⁸² Dass sich gerade die Landschaftsbilder des Vierten Stils um räumliche Tiefe und panoramaartige Weitläufigkeit bemühen, wurde auch von Schefold beobachtet, der diese Tendenz freilich auf die Wiederaufnahme griechischer Vorbilder zurückführte: „An die Stelle der irrationalen Räumlichkeit des Dritten Stils tritt Raumillusion. [...] Das schräge Staffeln in die Tiefe erinnert an die Tiefendiagonalen, die für ersonische Bildkompositionen typisch sind.“ Schefold 1962, 154. Obwohl die Villenbilder des Vierten Stils tatsächlich viele Schrägstellungen der Architekturen verwenden und dadurch wirkungsvolle Tiefeneindrücke zustande kommen, sollte auf die verfängliche Formulierung ‚Staffelung‘ verzichtet werden, da die erreichte Tiefenräumlichkeit eine Folge linearperspektivischer Faktoren und atmosphärischer Perspektive ist.

II. Strukturen perspektivischer Raumerfassung in Landschafts- und Panoramabildern

punkts aus weiter Ferne, was eine Verbindung von Tiefenerstreckung und Weitläufigkeit ermöglicht.

Am Abschluss dieses einleitenden Überblicks zu den perspektivischen Charakteristika der Villenbilder erscheint eine Gegenüberstellung der gebräuchlichen Darstellungsformen der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei und der Villenbilder zielführend, um damit die unterschiedlichen Modi der Raumerfassung in beiden Landschaftsgenera pointiert zu vergleichen und in Tabellenform zu kontrastieren, wobei sowohl Gemeinsamkeiten als auch Divergenzen in der Raumer-schließung und Stilistik Berücksichtigung finden sollen:

	<i>Sakral-idyllische Landschaftsbilder</i>	<i>Villenlandschaftsbilder</i>
<i>Stilistik</i>	teilweise „impressionistischer“, kontrastreicher und skizzenhafter Stil	meist sorgfältige und detailreiche Ausführung der Architekturen
<i>Atmosphärische Perspektive</i>	Luft- und Farbperspektive etabliert	Luft- und Farbperspektive etabliert
<i>Licht- und Schattengebung</i>	gleichmäßige Beleuchtung, keine Lichteffekte, relativ konsistente Angabe von Eigenschatten, gelegentlich Schlagschatten	gleichmäßige Beleuchtung, keine Lichteffekte, relativ konsistente Angabe von Eigenschatten, gelegentlich Schlagschatten
<i>Linearperspektiven</i>	Mischperspektiven mithilfe von/oder: linear-konvergierende Perspektiven, Zentralperspektiven _{Min} , Parallelperspektiven _{Min}	Mischperspektiven mithilfe von/oder: linear-konvergierende Perspektiven, Zentralperspektiven _{Min} , Parallelperspektiven _{Min}
<i>Ansichtswinkel der Linearperspektiven</i>	Normalansicht bis leicht erhöhter Ansichtswinkel	erhöhter/hoher Ansichtswinkel, Vogelperspektiven _{Min}
<i>Landschaftliches Raumgefüge:</i> <i>1. Räumlicher Zusammenhang</i> <i>2. Tiefenräumlichkeit, Panoramawirkung</i>	1. teilweise „Inselstil“, neutral belassener Hintergrund; 2. kleinteiliger, „beschaulicher“ Tiefenraum, räumlicher Abschluss, (eng) begrenzte Raumausschnitte	1. meistens malerisch durchgehende Geländestrukturen, kontinuierlich dargestellte Grundebene, farblicher Himmel; 2. weitläufiger, ausgedehnter Tiefenraum, größere Fernwirkung, Panorama
<i>Topographische Verankerung</i>	weitgehend unverortbar, idealisiert, utopisch-visionär ausgerichtet	bedingt bzw. vage verortbar, realistischer, ansatzweise topographisch ausgerichtet

2. 2. 1. Der Dritte Stil

◆ *Neapel, MN 9482, unbekannter pompejanischer Herkunft, annähernd quadratisches Fragment einer Villenlandschaft* (Abb. 309):

Um ein besonders eindrucksvolles Zeugnis pompejanischer Landschaftsmalerei handelt es sich bei einem ausgeschnittenen Freskenfragment in Neapel (0,62 × 0,52 m), das vermutlich im frühen bis mittleren Dritten Stil entstand und damit am Beginn der erhaltenen Villenlandschaftsbilder stehen könnte¹¹⁸³. Ausschlaggebend für die Datierung sind nicht nur die erhaltenen Reste des umgebenden Wandsystems – eine filigrane Säule, wie sie im frühen Dritten Stil typisch ist –, son-

¹¹⁸³ Aufgrund der verbliebenen Reste des Wandsystems und des Formats wurde das fragmentarische Landschaftsbild bereits von Rostowzew und Peters zutreffend in den Dritten Stil eingeordnet, wobei Peters eine Entstehung im frühen Dritten Stil zwar vermutete, bei dieser chronologischen Einordnung aber insofern zögerte, als er es für fraglich hält, ob sich das Villenbild zu diesem Zeitpunkt schon in Pompeji verbreitet hatte. Nimmt man die Auskunft bei Plinius (*Nat. hist.* 35, 116–118) jedoch ernst, wonach Studius das Villenbild in augusteischer Zeit entwickelte, spricht grundsätzlich nichts gegen eine Übernahme des Genres während des frühen und mittleren Dritten Stils in Pompeji. Diesbezüglich stellte Peters auch stilistische Ge-

meinsamkeiten mit den Landschaftsbildern der Villa Farnesina fest, die ebenfalls eine Entstehung in augusteischer Zeit nahelegen. Unklar bleibt jedoch, welche Position das schwarzgrundige Fragment innerhalb des Wandsystems einnahm, ob es sich eher um ein zentrales Landschaftsbild innerhalb einer Ädikula handelte (vgl. Boscotrecase, rotes Cubiculum) oder eine parataktische Anordnung mit Säulen und dazwischenliegenden Landschaftsszenen (vgl. Farnesina, Triclinium C). Zur Datierung vgl. Bragantini – Sam-palo 2010, 398; Croisille 1982, 209; Ferrari u. a. 1986, 130; Lavagne 2001, 58. 316; Peters 1963, 117 f.; Peters 1990, 250. 258; Rostowzew 1911, 52.

dem auch stilistische Merkmale und nicht zuletzt einige Besonderheiten der räumlichen Darstellungsweise. Auf der schwarz-monochromen Fläche der Wand wird eine See- und Insellandschaft entwickelt, die den modernen Betrachter in ihrer gedämpften Farbigkeit entfernt an Böcklins *Toteninsel* erinnert und eine sparsame, oligochrome Farbpalette verwendet. Lila, Grau, Pastellgrün, Weiß und Rotbraun wurden als zarte, aber wirkungsvolle Kontrastfarben zur schwarzen Malfläche gewählt. Im Vordergrund wird die schwarze Zone als Wasserfläche aufgefasst, was durch ein Ruderboot und ein Segelschiff verdeutlicht wird. Die Bildmitte nimmt eine langgestreckte Insel mit verschiedenen Bauten ein, darunter drei Porticen, eine Tholos und eine Umfassungsmauer mit Statuenschmuck. Hinter den Architekturen befindet sich ein Garten mit Zypressen und anderen Bäumen. Im fernen Hintergrund ragen Bergrücken und Felsen auf, deren Gipfelplateaus mit weiteren Bauwerken – Rundbauten, Säulenreihen – versehen sind. Die Boote im Vordergrund sind mit zahlreichen Reisenden besetzt, auf der Insel veranschaulichen einige lang gewandete Figuren die friedliche und idyllische Atmosphäre. Die Staffage wirkt geruhsam und beschaulich, eine elegante Dame sitzt an einer Porticus und spielt mit einem laufenden Hund. Obwohl die Bauten des Mittelgrunds gelegentlich als heiliger Bezirk interpretiert wurden (Tholos)¹¹⁸⁴, erscheint es mindestens genauso plausibel, in dem schwarzgrundigen Fragment eine frühe Form des Villenlandschaftsbildes zu erkennen. Charakteristische Motive, wie die Betonung der Porticen und die Gärten hinter den Architekturen, sind bereits vorhanden und dürfen als wesentliche Kennzeichen der Bildgruppe gewertet werden. Auch die hervorgehobene Tholos in der Bildmitte spricht eher für eine Villendarstellung, da ähnliche Rundbauten auch in anderen und eindeutigeren Villenbildern verbreitet sind (Casa di Lucretius Fronto, Villa San Marco, Casa del Citarista). Es liegt also nahe, in dem ausgeschnittenen Fresko MN 9482 eine frühe Entwicklungsstufe des Villenbildes zu erkennen, eine „Experimentierphase“, in der sich noch kein verbindlicher Motivanon ausgebildet hatte und die später geläufigen Villentypen erst gefunden werden mussten. Dass es sich hier um ein besonders frühes Beispiel eines Villenbildes handelt, ist auch aufgrund der sorgfältigen Ausführung der Details, der oligochromen Farbpalette mit einer Bevorzugung von Pastelltönen und der schwarz-monochromen Malfläche wahrscheinlich. Die suggestive Ausdruckskraft des pompejanischen Fragments ergibt sich wesentlich aus der Verwendung des „Inselstils“, der deutlich an die räumliche Anlage der Sakral-Idyllen im späten Zweiten und frühen Dritten Stil anknüpft¹¹⁸⁵. Der neutral belassene schwarze Malgrund lässt sich im Vordergrund mithilfe der Boote noch eindeutig als Wasserfläche identifizieren, während die monochrome Fläche des Hintergrunds bereits schwieriger zu deuten ist und der Übergang zwischen Land und

¹¹⁸⁴ Eine Deutung der Architekturen als Heiligtum am Meer wurde von Mielsch vertreten, der in dem Freskenfragment eine Fortsetzung sakral-idyllischer Landschaftsbilder erkennen möchte (Mielsch 2001, 184). Demgegenüber hielt bereits Rostowzew fest, dass es sich bei den Motiven in MN 9482 wohl eher um eine Mischung aus Marine- und Villenlandschaft handelt, da die dargestellten Architekturen schon merkbar den späteren Formenvorrat der Villenbilder aufgreifen: „Von dieser Landschaft zu der Seevilla ist nur noch ein Schritt.“ Rostowzew 1911, 52. Von Kotsidu (2008, 50) wurde neuerdings zu Recht die beruhigte und idyllische Atmosphäre der Landschaftsdarstellung hervorgehoben, die vermutlich als eine Anspielung auf ländliche Müße und kultiviertes *otium* zu verstehen ist. Gerade die Verbindung prächtiger Architekturen (Tholos, Porticen) mit beruhigten Figuren ohne sakrale Konnotation (keine Opferszenen usw.) macht eine Interpretation als Villendarstellung wahrscheinlich, wenngleich die Motive noch nicht so gefestigt und „kanonisch“ erscheinen wie in späteren Darstellungen.

¹¹⁸⁵ Ähnliche Formen des „Inselstils“ kennen die Villa

Farnesina (später Zweiter Stil), deren Triclinium C ebenfalls schwarzgrundige Landschaftsszenen besitzt, und die Villa von Boscotrecase (mittlerer Dritter Stil) mit ihren „schwebenden“ Sakral-Idyllen auf neutral-weißem Malgrund. Innerhalb der Villenbilder ist die Verwendung des Inselstils jedoch äußerst selten zu beobachten – er wurde schon bald durch eine vollständige Ausarbeitung aller Geländepartien verdrängt. Neben dem Neapler Fresko 9428 ist lediglich ein Villenpinax aus dem Triclinium der Casa del Frutteto (Pompeji I 9, 5, Raum 11) bekannt, der sich ebenfalls eines Inselstils auf schwarzem Grund bedient (Abb. 277). Es handelt sich um ein ornamentales gerahmtes Bild in der Frieszone der Ostwand (Seitenfelder), das dem späteren Dritten Stil angehört und eine Γ-förmige Porticusanlage auf einem Podium mit angeschlossenem Rundturm und einigen weiteren Annexen zeigt. Die Grundfläche ist monochrom schwarz belassen, Gelände und Himmel gehen fließend ineinander über. Vgl. Ehrhardt 1987, 135 f.; Hinterhöller 2007a, 53 f.; Mielsch 1981, 162. 179; Peters 1963, 113. 123.

Himmel in der Schwebelage bleibt. Mithilfe des Inselstils wird auf die explizite Darstellung eines Horizonts, eines Himmels und einer durchgehenden Grundebene verzichtet, um hier eine gewisse Vagheit und Suggestivität des Raumgefüges zu belassen. Diese unscharfe und „verschwommene“ Räumlichkeit, die der Inselstil mit sich bringt, ist jedoch ein typisches Merkmal für die landschaftliche Raumerfassung in den Fresken des Zweiten und mittleren Dritten Stils, während sie in den Landschaftsbildern des späten Dritten und Vierten Stils vollständig überwunden ist. Luft- und Farbperspektive finden im Neapler Fragment – vermutlich aufgrund der speziellen Farbwertigkeit – ebenfalls keine Berücksichtigung, während die Verkleinerung der entfernten Motive optisch recht ansprechend, wenn auch nur empirisch gehandhabt wird, sodass sich keinesfalls von einer konstruierten Zentralperspektive sprechen lässt¹¹⁸⁶. Dieses Ergebnis wird durch die linearperspektivische Analyse bestätigt, die gleichzeitig aufzeigen kann, dass sich das schwarzgrundige Villenbild einer besonderen Form der zentral-parallelperspektivischen Mischperspektive bedient, die auf Mechanismen der Axialperspektive zurückgreift (Abb. 388). Die Gartenmauer mit den Statuen erscheint in Kavalierverspektive und verwendet eine relativ starke Draufsicht. Die Ansichtshöhe der Portiken ist demgegenüber gemildert, wobei eine leichte Aufsicht bzw. Normalansicht beibehalten wird. Die Porticus links von der Tholos ist wie die Gartenmauer mit Seitenansicht von rechts dargestellt, die Tiefenlinien verlaufen annähernd parallel. Die beiden Portiken rechts der Tholos sind zwar ebenfalls in leichter Aufsicht bzw. Normalansicht wiedergegeben, die Seitenansicht erfolgt diesmal aber von links und auch die Tiefenlinien konvergieren leicht, wobei die Fluchtpunkte (Hauptpunkte) beider Gebäude recht nahe beieinander liegen und sich in etwa auf Dachhöhe der linken Porticus befinden. Im Hinblick auf die Ansichtsseiten wurde für die Portiken also eine axiale Lösung mit einer „Protosagittalen“ gewählt, deren Vertikalachse im Bereich der Tholos angesiedelt ist. Linearperspektivisch interessant ist auch ein Vergleich zwischen den Porticusfluchtpunkten und der normalansichtigen Tholos im Bildzentrum. Während das Podium der Tholos noch in leichter Draufsicht erscheint, ist der Architrav bereits in leichter Untersicht dargestellt – die Orthogonalansicht (Normalansicht) liegt also dazwischen und auf diesem Level befinden sich auch die Fluchtpunkte der Portiken¹¹⁸⁷. Relativ stimmig wirkt auch der unteransichtige Rundbau auf dem Bergrücken im fernen Hintergrund¹¹⁸⁸. Für die linearperspektivische Anlage des schwarzgrundigen Fragments MN 9482 ergibt sich damit eine charakteristische Ausformung der Axialperspektive, die aus einer Mischung paralleler und konvergierender Axialperspektiven₍₁₋₂₎ besteht und sich in ihren Ergebnissen teilweise einer Zentralperspektive_(Min) annähert. Wichtigstes Merkmal dieser Axialperspektive₁₋₂ ist die Anordnung der Tiefenlinien um eine Protosagittale und einen Protohorizont, die auch kompositorisch überzeugend eingeführt werden und einen zentral-symmetrischen Bildaufbau bewirken. Denn sowohl die Vertikalachse als auch der Protohorizont schneiden die Tholos ungefähr im Bildzentrum, wobei dieser „Schnittbereich“ der Tiefenlinien mithilfe der Tholos und der anschließenden Portiken auch eine sichtbare Gewichtung in der Komposition erfährt¹¹⁸⁹. Sämtliche Tiefenlinien links der Protosagittalen weisen nach rechts, sämtliche Tiefenlinien rechts der Protosagittalen weisen nach links, die Archi-

¹¹⁸⁶ Wie in den meisten römischen Landschaftsbildern haben sich auch in diesem Fall Aspekte einer Bedeutungsperspektive erhalten, die das proportionale Verhältnis von Figuren und Architekturen betreffen. Das Staffagepersonal erscheint gegenüber den Architekturen maßstäblich deutlich vergrößert, um auf diese Weise sichtbar und für die Bildaussage relevant zu bleiben. Vgl. Peters 1963, 117 f.

¹¹⁸⁷ Die relativ stimmige Wahl der Ansichtshöhen findet eine Entsprechung in den Schiffsdarstellungen des Vordergrunds: Beide Boote – deren räumliche Lage vermutlich einer Schrägstellung entspricht – erscheinen unter erhöhtem Ansichtswinkel, wobei die Draufsicht beim vorderen Boot noch verstärkt ist. Zu den Bootsmotiven in MN 9482

vgl. Darling 1979, 33.

¹¹⁸⁸ Im Vergleich mit der ausgearbeiteten Linearperspektive fällt die Angabe von Eigenschatten eher sparsam und zurückhaltend aus. Dezentere Eigenschatten finden sich an der Gartenmauer und der linken Porticus, jeweils in Verbindung mit der Seitenansicht. Auch die Tholos und der Rundbau im Hintergrund legen nahe, dass der Lichteinfall von links vorne angenommen wird. Schlagschatten kommen nicht vor.

¹¹⁸⁹ Eine kompositorische Zweiteilung auf Höhe der Tholos bzw. Portiken und eine dementsprechende Gruppierung der Bildelemente um eine „Horizontalachse“ wurde auch von Kotsidu festgestellt. Kotsidu 2008, 50 f.

tekturen über dem Protohorizont erscheinen in Unteransicht, jene darunter in Aufsicht, wobei sich interessanterweise eine Verminderung der Draufsicht mit der Entfernung erkennen lässt und damit auch eine Annäherung an zentralperspektivische_(Min) Verhältnisse. Die perspektivische Struktur der Landschaftsdarstellung entfaltet sich also um einen projektiven „Zentralbereich“, der auch kompositionell festgelegt wird und in Form der Tholos einen sichtbaren „Achsen Schnittpunkt“ erhält. Obwohl sich das schwarzgrundige Landschaftsbild einer speziellen Variante der Mischperspektive bedient, lässt sich das Raumgefüge nicht unbedingt als divergent oder inhomogen bezeichnen, da es deutliche Anzeichen für eine Zentralisierung und Vereinheitlichung des Bildraumes gibt, mithilfe derer die einzelnen Landschaftsobjekte linearperspektivisch aufeinander abgestimmt und an verbindlichen Raumachsen orientiert werden. In diesem Sinne stellt das Neapler Fresko MN 9482 nicht nur ein wichtiges Zeugnis für die Entwicklung des Villenbildes im (frühen) Dritten Stil dar, sondern dokumentiert auch eine wichtige Etappe bei der Herausbildung perspektivischer Raumstrukturen, die sich mithilfe von misch- und axialperspektivischen Verfahren zunehmend an eine zentralperspektivische Erschließung des Bildraumes herantasten¹¹⁹⁰.

◆ *Neapel, MN 9406, unbekannter pompejanischer Herkunft, zwei annähernd quadratische Pinakes (Abb. 309):*

Die Inventarnummer 9406 des Neapler Nationalmuseums vereinigt zwei ausgeschnittene Villenbilder in annähernd quadratischem Format (0,22 × 0,26 m), die nicht nur zu den bekanntesten Villenbildern überhaupt gehören, sondern auch einem gemeinsamen Fundkontext entstammen, was durch einen stilistischen, formalen und motivischen Vergleich der beiden Landschaftsszenen evident ist. Während die Zusammengehörigkeit der Pinakes deutlich ist und beide demselben Dekorationsensemble angehören, muss die originale Einbindung ins Wandsystem und die Anbringung der Landschaftsbilder, die womöglich als eingefügte Tafelgemälde intendiert waren, offen bleiben. Trotz des unbekanntenen Dekorationszusammenhangs erscheint eine Datierung der Pinakes in den Dritten Stil insofern gesichert, als es in motivischer und stilistischer Hinsicht markante Parallelen mit den Villenbildern der Casa di Lucretius Fronto gibt¹¹⁹¹. Daneben weisen noch andere Indizien auf eine chronologische Einordnung in den mittleren Dritten Stil hin, die es plausibel machen, dass beide Neapler Villenbilder noch vor den Pinakes im Tablinum der Casa di Lucretius Fronto anzusetzen sind: Anders als die Mehrzahl der Villenpinakes im späten Dritten und Vierten Stil, sind die Neapler Landschaftsszenen nicht querformatig angelegt, sondern besitzen ein nahezu quadratisches Format. Darüber hinaus zeichnen sich die Villenbilder durch eine fein ausgearbeitete und detailreiche Stilistik aus, die in ihrer Sorgfalt und minutiösen Ausführung an die Landschaftsmalerei des mittleren Dritten Stils erinnert. Dem entspricht auch das streng organisierte Kompositionsschema, das in beiden Fällen einer strikten Zentralsymmetrie unterworfen ist – ein signifikantes Merkmal des Bildaufbaus zur Blütezeit des Dritten Stils.

¹¹⁹⁰ Eine andere Einschätzung bezüglich der Raumerfassung im schwarzgrundigen Landschaftsbild MN 9482 findet sich bei Wataghin Cantino (1969, 43), die der Villenszene eine räumliche Wirkung abspricht („completamente svuotate di efficacia spaziale“). Die Verteilung der Landschaftselemente auf der schwarzen Malfläche würde jeder Tiefenräumlichkeit und Dreidimensionalität entgegenwirken, sodass sich ein flächiges Raumgefüge ergibt. Die beobachteten Verfahren und Mechanismen der Linearperspektive (Axialperspektive), gemeinsam mit der Verkleinerung der Objekte im Hintergrund und der relativ stimmigen Verteilung der Ansichtshöhen, reichen jedoch vollständig aus, um einen tiefenräumlichen Effekt zu kreie-

ren und ein Raumgefüge zu erzeugen, das in seinen Tiefendimensionen klar strukturiert ist. Trotz schwarzer Malfläche und einer verfremdeten Farbwertigkeit ist das Landschaftsbild tiefenräumlich angelegt und strukturiert.

¹¹⁹¹ Zum gemeinsamen Entstehungskontext, einer Datierung in den Dritten Stil und der stilistischen Verwandtschaft mit den Villenpinakes des Fronto-Hauses vgl. Bragantini – Sampaolo 2010, 408; Croisille 2005, 210; Croisille 1982, 206; Ferrari u. a. 1986, 130; Mielsch 2001, 184; Peters 1963, 115; Thagaard Loft 2003, 20; Rostowzew 1904, 104; Rostowzew 1911, 74. Eine Datierung in den mittleren Dritten Stil (vor den Fronto-Bildern) wurde von Croisille und Thagaard Loft favorisiert.

Eindeutiger als das schwarzgrundige Fragment MN 9482 lassen sich die Pinakes aufgrund ihrer Motivik dem Bildgenre der Villenlandschaft zuweisen, da sie bereits den weitläufigen Portikuskomplex als Hauptelement der Szene kennen und damit eine voll entwickelte Villenlandschaft repräsentieren. Aufgrund ihrer frühen Entstehung im mittleren Dritten Stil, ihrer ausgereiften Motivik und Vorbildhaftigkeit für die weitere Entwicklung der Bildgruppe können die Neapler Pinakes als „Prototypen“ bezeichnet werden, deren Architekturformen und zum Teil auch Perspektivstrukturen in der Folgezeit immer wieder aufgegriffen werden. Im Unterschied zur Meeres- und Küstenszenarie des schwarzgrundigen Fragments führen die Neapler Pinakes einen Binnenlandtypus vor Augen, der in beiden Fällen einen monumentalen Prunkbau im Zentrum der Komposition ansiedelt. Dieser zentral-symmetrische Mittelpunkt wird jeweils durch einen hohen Säulenbau markiert, der von flankierenden Porticen umgeben ist und an das später geläufige Schema der *porticus triplex* (II-förmige Porticusanlage) anknüpft. Vor den Villenbauten erstreckt sich jeweils ein regelmäßiger Gartenbezirk mit Zierbäumen, Rasenflächen oder Zäunen, während im Hintergrund weitere Bauten zu erkennen sind und die Villa am Rand einer urbanen Umgebung angesiedelt ist (*villa suburbana*).

- *Linker Pinax, MN 9406a, Abb. 308*: Den Vordergrund nimmt eine formal gestaltete Gartenanlage ein, die regelmäßige Rasenflächen, einen Zierbaum und einen Sandplatz umfasst, den Spazierwege und ein Zaun begrenzen. Hauptmotiv im Mittelgrund ist die Villenanlage mit einem hexastylen Prunkbau im Zentrum des Gebäudekomplexes, der sich dem Betrachter in frontaler und zentral-symmetrischer Raumlage präsentiert. Flankiert wird der Säulenbau von zwei langen Porticen, die ebenfalls bildparallel erscheinen. An beiden Seiten der Anlage erheben sich im Gartenbereich doppelstöckige Säulenbauten, von denen unklar ist, ob sie eine architektonische Verbindung mit dem Hauptbau besitzen oder als freistehende Einzelbauten (*diaetae*) aufzufassen sind. Meist wird ein Zusammenhang mit dem Zentralgebäude vermutet, sodass sich für den Architekturkomplex eine II-förmige Anlage mit symmetrischen Flügelbauten an den Seiten ergibt. Dementsprechend wurde das Villenmotiv als Wiedergabe einer Flügelrisalitfassade oder als *porticus triplex* gedeutet, wobei eine genaue Differenzierung aufgrund der vagen und unklaren Grundrissituation müßig erscheint¹¹⁹². Da sich der architektonische Komplex in gewissen Details aber am realen Villenbau der spätrepublikanischen Zeit anlehnt, muss die Vorbildwirkung der existierenden Villegiatur trotz einiger Vagheiten in der bildlichen Umsetzung durchaus ernst genommen werden und hält auch einem näheren Vergleich mit architektonischen Befunden stand. Gerade die Nordfassade der Villa Oplontis weist diesbezüglich große Parallelen mit dem Architekturmotiv in MN 9406a auf, da sich hier wie dort ein zentraler Hallenbau mit hexastyler Front findet, der an den Seiten von einer lang gestreckten, niedrigeren Porticus flankiert wird,

¹¹⁹² Rostowzew, Curtius und Mielsch nahmen eine Deutung im Sinne einer *porticus triplex* an, während Förtsch, Peters und Ling eine Flügelrisalitfassade erkennen möchten. Förtsch wertet das Bildfeld als Zeichen für das Vorkommen der Flügelrisalitfassade in Italien seit republikanischer Zeit und widerspricht unter Bezugnahme auf MN 9406a dem Ansatz von Mielsch, dass die Flügelrisalitfassade den (nordwestlichen) Provinzen vorbehalten sei. Diesbezüglich spielte MN 9406a bereits in der Argumentation von Swoboda eine wichtige Rolle in der Debatte um die „Porticusvillen“ in Italien. Förtsch trifft eine klare Differenzierung zwischen *porticus triplex* und Flügelrisalitfassade, die architektonisch relevant ist und wofür er auch einige Beispiele aus der Wandmalerei aufführt, die eine ähnliche Unterscheidung anzeigen (Vierter Stil mit Flügelrisalitfassaden: MN 8511, MN 9467, MN 9391). Die dortigen Architektur motive weichen aber insofern von MN 9406a

ab, als sie keinen hervorgehobenen Zentralbau besitzen, sondern lediglich eine durchgehende Porticus mit Flügelbauten. Es erscheint auch fraglich, ob sich der Neapler Pinax MN 9406a aufgrund seiner unklaren architektonischen und räumlichen Struktur wirklich eindeutig einem der genannten Typen zuweisen lässt oder der genaue Grundriss der Anlage nicht vielmehr offen bleiben muss, sodass er weder für die eine noch für die andere Forschungsmeinung als Beleg dienen kann (diesbezüglich Peters mit Verweis auf eine undeutliche Linearperspektive: „Because no consideration has been paid to the linear perspective it is not clear what the relation is exactly between these parts and the main building.“ Peters 1963, 115 f.). Zu dieser Diskussion vgl. Curtius 1929, 390; Förtsch 1993, 61; Ling 1991, 147; Mielsch 1987, 58; Mielsch 2001, 184; Peters 1963, 115 f.; Rostowzew 1904, 109; Swoboda 1969, 86.

während sich davor jeweils eine regelmäßige und formal gestaltete Gartenanlage befindet¹¹⁹³ (Abb. 293). Derartige Übereinstimmungen belegen, dass sich die Motive der Villenbilder in direkter Auseinandersetzung mit der realen Villegiatur entwickelt, wobei sowohl architektonische Konzeptionen als auch Gartenanlagen Berücksichtigung finden. Da die obere Partie des Pinax stark beschädigt ist, lässt sich im Hintergrund nur mehr ein weiterer, tempelartiger Bau ausmachen, der mit seiner kontrastarmen Farbwertigkeit in den Tönen Blau-Grau eine atmosphärische Perspektive anzudeuten scheint. Die Objekte des Vordergrunds sind demgegenüber kontrastreich und in intensiver Farbigkeit gestaltet, wobei Rot, Gelbbraun, Grün und ein pointiert eingesetztes Weiß herausstechen. Im Vergleich mit dem schwarzfigurigen Fragment MN 9482 verwendet der Pinax bereits eine voll entwickelte und natürlich wirkende Polychromie. Die neutral-monochrome Malfläche und der Inselstil sind auf dieser Stufe überwunden und von einer durchgehend farbigen Geländegestaltung verdrängt. Der Himmel ist farblich mit tiefem Blau angegeben. Damit erreicht das Villenbild MN 9406a allein schon mit malerischen Mitteln ein überzeugenderes und weniger abstraktes Raumgefüge, das die landschaftliche Kontinuität des Tiefenraumes anschaulich werden lässt. Demgegenüber sind die linearperspektivischen Verfahren besonders einfach gehalten, tragen aber durchaus dazu bei, eine stimmige Raumwirkung zu erzeugen. Sowohl das Hauptgebäude mit der Säulenhalle und den flankierenden Porticen als auch die „Flügelbauten“ sind als simple Aufrisse dargestellt, was an den Seitengebäuden insofern störend wirkt, als es nicht zur Abbildung der Gartenanlage passt. Der Garten enthält einen regelmäßigen Sandplatz, der von Wegen gesäumt wird und vermutlich als Rechteck aufzufassen ist. Dieses Rechteck in der Grundebene fungiert als „Paradeindikator“ der perspektivischen Darstellungsweise und erscheint in diesem Fall orthogonal zur Bildebene. Die vorhandenen Orthogonalen konvergieren und deuten dementsprechend einen Hauptpunkt an, der im Zentrum der Säulenhalle, knapp unterhalb des Architravs liegt. Demzufolge wäre der Architekturkomplex nicht nur in Frontalperspektive, sondern auch in Normalperspektive wiedergeben, was aufgrund der Gebäudestruktur eine aufrissartige Darstellung zur Folge hat. Sandplatz und Hauptgebäude stimmen in ihrer perspektivischen Struktur – Frontal- und Normalperspektive_{Min} – also relativ korrekt überein. Anders verhält es sich freilich mit den Seitengebäuden, die keine konvergierenden Tiefenlinien besitzen, und den Begrenzungen der Rasenflächen, die zwar symmetrisch konvergieren, aber im Vergleich mit dem Sandplatz einer Axialperspektive₁ unterworfen sind, also parallel zu den Tiefenlinien des Sandplatzes verlaufen. Obwohl die Hauptelemente des Landschaftsbildes – Zentralbau und Gartenplatz – linearperspektivisch kaum in Widerspruch mit einer frontalpherspektivischen_{Min} Darstellung stehen und auf den ersten Blick ein optisch überzeugendes Raumgefüge kreiert wird, erweist sich in den Details eine Verwendung von misch- und axialperspektivischen Verfahren, die in deutlichem Widerspruch zu einer konsequenten Zentralperspektive stehen.

- *Rechter Pinax, MN 9406b, Abb. 308*: Das Villenbild MN 9406b zählt im Hinblick auf eine perspektivische Analyse zu den interessantesten, aufschlussreichsten und differenziertesten Beispielen der römischen Malerei überhaupt. Seine perspektivische Raumstruktur er-

¹¹⁹³ Auf die frappierende Ähnlichkeit von MN 9406a mit der Nordfassade der Villa Oplontis wurde von Mielsch, Ling und Bergmann aufmerksam gemacht. Ob sich die seitlichen Säulenbauten ebenfalls nach dem Architektur-schema von Oplontis deuten lassen, ist unklar. In Oplontis liefen die seitlichen Porticen in vorspringende Flügelbauten (Risalite) aus, die ihrerseits von einer lang gestreckten Porticus eingefasst wurden. Die aufgezeigten Parallelen machen jedoch deutlich, dass die Villenbilder in ihrer Mo-

tivwahl durchaus realistisch intendiert waren und an gebräuchliche Architekturformen anknüpften. „One of the two villas represented in Naples 9406 is almost a carbon copy [...] of the north front of Oplontis, while the oblique wings of the other call to mind the great five sided recess in the façade of Nero’s Golden House.“ Ling 1991, 147. Vgl. Croisille 2010, 122 (Anm. 171); Bergmann 2002, 103; Mielsch 1987, 58.

weist sich als so komplex, mitunter verwirrend, dass bereits die genaue Deutung der Motive und ihr räumliches Verhältnis Schwierigkeiten bereiten: Eine zweiflügelige Porticusanlage umschließt einen formal angelegten Gartenbereich im Zentrum des Vordergrunds. Der Garten besteht aus einem regelmäßigen Areal, an dessen Seiten zwei Laubbäume gepflanzt sind und das an den Ecken mit Pfeilern begrenzt wird. Auf Staffagefiguren wird zugunsten der monumentalen Villenanlage verzichtet. Diese erhebt sich im Mittelgrund als Hauptmotiv des Landschaftsbildes, wobei es sich vermutlich um eine „Variante“ der Π -förmigen *porticus triplex* handelt, deren Grundriss wahrscheinlich Λ -förmig zu interpretieren ist¹¹⁹⁴. Die divergierenden Porticen laufen in einem spitzen Winkel zusammen und münden in ein tempelartiges Hauptgebäude, das im Scheitelpunkt der symmetrischen Anlage liegt. Der zentral-symmetrischen Architektur entspricht ein zentral-symmetrischer Bildaufbau, welcher den Architekturkomplex so zur Bildebene platziert, dass sich die Porticen zum Betrachter öffnen. Eine solche Interpretation der räumlichen Struktur und die entsprechende Rekonstruktion der Grundrissituation erscheint in gewissen Details zwar problematisch, führt aber zu weniger Schwierigkeiten und perspektivischen Diskrepanzen als eine Auffassung, bei der ein Komplex mit Π -förmigem Grundriss und eine Säulenhallen in Orthogonalstellung zur Bildebene angenommen werden. Der perspektivischen Analyse wird im Hinblick auf seine größere Plausibilität also ein Λ -förmiger Grundriss der Porticusarchitektur zugrunde gelegt, wenngleich sich daraus folgende Konsequenzen für den restlichen Grundriss ergeben (Abb. 390): Die beiden Schmalseiten der Porticen, die frontal erscheinen und demnach parallel zur Bildebene ausgerichtet sind, schließen mit den Langseiten jeweils einen *stumpfen* Winkel und keinen rechten ein. Die Langseiten der Porticen sind nicht orthogonal zur Bildebene gestellt, sondern schließen einen anderen, spitzen Winkel (ca. zwischen 45–70° am 3D-Objekt) ein. Das Gartenareal, dessen Begrenzung vermutlich parallel zur Porticusarchitektur zu denken ist, bildet kein Rechteck, sondern ein Trapez. Diese räumlichen Verhältnisse, als Bedingungen der perspektivischen Analyse vorausgeschickt, sind im Folgenden unerlässlich, um die spezifischen Strukturen der perspektivischen Raumerfassung deutlich zu machen und zu erklären. Davor sei noch kurz auf die zahlreichen Gebäude im Hintergrund verwiesen, die sich scheinbar direkt an die Villa anschließen und neben einem hohen Säulenbau und einer Tholos mit Kuppeldach auch tempelartige Fassade, Porticen und mehrere Turmhäuser umfassen. Die Bebauung im Hintergrund, die benachbarten Tempel und dicht gedrängten Gebäude lassen auf ein städtisches Umfeld schließen, sodass womöglich auf eine *villa suburbana* angespielt wird¹¹⁹⁵.

1194 Dass es sich um eine „Modifikation“ der Π -förmigen Porticusanlage zu einem Λ -förmigen Grundriss handelt, wurde bereits von Rostowzew vermutet, der die Porticen ebenfalls als räumlich divergierend bzw. in spitzem Winkel zusammenlaufend beschreibt. Vgl. Curtius 1929, 391 f.; Peters 1963, 116; Rostowzew 1904, 109 f.; Rostowzew 1911, 74 f.

1195 Als entferntes Vergleichsbeispiel für eine Landschaftsdarstellung mit innerstädtischer Thematik lässt sich ein Fresko aus dem Triclinium der Casa di Sulpicius Rufus (Pompeji IX 9, 18) heranziehen (Abb. 278, 279). Das rotgrundige Triclinium entstand vermutlich in einer Spätphase des Dritten Stils in claudischer Zeit (IIB nach Bastet – de Vos), besitzt stilistische Parallelen mit der Casa di Lucretius Fronto und bezeugt eine Wiederaufnahme augusteischer Wandsysteme während des späten Dritten Stils, die in der Zeit zwischen 35–45 n. Chr. eine charakteristische Umprägung erfahren. An der Westwand des Tricliniums findet sich ein Landschaftsbild mit urbanen

Motiven inmitten einer zentralen Ädikula, wobei sich Reminiszenzen an die Prospekthaftigkeit des Zweiten Stils bemerkbar machen und die Landschaftsszene den Ädikularahmen vollständig ausfüllt. Ähnlich wie in den Neapler Villenpinakes handelt es sich um eine strenge, axial-symmetrische Kompositionsweise, die einen formalen Bildaufbau und die Entfaltung der Landschaft um ein Zentralmotiv (bzw. eine Vertikalachse) zur Folge hat. Frontal zur Bildebene erscheint im Mittelgrund eine tetrastyle Tempelfassade mit Götterbild, an die sich eine hohe Mauer mit zwei flankierenden Bogentoren anschließt. Am Altar im Vordergrund wird ein Opfer vollzogen, während der städtische Kontext durch die hohen Turmhäuser, die den Tempelbezirk flankieren, deutlich wird. Hinter der Mauer schließt sich ein Gartenareal mit dichtem Pflanzen- und Baumgewirr an, in dem ein weiterer Tempelbau aufragt. In linearperspektivischer Hinsicht wird eine charakteristische Misch- und Axialperspektive verwendet, die sich deutlich am zentral-symmetrischen Bildaufbau orientiert und

Der malerischen Raumgestaltung seines Pendants angeglichen, verwendet auch der rechte Pinax eine natürliche Polychromie und eine durchgehende Geländedarstellung, die den Inselstil vollständig verdrängt hat und auf diesem Wege eine einheitliche, optisch kontinuierliche Raumwirkung erzeugt. Ebenso wie die Grundebene ist der Himmel farbig durchgestaltet und nimmt ungefähr die Hälfte der Bildhöhe ein. Dieser verhältnismäßige hohe Anteil an Himmel- und Luftraum, der im Fall von MN 9406b vermutlich durch das quadratische Format bedingt ist, kommt in der römischen Wandmalerei relativ selten vor, trägt jedoch maßgeblich zum realistischen Eindruck des landschaftlichen Raumgefüges bei, da sich der präsentierte Raumausschnitt am Gesichtsfeld der visuellen Wahrnehmung orientiert, das auf Augenhöhe in zwei gleichwertige Horizontalhälften (Grundebene/Luftraum) geteilt wird. Im Vergleich der Hintergrundarchitekturen und der Prachtbauten des Vordergrunds macht sich auch eine leichte Luftperspektive bemerkbar, die sich in einer kontrastarmen, gedämpften Farbwertigkeit der entfernten Objekte äußert, während die Villa im Vordergrund mithilfe starker Kontraste und dem kräftigen Einsatz von Weiß optisch *hervorgehoben* wird. Deutlicher ausgeprägt als im Gegenstück ist die Wirkung von Licht und Schatten, wobei die Angabe der Eigenschatten dominiert, aber nicht völlig konsequent ausfällt. Zunächst hat es den Eindruck, als würde der Lichteinfall von *rechts vorne* kommen, wofür die beleuchtete Frontseite der rechten Porticus, die angestrahlte Fassade des zentralen Säulenbaus und die hell erleuchtete Langseite der linken Porticus sprechen. Auch einige Details des Hintergrunds (etwa die lichten Frontseiten von Turmhaus und Tempelfassade) stimmen ebenso damit überein wie die Angabe mancher Eigenschatten: Dem Lichteinfall von rechts vorne entsprechen die dunkel beschattete Langseite der rechten Porticus, die Schattenpartien an den Turmhäusern im Hintergrund und die kontrastreichen Eigenschatten an den linken Seitenflächen der Gartenpfeiler. Durchbrochen wird die stimmige Verteilung der Schattenflächen durch das Vorhandensein von Eigenschatten an den Fronten der linken Porticus und der Vorderseite des Säulenbaus dahinter, die nicht mit einem Lichteinfall von rechts vorne übereinstimmen, sondern ebenfalls beleuchtet sein müssten. Demzufolge wurde statt einer konsequenten und räumlich korrekten Berücksichtigung der Eigenschatten eine sehr einfache, wenngleich mitunter falsche Regel der Schattenverteilung angewendet, die darin besteht, alle rechten Gebäudepartien beleuchtet darzustellen und alle linken Gebäudepartien mit Eigenschatten zu versehen – unabhängig von der jeweiligen Raumlage der Objekte und letztendlich so, dass ein einheitlicher Lichteinfall nicht genau beachtet wurde. Auch Schlagschatten bleiben so gut wie unberücksichtigt und kommen nur in vagen Andeutungen an den Gartenbäumen vor, wo sie links und links hinter den Schatten werfenden Objekten liegen – also ungefähr mit der Beleuchtungssituation übereinstimmen.

an einer Vertikalachse ausgerichtet ist: Der Tempel vor der Stadtmauer erscheint in leichter Vogel- und Frontalperspektive_{Min}, während die Tiefenlinien der flankierenden Turmhäuser eher einer Axialperspektive₂ mit Protosagittalen entsprechen, an der zwar die Seitenansichten gespiegelt werden, die vorhandenen Tiefenlinien aber nicht zum Hauptpunktbereich des Tempels konvergieren, sondern zu meist einer geringeren Draufsicht (Normalansicht) entsprechen. Innerstädtische Landschaftsdarstellungen dieser Art sind während des Dritten Stils eine Seltenheit und gehen typologisch vermutlich auf die Stadtansichten in den Architekturprospekten des Zweiten Stils zurück (vgl. Villa von Boscoreale, Cubiculum M, Westwand, Ostwand; Casa del Labirinto, Pompeji VI 11, 8–10, korinthischer Oecus (43), Nordwand; Casa del Criptoportico, Pompeji, I 6, 2–4, Frigidarium, Nordwand, Südwand; Casa di Augusto, Rom, Palatin, Cubiculum (13), Nordwand, Südwand;

Casa di Livia, Rom, Palatin, Raum II („Tablinum“)). In der Casa di Sulpicius Rufus wird diese ikonographische Tradition vermutlich mit Motiven der zeitgleichen Gartenmalereien verschmolzen. Die Darstellung eines innerstädtischen Tempel- und Gartenbezirks inmitten urbaner Wohnbauten erweist sich insofern als experimentelles Unikat der Casa di Sulpicius Rufus, das keine Wiederholung findet, als die Hafens- und Stadtansichten (*urbs maritima*) während des späten Dritten und Vierten Stils einen Aufschwung erfahren und nun zum verbindlichen Bildtypus einer Stadtlandschaft aufsteigen. Zur Casa di Sulpicius Rufus, ihren Landschaftsbildern, der stilistischen Einordnung und Datierung vgl. Bastet – de Vos 1979, 89 f.; Beyen 1938–60, I, 290; Croisille 1982, 226; Ehrhardt 1987, 106–108; La Rocca 2008, 45; Lehmann 1953, 105, 163; Rostowzew 1911, 47–49; Schefold 1963, 68–70; Schefold 1956, 227; Thomas 1995, 66.

Besonders komplex, aber für das Studium der perspektivischen Raumerfassung in der römischen Landschaftsmalerei ebenso lehrreich und von herausragender Relevanz, ist die Linearperspektive in MN 9406b (Abb. 389), sodass es umso mehr verwundert, wie wenig Aufmerksamkeit dem Landschaftsfresko in der archäologisch-kunstwissenschaftlichen Perspektivforschung bisher geschenkt wurde¹¹⁹⁶. In seiner Etablierung einer Protosagittalen und eines Protohorizonts sowie der damit einhergehenden Annäherung an eine zentralperspektivische_{Min} Raumerschließung geht der Villenpinax MN 9406b über die meisten Vorläufer der römischen Landschaftsmalerei hinaus und wird vollständig auf Grundlage linear-konvergierender Perspektivverfahren entwickelt, die eine signifikante Zwischenstellung zwischen Axialperspektive₂ und Zentralperspektive_{Min} einnehmen. Sämtliche Seitenansichten sind anhand einer Protosagittalen ausgerichtet, die das Bildzentrum schneidet und der zentral-symmetrischen Komposition entspricht, sodass alle Architekturen links der Vertikalachse in Seitenansicht von rechts erscheinen, alle Objekte rechts davon in Seitenansicht von links. Im Hinblick auf eine annähernd zentralperspektivische_(Min) Darstellung besonders konsequent ausgearbeitet sind die beiden Porticen des Hauptkomplexes, deren einsehbare Tiefenlinien recht genau auf ihre jeweiligen Fluchtpunkte konvergieren. Diese Fluchtpunkte, nennen wir sie F1 und F2, befinden sich aufgrund der vorausgesetzten Schrägstellung der Porticen zur Bildebene jeweils rechts bzw. links vom angenommenen Hauptpunkt und der Sagittalen. Dabei konvergieren die Tiefenlinien nicht nur punktuell¹¹⁹⁷, sondern die Fluchtpunkte F1 und F2 liegen auch (fast) auf einer gemeinsamen Horizontalen, die den konstruktiven Horizont markiert. Ähnlich wie die Protosagittale den Bildraum in zwei gleichwertige Vertikalhälften gliedert, teilt der Horizont das Bildfeld waagrecht etwa in der Mitte, sodass für die Porticen eine relativ niedrige Aufsicht zustande kommt. Ob diese erhöhte Normalperspektive_{Min} auch für den zentralen Säulenbau Verwendung fand und dementsprechend noch ein Stück Giebeldach einsehbar war, oder es sich dort um eine rein aufrissartige Darstellung handelte, lässt sich aufgrund des stark beschädigten Zustands in diesem Bereich kaum mehr feststellen. Die vorhandenen Tiefenlinien der Bauwerke im Hintergrund stimmen indessen vage mit der Ansichtshöhe des konstruktiven Horizonts überein und sind gelegentlich zu stark unteransichtig konzipiert (Tholos). Ein in-

¹¹⁹⁶ Weder Panofsky noch Richter, Schweitzer, Mikocki oder La Rocca erwähnen den Villenpinax in ihren richtungsweisenden Studien zur antiken Perspektivetechnik und auch in den archäologischen Abhandlungen zur römischen Landschaftsmalerei erhält die Raumbildung in MN 9406 kaum Beachtung. Kurze Verweise auf die räumliche Darstellungsweise in MN 9406b finden sich bisher lediglich bei Curtius und Wataghin Cantino, wobei Letztere den Villenpinax einem hellenistischen Schema der Raumerfassung mit „erhöhter Ansicht“ zuordnet: „[...] un portico colonnato che ha la sua origine in paesaggi architettonici ellenistici o di ispirazione ellenistica basati sulla veduta dall'alto.“ Wataghin Cantino 1969, 49 f. Curtius, der die linearperspektivische Relevanz des Fresko deutlich erkannte, stellt „die den fernen Hintergrund öffnende Perspektive“ zwar anerkennend fest (Curtius 1929, 392) und bestätigt eine „linear-perspektivische Ferne [...] wie sie in einer sonst in der antiken Malerei unerhörten Konsequenz in den Architekturbildern [MN 9406] erstrebt wird“, schätzt die Möglichkeiten antiker Linearperspektive aber letztendlich und gemessen an der Zentralperspektive als ungenügend ein: „Das Erstaunliche bei den primitiven Mitteln von Perspektive bleibt jedesmal die erreichte Illusion.“ Curtius 1929, 394.

¹¹⁹⁷ Eine Schwierigkeit gab es offenbar in der perspektivischen Darstellung jener Tiefenlinie, welche die Porticusinnenwand und das Podium voneinander abgrenzt und die zwischen den Säulen hindurch sichtbar wird. Im Inneren der rechten Porticus mündet diese Tiefenlinie zunächst in F1, biegt dann aber um und verläuft merkwürdigerweise bildparallel (!), was eine äußerst sonderbare Grundrisskonzeption zur Folge hätte und schließlich am rechten Bildrand zu völligen Inkonsequenzen führt. Eine mögliche Erklärung des Phänomens könnte darin bestehen, dass man das Innere der Porticen geräumiger und breiter darstellen wollte, als es der angenommene Grundriss erlaubte: Die spitzwinkelige Architektur an den Außenseiten der Porticen wurde infolge des A-förmigen Grundrisses plötzlich als ungemein störend empfunden wurde, da die zentralperspektivischen (Rand-)Verzerrungen diesen spitzen Winkel noch verstärkten. Diesem Problem wollte man womöglich entgegenwirken, indem der Grundriss an den Außenseiten der Porticus so abgewandelt wurde, dass er durch ein orthogonales Segment ergänzt wurde (Abb. 390), wodurch sich die Porticen verbreitert hätten und im Grundriss keine spitzen Winkel mehr entstanden wären – wobei auch diese „Lösung“ zentralperspektivisch nicht korrekt umgesetzt wurde.

teressantes Detail in der frontelperspektivischen_{Min} Darstellungsweise der Porticen betrifft die Säulenabstände und deren graduelle Längenverkürzung mit zunehmender Entfernung, d. h. die scheinbare Verminderung an sich gleicher Strecken mit steigendem Abstand von der Bildebene. Denn die erkennbare Längenverkürzung der Säulenabstände spricht für die Beachtung eines wesentlichen Phänomens der Zentralperspektive, wenngleich es sich vermutlich nicht um eine geometrisch-konstruktive Lösung des Problems mithilfe des Distanzpunktverfahrens handelt, sondern eher um eine numerisch-empirische Abstandsverminderung, die als zusätzlicher Faktor eingeführt wurde. Auch die Verkleinerung der Architekturen im Hintergrund zeugt von einem ähnlichen Bewusstsein zentralperspektivischer Verhältnisse. In MN 9406b wurde die Größenverminderung nur ansatzweise konstruktiv (Porticenfluchtpunkte F1/F2) und überwiegend empirisch gehandhabt wurden (Längenverkürzung).

Im Hinblick auf die Möglichkeiten und Grenzen antiker Zentralperspektive_{Min} ebenfalls höchst interessant ist die anschließende Darstellung des trapezförmigen Gartenareals im Vordergrund. Während die Seiten vermutlich parallel zu den Porticen gedacht sind, ist die breite Trapezparallele der Bildebene zugewandt, die Schmalseite weiter vom Betrachter entfernt. Die konvergierenden Tiefenlinien des Trapezes schneiden sich kompositorisch höchst effektiv in der Mitte des Tempelpodiums und markieren damit einmal mehr den zentral-symmetrischen Bildaufbau. Dieser Schnittpunkt, der für die Bildkomposition durchaus gelungen anmutet, darf jedoch *keinesfalls* mit einem Hauptpunkt im Sinne der Zentralperspektive verwechselt werden, da es sich lediglich um einen Schnittpunkt von Geraden handelt, die sich bei entsprechender Verlängerung im Endlichen treffen – weshalb der Kreuzungspunkt auch inmitten der Grundebene und noch vor dem Tempel liegt! Die tatsächlichen Fluchtpunkte dieser Tiefenlinien liegen wie alle restlichen am konstruktiven Horizont und müssten bei vorausgesetzter Parallelität mit den Porticen in F1 und F2 münden. Tatsächlich schneiden die Tiefenlinien des Gartentrapezes den konstruktiven Horizont zwar nicht weit von F1 und F2 entfernt, sind aber nicht exakt mit diesen Fluchtpunkten übereingestimmt, sondern bilden eigene aus (F3/F4). Es hat also den Eindruck, dass die entsprechenden Tiefenlinien weniger nach zentralperspektivischen Kriterien konzipiert wurden, sondern ihr Schnittpunkt vielmehr anhand kompositorischer Prinzipien festgelegt wurde. Dass die suggestive Anlage eines trapezförmigen Gartenareals darüber hinaus auch zentralperspektivische Verwirrung verursachte und womöglich dazu verführte, dem Schnittpunkt fälschlicherweise auch eine konstruktive Relevanz beizumessen, ihn vielleicht sogar mit dem Hauptpunkt zu verwechseln, wird an den Gartenpfeilern deutlich, die an den Ecken des „Trapezgartens“ aufgestellt sind. Diese Gartenpfeiler, die realiter vermutlich gleich groß zu denken sind, werden linear-konvergierend dargestellt. Es liegt jedoch keine Konvergenz mit dem Protohorizont und den maßgeblichen Fluchtpunkten F3 und F4 vor, sondern die relevanten Tiefenlinien münden in den Schnittpunkt der Trapezgeraden! Daraus ergibt sich in zentralperspektivischer Hinsicht folgende Konsequenz: Handelt es sich um gleich große Gartenpfeiler, sind diese zentralperspektivisch völlig falsch dargestellt; die Größenverminderung ist viel zu stark angesetzt, da die Tiefenlinien eigentlich an den entsprechenden Fluchtpunkte F3 und F4 zusammenlaufen müssten und damit die scheinbare Verkleinerung weit weniger stark ausfallen würde¹¹⁹⁸.

Aus der Konzeption der Linearperspektive in MN 9406b lässt sich deshalb folgender Schluss ziehen: Es handelt sich um eine entwickelte und sehr differenzierte Form der Axial-

¹¹⁹⁸ Die Gartenpfeiler sind linearperspektivisch noch in anderer Hinsicht interessant: Im Gegensatz zur zentralperspektivischen_{Min} Darstellung der Porticen und der axialperspektivischen₂ Ordnung sämtlicher Seitenansichten weisen

die Pfeiler – auch jene links der Protosagittalen (!) – eine Seitenansicht von links auf, durchbrechen also die ansonsten eingehaltene Axialität der Protosagittalen/Seitenansichten.

perspektive₂, die in den Hauptmotiven durchaus an der Schwelle zur Zentralperspektive steht – in diesem Fall einer erhöhten Normalperspektive und komplexen Frontalperspektive –, im Detail aber noch einige Diskrepanzen, Vagheiten, Inkonsequenzen und Missverständnisse aufweist. Obwohl Vorläufer einer Sagittalen und eines konstruktiven Horizonts unter Zuhilfenahme einer zentral-symmetrischen Komposition bereits etabliert sind und die Tiefenlinien einiger Objekte recht stimmig ihren jeweiligen Fluchtpunkten zugeordnet sind, finden konstruktiver Horizont und Sagittale nicht für sämtliche Bildelemente die gleiche konstruktive Berücksichtigung, sondern werden gelegentlich zugunsten kompositorischer Richtlinien vernachlässigt. Im Fall des trapezförmigen Gartens scheint es außerdem zu einer verhängnisvollen Verflechtung und Verwirrung zwischen kompositorischer Zentral-symmetrie einerseits und Zentralperspektive andererseits zu kommen, was deutlich macht, dass die Zuordnung entsprechender Fluchtpunkte und deren Lokalisierung am konstruktiven Horizont noch ernsthafte Schwierigkeiten bereitete. Allerdings sollte eine Kritik der zentralperspektivischen Schwächen und Mängel in MN 9406b auch ausdrücklich betonen, dass es sich bei der räumlichen Struktur und dem gewählten Grundriss der dargestellten Architekturen um ein ausgesprochen ambitioniertes und anspruchsvolles Programm handelt, das zur fehlerfreien Bewältigung und Umsetzung in eine zentralperspektivische Darstellung konstruktive Kenntnisse benötigt, die in MN 9406b schon ansatzweise, wenn auch nicht vollständig vorhanden sind. Zudem verraten die räumliche Anlage und Ausrichtung der Architekturen zur Bildebene weitreichende Kenntnisse über die entsprechenden Raumeffekte der zentralperspektivischen Darstellung einerseits und optischen Raumwahrnehmung andererseits. Dieses hohe Maß an optischer und zentralperspektivischer Sensibilität, das in MN 9406b einen gelungenen Ausdruck findet, äußert sich vor allem in der kompositorischen Ausnutzung zentralperspektivischer Zusammenhänge und einer Abstimmung der architektonischen Konzeption:

- 1.) In Bezug auf den strukturellen Bildaufbau von besonderem Interesse und angesichts der zentral-symmetrischen Anlage zunächst verwunderlich erscheint die Tatsache, dass der kompositorische Mittelpunkt des Bildes nicht im Bereich des zentralen Säulenbaus liegt und dieser nicht zusätzlich durch eine entsprechende Gestaltungsweise betont oder kompositionell hervorgehoben wird. Entgegen der Erwartung befindet sich der Diagonalschnittpunkt etwas darüber und markiert einen Bereich des Hintergrunds, der auf den ersten Blick reichlich uninteressant scheint, da hier keine weiteren Architekturen dargestellt sind, sondern nur undifferenziertes „Grünzeug“ sichtbar wird. Das Zentrum der axial-symmetrischen Komposition zeichnet sich also nicht vordergründig durch sein Motiv aus, sondern erfährt eine andere, subtilere Schwerpunktsetzung: Der Diagonalschnittpunkt fällt relativ genau mit dem Schnittpunkt der Protosagittalen und des Protohorizonts zusammen, das Zentrum der Komposition ist also (annähernd) identisch mit dem Zentrum der Zentralperspektive_{Min}. Damit wird jedoch im Bild ein „imaginärer“ (weil unendlich entfernter Punkt) markiert und ausgezeichnet, der motivisch an sich keine Rolle spielt, sondern seine Bedeutung erst aufgrund der speziellen und ansatzweise zentralperspektivischen_{Min} Räumlichkeit erlangt, deren konstruktives Zentrum er bildet. Indem aber das konstruktive Zentrum der Perspektive im Scheitelpunkt der Komposition positioniert wird, also Bildmittelpunkt und Hauptpunkt zusammenfallen, verleihen sie einander nicht nur zusätzliches Gewicht, sondern verdeutlichen auch eine fokussierte und konzentrierte Form der Raumschließung, die m. E. ein deutliches Indiz dafür ist, dass der Konzeption von MN 9406b eine gewisse Kenntnis der konstruktiven Relevanz eines zentralperspektivischen_(Min) Hauptpunktes zugrunde lag. Die Markierung des Hauptpunkts durch den Diagonalschnittpunkt lässt sich vielleicht als Ausdruck für dieses Bewusstsein auffassen.

- 2.) Auch die räumliche Struktur und Orientierung von Villenarchitektur und Gartenlage kommen einer zentralperspektivischen Raumerfassung besonders entgegen und wissen diese auf subtile, aber effiziente Weise zu verstärken: Denn obwohl die Schmalseiten der Porticen und ein Teil des Gartens bildparallel (frontal) ausgerichtet sind, verlaufen die Tiefenlinien nicht wie gewöhnlich orthogonal dazu, sondern konvergieren zum Standpunkt des Betrachters hin – und das nicht nur in der zentralperspektivischen_{Min} Darstellungsweise, sondern auch in ihrer räumlichen Struktur und im Grundriss des 3D-Objekts. Es handelt sich eben nicht um einen rechteckigen Gartenplatz, sondern ein Trapez, das mit der Schmalseite vom Betrachter abgewandt ist. Die beiden Porticusflügel sind weder parallel noch orthogonal zur Bildebene ausgerichtet, sondern laufen symmetrisch so zusammen, dass sie bereits im Grundriss konvergieren. Die maßgeblichen Raumkanten schneiden sich also im Endlichen und „treffen“ sich nicht erst im Unendlichen der zentralperspektivischen Fluchtpunktdarstellung. Es soll hier völlig offen und dahingestellt bleiben, ob die theoretische Implikation eines Parallelschnittpunkts im Unendlichen (Fernpunkt) mit der endlichen Darstellung in der Zentralperspektive (Fluchtpunkt) im Rahmen pompejanischer Wandmalerei auch nur irgendwie ein bewusstes Thema war¹¹⁹⁹. Es sei lediglich festgehalten, dass die architektonische Anlage gemeinsam mit der räumlichen Anordnung und der geschickten Positionierung zur Bildebene als Katalysator für die Effekte der Zentralperspektive_(Min) fungiert, die dadurch noch eine größere Tiefenwirkung erfährt. Indem die zentralperspektivische Raumauffassung auf diese Weise verschärft wird, ergibt sich in gewisser Hinsicht eine „optische Täuschung“, die den Betrachter zunächst im Unklaren darüber lässt, ob der entstandene Raumeindruck allein durch Mechanismen der Zentralperspektive bedingt ist oder sich diese mit einer solchen Ausrichtung der Architekturen verbindet, dass die zentralperspektivischen Phänomene eine visuelle Steigerung erfahren. Dieses subtile Spiel zwischen inhärenter Raumstruktur und zentralperspektivischer Raumwirkung, bei dem ersteres eine optische Verstärkung durch letzteres erreicht, gelangt bekanntlich während der Renaissance und dem Manierismus zu einem Durchbruch, als es von der malerischen Zentralperspektive Eingang in die Architektur findet und dort zu einem effektvollen Prinzip der Raumgestaltung aufsteigt. Die berühmten „Scheinperspektiven“ in der *scaenae frons* des Teatro Olimpico in Vicenza und der „perspektivische Säulengang“ im Palazzo Spada in Rom legen ein eindrucksvolles Zeugnis von diesem Gestaltungswillen ab, der sich durch genaue Kenntnis zentralperspektivischer Zusammenhänge deren Phänomene als „trompe l’oil“ zunutze macht und damit einen größeren Tiefeneindruck erzeugt (Abb. 391–393)¹²⁰⁰. Obwohl sich der Villenpinax MN 9406b keiner lückenlosen und konsequent konstruierten Zentralperspektive bedient, es gelegentlich noch zu Verwechslungen zwischen zentralperspektivischer_{Min}

1199 Fluchtpunkte sind in der Theorie der Zentralperspektive als Perspektivebilder des unendlich fernen Punkts einer Geraden definiert. An einem solchen Fernpunkt schneiden sich parallele Geraden in der zentralperspektivischen Abbildung und haben eine endliche Darstellung auf der Bildebene als Fluchtpunkte. Zu den Ausdrücken ‚Fernpunkt‘, ‚Fluchtpunkt‘, ihrer Definition und dem Fluchtpunktsatz vgl. u. a.: Kap. I. 3. 1. 2.; Bärtschi 1976, 50–52; Boehm 1969, 18; Brauner 1982, 11 f.; Edgerton 2002, 29. 181; Hohenberg 1966, 29 f. 89; Linke 1991, 14. 20; Müllner u. a. 2002, 100; Pillwein 2002, 4; Schmidt 1978, 11; Ten Doesschate 1964, 28 f. 32; Thomae 2001, 20 f.; Wunderlich 1984, 121.

1200 Das Teatro Olimpico in Vicenza, ab 1579 von Palladio begonnen, wurde nach seinem Tod von Vincenzo Scamozzi fertig gestellt, der auch die Architekturkulissen des Theaters nach dem Vorbild einer mehr oder weniger antiken *scaenae frons* realisierte (Abb. 391. 392). Diese Kulissen – ursprünglich für den *König Ödipus* des Sophokles konzipiert – geben durch drei Portale den Blick auf eine Stadtzenerie frei, die im Sinne einer „Scheinperspektive“ konstruiert ist und tiefenräumliche Effekte der Optik (vergleichbar der Zentralperspektive) durch architektonische Mittel geschickt zu einer Augentäuschung verstärkt (ansteigender Bühnenboden, graduelle Verkleinerung der Dimensionen). Der „perspektivische Gang“ im Palazzo Spada

Raumdarstellung und zentral-symmetrischer Komposition kommt, dokumentiert dieses herausragende Landschaftsbild nicht nur relativ weit entwickelte Strukturen zentralperspektivischer_{Min} Raumerfassung, sondern auch den Willen und die Möglichkeit zur zentralperspektivischen_{Min} Raumgestaltung, der es bereits in Ansätzen gelingt, sich diese zum Zwecke der illusionistischen Tieferweiterung nutzbar zu machen.

◆ *Casa di Marcus Lucretius Fronto, Pompeji V 4, 11, Tablinum, Nordwand, Südwand, vier Villenlandschaftsbilder in Form von Pinakes in den Seitenfeldern der Mittelzone* (Abb. 313–316):

Die Pinakes der Casa di Lucretius Fronto gehören aufgrund ihres teilweise guten Erhaltungszustandes *in situ* zu den wichtigsten Vertretern der Villenlandschaftsmalerei und zu den Paradebeispielen des Genres im Dritten Stil. Es handelt sich um das einzig komplette Ensemble aus Villenbildern dieser Zeitstufe, das im ursprünglichen Kontext des Dekorationssystems überliefert ist und darüber hinaus aus stilistischen Gründen auch relativ plausibel in die Zeit um 40 n. Chr. datiert werden kann¹²⁰¹. Die Inszenierung der einzelnen Landschaftsszenen als wertvolle Tafelgemälde, die an gemalten Kandelabern und Bronzeständern in den schwarzgrundigen Seitenfeldern der Mittelzone angebracht sind, um die zentrale Ädikula auf der Nord- und Südwand symmetrisch zu flankieren, wurde bereits erwähnt (Abb. 311 a. b). Zugrunde liegt die Idee einer kostbaren Sammlung von Gemälden, die an eine kleine Pinakothek von Villenbildern erinnern soll, wobei das charakteristische Querformat im Vierten Stil eine Fortsetzung findet und zur häufigsten Rahmenform aufsteigt¹²⁰². Die paarweise Anordnung und Zusammenstellung der Pinakes zu einer besonderen Konzentration an Villenbildern im Tablinum der Casa di Lucretius Fronto legt die Vermutung nahe, dass dem Motiv der Villa hier eine besondere Bedeutung beigemessen wurde, die es erlaubt, die vier Gemälde als Ausdruck eines stilistisch-motivischen Gesamtkonzepts zu beurteilen. Im Vergleich der Einzelbilder untereinander fällt zunächst auf, dass trotz der einheitlichen Thematik und der generellen Übereinstimmung in Hinblick auf das gemeinsame Bildgenre sowohl unterschiedliche Landschaftsformen als auch verschiedene Architekturtypen und vonei-

entstand 1623 während den Restaurierungsarbeiten von Francesco Borromini und bedient sich ähnlicher Mechanismen für die Erzeugung einer größeren Tiefenwirkung (Verringerung des Säulenabstands, ansteigender Boden, sinkende Decke usw., Abb. 393). Vgl. u. a.: Hinzen-Bohlen – Sorges 2000, 163; Wundram – Pape 2004, 226–233.

¹²⁰¹ Zur Stilistik und Datierung der Wandmalereien im Tablinum der Casa di Lucretius Fronto vgl. u. a.: Baldassarre 2002, 192; Barbet 2009, 115; Bastet – de Vos 1979, 64–67 (Dritter Stil, Phase IIb, claudisch, 35–45 n. Chr.); Coarelli 2002, 268; Croisille 2010, 45; Croisille 2005, 73 (tiberisch-claudisch, 30–50 n. Chr.); Ehrhardt 1987, 96–101 (claudisch-neronisch, 42–62 n. Chr.); Ling 1991, 60 (tiberisch-claudisch, 35–45 n. Chr.); Mielsch 2001, 73–75 (claudisch, 40–50 n. Chr.); Peters 1993, 261–277 (claudisch); PPM Bd. III., 982–985; Schefold 1957, 84 f. (claudisch, 50 n. Chr.); Strocka 1987, 29–39 (caliguläisch-frühclaudisch, 37–45 n. Chr.); Strocka 1994, 191. 196 f. (claudisch, 40–50 n. Chr.); Thomas 1995, 61–63 (claudisch, 40–50 n. Chr.); White 1957, 80 (impressionistische Skizzentchnik).

¹²⁰² Vgl. Kap. II. 2. 1. Das Bildkonzept einer suggerierten Pinakothek in illusionistischer Freskenmalerei ist seit dem Zweiten Stil ein geläufiges Thema der römischen Wanddekoration. Bekannte Beispiele für die Inszenierung einzelner Bildelemente im Sinne eingefügter Tafelgemälde (mythologisch-allegorische Szenen, Genreszenen) finden sich in der Villa Farnesina (Cubiculum B, Cubiculum D),

in der pompejanischen Casa degli Epigrammi (Pompeji V 1, 18, sog. Epigrammenzimmer) oder im sog. Pentheus-Zimmer der Casa dei Vettii (Pompeji VI 15, 1, Vierter Stil), wo Einzelbilder nach hellenistischen und klassischen Inspirationsquellen bzw. als „Illustrationen“ griechischer Epigramme in Wandsysteme des späten Zweiten Stils und Vierten Stils integriert sind. Gerade die kleinformatigen Einzelbilder mit Stillleben, Landschafts- oder Genreszenen knüpfen in ihrer Rahmung und Aufmachung an wirkliche Pinakotheken an, indem sie vielfach auf den Architekturgesimsen des Wandsystems erscheinen, auf speziellen Ständern präsentiert werden oder wie echte Pinakes gemalte Klapptüren besitzen. Zum Pinakothek-Gedanken in der römischen Wandmalerei, den Pinakes der Casa degli Epigrammi/Villa Farnesina und der speziellen Aufmachung der Villenpinakes in der Casa di Lucretius Fronto vgl. u. a.: Allroggen-Bedel 1975, 18 f. 24 f.; Beyen 1938–160, Bd. I, 52; Beyen 1938–1960, Bd. II, 33. 203–205. 229–231; Blanckenhagen 1962, 25; Conticello – Andreae – Kunze u. a. 1989, 129–131; Croisille 2005, 208 f.; Hinterhöller 2008, 127; Leach 1982, 158–167; Leach 1988, 219–222. 373–381; Ling 1991, 60. 147; Mielsch 1981, 173; Mielsch 2001, 60–63. 141–144; Moormann 1988, 162 f.; Neutsch 1955, 159–170; Peters 1963, 26 f.; Rodenwaldt 1909, 30; Rostowzew 1911, 7 f.; Schefold 1952, 87. 163 f.; Schefold 1956, 223 f.; Schefold 1962, 45–47; Scheibler 1994, 29–36. 166; Silberberg 1980, 94 f.; Simon 1990, 241; Strocka 1990, 221.

einander abweichende Kompositionsprinzipien zum Einsatz kommen, wobei die spezifische Verflechtung von allgemeiner Konformität und Differenzierung im Detail dem *varietas*-Prinzip unterliegt und auf diese Weise ein abwechslungsreiches Bildensemble zustande kommt. Während das linke Bild der Nordwand als einziges den Binnenlandtypus wiedergibt und den Architekturkomplex in einer hügeligen Landschaft ansiedelt (Abb. 314), präsentieren die restlichen Szenen die Villenbauten im Kontext einer Ufer- und Küstenlandschaft (Abb. 312. 313. 315), wobei die Blickrichtung jeweils landeinwärts erfolgt, sodass im Vordergrund ein schmaler Gewässerstreifen zu sehen ist, während hinter den Architekturen Hügel und Bergrücken aufsteigen (Südwand). Eine weitere motivische Differenzierungsmöglichkeit bieten die Anlage und Grundrissform der Villenkomplexe, die nicht nur dem II- oder I-förmigem Bautypus entsprechen (Nordwand, links und rechts; Südwand links), sondern auch eine lockere Verteilung von separaten Einzelbauten und *diaetae* kennen. Variationen gibt es auch im Hinblick auf kompositorische Prinzipien und den jeweiligen Bildaufbau, der sich nicht nur an zentral-symmetrischen Kriterien orientiert (Nordwand, links), sondern auch eine diagonale Gewichtung erfährt (Nordwand rechts, Südwand links) oder parataktisch entwickelt wird (Südwand rechts). Einheitlicher fällt demgegenüber der stilistische Habitus der Landschaftsbilder aus, deren Gestaltung sich durch eine kontrastreiche Farbgebung, eine lebhaft, natürliche Polychromie und eine skizzenhafte Figurentechnik auszeichnet. Gegenüber den flüchtigen Figurensilhouetten nimmt sich die Ausführung der Architekturen und Landschaftsformen detailliert und elaboriert aus – eine stilistische Sorgfalt, die in der Forschung nicht nur als Indiz für die Entstehung im Dritten Stil, sondern auch als Zeichen hoher Qualität aufgefasst wurde¹²⁰³. Darüber hinaus – und zumeist auch aufgrund der ausgefeilten Maltechnik – wurde den Villenpinakes trotz gewisser Simplifizierungen und Schematisierungstendenzen ein topographisch-architektonischer Realismus zugebilligt, der sich an den Vorbildern der realen Villenarchitektur orientiert und von der zeitgenössischen Landschafts- und Lebenswirklichkeit maßgeblich beeinflusst ist. Ebenso wurde eine „naturalistische“ Raumwirkung konstatiert, als deren Vehikel die Verwendung einer atmosphärischen Perspektive, „ausgesprochene Schrägansichten“, die einheitliche Berücksichtigung von Licht und Schatten sowie das Vorhandensein von „Lichtreflexen“ genannt wurden. Während die Bedeutung der Villenarchitektur als realistische Inspirationsquelle der Villenpinakes bereits behandelt und insoweit bestätigt wurde, als der vorhandene Realismus gewissen Standardisierungen unterliegt, soll im Hinblick auf die Strukturen der Raumerfassung eine perspektivische Detailanalyse Aufschluss darüber geben, ob die Villenpinakes der Casa di Lucretius Fronto der Einschätzung einer „überzeugenden“ Tiefenräumlichkeit gerecht werden oder ob sich diese bei näherer Betrachtung als Produkt eines divergierenden und mitunter inkonsequenten Perspektiveamalgams erweist.

- *Nordwand links* (0,33 × 0,18 m), Abb. 314: Der vermutlich bekannteste der vier Villenpinakes gibt den Binnenlandtypus mit einem weitläufigen und prunkvollen Architekturkomplex wieder, der das II-förmige Schema der *porticus triplex* aufgreift und bereichert¹²⁰⁴. Die II-förmige Anlage erscheint in axial-symmetrischer Raumlage und öffnet sich frontal zur Bildebene. Die seitlich vorspringenden Porticusflügel münden in halbkreisförmige „Pavillons“ mit einem schmalen Obergeschoss und spitzen Dächern. Überhaupt ist die gesamte Villen-

1203 Trotz ihrer großen stilistischen Parallelen, verwandten Detailmotive und einer weitgehend übereinstimmenden Ausführung wurde gelegentlich versucht, die Villenpinakes unterschiedlichen Malern zuzuschreiben. In diesem Sinne vermutete Thagaard Loft, dass an der Nordwand zwei verschiedene Maler tätig waren, während er die beiden Bilder der Südwand einem Dritten zuschrieb. Als Begründung für diese Differenzierung zog er (gemäß Morelli-Methode) eine abweichende Behandlung der Bäume heran, wobei eine solche Zuweisung insofern an Wahrscheinlichkeit gewinnt, als die entsprechenden Pinakes grundver-

schiedene Verfahren der räumlichen Darstellung verwenden – was eine perspektivische Analyse erweisen wird. Zu den Villenbildern der Casa di Lucretius Fronto, ihrer Stilistik und den allgemeinen Motiven vgl. Baldassarre 2002, 192; Coarelli 2002, 268; Croisille 1982, 196; Croisille 2005, 208; Croisille 2010, 112; Kotsidu 2008, 53; La Rocca 2008, 45; Lehmann 1953, 103 f.; Ling 1991, 147; Peters 1963, 114; Peters 1993, 223; Rostowzew 1909, 104; Silberberg 1980, 143; Thagaard Loft 2003, 13 f. 22 f.; White 1957, 80.

anlage doppelstöckig konzipiert, sodass sich über den Porticen ein weiteres Stockwerk mit großen Fenstern befindet. Die Zentralfront der Porticus bildet in der Mitte ein konkaves Hemizyklum aus, in dem sich mittig eine frei stehende Tholos mit Kuppeldach befindet. Dieser Rundbau nimmt nicht nur den Scheitelpunkt der axial-symmetrischen Villenanlage ein, sondern befindet sich gleichzeitig im Zentrum der Komposition, sodass der Diagonalschnittpunkt des Bildfelds exakt auf der Mittelsäule der Tholos liegt. Hinter dem Hemizyklum der *porticus triplex* ragt ein weiterer Kuppelbau auf, der vermutlich als Anbau der Villa zu deuten ist. Vor der repräsentativen Porticusfassade erstreckt sich ein formal angelegter Villengarten, der die axial-symmetrische Struktur der Architektur wieder aufnimmt: Von Spazierwegen eingefasst, gliedert sich der Garten in zwei rechteckig eingezäunte Beete, die vermutlich parallel nebeneinander liegen. Die Mitte des Gartenareals markiert ein Zierbaum, während auf dem Rasen vor der Villa einige Staffagefiguren spazieren gehen. Hinter dem Komplex erstreckt sich ein Park mit verschiedenen Bäumen, während im Hintergrund eine weitläufige Hügel- und Berglandschaft sichtbar wird, in der sich weitere Bauten befinden. Porticen, Häuser und doppelstöckige Architekturen säumen die ansteigenden Hänge und stellen vielleicht benachbarte Villen dar. Die Interpretation der prächtigen Architektur mit ihrer landschaftlichen Einbettung, dem umgebendem Park und dem formalen Garten als römische Villa erscheint evident, die räumliche Struktur der Anlage so deutlich und präzise, dass sich der Grundriss relativ einfach rekonstruieren lässt¹²⁰⁵ (Abb. 395). Das Zustandekommen dieser räumlichen Klarheit und Prägnanz unterliegt mehreren Faktoren, die sich interessanterweise einer charakteristischen Mischperspektive bedienen¹²⁰⁶:

Zunächst lässt sich der geschickte Einsatz einer Luft- und Farbperspektive feststellen, der zur Schaffung eines visuell stimmigen Tiefenraumes maßgeblich beiträgt. Das gleichmäßig begrünte Terrain changiert zum Hintergrund merkbar in seiner Farbwertigkeit, ist vor der Villa noch in sattem Dunkelgrün gehalten, wechselt mit der Entfernung zu hellem Pastellgrün und geht an den bebauten Hängen des Hintergrunds in helles Olivgrün über. Die Berggipfel sind farbperspektivisch stimmig in Grau gehalten, die Architekturen in der Ferne luftperspektivisch blass und kontrastarm dargestellt. Ein weiterer Faktor, der die einheitliche und plastische Wirkung des landschaftlichen Raumgefüges verstärkt, ist die relativ konsequente und stimmige Verteilung der Eigenschatten, die einer Beleuchtungssituation von links vorne entspricht: Zu diesem Lichteinfall passen die Eigenschatten an den rechten Seiten der halbrunden Pavillons, an der Innenseite des linken Porticusflügels, im linken Bereich des Hemizykliums und an der rechten Kuppelhälfte beider Rundbauten. Von Sorgfalt und Konsequenz in der Schattengebung zeugen auch die Eigenschatten am Gartenzaun des linken Beets und jene an den Architekturen des Hintergrunds, wo die rechten Gebäudehälften in Seitenansicht dunkel verschattet sind, die Fronten aber hell beleuchtet. Dementsprechend erstrahlen auch die Zentralfront der *porticus triplex*, die Vorderseiten der Pavillons, die Innenseite des rechten Porticusflügels und vor allem die Tholos in effektvollem Weiß.

1204 Zum linken Bild der Nordwand vgl. ausführliche Beschreibungen der Villen- und Landschaftsmotive bei: Croisille 2010, 112; Förtsch 1993, 61; Kotsidu 2008, 53; Ling 1991, 147; Peters 1963, 114; Peters 1993, 219 f.; Rostowzew 1904, 104–106; Schneider 1995, 44; Thagaard Loft 2003, 13.

1205 Eine sehr detaillierte Grundrissrekonstruktion des linken Nordwandbildes und des linken Südwandbildes nahm bereits Rostowzew (1904, 104 f.) vor. Die hier vorgelegten Grundrissrekonstruktionen (Abb. 395, 397, 399, 402) sind demgegenüber als schematisierte Modelle und näherungsweise, leicht simplifizierte Vorschläge zu verstehen, die ausschließlich den Zweck verfolgen, einerseits die

räumliche Struktur der Architekturen, ihre Lage und Orientierung sowie ihr räumliches Verhältnis zueinander zu veranschaulichen (bzw. zu interpretieren) und andererseits die jeweilige Projektionsrichtung sowie die zugrunde gelegte Beleuchtungssituation auf einfache Weise zu verdeutlichen.

1206 Verstreute Bemerkungen zur Perspektive des linken Nordwandbildes bei: Kotsidu 2008, 52 („sämtliche linearen Elemente verjüngen sich nach hinten und unterstreichen hiermit die Markierung des axialen Zentrums“); Peters 1993, 219 f. („a volo d’uccello“/Vogelperspektive, „illuminata dal sole da sinistra di fronte“, „Grazie alla prospettiva coloristica questa parte ha un forte effetto spaziale“).

Weniger einheitlich und kohärent nimmt sich demgegenüber die Konzeption der Linearperspektive aus, die im Hinblick auf den II-förmigen Villenkomplex einer interessanten und optisch überzeugenden Axialperspektive₁₋₂ entspricht (Abb. 394). Betrachtet man zunächst die regelmäßige Gartenanlage, deren räumliche Struktur vermutlich symmetrisch parallel zu deuten ist, fällt auf, dass es sich annähernd um eine Konstruktion in Axialperspektive₁ handelt, die mithilfe einer sagittal gespiegelten Kavalierverspektive zustande kommt und für den Gartenbereich eine relativ hohe Aufsicht zur Folge hat¹²⁰⁷. Eine ähnliche Draufsicht wird für die Villenarchitektur teilweise beibehalten, erfährt jedoch insofern eine markante Veränderung, als hier eine Axialperspektive₂ Verwendung findet. Die konvergierenden Orthogonalen der Porticusflügel orientieren sich mehr oder weniger an einer Protosagittalen, die insofern nicht ganz konsequent berücksichtigt wird, als die rudimentäre Sagittalachse nach links „abzudriften“ scheint. Die resultierende Axialperspektive₂ bedient sich einer relativ hohen Draufsicht, die gegenüber dem kavalierverspektivischen Ansichtswinkel im Vordergrund aber etwas gemildert ist – was ansatzweise eine zentralperspektivisch stimmige Verringerung der Aufsicht mit der Entfernung zur Folge hat. Deutlich durchbrochen wird die axialperspektivische Raumordnung von den Architekturen des Hintergrunds, die nicht an der entsprechenden Protosagittalen ausgerichtet sind, sondern unterschiedslos eine Seitenansicht von rechts bzw. eine Orthogonalperspektive mit Schrägstellung aufweisen. Während sich die schräg gestellte Orthogonalperspektive noch mehr oder weniger passend in das Schema einer Verminderung der Draufsicht fügt – und damit ansatzweise an einem Protohorizont orientiert wäre –, stehen die Draufsichten der Porticen in diametralen Gegensatz dazu und sind angesichts ihrer räumlichen Lage – weit im Hintergrund an einem Berghang – zu steil gewählt. In linearperspektivischer Hinsicht verwendet der linke Villenpinax der Nordwand also eine interessante Variante der Mischperspektive₂: eine Axialperspektive₁ für den Garten im Vordergrund, eine (konvergierende) Axialperspektive₂ für den Villenkomplex, eine zentral-parallelperspektivische Mischperspektive₂ im Hintergrund, die das Maß der Draufsicht gegenüber den Mittelgrundarchitekturen nicht entschieden genug verringert. Das Ergebnis ist – vielleicht überraschend – ein optisch stimmiges und visuell überzeugendes Raumgefüge, das den Eindruck großer Tiefenräumlichkeit hervorruft und gleichzeitig einen hohen Grad an räumlicher Prägnanz besitzt. Die objektiven Raumstrukturen, die Lageverhältnisse und Grundrissformen werden dem Betrachter eindringlich und deutlich vermittelt, die Landschaft präsentiert sich sowohl anschaulich und visuell ansprechend als auch übersichtlich und räumlich klar strukturiert. Die Zuhilfenahme einer axial-mischperspektivischen Raumkonzeption sollte also nicht zwangsläufig als missglückte und verstümmelte Form einer Zentralperspektive betrachtet, sondern darauf geprüft werden, ob sie ihrem Darstellungsgegenstand funktional entspricht und den bildinternen Anforderung gerecht wird. Will man die verwendete Perspektiveform in ihrem eigenen Bezugsrahmen beurteilen und nicht nach vorgefassten, äußeren Kriterien bewerten, so scheint es unerlässlich, die Bildthematik und ihre spezifischen Zielsetzungen zu berücksichtigen und in die Beurteilung der perspektivischen Gestaltungsprinzipien mit einzubeziehen. Gemessen an der räumlichen Funktionalität oszillieren die perspektivischen Möglichkeiten eines Landschaftsbildes generell zwischen den Polen eines naturalistischen Raumeindrucks und einer prägnanten Raumstruktur, zwischen den Extremen der normalansichtigen Zentralperspektive und der Karte. In diesem Spannungsfeld nimmt das römische Villenlandschaftsbild seiner bildsemantischen Zielsetzung nach eine Mittelstellung ein, deren tendenzielle Gewichtung und Schwerpunktsetzung in Richtung einer visuell stimmigen

¹²⁰⁷ Die Orthogonalen des linken Beets sind deutlich parallel, die rechte Einfassung konvergiert, was ein Vergleich mit der Begrenzung der Spazierwege bestätigt.

Raumwirkung ausfällt. Mit der Betonung von landschaftlicher *amoentias*, dem Einfluss des *prospectus*-Gedankens, der großen Bedeutung poetischer Naturreflexion, Luxussuggestion und Landschaftsgenuss für das *otium* orientieren sich die Villenbilder ihrer Aufgabenstellung nach deutlich an einer sensorischen, optischen und subjektiven Raumerschließung. Dieser visuellen Erfassung von Landschaft entspricht strukturell am ehesten eine zentralperspektivische Raumkonzeption, da sie am besten dazu geeignet ist, einen subjektiven Landschaftseindruck zu vermitteln. Allerdings finden in dem weit gefassten symbolischen Assoziationsfeld des Villenlandschaftsbildes auch andere Komponenten eine Aufnahme, die mehr einer realistisch-objektiven Tendenz entgegenkommen. Um jedoch die Leistungen der zeitgenössischen Villenarchitektur und deren topographische Lage ins Bild umzusetzen, bieten sich andere Darstellungsverfahren wie Axonometrien an, die besser geeignet sind, um ein objektives Raumverständnis zu erleichtern. Der Villenpinax in der Casa di Lucretius Fronto, der beide funktionalen Aspekte verschmilzt und zu einem semantisch weit gespannten Bezugsrahmen verknüpft, vereinigt auch beide Komponenten der räumlichen Darstellungsweise auf sich und nimmt hier eine Mittlerrolle ein, deren spezifische Leistung darin besteht, den Bildgegenstand in eine perspektivische Darstellungsform zu bringen, die seiner Interpretation angemessen ist, d. h. die Funktionsweise der Raumerschließung an die Funktionsweise der Bildbedeutung zu koppeln. In dieser Hinsicht ist die vorhandene Form der Axial- und Mischperspektive als höchst effektiv und gelungen zu bewerten, da sie die ihr zugrunde liegende Zielsetzung insofern erfüllt, als sie in einem hohen Maße eine anschauliche Raumwirkung mit einem nachvollziehbaren Raumverständnis vereint.

- *Nordwand rechts* (0,32 × 0,18 m), Abb. 313: Der rechte Pinax der Nordwand stellt eine Ufer- und Küstenlandschaft dar, deren Hauptmotiv eine Γ -förmige Villenanlage ist¹²⁰⁸. Die Architektur besteht aus einer lang gestreckten Porticus, die an der Hauptfassade einen vorspringenden Anbau mit Säulenstellung und Flachdach besitzt. Dahinter ragt ein Turm auf, der direkt an den Villenkomplex angebaut ist. Im Hintergrund wird die Villa von einem Park eingefasst, während das Gelände in der Ferne als flache Ebene ausläuft. Das Gewässer im Vordergrund zeichnet sich durch einen regelmäßigen Küstenverlauf aus, dem vermutlich eine Uferbebauung in Form eines Kais zugrunde liegt (Abb. 399). Auf dem schmalen Uferstreifen zwischen Villa und Kai flanieren einige Personen, auf dem Gewässer fährt ein voll besetztes Ruderboot. Eine Farbperspektive ist im stark beschädigten Hintergrund ansatzweise zu erkennen. Deutlicher lässt sich die Verteilung der Eigenschatten feststellen, die zwar einen Lichteinfall von (links) vorne nahe legt, aber nicht konsequent ausfällt: Während die frontal platzierte Schmalseite der Porticus beleuchtet ist und die Seitenansicht der Langseite mit dunklen Schatten versehen ist – dementsprechende Eigenschatten gibt es auch bei den Figuren –, verhält es sich am Turmbau gerade umgekehrt! Die Frontseite liegt im Schatten, die rechte Partie in Seitenansicht erscheint hell erleuchtet. Die Schattengebung weist demnach einen frappierenden Fehler auf. Die Linearperspektive ist demgegenüber so einfach und einheitlich gewählt, dass es kaum zu Unstimmigkeiten¹²⁰⁹ kommt und die räumliche Struktur ebenso klar ersichtlich ist wie im rechten Bild der Nordwand (Abb. 398). Verwendet wird eine sehr schwach konvergierende Perspektiveform mit Seitenansicht von rechts, die sich an eine Kavalierverspektive mit gemilderter Draufsicht annähert. Durch diese besonders schwache Konvergenz der Orthogonalen, die optisch an eine Axonometrie erinnern, werden jedoch ein stimmiger Raumeffekt und eine große Fernwirkung hervorgerufen; es scheint, als würde sich der Betrachter

¹²⁰⁸ Zum rechten Bild der Nordwand vgl. Beschreibungen der Villen- und Landschaftsmotive bei: Peters 1963, 114; Peters 1993, 220; Rostowzew 1904, 106 f.; Thagaard Loft 2003, 13.

¹²⁰⁹ Eine linearperspektivische Inkonzistenz entsteht bei Darstellung des seitlichen Fensters am Turmbau. Die Tiefenlinien sind hier fälschlicherweise bildparallel dargestellt.

weit von der Villa entfernt befinden¹²¹⁰. Dazu passt auch die leichte Draufsicht, die einen guten Überblick über Landschaft und Architektur vermittelt.

- *Südwand links* (0,33 × 0,18 m), Abb. 312: Der linke Villenpinax der Südwand – von Rostowzew noch in besonders gutem Erhaltungszustand angetroffen und beschrieben – ist mittlerweile so stark beschädigt und bis zur Unkenntlichkeit entstellt, dass es unumgänglich ist, zur perspektivischen Analyse alte Reproduktionen heranzuziehen¹²¹¹. Die alten Aufnahmen machen deutlich, dass es sich um die Darstellung einer Uferlandschaft mit vielfältiger und abwechslungsreicher Villenarchitektur handelt. Während im Vordergrund eine regelmäßige Küstenlinie mit einer Kaimauer zu erkennen ist, erstreckt sich nah am Ufer der Villenkomplex, der aus einer Porticusarchitektur mit Annexen und eng gruppierten *diaetae* besteht. An der Kaimauer, die mehrfach umbiegt und in verschiedenen Winkeln verläuft, sind etliche Hermen aufgestellt, während Spaziergänger am Pier flanieren und ein Ruderboot mit Passagieren anscheinend im Privathafen der Villa eintrifft. Die Villenarchitektur besteht aus einer Γ -förmigen Porticusanlage, die eine Reihe von frei stehenden Zubauten eng um sich schart, darunter im Vordergrund eine tempelartige *diaeta* mit Giebeldach und eine kleine *Ädikula*. Links neben der Porticus befindet sich ein blockhafter Bau mit Flachdach, dahinter drei einzelne *diaetae*, denen teilweise ein zweiter Stock aufgesetzt ist. Die Architektur wird von einem Park aus verschiedenen Bäumen – Pinien und Zypressen stechen hervor – eingefasst, während im Hintergrund zwei mächtige Bergrücken aufragen. Eine atmosphärische Perspektive lässt sich kaum beobachten, lediglich die Bergketten erscheinen in mattem Grau. Die Beleuchtungssituation, die auf den ersten Blick womöglich noch einen stimmigen Eindruck erweckt, erweist sich bei näherer Betrachtung als so konfus und inkonsequent, dass es notwendig erscheint, die linearperspektivische Analyse vorzuschicken, um zuerst ein Verständnis für die räumliche Situation und Struktur der einzelnen Bildelemente zu gewinnen. Zu diesem Zweck sei die behelfsmäßige und schematisierte Grundrissrekonstruktion herangezogen (Abb. 397), die lediglich dazu beitragen soll, die Orientierung und Lageverhältnisse der Architekturen zueinander und zur Bildebene zu veranschaulichen. Denn obwohl das landschaftliche Raumgefüge auf den Betrachter zunächst ansprechend und optisch stimmig wirkt, lässt sich mithilfe einer Grundrissrekonstruktion schnell aufzeigen, dass die linearperspektivischen Mittel weder an die zugrunde gelegte Raumstruktur noch an die Ausrichtung der Architekturen angepasst wurden (Abb. 396). Anstelle einer mehr oder weniger einheitlichen Projektionsrichtung herrscht eine Vielzahl unterschiedlicher, völlig divergenter und gegensätzlicher Ansichtswinkel vor, die jedes Objekt linearperspektivisch diskret auffassen, es einer separaten Projektionsrichtung unterziehen und auf diesem Wege eine ziemlich chaotische Form der Mischperspektive erzeugen. Die mangelnde Konsequenz in der Berücksichtigung von Ansichtswinkeln wird bereits an der Γ -förmigen Porticus ersichtlich, die eine Langeite bildparallel anordnet, während die andere orthogonal zur Bildebene gestellt ist. Diese Orthogonalen verlaufen schwach konvergierend und entsprechen einer gemilderten Draufsicht. Allerdings setzt sich diese Draufsicht an der Schmalseite des bildparallelen Porticusflügels nicht fort, sondern wird dort in eine schräg gestellte Orthogonalperspektive verwandelt, was allerdings einer reinen Normalansicht gleichkommt und zudem der Seitenansicht des orthogonalen Porticus-segments widerspricht. Während ein Teil der Γ -förmigen Porticus in Draufsicht und

¹²¹⁰ Dieser Ferneindruck ist durch ein Phänomen der Optik und Zentralperspektive begründet: Im Rahmen einer zentralperspektivischen Darstellung (und auch in der visuellen Wahrnehmung) erscheinen besonders kleine oder besonders weit entfernte Gegenstände annähernd parallelperspektivisch. Die Ursache ist ein theoretischer Zusammenhang zwischen Parallel- und Zentralprojektion:

Parallelprojektionen entsprechen Zentralprojektionen aus unendlicher Entfernung.

¹²¹¹ Zum linken Bild der Südwand vgl. Beschreibungen der Villen- und Landschaftsmotive bei: Croisille 2010, 112 f.; Moormann 1988, 167; Peters 1963, 115; Peters 1993, 221; Rostowzew 1904, 108 f.; Thagaard Loft 2003, 13 f.

Seitenansicht von rechts erscheint – eine linearperspektivische Anordnung, die sich an den beiden *diaetae* direkt hinter der Porticus einigermaßen korrekt wiederholt –, weisen etliche andere Bauten einen diskrepanten Ansichtswinkel auf: Die Ädikula und der tempelartige Bau im Vordergrund, eine vergleichbare Anlage hinter dem „Blockbau“ und das doppelstöckige Haus hinter dem bildparallelen Porticusflügel geben alle eine weitgehende Normalansicht und eine Seitenansicht von links wieder! In linearperspektivischer Hinsicht wurde also weder eine Anpassung der Draufsichten/Normalansichten angestrebt, noch auf eine übereinstimmende Handhabung der Seitenansichten Wert gelegt, sodass jene Hauptprojektionsrichtung, die an der Porticus Verwendung findet – Draufsicht und Seitenansicht von rechts –, an anderen Gebäuden nicht berücksichtigt, sondern gleich mehrfach diametral durchbrochen wurde¹²¹². Ergebnis ist eine kaleidoskopische, divergente Mischperspektive, die von einer Homogenisierung und Vereinheitlichung des Bildraumes im Sinne einer näherungsweise Axonometrie oder Zentralperspektive_{Min} weit entfernt ist. Dass sich das landschaftliche Raumgefüge optisch dennoch nicht zersetzt und in völlig separate Kompartimente auseinanderfällt („Aggregatraum“), ist anderen Faktoren der Raumerfassung zu verdanken: Der enge räumliche Zusammenschluss der Architekturen mithilfe zahlreicher Überschneidungen und die durchgehende Gestaltung einer Boden- und Geländefläche leisten einen wesentlichen Beitrag, um den Eindruck eines kontinuierlichen Landschaftsraumes zu bewahren. Ebenso geeignet und effektiv, um die einzelnen Bildelemente räumlich zusammenzuschließen und zu vereinheitlichen, muten zunächst die kontrastreiche Anwendung von Licht und Schatten sowie die großzügige Verteilung von Eigenschatten an, die sich erst nach genauerer Untersuchung als problematisch und perspektivisch ebenso verworren erweisen wie die Behandlung der Linearperspektive. Denn der erste Eindruck, wonach der Lichteinfall einheitlich von rechts erfolgt, stellt sich spätestens dann als irrtümlich heraus, sobald man die räumliche Orientierung der Architekturen und die genaue Anordnung der Eigenschatten miteinbezieht: Für einen Lichteinfall von rechts *hinten* sprechen die Eigenschatten an der bildparallelen Langseite der Porticus und jene an den Bauwerken hinter der orthogonal gestellten Langseite der Γ -förmigen Architektur. Im Gegensatz dazu weisen die Schattenpartien an den restlichen Bauwerken – den tempelartigen Gebäuden links und der zweigeschossigen *diaeta* hinter der Porticus – auf eine Beleuchtung von rechts *vorne* hin, da sich die Eigenschatten links befinden und die Frontseiten hell erleuchtet sind. Es ergibt sich also die paradoxe Situation, dass Objektseiten mit gleicher Raumlage und Frontalausrichtung einmal im Eigenschatten liegen und einmal beleuchtet sind, was auf einen inkonsequenten und disparaten Lichteinfall schließen lässt. Demnach wurde die Bildbeleuchtung nicht einheitlich und gemäß einer inhärenten Raumlogik konzipiert, sondern allem Anschein nach mithilfe einer simplifizierten und fehleranfälligen „Schattenregel“ gehandhabt: Alle rechten Gebäudepartien beleuchtet, alle linken Gebäudepartien im Schatten¹²¹³. Das Problem, das diese einfache „Schattenregel“ für den Maler des Villenpinax mit sich bringt, besteht darin, dass er dieses Verfahren mit der verwendeten Mischperspektive kombinierte und daran scheiterte, es fehlerfrei anzuwenden. Gemeinsam mit den verschiedenen Ansichtswinkeln der Linearperspektive erweist sich die

1212 Ein weiteres Puzzleteil in diesem „linearperspektivischen Stückwerk“ ist der blockartige Bau im Vordergrund, an dem eine isometrische_{Min} oder dimetrische_{Min} Darstellung mit sehr leichter Draufsicht angedeutet ist. Aufgrund der Schrägstellung des Objekts zur Bildebene fällt der separate Ansichtswinkel hier nicht so ins Gewicht wie bei den bildparallelen Frontalansichten. Verstreute und sehr summarische Hinweise zur Perspektive des linken Südwandbildes finden sich bei Peters (1993, 221). Seiner Einschätzung

(„[...] illuminata da destra dal sole e vista dall'alto [...]“) lässt sich aber nur bedingt folgen, da die ausgeprägten Tendenzen zur Mischperspektive genauso unerwähnt bleiben wie die Mängel der Schattengebung, sodass (fälschlicherweise) eine einheitliche Raumbehandlung suggeriert wird.

1213 Diese Richtlinie wurde auch für die Eigenschatten an den Bergrücken eingehalten.

„Schattenregel“ als unzulänglich und führt zwangsläufig zu den aufgezeigten Unstimmigkeiten, die einem konsistenten Lichteinfall widersprechen. Allerdings begnügt sich der Maler nicht mit der Angabe von Eigenschatten, sondern deutet auch etliche Schlagschatten an, beispielsweise an den Hermen der Kaimauer, deren Schattengrenzen relativ vage umrissen sind, aber allesamt links hinter den Pfeilern auf die Grundebene fallen – also einem Lichteinfall von rechts vorne entsprechen. Besonders interessant ist die Berücksichtigung jener Schlagschatten, die von den Säulen ins Innere der Porticus geworfen werden. Am Boden der Porticus verlaufen diese Schlagschatten zunächst entlang der Lichtrichtung (Grundrissspur), um anschließend in die Rückwand der Porticus zu münden und dort eine vertikale Ausrichtung anzunehmen. Eine solche Behandlung der Schlagschatten kommt bei zugrunde gelegter Lichtrichtung einer Schattenkonstruktion recht nahe und bezeugt vermutlich empirische Schlagschattenstudien, die hier stimmig ins Bild umgesetzt wurden. Für sämtliche Säulen der Porticusanlage wird der Schattenverlauf am Boden mehr oder weniger parallel angenommen, was ungefähr einer Parallelbeleuchtung (Sonnenbeleuchtung) gleichkommt¹²¹⁴.

- *Südwand rechts* (0,33 × 0,18 m), Abb. 315: Noch immer in relativ gutem Erhaltungszustand präsentiert sich das rechte Bild der Südwand, auf dem sich das Grundmotiv einer Ufer- und Küstenlandschaft mit gebirgigem Hintergrund und Blickrichtung landeinwärts wiederholt. An das Gewässer im Vordergrund, das von einer Passagiergondel befahren wird, schließt sich eine gebaute Uferbefestigung mit Bogenarchitektur an, die in verschiedenen Winkeln umbiegt und am linken Bildrand eine Landungstreppe besitzt. Die Staffagefiguren, die an der Kaimauer entlangflanieren, beleben die Szenerie. Schwieriger als in den vorangehenden Pinakes sind die Architekturen des Mittelgrunds zu beurteilen, die keinen abgeschlossenen Komplex bilden, sondern sich aus einem heterogenen Ensemble verschiedener Einzelbauten zusammensetzen. Von links nach rechts am Küstenstreifen aneinandergereiht, folgen auf einen offenen Pavillon mit Giebeldach ein Zinnturm, eine langgestreckte Porticus mit zwei Häusern dahinter, drei vergleichbare Gebäude mit großen Fenstern, zwei weitere Portiken und ebensoviele Häuser; die Architekturen werden von Zypressen und Pinien gesäumt. Der Hintergrund ist von einem Gebirgszug abgeschlossen, dessen Hügelketten scheinbar zur Küsten hin auslaufen; es scheint, als würden sich jene Gebäude, die weiter vom Ufer entfernt sind, an den aufsteigenden Hängen entlangziehen und auf einem höheren Niveau liegen (Abb. 401). Dabei ließe sich die unregelmäßige Gruppierung separater Bauwerke zu einem dichten Architekturgewirr nicht nur im Sinne einer *villa maritima* mit verstreuten *diaetae* interpretieren, sondern auch als Ausschnitt einer Küstenstadt, die das beliebte Motiv der *urbs maritima* aufgreift¹²¹⁵. Dass diese Deutungen einander nicht unbedingt ausschließen, sondern vielmehr auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen sind, wird klar, wenn man die Möglichkeit einer dichten Küstenbebauung mit zahlreichen Villen und Ansiedlungen berücksichtigt, wie sie Plinius und Strabo für Latium und den Golf von Neapel bezeugen, wo die Strandvillen so dicht gesät waren und die Orte so eng beieinander lagen, dass sie von Weitem und vom Meer aus den Eindruck einer einzigen Stadt erwecken konnten¹²¹⁶. Dementsprechend wirkt die dicht besiedelte Uferlandschaft auf dem rechten Pinax der Südwand wie ein gemaltes Echo dieser topographischen Situation und lässt es plausibel erscheinen, dass hier eine motivische Verschmelzung von *urbs maritima* und *villa maritima* vorliegt – eine thematische Vermischung, die sich grund-

¹²¹⁴ Ein Vergleich zwischen den Schlagschatten der Hermen und jenen der Säulen macht jedoch deutlich, dass die angenommene Lichtrichtung jeweils abweicht: Im Fall der Hermenpfeiler erfolgt die Beleuchtung eher von rechts, im Fall der Säulen eher von vorne.

¹²¹⁵ Zum rechten Bild der Südwand vgl. Beschreibung

gen der Landschaftsmotive bei: Croisille 2010, 112f.; Peters 1963, 115; Peters 1993, 222f.; Rostowzew 1904, 107 f.; Thagaard Loft 2003, 14.

¹²¹⁶ „Hier [Surrentum] endet der Meerbusen, welcher der Krater heißt, und von zwei Seiten gegen Süden schauenden Vorgebirgen eingeschlossen ist, dem Misenon und

sätzlich an Aspekten der Realtopographie orientiert und eine Reihe verschiedener Villen und Gehöfte zeigt, die an der Küste wie Perlen auf einer Kette aufgefädelt sind. In dieser Hinsicht präsentiert das Landschaftsfresko weniger den Reichtum und Glanz einer einzelnen Villa mit ihren *diaetae*, sondern die ideale Lage der *villa maritima*, deren landschaftliche Einbettung nicht nur durch die Küstennähe und den reizvollen Standort am Fuß eines Gebirges geprägt ist, sondern die sich auch in der Nachbarschaft zu anderen Villen und Städten im Sinne einer Kulturlandschaft entfaltet und dadurch noch an *amoenitas* gewinnt¹²¹⁷.

Diffiziler als die Abgrenzungsproblematik zwischen den Genera der Villen- und Stadtlandschaft, die zahlreiche Berührungspunkte aufweisen und gelegentlich interessante Mischformen ausbilden, erweist sich im Falle des relevanten Landschaftspinax die Beurteilung der Raumerfassung und perspektivischen Darstellungsweise. Dezent, aber durchaus wirkungsvoll eingesetzt nimmt sich die Luftperspektive an den Bäumen im Hintergrund aus, während für die Bergrücken in der Ferne eine zurückhaltende Farbperspektive Anwendung findet. In linearperspektivischer Hinsicht lassen sich dieselben Divergenzen nachweisen wie im benachbarten Nordwandbild, sodass aufgrund der verwandten und diskrepanten Mischperspektive die Vermutung nahe liegt, dass beide Landschaftsbilder demselben Maler zuzuweisen sind. Zu gravierenden Unstimmigkeiten kommt es vor allem im Hinblick auf die Wahl der Seitenansichten, deren gegenläufige Ansichtswinkel optisch zunächst kaum ins Gewicht fallen, da sich die unterschiedliche Orientierung einiger Gebäude auf den ersten Blick kaschierend auswirkt. Mithilfe einer skizzierten Grundrissrekonstruktion lässt sich aber nicht nur das Vorhandensein disparater Projektionsrichtungen veranschaulichen, sondern auch eine konfuse und inkonsistente Verteilung der Eigenschatten aufzeigen, die denselben Mechanismen unterliegt wie am Pendant der Südwand (Abb. 400. 401). Angesichts dieser weitgehend parallelperspektivischen Strukturen mögen ein paar Hinweise zu den mischperspektivischen Charakteristika genügen: Der Pavillon am linken Bildrand ist in frontaler Raumlage gegeben, bedient sich einer Seitenansicht von rechts und ist in relativ starker Draufsicht dargestellt. Die anschließende Porticus und die Häuser direkt dahinter sind ebenfalls frontal zur Bildebene orientiert, verwenden im Gegensatz dazu aber eine Seitenansicht von *links*, während der Ansichtswinkel der benachbarten Bauten so vage gehalten ist, dass er zwischen einer Seitenansicht von rechts und einer schräg gestellten Orthogonalansicht zu schwanken scheint. Zu einem radikalen Wechsel der Ansichtsseite kommt es bei der weiter rechts anschließenden Porticus, deren Schmalseite bildparallel ausgerichtet ist, während die Langseite nun deutlich in Seitenansicht von rechts mit minimaler Draufsicht gegeben ist. In Übereckstellung tauchen die Porticus am rechten Bildrand und der Tempel im Hintergrund links auf, wobei in beiden Fällen eine schräg gestellte Orthogonalperspektive (Normalansicht) zum Einsatz kommt. Im Vergleich mit dieser inkonsistenten Wahl der Seitenansichten, die sich nicht in die axiale Ordnung einfügen, sondern frappierende Divergenz aufweisen, werden die Ansichtswinkel relativ stimmig und einheitlich durchgehalten, sodass sich in den meisten Fällen eine stark gemilderten Aufsicht oder eine weitgehende Normalansicht ergibt. Trotz der annähernd gleich bleibenden Normalansichten orientiert sich die linearperspektivische Gestaltung aber nicht an einem „Protohorizont“, sondern bleibt bei einer misch- oder parallelperspektivischen Konzeption, die jedes

dem Athenaion. Sein ganzer Umfang ist ausgeschmückt teils mit den erwähnten Städten, teils mit Gehöften und Pflanzungen, welche zwischen jenen einander berührend den Anblick einer Stadt gewähren.“ Strabo *Geogr.* 5, 5, 3–8. Ü. nach: Forbiger 2007, 340–348. „Die Küste zieren in anmutiger Vielfalt die Gebäude von Villen, bald zusammengedrängt, bald vereinzelt, die das Bild vieler Städte bieten,

ob man sich auf dem Meer oder an der Küste aufhält.“ Plin. *Epist.* 2, 17, 27; Zitat u. Ü. nach: Förtsch 1993, 8.

¹²¹⁷ Womöglich sind die drei Porticen entlang der Küste so zu deuten, dass sie zu einer eigenen Villa gehören, deren Wohngebäude und *diaetae* jeweils dahinter liegen und eine erhöhte Position am Hang einnehmen. Zur idealen Lage einer Villa vgl. Bergmann 2002, 98.

Gebäude unabhängig von Entfernung und Höhenlage annähernd normalansichtig wiedergibt. Abgesehen von einer Ausnahme, an der konvergierende Tiefenlinien vorkommen¹²¹⁸, entspricht diese Darstellungsform einer Mischperspektive₁, die sich zwar aus parallelperspektivischen Einzelformen zusammensetzt, diese aber so im Raum verteilt, dass eine stufenweise Größenverminderung mit der Entfernung Berücksichtigung findet¹²¹⁹. Zusammen mit der malerischen Angabe einer kontinuierlichen Gelände- bzw. Wasserfläche und den zahlreichen Überschneidungen tragen diese Form der Mischperspektive und die ungefähre Beibehaltung einer Normalansicht aber maßgeblich zur Schaffung einer einheitlichen Raumwirkung bei, deren Einzelkomponenten trotz divergierender Seitenansichten optisch nicht auseinanderdriften, sondern im Sinne eines räumlichen Zusammenhangs miteinander verschränkt sind. Diesem Eindruck einer schlüssigen Tiefenräumlichkeit mit nachvollziehbaren Lageverhältnissen kommt die verwendete Mischperspektive₁ also durchaus zugute. Denn mithilfe von Überschneidungen wird dem Betrachter eine klare topologische Ordnung des Hintereinander vermittelt, während die Beibehaltung einer mehr oder weniger durchgehenden Normalansicht zur Vereinheitlichung des landschaftlichen Raumgefüges beiträgt und gemeinsam mit der Anwendung verschiedener Parallelperspektiven_{Min} (hauptsächlich schräg gestellter Orthogonalperspektiven und schiefwinkliger Axonometrien_{Min}), den Effekt großer Ferne erzielt. Trotz des Vorhandenseins inkohärenter Seitenansichten erweist sich die Mischperspektive₁ im rechten Südwandpinax als effizientes Mittel, um ein optisch stimmiges Raumgefüge zu erzeugen, das dem Betrachter den Eindruck einer weit entfernten Küstenansicht vermittelt, die vom Meer aus gesehen wird. Genau dieser Fernwirkung entspricht es aber, wenn der Ansichtswinkel im gesamten Bildraum annähernd gleich bleibt und die Tiefenlinien sich mehr oder weniger parallel verhalten. Gewisse Schwierigkeiten ausgenommen, ist die Mischperspektive₁ gemessen an Bildgegenstand und Bildintention – der Präsentation eines weit entfernten Landschaftspanoramas – also durchaus geeignet, ihre darstellerische Aufgabe zu erfüllen und erweist sich als linearperspektivisch zweckmäßig. Werden die wechselnden Seitenansichten beachtet und einer Analyse der Schattengebung zugrunde gelegt, entpuppt sich auch diese als *mixtum compositum*: Während es auf den ersten Blick den Anschein hat, als würde ein konsequenter Lichteinfall von rechts *vorne* erfolgen, erweist sich diese Annahme bei genauer Berücksichtigung der Architektur-Ausrichtungen einerseits und der Ansichtswinkel andererseits als trügerischer Irrtum: Ausschließlich für die Porticus im Vordergrund links und die Häuser direkt dahinter kommt eine Beleuchtung von rechts *vorne* zum Einsatz, die Fronten sind hell erleuchtet, die Seitenansichten der Schmalseiten liegen im Eigenschatten. Für alle übrigen Gebäude erfolgt der Lichteinfall von rechts (schräg gestellte Orthogonalperspektiven) bzw. von rechts *hinten* (Frontallage mit Seitenansicht von rechts). Paradoxe Konsequenz ist die gleichzeitig Beleuchtung *und* Schattierung von parallel orientierten Ebenen – beispielsweise der bildparallelen Langseite der linken Porticus und der ebenso bildparallelen Front der mittleren Porticus! Wie im Falle des linken Südwandpinax wurde die Schattengebung also nicht logisch konsistent anhand der inhärenten Raumstruktur entworfen, sondern gemäß der glei-

1218 Es handelt sich um die zweite Porticus von rechts, deren Schmalseiten bildparallel angeordnet sind und die eine Seitenansicht von rechts aufweist. Die Orthogonalen der sichtbaren Langseite konvergieren leicht. Im Gegensatz dazu weist das benachbarte Haus links im Vordergrund eine leichte Form der umgekehrten Perspektive auf, die vermutlich als fehlerhafte Axonometrie zu deuten ist.

1219 Die maßstäbliche Verkleinerung der Objekte im Hintergrund fällt im rechten Südwandpinax nicht besonders stark aus, da sich die Gebäude ziemlich dicht hinter-

einander befinden. In diesem Sinne verwundert es auch, dass Richter (1970, 54) das Südwandfresko als typisches Beispiel für die Beachtung der „Verkleinerungsregel“ in der römischen Landschaftsmalerei heranzieht. Der räumliche Zusammenhalt und der Eindruck einer schlüssigen Tiefenräumlichkeit mit nachvollziehbaren Lageverhältnissen kommen in diesem Fall eher durch mehrfache Überschneidungen zustande. Mithilfe dieser Überschneidungen wird dem Betrachter eine topologische Ordnung des Hintereinander vermittelt.

chen simplen Schattenregel: Gleichgültig, ob sich die Flächen auf der dem Licht abgewandten oder zugewandten Seite befinden, wurden die rechten Gebäudepartien beleuchtet, die linken im Eigenschatten dargestellt, sodass es abermals zu einer fatalen Kombination mit der mischperspektivischen Handhabung der Seitenansichten kommen musste¹²²⁰. Die fehleranfällige Verbindung von „Schattenregel“ und divergenten Seitenansichten steht in vielfältigem Widerspruch zu einer einheitlichen und logisch organisierten Raumerfassung, fällt optisch aber kaum ins Gewicht, da sich die gleichmäßige Verteilung von Eigenschatten in der gesamten Landschaft – wiederum gemäß Schattenregel – durchaus kaschierend auswirkt. Die linken Partien der Staffagefiguren, der Kaimauern und der entfernten Berg Rücken sind dementsprechend dunkel schattiert. Trotz ihrer raumlogisch konfuse und inkonsistenten Ergebnisse trägt die Anwendung der „Schattenregel“ also dazu bei, das mischperspektivische⁽¹⁾ Raumgefüge visuell zu vereinheitlichen und die einzelnen Landschaftselemente trotz disparater Seitenansichten so zu verschränken, dass für den Betrachter der Eindruck eines eng zusammenhängenden Tiefenraumes entsteht. In dieser Hinsicht lässt sich als Fazit der perspektivischen Analyse festhalten, dass es dem rechten Südwandpinax besser als seinem Pendant gelingt, mithilfe einfacher und im Detail inkonsistenter Linearperspektiven sowie Schattengebungen eine wirkungsvolle Darstellungsform zu kreieren, die mit ebenso simplen wie geschickten Mitteln nicht nur den Eindruck eines weit entfernten Panoramas hervorruft, sondern dieses auch zu einem visuell stimmigen Raumkontinuum zusammenschweißt, das sich nur bei genauer Betrachtung als disparates Amalgam entlarven lässt.

Im Hinblick auf die Beleuchtungssituation der Villenbilder in der Casa di Lucretius Fronto ist ein weiterer Aspekt zu berücksichtigen, der das Verhältnis von Realraum und Bildraum betrifft, das hier ebenso wie in anderen Beispielen der römischen Landschaftsmalerei genau beachtet wurde. Das Tablinum der *domus*, an dessen Nord- und Südwand die Pinakes je paarweise angeordnet sind, öffnet sich nach Westen ins Atrium, während im Osten der Zugang zum Garten mit den wandfüllenden Tiermegalographien frei wird. Diese Orientierung des Tablinums auf das Atrium hin, das durch das *compluvium* natürlich beleuchtet wird, wurde auch in den Landschaftsfresken als bildinterne Lichtquelle berücksichtigt. Dementsprechend erfolgen die Schattenangaben in den Nordwandfresken rechts, der bildinhärente Lichteinfall entspricht dem natürlichen Raumlicht von links. Äquivalent und von den aufgezeigten Inkonsistenzen abgesehen, erfolgt die bildinterne Beleuchtung auf den Villenbildern der Südwand eher von rechts und korreliert mit dem westlichen Lichteinfall vom Atrium ins Tablinum. Einmal mehr findet also eine Anpassung der Bildbeleuchtung an das wirklich vorhandene Raumlicht statt und wird versucht, auf diese Weise eine unmittelbare Verflechtung von Realraum und Bildraum herzustellen.

¹²²⁰ Das Vorkommen von Schlagschatten an den Säulen der linken Porticus ist ein weiteres Indiz dafür, dass die beiden Südwandbilder womöglich demselben Maler zugeschrieben werden können. Die Schlagschatten verlaufen ungefähr parallel und führen in der Horizontalebene nach links hinten. Damit wäre eine Lichtrichtung ange-

deutet, die mit der angewandten „Schattenregel“ grundsätzlich übereinstimmt und ebenfalls auf eine Beleuchtung von rechts vorne hinweist. Ansonsten kommen keine Schlagschatten vor. In der Forschungsliteratur ist meist summarisch von einer „Beleuchtung von rechts“ die Rede: Croisille 2010, 113; Peters 1963, 115; Peters 1993, 223.

2. 2. 2. Der Vierte Stil

- ◆ *Neapel, MN 9479, zwei ausgeschnittene, rechteckige Pinakes mit Villenlandschaften aus Stabiae* (Abb. 316):

Bei den beiden querformatigen Landschaftsbildern, die im Neapler Nationalmuseum von einem einzigen Rahmen zusammengefasst werden und unter der Inventarnummer 9479 vereint sind, handelt es sich um typische Beispiele für jene flüchtig und summarisch ausgeführten Villenpinakes, die im Vierten Stil als schmückende Beiwerke des Dekorationssystems besonders beliebt waren. Meist an sekundären Stellen ins umgebende Wandsystem eingefügt, erfüllten diese kleinformatigen Gemälde in ihrer lockeren Stilistik eine vorrangig dekorative Funktion. Die lapidare Herkunftsangabe im Neapler Museum erweckt den Verdacht, die beiden ausgeschnittenen Pinakes könnten ursprünglich zu jenem umfangreichen Ensemble von Landschafts- und Villenbildern gehört haben, die sich der Villa San Marco (oder der Villa Arianna) in Stabiae zuordnen lassen. Die diesbezügliche Vermutung und die hypothetische Zuweisung beider Landschaftsfresken an die Villa San Marco gewinnt durch eine Notiz bei Rostowzew zwar an Plausibilität, lässt sich aber nicht zweifelsfrei verifizieren¹²²¹. Eine Datierung in den fortgeschrittenen Vierten Stil, vermutlich bereits in flavische Zeit, erscheint aus motivischen und stilistischen Gründen aber wahrscheinlich.

- *Linker Villenpinax, MN 9479a, Abb. 316:* Das querformatige Bildfeld ($0,28 \times 0,13$ m) zeigt eine *villa maritima* als Hauptmotiv der diagonal angelegten Komposition. Der Villenkomplex im Typus der *porticus triplex* befindet sich im linken Mittelgrund auf einer mächtigen *basis villae*, deren Bogenstellungen ins Meer hineinragen. Es handelt sich um jene Darstellungsvariante des verbreiteten *porticus triplex*-Motivs, welche die II-förmige Villenarchitektur nicht in axial-symmetrischer Ausrichtung präsentiert, sondern eine asymmetrische Raumlage wählt, bei der die flankierenden Seitenflügel bildparallel erscheinen und die querliegende Hauptfassade orthogonal zur Bildebene orientiert ist. Die gesamte Porticusanlage ist zweigeschossig, am Ende der Seitenflügel befinden sich Wohntürme. Während hinter der Villa ein Park mit Baumbestand zum Vorschein kommt, wird davor eine formale Gartenanlage mit Rasenflächen von den Porticen eingeschlossen und an der offenen Seite von einer regelmäßigen Pflanzung mit Buchsstauden gesäumt. Am Kai der *basis villae* ist eine Reihe von Statuen (darunter zwei Reitermonumente) aufgestellt. Zwei Staffagefiguren – im Vergleich mit der Villenarchitektur in starker Bedeutungsperspektive vergrößert – spazieren im Garten, während am jenseitigen Küstenstreifen im Vordergrund rechts ein Angler erscheint, der unter einer Sitzstatue auf hoher Basis beim Fischen zu sehen ist, sodass ein kompositorisches Gegengewicht zur Villa im linken Bildteil entsteht.

Im Vergleich zwischen den Vordergrundmotiven und dem Villenkomplex im Mittelgrund findet eine merkbare Größenverminderung zum Hintergrund statt, wobei unklar bleibt, ob diese Verkleinerung zentralperspektivische_{Min} Verhältnisse aufgreifen soll oder Ergebnis einer Bedeutungsperspektive (Figuren) ist (Abb. 402a). Die *porticus triplex* erscheint in einer Kavalierverspektive_{Min}¹²²² mit Seitenansicht von rechts, deren Aufsicht etwas gemildert ist,

¹²²¹ Rostowzew vermerkt, dass einer der Landschaftspinakakes mit einer Serie von Tondi und rechteckigen Bildern zusammenhing, die alle gleichzeitig in Gagnano gefunden wurden „und wohl zur Dekoration desselben Hauses“ gehörten. Die Villa San Marco liegt auf einer Kuppe zwischen den heutigen Orten Castellammare di Stabiae und Gagnano. Bei der erwähnten „Serie teils runder, teils rechteckiger kleiner Bilder“ handelt es sich vermutlich um die Tondi und Pinakes aus San Marco, die ebenfalls ausgeschnitten und nach Neapel verbracht wurden (MN

9409, 9408, 9511, 9480). Zu den spärlich publizierten Villenpinakes MN 9479 vgl. Barbet 1999, Abb. 32; Croisille 1982, 209 (vespasianisch); Förtsch 1993, Taf. 12.3 (mit falscher Inventarnummer); Rostowzew 1911, 73 f. 75; Wataghin Cantino 1969, 40. 42.

¹²²² Die entsprechenden Tiefenlinien an der querliegenden Hauptporticus und den *turres* sind nicht ganz parallel, sondern leicht divergent. Der Ansichtswinkel beträgt ca. 30°.

aber mit den Tiefenlinien der *basis villae* und der Gartenbegrenzung stark konvergiert. Dort ist die Draufsicht um einiges steiler gewählt, während die hohe Statuenbasis im Vordergrund normalansichtig wiedergegeben ist¹²²³. Im fernsten Hintergrund erfolgt die deutliche und malerisch gelungene Angabe eines natürlichen Horizonts: Die Meeresoberfläche als durchgehend dargestellte Grundebene grenzt linear an einen farblich gefassten Himmel in Grau-Blau, der zum natürlichen Horizont immer heller wird und in cremrosa Töne übergeht. Gemäß zentralperspektivischer Raumerfassung tritt also die „Idealsituation“ ein, dass konstruktiver und natürlicher Horizont annähernd zusammenfallen. Dass in MN 9479a aber keine Zentralperspektive_{Min}, sondern eine Mischperspektive₂ vorliegt, äußert sich darin, dass die dargestellte Horizontlinie nicht zu konstruktiven Zwecken im zentralperspektivischen Sinne genutzt wird, sondern in Kombination mit einer Kavalierperspektive_{Min} auftritt. Diese Verbindung von natürlichem Horizont und Kavalierperspektive_{Min} nimmt sich optisch aber weniger störend aus als zu erwarten, sondern erzeugt vielmehr den Eindruck, als würde der gezeigte Villenkomplex aus großer Entfernung betrachtet, wodurch der panoramaartige Effekt womöglich verstärkt wird. Sempel und einheitlich erfolgt die Beleuchtung von links vorne mit Eigenschatten auf den Objektpartien in Seitenansicht von rechts (*turres*, Statuenbasis).

- *Rechter Villenpinax, MN 9479b, Abb. 316*: Aufgrund des übereinstimmenden Formats, der gemeinsamen Stilistik und desselben roten Malgrundes, der an einigen beschädigten Stellen sichtbar wird, lässt sich die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der beiden Pinakes begründen. Dem Pendant vermutlich auch in der Architekturtypologie entsprechend, zeigt MN 9479b einen Villenkomplex mit II-förmigem oder vielleicht Λ -förmigem Grundriss als Hauptmotiv, wobei die Modifikation zum Gegenstück in einer veränderten Raumlage besteht¹²²⁴. Gemäß dem *varietas*-Prinzip und in Abwechslung zum räumlichen Bildaufbau öffnet sich die *porticus triplex* bzw. Λ -förmige Anlage diesmal in zentral-symmetrischer Ausrichtung zum Betrachter. An den Eckpunkten und Seitenflügel bereichern insgesamt vier Türme die Porticusarchitektur. Die Villenanlage befindet sich auf einer Insel oder Landzunge im Mittelgrund, eine ausgedehnte Wasserfläche umgibt das Anwesen, das über eine kleine Brücke im Vordergrund zugänglich ist. Im fernen Hintergrund wird ein Küstenstreifen mit weiteren Porticen sichtbar, der Rest des Freskos ist stark beschädigt. Die Ausführung des Landschaftspinax ist locker und so „impressionistisch“ skizzenhaft gehalten, dass sich weitere Details kaum ausmachen lassen. In Anpassung an die zentral-symmetrische Komposition wird für die *porticus triplex* eine Axialperspektive₁ verwendet (Abb. 402b). Die erkennbaren Tiefenlinien der Porticusflügel entsprechen einer axial kombinierten Kavalierperspektive, deren Schnittpunkte eine Protosagittale markieren. Die Aufsicht ist mit annähernd 45° relativ steil gewählt, beim rechten Porticusflügel aber deutlich niedriger angesetzt

¹²²³ Linearperspektivisch skurril ist die Darstellung der Gewand- und Reiterstatuen an der Kaimauer (Abb. 317): An jenem Abschnitt der Uferbefestigung, die (vermutlich) orthogonal zur Bildebene ausgerichtet ist und in Seitenansicht von rechts erscheint, werden die Statuen nicht anhand einer Vertikalachse ausgerichtet, sondern die Vertikalgrößen werden im Bild schräg abgetragen. Maßgeblich für diese merkwürdige Ausrichtung ist offenbar die Tiefenlinie der Kaimauer, der die ersten beiden Standbilder linearperspektivisch völlig haarsträubend „angepasst“ sind, indem sie aus der Vertikalen gekippt wurden, wobei sie nicht ganz rechtwinkelig zur Kaimauer stehen: Probleme warf womöglich das Reiterstandbild auf, dessen Langseite parallel zur Uferbegrenzung platziert war (also orthogonal zur Bildebene) und anhand der entsprechenden Tiefenlinie

orientiert wurde. Dass die korrekte Ausrichtung der Figurenstatuen nun nicht mehr bewältigt wurde, zeugt von erheblichen linearperspektivischen Schwächen und Unsicherheiten.

¹²²⁴ Rostowzew (1911, 75) interpretierte die Grundrissform der Porticusarchitektur als Λ -förmig, nahm also zwischen den Porticusflügeln und der rückwärtigen Säulenhalle keinen rechten, sondern einen stumpfen Winkel an. Eine eindeutige Entscheidung zwischen II-förmiger oder Λ -förmiger Grundrissform fällt jedoch umso schwerer, als die perspektivische Struktur eine vage Axialperspektive₁ ist und die Porticusflügel zu allem Überfluss noch verschiedene Winkel mit der bildparallelen Querseite einschließen! Die genaue Deutung der Grundrissform (eher II-förmig, eher Λ -förmig?) muss also letztendlich offen bleiben.

als beim linken. Die linearperspektivische Gestaltung erfolgt also mittels einfacher und standardisierter Darstellungsrezepte, die sich in vergleichbaren Villenbildern mit zentral-symmetrischer *porticus triplex* häufiger wiederfinden und nur äußerst rudimentär zentralperspektivische_{Min} Verhältnisse aufgreifen. Die axialperspektivische₁ Gestaltung stellt hier lediglich eine grobe und reduzierte Annäherung da, die im Hintergrund mit einer Größenverminderung der Architekturen verbunden wird, um auf nicht-konstruktivem Wege ein nachträgliches Merkmal zentralperspektivischer_{Min} Relationen zu integrieren.

◆ *Neapel, MN 111478, ausgeschnittener Pinax im Querformat unbekannter Herkunft* (Abb. 310): Das bisher kaum beachtete Landschaftsbild MN 111478 (0,38 × 0,55 m) aus unbekanntem Dekorationskontext lässt sich den Stabianer Pinakes unmittelbar anschließen, da es in mehrfacher Hinsicht mit diesen vergleichbar ist und vermutlich ebenfalls einer fortgeschrittenen Phase des Vierten Stils angehört¹²²⁵. Es handelt sich um ein aussagekräftiges Beispiel für jene Gruppe flüchtig und schlampig gestalteter Villenbilder, die als zweitrangige und rein dekorative Randelemente des Wandsystems kaum einen qualitativen Anspruch erhoben und dementsprechend einer nachlässigen Ausführung unterliegen, die sich an kompositorischen Vorläufern und etablierten Modellentwürfen orientiert. Dabei kommt es nicht nur zur Wiederholung von Standardmotiven aus dem Repertoire der Villenbilder, sondern auch zur Übernahme jener räumlichen Darstellungsschemata, die mit bestimmten Architekturformen verbunden wurden und die Verwendung von Musterbüchern nahelegen. Die eigenwillige Zusammenstellung verschiedener Villenmotive in MN 111478 erweckt diesbezüglich den Eindruck, als wären typisierte Grundmuster einzelner Villenarchitekturen und ihre vorgeprägten Darstellungskonventionen aus vorhandenen Musterbüchern herausgegriffen und mehr oder weniger beliebig kombiniert worden: Nicht nur die Staffagefiguren scheinen unterschiedlichen Quellen entnommen (Lastenträger, Angler, Spaziergänger, Ziegenhirten), auch die Villenarchitekturen und das Nebeneinander von II-förmigen und Γ-förmigen Typus wirken zusammengewürfelt¹²²⁶. In dieser Hinsicht mutet das Ensemble aus Villen- und Porticusmotiven, Türmen und bunt gemischten Staffagefiguren so unkonventionell an, dass man sogar überlegen könnte, das Landschaftsbild weniger im Sinne einer Villendarstellung als einer Stadtansicht zu deuten: Obwohl sich die einzelnen Architekturtypen merkbar an jenem Formenkanon orientieren, der im Genre der Villenbilder ausgeprägt wurde, könnten die Porticus- und Architekturmotive hier so kombiniert sein, dass die Intention einer *urbs maritima* zugrunde liegt. Womöglich handelt es sich bei der Darstellung der II-förmigen Porticusanlage auch weniger um eine Villa als um den Versuch, ein Forum abzubilden¹²²⁷, wobei jedoch Anleihen bei der Villenikonographie genommen wurden. Für eine solche Interpretation könnte der herausgehobene Zentralbau im Hintergrund sprechen, der von den Porticen umschlossen wird, in Frontalansicht wiedergegeben ist und an einen Forumstempel auf hohem Podium erinnert. Es entsteht der Verdacht, als wären hier zwar gängige Formeln aus dem Motivspektrum der Villenarchitektur be-

¹²²⁵ Marginale Erwähnungen bei: Baldassarre u. a. 2002, 192. 202 (Datierung in den späten Dritten Stil); Bragantini – Sampaolo 2010, 395 (mittlerer bis später Dritter Stil); Croisille 1982, 212 (der eine neronische bis flavische Datierung erwägt); Ferarri u. a. 1986, 130; Förtsch 1993, Taf. 33; Lehmann 1953, 104; Rostowzew 1911, 75; Wataghin Cantino 1969, 43.

¹²²⁶ Ähnlich wie im vorangehenden Beispiel (MN 9479b) entschied sich Rostowzew (1911, 75) für eine Λ-förmige Interpretation der doppelflügeligen Porticusanlage im Mittelgrund. Im Unterschied zum vorangehenden Fall, wo die Deutung letztendlich aufgrund der diffusen Axialperspektive offen bleiben musste, lässt sich in diesem Beispiel aber auf linearperspektivischer Basis eher zugunsten

eines ungefähr II-förmigen Grundrisses argumentieren.

¹²²⁷ Eine dementsprechende Deutung als Forum wurde von Rouveret (in: Baldassarre u. a. 2002, 192) erwogen, die in dem Neapler Fresko 111478 „die fortschreitende Veränderung hin zu einer wirklichen Stadtansicht mit pittoresken Szenen“ veranschaulicht sieht. Diese Tendenz, die sich in vergleichbaren Villen- und Hafengebilden derselben Zeitstufe (später Dritter und vor allem Vierter Stil) noch deutlicher bemerkbar macht, kann für den Neapler Pinax nur bedingt festgestellt werden, da die dortige Ikonographie so vage, diffus und letztendlich unklar bleibt, dass sie zwischen einer beliebig zusammengestellten Villenlandschaft und einer eigenwilligen Stadt- und Forumsansicht zu schwanken scheint.

nutzt, aber so aus dem thematischen Kontext gelöst worden, dass die Ansicht einer Forumsarchitektur oder Seestadt zustande kommt – eine mögliche Darstellungsabsicht, die nur bedingt als gelungen zu werten ist, da die genaue ikonographische Intention – *villa maritima versus urbs maritima* – letztendlich unklar bleibt.

Eine gewisse Simplifizierung und Schematisierung lässt sich auch in der perspektivischen Darstellungsweise beobachten, für die ebenfalls auf verbreitete „Rezepte“ und gängige Modelle der bildlichen Raumerfassung zurückgegriffen wurde¹²²⁸ (Abb. 403). Dementsprechend formelhaft und regelrecht übertrieben fällt die Luftperspektive an der Π -förmigen Porticusanlage im Mittel- und Hintergrund aus, wo die Architekturen besonders blass und kontrastarm erscheinen¹²²⁹. Sporadisch, aber durchaus einheitlich erfolgt die Angabe von Eigen- und Schlagschatten, die einen gleichmäßigen Lichteinfall von links nahelegen. Zwar lässt sich in linearperspektivischer Hinsicht die Zuhilfenahme einfacher räumlicher Darstellungsmittel beobachten, es wäre m. E. aber verfehlt, dem Neapler Fresko MN 11478 jegliche räumliche Kohärenz abzuerkennen und stattdessen von einer „Linienkreuzung ohne jeden Raumeffekt“ zu sprechen¹²³⁰. Im Gegenteil verwendet der Landschaftspinax grundsätzlich keine anderen Mechanismen der Raumdarstellung als jene, die auch bisher beobachtet wurden – er bedient sich der verbreiteten Axialperspektive₁, die in vielen Villenbildern, vor allem jenen mit zentral-symmetrischem Bildaufbau, zum Einsatz kommt. Diesbezüglich besteht eine auffällige Parallele zur linearperspektivischen Gestaltung der Π - bis Λ -förmigen Porticusarchitektur in MN 9479b, die ebenfalls mit einer sagittal gespiegelten Axialperspektive₁ arbeitet: Das vergleichbare Motiv in MN 111478 ist nicht nur in derselben Raumlage mit zentral-symmetrischer Ausrichtung zum Betrachter angeordnet, sondern auch ziemlich übereinstimmend in einer axial gespiegelten Kavalierverspektive mit der Protosagittalen im Bereich des „Podiumstempel“ wiedergegeben. Während der frontal orientierte „Tempel“ in aufrissartiger Normalansicht erscheint (das Dach ist nicht einsehbar), entspricht die Draufsicht der annähernd parallelen Tiefenlinien an der Porticus einer gemilderten Kavalierverspektive (ca. 40–35°). Die Linearperspektive der Γ -förmigen Architektur im Mittel- und Vordergrund ist dieser kavalierverspektivischen Tendenz weitgehend angepasst, die Tiefenlinien am orthogonal verlaufenden Porticusflügel konvergieren nur sehr leicht, der entsprechende Ansichtswinkel weist eine vergleichbar steile Draufsicht (ca. 40°) auf¹²³¹. Übereinstimmend mit der Axialperspektive₁ der Π -förmigen Anlage und gemäß der Protosagittalen erfolgt die Seitenansicht der Γ -förmigen Architektur, die sich rechts der Vertikalachse befindet, von links und kommt der axialen Raumerschließung also durchaus entgegen. Demgegenüber etwas inkonsequent mutet die normalansichtige Gestaltung des Rundturms an, der sich direkt an die Γ -Porticus anschließt. In Bezug auf die linearperspektivische Gestaltung in MN 111478 lässt sich also festhalten, dass eine merkbare Tendenz zur axialen Kavalierverspektive_{Min} besteht und in der Folge eine relativ starke Draufsicht Anwendung findet. Diese Draufsicht wird im Sinne einer axonometrischen Raumerschließung sowohl im Vordergrund als auch im Hintergrund annähernd

1228 In dieser Hinsicht ist der Einschätzung von Wataghin Cantino (1969, 43) teilweise Recht zu geben, die für MN 111478 ein Desinteresse an räumlichen Problemen, die Übernahme tradierter Schemata und das Ausbleiben origineller Raumlösungen konstatiert.

1229 Die Effekte der Luftperspektive werden erst auf sehr große räumliche Distanzen sichtbar.

1230 So Wataghin Cantino (1969, 43): „[...] come in un affresco di Pompei (MN 111478) in cui gli edifici, soprattutto quelli in secondo piano, sono ridotti ad un intersecarsi di linee completamente svuotate di efficacia spaziale.“

1231 Wird die vordere Porticusarchitektur als Γ -förmig interpretiert, kann aufgrund der perspektivischen Darstellungsweise folgendes Argument zugunsten einer Π -förmigen

Interpretation der hinteren Porticusanlage vorgebracht werden: Für die Γ -förmige Architektur kommt eine etwas verschwommene Kavalierverspektive_{Min} zum Einsatz, deren Aufsichtswinkel ca. 40° beträgt. An der hinteren Architektur kommt eine vergleichbare Darstellungsweise in axial gespiegelter Form zum Einsatz, der Ansichtswinkel beträgt nahezu übereinstimmend 35° (rechte Porticus) bis 40° (linke Porticus). Wenn es sich also in beiden Fällen um Kavalierverspektiven_{Min} handelt und die vordere Architektur einen Γ -förmigen Grundriss besitzt, dann verlaufen die hinteren Porticen annähernd parallel zur vorderen Porticus, also ebenfalls orthogonal zur Bildebene; daraus folgt, dass der hinteren Porticusanlage eine Π -förmige Architektur zugrunde liegt.

gleich beibehalten (im Hintergrund erfolgt lediglich eine leichte Verminderung der Aufsicht). Die Einhaltung eines gleichen (ähnlichen) Ansichtswinkels im gesamten Bildraum sollte aber nicht voreilig als Zeichen von „Unräumlichkeit“ gewertet werden, sondern ist zunächst ein Hinweis auf eine eher parallelperspektivische Raumerfassung und in weiterer Folge ein Indiz für die Hinwendung zu solchen Darstellungsformen, die einer eher kartenverwandten Landschaftspräsentation entgegenkommen. In diesem Sinne sei daran erinnert, dass kavalierverspektivische Verfahren zu den beliebtesten Varianten der kartenverwandten Darstellung („perspektivische Karten“) gehören und dieser Modus gerade für Stadtpläne/Stadtansichten und kleinere Landschaftszusammenhänge besonders geeignet ist. In dieser Hinsicht scheint sich in MN 11478 eine Entwicklung anzukündigen, die nicht nur darin besteht, einfache Linearperspektiven zu tradieren, gängige Verfahren zu übernehmen und zu kombinieren, sondern sich mithilfe einer verstärkten Draufsicht und einer axonometrischen Raumordnung an die Ergebnisse „perspektivischer Karten“ anzunähern¹²³². Auf diesem Wege kommt es aber nicht zu einer „unräumlichen“ Darstellungsform, sondern zu einer optisch abstrakteren Raumschließung, deren spezifische Leistung in der räumlichen Deutlichkeit und ihrem klarem Überblickscharakter liegt, sodass sie einer Vermittlung struktureller Raumverhältnisse angemessen ist. Die Vermutung, dass es sich in MN 11478 weniger um ein typisches Villenbild als um eine experimentelle Stadtansicht handelt, könnte also auch in linearperspektivischer Hinsicht eine Stütze erhalten und sich mitunter darin äußern, dass axial-axonometrische_{Min} Strategien gegenüber dem Bedürfnis nach zentralperspektivischer_{Min} Raumgestaltung eine Aufwertung erfahren.

◆ *Casa della Venere in Conchiglia, Pompeji II 3, 3, Peristyl, Ost- und Westwand, querformatige Pinakes* (Abb. 318. 319):

Die Casa della Venere in Conchiglia ist eines der wenigen pompejanischen Beispiele des Vierten Stils, aus dem sich eine gesamte Raumdekoration mit mehr als einem Villenbild *in situ* erhalten hat. Die beiden Pinakes wurden als thematische Pendants konzipiert und befinden sich an den Wänden des bekannten Peristyl-Gartens. Während die kleinen Bildfelder mit den Villenszenen die Innenwände des Peristyls zu Seiten des Tablinums schmücken, ist an der rückwärtigen Südwand eine megalographische Gartendekoration angebracht, die neben gemalten Wasserbecken, einer Marsstatue und verschiedensten Vogelarten vor dichtem Baum- und Sträuchergewirr das berühmte Motiv der Venus in der Muschel zeigt (Abb. 168. 169). Die Gartenbemalung des Peristyls wird in der Forschung recht einheitlich in die Spätphase des Vierten Stils (flavisch) datiert, der auch die Villenbilder angehören¹²³³. Diese sind nicht in eine Gartenmalerei integriert, sondern in eine Dekoration mit einfachem, rotem und gelbem Feldersystem eingebunden, das in seiner reduzierten Stilistik ebenfalls charakteristisch für den fortgeschrittenen Vierten Stil ist. Obwohl beide Landschaftsbilder recht flüchtig ausgeführt sind und auf den ersten Blick durchaus die Wirkung eines einheitlichen Bildensembles in skizzenhaft-impressionistischer Malweise vermitteln, lassen sich feine Unterschiede ausmachen, die womöglich darauf hindeuten, dass die Pinakes von verschiedenen Malern ausgeführt wurden¹²³⁴. Diesbezüglich haben die querformatigen

¹²³² Dazu passt auch, dass die Darstellung eines natürlichen Horizontes ausbleibt. Die Wasserfläche erstreckt sich nahtlos bis in den Hintergrund, die Grundebene nimmt das gesamte Bildfeld ein.

¹²³³ Zu den Wandmalereien in der Casa della Venere in Conchiglia, vor allem zu den Gartenmalereien im Peristyl vgl. u. a.: Barbet 2009, 203; Croisille 2005, 225; Jashemski 1979, 63–66; Jashemski 1993, 330; Ling 1991, 152; Mielsch 1981, 163; Mielsch 2001, 195 f.; Moormann 1988, 159; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 301–312; Peters 1963, 178.

¹²³⁴ Diese Vermutung wurde von Thagaard Loft ge-

äußert, der die Villenpinakes der Casa della Venere bisher als Einziger publizierte und einer genaueren Analyse unterzog. Die leichten stilistischen Variationen deutet Thagaard Loft als „Handschrift“ zweier unterschiedlicher Maler, für eine späte (flavische) Entstehungszeit der Pinakes führt er das Argument an, dass die Tendenz zur stilistischen Flüchtigkeit und lockeren Ausführung eine Niedergangerscheinung der letzten Dekorationsphase in Pompeji sei. Obwohl skizzenhafte Villenbilder im späten Vierten Stil durchaus vorkommen – die Pinakes der Casa della Venere nehmen hier insofern eine Sonderstellung ein, als sie im Dekorationskontext erhalten und im Gegensatz zu den

Villenszenen der Casa della Venere vor allem kontextuelle Aussagekraft und sind insofern wertvoll, als sie das Vorkommen von formal-ikonographischen „Villenpendants“ im erhaltenen Raumzusammenhang bezeugen, während die perspektivische Analyse wenig ergiebig ist. Mit ihrer Fokussierung auf einen einzelnen, hervorgehobenen Villenkomplex lassen sich die beiden Pinakes auch nur bedingt als Panoramadarstellungen auffassen, da die landschaftliche Umgebung eher reduziert wirkt und das architektonische Motiv den Schwerpunkt der Aufmerksamkeit bildet.

- *Villenpinax der Ostwand, Abb. 318*: In doppeltem Rahmen entfaltet sich die Villenszene inmitten des ockergelben Wandfelds als eine Küsten- und Uferlandschaft. Auf einer Insel oder Landzunge gelegen und vom Meer umgeben, liegt der lang gestreckte Porticuskomplex auf einer vorspringenden *basis villae*. Rechts an der Küste geht ein Angler auf Fischfang, ein Boot befährt das Gewässer im Hintergrund, wo in der Ferne Schemen sichtbar werden und die Meeresfläche recht diffus in den blauen Himmel übergeht. Eine Parkanlage taucht hinter der Porticus auf, die mit bildparalleler Orientierung in aufrissartiger Normalansicht erscheint. Linearperspektivisch interessant ist die *basis villae* in schräger Raumlage (Abb. 404). Die konvergierenden Tiefenlinien deuten eine Zweipunktperspektive_{Min} an, die entsprechenden Fluchtpunkte liegen aber nicht auf einer Horizontalen. Die Konvergenzbereiche sind niedrig genug angesetzt, um nicht mit der normalansichtigen Porticus in Widerspruch zu geraten, sondern harmonisieren relativ angemessen damit und passen zur Lage des verschwommenen natürlichen Horizonts (etwa in der Bildmitte). Die Gestaltung der Beleuchtungssituation erfolgt sparsam, aber einheitlich, mit Eigenschatten an den rechten Objektseiten und einem angenommenen Lichteinfall von links vorne. Obwohl sich der Landschaftspinax einer flüchtigen Stilistik mit verschwommener Linienführung bedient, machen sich keine gröberen Verstöße gegen eine zentralperspektivische_{Min} Raumordnung bemerkbar, sodass trotz reduzierter Motivik, diffuser Tiefenräumlichkeit und skizzenhafter Technik ein visuell ansprechender Raumeindruck zustande kommt.
- *Villenpinax der Nordwand, Abb. 319*: In übereinstimmender Rahmung präsentiert sich das Nordwandbild auf einer dunkelroten Fläche des Feldersystems. Dem Gegenstück der Ostwand vergleichbar bildet eine *villa maritima* das Hauptmotiv der Landschaftsdarstellung; sie gibt den architektonisch interessanten Sondertypus der T-förmigen Porticusanlage wieder. Den Villenkomplex trägt ein massives Podium, das auf Bogenstellungen ins Meer hineinragt, sodass zumindest einer der Porticusflügel vollständig von Wasser umgeben ist, während die restliche Architektur direkt am Ufer liegt. Als Staffagemotive tauchen ein Angler und ein Ruderboot im Vordergrund auf, einfache Standfiguren beleben den Mittelgrund vor einer dicht geschlossenen Hintergrundkulisse aus hellen Bergketten, die eine leichte Luftperspektive andeuten. Der zurückliegende Porticusflügel im Mittelgrund ist bildparallel ausgerichtet, der vorragende Trakt der T-förmigen Anlage entsprechend orthogonal orientiert (Abb. 405). Die dortigen Tiefenlinien und jene an der Kaimauer verlaufen parallel bis konvergent und geben eine Seitenansicht von rechts mit ziemlich hoher Aufsicht wieder (40°). Die mischperspektivischen Tendenzen setzen sich am hinteren Porticusflügel fort und werden dort forciert: Denn es wird nicht nur eine Seitenansicht von rechts auf das Podium wiedergeben, sondern es erfolgt auch gleichzeitig eine Seitenansicht von links, der die Schmalseite der hinteren Porticus und die entsprechende Kaimauer unterworfen sind. Diese Darstellungsweise entspricht bei Zugrundelegung einer regelmäßigen Grundrissform jedoch einer umgekehrten Perspektive, da die Orthogonalen desselben Ob-

meisten Einzelbildern gut datierbar sind –, muss festgehalten werden, dass sich diese Tendenz meist nur in den kleinformatigen, rein dekorativen Pinakes greifen lässt und auch hier bei weitem nicht alle Beispiele betrifft: Im Gegenteil kennt der Vierte Stil noch in seiner Spätphase sowohl flüchtig-simple Dekorationsbilder als auch stilistisch ausge-

feilte Pinakes, sorgsam elaborierte Friese und detaillierte Szenen, die ganze Wände füllen. Während des fortgeschrittenen Vierten Stils gibt es also für das Villenbild durchaus ein Repertoire an stilistischen Modi, die dem Zweck und Anspruch jeweils angemessen sind. Zu den Villenpinakes der Casa della Venere vgl. Thagaard Loft 2003, 16 f. 20 f.

jekts in *beiden* Seitenansichten zugleich gezeigt werden! Angesichts dieses eklatanten „faux pas“ in der linearperspektivischen Gestaltungsweise trägt auch das Vorhandensein konvergierender Tiefenlinien an der Kaimauer und Porticusschmalseite (in Seitenansicht von links) nichts mehr zu einer zentralperspektivischen_(Min) Vereinheitlichung des Raumgefüges bei, das sich als disparate Mischung von parallelen, konvergenten und divergenten Perspektiveformen erweist. Als eine Folge der inkongruenten Ansichtswinkel führt auch die Anwendung der „Schattenregel“ nicht zu einer einheitlichen Beleuchtungssituation, sondern zu einer inkonsequenten Verteilung der Eigenschatten: Während der Lichteinfall am orthogonal platzierten Porticusflügel von rechts *hinten* erfolgt, wird für die quer gelagerte Säulenhalle eine Beleuchtung von rechts *vorne* angenommen, sodass die bildparallelen Fronten sowohl im Schatten liegen als auch erleuchtet sind. Dass die Landschaft im Nordwandpinax trotz dieser perspektivischen Unstimmigkeiten einen guten Raumüberblick bietet und in ihrer architektonischen Struktur deutlich erfassbar bleibt, ist hauptsächlich dem hohen Ansichtswinkel zu verdanken, der einer Erschließung räumlicher Lageverhältnisse entgegenkommt¹²³⁵.

◆ *Isistempel, Pompeji VIII 7, 28, Porticus (Raum 1), querformatige Pinakes, Neapel, MN 9505*
(Abb. 322):

Neben den sakral-idyllischen und nilotischen Tafelbildern der Porticus und den Panoramaprojekten des Ekklesiasterions, von denen ein Beispiel bereits besprochen wurde, gehörten auch Villenbilder und Naumachien zum vielfältigen und variantenreichen Ensemble aus Landschaftsbildern im pompejanischen Isistempel. Dessen Wanddekorationen lassen sich in eine Ausmalungsphase des späten Vierten Stils, in spätneronische und flavische Zeit, datieren¹²³⁶. Diese Villenbilder und Naumachie-Pinakes, die sich von der ägyptischen Motivik der Sakral-Idyllen und Pygmäenszenen deutlich unterscheiden, waren an verschiedenen Stellen ins rotgrundige Wandsystem der Porticus eingebunden¹²³⁷. Am Übergang von der Sockelzone zu den rot-monochromen Flächen der Wandmitte, in denen sakral-idyllische Vignetten zu schweben scheinen, war eine Serie von querformatigen Pinakes unterhalb der filigranen Stangenarchitektur in Grün und Gold angebracht. Das Variationsprinzip findet in diesen gerahmten Tafelbildern insofern Beachtung, als sich einerseits Landschaftsszenen mit Stillleben abwechseln, andererseits verschiedene Genera der Landschaftsmalerei – wie Sakral-Idyllen, Pygmäenlandschaften, Villen- und Hafenarchitekturen, Marine- und Uferlandschaften – alternierend kombiniert wurden. Das zweite Ensemble aus gerahmten Landschaftsbildern war in der weißgrundigen Oberzone des Wandsystems angebracht, wo die Bilder als wertvolle Pinakes inszeniert und mit einem Volutenepithem versehen waren (Abb. 254). Aus den Voluten entfaltet sich mittig ein vegetables Ornament mit minutiösen Ranken- und Blütenmotiven, das seitlich von zwei Pfauen eingerahmt wird, die auf goldenen Kandelabern sitzen¹²³⁸. In den Landschaftspinakes selbst, deren „impressionistische“ Stilistik und Farbwertigkeit mit bevorzugten Blau- und Grüntönen eine einheitliche Wirkung her-

¹²³⁵ Zwei vergleichbare Villenbilder, die vermutlich derselben Zeitstufe des späten Vierten Stils angehören, befinden sich in Neapel unter der Inventarnummer MN 9844. Es handelt sich um Rundmedaillons auf weißem Grund, die eine ähnlich konzentrierte und reduzierte Landschaftskomposition mit einem Villenkomplex („Porticus-Villa“) im Zentrum präsentieren. Im Vergleich mit dem betonten Hauptmotiv fällt der umgebende Landschaftsraum begrenzt und rudimentär aus. Vgl. Andreae 1793, 186 f.; Thagaard Loft 2003, 20 f.

¹²³⁶ Nach einem Einsturz während des Erdbebens von 62 n. Chr. wurde der Isistempel neu freskiert. Vgl. Blanc – Eristov 2000, 227–309; De Caro – Cantilena – Sampaolo

1992, 67; Ling 2005, 35.

¹²³⁷ Zu den Dekorationen der Porticus und den dortigen Villenbildern vgl. u. a.: Croisille 1988, 124–127. 130; Croisille 2005, 215; Croisille 2010, 99 f.; De Caro – Sampaolo u. a. 1992, 24–32; Elia 1941, 9–13; Leach 2004, 241 f.; Ponticello – Andreae – Kunze 1989, 220; Rostowzew 1911, 78–82; Schefold 1962, 154; Thagaard Loft 2003, 12. 25.

¹²³⁸ Zur Stellung der Landschaftsbilder im Wandsystem und der Dekoration der weißgrundigen Oberzone vgl. Aßkamp – Brouwer u. a. 2007, Ergänzungsheft 6. 8 f.; Elia 1941, 9 f.

stellen, wechseln sich sakral-idyllische Motive und Villenarchitekturen ab. Wurde in den nilotischen Szenen, Pygmäen-Pinakes und sakral-idyllischen Vignetten noch merkbar, wenn auch stereotyp und in Form von gängigen *topoi* auf den Großraum Ägypten, seine charakteristische Fauna, Flora und Kulte angespielt, bleiben diese Konnotationen für die Villenbilder und Naumachie-Gemälde¹²³⁹ völlig aus, da in ihnen sowohl die Porticus- und Hafenarchitektur als auch die Landschaftstopographie eher an die Küsten Kampaniens und Latiums erinnern (Abb. 320. 321). Zur perspektivischen Analyse der Villenbilder sei an dieser Stelle nur ein besonders prägnantes Beispiel der Hauptzone herangezogen¹²⁴⁰:

- *MN 9505, Pinax in der rotgrundigen Hauptzone unterhalb der Stangenarchitektur, Abb. 322:* Mit seiner motivischen Kleinteiligkeit und dem betonten Querformat erinnert der ausgeschnittene Pinax MN 9505 entfernt an die Villenfriese der Casa del Citarista, wobei die erhaltenen Reste des Wandsystems (goldene Säulenbasen und -schäfte) die Inszenierung als Tafelbild am Übergang von Sockel- und Hauptzone belegen¹²⁴¹. Die lebhaft und weitgehend natürliche Polychromie mit bevorzugten Blau-, Rot-, Ocker- und Grüntönen, die durch den großzügigen Einsatz von Weiß belebt und wie erleuchtet wirkt, hebt sich kontrastreich gegen das rot-monochrome Dekorationssystem der Hauptzone und das schwarze Ornamentfeld der Sockelzone ab. Neben der markanten Stilistik, die „impressionistische“ Tendenzen mit einer sorgsamem Behandlung der Architekturen verbindet, ist die Wahl der Motive insofern von besonderem Interesse, als das Thema der *villa maritima* hier eine detailreiche und charakteristische Ausprägung erfährt: Architektonisches Hauptelement bildet ein II-förmiger Porticuskomplex auf hohem Podium in derselben Grundrissform. An den Schmalseiten der Flügelbauten führt jeweils eine Treppe auf das Podium, wo mehrere Figuren als weiße Silhouetten angedeutet sind. Die *porticus triplex* präsentiert sich dem Betrachter in zentral-symmetrischer Anordnung, wobei die bildparallele und rückwärtige Hauptporticus durch einen erhöhten Säulenbau mit Giebeldach im Zentrum bereichert ist. Von einem Zypressen-Park umgeben, erhebt sich die *villa maritima* auf einem Küstenvorsprung oder einer kleinen Insel, während dahinter der Blick aufs Meer und die umgebenden Hafengebäude frei wird. Links tauchen in weiter Ferne die vagen Umrisse von mit Pfeilern gestützten Säulenhallen auf, die einer starken atmosphärischen Perspektive unterworfen sind. Vom rechten Bildrand aus ragt eine mächtige Uferbebauung ins Wasser, die von einer Bogenstellung getragen wird. Entlang dieser Molenbauten verläuft eine eingeschossige Porticus, die bis in den Hintergrund führt und am rechten Bildrand den Blick auf eine weitere, diesmal an Land befindliche Porticus freigibt, vor der eine Anpflanzung mit Zypressen aufragt. Im ufernahen Gewässer, das sich zwischen der Villa und der von Bogen getragenen Porticus befindet, ist eine *piscina* zu erkennen. Bei diesem baulich gestalteten Wasserbecken handelt es sich vermutlich um ein Bassin zur Fischzucht, wie es für etli-

1239 Die Naumachie-Bilder und Marineszenen in der Porticus des Isistempels stehen den Schiffsdarstellungen im Triclinium (p) der Casa dei Vettii nicht nur motivisch, sondern auch formal und stilistisch besonders nahe. Gezeigt werden geruderte Kriegsschiffe, die sich beim Seegefecht rammen oder beim Manöver nebeneinander fahren. An Deck der Galeeren befindet sich eine dicht gedrängte Besatzung aus Marinesoldaten, die mit Schilden und Speeren bewaffnet sind, während im Hintergrund Hafenanlagen und Uferbauten die nahe Küste andeuten. Vereinzelt Vorläufer zu den Naumachie-Szenen des Vierten Stils kommen bereits am Ende des Zweiten Stils auf, wofür die Villa Farnesina mit der ausführlichen Darstellung eines Schiffskampfes an der Küste (Korridor (F); Rom, MN 1231) beispielhaft ist. Zu den Naumachie-Szenen vgl. Avilia-Jacobelli 1989, 139–141; Croisille 1982, 251 f.; Croisille

2005, 262; Croisille 2010, 65. 100 f.; Elia 1941, 8; Mielsch 2001, 185; Peters 1963, 55. 156. 158. 160. 183; Richter 1970, 49 f. Zur Bau- und Kampfweise antiker Kriegsschiffe vgl. Cech 2010, 169–174.

1240 Eine detaillierte Aufschlüsselung der Perspektivstrukturen in den restlichen (gut erhaltenen) Villenbildern der Quadriporticus (MN 9444, 9490, 9481) findet sich bei Hinterhöller 2011, 58–63.

1241 Da allein der Landschaftspinax ausgeschnitten wurde, lässt sich das umgebende Wandsystem nur in Analogie zu den erhaltenen Fragmenten (bspw. MN 8359, 8528, 8541, 8607) erschließen. Zum Villenbild MN 9505 vgl.: Croisille 1982, 211; Croisille 1988, 127. 130; Croisille 2010, 100; De Caro – Sampaolo u. a. 1992, 24 f.; De Caro 2006, 60; Förtsch 1993, 61, Taf. 12; Rostowzew 1911, 74.

che Meeresvillen in Italien bezeugt ist¹²⁴². Im Unterschied zu den ägyptisierenden Sakral-Idyllen und Pygmäenszenen der Porticusdekoration, die an entsprechenden Stellen ins Wandsystems integriert sind, bedient sich das Landschaftsbild MN 9505 eines Motivschatzes, der an charakteristische Architekturformen römischer Villegiatur anknüpft und diese in einem halb urbanen, maritimen Umfeld präsentiert. Stärker als in den teils verbrämten, teils humoristischen Nilszenen, die eher kategorisch als spezifisch auf den Großraum Ägypten verweisen, wird im Villenbild der dokumentarische, lebenswirkliche Aspekt betont, der sich nicht nur in realistischen Details (Porticusarchitektur, *piscina*, Molenbauten) äußert, sondern auch in deren landschaftlicher Einbettung und der topographisch glaubwürdigen Szenerie einer *villa maritima* in Latium oder Kampanien¹²⁴³.

Obwohl auf den ersten Blick durchaus überzeugend, ist die linearperspektivische Raumerfassung nicht ganz unproblematisch (Abb. 406): Das erweist sich bereits an der II-förmigen Porticusanlage in zentral-symmetrischer Ausrichtung. Anders als in den bisherigen Vergleichsbeispielen, in denen die *porticus triplex* ebenfalls mit der Hauptfassade bildparallel orientiert war und sich die Seitenflügel orthogonal zum Betrachter öffneten, erfolgt in diesem Fall keine Frontalansicht, sondern eine einheitliche Seitenansicht von rechts, was an sich völlig unbedenklich ist und eine interessante Variation perspektivischer Darstellungsweise demonstriert. Als verwickelter erweist sich das System der Tiefenlinien an den Porticen und am Podium, die teilweise parallel verlaufen, teilweise konvergieren, also eine Mischperspektive₂ am Einzelobjekt zur Folge haben. Während die meisten Orthogonalen

1242 Bereits Rostowzew (1911, 74) vermutete in dem rechteckigen Becken eine *piscina*, ging jedoch nicht näher auf deren Verwendung ein. Dass es sich hier nicht um ein Schwimmbecken im luxuriösen Gartenkontext handelt (wie bspw. in Oplontis), sondern um ein Becken für Meeresfische, ergibt sich aus zwei Gründen: Erstens befindet sich das Becken nicht inmitten einer regelmäßigen und formal gestalteten Gartenanlage, sondern im Küstenbereich vor der Villa. Die *piscina* ist mehr oder weniger direkt in die offene See integriert und demnach mit Meerwasser befüllt – eine Anlage, die für ein Schwimmbecken unsinnig wäre. Zweitens besaß das Becken eine Binnengliederung und eine mehrfache Unterteilung (wenn auch durch eine Bruchstelle im Fresko kaum mehr ersichtlich), sodass anstelle eines großen Bassins mehrere kleine Becken zur Verfügung standen – auch diese Aufgliederung wäre für ein Schwimmbad unverständlich, ist jedoch im Rahmen römischer Fischzuchtbecken mehrfach bezeugt: Die Haltung von Seefischen in groß angelegten Bassins kam bereits in der Villegiatur des 1. Jh. v. Chr. in Mode. Fischteiche und gemauerte Zuchtbecken galten nicht nur als profitabel und gleichzeitig kostspielig, sondern waren auch ein Synonym des Villenluxus (Varro *de Rer. Rust.* 2, 17, 2; 3, 3, 9; Plin. *Nat. Hist.* 9, 170). Obwohl für die Haltung von Meeresfischen aufwändige Bauten notwendig waren, die als *vivaria* oder *piscinae* bezeichnet wurden, scheuten die Villenbesitzer diesbezüglich weder Kosten noch Aufwand, sodass die Fischhaltung der *piscinarii* wie Lucullus, Crassus oder Hortensius bald ein Symbol der Verschwendung und ein beliebter *topos* der Luxuskritik wurde (Cic. *Epist. ad Att.* 1, 19, 6; 1, 20, 3; Varro *de Rer. Rust.* 3, 17, 2). Dabei dienten die *vivaria*-Anlagen nicht nur rein ökonomischen Zwecken oder den Gaumenfreuden des Villenbesitzers, sondern auch dem ästhetischen Vergnügen, da sich in unmittelbarer Nähe der Fischbecken vielfach Plattformen für die *cena* und Gelageräume befanden, wo man die Fische

„gleichzeitig mit Augen und Gaumen genießen konnte“. Columella (7, 16, 6; 7, 17, 7) beispielsweise, der die Fischzucht als lukrative Einnahmequelle einer *villa maritima* erachtet, erörtert die Anlage einer *piscina*, deren Konstruktion einen ständigen Wasseraustausch zur Sauerstoffanreicherung mithilfe von Gittereinsätzen und einer direkten Verbindung zum Meer gewährleisten musste. Beispielhaft für das Vorhandensein aufwändiger Fischbecken in der Villegiatur der frühen und mittleren Kaiserzeit ist eine Villa auf der Insel Ponza, wo mehrere *piscinae* in unterschiedlicher Anlage die Küste säumten, die mit den Becken für verschiedene Fischarten (flache, sandige Becken für Scholle und Heilbutt, tiefe Felsenbecken für Muränen u. ä.) nach Columella verbunden werden können. Das größte der gebauten Bassins besaß eine rautenförmige Binnengliederung, die ähnlich bei Varro (*de Rer. Rust.* 3, 17, 3–4) erwähnt wird. Die *villa maritima* von Torre Astura bei Antium, deren Mauerwerk eine augusteische Datierung nahelegt, verfügte über einen Wohnkomplex an der Küste und eine maritime Sektion auf einer künstlich angelegten Insel, die über einen Brückenaquädukt mit dem Hauptgebäude verbunden war. Ein Teil dieser „Seearchitektur“ öffnete sich direkt auf die umgebenden Fischbassins, die einen weitläufigen Komplex aus verbundenen *piscinae* bildeten, welche durch einen Damm geschützt waren und gelegentlich eine Binnengliederung für verschiedene Fischarten aufwiesen. Vermutlich diente ein vorspringender Bauteil dieser maritimen Sektion als Exedra oder Gelageraum, wo mit direktem Blick auf das Meer und die anschließenden Bassins die eigenen Zuchtfische verspeist werden konnten. Zur Anlage von Fischbecken und der Verbreitung von *vivaria/piscinae* in der römischen Villegiatur vgl. D’Arms 1970, 18–20, 41; Mielsch 1987, 23–32.

1243 Zum realistischen Charakter der Villenlandschaften im Isistempel, bes. MN 9505, vgl. Croisille 1988, 127, 130, 133 f.; Croisille 2010, 100.

am rechten Porticusflügel eine Kavalierverspektive andeuten, verhalten sich jene an der linken Säulenhalle konvergent dazu. Die gewählte Draufsicht (zwischen 35–45°) vermittelt einen guten Überblick über die architektonische Situation und Grundrissform der Anlage, die Kombination aus konvergenten und parallelen Tiefenlinien fällt optisch kaum ins Gewicht und vermittelt eher den Eindruck großer Ferne (weit entfernte Fluchtpunkte bzw. Parallelität). Unter Verwendung einer ähnlich hohen bzw. geringfügig gemilderten Aufsicht ist auch die Hafensemole mit der Porticus konzipiert, die sich mit kurvularem Grundriss am Ufer entlangzieht und bis in den Hintergrund verläuft. Die Tiefenlinien konvergieren deutlich mit der Entfernung, sodass trotz bogenförmiger Architektur eine Annäherung an zentralperspektivische_{Min} Verhältnisse angestrebt wird, wobei es durchaus kaschierend wirkt, dass die genaue Lage und Ausrichtung der kurvularen Anlage zur Bildebene (orthogonal, diagonal?) im Unklaren bleiben. Im Unterschied zur *porticus triplex* erfolgt keine Seitenansicht von rechts, sondern die Projektionsstrahlen fallen von links oben auf die Küstenbebauung. An diesem Wechsel der Seitenansicht wird deutlich, dass für den Gesamtraum eine axialperspektivische Anordnung gewählt wurde, mithilfe derer eine Art „Protosagittale“ etabliert wird, die sich zwischen der Villa und den Molenbauten befindet. Eine gewisse Verbindlichkeit der Vertikalachse erweist sich an dem frontal ausgerichteten Fischbassin im Vordergrund, dessen konvergierende Tiefenlinien ihren Schnittpunkt an der Protosagittalen besitzen. Dass die vertikale Spiegelungsachse der Seitenansichten aber bei weitem nicht konsequent berücksichtigt wurde und keine konstruktive Beachtung fand, zeigt sich anschaulich an den Tiefenlinien der *porticus triplex*, deren Tiefenlinien sich mit der Protosagittale überschneiden, sodass die axialperspektivische Ordnung nur ungefähr erfolgt. Ähnlich vage bleibt auch die Lage des natürlichen Horizonts, der sich hinter den Zypressen des Villenparks vermuten lässt und im Vergleich mit der Aufsicht an der *villa maritima* etwas zu niedrig angesetzt wäre¹²⁴⁴. Selbst die Verkleinerung der luftperspektivisch verschwommenen Uferbauten im Hintergrund links fällt im Verhältnis zu den restlichen Architekturen nicht ganz gelungen aus, da die Transversallage und damit die Entfernung von der Bildebene keine Beachtung im zentralperspektivischen_{Min} Sinne findet. Denn die skizzierten Stegbauten liegen an der gleichen Transversalen¹²⁴⁵ wie ein Teil der von Bogen gestützten Molenbauten und müssten folglich demselben Faktor der Größenverminderung unterliegen, sind aber deutlich stärker verkleinert als die gleichmäßig konvergierende Architektur der Uferporticus. Jene wichtige zentralperspektivische Relation, wonach an gleichen Transversalen auch eine proportional gleiche Konvergenz und Längenverkürzungen (also auch Verkleinerung) eintritt, findet in MN 9505 keine Berücksichtigung – der inhärente Zusammenhang zwischen Entfernung und sukzessiver Längenverminderung wird einfach ignoriert. Zu diesen mischperspektivischen Tendenzen, die sich einer zentralperspektivischen_{Min} Ordnung des Raumgefüges nur äußerst rudimentär mithilfe axialer Verfahren annähern, kommt eine gewisse Inkonsequenz in der Behandlung von Licht und Schatten: Dezentere Eigenschatten sind an den Seitenansichten der *porticus triplex* angedeutet, der dunkle Bereich rechts vom Podium lässt sich womöglich als eine Art Schlagschatten interpretieren. Folglich würde der Lichteinfall von links vorne erfolgen, was jedoch zu Unstimmigkeiten mit der Verteilung der Eigenschatten an der Uferporticus führt. Dort ist der Eigenschatten im Widerspruch zu einer Beleuchtung von links *vorne* an der bildparallelen

¹²⁴⁴ Diesbezüglich erweist sich auch die aufrissartige Säulenhalle am rechten Bildrand als problematisch, deren Normalansicht viel zu abrupt und disparat mit den Aufsichten der restlichen Architekturen kombiniert ist, vor allem der angrenzenden Uferbebauung, wo sich das unmittelbare Nebeneinander von Draufsicht und Normalansicht besonders störend auswirkt.

¹²⁴⁵ Die entsprechende Transversale markiert jene Horizontale, die den Ansatz der Stützpfiler an der stark verkleinerten Architektur mit der Uferporticus verbindet und in der Grundebene etwa auf jener Höhe liegt, an dem das helle, seichte Wasser langsam in den tiefen, dunkelblauen Bereich übergeht.

Frontseite der Molenbauten angebracht, was also eher für einen Lichteinfall von links *hinten* sprechen würde. An diesem Detail erweist sich abermals die Befolgung einer einfachen „Schattenregel“, die in Kombination mit einer axialen Anlage der Seitenansichten durchaus zu Inkonsequenzen führen kann¹²⁴⁶. Dass es dennoch zu einem optisch gelungenen Bildlicht kommt, ist vermutlich dem gezielten und verstärkten Einsatz von Weiß für die hell erleuchteten Objektseiten zuzuschreiben; dieses kommt nicht nur an den Architekturen, sondern auch an Staffagefiguren und Bäumen exzessiv zum Einsatz und erzeugt die Wirkung stark reflektierender Schemen, die nur mehr im Umriss sichtbar sind. Von Interesse im Hinblick auf die Beleuchtungseffekte ist auch der Einsatz von Weiß für die Darstellung der Wasseroberfläche, die sich kontrastreich gegen die tiefblauen Partien abzeichnet und in ihrer horizontalen Schichtung vermutlich die Lichtreflexe einer spiegelnden Wasserfläche zu veranschaulichen sucht. Mithilfe dieser vielfältigen Lichteffekte entsteht trotz inkohärenter Schattenangaben der Eindruck einer hell erleuchteten Küstenlandschaft, die im Sonnenlicht zu funkeln scheint.

- ◆ *Villa San Marco in Stabiae (Castellammare di Stabia), Cubiculum 52, Cubiculum 60, Porticus 3–5–20, Caldarium 20, querformatige Pinakes, friesartige Paneele und Tondi mit Villen-, Hafen- und verschiedenen Landschaftsszenen, Neapel, MN 8511, MN 9408, MN 9409, MN 9405, MN 9480, MN 9511, ACS 62518, ACS 62532 (Abb. 331–336):*

Die Villa San Marco in Stabiae beherbergt eine umfangreiche Serie verschiedenster Landschaftsbilder, zu denen neben etlichen Villendarstellungen auch Sakral-Idyllen, nilotische Szenerien und einige Hafenansichten im Typus der *urbs maritima* zählen. Damit erweist sich die Villa San Marco als eine der wichtigsten Quellen für die Landschaftsmalerei im Vierten Stil, da sich die gerahmten Szenen nicht nur als Einzelbilder erhalten haben, sondern auch ihr ursprünglicher Kontext rekonstruiert werden kann. Dass der überwiegende Teil der Landschaftspinakes dennoch nicht in seinem originalen Wandzusammenhang bewahrt, sondern ausgeschnitten und entfernt wurde, hat seinen Grund in den Ausgrabungen der bourbonischen Zeit im 18. Jh., als die gerahmten Mittel- und Einzelbilder aus dem Dekorationssystem herausgelöst und ins Museum verbracht wurden. Diese gängige Praxis der bourbonischen Ausgräber hatte vielfach zur Folge, dass die ausgeschnittenen Einzelgemälde in Neapel nicht mehr ihrem ursprünglichen Kontext zugeordnet werden konnten und ihre Herkunft als ungewiss galt. Die Villen- und Landschaftsbilder aus Neapel sind für dieses Problem der Wandmalereiforschung in den Vesuvstädten insofern besonders gute Beispiele, als ihre eindeutige Zuweisung an die Villa San Marco erst in den letzten Jahren gelang – mehr als 200 Jahre nach ihrer Entfernung von den Originalwänden – und in der Forschungsliteratur nach wie vor nur sporadisch rezipiert wird. Nach ersten Hinweisen bei Rostowzew, der bereits einen gemeinsamen Entstehungszusammenhang einiger Pinakes vermutete, ist es vor allem dem Quellenstudium von Allroggen-Bedel und der umfassenden Publikation der Villa San Marco von Barbet und Miniero zu verdanken, dass die zugehörigen Originalkontexte der einzelnen Landschaftsbilder der archäologischen Forschung wieder bekannt gemacht wurden¹²⁴⁷. Anhand dieser Zuweisungen, die sich zum Teil auf Zeichnungen der Wandssysteme aus bourbonischer Zeit stützen können, wird deutlich, dass die Villa ein bedeutsames und bevorzug-

¹²⁴⁶ Unklar und mehrdeutig ist auch die Schattengebung an der Säulenhalle im Hintergrund rechts, wo die Säulen möglicherweise einen Schlagschatten auf die Porticusrückwand werfen.

¹²⁴⁷ Schon Rostowzew hielt 1911 fest, dass es eine Serie „teils runder, teils rechteckiger kleiner Bilder“ im Neapler Museum gab, die „gleichzeitig in Gragnano gefunden worden [sind] und wohl zur Dekoration desselben Hauses, vielleicht sogar eines Zimmer [gehörten].“ Rostowzew

1911, 73 (Anm. 2). Dazu zählte Rostowzew: MN 9479, 9511, 9408, 9409 (Rostowzew 1911, 73–77). Aufgrund dieser Notiz lässt sich vermuten, dass auch die beiden Villenpinakes unter der Inventarnummer MN 9479 zum Freskenkomplex der Villa San Marco gehörten. Zu den bourbonischen Ausgrabungen in San Marco und der Zuordnung einiger Landschaftsbilder vgl. Allroggen-Bedel 1983, 911–913; Allroggen-Bedel 1993, 146. 153; Allroggen-Bedel in: Barbet 1999, 21–40.

tes Motiv in den Fresken der Villa San Marco war, das in etlichen Räumen und an verschiedenen Stellen des Wandsystems auftrat, unterschiedliche Formate besaß und zu ganzen Ensembles zusammengestellt war: Aus den kleinen weißgrundigen Cubicula des Atrium-Bereichs stammen querformatige Villenpinakes, die in den gemalten Ädikulen als Mittelbilder angebracht waren (Abb. 323–326. 328. 332. 335. 273). Im Caldarium, dem zentralen Raum des Thermentraktes, kommt neben maritimen Ansichten und Marineszenen ein friesartiges Paneel mit singulärer Landschaftsthematik vor. Die weitläufige Porticus im Gartenbereich der Villa beherbergte schließlich eine ganze Fülle thematisch verschiedener Landschaftspinakes und Tondi (Abb. 329–334), womit in der Villa San Marco nahezu die gesamte typologische Palette an Landschaftsthemen und Formaten, die der Vierte Stil ausgeprägt hat, in einem Wohnkontext vorhanden ist. Die Bedeutung der Villa für das Studium römischer Landschaftsmalerei liegt dabei nicht allein in der bloßen Denkmälerfülle, sondern vor allem in deren soziokulturellem Aussagewert: Denn es wurde gelegentlich versucht, die Villenbilder zu einem endemischen Phänomen Pompejis zu erklären und sie als Belege für jenen „späten pompejanischen Wohngeschmack“ zu interpretieren, der die Villegiatur sowohl in ihrem Naturbezug als auch in ihrem Ausstattungsluxus als allgemein verbindliches Vorbild eines gehobenen Lebensstils für die römische Mittelschicht betrachtete¹²⁴⁸. Das Vorkommen von Villenbildern in einem prunkvollen Villenkomplex wie San Marco spricht indessen gegen eine ausschließliche Interpretation als Zeichen der Luxussuggestion und Villenimitation, bei der jene vorbildhaften Aspekte von Wohlstand, *otium* und verfeinertem Naturgenuss verbildlicht wurden, die aktual nicht zu realisieren waren. Der Interpretationsrahmen ist bezüglich der Villenmalerei also einerseits weiter, andererseits spezifischer und im Hinblick auf den jeweiligen Entstehungskontext zu fassen: Das Konzept des Villendaseins stellte nicht nur für die Mittelklasse ein erstrebenswertes Wunschbild zur Verfügung, dem man nach Möglichkeit und im bescheidenen Rahmen nacheiferte, sondern war, von der Aristokratie etabliert und vorgelebt, als gesellschaftlich allgemein akzeptiertes Sinnbild eines idealen Daseinsentwurf anerkannt. Was im Kontext einer pompejanischen *domus* als suggestives Glücks- und Luxussymbol verstanden werden konnte, wurde im Rahmen einer Villenarchitektur zu einem ikonographischen Index des eigenen Status, einer Veranschaulichung von Prestige und Vermögen, das dem Bedürfnis nach Selbstdarstellung entgegenkam¹²⁴⁹. In dieser Hinsicht nicht zu vernachlässigen ist der dokumentarische und realistische Anteil in den gemalten Villenszenarien, die mit ihrer Darstellung unterschiedlicher Architekturformen auf massiven Podien nicht nur verbreitete Bautypen zeitgenössischer Villegiatur widerspiegeln, sondern diese auch in einem landschaftlichen Umfeld präsentieren, das merkbar an die topographische Situation des Villenwesens in Latium und Kampanien anknüpft¹²⁵⁰. In San Marco besonders häufig anzutreffen sind die Küsten- und Meeresszenarien, die nicht nur das Motiv der *villa maritima* in zahlreichen Variationen und Facetten vorführen, sondern auch sakral-idyllische Elemente in ein maritimes und halb urbanes Umfeld versetzen. Darüber hinaus wird die Hinwendung zu einer mehr deskriptiven und dokumentarischen Landschaftsmalerei an der Verbreitung von Hafen- und Stadtansichten deutlich, die in San Marco

1248 Auf die Tendenz zur „Villenimitation“ in der spät-pompejanischen Wohnkultur mit mehr oder weniger bescheidenen Mitteln machte Zanker zu Recht aufmerksam. Es soll deshalb auch nicht bezweifelt werden, dass es in mittelständischen pompejanischen Wohnkontexten, vor allem in der Zeit des fortgeschrittenen Vierten Stils, einen Einfluss der Villegiatur und ihres Lebensumfeldes gibt. Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass eine ausschließliche Deutung der Villenbilder als Ausdruck der Villennachahmung problematisch und vermutlich zu restriktiv ist: Während sich die Villensuggestion erst in der spätpompejanischen Zeit nach 62 n. Chr. bemerkbar macht, treten Villenbilder in Pompeji bereits im Dritten Stil auf (und

in Rom vielleicht schon in augusteischer Zeit). Zum Thema Villenimitation und Villenbild vgl.: Moormann 2007, 111; Thagaard Loft 2003, 12f.; Zanker 1995, 26. 141. 194. 200. 207.

1249 Zur Berücksichtigung des Fundkontextes für die Interpretation der Villenbilder vgl. Bergmann 2005, 73; Kotsidu 2008, 54 f.; Thagaard Loft 2003, 12.

1250 Zu den topographisch-realistischen Aspekten in den Landschaftsbildern aus San Marco und der Bevorzugung des Bildtypus maritime Uferlandschaft vgl. Croisille 2010, 122: „Il faut donc la part de l'inspiration réaliste dans cette série [...]. La part d'inspiration directe semble la prépondérante.“ Vgl. Kotsiu 2008, 54.

ebenfalls zahlreich vertreten sind und die Beliebtheit des Landschaftsgenres *urbs maritima* im Vierten Stil belegen. Diese Tendenz, in der sich ein zunehmendes Interesse an der zeitgenössischen Lebenswirklichkeit und Landschaftstopographie mit ihren Villen, Häfen und einer dichten Küstenbesiedlung äußert, erinnert entfernt an eine vergleichbare Entwicklung in der Freskenkunst der italienischen Renaissance, als die Landschaftsmalerei gleichsam zu einem Medium der Selbstinszenierung und Dokumentation wurde, das zur Verbildlichung der eigenen Besitz- und Raumverhältnisse an der Schwelle zu einer perspektivischen Kartographie steht. Die Situation weist insofern gewisse Parallelen auf, als es auch in der Renaissance die Magnaten, römischen Nobiles und kirchlichen Würdenträger sind, die ihre Villenbauten mit solchen Fresken ausstatten, in denen die Villa – sowohl die eigene als auch jene der „Nachbarn“ – ein bevorzugtes und geschätztes Bildmotiv ist¹²⁵¹ (Abb. 97–99). In beiden Epochen nimmt der Aufschwung der Villa als Thema der Wandmalerei seinen Ausgang von einer elitären Villenkultur, in der Landbesitz, halb- und suburbanes Umfeld, Garten- und Naturbezug, Luxus- und Prachtentfaltung ein verbindliches System aus Werte- und Bezugspunkten bilden. In ihren allgemeinen Grundzügen mag die Intention für das Aufkommen der Villa als Bildthema also durchaus unter verwandten Vorzeichen stehen, spielt das Bedürfnis nach Dokumentation der eigenen Besitzverhältnisse, Errungenschaften und baulichen Leistungen, das Interesse an topographischer Raumerfassung und gleichzeitiger Raumbeherrschung eine ebenso große Rolle wie das Idealkonzept der Villa als Paradigma einer kultivierten, elitären und gleichzeitig glücklichen Daseinsform.

Charakteristisch für die Entwicklung der Landschaftsmalerei im Vierten Stil ist eine stilistische Ausführung der freskierten *villae et urbes maritimae*, die sich zwar einer schwunghaften und fließenden Malweise mit betonten Hell-Dunkel-Kontrasten bedient, in den Details und der Linienführung aber sorgsam und detailliert genug bleibt, um einerseits noch architektonische Besonderheiten auszumachen, andererseits eine perspektivische Analyse sinnvoll vorzunehmen¹²⁵². Nach wie vor mit gewissen Unsicherheiten behaftet ist die Datierung der Freskenausstattung in San Marco, in der womöglich mehrere Phasen des Vierten Stils vertreten sind und für die in der Forschung sowohl die „Gleichzeitigkeit von scheinbar Ungleichzeitigem“ sowie eine „Ungleichzeitigkeit von scheinbar Gleichzeitigem“ angenommen wurde: Während ein Teil der Wanddekorationen mit unterschiedlichem Formengut vermutlich einer gemeinsamen Entstehungsphase im frühen Vierten Stil entstammt, sprechen einige Beobachtungen in der Technik der Wandmalerei dafür, dass einige Fresken trotz einheitlicher Stilistik und gemeinsamem Dekorationskontext

¹²⁵¹ Als Beispiele für Villenbilder in den Freskenzyklen renaissancezeitlicher Villen im Umkreis von Rom seien die Villa Medici, die Villa Lante und die Villa Farnese in Caprarola genannt, deren Ausmalungen der zweiten Hälfte des 16. Jh. angehören: In der Villa Medici beherbergt das Vestibül im sog. „Studiolo“ des Kardinals Ferdinando de Medici, der ab 1574 den Ausbau der Villa am römischen Pincio maßgeblich initiierte, neben anderen Villendarstellungen ein Landschaftsbild, das die Villa Medici samt ihren Gärten detailliert darstellt. In die raffinierten, weitläufigen Gärten der Villa Lante in Bagnaia integrierte der Architekt Vignola im Auftrag von Kardinal Giovanni Francesco Gambara, Bischof von Viterbo, zwei Pavillons, von denen einer, die Palazzina di Gambara, in der Loggia eine üppige Freskendekoration aufweist, die der Zuccari-Schule zugeschrieben wird. Dieser um 1578 entstandene Freskenzyklus enthält in der Hauptzone ein ganzes Ensemble großformatiger Landschaftsbilder, die den vier schönsten Kardinalsvillen in Latium gewidmet sind: der Villa D’Este in Tivoli, der Villa Farnese in Caprarola (Abb. 97), dem Palazzo Farnese in Capodimonte und der Villa Lante (Gambara)

in Bagnaia (Abb. 98); sie erscheinen mit großen Detailreichtum und topographischer Genauigkeit in ihrem landschaftlichem Umfeld. Die monumentale Villa Farnese in Caprarola, die ebenfalls vom Architekten Vignola und im Auftrag des Kardinal Alessandro Farnese ab 1556 ausgestaltet wurde und einen massiven Vorgängerbau (eine Festung von Antonio Sangallo d. J. von 1515) miteinbezog, besaß eine umfangreiche Freskenausstattung mit ausgefeilten Bildprogrammen, die ein Werk der Brüder Taddeo und Federico Zucceri sind. Unter den Fresken im Vestibül finden sich neben perspektivischen Karten und Hafensichten in den Deckengemälden zwei querformatigen Villenbilder, die der Villa von Caprarola mit dem zugehörigen Borgo gewidmet sind (Abb. 99). Vgl. Bajard – Bencini 2001, 115–139; Benocci 2010, 17 f. 25 f.; Ruggieri 2001, 12 f. 39–45.

¹²⁵² Zur Stilistik der Villen- und Hafenbilder vgl. Croisille (2010, 122. 124), der an eine Ausführung in vespasianischer Zeit denkt und die Fresken dem gleichen campanischen Atelier zuschreibt.

vermutlich chronologisch unterschiedlichen Ausmalungsphasen angehören¹²⁵³. Aufgrund eines Ziegelstempels aus Porticus 2, der einen Narcissus nennt, wurde für einen Teil der Freskenausstattung ein *terminus ante quem* mit 54 n. Chr., also im frühen Vierten Stil vermutet, beispielsweise für die Dekorationen des tetrastilen Atriums, die noch Reminiszenzen an den späten Dritten Stil aufweisen. Besonders problematisch erweist sich die Datierung der Porticus 3–5–20: Während die Forschung die Porticus zunächst in den ausgehenden Vierten Stil datierte, wird nun wieder eine Einordnung nach 62 n. Chr. erwogen¹²⁵⁴.

(A) Porticus 3–5–20, gerahmte Tondi mit Villenlandschaftsbildern, MN 9409a/b, MN 9511, Abb. 331. 333. 334:

Die große II-förmige Porticusanlage nimmt insofern eine zentrale Stellung in der Villenarchitektur ein, als sie ein großes Garten- und Nymphäumsareal umgibt, in dem sich eine regelmäßige Bepflanzung mit Platanen und eine lang gestreckte *piscina* befinden, während sich im Nordwesten, mit Ausblick auf den Golf, eine zentral-symmetrische Raumfolge aus *diaetae* anschließt. Die Bemalung der Rückwände weist an allen Flügeln dasselbe parataktische Wandsystem auf, das aus einer Kombination von breiten Feldern und schmalen Durchblicken besteht. Über einem schwarzen Sockel setzen auf ockergelbem Grund die dunkelroten Felder der Mittelzone an, die von einer Bordüre gerahmt werden und mit den weißgrundigen Durchblicken alternieren, während in der Oberzone filigrane Stangenarchitekturen mit Girlanden auf weißem Grund auftauchen¹²⁵⁵ (Abb. 329. 330). In den Durchblicken werden hinter einer gemalten Holzbalustrade verschiedene Bäume und Sträucher sichtbar, wobei anstelle der Balustrade auch querformatige Landschaftspinakes in das Dekorationssystem integriert sein können, die dann scheinbar vor den Gartenprospekten angebracht sind. Unter den gerahmten Tafelgemälden finden sich verschiedene Landschaftstypen, treten neben sakral-idyllischen und nilotischen Szenarien mit ägyptischer Fauna und Architektur auch Landschaften mit Villenanlagen auf¹²⁵⁶.

¹²⁵³ Dieses Phänomen des Vierten Stils wurde von Allroggen-Bedel exemplarisch an der Villa San Marco veranschaulicht, die einerseits von einer gleichzeitigen Datierung stilistisch verschiedenartiger Dekorationen, andererseits von einer ungleichzeitigen Entstehung scheinbar einheitlicher Fresken ausgeht bzw. an technischen Details nachwies: Allroggen-Bedel 1993, 146–149.

¹²⁵⁴ Zu dieser Diskussion und der Datierungsproblematik mit unterschiedlichen Ansätzen vgl.: Barbet 2009, 190; Barbet 1999, 253–256; Croisille 2005, 85; Guzzo u. a. 2007, 75 f.; Ling 1991, 74; Mielsch 2001, 92.

¹²⁵⁵ Zur Porticus 3–5–20 und ihrem Dekorationssystem vgl. Barbet 1999, 61 f. 202–204; Barbet 2009, 190 f.; Irelli 1990, Bd. II, 251; Croisille 2005, 85; Ling 1991, 74; Mielsch 2001, 92.

¹²⁵⁶ Drei Pinakes mit zugehörigen Durchblicken, die sich mittlerweile in Neapel befinden, seien aufgrund ihrer Motivatik und stilistischen Verwandtschaft mit anderen Landschaftsbildern des Vierten Stil kurz erwähnt:

MN 8510: Erhalten ist der gesamte Durchblick mit einem Baum und palmenartigen Sträuchern im Hintergrund, während eine *imago clipeata* mit Medusenkopf von oben herabhängt (Abb. 210). Am unteren Ende des Durchblicks ist ein querformatiger Pinax mit nilotischer Landschaft angebracht. Im Vordergrund der Nilzene sind zwei Männer beim Wasserziehen mithilfe eines Shadufs beschäftigt, daneben ist ein Sonnensegel (*velum*) aufgespannt, während sich ein Turmbau mit Zinnen, eine Hütte und Turmhäuser im Mittelgrund erstrecken.

MN 8512: Ein anderer ausgeschnittener Durchblick aus der Porticus zeigt Bäume und Palmen im Hintergrund, eine *imago clipeata* mit Medusenkopf hängt herab und direkt auf dem gerahmten Pinax ist die Figur einer mischgestaltigen Dryade zu erkennen, deren Unterkörper in Wurzeln und Ästen ausläuft. Das querformatige Tafelgemälde ist der nilotischen Szenerie in MN 8510 direkt vergleichbar und gibt eine Landschaft mit ägyptischen Elementen wieder (Abb. 211): Einige Gebäude mit sakraler Konnotation, ein Ädikula-Schrein auf einem Podium und eine Apsisnische mit Götterfigur erscheinen links im Vorder- und Mittelgrund. Krokodilstatuen bewachen das Tempelchen und verweisen wie eine Anubisfigur und ein Krokodil auf den ägyptischen Kontext.

MN 8511: Unter einem der Gartenprospekte mit verschiedenen Bäumen ist ein Pinax mit Villenlandschaft angebracht. Das Hauptmotiv der Landschaftsszenerie bildet eine Porticusanlage auf hohem Podium mit II-förmigem Grundriss, deren Flügelbauten als risalartige Säulenhallen mit Giebeldach vorspringen. Die Villenarchitektur erscheint in zentral-symmetrischer Ausrichtung und einer durchgehenden Seitenansicht von rechts, die an eine gemilderte Kavalierverspektive_{Min} erinnert.

Die rechteckigen Pinakes weisen große Parallelen mit den Landschaftsbildern in der Porticus des pompejanischen Isistempels auf, von denen sich die Tafelgemälde in San Marco stilistisch nur wenig unterscheiden. Es lassen sich auch motivische Vergleiche anstellen (bbspw. Vorkommen des Shadufs in den nilotischen Szenarien), wobei die Nil-

Diese Einzelbilder wurden zusammen mit den jeweiligen Prospekten während der bourbonischen Ausgrabungen des 18. Jh. ausgeschnitten und gelangten ins Museum nach Neapel. Ähnlich erging es den Landschaftsbildern in den von Bordüren gerahmten Mittelfeldern, die einzeln in die Mitte der rotgrundigen Flächen platziert waren und die Form von Medaillons besaßen. Diese umfangreiche Serie von Tondi, von denen die meisten entfernt und nach Neapel verbracht wurden, während nur einer *in situ* verblieb, zeigten unterschiedliche Landschaftsformen, sodass sich Sakral-Idyllen mit Villenmotiven und Hafenszenarien von einem Medaillon zum nächsten abwechselten oder bereits in einem Bild Mischformen ausbildeten. Dass die rundformatigen Landschaftsbilder trotz ihrer einheitlichen Thematik und Anbringung im Wandsystem vermutlich keiner gemeinsamen Dekorationsphase angehören, wurde von Allroggen-Bedel an technischen Details festgestellt¹²⁵⁷: Obwohl die Malereien der Porticus als uniformer Freskenkomplex erscheinen, wurden Teile davon womöglich bereits in einer früheren Ausmalungsphase ausgeführt und in die spätere Dekoration als Einzelformen übernommen. Während nämlich die Mehrzahl der erhaltenen Landschaftstondi auf demselben Putz wie das Wandsystem gemalt ist, sind einige Medaillons auf einer separaten Malschicht ausgeführt, um dann nachträglich in die umgebende Dekoration eingefügt zu werden. Nach wie vor unklar ist jedoch, wie diese verschiedenen Techniken zu interpretieren sind und ob sie einer gemeinsamen oder chronologisch unterschiedlichen Ausmalungsphase angehören: Stammt das gesamte Wandsystem aus dem frühen Vierten Stil vor 54 n. Chr. oder handelt es sich um eine Neubemalung und Restaurierung nach dem Erdbeben von 62 n. Chr., bei der eine behutsame Wiederherstellung und Sanierung der Fresken vorgenommen wurde, um unbeschädigte Reste des alten Wandsystems wiederzuverwenden und einzusetzen?¹²⁵⁸

Innerhalb der dreizehn ausgeschnittenen Medaillons, die nach Neapel gelangten, lassen sich nämlich sowohl technische als auch stilistische Unterschiede feststellen, die es erlauben, die Tondi in zwei Gruppen zu gliedern:

- 1.) Unter der Inventarnummer MN 9501 sind vier schlecht erhaltene Landschaftstondi subsumiert, die auf einer separaten Putzschicht angebracht sind und ins Wandsystem eingesetzt wurden.
- 2.) Die Inventarnummern MN 9408, MN 9409, MN 9511 umfassen insgesamt neun Landschaftsmedaillons, die auf demselben Malgrund wie das umgebende Dekorationssystem ausgeführt wurden und eine homogene Stilistik aufweisen. Während MN 9511 ein isoliertes Villenbild enthält, umfassen MN 9408 und MN 9409 jeweils vier Uferlandschaften (Abb. 331. 333. 334).

Da sich für die erste Gruppe von Landschaftsbildern aufgrund des Erhaltungszustands weder genaue Motive differenzieren noch Aussagen über die perspektivische Raumerfassung treffen lassen,

landschaften im Isistempeleinsofern humoristischer sind, als dort Pygmäenfiguren auftauchen. Im Hinblick auf die Villenbilder besteht eine Gemeinsamkeit im Auftreten der *porticus triplex*, die sowohl im Isistempelein (MN 9505) als auch in San Marco trotz architektonischer Detailunterschiede in einer kavalierverspektivischen_{Min} Seitenansicht von rechts gezeigt wird. Zu den genannten Landschaftspinaktes der Durchblicke vgl. Allroggen-Bedel 1993, 149; Barbet 1999, 205. 208; Förtsch 1993, 61.

¹²⁵⁷ Während der *in situ* verbliebene Tondo der Porticus 5a (Nordwestwand) auf derselben Putzschicht wie das Wandsystem gemalt ist (Abb. 328), lässt sich an einigen Neapler Medaillons eine „Naht“ zwischen Landschaftstondo und rotgrundiger Wandbemalung feststellen, die darauf hindeutet, dass die Bildfelder in die Wandfläche eingesetzt wurden. Aufgrund der technischen Unterschiede

plädiert Allroggen-Bedel dafür, dass die eingefügten Tondi einer früheren Ausmalungsphase zuzuschreiben seien als jene, die denselben Untergrund wie das Wandsystem verwenden. „Dass die Maler imstande waren, frühere Stilstufen nachzuahmen oder sich ihnen anzupassen, belegen Beispiele wie das große Peristyl der Villa bei San Marco [...]“. Allroggen-Bedel 1993, 151. Vgl. Allroggen-Bedel 1993, 146–149. 153.

¹²⁵⁸ Während eine Frühdatierung bisher vielfach aus stilistischen Gründen angenommen wurde, zieht Barbet aufgrund der technischen Befunde jetzt wieder eine Datierung nach 62 n. Chr. in Betracht, macht aber darauf aufmerksam, dass die Bordüren der Mittelfelder in flavischer Zeit nicht mehr auftreten. Eine spätneronische Einordnung ließe sich also in Erwägung ziehen. Vgl. Barbet 2009, 191; Barbet 1999, 206 f.

seien hier die besser konservierten Tondi der zweiten Klasse herangezogen¹²⁵⁹. All diese Medaillons zeigen eine Meeres- und Küstenlandschaft, die trotz des kleinen Formats und der miniaturhaften Szenerie eine große räumliche Weite im Sinne einer Panoramadarstellung erreicht. Thematischer Schwerpunkt der maritimen Umgebungen sind verschiedene Architekturen, die meist ins Meer hineingebaut sind und auf eigenen Molen mit Bogen- oder Pfeilerstützen erscheinen. Der Variantenreichtum der rundformatigen Uferszenen kommt in der Berücksichtigung verschiedener Landschaftstypen mit ihren zugehörigen Architekturformen zum Ausdruck: Neben den Villenbildern finden auch Sakral-Idyllen und Hafensichten Aufnahme in das Ensemble der Landschaftstondi, wobei es – wie für den Vierten Stil charakteristisch – vielfach zu motivischen Verschmelzungen innerhalb eines Medaillons kommt. Hauptsächlich sakral-idyllische Motive mit ländlichen Heiligtümern, kleinen Prostyloi, Säulen- und Pfeilermonumenten oder rustikalen Turmhäusern geben die maritimen Landschaftsszenen MN 9408b, MN 9409c und 9409d wieder (Abb. 333, 334), wobei sich auch hier verschiedene Villenarchitekturen oder Hafenbauten im Hintergrund bemerkbar machen. Große Hafenanlagen dominieren die Landschaften in MN 9408a und MN 9408c (Abb. 333), werden aber ihrerseits mit sakral-idyllischen Motiven im Vordergrund kombiniert¹²⁶⁰. Um reine Villenszenen, bei denen die prunkvolle Porticusarchitektur einer *villa maritima* im Zentrum der Komposition steht, handelt es sich bei den Landschaftstondi MN 9408d, MN 9409a, MN 9409b und MN 9511, wobei die gut erhaltenen Beispiele in MN 9409 und MN 9511 ausführlich besprochen werden sollen. Neben den bekannten Villentypen, etwa der Γ -förmigen Porticusanlage in MN 9408d, kommen in den Medaillons auch neue Architekturformen und hier vor allem kurvilineare Sonderformen vor. Die stilistische Ausführung erfolgt im Hinblick auf die Architekturen detailliert und sorgfältig, bedient sich im Hinblick auf den Figurenstil und einiger Hintergrundarchitekturen aber einer flüchtigen und skizzenhaften Malweise. Diesbezüglich lassen sich andere Landschaftstondi des Vierten Stils vergleichen, z. B. die Neapler Medaillons MN 9844, deren Hauptmotive ebenfalls eine Villenarchitektur im Zentrum der Komposition wiedergeben¹²⁶¹ (Abb. 280).

- *Tondo mit Villenlandschaftsbild MN 9409a*¹²⁶², Abb. 334: Hauptmotiv der maritimen Szenerie (ca. 22,5 cm Durchmesser) ist ein monumentaler Villenbau im Mittel- und Vorder-

1259 Von der Medaillon-Serie MN 9505 wurden auch keine Zeichnungen in den Pitture di Ercolano angefertigt, sodass sich die genaue Identifikation einzelner Motive umso schwieriger gestaltet. Wie in der zweiten Gruppe lassen sich auch hier sakrale Architekturen und Molenbauten ausmachen. Vgl. Barbet 1999, 207.

1260 In MN 9408a ist im Vordergrund ein tetrastylter Tempel auf einer Insel mit ländlichen Kultmonumenten zu erkennen (Abb. 333; 410a–b). Den Mittel- und Hintergrund nimmt eine monumentale Hafenarchitektur ein, die sich auf Molen, welche durch Pfeiler gestützt sind, ins Meer erstreckt. Zwei Bereiche mit Uferbauten werden von einem Bogen überspannt und bilden eine Art Hafeneinfahrt. Bereits Woermann nahm für diese Hafensicht eine interessante perspektivische Analyse vor, indem er die einzelnen „Verstöße“ gegen eine korrekte Zentralperspektive aufzeigte und auf dieser Grundlage eine zentralperspektivisch exakte Rekonstruktion erstellte (Abb. 410c). Die Mischperspektive erweist sich vor allem an der Kombination von Normalansichten im Vordergrund (Tempelchen) mit den Aufsichten der Hafenanlage im Hintergrund. Vgl. Bragantini – Sampaolo 2010, 127; Woermann 1876, 394. In MN 9408b erscheint im Vordergrund eine dreieckige Plattform, die ins Meer gebaut ist und auf einer Bogenstellung ruht, sodass Platz für ein kleines Heiligtum mit Kultpfeilern und einem Dreisäulenmonument entsteht

(Abb. 333). Im Hintergrund taucht eine Hafenanlage auf, deren von Pfeilern getragene Landungsstege ins Meer hineinragen. Vgl. Barbet 1999, 206; Bragantini – Sampaolo 2010, 127; Guzzo u. a. 2007, 25.

1261 In MN 9844 sind zwei Landschaftstondi des Vierten Stils auf weißem Grund zusammengefasst (Abb. 280). Beide Villenbilder stammen ursprünglich aus demselben Raumkontext und verwenden eine „impressionistische“ Technik. Die Porticusarchitekturen auf hohen Podien mit Risalittürmen („Porticus-Villa“) bilden den Schwerpunkt der Szenerie, während die Landschaftsumgebung reduziert wirkt. Ein weiteres Vergleichsbeispiel mit Landschaftsmedaillon befindet sich in der Casa del Moralista (Pompeji II 4, 2, Cubiculum östlich des Viridariums) und lässt sich in den späten Vierten Stil datieren, da die Dekoration der *domus* beim Vesuvausbruch noch nicht fertiggestellt war. Parallelen in der Stilistik und den Motiven der Villenarchitektur gibt es auch mit den Pinakes in der Porticus des Isistempels. Vgl. Andreae 1973, 186 f.; Barbet 1999, 208; Croisille 1982, 196; Peters 1963, 157, 160; Thagaard Loft 2003, 20 f.

1262 Von den vier Medaillons der Inventarnummer 9409 (gesamt 0,59 × 0,58 m) entfallen zwei auf Villendarstellungen und zwei auf sakral-idyllische Szenerien, die maritime Uferlandschaften mit Fischern vor verschiedenen Turmhäusern (MN 9409c) oder Opfernde vor einem ländlichen

grund, der auf einer winzigen Insel ins Meer gebaut ist. Ein Felsen der Insel ragt am linken Bildrand aus dem Wasser und trägt zwei Figuren, die sich der Villa zuwenden. Diese wird von einer mächtigen Substruktion in Form einer umlaufenden Kryptoporticus getragen, die denselben Γ -artigen Grundriss wie die aufsitzende Villenarchitektur besitzt. Auf der Kryptoporticus erhebt sich eine doppelstöckige Architektur mit einer Fassade aus Säulenhallen, die von einem schmalen Grünstreifen umgeben wird, im Vergleich zu den Substruktionen aber etwas eingerückt ist. Dasselbe architektonische Verfahren setzt sich an der zweiten Porticusetage fort, die ebenfalls schmaler als der Unterbau ist und eine Art terrassenförmigen Umgang besitzt. Rostowzew sprach im Hinblick auf die besondere Konstruktionsweise von einer Villa im „basilikalen Typus“, womit er das charakteristische Zurücktreten der Obergeschosse terminologisch zu fassen versuchte¹²⁶³. Von besonderem Interesse ist das Vorkommen kurvilinearere Sonderformen in der Grundrisstruktur, da die vordere Schmalseite der Γ -förmigen Architektur nicht mit gerader Fassade abschließt, sondern zumindest im Bereich der Kryptoporticus und der unteren Säulenhalle in ein Hemizyklum ausläuft, das sich als Aussichtsexedra deuten lässt. Hinter der Villa, auf deren schmalem Rasengelände ein paar Figuren flanieren, ist der übliche Park mit hohen Bäumen zu erkennen. Anschließend an das Eiland wird im Hintergrund der Blick aufs offene Meer frei, wo in weiter Ferne ein Bergrücken erscheint, auf den sich eine Porticus hinaufzieht (rechts), während links eine dreistöckige Porticusarchitektur, vermutlich ebenfalls eine Villa, aus den Fluten ragt. Im Hinblick auf eine optisch stimmige Raumerfassung besonders gelungen nimmt sich die Darstellung des natürlichen Horizonts aus, der sich knapp oberhalb der Bildmitte befindet (Abb. 407). Die dunkle Wasserfläche ist kontrastreich und mit einer deutlichen Begrenzung gegen den grau-blauen Himmel abgehoben, der an der Horizontlinie farblich zu *Cremerosa* changiert. Die kontinuierliche Darstellung eines panoramahaften Raumgefüges mit malerischer Gestaltung des Himmels und durchgehender Grundebene bis an den natürlichen Horizont ist in diesem Stadium der Landschaftsmalerei voll entwickelt, eine visuell annähernd zentralperspektivische_{Min} Raumerfassung im Hinblick auf die Geländeformen (Meer, Himmel, Land) erreicht. Die Verwendung einer atmosphärischen Perspektive lässt sich an den Felsmassiven und Architekturen des Hintergrunds ausmachen, die aufgrund des Erhaltungszustands aber kaum mehr einer linearperspektivischen Analyse zu unterziehen sind. Eine solche kann jedoch für den Villenbau erfolgen, dessen Γ -förmige Architektur in frontaler Raumlage mit Blick auf die Innenseite der Säulenhallen gegeben ist. Während der vordere Porticusflügel orthogonal zu Bildebene verläuft, sind die hinteren, ungedeckten Säulenreihen parallel dazu orientiert. Die einsehbaren Orthogonalen entsprechen einer Seitenansicht von rechts und konvergieren zwar alle, besitzen aber kein punktuell, sondern nur ein loses Konvergenzmuster. Dabei lässt sich beobachten, dass sich einige maßgebliche Tiefenlinien erst sehr weit entfernt schneiden und *summa summarum* eine leichte Aufsicht beibehalten wird. Im Vergleich mit dem natürlichen Horizont, der aufgrund der Meeresszenenerie annähernd einem konstruktiven Horizont entspricht, ist die verwendete Draufsicht aber noch immer etwas zu steil angesetzt, was sich optisch weniger störend ausmacht als zu erwarten, da einige Tiefenlinien im Horizontbereich konvergieren. Der Licht-

Prostylos zeigen (MN 9409 d). Zu MN 9409 (gesamt) vgl.: Aßkamp – Brouwer u. a. 2007, 219; Barbet 1999, 206 f.; Croisille 1982, 206; Croisille 2005, 210. Speziell zu MN 9409 a vgl.: Barbet 1999, 206; Guzzo u. a. 2007, 29; Förtsch 1993, 77; Peters 1963, 157; Rostowzew 1911, 76 f.; Wataghin Cantino 1969, 40.

¹²⁶³ Peters (1963, 157) verglich ebenfalls mit einer dreistöckigen Basilika, während Rostowzew (1911, 75) das unterste Geschoss richtig als Bestandteil der Substruktion

identifizierte – in diesem Fall handelt es sich um ein massives Podium mit umlaufender Kryptoporticus, auf der eine zweistöckige Porticusarchitektur aufsitzt. Da die Substruktion nicht in einen Hang gebaut ist, sondern direkt auf der Felseninsel aufsitzt, kann es zu Verwechslungen kommen. Eine gewisse motivische Parallele besteht zu der Architektur in MN 9408 d, wo ebenfalls zweistöckige Säulenhallen mit zurücktretendem Obergeschoss in einer Γ -förmigen Villenanlage auftauchen.

einfall erfolgt interessanterweise von rechts, ist also nicht wie üblich gegenläufig zur Projektionsrichtung angesetzt, sondern erfolgt ungefähr aus derselben Richtung. Dementsprechend erscheint die rechte Seitenansicht beleuchtet, während die hemizyklische Front im Eigenschatten liegt. Dass diese Beleuchtungssituation, die auf eine Lichtquelle links vor dem Betrachter schließen lässt (die Sonne wird allerdings nicht dargestellt), nicht konsequent durchgehalten wird, erweist sich bereits an der Front der bildparallelen Säulenreihe, die ebenfalls im Eigenschatten liegen müsste, allerdings beleuchtet erscheint. Dass auch Schlagschatten berücksichtigt wurden, lässt sich an den Säulen der Porticus feststellen, deren Schatten an die Rückwand der Halle geworfen werden und sowohl an der orthogonalen Seite als auch an der hemizyklischen Front (wo es eigentlich keine derartigen Schlagschatten geben dürfte) links der jeweiligen Säulen liegen. Obwohl sich die perspektivische Raumererschließung in MN 9409a visuell stark an einer zentralperspektivischen^{Min} Tiefenwirkung orientiert und zur Verstärkung des räumlichen Eindrucks auch Licht und Schatten sowie eine atmosphärische Perspektive verwendet wurden, lassen sich im Detail kleinere Abweichungen und Divergenzen aufzeigen, die von einer konsequenten Schattengebung und einer exakten Zentralperspektive in charakteristischen Punkten abweichen.

- *Tondo mit Villenlandschaftsbild MN 9409b*¹²⁶⁴, Abb. 334: Abermals im Zentrum der Komposition steht eine kurvilineare Prunkarchitektur, die sich vermutlich als Teil einer *villa maritima* interpretieren lässt. Inmitten einer Küsten- und Gewässerszenerie erhebt sich im Vordergrund auf einer winzigen Felseninsel ein zweistöckiger Tholosbau, dessen obere Säulenstellung konzentrisch zurücktritt¹²⁶⁵. Rechts dahinter werden am Ufer die Statue eines Delphins (und vielleicht ein Sitzbildnis) und Staffagefiguren sichtbar. Hier beginnt eine Porticusanlage, die schräg zur Bildebene in den Hintergrund verläuft. Es schließt sich eine weitere Säulenarchitektur an, die sich von einer Bogenkonstruktion getragen ins Wasser erstreckt und ebenfalls schräg bis orthogonal (?), allerdings in entgegengesetzte Richtung, nach hinten ans Ufer führt. Das ist im fernen Hintergrund auszumachen, wo sich eine flache Küste bis an den natürlichen Horizont erstreckt. Diese Küstenebene wird an den Bildrändern von einigen Bergrücken (links) und zwei skizzenhaft ausgeführten Säulenbauten (rechts) „gerahmt“. Links hinter dem Hauptmotiv der Tholos fährt in ufernahe Gewässer ein Segelboot.

Entsprechend seinem Pendant-Medaillon fällt die Darstellung des natürlichen Horizonts besonders stimmig aus, wobei diesmal ein dunkler Geländestreifen an einen grau-blauen Himmel grenzt, der an der Horizontlinie in Rosa übergeht. Mithilfe der flachen Küstenebene ist abermals eine Annäherung an die „Idealsituation“ des konstruktiven Horizonts erreicht, wird das Landschaftsgefüge tiefenräumlich zu einem möglichst weiten Panorama ausgedehnt. Für die Tholos erfolgt eine leichte Draufsicht, die sich im Vergleich mit der Horizontlage durchaus gelungen ausmacht, da sowohl für die Basislinie als auch für den ersten Stock und das Dach eine *Aufsicht* Verwendung findet, diejenige am Dach aber etwas gemildert erscheint (Abb. 408). Problematischer sind die Tiefenlinien an den beiden Porticusarchitekturen im Mittel- und Hintergrund. Diese deuten auf unterschiedliche Schrägansichten hin, deren genaue Rekonstruktion aufgrund des Erhaltungszustands Schwierigkeiten bereitet. Zwar lässt sich für die einsehbaren Tiefenlinien eine Konvergenz feststellen, diese ist aber zumindest im Fall der hinteren Porticus nicht ganz auf die Lage des natürlichen Horizonts abgestimmt, sondern in der Aufsicht wiederum ein wenig zu steil gewählt, was optisch aber kaum auffällt. Neben einer leichten chromatischen Perspek-

¹²⁶⁴ Zu MN 9409b vgl.: Afkamp – Brouwer u. a. 2007, 219; Barbet 1999, 206; Peters 1963, 157; Guzzo u. a. 2007, 27.

¹²⁶⁵ Als Vergleichsbeispiel bietet sich ein mehrstöckiger

Tholosbau mit drei konzentrisch eingerückten Stockwerken im Villenfries der Casa del Citarista an (MN 9496). Vgl. Peters 1963, 157.

tive, die im fernen Hintergrund Verwendung findet, ist die konsequente Beachtung von Licht und Schatten interessant: Im Unterschied zum vorangehenden Tondo erfolgt die Bildbeleuchtung diesmal von links, die Eigenschatten befinden sich an den rechten Gebäudeseiten der Tholos und der Porticen. Mit diesem angenommenen Lichteinfall stimmt auch die Angabe von Schlagschatten an den Säulen der Tholos überein, die rechts neben den jeweiligen Säulen auf die dahinter liegende Wand geworfen werden. Aufgrund dieser unterschiedlichen Beleuchtungssituation ließe sich darüber spekulieren, ob sich MN 9409a und MN 9409b womöglich auf verschiedenen Wänden der Porticus 3–5–20 befunden haben.

- *Tondo mit Villenlandschaftsbild MN 9511*¹²⁶⁶, *Abb. 331*: Das allein inventarisierte Medaillon MN 9511 (ca. 22,5 cm) setzt die Kompositionsprinzipien und architektonischen Besonderheiten der beiden vorangehenden Pendants insofern fort, als auch hier eine monumentale *villa maritima* als Hauptmotiv der Meeres- und Küstenlandschaft erscheint. Im Zentrum des Bildaufbaus erhebt sich die Meeresvilla auf einem mit Pfeilern gestützten Podium, das im Wasser steht, im Vordergrund ein kleines Hafenbecken bildet und zwei Anlegestege besitzt. Dahinter und von einer Balustrade eingezäunt ragt eine doppelstöckige Porticusarchitektur auf, die frontal zum Betrachter und mit bildparalleler Orientierung ausgerichtet ist. Die Einzigartigkeit der Porticusanlage besteht in der bogenförmigen Exedra inmitten der Säulenreihe, die sich konkav nach innen wölbt. Hinter den zweigeschossigen Porticen erhebt sich nicht nur der übliche Park mit hohen Schirmpinien, sondern auch ein polygonaler Turmbau mit Zeltdach, der direkt hinter der Exedra die Axialität der Architektur hervorhebt. Eine Reihe skizzenhaft gestalteter Staffagefiguren bewegt sich im eingezäunten Rasenstück vor der Villa, und auf einem Steg, der sich rechts an den Villenkomplex anschließt, sitzt ein Angler. Während sich links im fernen Hintergrund das offene Meer ausbreitet, wird rechts eine Küste mit pittoresker Bergspitze sichtbar, auf der sich zwei Statuen befinden. Darunter zieht sich eine Porticus am Ufer entlang.

Aufgrund der bildparallelen Ausrichtung wird zunächst die Aufrissfläche der Porticusfassade betont, sodass der tiefenräumliche Eindruck gegenüber den beiden anderen Medaillons mit ihren langen Orthogonalen oder schrägen Tiefenlinien zurückgenommen und gemindert erscheint (Abb. 409). Förderlich für die Tiefenwirkung nehmen sich die beiden Landungsstege im Vordergrund aus, an deren orthogonalem Verlauf sich eine Seitenansicht von rechts und eine relativ starke, annähernd kavalierperspektivische_{Min} Draufsicht bemerkbar machen. Dass diese Kavalierperspektive_{Min} nicht durchgehalten wird, erweist sich am Villenbau selbst, der zwar ebenfalls einer Seitenansicht von rechts unterliegt, allerdings einer weit geringeren Aufsicht entspricht. Betrachtet man die maßgeblichen Tiefenlinien genauer, lässt sich eine Divergenz beobachten, was bedeutet, dass für die Villenarchitektur eine Art umgekehrte Perspektive zum Einsatz kommt. Dass diese linearperspektivische Divergenz optisch weniger störend ins Gewicht fällt als zu erwarten, ist anderen perspektivischen Faktoren zu verdanken, die tendenziell einer zentralperspektivischen_{Min} Raumerfassung förderlich sind: Neben der Verminderung der Aufsicht (Landungssteg – Porticusarchitektur) mutet nicht nur die chromatische Gestaltung des natürlichen Horizonts gelungen an, sondern erfolgt auch die Angabe von Licht und Schatten relativ konsequent. Der Lichteinfall wird von links vorne angenommen, sodass die Fronten und Fassaden beleuchtet sind, was mithilfe einer pointierten Verwendung von Weiß zum Ausdruck gebracht wird. Im Kontrast dazu liegen die abgewandten Seitenansichten an den Landungsstegen, der Porticusarchitektur und dem Turmbau im Eigenschatten – es kommt also die übliche und entgegengesetzte Koppelung von Projektionsrichtung und Lichtrichtung zum Einsatz. Schlagschatten finden an der Säulenhalle Beachtung, wo die Säulen ihre Schat-

¹²⁶⁶ Zu MN 9511 vgl. u. a.: Aßkamp – Brouwer u. a. 2007, 219; Barbet 1999, 207; Bergmann 2005, 73; Croisille 2010, 123; Förtsch 1993, 77; Guzzo u. a. 2007, 24; Rostowzew 1911, 75 f.

ten nach rechts und in Übereinstimmung mit dem angenommenen Bildlicht auf die Porticusrückwand werfen¹²⁶⁷. Trotz des Vorkommens einer umgekehrten Perspektive an der Villenarchitektur wird mithilfe des kontrastreichen und einheitlichen Lichteinfalls, einer atmosphärischen Perspektive und farblichen Horizontgestaltung ein tiefenräumlich stimmiges Raumgefüge erzeugt, das optisch kaum merkbar im Widerspruch zur Zentralperspektive steht.

(B) *Cubiculum 52, Südwestwand, querformatiger Pinax mit Villenlandschaftsbild, MN 9480, Abb. 335:*

Die Zuweisung des gerahmten Landschaftsbildes im Querformat (17 × 39,5 cm), das während der bourbonischen Grabungen ausgeschnitten wurde und nach Neapel gelangte, an das weißgrundige Cubiculum 52 lässt sich durch eine Zeichnung des ursprünglichen Wandsystems in den *Ornati di Pompei* belegen¹²⁶⁸ (Abb. 324). Demnach bestanden die Dekorationen des kleinen Cubiculum, das sich auf das tetrastyle Atrium öffnet, aus einer rotgrundigen Sockelzone und einer reduzierten Architekturbemalung auf weißem Grund in der Mittel- und Oberzone. Sowohl die Längswände als auch die rückwärtige Schmalwand waren mit einer zentralen Ädikula, dekorativen Vignetten, schwebenden Figuren und einer filigranen Stangenarchitektur in der Oberzone geschmückt. Während sich das Villenbild MN 9480 ursprünglich an der südwestlichen Rückwand befand (*Ornati*, tav. 25), war an der Nordostwand ein Pedant angebracht, das sich mithilfe der *Ornati* (tav. 26) ebenfalls identifizieren lässt und in der Sammlung des Neapler Museums unter der Inventarnummer MN 9414 registriert ist (Abb. 323. 324. 250). Es handelt sich um ein quadratisches Mittelbild mit sakral-idyllischer Landschaftsdarstellung, das es erlaubt, auf eine Zusammenstellung von Villenbild und Sakral-Idylle im Originalkontext zu schließen. Da nahezu alle gerahmten Einzelbilder, Vignetten und figürlichen Motive aus dem Freskenzusammenhang entfernt wurden, lässt sich das Dekorationssystem der Südwestwand nur mehr anhand der alten Zeichnungen rekonstruieren¹²⁶⁹: Zu Seiten der zentralen Ädikula erstreckten sich monochrome Seitenfelder, die von Bordüren gerahmt wurden und mittig mit kleinen Vignetten verziert waren, die Vasenstillleben zeigten. Die dreigliedrige Stangenarchitektur der Oberzone, die das zentral-symmetrische Kompositionsschema der Mittelzone aufnimmt, war mit Girlanden behängt und durch die Figur eines fliegenden Schwans belebt. Der Landschaftspinax war in der oberen Etage der Ädikula im Zentrum der Wand platziert und wurde von einem ornamentalen Rahmen eingefasst (Abb. 328).

Die querformatige Villenszene, die demnach den Schwerpunkt des Wandsystems bildete, gibt eine komplexe Porticusarchitektur wieder und versetzt diese ins Umfeld einer Küstenlandschaft¹²⁷⁰. Dass es sich um eine *villa maritima* handelt, kommt in der isolierten Insellage des

¹²⁶⁷ Dieser Schlagschattenwurf wurde bereits von Croisille (2010, 123) beobachtet.

¹²⁶⁸ *Gli ornati delle pareti ed i pavimenti della stanze dell'antica Pompei, incisi in rame*, II (Neapel 1808). Den Dekorationssystemen des weißgrundigen Cubiculum sind tav. 25 und tav. 26 gewidmet. Die Zugehörigkeit des ausgeschnittenen Freskenfragments wurde von Allroggen-Bedel erkannt und in die Publikation zur Villa San Marco aufgenommen: Allroggen-Bedel 1992, 146 f. 153; Barbet 1999, 160. Seit einer umfassenden Sanierungs- und Restaurationskampagne 2010/2011 in der Villa San Marco (und Villa Arianna) sind die ausgeschnittenen Fresken in Faksimile-Reproduktionen wieder an ihrem ursprünglichen Anbringungsort zu sehen (während die Originale in Neapel oder Stabiae (Antiquarium) verblieben sind). Durch diese Maßnahme der Soprintendenza lässt sich wieder ein guter Eindruck vom Aussehen der Originalfresken gewinnen (vgl.

Abb. 325. 328)

¹²⁶⁹ Zum Wandsystem vgl. Barbet 1999, 159.

¹²⁷⁰ Zu MN 9480 vgl.: Aßkamp – Brouwer u. a. 2007, 219; Barbet 1999, 159 f. 163; Croisille 1982, 196. 209; Croisille 2010, 122 f.; Curtius 1929, 389; Guzzo u. a. 2007, 23; La Rocca 2008, 46; Lavagne 2001, 317; Ling 1991, 147 f.; Peters 1990, 260; Peters 1963, 159 f.; Rostowzew 1911, 75. Peters (1963), der bereits ohne Kenntnis des Dekorationskontextes richtig in den Vierten Stil datierte, nahm einen Vergleich mit den Villenbildern im Tablinum der Casa di Marcus Lucretius Fronto vor, wobei er motivische Parallelen in der Verwendung der Γ-förmigen Porticusarchitektur (Südwand links, Nordwand rechts) hervorhob. Parallelen mit den Architekturformen von MN 9480 konnte bereits Rostowzew für das Neapler Landschaftsbild MN 9554 aufzeigen, das ebenfalls eine Γ-förmige Porticusanlage auf einer Molensubstruktion wiedergibt. Die Villa

Villenbaus besonders deutlich zur Geltung, der mithilfe einer von Bogen getragenen Molensubstruktion direkt ins Wasser ragt. Die Villenarchitektur orientiert sich am Grundrissverlauf der Bogenkonstruktion und entspricht einer Variation der Γ -förmigen Säulenhalle, welche mit einem weiteren Porticusflügel zu einer Z-förmigen Struktur erweitert ist. Den ersten Teil der Z-förmigen Anlage bildet eine einstöckige Porticus im Vordergrund, die mit einem Giebeldach versehen und orthogonal zur Bildebene ausgerichtet ist. Daran schließt sich im Mittelgrund ein Γ -förmiges Segment an, das eine doppelgeschossige Säulenhalle besitzt, wobei die bauliche Verbindung mit der ersten Porticus unklar bleibt. Zwei Wohntürme mit Giebeldächern sind an den Enden der Porticus aufgesetzt, die in frontaler Raumlage mit Blick auf die Außenfassade zum Betrachter orientiert ist. Während eine der Säulenhallen bildparallel verläuft, schließt sich rechts das orthogonale Segment an, das weiter in den Mittelgrund hineinführt. Hier wird eine frei stehende *diaeta* sichtbar, bestehend aus einem Turm mit Giebeldach und vorspringendem Annex, der eine breite Plattform auf der Bogenmole vorgelagert ist. Hinter der Γ -förmigen Porticusanlage kommt der übliche Park mit dichtem Baumgewirr zum Vorschein. Belebt wird die architektonisch differenzierte Villenanlage von etlichen Staffagefiguren, die auf der Plattform flanieren. Zwei lang gewandete Figuren steigen im Vordergrund die Treppen zum Wasser hinunter, ein Angler ist auf dem Weg zum Fischfang, ein zweiter wirft auf einem Felsvorsprung unterhalb der Molenkonstruktion die Angel aus, während sich ein Ruderboot dem Villenkomplex nähert. Jenseits der Villeninsel, die als Hauptmotiv im Zentrum der Komposition steht, dehnt sich eine weite Wasseroberfläche aus, die im fernen Hintergrund von der Küste gesäumt wird. Hier tauchen Uferbauten in Form von lang gezogenen Kolonnaden auf, die vielleicht eine Art Hafenarchitektur andeuten. Dahinter ragen vereinzelt Hügel und Berge auf, deren Gipfel in weiter Ferne mit mächtigen Tempelbauten versehen sind. Trotz des kleinen Formats gelingt es dem Villenpinax, nicht nur eine facetten- und abwechslungsreiche Architektur mit komplexer Grundrissstruktur zu präsentieren, sondern auch die *villa maritima* in einen weitläufigen Landschaftsrahmen einzubetten, der mit seinem ausgedehnten Raumgefüge einer Panoramadarstellung gerecht wird.

Perspektivisch ist das Villenbild MN 9480 in mehrfacher Hinsicht bezeichnend und dokumentiert einen charakteristischen Entwicklungsstand der bildlichen Raumerschließung im Vierten Stil¹²⁷¹. Zunächst lässt sich der ansprechende Einsatz einer atmosphärischen Perspektive hervorheben, der schrittweise vom Vordergrund bis in weit entfernte Raumbereiche führt: Während die einstöckige Porticus noch dunkel und kontrastreich gestaltet ist, erscheint die Γ -förmige Anlage im Mittelgrund bereits deutlich heller, werden die Konturen der weiter zurückliegenden *diaeta* blasser und verschwommener, tritt im Hintergrund eine voll entwickelte Luftperspektive

in MN 9554 besitzt jedoch einen hervorgehobenen und turmartigen Hauptbau, der in der Mitte eines Porticusflügels, nicht an den Ecken, angesetzt ist. Andere Vergleichsbeispiele aus dem Vierten Stil, in dem der Γ -förmige Typus keinesfalls selten ist, sind dem anzuschließen: Gemeinsamkeiten lassen sich in dem großformatigen Villenbild im Atrium der Casa del Menandro feststellen, das wie in MN 9480 eine Γ -förmige Anlage mit Turmbauten an den Enden der Säulenhallen präsentiert, wobei die Porticen im Unterschied zur Szene aus San Marco nur eingeschossig sind, aber den Villenbau ebenfalls mit der Außenseite zur Bildebene orientieren. Ähnliche einstöckige Porticusarchitekturen mit Turmbauten an den Enden kommen in einem der Villenfriese aus der Casa del Citarista (MN 9496) vor und sind dem Beispiel aus Stabiae nicht nur in der architektonischen Struktur vergleichbar, sondern wie in der Casa del Menandro auch mit Blickrichtung auf die Außenfassade der Villa dargestellt.

1271 Verstreute und summarische Bemerkungen zu den

Perspektiveformen in MN 9480 bei: Mikocki (1990, 92), der den hohen Ansichtswinkel („point de vue haut“), eine Größenverminderung im Hintergrund („l'interprétation des grandeurs“), das Fehlen korrekter Konvergenzen und eine Tiefenillusion mithilfe „diagonaler Gebäude“ hervorhebt („diagonale des bâtiments“ – eine Bezeichnung, die insofern verfänglich ist, als es sich der Raumlage nach nicht um Diagonalen, sondern um Orthogonalen handelt, von denen einige aufgrund der gewählten Seiten- und Aufsicht womöglich diagonal dargestellt werden – sofern man unter ‚Diagonale‘ jede Bildlinie verstehen möchte, die in einem Winkel von ca. 45° alle Horizontalen schneidet). La Rocca (2008, 46) und Croisille (2010, 122 f.) betonen die Effekte von Licht und Schatten mithilfe von Hell-Dunkel-Kontrasten, wobei Croisille einen Lichteinfall von links konstatiert. Richter (1970, 52) spricht von einer Mischperspektive, Wataghin Cantino (1969, 40) stellt fest, dass die perspektivische Konstruktion aufgrund der reichhaltigen Architekturdarstellung deutlicher hervortritt.

mit vagen Schemen in Pastelltönen auf. Im Vergleich zwischen dem fernen Küstenstreifen und der Villenarchitektur in Mittel- und Vordergrund macht sich auch eine geschickte Reduzierung des Maßstabs bemerkbar, was in der Wirkung an zentralperspektivische Verhältnisse anknüpft. Die Verwendung einer skizzenhaft-impressionistischen Malweise, die an den Staffagefiguren, Bäumen, Hintergrundarchitekturen und der Gestaltung der Wasserfläche zur Geltung kommt, fällt im Hinblick auf die Architekturen weniger abgekürzt und schematisch aus, sodass eine durchaus sorgfältige Linienführung zustande kommt, die eine linearperspektivische Analyse erlaubt (Abb. 411). Sowohl die Z-förmige Villenarchitektur als auch die Bogenmole und die Hintergrundarchitekturen erscheinen dabei in bildparalleler und orthogonaler Raumlage, sodass sich in linearperspektivischer Hinsicht zunächst das Vorhandensein einer einheitlichen und konsequent durchgehaltenen Seitenansicht von rechts feststellen lässt. Bei näherer Betrachtung der einsehbaren Tiefenlinien fällt aber auf, dass diese zwar durchweg einer gewissen Konvergenz unterliegen, die Orthogonalen verschiedener Architekturen aber nicht miteinander übereingestimmt sind und auf keinen gemeinsamen Hauptpunkt zielen. Es handelt sich demnach um eine zentralperspektivische Mischperspektive (bzw. zentral-parallelperspektivische Mischperspektive₂), die sich für unterschiedliche Objekte auch unterschiedlicher Konvergenzbereiche bedient: An der vorderen, eingeschossigen Porticus konvergieren die Tiefenlinien beispielsweise nur leicht und entsprechen einer relativ hohen Draufsicht, die einer Kavalierverspektive_{Min} (ca. 45°) nahekommt. Demgegenüber besitzt die zweistöckige und Γ-förmige Porticus Orthogonalen mit relativ starker Konvergenz und einer gemilderten Aufsicht, wobei weder eine Sagittale noch eine horizontale Übereinstimmung der beiden Konvergenzbereiche stattfindet – im Gegenteil nimmt sich die sagittale Abweichung sogar optisch störend aus. Während die Tiefenlinien an der *diaeta* ungefähr mit der benachbarten Porticus konform gehen, weisen die Orthogonalen an der mit Bogen gestützten Substruktion wiederum eine kavalierverspektivische_{Min} Draufsicht auf. Im Vergleich mit der vorderen Substruktion könnte der hinterste Abschnitt sogar Divergenz andeuten (abhängig von der zugrunde gelegten Raumlage). Für die Hintergrundarchitekturen, die ebenfalls einer Seitenansicht von rechts unterworfen werden, erfolgt soweit ersichtlich entweder eine leichte Aufsicht (Hafenanlage links) oder eine weitgehende Normal- bis leichte Unteransicht (Tempel rechts). Im Rahmen der resultierenden zentralperspektivischen Mischperspektive wird ein natürlicher Horizont zwar weitgehend durch die Vordergrundarchitekturen verdeckt, kann aber etwa auf $\frac{2}{3}$ der gesamten Bildhöhe angesetzt werden, was aufgrund der maritimen Landschaftssituation lose mit einem konstruktiven Horizont zu vergleichen ist. Versucht man diesen natürlichen Horizont hypothetisch und im Sinne einer Zentralperspektive_{Min} mit der vorhandenen Mischperspektive zu korrelieren, ergeben sich folgende Vergleichsmomente bzw. Differenzen: Das Maß der Aufsicht nimmt vom Vorder- zum Hintergrund schrittweise ab, was an eine zentralperspektivische_{Min} Relation der Ansichtswinkel und deren Koppelung an den konstruktiven Horizont erinnert, wobei die unmittelbare Bindung an „den“ Horizont im Rahmen der Mischperspektive nicht eingehalten wird. Zumindest optisch treten im Hinblick auf den Ansichtswinkel nur wenige störende Faktoren auf, erscheint die Verminderung der Aufsicht mit der Entfernung durchaus überzeugend und wird im Falle einer Raumlage über „dem“ vage umrissenen Horizont auch eine Normal- bis Unteransicht verwendet (Tempel). Obwohl eine konsequente Seitenansicht von rechts beibehalten wird, kommt es nicht zu einer sagittalen Ordnung im zentralperspektivischen_(Min) Sinne, was den visuellen Eindruck ein wenig stört. Am deutlichsten macht sich der Bruch mit einer zentralperspektivischen Raumordnung im unterschiedlichen Maß der Seitenansicht an der vorderen Porticus bemerkbar, wenn diese mit der Γ-förmigen Anlage verglichen wird. Dennoch gelingt es der maritimen Landschaftsszenarie mithilfe einer linearperspektivischen Betonung orthogonaler Tiefenlinien (fälschlich als „Diagonalen“ bezeichnet) und der Ausdehnung des Raumgefüges einen Tiefenraum mit panoramahafter Wirkung zu kreieren.

Unterstützt wird der tiefenräumliche Raumeindruck durch den kontrastreichen Einsatz von Licht und Schatten, deren kohärente Verteilung maßgeblich zur Vereinheitlichung des Bildraums

mes beiträgt. Die Lichteinfall wird dabei von links vorne angenommen, wobei sich die übliche und entgegengesetzte Korrelation von Projektionsrichtung und Lichtrichtung bemerkbar macht, sodass die Seitenansichten weitgehend im Eigenschatten liegen. Solche Eigenschatten wurden konsequent berücksichtigt und z. B. an der vorderen Porticus, der Γ -förmigen Struktur, der Bogenmole, der *diaeta* und den Architekturen des Hintergrunds als dunkle Objektpartien dargestellt. Daneben finden sich entsprechende Schattierungen auch an den rechten Seiten der Staffagefiguren und den weit entfernten Hügeln der Küste. Zur weit verbreiteten Verwendung von Eigenschatten kommt in MN 9480 eine durchaus konsequente Beachtung der Schlagschatten, die nicht nur wie üblich an den Figuren, sondern auch an den Architekturen auftreten. Solche Schlagschatten werden von der vorderen Porticus, dem Γ -förmigen Komplex und der *diaeta* auf die Plattform der Bogenmole geworfen und korrespondieren mit dem Lichteinfall von links vorne. Obwohl die dunklen Schlagschatten deutlich nach rechts hinten zurückweichen, bleiben die Schattengrenzen aber vage und verschwommen, entsprechen keiner linearen Konstruktion und ermöglichen dementsprechend auch keine gesicherten Rückschlüsse auf die genaue Lichtrichtung (L') und den exakten Einfallswinkel (L). Trotz der diffusen Detailbehandlung, die der impressionistischen Skizzentchnik entspricht, ist die Gestaltung von Licht und Schatten in MN 9480 insofern gelungen, als sich keine Verstöße gegen ein uniformes Bildlicht feststellen lassen und sowohl die Verteilung der Eigenschatten als auch die ungefähren Umriss der Schlagschatten mit dem zugrunde gelegten Lichteinfall übereinstimmen. Auf diese Weise erfolgt ein starker räumlicher Zusammenschluss der einzelnen Bildelemente, wird die Landschaft in ihrer panoramaartigen Tiefenerstreckung zu einem weitgehend einheitlichen Raumgefüge verschränkt.

(C) *Cubiculum 60, Südostwand, querformatiger Pinax mit Villenlandschaft, Stabiae Antiquarium, ACS 62518, Abb. 332:*

Zu Seiten des Tablinums und wie Cubiculum 52 auf das tetrastyle Atrium der Villa San Marco geöffnet, befindet sich Cubiculum 60, das eine vergleichbare Dekoration im Vierten Stil aufwies, deren Einzelbilder und Detailelemente ebenso ausgeschnitten und aus dem Wandsystem entfernt wurden. Anhand der Rekonstruktion von Barbet lassen sich die ursprüngliche Gliederung der Wandmalereien und die originale Anbringung des Landschaftspinax nachvollziehen¹²⁷²: An einen rotgrundigen Sockel mit Pflanzendekor schließt sich eine weißgrundige Mittelzone mit zentraler Ädikula und zentral-symmetrischem Feldersystem an. Die seitlichen Felder werden von grünen Bordüren gerahmt und sind mittig mit einem schwebenden Pegasus verziert. An der Stangenarchitektur der doppelsäuligen Ädikula sind Schilde mit *imagines clipeatae* befestigt, während der gerahmte Landschaftspinax im Querformat (38 × 58 cm) ursprünglich die Rolle des Mittelbildes übernahm und im Zentrum des Wandsystems auf weißem Grund angebracht war.

Dem vorangehenden Villenbild aus Cubiculum 52 teilweise vergleichbar, handelt es sich um eine Meeres- und Uferlandschaft mit Blick auf die entfernte Küste, wobei das Hauptmotiv eine ins Wasser gebaute *villa maritima* darstellt. Der architektonisch differenzierte Villenkomplex im Vorder- und Mittelgrund nimmt die kompositorische Mitte ein und ist trotz der Tendenz zu einer locker-impressionistischen Malweise linear sorgfältig genug dargestellt, um nicht nur architektonische Details auszumachen, sondern auch eine linearperspektivische Analyse zu erlauben. Der Villenbau erhebt sich auf einem rechteckigen Podium, das direkt ans Wasser grenzt und eine Porticusanlage mit Π -förmigen Grundriss trägt, die sich nicht zur Bildebene, sondern nach rechts hin öffnet. Der verbreitete Architekturtypus der *porticus triplex* erscheint also in asymmetrischer Ausrichtung mit den lateralen Porticusflügeln in bildparalleler Orientierung, während die quer liegende Säulenhalle orthogonal zum Betrachter verläuft. Direkt an die Querporticus

¹²⁷² Zur Dekoration in Cubiculum 60: Barbet 1999, 163 f. 178 f. Aufgrund einer stilistischen Analyse mit Vergleichsmöglichkeiten im späten Dritten Stil, von dem sich

in den Malereien des Cubiculus 60 einige Reminiszenzen erhalten haben, zieht Barbet eine Datierung in neronischer Zeit in Erwägung.

schließt sich eine weitere, diesmal doppelgeschossige Säulenhalle an, die parallel dazu orientiert ist und auch der hintere Porticusflügel besitzt eine obere Etage mit zwei Turmbauten¹²⁷³. Inmitten der II-förmigen Anlage liegt ein Garten mit Grünfläche, hinter den Gebäuden kommt ein Park mit hohen Pinien und Zypressen zum Vorschein. Am rechten Bildrand deutet im Vordergrund ein Felsen mit knorrigem Baumbewuchs auf eine zerklüftete Küstenregion hin, während die exponierte Villa an mindestens drei Seiten von Wasser umgeben ist. Erst im fernen Hintergrund wird das Ufer sichtbar, an dem sich Porticen und Molenbauten entlangziehen. Einzelne Berggipfel heben sich in der Ferne gegen einen grau-blauen Himmel ab. Der interessante Motivtypus der asymmetrisch ausgerichteten *porticus triplex* mit zwei bildparallelen Langseiten, der erst in den Villenbildern des Vierten Stils auftaucht, findet sich nahezu übereinstimmend in zwei weiteren Pinakes aus Stabiae, die vermutlich ebenfalls aus San Marco stammen und sich im Vergleich mit ACS 62518 als ikonographische und perspektivische Pendants ansprechen lassen (MN 9479a (Abb. 316), MN 9483 (Abb. 273))¹²⁷⁴.

¹²⁷³ Zum Villenpinax ACS 62518 und seinen Architekturformen vgl. Barbet 1999, 163 f.; Cerulli Irelli 1990, Bd. II, 254; Croisille 1982, 197; Croisille 2010, 123 f.; Förtsch 1993, 61; Guzzo u. a. 2005, 110; Guzzo u. a. 2007, 43; Kotsidu 2008, 54 f.; Miniero Forte 1989, 59 f.; Wataghin Cantino 1969, 40–43. Barbet nahm einen Vergleich mit den Landschaftsbildern der Casa di Lucretius Fronto vor, an die das Villenbild aus San Marco aber nur entfernt anknüpft. Ein querformatiger Landschaftspinax aus San Marco, der sich neben MN 9480 möglicherweise anschließen lässt, ist in Cubiculum 57 angebracht (ebenfalls am Atrium gelegen); er blieb von den bourbonischen Ausgräbern „verschont“ und befindet sich noch heute *in situ* (Nordostwand, Abb. 326). Die genaue Ikonographie des Bildfeldes, dessen Rahmen zwei Voluten und eine Sphinxfigur schmücken, ist aufgrund des schlechten Erhaltungszustands allerdings schwierig. Noch deutlich erkennbar ist die Darstellung einer monumentalen Villenanlage im Mittel- und Vordergrund links, deren Architektur vermutlich als Γ -förmiger Komplex mit Blick auf die Innenseite der Anlage und Seitenansicht von rechts zu interpretieren ist. Die Villa befindet sich womöglich an der Küste, sodass die blaue Zone rechts als Gewässer aufzufassen ist. Zumindest im linken Bildteil erfolgt der Blick landeinwärts, da hinter dem Porticusgebäude ein ausgedehnter Wald mit Schirmpinien und Zypressen sichtbar wird (zu Cubiculum 57 vgl. Barbet 1999, 158 f.). Eine weitere Vergleichsmöglichkeit bietet ein gerahmtes Bildfeld im Querformat (0,21 × 0,36 cm), das aus den Fresken in Raum 50 ausgeschnitten wurde (angrenzend an Porticus 20) und sich im Antiquarium von Stabiae (ACS 64826) befindet (Abb. 327). Dargestellt ist eine maritime Uferlandschaft, die im Vorder- und Mittelgrund zwei Villenkomplexe auf massiven Molenbauten zeigt, die ins Meer ragen und von einer Brücke verbunden werden. Architektonisch interessant ist die linke *villa maritima* in Form einer quadratischen Porticusanlage, die auf einer mächtigen Bogenstellung ruht. Die Porticen umschließen einen Garten und sind an den Ecken jeweils mit hohen Turmbauten versehen. In linearperspektivischer Hinsicht präsentiert sich der Villenkomplex in frontaler Raumlage mit Seitenansicht von rechts. Die Orthogonalen am Podium und den Porticen deuten leichte Konvergenz an und entsprechen einer relativ steilen Draufsicht (ungefähr kavalierperspektivisch). Zu ACS 64826 vgl.

Guzzo u. a. 2005, 25; Guzzo u. a. 2007, 127.

¹²⁷⁴ Zwei ausgeschnittene Villenpinakes aus dem Vierten Stil in Neapel (MN 9479a, MN 9483), deren Herkunft aus Stabiae bezeugt ist und die sich vermutlich auch der Villa San Marco zuordnen lassen, sind in motivischer Hinsicht am besten mit ACS 62518 zu vergleichen (Abb. 316a; 273): In allen drei Fällen bildet eine *villa maritima* in Form der *porticus triplex* das Hauptmotiv, die in asymmetrischer Raumlage zur Bildebene gegeben ist. Hier wie dort öffnet sich die II-förmige Porticusarchitektur nach rechts auf einen Gartenbezirk und wird in einer entsprechenden Seitenansicht von rechts wiedergegeben. Variationen machen sich in den architektonischen Details bemerkbar. Der erste der genannten Villenpinakes (MN 9479a) wurde bereits besprochen, der zweite (MN 9483) zeigt einen II-förmigen Villenkomplex, der als *villa maritima* direkt ins Meer gebaut ist und sich auf einer mächtigen *basis villae* erhebt. An der quergelagerten Porticus in orthogonaler Raumlage springt ein tempelartiger Anbau in den Garten vor. Hinter der Villa befindet sich ein Park mit flüchtig ausgeführten Zypressen und Laubbäumen. Staffagefiguren flanieren im Garten und entlang des Podiums. Nach rechts schließt sich ein Küstenvorsprung an, wo Fischer ihre Netze einholen. Im fernen Hintergrund wird am Ufer eine Hafenstadt mit Tempelanlagen, Porticen und Hafenumauern sichtbar. Hinter der *villa maritima* wird der Blick aufs offene Meer frei, sodass sich der Tiefenraum bis an den Horizont und eine weit entfernte Felseninsel ausweitet. Der Stabianer Villenpinax MN 9483 lässt sich aufgrund seiner stilistischen, ikonographischen und perspektivischen Gemeinsamkeiten mit den Villenbildern aus San Marco vermutlich demselben Ausmalungskontext zuweisen und könnte so wie die anderen ausgeschnittenen Fresken ursprünglich zur Dekoration der weißgrundigen Cubicula am Atrium (52, 57, 60) gehört haben. Man vergleiche etwa MN 9480 (auch die Inventarnummer) sowie den Villenpinax aus Cubiculum 57 *in situ* (Abb. 326). Die größte Verwandtschaft besteht jedoch mit ACS 62518 und lässt sich an folgenden Details aufzeigen: In beiden Fällen ist eine II-förmige *porticus triplex* in asymmetrischer Ausrichtung mit Öffnung nach rechts dargestellt. Die Porticen besitzen hier wie dort ionische Säulen, die einen purpurnen Schlagschatten auf die rosafarbene Rückwand der Säulenhallen werfen. Die Bäume des Parks weisen stilistische

Was die perspektivischen Darstellungsformen betrifft, machen sich jene verbreiteten Tendenzen und entwickelten Hilfsmittel des Vierten Stils bemerkbar, deren Raumerfassungsschemata zwischen mischperspektivischen Mechanismen und einer ungefähren Anwendung zentralperspektivischer Verfahren schwanken. Wie im Pendantbild aus Cubiculum 52 findet auch hier trotz des kleinen Formats eine Ausweitung der Tiefenräumlichkeit im Sinne einer ausgeprägten Panoramadarstellung statt, die eine erhebliche Fernwirkung beinhaltet und in der Gestaltung des natürlichen Horizonts zum Ausdruck kommt. Dabei wird der Eindruck eines weit entfernten Hintergrunds durch die malerisch durchgehende Ausführung der Grundebene, in diesem Fall der Wasserfläche, verstärkt, die als Transversalen-Indikator aufgefasst wird. Die genaue Lage des natürlichen Horizonts wird jedoch kompositorisch raffiniert durch einzelne Bergketten kaschiert, während der flache Küstenstreifen in der Bildmitte vom Hauptmotiv der Villa geschickt verdeckt wird – auch hierin besteht eine auffällige Parallele in der Raumgestaltung zu MN 9480. Die Horizontlage lässt sich also nur vage bestimmen und etwas oberhalb der Bildmitte ansetzen. Die Effekte der atmosphärischen Perspektive sind einmal mehr stimmig und wirkungsvoll umgesetzt, die verschwommenen und diffusen Konturen im Hintergrund steigern den panoramaartigen Tiefeindruck. Ein diesbezüglich ebenso maßgeblicher Faktor ist die proportionale Verringerung des Maßstabs im Hintergrund, die als zentralperspektivischer_{Min} Hauptindikator der relativen Entfernung wirkt. Im Vergleich mit der Größe des stattlichen Villenbaus nehmen sich die Architekturen und Hügel am jenseitigen Ufer klein aus und implizieren entsprechend große Raumtiefe. Interessant ist die linearperspektivische Behandlung der *villa maritima*, deren *porticus triplex* in asymmetrischer Ausrichtung einer Seitenansicht von rechts unterworfen ist (Abb. 412). Alle einsehbaren Orthogonalen verlaufen zwar konvergent, zielen aber nicht exakt, sondern nur lose auf einen gemeinsamen Hauptpunkt, sind also anhand einer Zentralperspektive_{Min} konzipiert. Dieser Hauptpunkt(-bereich) befindet sich ungefähr am rechten oberen Bildrand und entspricht damit einer ziemlich hohen Draufsicht, die sich als Vogelperspektive_{1Min} bezeichnen lässt¹²⁷⁵. Während diese Vogelperspektive_{1Min} an der *villa maritima* durchaus einheitlich und *summa summarum* konsequent ausgeführt ist, ergeben sich aus dem Vergleich mit den normalansichtigen Porticen im Hintergrund und der ungefähren Lage „des“ Horizonts (bei einer angenommenen und simplifizierenden Gleichsetzung von konstruktivem (KH) und natürlichem Horizont (NH)) Schwierigkeiten im Hinblick auf eine zentralperspektivischen Raumerfassung. Denn offensichtlich ist die Draufsicht für den Villenkomplex zu hoch gewählt, um nur ansatzweise mit der Hori-

Ähnlichkeiten auf. Im fernen Hintergrund links hinter den Villen ist jeweils eine pittoreske Felseninsel in Hellgrau-Weiß zu erkennen. Der bildinterne Lichteinfall erfolgt in beiden Beispielen von links vorne (mit deutlichen Eigen- und Schlagschatten). Nahezu übereinstimmend ist auch die linearperspektivische Gestaltung der beherrschenden Villenbauten, die beide einer Vogelperspektive_{Min} in Seitenansicht von rechts entsprechen. Der Hauptpunkt(-bereich) liegt etwas oberhalb des rechten oberen Bildecks. Dabei konvergieren die maßgeblichen Orthogonalen in MN 9483 nicht ganz so genau wie in ACS 6218 (vor allem die Architrave an den Giebelfronten weichen ab und sind im Vergleich mit den konvergierenden Orthogonalen der Säulenhallen und am Podium etwas zu niedrig angesetzt). Ähnlich wie in ACS 6218 fällt die vogelperspektivische_{Min} Aufsicht in MN 9483 ein wenig zu steil aus, da der natürliche Horizont hier annähernd mit dem konstruktiven korrespondieren müsste. Verglichen mit ACS 6218 ist diese Horizontproblematik in MN 9483 allerdings gemildert, da die natürliche Horizontlinie hier höher angesetzt ist und der gesamte Villenbau darunter Platz findet. Die vielen ikonographischen und perspektivischen Parallelen zwi-

schen MN 9483 und ACS 6218 deuten m. E. darauf hin, dass beide Villenpinakes ursprünglich als Pendants konzipiert wurden und sich womöglich sogar im selben Raum – Cubiculum 60 – befanden. Angesichts der fehlenden Fresken- und Putzstellen in Cubiculum 60 (die den Eingriffen der bourbonischen Zeit geschuldet sind) könnte sich MN 9483 innerhalb der Mittelädikula der rückwärtigen Nordwestwand befunden haben.

¹²⁷⁵ Die bisherigen Bemerkungen zur perspektivischen Darstellung in ACS 62518, die in der Forschungsliteratur vereinzelt auftauchen, treffen also durchaus das Richtige: Bei Irelli (1990, Bd. II, 254) werden die atmosphärische Perspektive und Vogelperspektive hervorgehoben, Croisille (2010, 123) konstatiert: „Le bâtiment est vu de trois-quarts, en une perspective approximative.“ Unter ‚vue de trois-quarts‘ wird vermutlich die frontale Raumlage in Kombination mit einer relativ starken Seitenansicht verstanden (vgl. Projektionsrichtung der Kavalierverspektive), während der Ausdruck ‚perspective approximative‘ vermutlich auf die annähernd zentralperspektivischen Konvergenzmuster anspielt.

zonthöhe zu korrespondieren, wodurch ein zentralperspektivischer Konflikt entsteht, der verdeutlicht, dass die Vereinheitlichung des Raumgefüges im Sinne einer konsequenten und umfassenden Zentralperspektive ausbleibt. Das Motiv der *porticus triplex*, obwohl als solches konvergent und annähernd zentralperspektivisch_{Min} konzipiert, wird mit dem restlichen Tiefenraum und der darin maßgeblichen Ansichtshöhe nicht übereingestimmt, sodass für den Gesamtraum eine Form der zentralperspektivischen Mischperspektive zustande kommt. Demgegenüber trägt die ausführliche Beachtung von Licht und Schatten zu einem räumlichen Zusammenschluss der Landschaftselemente bei, wirkt sich die kohärente Beleuchtungssituation förderlich auf die räumliche Einheitlichkeit der Landschaftsszenerie aus. Diesbezüglich wurde in ACS 62518 eine gleichmäßige Verteilung der Eigenschatten erreicht, wobei ein seitlicher Lichteinfall von links und leicht vorne zugrunde gelegt ist, sodass die verbreitete Regel von entgegengesetzter Licht- und Projektionsrichtung zur Anwendung gelangt. Besonders aufschlussreich ist die Schattengebung an der *villa maritima*, deren orthogonal orientierte Querporticus ebenso im Eigenschatten liegt wie die Schmalseiten der lateralen Säulenhallen. Dementsprechende Eigenschatten tauchen auch an den Türmen, am Podium und einem Mauerzug im Vordergrund auf. Schlagschatten werfen die Säulen des vorderen Seitenflügels, die sich konsequenterweise rechts der jeweiligen Säulenschäfte befinden. Diesbezüglich interessant ist die Andeutung von Schlagschatten, die von den Porticen auf die Grundebene geworfen werden, etwa am hinteren Rand des Podiums und womöglich auch im Bereich der zentralen Gartenanlagen. Die Querporticus und der rückwärtige Seitenflügel fungieren in diesem Fall als Schatten werfende Objekte, die vage gekennzeichneten Schlagschatten würden sich ungefähr korrekt rechts neben bzw. rechts hinter den zugehörigen Architekturen befinden. Besonders hervorzuheben ist in dieser Hinsicht ein Schattenverlauf am doppelgeschossigen Porticusflügel mit den Türmen, von dem eine Hälfte im Schatten liegt. Dieser Schattenverlauf stellt vermutlich den Versuch dar, jenen Schlagschatten anzugeben, der von der Querporticus nicht nur auf die Grundebene, sondern auch auf die Vertikalebene des benachbarten Seitenflügels geworfen wird; er verdient trotz vager Umrisse insofern Beachtung, als er einer korrekten Schlagschattenkonstruktion angenähert ist. Dabei kommt in der Berücksichtigung eines Schlagschattenverlaufs an der Vertikalebene nicht nur die genaue Schattenbeobachtung des ausführenden Malers zum Ausdruck, sondern äußert sich auch eine differenzierte und räumlich konsequente Beleuchtungssituation, die mit ihren diffusen Schattengrenzen zwar nicht auf geometrischer Konstruktion beruht, aber auch nicht in Widerspruch mit den Ergebnissen einer solchen steht. Trotz gewisser mischperspektivischer Tendenzen, die sich aufgrund der Horizontproblematik und einer fehlenden Übereinstimmung zwischen Ansichts- und Horizonthöhe erhalten haben, lassen sich für ACS 62518 eine Fülle solcher Raumerschließungsfaktoren konstatieren, die einer schlüssigen Panoramawirkung entgegenkommen und zu einer optisch überzeugenden Raumerfassung beitragen: Dazu gehören eine annähernd zentralperspektivische Verfahrensweise im Sinne einer Vogelperspektive_{1Min}, eine ausgeprägte Luftperspektive, eine starke Tiefenindikation durch maßstäbliche Größenverminderung, eine Fernwirkung durch Transversalenschichtung, eine ausgefeilte und detaillierte Angabe von Licht und Schatten.

(D) *Caldarium 29, Südwand, querformatiger Landschaftsfries mit Darstellung eines Villenbaus, ACS 62532, Abb. 336:*

Im Zentrum des Thermentraktes von San Marco gelegen, beherbergte das große Caldarium 29 neben einer rechteckigen *piscina* auch interessante Landschaftsmalereien, von denen leider nur mehr einige ausgeschnittene Stücke und Fragmente im Antiquarium von Stabiae – und auch diese in relativ schlechtem Erhaltungszustand – überliefert sind. Nach Barbet können für die Fresken im Caldarium zwei Ausmalungsphasen unterschieden werden, wobei die Malereien des Dritten Stils vollständig verloren gingen und von dem Wandsystem des Vierten Stils nur wenige Bruchstücke der unteren Wandzone intakt sind. Daraus lässt sich schließen, dass die Caldariumsfresken verschiedene monochrome Felder mit Architekturdekorationen besaßen, die aus räumlich

mehrschichtigen Stangenarchitekturen bestanden. Hier waren am Übergang zur Sockelzone einige querformatige Pinakes mit Landschaftsbildern angebracht, die von Barbet wie das restliche Wandsystem in eine Spätphase des Vierten Stils zwischen 62 und 79 n. Chr. datiert werden¹²⁷⁶. Neben solchen Bildfeldern, die eine Meeres- und Küstenlandschaft mit *villae maritimae* zeigen oder Marineszenen mit Schiffsmotiven gewidmet sind¹²⁷⁷, ist ein Landschaftsfries hervorzuheben, der motivisch zwar in den Dunstkreis der Villenbilder einzuordnen ist, sich mit seiner speziellen Thematik aber als Unikat erweist¹²⁷⁸: An der Südwand am unteren Rand der Hauptzone angebracht und von einem roten Rahmen eingefasst, stellt der Landschaftsfries eine umfangreiche Bauszene dar, die zwar innerhalb der römischen Landschaftsmalerei eine Sonderstellung einnimmt, motivisch aber durchaus Parallelen in den verbreiteten Bauszenen der Reliefkunst findet¹²⁷⁹. In dieser Hinsicht fällt der Landschaftsfries ACS 62531 zwar aus dem Rahmen der gewöhnlichen Villenbilder, verdient aber nicht nur aufgrund seiner Einzigartigkeit Berücksichtigung, sondern lässt sich auch in Bezug auf seine Architektur motive dem Repertoire der Villenszenen entfernt anschließen. Es handelt sich um ein weitläufiges Querpanorama im Friesformat, das unter blauem Himmel eine kontinuierliche Landschaftsszenerie entwickelt, die von miniaturhaften Figuren zwischen verschiedenen Gebäuden belebt wird und sich ohne Unterbrechung weitläufig vor den Augen des Betrachters entfaltet. Zwar lassen sich in der stilistischen Ausführung Reminiszenzen an die „impressionistische“ Technik¹²⁸⁰ gleichzeitiger Villenbilder und Sakral-Idyllen ausmachen, die einzelnen Figuren, Architekturen und Landschaftselemente sind aber durchwegs sorgfältig, ausführlich und differenziert genug dargestellt, um eine Fülle an minutiösen Details und Einzelszenen erkennen zu lassen. Eine kurze Beschreibung der verschiedenen Bau- und Konstruktionsszenen soll diese Detailgenauigkeit verdeutlichen, wobei zugestanden werden muss, dass der schlechte und fragmentierte Erhaltungszustand des Frieses die Lesung der Bildsequenzen teilweise erschwert und die Deutung einzelner Motive daher gelegentlich offen bleiben muss: Links im Vordergrund ist ein schmales Gewässer, vielleicht ein Fluss zu erkennen, über den sich eine Brücke spannt, die von einer Prozession aus Figuren überschritten wird; diese ist womöglich als Zeremonie in kultischem Kontext zu interpretieren. Dahinter, am linken Bildrand, befindet sich ein kleines Gebäude, auf das eine bewegte Figur zuschreitet. Weiter rechts, im Mittel- und Hintergrund gelegen, erscheint ein großer Architekturkomplex, der von einer polygonalen Umfassungsmauer aus *opus quadratum* umgeben ist. Der Mauerverlauf erinnert entfernt an ein Trapez, das an der vorderen Schmalseite ein Eingangstor besitzt und sich zum Hintergrund verbreitert, wo eine vornehme Porticusanlage sichtbar wird, die annähernd bildparallel verläuft. Die Säulenhalle ist mit zwei hemizyklischen Exedren bereichert, während im Inneren

1276 Zu den fragmentarischen Dekorationen in Caldarium 29 vgl. Barbet 1999, 176. 178; Guzzo u. a. 2007, 118 f.

1277 Caldarium 29, Westwand, ACS 62947: querformatiger Pinax (35 × 15,5 cm) mit Meeres- und Uferszenerie, die verschiedene Architekturen zeigt, die sich womöglich als *villae maritimae* oder eine Küstenstadt deuten lassen. Barbet 1999, 176. Caldarium 29, Nordwand, nicht erhalten, nach einer Zeichnung des Archives Ufficio scavi Stabia: querformatiges Bildfeld (35 × 15,5 cm) mit unklarer Anbringung an der Wand. Dargestellt ist eine Meereslandschaft mit zwei Galeeren, die sich parallel bewegen und zum Teil über eine bewaffnete Besatzung verfügen. Barbet 1999, 176 f.

1278 Zum Landschaftsfries ACS 62532 vgl.: Adam – Varène 1980, 213–217; Barbet 1999, 177 f.; Bergmann 2005, 73; Croisille 2010, 62. 125 f.; De Carolis 1999, 312; Guzzo u. a. 2007, 118 f.; Cerulli Irelli 1990, Bd. 2, 252; Minihero Forte 1989, 61–66.

1279 Als exemplarischer Vergleich mit kaiserzeitlichen

Bauszenen im Relief lässt sich das vermutlich flavische Relief vom Hateriergrabbau an der Via Casilina nennen (Vatikanische Museum, Mus. Gregoriano Profano Inv. 9998). Neben der Darstellung eines prostylen Grabtempels mit tetrastylar Säulenfront und mehreren Porträtbüsten und Medaillons der Verstorbenen erscheint im Relief ein römischer Hochleistungskran, bei dem die Welle für die Seilrolle an ein Tretrad angeschlossen ist und sowohl die Hebeseile als auch die Halteseile über Kloben laufen. Vgl. Cech 2010, 77 f.; Mikocki 1990, 113; Richter 1970, 53; Sinn 1991, 51–59; Wohlmayr 2011, 262 f. Als vereinzelte Randepisode kommt eine Bau- und Reparaturszene bereits im Gelben Fries der Casa di Livia vor (drittes Interkolumnium), wo eine Figur auf einer Leiter zu sehen ist. Die Leiter ist an eine Tempelwand angelehnt, der Arbeiter beugt sich zurück, um ein Utensil in Empfang zu nehmen, das ihm nach oben gereicht wird.

1280 Croisille (2010, 126) wies für die lockere und schwungvolle Ausführung auf eine mögliche Verbindung mit der Technik der *pictura compendiaris* hin.

der Umfassungsmauer ein Gartenbezirk angelegt ist, in dem verschiedene Personen spazieren, so dass die Vermutung nahe liegt, dass es sich bei diesem Architekturkomplex um eine Villa handelt. In geringem Abstand schließt sich ein weiterer Mauerzug an, der sich noch im Bau befindet, was insofern deutlich ist, als die Mauer noch Lücken aufweist und ein Arbeiter gerade damit beschäftigt ist, einem Kollegen auf der Mauer einen Steinblock hinaufzureichen. Der Materialnachschub wird auf einem Ochsenwagen transportiert, der rechts daneben Halt gemacht hat. Im Hintergrund werden hölzerne Konstruktionen mit gitterförmigem Grundriss sichtbar, deren Deutung schwierig ist, da es sich um Pergolen mit agrarischer Funktion (für den Weinanbau) oder womöglich um Baugerüste handeln könnte – was im Rahmen einer Konstruktionsszene durchaus sinnfällig wäre. Am unfertigen Mauerzug sind weitere Baumaßnahmen in Gange, die in der Errichtung einer prächtigen Säulenhalle bestehen. Vier Säulen der Porticusanlage sind bereits aufgestellt, verschiedene Mauerzüge, Pfeiler und Architekturglieder werden dazwischen sichtbar und suggerieren einen bildparallelen Verlauf der entstehenden Säulenhalle. Zahlreiche Arbeiter sind mit der Ausgestaltung des Bauwerks betraut. Das Anheben eines Steinblocks mithilfe eines Krans ist in technischer Hinsicht besonders interessant, da diese Hebevorrichtung Parallelen mit den von Vitruv beschriebenen Flaschenzügen besitzt. Römische Krane, die im Baubetrieb und im Hafen Verwendung fanden, funktionierten meist unter einer doppelten Ausnutzung des Hebelgesetzes (Flaschenzug mit Rollen und Seilwinde mit Hebelstangen). Die gängigste Form eines antiken Krans wird von Vitruv *tripastos* genannt, da es sich um einen Dreierollenzug handelte, der einen zweipostigen und Λ -förmigen Kranausleger besaß, der mit Halteseilen im Boden verankert war.

„Es werden entsprechend der Größe der Lasten (die zu heben sind) zwei Balken hergerichtet. Sie werden, ganz oben von einem Bolzen zusammengehalten, unten gespreizt aufgerichtet. Sie werden dadurch aufrecht gehalten, daß ganz oben Haltetaue angebracht und ringsum verteilt sind. Oben wird ein Kloben festgemacht, den einige auch Rechamus nennen. In diesen Kloben werden zwei Rollen eingefügt, die sich um Achsen drehen. Über die obere Rolle wird ein Zugseil geleitet, dann herabgelassen und um die Rolle eines unteren Klobens herumgeführt. Es wird aber zurückgeführt zu der unteren Rolle des oberen Klobens und steigt so wieder herab zu dem unteren Kloben und wird an einer Durchbohrung (oder einem Ring) des unteren Klobens festgebunden. [...] Unten am Rechamus (dem unteren Kloben) aber werden eiserne Greifer angebunden, deren Zähne in die Löcher der Steinblöcke eingepaßt werden. Wenn aber das Ende des Seiles an dem Haspel [der Seilwinde] angebunden ist und die Hebelstangen den Haspel führen und herumdrehen, dann wickelt sich das Seil um den Haspel herum, spannt sich straff und hebt so die Lasten hoch und an ihren Platz am Bauwerk. Diese Art Maschine wird, weil sich drei Rollen drehen, *Tripastos* (Dreizug) genannt.“¹²⁸¹

Vitruvs detaillierte Schilderung von Aufbau und Funktionsweise eines Dreierollenzugs wird in der Bauszene aus San Marco durchaus getreu und dem miniaturhaften Format entsprechend etwas vereinfacht umgesetzt: Es kommt ein Λ -förmige Kranausleger mit zwei Pfosten zum Einsatz, an denen unten ein Querbalken angebracht ist, während die Zugseile anscheinend über drei Rollen laufen, die in der Abbildung nur angedeutet werden können. Im Unterschied zur vitruvischen Schilderung des *Tripastos* wird der Kran aber nicht mithilfe einer Seilwinde bedient, sondern manuell an zwei Zugseilen, was auf eine Seilführung mit Doppelrollen hinweist, wie sie von Vitruv ebenfalls beschrieben wird¹²⁸². Während zwei Männer die Last am Kran nach oben ziehen, steht ein Dritter auf der Mauer, um den Steinblock in Empfang zu nehmen. Rechts daneben sitzen

¹²⁸¹ Vitruv *de Arch.* 10, 2, 1–3. Ü. nach: Fensterbusch 1976, 465. Zur Technik der antiken Kranonstruktion, der erreichten Reduktion im Kraftaufwand mithilfe der Hebelgesetze und den verschiedenen Formen von Hebelwerken (*Pentastaston*, *Polypaston* u. dgl.) vgl. ausführlich: Cech

2010, 76–79; Kretzschmer 2003, 20–23.

¹²⁸² Krane, deren Kloben mit Doppelrollen ausgestattet waren und das Lastgewicht auf zwei Seile aufteilten, wurden laut Vitruv beim *Pentastastos* (Fünfröllenzug) verwendet, dann aber nicht mehr mit einer Seilwinde, sondern mit

zwei weitere Arbeiter auf der Mauer und bearbeiten mit Meißel und Hammer Säulenkapitelle. Unterhalb ist ein Arbeiter damit beschäftigt, eine Wand zu verputzen (?), wobei ein gestikulierender Mann im Vordergrund die Konstruktion der Porticus anscheinend überwacht – handelt es sich um den leitenden Architekten oder den Bauherren? Rechts schließt sich ein weiterer Mauerzug aus *opus quadratum* an, vor dem etliche Bauglieder zu erkennen sind. Hier im Vordergrund haben zwei Arbeiter eine Stange geschultert, um darauf eine Last zu transportieren, während daneben einige Felsblöcke zu regelmäßigen Quadern zugehauen werden. Im Hintergrund sind wiederum Holzgerüste mit Gitterstruktur erkennbar, den rechten Bildrand schließt ein Haus mit Giebeldach ab. Über die gesamte Frieslänge verteilt ragt in der Ferne ein Wald oder eine Allee mit dicht gereihten Zypressen auf.

Den vielfältigen und abwechslungsreichen Bauszenen nach zu urteilen, bildet die Errichtung einer Villa das zentrale Bildsujet, wofür das ländliche Ambiente (Bäume im Hintergrund, rustikale Häuser an den Seiten) sowie der benachbarte Villenbau mit seiner Porticusfassade und der polygonalen Einfriedung sprechen. Das narrative Element wird im Gegensatz zu gewöhnlichen Villenszenen aber stark betont, die Darstellung ist auf verschiedenste Handlungen im Bau geschehen fokussiert, sodass der vorgebrachte Vergleich mit einem „comic-strip“ durchaus naheliegt¹²⁸³ – wobei zu berücksichtigen ist, dass vermutlich keine Erzählung mit einer diachronen und fortlaufenden Handlung (wie z. B. in einigen mythologischen Landschaftsbildern) dargestellt wird, sondern vermutlich eher ein gleichzeitiges Stadium des Villenbaus vorgeführt werden soll. Die Frage, ob es sich bei dem in Bau befindlichen Architekturkomplex womöglich um die Villa San Marco handelt, sodass der gestikulierende Betrachter im Vordergrund womöglich als Villenbesitzer anzusprechen ist, bleibt mangels Vergleichsmöglichkeiten eine Spekulation. Deutlich greifbarer und im Hinblick auf die Bildintention von besonderem Interesse ist der ausgeprägt dokumentarische Charakter der Szene mit einer Fülle an realistischen Details, die den technischen Aufwand des Villenbaus und die architektonischen Leistungen bei seiner Bewältigung betonen sollen. In dieser Hinsicht lässt sich einmal mehr an die *Silvae* des Statius erinnern, der in seiner Beschreibung der Villa des Pollius Felix ebenfalls die technischen Errungenschaften beim Villenbau hervorhebt und die Erfolge römischer Ingenieurskunst überschwänglich lobt¹²⁸⁴. Dieser *topos* – das Herausstellen römischer Technik und Baukunst als Zivilisationsleistung – wird hier mit einem großen Maß an Realismus und deskriptivem Detailreichtum geschildert, der in aller Deutlichkeit an die Verhältnisse der zeitgenössischen Lebenswirklichkeit anknüpft und diese zu einem darstellungswürdigen Motiv erhebt. Besonders interessant ist es, dass sich diese Dokumentation einer realistischen Alltagssituation im Rahmen einer ausgedehnten Panoramazenerie entfaltet und damit in einen landschaftlichen Kontext eingebunden ist. In der Verbindung mit der exzeptionellen Bauszene und deren Präsentation im Friesformat kommt die inhärente Verflechtung mit dem umgebenden Landschaftsraum noch stärker als in den gängigen Villenbildern zur Geltung, wird deutlich, dass panoramahafte Raumerfassung und topographische Landschaftsdarstellung mit einer deskriptiven Thematisierung zeitgenössischer Lebenswirklichkeit und einem alltagsbezogenen Realismus Hand in Hand gehen.

Einer detailgenauen perspektivischen Analyse stehen einige Schwierigkeiten, vor allem der schlechte Erhaltungszustand des Landschaftsfrieses im Wege: An vielen Stellen ist der Fries so abgerieben und beschädigt, dass sich keine Tiefenlinien nachvollziehen lassen. Selbst die erkennbaren Tiefenlinien sind zum Teil problematisch, da Verlauf und Raumlage in der Relation zur Bildebene vielfach unklar bleiben. Aus diesem Grund wird auf eine systematische Analyse der perspektivischen Strukturen verzichtet, um stattdessen ein paar summarische Andeutungen zu

einer Welle und Seiltrommel betrieben. Vitruv *de Arch.* 10, 2, 5. Vgl. Cech 2010, 78.

¹²⁸³ Barbet 1999, 177; Croisille 2010, 126. Croisille erinnert diesbezüglich an eine Passage des Satyricon (72,4), wo Trimalchio die Errichtung seiner Villa thematisiert.

¹²⁸⁴ Pollius Felix wird bspw. als Bezwinger eines unwirtlichen Geländes und Zivilisationsbringer gerühmt, der mithilfe römischer Architektur- und Terrassierungstechnik selbst auf unwegsamem Gelände seine Villa errichtet. Vgl. Stat. *Silv.* 2, 2, 51–57.

den Formen der Raumerschließung anzuführen: Innerhalb des Querpanoramas werden verschiedene Zonen des Tiefenraumes präsentiert, wechseln sich räumlich entfernte Szenen mit nahe gelegenen Landschaftselementen ab, sodass eine rhythmische Abfolge aus Vordergrund- und Hintergrundbereichen entsteht. Beispielsweise ereignet sich die Hauptszene mit der Errichtung der Porticus nicht nur an einer kompositorisch zentralen Stelle des Landschaftsfrieses, sondern diese ist auch weit im Vordergrund angesiedelt und damit in ihrer Bedeutsamkeit hervorgehoben. Soweit ersichtlich wird die Säulenhalle annähernd bildparallel hochgezogen, die dahinter liegenden Mauerzüge versperren die Sicht in den Hintergrund. Eine räumliche Ausweitung findet rechts daneben statt: Hinter den Transport- und Steinmetzszenen wird der Blick in den Mittel- und Hintergrund frei, wo sich jenseits einer Mauer ein Holzgerüst befindet. Zu einer ausgedehnten Mittel- und Hintergrundszenerie kommt es auch links von der Porticus, wo sich hinter der Umfassungsmauer abermals Baugerüste befinden und daneben eine Villenanlage erscheint. Hier dehnt sich der Landschaftsraum bis zu einer Sichtbarriere aus dicht gereihten Zypressen aus, die als eine Art natürlicher Horizont fungieren und den Bildraum optisch begrenzen. Linearperspektivisch interessant ist die Tatsache, dass die verschiedenen Mauerzüge der Villa nicht bildparallel oder orthogonal verlaufen, sondern durchwegs eine schräge Orientierung zur Bildebene aufweisen, was im Hinblick auf ein Querpanorama beträchtliche Vorteile hat. Denn ein Querpanorama, das zentralperspektivisch korrekt ausgeführt wird, müsste den Hauptpunkt kontinuierlich verschieben, um allzu starke Randverzerrungen zu vermeiden und würde dadurch die „Bewegung im Raum“ zum Ausdruck bringen. Schrägansichten wirken sich diesbezüglich kaschierend aus, da immer wieder andere Fluchtpunkte gewählt werden können. Allerdings ist der Stabianer Landschaftsfries nicht als konsequente Zentralperspektive konstruiert, sondern bedient sich verschiedenster Schrägansichten, um diese relativ sorglos zu kombinieren und damit die optische Tiefenwirkung zu erhöhen. Zwar scheinen die Tiefenlinien der verschiedenen Schrägansichten fast immer Konvergenz anzudeuten, diese Konvergenzbereiche zielen aber nicht auf eine gemeinsame Horizontale (konstruktiven Horizont, KH). Durch die unterschiedlichen Ansichtswinkel entsteht der Eindruck, dass es sich bei der farblich gestalteten Grundebene nicht um ein ebenes Gelände (annähernde Horizontalebene) handelt, sondern die Mauerzüge verschiedene Niveauunterschiede erklimmen und gelegentlich nach hinten ansteigen. Eine solche Raumwirkung entsteht z. B. für die Villa mit der Exedren-Porticus, deren Draufsicht etwas zu steil gewählt ist. Einer ähnlich hohen Draufsicht sind die Holzgerüste in der anschließenden Umfriedung unterworfen, die abgesehen von der Krümmung der Tiefenlinien fast einer Kabinettperspektive_{Min} entsprechen. Hier erfolgt eine Seitenansicht von rechts, die auch annähernd konsequent für alle übrigen Frontalansichten durchgehalten wird (z. B. dem Haus am linken Bildrand, dem Ochsenwagen, den Mauerzügen der Porticus, den Steinblöcken etc.). Sogar eine gewisse Reduzierung des Maßstabs mit der Entfernung scheint stattzufinden, was sich etwa an der umfriedeten Villenanlage, den Holzgerüsten oder einem stark verkleinerten Tempel im Hintergrund bemerkbar macht. Damit hat sich ein durchaus brauchbares Inventar an Raumerfassungsmechanismen für die Form des landschaftlichen Querpanoramas herauskristallisiert, das in einer Bevorzugung verschiedenster Schrägansichten als raumschaffender Faktor besteht und auch in anderen Villenfriesen einen Niederschlag findet.

◆ *Casa del Menandro, Pompeji I 10, 4, Atrium, Westwand, gerahmter Villenpinax* (Abb. 338):

Die Casa del Menandro, eines der größten Häuser in Pompeji, beherbergt ein beachtliches Ensemble an Wanddekorationen aus dem Vierten Stil. Deren genaue Datierung ist zum Teil noch immer problematisch, da sich in der Casa del Menandro sowohl frühe Zeugnisse des Vierten Stils als auch Beispiele einer späten Ausmalungsphase nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. finden¹²⁸⁵.

¹²⁸⁵ Die Casa del Menandro erstreckt sich über eine Fläche von ca. 1800 m² und war zum Zeitpunkt des Vesuv- ausbruch im Besitz der *gens Poppaea*, die auch als Eigentümer der Villa Oplontis angenommen wurde. Zu den

Kontrovers ist in dieser Hinsicht auch die stilistisch-chronologische Einordnung der Wandmalereien im Atrium, die sowohl einer frühen als auch einer späten Ausmalungsphase zugewiesen wurden: Während Schefold noch eine flavische Datierung vorschlug, argumentierte Barbet auf stilistischer Basis zugunsten einer frühen Ausmalungsphase am Beginn des Vierten Stils (claudisch-neronisch)¹²⁸⁶. Demgegenüber plädierte Ling im Rahmen seiner detaillierten Untersuchungen zur Casa del Menandro aufgrund der Freskierungstechnik sowie der Detailvergleiche der einzelnen Räume für eine Datierung in den vollentwickelten Vierten Stil nach 62¹²⁸⁷. Diese Einschätzung soll hier im Sinne einer Arbeitshypothese übernommen werden, da sich hinsichtlich der Landschaftsmalereien des Atriums und ihrer stilistischen Ausführung kein Einwand formulieren lässt, sondern im Gegenteil Parallelen zu anderen Landschaftsbildern aus dem fortgeschrittenen Vierten Stil gegeben sind¹²⁸⁸. Die Landschaftsszenen sind in ein Wandsystem mit schwarzem Sockel und einer farbig akzentuierten Hauptzone in Rot und Gelb eingebunden: Während in dieser Mittelzone rot-monochrome und mit Bordüren gerahmte Felder auf gelbem Grund mit schmalen, weißgrundigen Architekturprospekten alternieren, sind die großformatigen Landschaftspinakes in der Oberzone des hohen Atriums angebracht (Abb. 337). Die querformatigen Tafelbilder, die mitunter an Friesformate heranreichen, waren als Ensemble konzipiert und präsentieren Variationen zum übergreifenden Bildthema Landschaft: An der Nordwand sind gerahmte Pinakes mit oligochromen Nilandschaften angebracht, an der Ost- und Westwand tauchen

bekanntesten Räumen mit Wandmalereien im Vierten Stil gehören das Atrium mit der „Iliouperis-Ala“ (4), das Tablinum (8), der sog. „grüne“ Oecus (11), der „gelbe“ Oecus (19) und das große Triclinium (18). Viele Merkmale des voll entwickelten Vierten Stils, dessen Beginn in der Forschung unterschiedlich zwischen 40 und 50 n. Chr. angesetzt wird, machen sich in der Casa del Menandro bemerkbar: phantastische Architektur motive in mehreren Geschossen mit vielfachen räumlichen Verschränkungen, schmale Durchblicke zwischen plakativen Farbfeldern in warmen Tönen (rot, gelb), schwebende Einzelfiguren von Tieren oder mythologischen Gestalten, plastische Details und feine Ornamentbordüren, mythologische Mittelbilder in quadratischem Format und querformatige Pinakes mit Stillleben- und Landschaftsszenen. Schwierigkeiten bereitet hingegen die chronologische Feinabstimmung der einzelnen Ausmalungsphasen, da die interne Entwicklung des Vierten Stils noch immer kontrovers ist. Während beispielsweise der grüne Oecus (11) großteils einer Ausmalungsphase im früheren Vierten Stil angehört (mit Ausnahme der Süd wand, die nach neueren Forschungen von Ling vermutlich einer Restaurierung nach 62 n. Chr. entstammt, vgl. Ling 2005, 30. 39), bleibt die Zuweisung anderer Zimmer an eine Ausmalungsphase in spätneronisch-flavischer Zeit – etwa der Atriumskomplex – umstritten. Zu den Wandmalereien Vierten Stils in der Casa del Menandro und der Datierungsproblematik vgl. u. a.: Barbet 2009, 184 f.; Clarke 1991, 170–177; Croisille 2005, 84. 98; Mielsch 2001, 92; Ling 1991, 73 f.; Ling 2005, 34–46; Schefold 1957, 39.

¹²⁸⁶ Barbet hebt die stilistischen Vergleichsmomente zwischen dem Atrium der Casa del Menandro und Wanddekorationen aus der Spätphase des Dritten Stils hervor: Die Bordüren der roten Felder in der Hauptzone knüpfen noch an die Ornamentik am Ende des Dritten Stils an. Barbets Frühdatierung wurde von Croisille versuchsweise übernommen, er zieht aber ebenfalls die Möglichkeit einer

Entstehung nach 62 n. Chr. in Erwägung. Vgl. Barbet 2009, 184 f.; Croisille 2005, 84. 98; Schefold 1957, 39.

¹²⁸⁷ Ling argumentiert zwar für eine Entstehung der Atriumsbemalung nach 62 n. Chr., die er aus Plausibilitätsgründen annimmt, gesteht aber korrekterweise zu, dass eine solche Datierung durchaus zweifelhaft ist – wobei die Indizen von Ling m. E. stichhaltiger sind als die rein stilistische Analyse von Barbet: Ling führt die Beobachtung an, dass die Farben der Atriumsdekoration bei der Ausgrabung noch sehr frisch und kräftig waren. Zudem konnte er feststellen, dass es keine Anzeichen für Reparaturen oder Restaurierungsarbeiten an den Fresken gibt. Ling ist sich jedoch voll bewusst, dass sich mithilfe dieser wenigen Hinweise weder eine Früh- noch Spät datierung nachweisen lässt und die genaue Datierung der Atriumsfresken in den fortgeschrittenen Vierten Stil momentan eine plausible Hypothese bleibt. „But there is no conclusive proof one way or the other.“ Ling 2005, 40–42.

¹²⁸⁸ Als Vergleichsbeispiel dient die Hafens- und Villenszene aus dem Peristyl der Casa della Fontana Piccola (Süd wand), die einer Spätphase des Vierten Stils angehört. Es lassen sich sowohl stilistische Ähnlichkeiten als auch sporadische Übereinstimmungen in der perspektivischen Darstellungsweise einzelner Architekturformen bemerken. Die stilistische Ausführung ist nicht nur ähnlich sorgfältig und detailliert, auch die Behandlung der Figuren entspricht sich in auffälliger Weise. Der pointierten Schrägstellung einzelner Villenkomplexe und der perspektivischen Lösung dieser Schrägstellungen mithilfe einer ansatzweisen Zweipunktperspektive_{Min} wird in der Casa del Menandro und der Casa della Fontana Piccola große Aufmerksamkeit gewidmet. Die entsprechenden Villenarchitekturen beanspruchen einen prominenten Platz in der Gesamtkomposition. Mit Bezugnahme auf die Entwicklung des (Villen-)Landschaftsbildes erscheint Lings Zuweisung an den fortgeschrittenen Vierten Stil also durchaus plausibel. Vgl. Fröhlich 1996, 93.

Villengebäude und sakral-idyllische Szenen auf¹²⁸⁹. Der schlechte und fragmentarische Zustand der imposanten Gemälde an der Nord- und Ostwand erlaubt nur eine summarische Erwähnung; zur genauen perspektivischen Analyse ist allein das gut erhaltene Beispiel der Westwand geeignet. Die gelben Pygmäenszenen auf schwarzem Grund führen mit Krokodilen, kämpfenden und opfernden Pygmäen nicht nur die üblichen Motive vor, sondern fügen auch eine Villa im Hintergrund als neues Bildelement hinzu. Den stark beschädigten Villenbildern auf der Ostwand zu Seiten der Ala (4) stehen auf der Westwand zwei weitere Villenszenen und eine Sakral-Idylle gegenüber: Von dem fragmentarischen Villenbild links sind im Hintergrund weit entfernte Gebäude, Türme, ein Tempel und eine doppelgeschossige Villa mit Hemizyklum-Exedra („basilikaler Typus“ nach Rostowzew) zu erkennen. Die sakral-idyllische Landschaft im Zentrum des Ensembles (0,6 × 0,8 m) kombiniert standardisierte Motive wie die *porta sacra*, Ädikulen, rustikale Gehöfte und kleine Tempel, während das rechte Villenbild fast vollständig erhalten ist. Ähnlich wie in anderen Raum- und Wohnkontexten beherbergt das Atrium der Casa del Menandro also eine ganze Serie an Landschaftsbildern, die als imaginäre Tafelbilder wie in einer Sammlung erscheinen (eine kleine Pinakothek der Vitruvischen *varietates topiorum*¹²⁹⁰) und sowohl formal als auch stilistisch und thematisch nach den Gesichtspunkten von Ähnlichkeit und Variation, *similitudo*, *contrarium* und *varietas* als Gegenstücke und Pendants konzipiert wurden¹²⁹¹.

Rechtes Landschaftsbild, Westwand, Abb. 338: Bei dem rechten Bildpaneel der Westwand handelt es sich um ein leicht fragmentiertes Villenbild, das mit seinen großformatigen Abmessungen (0,6 × 1,51 m) einem Landschaftsfries nahekommt. Hinsichtlich der perspektivischen Darstellungsformen und bildlichen Raumerschließung handelt es sich um eines der aussagekräftigsten und lehrreichsten Beispiele in der römischen Wandmalerei, das zugleich die Möglichkeiten und Grenzen vorhandener Perspektivekenntnisse und ihrer Anwendung aufzuzeigen vermag. Vor dem Betrachter entfaltet sich das ausgedehnte Panorama einer Küstenlandschaft, deren Hauptmotiv eine *villa maritima* ist. Die panoramahafte Wirkung ist sowohl hinsichtlich der Tiefenerstreckung als auch der Weitläufigkeit voll ausgeprägt. An einen flachen Küstenstreifen im Vordergrund, wo zwei Angler auf Fischfang sind, schließt sich ein Villenkomplex im Mittelgrund an, der auf seinem hohen Podium weit ins Meer hinausragt. Ein breiter Landungssteg schiebt sich in der Art einer Uferbefestigung in den Vordergrund. Soweit ersichtlich besteht die Villenarchitektur aus einer Γ-förmigen Porticusanlage, deren räumliche Orientierung mit Blick auf die Außenseite der Säulenreihe gewählt ist. Wo die Porticusflügel aufeinandertreffen, befindet sich eine separate *turris* mit Giebeldach, während die Enden der Porticen doppelgeschossige Aufbauten besitzen. Hinter der Villa taucht ein Park mit dichtem Baubewuchs aus Zypressen und Laubbäumen auf, den links eine Gartenmauer einfasst. An den Villenkomplex schließt sich ein Giebelbau mit Säulenstellung an der Front an, die Staffagefiguren sind mit Tätigkeiten des *otiums* wie Angeln, Ausruhen und Flanieren beschäftigt. Im Anschluss an die Villa wird links der Blick auf das Meer frei, das in der Ferne an eine flache Küste brandet. Hier erhebt sich ein weiterer Villenkomplex mit flankierenden Porticen um einen zentralen Säulenbau, in dessen rückwärtigem Park hohe Zypressen aufragen.

1289 Zu den schlecht publizierten und in der Forschungsliteratur weitgehend vernachlässigten Landschaftsbildern im Atrium vgl. Croisille 1982, 215; Ling 2005, 44; Maiuri 1932, 31–33; Förtsch 1993, 123 (Taf. 32,5); Fröhlich 1996, 93; Peters 1963, 161 f.; Schefold 1957, 39. Sakral-idyllische Pinakes befanden sich darüber hinaus im sog. „grünen“ Oecus (11) und in Raum (18), deren impressionistisch-skizzenhafte Ausführung wohl ebenfalls für eine Datierung in den fortgeschrittenen Vierten Stil spricht. Im „grünen“ Oecus, der seiner Konzeption und Ausfüh-

rung nach großteils dem frühen Vierten Stil angehört, wurde die Südwand mit dem Landschaftsbild vermutlich nach 62 n. Chr. restauriert. Ling 2005, 39 f.

1290 Vitruv *de Arch.* 7, 5, 10–22.

1291 Zu den Prinzipien der Bildkombination und „programmatischen“ Zusammenstellung im Hinblick auf das pompejanische Mythenbild vgl. Bergmann 1999, 101–103; Descoedres 1994, 163 f.; Lorenz 2008, 41–44, 261–328; Strocka 1997, 130 f.

Der Bildaufbau ist geschickt nach dem Muster einer „diagonalen Raumerschließung“ und anhand zweier betonter „Raumdiagonalen“ konzipiert, die einerseits vom vorderen Villenbau zur weit entfernten Architektur am jenseitigen Ufer führen, andererseits über den Landungssteg vom Vorder- in den Mittelgrund überleiten und auf diese Weise nicht nur eine formale Raumverstränkung zwischen den beiden Villenmotiven bewerkstelligen, sondern auch eine lineare Vermittlung zwischen den verschiedenen Zonen des Tiefenraumes erreichen. Dass sich die diagonale Anordnung perspektivischer Prinzipien bedient und diese durchaus wirkungsvoll zu nutzen weiß, wird sich im Rahmen der perspektivischen Analyse noch zeigen. Neben der Verwendung von schrägen Tiefenlinien („Diagonalen“) als Mittel zur Erschließung des Tiefenraumes – ein charakteristisches Merkmal in den Landschaftsbildern des Vierten Stils – lässt sich eine weitere kompositorische Besonderheit konstatieren, die vom zentral-symmetrischen und pyramidalen Aufbau des Dritten Stil abweicht, um stattdessen eine subtilere Schwerpunktsetzung mithilfe sich kreuzender Tiefenlinien zu erzeugen. Dementsprechend gruppiert sich die Komposition nicht um ein einfaches Vertikalzentrum, sondern kulminiert formal in jenem Bereich der Villa, an dem der Landungssteg aus dem Podium ragt und sich die wichtigsten Tiefenlinien schneiden. Diese formale Gewichtung im Bildaufbau wird im Falle des Westwandpanels zusätzlich durch eine hervorgehobene Staffagefigur markiert, die am neuralgischen Punkt der Komposition „platziert“ wurde¹²⁹². Im Unterschied zur impressionistisch-skizzenhaften Stilistik vieler kleinformatiger Villenpinakes im Vierten Stil nimmt sich die Ausführung des Landschaftspaneels in der Casa del Menandro sorgfältig und detailliert aus, erscheinen nicht nur die Bäume im Hintergrund, sondern auch die Staffagefiguren und vor allem die Gebäude solide und linear präzise genug, um das Auffinden klarer Raumkanten zu ermöglichen.

Die Gestaltung von Licht und Schatten erfolgt relativ einheitlich mit zugrunde gelegtem Lichteinfall von links. Die rechten Gebäudepartien an der Γ -förmigen Villa und am Podium liegen im Eigenschatten, die Staffagefiguren und die weit entfernte Villa am jenseitigen Ufer sind ebenfalls entsprechend schattiert. Mit einer Beleuchtung von links gehen *summa summarum* auch die Schlagschatten konform, die wie gewöhnlich an den Figuren auftauchen, aber auch für die Villenarchitektur Berücksichtigung finden, wo sie nur zaghaft angedeutet sind, in ihren vagen Umrissen aber durchaus korrekt anmuten. Ein inkohärentes Element der Schattengestaltung ist der vorspringende Landungssteg im Vordergrund, dessen rechte, lichtabgewandte Seite ebenso wie die korrespondierende Podiumsseite im Eigenschatten liegen müsste, aber dennoch erleuchtet erscheint. Wie sich noch zeigen wird, bleibt diese Inkonsequenz nicht der einzige Fehler bei der Darstellung des Landungsstegs, der perspektivisch in mehrfacher Hinsicht problematisch ist. Besonders gelungen nimmt sich demgegenüber die Luftperspektive aus, die hier erfolgreich und stimmig als entscheidender Faktor zur Schaffung von Tiefenräumlichkeit und Fernwirkung angewandt wurde. Eine leichte Luftperspektive lässt sich bereits im dichten Baumgewirr des Villenparks erkennen, wo die entfernten Baumwipfel heller und blasser wiedergegeben sind als die vorderen und auf diesem Wege eine tiefenräumliche Schichtung der homogenen Baummasse erlauben, während sich der volle luftperspektivische Effekt korrekterweise erst im fernsten Hintergrund bemerkbar macht: Die dortige „Porticus-Villa“ ist wie die jenseitige Küste besonders kontrastarm und diffus dargestellt, um die verschleiende Wirkung der Luftschichten in sehr weiter Distanz sichtbar zu machen. Im Gegensatz zu vielen übertriebenen Luftperspektiven in der römischen Wandmalerei findet in diesem Landschaftsbild die Koppelung luftperspektivischer Relationen an weite Entfernungen eine entsprechende Berücksichtigung, sodass die korrelierende Raumwirkung nicht *ad absurdum* geführt wird, sondern sich visuell überzeugend entfalten kann.

¹²⁹² Ob dieser kompositorische Schwerpunkt des Villenbildes, der sich aus der formalen Führung der Tiefenlinien deutlich ergibt, auch im Goldenen Schnitt des Panels lag, ist nicht mehr genau zu beantworten. Das friesartige Bild-

feld ist am rechten Rand fragmentiert und nur teilweise erhalten, die ursprüngliche Bildbreite nicht mehr genau zu bestimmen. Aus diesem Grund kann die Lage des Goldenen Schnitts auch nicht mehr angegeben werden.

Ebenso erfolgreich gelingt dem Maler die Umsetzung einer zentralperspektivischen_{Min} Größenverminderung in der Ferne, die sich aus einem maßstäblichen Vergleich zwischen den Villenkomplexen im Vorder- und Hintergrund ergibt. Die drastische Maßstabsverkleinerung der entfernten Villa dient als wesentlicher Indikator für die Weitläufigkeit des Tiefenraumes, welche in der anschließenden Darstellung des natürlichen Horizonts noch einmal gesteigert und erweitert wird. Dieser natürliche Horizont kommt in der flachen Küstenszenerie besonders wirkungsvoll zur Geltung und erfährt eine malerisch gelungene Umsetzung: Wo der dunkle Küstenstreifen mit der Linie des natürlichen Horizonts endet, changiert der grau-blaue Himmel darüber zu blassrosa Tönen. Diese malerisch subtile Horizontgestaltung – ein Markenzeichen des fortgeschrittenen Vierten Stils – geht mit einer vollständigen Aufgabe des Inselstils und einer durchgehenden Darstellung der Grundebene einher, die farblich ebenso kontinuierlich ausgeführt ist wie der Himmel. Der natürliche Horizont, der ein weitgehend ebenes Gelände optisch abschließt und damit annähernd einer zentralperspektivischen Idealsituation entspricht, teilt das Bildfeld ziemlich genau auf $\frac{3}{4}$ der gesamten Bildhöhe, was einen erhöhten Ansichtswinkel nahelegt.

Damit kommen wir zur linearperspektivischen Konzeption des Westwandpanels, die einerseits aufgrund ihrer besonderen Leistungen, andererseits aufgrund ihrer spezifischen Mängel eine genaue Besprechung und detaillierte Würdigung verdient: Der Grundriss der Hauptvilla ist vermutlich nicht als Rhombus zu interpretieren – wie Peters annimmt¹²⁹³ –, sondern es handelt sich eher um eine rechtwinkelige Architektur mit Γ -förmiger Porticusanlage auf rechteckigem Podium. Der Komplex erscheint aber nicht in der üblichen bildparallelen Frontalausrichtung, sondern wird in einer interessanten Schrägstellung zur Bildebene platziert, wobei die linke Raumkante von Podium und Porticusanlage einen deutlichen kleineren Winkel mit der Bildebene einschließt als die rechte. Die Orientierung der Architektur erfolgt also nicht diagonal und symmetrisch zur Bildebene, sondern in einem beliebigen anderen Winkel. Nahezu alle einsehbaren Tiefenlinien konvergieren und offenbaren in ihrer Verlängerung, dass die Villenanlage anhand einer Zweipunktperspektive_(Min) konzipiert wurde, die nahezu punktgenau, sprich fluchtpunktgenau, konstruiert ist. Diese Fluchtpunkte, die am linken Bildrand (F1) und vermutlich am rechten Bildrand (F2) liegen, befinden sich relativ exakt auf einer Horizontalen, markieren also einen konstruktiven Horizont (KH) (Abb. 413a). Ebenso bemerkenswert wie die beinahe korrekte Umsetzung einer Zweipunktperspektive_(Min), die nur marginale Abweichungen erkennen lässt¹²⁹⁴, ist die Tatsache, dass der konstruktive Horizont und der natürliche Horizont nahezu übereinstimmen, was wiederum zur „zentralperspektivischen Idealsituation“ der flachen Küstenebene passt. Im Hinblick auf die Ansichtswinkel der restlichen Gebäude lassen sich weitere interessante Beobachtungen machen, die für eine hinreichende Kenntnis zentralperspektivischer Verhältnisse sprechen: Während der vordere Turm am Eckpunkt der Porticus noch eine leichte Draufsicht wiedergibt, zeigt der linke Turmaufsatz bereits eine Normalansicht und auch die Villenanlage im fernen Hintergrund ist normalansichtig dargestellt. Diese Verteilung der Ansichtshöhen korrespondiert mit dem natürlichen und konstruktiven Horizont, der über der *turris* und auf

¹²⁹³ Peters 1963, 161. Peters spricht den Grundriss der Villa als „carpenter’s square“ an (Zimmermannswinkel), wobei nicht ganz klar ist, ob er damit eine Γ -förmige Struktur oder eine spitz- bzw. stumpfwinkelige meint. Der Einschätzung Peters, was die „Draufsicht“ auf die gesamte Villa („specator looks down on a villa“) sowie die „Unfähigkeit“ des Landschaftsmalers in der Casa del Menandro („painted by someone having no eye for landscape“) betrifft, kann hier nicht gefolgt werden. Peters 1963, 162. Zumindest in perspektivischer Hinsicht (Luftperspektive, Linearperspektive, Licht-Schatten) handelt es sich m. E. um einen versierten Landschaftsmaler in Pompeji, der sich um eine genaue und detaillierte perspektivische Er-

schließung des Landschaftsraumes bemühte und sich nicht allein mit einem verschwommenen, kaschierenden Skizzenstil begnügte, der sämtliche Raumzusammenhänge vage und in der Schwebe belässt.

¹²⁹⁴ Eine Unstimmigkeit gibt es bei der Tiefenlinie der linken Porticusoberkante, die nur sehr leicht konvergiert und nicht in den maßgeblichen Fluchtpunkt F1 mündet. Unbeachtet bleibt auch die scheinbare Verringerung der Säulenabstände, die bei zentralperspektivischer Anlage mit der Entfernung eintreten müsste. Die Tatsache, dass die Längenverkürzung unberücksichtigt bleibt, kann als Indiz dafür gewertet werden, dass keinerlei Distanzpunktverfahren zum Einsatz kam.

gleicher Höhe mit den beiden anderen Bauwerken liegt. Darüber hinaus weist die Villa am jenseitigen Gestade bei frontaler Ausrichtung eine Seitenansicht von rechts auf, was vermutlich zur Lage des Hauptpunkts passt, der sich schätzungsweise rechts von der hinteren Villenarchitektur befinden müsste. Die genaue Lage des Hauptpunkts auf dem konstruktiven Horizont lässt sich aber nicht mehr ermitteln, da zur Bewältigung dieser (zentralperspektivischen) Rekonstruktionsaufgabe mindestens ein Realmaß oder ein Realwinkel der Villenarchitektur bekannt sein müsste¹²⁹⁵. Obwohl sich der tatsächliche Hauptpunkt mangels (erschließbarer) Originalmaße nicht mehr mithilfe einer geometrischen Rekonstruktion auffinden lässt, liegt die Vermutung nahe, dass die komplexen geometrischen Zusammenhänge zwischen zweipunktperspektivischen Fluchtpunkten, Hauptpunkt und Originalmaßen für den pompejanischen Künstler keine Rolle spielten, ja womöglich eine Assoziation zwischen kompositorischen und zentralperspektivischen Prinzipien stattfand. Ein Hinweis darauf, dass die Belange der räumlichen Komposition einerseits und der linearperspektivischen Struktur andererseits miteinander verflochten und sogar verwechselt wurden, könnte sich darin bemerkbar machen, dass sich der kompositorische Bildschwerpunkt ziemlich exakt auf derselben Vertikalen befindet, die den konstruktiven Horizont in der Mitte der Fluchtpunkte F1 und F2 teilt. Denn dieses formale Zentrum, an dem sich die wichtigsten Tiefenlinien kreuzen und der Landungssteg in das Podium mündet, markiert gleichzeitig den Mittelpunkt zwischen den beiden verbindlichen Fluchtpunkten. Dass mithilfe einer kompositorischen Gewichtung auf den Mittelpunkt zwischen den Fluchtpunkten angespielt wird, könnte suggerieren, dass diesem formalen „Zentrum“ nicht nur kompositorische, sondern vielleicht auch konstruktive Relevanz beigemessen wurde – eine Hypothese, die sich hier nur als Verdacht äußern lässt. Tatsächlich darf der Hauptpunkt einer Zweipunktperspektive im Rahmen einer korrekten Konstruktion bzw. Rekonstruktion aber nicht in der Fluchtpunktmitte liegen: Seine exakte Ermittlung ist erheblich komplexer und erfordert eine Reihe an geometrisch aufwändigen Zwischenschritten. In der Konzeption des pompejanischen Landschaftsbildes und seiner stark vereinfachten Zweipunktperspektive könnte diesbezüglich aber eine Verwechslung vorliegen, die deutlich macht, dass kompositorische Kriterien einerseits und zentralperspektivische Verhältnisse andererseits noch vielfach miteinander vermischt wurden und verschwimmen. In diesem Sinne vermag das Landschaftsfresko der Casa del Menandro aufzuzeigen, dass beim dokumentierten Entwicklungsstand einer ansatzweisen Zweipunktperspektive_{Min} Komposition und linearperspektivische Konstruktion noch weitgehend ein vermengtes Konglomerat bilden. Darüber hinaus lässt sich noch eine weitere Verbindungslinie zwischen dem Bildaufbau und der Konzeption der Zweipunktperspektive ziehen, die eine gelungene Form der Raumerschließung zur Folge hat und den Betrachter linear vom Vordergrund bis an den Horizont führt (Abb. 413b): Folgt man den markanten Tiefenlinien der großen Podiumsvilla an der beleuchteten linken Seite wird der Blick an den oberen linken Bildrand und ungefähr in die Richtung des Fluchtpunkts F1 gelenkt, also über die Meeresfläche in die Bildtiefe bis zur Villa am entfernten Küstenstreifen „gezogen“, um von hier aus zurück zur Bildmitte zu „wandern“ und entlang des Horizonts zu „reisen“. Die landschaftliche Komposition ist also auf vielfältige und subtile Weise mit der perspektivischen Konzeption verwoben und vermag diese insofern zu nutzen, als mithilfe der Linearperspektive

1295 Ist die Zweipunktperspektive einer quaderartigen Architektur (ABCD) gegeben, so erfolgt die Rekonstruktion des Hauptpunkts aufgrund der ermittelten Fluchtpunkte (F1, F2) und des *originalen* Diagonalenwinkels α ($DBC = \alpha$) (Abb. 24). Zuerst werden im Grundriss der Zweipunktperspektive die Diagonale des zugrunde liegenden Rechtecks und deren Fluchtpunkt (Fd) (Schnittpunkt mit dem konstruktiven Horizont h) ermittelt, sodass ausgehend von diesem Schnittpunkt Fd α bzw. $90^\circ - \alpha$ an h angelegt wird. Nun wird der Kreis ermittelt, der zur Sehne FdF1

den Randwinkel α enthält. Der Schnittpunkt dieses Kreises mit dem Thaleskreis über F1F2 ergibt das Projektionszentrum, von dem aus die Normale auf h den Hauptpunkt H anzeigt (ausgehend hiervon lassen sich die Messpunkte leicht rekonstruieren). Eine genaue Beschreibung des Verfahrens zur Rekonstruktion des Hauptpunktes in Zweipunktperspektiven und der geometrischen Erstellung der Hilfskreise vgl. bei: Brauner 1982, 34–36; Hohenberg 1966, 124–29, bes. 129; Pillwein – Müllner – Kollars 2002, 120.

Akzente und Schwerpunkte gesetzt werden, die eine dynamische Erschließung des Tiefenraumes ermöglichen. Von einem kompositorischen Angel- und Ausgangspunkt bei der Γ -förmigen Villa ausgehend, der im Bereich der Sitzfigur am Landungssteg liegt, wird die Blickrichtung einerseits über die Uferbefestigung nach vorne geführt, andererseits von den Tiefenlinien der Architektur kontinuierlich und diagonal in den Tiefenraum geleitet, um – bei der fernen Villa angelangt – den Horizont entlangzuschweifen und über die Tiefenlinien der rechten Porticus wieder zum Ausgangspunkt zurückzukehren. Diese ausgefeilte Blickführung, die in feiner Abstimmung mit der gewählten Zweipunktperspektive_{Min} erfolgt, trägt auch dazu bei, den zentralperspektivischen Mechanismen bis zu einem gewissen Grad visuell nachzuspüren und das landschaftlichen Raumgefüge nach einem linear strukturierten Prinzip zu erfassen. Dass die zentralperspektivische Gestaltung nicht an allen Bildelementen so erfolgreich und korrekt bewältigt wird wie an der Hauptvilla samt Podium, sondern durchaus noch problematische Tücken aufwies, deren konstruktive Lösung unerreicht blieb, macht die Darstellungsweise des Landungsstegs deutlich, der weit in den Vordergrund hineinragt. Dieser vorspringende Teil verläuft seiner Grundrissstruktur nach orthogonal zum Podium, was ansatzweise auch eine Umsetzung in der Zweipunktperspektive_{Min} erfährt: Die Oberkanten an der Langseite des Landungsstegs sind durchaus akzeptabel mit dem korrespondierenden Fluchtpunkt F2 übereingestimmt, während im Gegensatz dazu alle übrigen Tiefenlinien der verbindlichen Zweipunktperspektive widersprechen. Nicht nur, dass keine Konvergenz mit den maßgeblichen Fluchtpunkten hergestellt wurde, die einsehbaren Unterkanten des Landungsstegs weichen auch von den korrespondierenden Raumkanten an der Oberseite ab! Das vorragende Architekturelement ist also teilweise in einer umgekehrten Perspektive dargestellt, sodass deutlich wird, inwiefern die korrekte Fortführung einer Zweipunktperspektive_(Min) noch Schwierigkeiten bereitet: Offenbar wurden zuerst die Oberkanten der Langseite in Abstimmung mit F2 gezeichnet, wobei die vordere Schmalseite ebenso wenig unter Berücksichtigung von F1 wie die sichtbare Unterkante der Langseite mithilfe von F2 festgelegt wurde. In dieser Hinsicht vermag das Villenbild aus der Casa del Menandro sowohl die Leistungsfähigkeit als auch die Schwächen perspektivischer Raumdarstellung in römischen Landschaftsbildern aufzuzeigen, die in einigen Bereichen schon nahe an eine zentralperspektivische Erfassung des *gesamten* Bildraums heranreicht, in Detailaufgaben aber nicht entsprechend konstruktiv bewältigt wurde. Bevor die aufgezeigten Mängel und zentralperspektivischen Inkonsistenzen aber zu einer unverhältnismäßig harschen Kritik an der antiken Linearperspektive herangezogen werden, sollte bedacht werden, dass die korrekte Konstruktion von komplexen geometrischen Figuren in Zweipunktperspektive ein durchaus kompliziertes Verfahren ist, das noch bis weit in die Renaissance hinein gemieden wurde und erst nach Kenntnis des Fluchtpunktsatzes (Fundamentalsatz der Zentralprojektion) und des Messpunktverfahrens im fortgeschrittenen 16. Jh. mit der Entwicklung der projektiven Geometrie (Ubaldi, Descartes, Desargues) einen Aufschwung nahm¹²⁹⁶. Auch wenn nicht für alle Architekturelemente lückenlos eine einheitliche Zentralperspektive_{Min} (Zweipunktperspektive_{Min}) durchgehalten wird, besteht im Hinblick auf die perspektivische Erschließung des Gesamttraumes ein wichtiger Unterschied zum Großteil der übrigen Mischperspektiven₂, der entschieden betont werden muss: Während das mischperspektivische₂ Verfahren gewöhnlich darin besteht, architektonische Einzelmotive und Details zentralperspektivisch zu konzipieren, um diese Zentralperspektiven_{Min} mehr oder weniger geschickt miteinander zu kombinieren, werden in der Casa del Menandro nur mischperspektivische Details verwendet, die von der übrigen und durchaus einheitlichen Zentralperspektive_{Min} abweichen. Obwohl es sich auch hier letztendlich um eine

¹²⁹⁶ Nach ersten Ansätzen zur Zweipunktperspektive im 14. Jh., vor allem bei Giotto, und einer Zweipunktperspektive in der Versuchsanordnung von Brunelleschi (Palazzo Vecchio), betonte Alberti die Rolle des „Zentralpunkts“ (Hauptpunkt), wodurch sich die Frontalperspektive in der Renaissance aus mehreren Gründen durchsetzte.

Nach dieser „Alleinherrschaft“ der Frontalperspektive treten Schrägstellungen erst wieder im 16. Jh. vermehrt auf, als Fundamentalsatz und Messpunktverfahren auch geeignete konstruktive Mittel lieferten. Vgl. Edgerton 2002, 29. 32. 43–49. 113–127; Geyer 1994, 32f. 38 f.; Rehkämper 2002, 27 f.; Panofsky 1964, 119 f.; White 1972, 113–126.

mischperspektivische Form handelt, ist die Gewichtung und Tendenz eine umgekehrte: Nicht die zentralperspektivischen Details sind in einem mischperspektivischen Bildraum zusammengestellt, sondern mischperspektivische Details¹²⁹⁷ treten in einem annähernd zentralperspektivisch_{Min} konzipierten Raumgefüge auf. Diese Frühform eines zentralperspektivischen_{Min} Einheitsraumes erweist sich an der Etablierung eines konstruktiven Horizonts mithilfe zweipunktperspektivischer_{Min} Fluchtpunkte, einer übereinstimmenden Lage des natürlichen Horizonts und deren Beachtung in der Wahl der Ansichtshöhen. Dieser Ansichtswinkel entspricht einer leichten Draufsicht, welche zwar schon über eigentliche Normalansichten hinausgeht, für eine Vogelperspektive_{Min} aber noch immer relativ niedrig gewählt ist und auf diesem Weg einen harmonischen Ausgleich zwischen ansprechender Tiefenwirkung und räumlicher Übersichtlichkeit herstellt.

◆ *Casa del Citarista, Pompeji I 4, 5.25.28, Peristyl 17, Friese mit maritimen Villenpanoramen, Neapel, MN 9606, 9610, 9496 (Abb. 339–342):*

Bei den ausgeschnittenen Landschaftsfriesen, die sich heute im Museum von Neapel befinden, handelt es sich insofern um bedeutsame Unikate, als sie das Vorhandensein voll entwickelter Querpanoramen für das Bildgenre der Villenlandschaft im Vierten Stil eindrucksvoll dokumentieren. Nach ihrer Entfernung aus dem originalen Ausmalungskontext war der ursprüngliche Freskenzusammenhang und Anbringungsort der Villenfriese lange Zeit unbekannt, konnte von der archäologischen Forschung aber mittlerweile rekonstruiert werden¹²⁹⁸: Die Landschaftsfriese lassen sich der pompejanischen Casa del Citarista zuordnen und schmückten dort die Gebälkzone im mittleren Peristyl 17, waren also oberhalb der Säulen angebracht¹²⁹⁹. Ein Großteil der ursprünglichen Friese, die vermutlich umlaufend konzipiert waren, ging jedoch verloren bzw. ist nur mehr fragmentarisch erhalten. Drei Friesfragmente, von denen nur zwei aufgrund ihres Konservierungszustands eine perspektivische Analyse erlauben¹³⁰⁰, lassen sich als Bestandteile des Bildensembles in der Casa del Citarista identifizieren, wobei formale, stilistische und motivische Charakteristika die Zusammengehörigkeit eindeutig begründen. Die Friese besitzen annähernd dieselbe Bildhöhe (53–58 cm), während die Frieslängen aufgrund des fragmentierten und beschnittenen Zustands notgedrungen schwanken. Sie weisen die gleiche auffällige Rahmenform auf: Ein purpurnes Rahmenband, das die Landschaftsszenen einfasst, ist von einer mehrfach profi-

1297 Ein weiteres mischperspektivisches Detail sind die überproportional großen Figuren, die im Verhältnis zur Architektur gemäß einer Bedeutungsperspektive vergrößert sind. Im Gegensatz zur zentralperspektivischen_{Min} Größenverminderung der Architekturen und den konvergierenden Tiefenlinien, wird für die Figuren auch nahezu derselbe Maßstab, unabhängig von der Entfernung zur Bildebene, beibehalten.

1298 Die Zugehörigkeit der Neapler Landschaftsfriese zur Casa del Citarista wurde zuerst von Herrmann (1904–1931, I, 235) festgestellt. Peters (1963, 164) übernahm die Verortung der Friese in einer Exedra an der Westseite des mittleren Peristyls 17, die sich auf den Säulenumgang hin öffnete. Die neuere Forschung geht jedoch von einer ursprünglichen Platzierung der Landschaftsfriese im Peristyl selbst aus: vgl. Aßkamp – Brouwer u. a. 2007, 218; Thagaard Loft 2003, 14. Zur Casa del Citarista und ihrem malerischen Ausstattungsprogramm, besonders den mythologischen Bildern, vgl. Lorenz 2008, 373 f. 377.

1299 Umstritten und unklar ist die genaue Datierung der Wandmalereien im Peristyl der Casa del Citarista, die eine entwickelte Stufe des Vierten Stils vertreten, wobei die Datierung in die Zeit vor oder nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. Schwierigkeiten bereitet und an dieser Stelle

offen gelassen wird. Während Croisille eine vespasianische Entstehungszeit in Erwägung zieht, spricht sich Thagaard Loft für eine spätneronische Datierung um 62 n. Chr. aus. Eine solche Datierung ergebe sich aus stilistischen Gründen, wobei eine zunehmende Schematisierung ausschlaggebend für die Einordnung sei – es handelt sich dabei aber um ein problematisches Datierungskriterium. Auch die guten Vergleichsmöglichkeiten mit den Porticustondi der Villa San Marco helfen diesbezüglich kaum weiter, da eine chronologische Eingrenzung der dortigen Landschaftsbilder ebenfalls verwickelt und unklar ist. Croisille 1982, 212; Thagaard Loft 2003, 16.

1300 Der schlecht konservierte dritte Fries MN 9606 (0,28 × 3,85 m) ist nahezu völlig verblasst und lässt nur mehr einige wenige Motive erkennen, aus denen hervorgeht, dass ein übereinstimmendes Repertoire von Villen- und Sakralelementen sowie ein vergleichbarer Landschaftscharakter vorhanden war: Neben einigen Kultmonumenten und Tempeln ist eine Villa mit Γ-förmigem Grundriss in frontaler Raumlage dargestellt, deren Podium sich am Ufer befindet, wo Statuen und Hermen aufgestellt sind. Ein Park und ein Turmanbau (*diæta*) umgeben die Villa. Zu MN 9606 vgl. Croisille 1982, 212; Peters 1963, 166; Thagaard Loft 2003, 16.

lierten Stuckleiste umgeben. Die Gemeinsamkeit der Friese erweist sich auch an der verwandten Stilistik, die sich sowohl impressionistischer als auch sorgfältig-detaillierter Techniken bedient und damit charakteristisch für die Villenbilder des Vierten Stils ist. Die Landschaftsszenen enthalten zwar viele Details und auch die Linienführung der Architekturen ist sorgsam umrissen, Staffagefiguren und Bäume sind aber meist in lockerer Malweise hingetupft oder nur skizzenhaft angedeutet. Stilistisch am besten vergleichbar sind die Villentondi aus der Porticus in San Marco (MN 9409, 9511) oder einzelne Villenpinakes im Isistempel von Pompeji (z. B. MN 9505)¹³⁰¹. Motivisch von Interesse und ebenfalls ein Beleg für den gemeinsamen Entstehungskontext der Friese ist das Vorherrschen abwechslungsreicher Villen- und Porticusarchitekturen, die einem vergleichbaren kompositorischen Prinzip unterliegen und gemäß der Grundintention des landschaftlichen Querpanoramas eine mehr oder weniger lockere Reihung komprimierter Einzelsequenzen aufweisen. Ähnlich wie in der Villa San Marco, wo die Porticus-Tondi einen großen Variantenreichtum an verschiedenen Architekturtypen aufweisen, kommen auch in den Friesen der Casa del Citarista differenzierte Villenformen vor, wobei trotz unterschiedlicher Grundrissvarianten das Hauptaugenmerk auf der Betonung prunkvoller Porticusfassaden liegt, die dem Villenkern stets vorgeblendet sind¹³⁰². Dass die Landschaftsfriese dennoch über das Motiv der Porticus als symbolisch-ikonographisches Kürzel für eine Villa hinausgehen, macht das Bemühen um möglichst abwechslungsreiche Bauformen deutlich, wobei Γ -förmige Grundrisse mit kurvilinearen Sonderformen alternieren. Daneben macht sich die für den Viertel Stil charakteristische Vermischung von Villenmotiven mit Elementen der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei bemerkbar. Während die Villenbauten als beherrschende Hauptmotive den thematischen Schwerpunkt bilden, sind kleine Kultmonumente, Statuen- oder Votivgefäße als Randelemente in die Landschaft eingefügt. Diese besteht aus einer ausgedehnten Ufer- und Gewässerszenerie, die als Querpanorama in natürlichen Farben angelegt ist und dem Betrachter einen weitläufigen Einblick in eine maritime Kulturlandschaft bietet.

Im Unterschied zu den monochromatischen Friesen des Zweiten und Vierten Stils (etwa dem Gelben Fries oder zwei Neapler Stücken aus dem Vierten Stil¹³⁰³) wurde die neutral belasse-

¹³⁰¹ Thagaard Loft (2003, 16) nimmt zwar eine allgemeine stilistische Ähnlichkeit der erhaltenen Friesfragmente an, möchte jedoch Detailunterschiede in der Ausführung erkennen, die es erlauben sollen, zwei verschiedene Maler (MN 9496, MN 9610) zu differenzieren. Ob derartige Feinheiten wirklich festzustellen sind, mag hier dahingestellt bleiben, die Möglichkeit zweier verschiedener Maler sei offen belassen. Man vergleiche etwa die starken Parallelen in der Ausführung der Bäume und Staffagefiguren. Auch die Ergebnisse einer perspektivischen Analyse und das Vorhandensein verwandter Raumschließungsmechanismen sprechen m. E. nicht eindeutig für eine Zuschreibung an verschiedene Maler. Diesbezüglich waren die Ergebnisse in der Casa di Lucretius Fronto besser geeignet, eine Differenzierung in zwei stilistisch-perspektivische Gruppen vorzunehmen. Darüber hinaus geht Thagaard Loft auch von einer allgemeinen stilistischen Entwicklung aus, die sich im Vergleich zwischen der Casa di Lucretius Fronto und den Friesen der Casa del Citarista in einer zunehmenden Schematisierung und Flüchtigkeit der Ausführung äußern würde. Der große Detailreichtum der pompejanischen Friese und die zum Teil minutiöse Ausführung sind von einer allzu schematischen Behandlung der Landschaftselemente aber weit entfernt.

¹³⁰² Zur Stilistik, kompositorischen Anlage und dem Landschaftscharakter der Friese vgl.: Croisille 2005,

210 f.; La Rocca 2008, 45; Peters 1963, 164. 166; Rostowzew 1911, 90 f. 93; Thagaard Loft 2003, 14. 16.

¹³⁰³ Es handelt sich um zwei gelbgrundige Friese aus Herculaneum, deren Originalkontext unbekannt ist, die aufgrund von Motiven und Ausführung aber dem Vierten Stil zugeordnet werden können: MN 9389 (0,3 × 1,64 m) und MN 9498 (0,28 × 0,97 m). Neben den schlecht konservierten Originalen ermöglichen die Reproduktionen in den *Pitture di Ercolano* (I 67, tav. 12; II 139, tav. 23) eine Rekonstruktion der Motivik und des Bildaufbaus: Charakteristisch und ein Indiz für die Zugehörigkeit zum Vierten Stil ist die Vermischung von sakral-idyllischen Elementen wie Turmhäusern und ländlichen Kultgebäuden mit Villenmotiven. In MN 9489 erscheint bspw. eine Γ -förmige Villa auf hohem Podium in frontaler Raumlage mit Blickrichtung auf die Außenfassade der Villa, die von einer Porticus umgeben ist. Die Seitenansicht erfolgt von links, der Ansichtswinkel ist relativ niedrig in Form einer sehr leichten Draufsicht angesetzt, die Orthogonalen verlaufen annähernd parallel (stark gemilderte Kavalierverspektive_{Min}). Der Lichteinfall erfolgt von rechts vorne, wobei sowohl Eigenschatten als auch Schlagschatten Berücksichtigung finden und einigermaßen stimmig gehandhabt sind. In MN 9389 ist im Hintergrund eine Villa mit massiver Bogenstellung zu erkennen, die einer interessanten Schrägansicht unterworfen wird. Die Eigen- und vereinzelter Schlagschatten deuten eine Beleuchtung von links an.

ne Grundebene des Inselstils in den Querpanoramen der Casa del Citarista vollständig aufgegeben und durch eine malerisch kontinuierliche Grundebene ersetzt. Diese Grundebene ist hauptsächlich als Wasserfläche gestaltet, welche in der Ferne an einen natürlichen Horizont grenzt, sodass Wasser und Himmel – beide farblich kontinuierlich gefasst – linear voneinander abgesetzt sind. Damit wird ein bildliches Raumgefüge geschaffen, das in mehrfacher Hinsicht an einer panoramahaften Erfassung der Landschaft orientiert ist und deren Hauptkriterium insofern realisiert, als eine umfassende räumliche Kontinuität zur Darstellung gelangt, die sowohl im Hinblick auf kontinuierliche Weitläufigkeit als auch kontinuierliche Tiefenräumlichkeit konzipiert ist. Diesbezüglich wird einerseits mithilfe des Landschaftscharakters – eine Küstenlandschaft mit einzelnen Inseln und Felsvorsprüngen –, andererseits mithilfe der Architekturformen eine topographische Komponente evoziert, erhält das Landschaftspanorama eine realistische Konnotation, die an die Villegiatur am Golf von Neapel und Sorrent anzuknüpfen scheint¹³⁰⁴.

- *MN 9610*¹³⁰⁵, *Abb. 339; 341a–b*: Der von einem Stuckprofil gerahmte Landschaftsfries ist vermutlich nicht in seiner ursprünglichen Länge erhalten, sondern wurde bei der Abnahme infolge seiner fragmentarischen Erhaltung beschnitten. Während sich im Vorder- und Mittelgrund verschiedene Villen- und Sakralbauten an einer unregelmäßigen, teils felsigen Küste entlangziehen, wird im Hintergrund der Blick aufs offene Meer frei, wo in weiter Ferne die vagen Umrisse vereinzelter Inseln auftauchen. Die Küstenidylle mit ihren locker gereihten *villae maritimae* beginnt links mit einer markanten Felsformation im Mittelgrund, neben der sich auf einer kleinen Landzunge einige Gebäude befinden: Zu erkennen sind ein Tor mit Statuenaufsatz, das Zugang zu einer Brücke gewährt, und ein tempelartiger (?) Säulenbau. Nach einer Lücke im Fries weitet sich die Landschaft aufs offene Meer hinaus, wo im fernsten Hintergrund nahe am natürlichen Horizont eine Insel mit verschiedenen Bauten erscheint. Daneben schließt sich im Vordergrund eine prächtige Villa an, deren Porticusfassade einen interessanten kurvilinearen Grundriss in Form eines halb geöffneten σ besitzt. Die bogenförmige Architektur ruht auf einem entsprechenden Podium und ist mit der konkaven Seite der Bildebene zugewandt. Einige Anbauten bereichern die kurvige Porticusanlage und sind in Form von Ädikulen an die Enden der Säulenhalle sowie den Scheitelpunkt angesetzt. Ein Teil der Villenarchitektur besitzt ein Obergeschoss, während unterhalb der bogenförmigen Substruktion zwei weitere Ädikulen als *diaetae* angebaut sind. Ein Park aus Pinien und Zypressen taucht hinter der Villa auf, eine Reihe von Staffagefiguren flaniert davor. Auf diesen imposanten Komplex folgt ein flacher Küstenstreifen, der wieder den Blick aufs Meer freigibt, wo in der Ferne eine Molenarchitektur erscheint, während sich am vorderen Felsen eine Statue auf zugehöriger Basis erhebt. Daneben erstreckt sich ein weiterer Villenkomplex im Vorder- und Mittelgrund, der auf einem zerklüfteten Küstenvorsprung errichtet ist und abermals auf massivem Podium ruht. Diesmal handelt es sich um eine Γ -förmige Villa, die mit der Außenfassade der Bildebene zugekehrt ist. Die Porticusfassade wird mithilfe hervorgehobener Säulenbauten gegliedert, die sich an den Ecken und Mitten der Säulenreihe befinden und zum Teil doppelgeschossig sind. Ein dach-

Die Querpanoramen entfalten sich entlang eines Weges, der annähernd bildparallel verläuft, wobei die einzelnen Gebäude mitunter etwas abseits und in verschiedenen Entfernungen angesiedelt sind. Im fernen Hintergrund bilden Hügel und Berggrücken einen natürlichen Horizont, Reste eines Inselstils haben sich aufgrund der monochromen Technik erhalten. Dem Variantenreichtum des Vierten Stils entsprechend, findet ein Wiederaufgreifen der monochromatischen Friese des Zweiten Stils statt, sodass sich der Vergleich mit dem Gelben Fries als indirekte Inspirationsquelle anbietet. Zu MN 9389 u. 9489 vgl. Bragantini – Sampaolo 2010, 421; Peters 1963, 166; Rostowzew 1911,

88 f.; Woermann 349, 370.

¹³⁰⁴ Zum realistisch-topographischen Gehalt der Landschaftsfriese vgl. Croisille 1982, 200 f.

¹³⁰⁵ Die verschiedenen Maßangaben bei Rostowzew (0,58 × 3,1 m), Peters (0,28 × 3,1 m) und Aßkamp – Brouwer u. a. (0,61 × 3,1 m) rühren daher, dass die Frieshöhe einmal mit dem umgebenden Stuckfries gemessen wurde, während sich Peters nur auf die Höhe des freskierten Landschaftsfrieses bezieht. Zu MN 9610 und seinen einzelnen Landschaftsmotiven vgl.: Aßkamp – Brouwer u. a. 2007, 218; Croisille 1982, 200. 212; Peters 1963, 165; Rostowzew 1911, 90 f.; Thagaard Loft 2003, 16.

ter Park ragt hinter der Villa auf, die Terrasse des Podiums ist von Figuren belebt, eine breite Rampe führt vom Steilhang an die Küste hinunter. Rechts endet der Panoramastreifen mit einer Fernsicht aufs Meer, wo hinter der Villa eine Insel mit verschiedenen Bauten erscheint¹³⁰⁶.

Die Grundintention eines landschaftlichen Querpanoramas ist auch im Hinblick auf eine perspektivische Analyse zu beachten, da die Verhältnisse der Linearperspektive aufgrund der räumlichen Ausdehnung und des „Weitwinkels“ gewissen Sonderbedingungen unterliegen: Eine standardisierte Zentralperspektive kann im Rahmen von Querpanoramen aufgrund der starken Randverzerrungen zu optisch störenden Ergebnissen führen (daher: Forderung des „wandernden“ Hauptpunkts). Zunächst einmal lässt sich für MN 9610 das Vorhandensein einer leichten Luftperspektive konstatieren, die an den vereinzelt an den Bauten des Hintergrunds und den weit entfernten Inseln festzustellen ist (Abb. 414). Gegenüber dieser gängigen Perspektiveform ist die bildliche Erschließung des Tiefenraumes hervorzuheben, der sich bis an den natürlichen Horizont ausdehnt – in diesem Fall sogar jenen natürlichen Horizont, der sich dem konstruktiven am weitesten annähert: dem offenen Meer. Diesbezüglich gilt es zu betonen, dass die Landschaftsfriese der Casa del Citarista eine durchgehende Horizontlinie etablieren, die über das *gesamte* Querpanorama hinweg beibehalten wird. Auf diesem Wege findet nicht nur eine größtmögliche Tiefenausdehnung der

1306 Sowohl Rostowzew (1911, 90) als auch Peters (1963, 164) nahmen für beide Friese an, dass es sich nicht um eine Küstenlandschaft mit Blick aufs offene Meer handelt, sondern um eine Flusslandschaft, deren *beide* Ufer dargestellt sind. Der Fluss würde sich annähernd bildparallel den Fries entlangziehen, das Wasser einen hellblauen Streifen im Mittelgrund einnehmen. Bei ihrer Deutung der Grundebene gingen sie also davon aus, dass die mittel- bis dunkelblauen Partien dem Ufer entsprechen (Vordergrund, ferner Hintergrund), während allein der hellblaue Streifen dazwischen (Mittel- bis Hintergrund) ein Gewässer darstellen würde. Dass eine solche Interpretation der Grundebene eher auszuschließen ist und sämtliche blauen Partien – sowohl helle als auch dunkle – im Sinne einer durchgehenden Wasserfläche aufzufassen sind und dieses Wasser nur das Meer sein kann, lässt sich mehrfach begründen:

1. In beiden Friesen sind die Staffagefiguren niemals im dunkelblauen Bereichen platziert, sondern immer nur auf solchen Zonen der Grundebene angesiedelt, die ganz deutlich als Gelände oder Uferbereich gekennzeichnet sind (Felsen etc.) und eine dementsprechende Farbgebung aufweisen (braun, gelbbeige oder grau).
2. In MN 9496 werden innerhalb der dunkelblauen Partien der Grundebene zweimal Boote dargestellt.
3. Die Übergänge von hellblauen und dunkelblauen Partien weisen eine charakteristische Anordnung auf, da sie entweder horizontal aneinander anschließen oder farblich ineinander verschwimmen. Dieser horizontale Übergang lässt sich insofern kaum als Ufer interpretieren, als er einen völlig geraden Flussverlauf zur Folge hätte – er ist im Gegenteil eher als eine Umsetzung der transversalen Tiefenschichtung der Wasserfläche zu begreifen. Mithilfe unterschiedlicher Farbwertigkeiten und ihrer transversalen Anordnung in horizontalen Zonen wird für eine kontinuierliche Grundebene ein Tiefenindikator geschaffen, der es erlaubt, verschiedene Tiefenbereiche zu unterscheiden: Vordergrund (dunkelblau), Mittelgrund (hellblau), Hintergrund (dunkelblau). Diese Einteilung ist im Hinblick auf eine transversale Tiefenwirkung durchaus ge-

schickt gelöst, da damit Hinweise auf die Wassertiefe und gleichzeitige Lichteffekte evoziert werden.

4. Gleich ob Ufer oder Wasserfläche, handelt es sich bei den blauen Zonen um eine Grundebene, die als reine Horizontalebene angelegt ist – also völlig flach. Diese Horizontallage der Grundebene findet im durchgehend *horizontalen* Verlauf des natürlichen Horizonts ihren besonderen Ausdruck. Für ein Gelände ist eine vollständig horizontale Grundebene allerdings ein Abstraktum, das zwar durchaus dargestellt werden kann, aber im Rahmen einer Landschaftsabbildung sehr unnatürlich wirkt und seit dem Aufkommen einer kontinuierlichen Indikation der Grundebene im Dritten/Vierten Stil auch nur sehr selten vorkommt. Im Gegenteil wird der natürliche Horizont bei einem Gelände zumeist mithilfe von Hügeln oder Bergketten gestaltet.

5. Dass eine horizontale Einteilung von Wasserflächen mithilfe unterschiedlicher Blautöne, die kontrastreich gegeneinander abgesetzt sind, im Vierten Stil mehrfach Verwendung findet, bezeugen Vergleichsbeispiele aus der Villa San Marco: In den dortigen Tondi lässt sich eine ähnliche Gestaltung feststellen, die wohl ebenfalls auf das offene Meer zu beziehen ist – man vergleiche die mehrfachen Horizontallagen von Hell- und Dunkelblau in MN 9409a (Abb. 334). Dass es sich bei dieser Darstellungsweise um einen (gelungenen) Ausdruck von verschiedenen Tiefenzonen einer Wasserfläche handelt, wird in MN 9414 aus Cubiculum 52 unmissverständlich (Abb. 251): Hier folgt auf eine helle Gewässerpartie im Mittel- und Hintergrund ein dunkelblauer Streifen in horizontaler Lage und erst *dahinter* schließt sich das jenseitige Ufer an. Uferzone und dunkelblauer Horizontalstreifen sind also eindeutig voneinander abgegrenzt. Hieraus wird ersichtlich, dass die dunkelblauen Horizontalzonen nicht mit einer Uferpartie zu verwechseln sind, sondern zur Gewässerdarstellung gehören. Bei der dargestellten Grundebene handelt es sich also um ein einziges, durchgehendes Gewässer, eine reine Horizontalebene, die sich bis an den natürlichen Horizont erstreckt. Ergo: das Meer.

Landschaft statt, sondern auch eine maßgebliche Vereinheitlichung des Tiefenraumes unter „einem gemeinsamen Horizont“. Dabei ist der natürliche Horizont, der das Grau-Blau der Wasseroberfläche gegen einen cremefarbenen Himmel abgrenzt, relativ hoch angesetzt und befindet sich auf ca. $\frac{3}{4}$ der gesamten Frieshöhe. Was die tiefenräumliche Wirkung des Landschaftspanoramas betrifft, lässt sich also festhalten, dass mithilfe der durchgehenden Horizontlinie nicht nur eine räumliche Einheit und Kontinuität erreicht wird, sondern infolge der Horizonthöhe auch ein übersichtlicher und umfassender Blick auf die Landschaft zustande kommt. Eine maßstäbliche Verkleinerung der Motive ist gegeben und wird bei den Architekturen des fernen Hintergrunds besonders relevant. Bezüglich der Maßstäblichkeit und dem proportionalen Größenverhältnis ist auch die Figurengröße zu erwähnen, die sich nur kaum der ansonsten gängigen Bedeutungsperspektive bedient, sondern die Figuren gegenüber den Architekturen in einem relativ realistischen Größenverhältnis wiedergibt. Die miniaturhaften Staffagefiguren sind den Architekturen proportional weitgehend angepasst. Einige interessante Beobachtungen lassen sich auch im Hinblick auf die linearperspektivische Darstellung der beiden Villenkomplexe im Vorder- und Mittelgrund machen: Die σ -förmige Porticusanlage befindet sich beispielsweise in leichter Schräglage zur Bildebene, was an den Tiefenlinien der Ädikulen gut sichtbar wird, die etwas aus der Frontallage gedreht sind. Die meisten Tiefenlinien verlaufen annähernd parallel, zum Teil liegt eine leichte Konvergenz vor. Der Ansichtswinkel ist nicht besonders hoch und entspricht einer leichten Aufsicht. Eine Schräglage des Villenkomplexes wurde auch für die Γ -förmige Porticus weiter rechts gewählt. Während die Tiefenlinien des linken Porticusflügels ungefähr parallel verlaufen, sind jene der rechten Säulenreihen eher konvergent angelegt, wobei der Schnittbereich ungefähr am natürlichen Horizont liegt. Auffällig ist jedoch, dass die annähernd parallelen Tiefenlinien der Aufgangsrampe nicht mit denen des rechten Porticusflügels übereingestimmt sind, sondern stark von diesen abweichen – was nicht der Fall sein dürfte, wenn für beide Architekturelemente dieselbe Orientierung angenommen wird. Für die Darstellung der Rampe taucht hier also eine ähnliche Schwierigkeit auf, wie im Villenlandschaftsbild der Casa del Menandro (Abb. 413): Auch dort war eine ähnliche Konstellation mit Γ -förmiger Villa in Schräglage mit einer vorspringenden Rampe gegeben. Die Übereinstimmung der dortigen Tiefenlinien mit den Tiefenlinien der Rampe bereitete auch in der Casa del Menandro erhebliche Probleme. Im Fries der Casa del Citarista ist die Anpassung der Tiefenlinien – die dem Grundriss nach zu urteilen wohl dieselbe Richtung besitzen – noch weniger hergestellt, die Aufsicht an der Rampe ist erheblich steiler als eine Angleichung an die entsprechenden Tiefenlinien des rechten Porticusflügels erlauben würde. Für die restliche Villenarchitektur ist die Aufsicht aber relativ niedrig, zum Teil sogar geringfügig niedriger als bei der σ -förmigen Villa, was sich im Hinblick auf das Raumgefüge insofern als stimmig erweist, als die Γ -förmige Villa weiter von der Bildebene entfernt liegt als das bogenförmige Pendant. Die ansatzweise Verminderung der Aufsicht mit der Entfernung erinnert also an eine zentralperspektivische_{Min} Gestaltung, gelangt aber weder zu einer genauen Abstimmung auf den natürlichen noch auf einen konstruktiven Horizont, bleibt also diesbezüglich vage und „intuitiv“. Was die Anlage der Landschaft als Querpanorama betrifft, nimmt sich die linearperspektivische Bevorzugung von schrägen Objektlagen insofern vorteilhaft aus, als das Problem des „wandernden Hauptpunkts“ weniger eklatant erscheint. Verschiedene Schräglagen wirken in diesem Sinne kaschierend, da sich die Lage des Hauptpunkts geometrisch viel schwieriger ermitteln lässt als in einer Frontalperspektive bzw. die Rekonstruktion des zugrunde liegenden Hauptpunkts überhaupt nur mithilfe der Kenntnis des originalen Diagonalenwinkels erfolgen kann¹³⁰⁷. Gerade im Rahmen eines

1307 Für eine quaderartige Architektur (ABCD) in Zweipunktperspektive kann der entsprechende Hauptpunkt mithilfe der ermittelten Fluchtpunkte (F1, F2), dem *originalen*

Diagonalenwinkel α ($DBC = \alpha$) oder einer *bekannteren Realabmessung* geometrisch rekonstruiert werden (Abb. 24). Dazu wird ausgehend vom Diagonalenfluchtpunkt (Fd)

Querpanoramas und in Hinblick auf die mögliche Problematik des „wandernden Hauptpunkts“ bzw. der auftretenden Randverzerrungen bei Beibehaltung des Hauptpunkts, wirkt die Verwendung von Schräglagen geschickt, da sie das Hauptpunktproblem zumindest optisch umgeht.

Besondere Aufmerksamkeit wurde der Behandlung von Licht und Schatten geschenkt, so dass sich in MN 9610 eine Vielzahl detaillierter Schattenangaben wiederfindet¹³⁰⁸. Den vorhandenen Eigenschatten, Schlagschatten und beleuchteten Partien nach zu urteilen, wird ein Lichteinfall von links angenommen, sodass die rechten Partien der Schrägansichten durchweg im Eigenschatten liegen, was konsequent beibehalten wird. Daneben gibt es auch eine Fülle von Schlagschatten, von denen einige erwähnenswert sind: Am Podium der σ -förmigen Villenarchitektur wirft der Treppenaufgang sowohl einen Schlagschatten auf die Grundebene als auch die Vertikalebene des Podiums, wobei die fallende Schattenlinie recht gut getroffen ist. Schlagschatten in Vertikalebenen verursachen auch die Säulen der Porticus – in einer Weise, die bereits mehrfach (etwa in San Marco) begegnet ist. Diesbezüglich von Interesse ist der Schlagschatten, den die mittlere Ädikula auf das Podium wirft. Dieser befindet sich nämlich rechts *vor* der Ädikula, würde demnach also auf einen Lichteinfall von links hinten schließen lassen. Damit ergibt sich ein Problem im Hinblick auf die Säulenschlagschatten der Porticusrückwand, denen ja ein Lichteinfall von links *vorne* zugrunde liegt. Im Detail erweist sich also eine gewisse Inkonsequenz in der Schlagschattenangaben. Demgegenüber nehmen sich die übrigen Schlagschatten konsequenter, wenn auch stark schematisiert und flüchtig aus, z. B. an der Statue samt Basis oder der Γ -förmigen Porticusanlage, die einen Schlagschatten auf die rechte Seite des Podiums wirft.

- *MN 9496*¹³⁰⁹, *Abb. 340; 342a–b*: Ebenfalls in seinen ursprünglichen Abmessungen beschnitten präsentiert sich der zweite Landschaftsfries. Abermals ist eine Küsten- und Meeresszenerie mit vielfältiger Uferbebauung aus unterschiedlichen Villen das Thema des landschaftlichen Querpanoramas. Der fragmentierte linke Abschnitt beginnt mit einer interessanten Stadtansicht, die sich vom Mittelgrund bis in den fernen Hintergrund erstreckt. Vermutlich handelt es sich um eine Hafenstadt mit einer bogenförmigen Bucht, die an der Landseite von einer starken Befestigung umgeben ist, während die Hafeneinfahrt offen bleibt. Die Stadtmauern besitzen ebenfalls einen bogenförmigen Verlauf und sind in regelmäßigen Abständen mit Türmen versehen, auf einer Landzunge vor den Wehranlagen erhebt sich ein Tempel. Rechts wird der Blick aufs offene Meer frei und nur im Vordergrund erscheint auf einem kleinen Felsvorsprung eine Sitzstatue mit zugehörigem Postament, während der Mittelgrund von einem Boot befahren wird und in weiter Ferne, nahe am Horizont, eine Insel mit Bergspitze aufragt. Es schließt sich eine größere Landzunge oder Insel an, auf der ein luxuriöser Villenkomplex mit mehreren Bauten angelegt ist: Den Vordergrund nimmt ein architektonisch freistehender Rundbau ein, dessen Konstruktion innerhalb der Villenbilder singulär ist und der sich am ehesten im Sinne eines prachtvollen Aussichtsturms, eines Belvedere, interpretieren lässt (wie bereits Rostowzew vermutete). Der Rundpavillon besitzt drei Stockwerke, die als konzentrische Kreise so übereinander angeordnet sind, dass auf den oberen Etagen jeweils Platz für eine umlaufende Balustrade

der waagrechte Kreis ermittelt, der zur Sehne FdF1 (Bzw. FdF2) den Randwinkel α enthält. Der Schnittpunkt dieses Kreises mit dem Thaleskreis über F1F2 ermöglicht die Auffindung des Hauptpunkts. Für eine genaue Beschreibung dieses geometrischen Rekonstruktionsverfahrens zur Ermittlung des Hauptpunkts in Zweipunktperspektiven und der geometrischen Erstellung der Hilfskreise vgl. Brauner 1981, 34–36; Hohenberg 1966, 124–29, bes. 129; Pillwein – Müllner – Kollars 2002, 120.

1308 Die „schönen Lichteffekte“ in MN 9610 wurden von Peters (1963, 166) berücksichtigt, der auch die Schlagschatten der Säulen erwähnt.

1309 Unterschiedliche Maßangaben bei Rostowzew 1911, 91 ($0,53 \times 2,1$ m) und Peters 1963, 165 ($0,28 \times 2,35$ m). Zu MN 9496 und seinen einzelnen Landschaftsmotiven: Croisille 1982, 210; Förtsch 1993, 119; La Rocca 2008, 45; Peters 1963, 165 f.; Thagaard Loft 2003, 16.

bleibt. Alle drei Geschosse sind mit einem Säulenumgang in der Art einer Tholos versehen und unterstreichen den luxuriösen Charakter des Aussichtsturms. Weiter hinten im Mittelgrund erscheint vermutlich das Hauptgebäude der Villenanlage, deren Γ -förmiger Grundriss mit der Außenfassade zur Bildebene orientiert ist. Die Porticen sind an den Ecken mit Türmen ausgestattet, hinter der Villa erstreckt sich ein Park aus Pinien und Zypressen in regelmäßiger, parataktisch wechselnder Anpflanzung. Im Anschluss an diese Villa weitet sich noch einmal der Blick bis an den Horizont. Das weitläufige Meerespanorama wird von kleineren Landschaftsmotiven aufgelockert: einer Basis mit Bronzevasse auf einem Felsen im Vordergrund, einem Ruderboot im Mittelgrund, einer Molenarchitektur in der Ferne. Am rechten Bildrand wird noch einmal ein prächtiger Villenkomplex sichtbar, der an einer felsigen Küste auf einem Ufervorsprung errichtet ist. Die Villa besteht aus einer Γ -förmigen Porticusanlage, die der Bildebene wieder mit der Außenfassade zugekehrt und an den Ecken mit Wohntürmen versehen ist. Ein dichter Park mit verschiedenen Bäumen ragt hinter den Säulenhallen auf.

Im Hinblick auf die erreichte Panoramawirkung lassen sich für MN 9496 ähnliche perspektivische Faktoren anführen wie für sein Pendant: tiefenräumliche Erstreckung der Wasserfläche (Grundebene) bis an den natürlichen Horizont und Etablierung einer einheitlichen Horizontlinie, die in MN 9496 auf ca. $\frac{2}{3}$ der gesamten Frieshöhe angesetzt ist, also geringfügig niedriger als im Gegenstück. Ebenso macht sich in MN 9496 der Einsatz einer Luftperspektive bemerkbar, die an den blassen und verschwommenen Architekturen des Hintergrunds, etwa der Hafenstadt oder den fernen Inseln, gelungen zum Ausdruck kommt und die Wirkung eines weiten Tiefenraumes noch verstärkt. Entscheidend für das Zustandekommen eines solchen Ferneindrucks ist die graduelle Verschiebung der Größenrelationen zum Hintergrund, mithilfe derer ein zentralperspektivisches_{Min} Verhältnis auf empirischem Wege erreicht wird. Beobachten lässt sich die Größenverminderung beispielsweise an der Γ -förmigen Villa im Mittelgrund, an der Hafenstadt am linken Bildrand oder den stark verkleinerten Inseln und Molenbauten des fernen Hintergrunds. Die miniaturhaften Figuren, bei denen nahezu auf eine Bedeutungsperspektive verzichtet wird, befinden sich überwiegend im Mittelgrund und annähernd auf demselben „Transversalstreifen“, sodass es kaum ins Gewicht fällt, wenn die Figuren nur einer leichten Größenreduzierung unterworfen sind bzw. diese ausbleibt. Problematischer nimmt sich diesbezüglich das maßstäbliche Verhältnis der Γ -förmigen Villa im Mittelgrund und der Hafenstadt aus, da sich der vordere Mauerzug der Stadtbefestigung auf derselben Transversale wie die frontal orientierte Fassade der Porticusarchitektur und folglich in derselben Entfernung zur Bildebene befindet. Allerdings hat es den Anschein, als wären die miniaturhaften Türme der Stadtmauer erheblich stärker verkleinert als die Villenanlage, sodass die proportionalen Größenrelationen angesichts der gleichen Transversallage nicht miteinander übereinstimmen – worin sich ein Verstoß gegen zentralperspektivische Zusammenhänge erweist. Auch in linearperspektivischer Hinsicht lassen sich einige Aspekte aufzeigen, die nur vage mit zentralperspektivischen_(Min) Verhältnissen übereinstimmen (Abb. 415): Aufgrund des unbekanntem Grundrissverlaufs ist die Ansichtseite der Stadtmauer schwierig zu ermitteln, vielleicht handelt es sich um eine Seitenansicht von rechts (bei ungefähr halbkreisförmigem Stadtmauerverlauf). Der Ansichtswinkel für die Hafenstadt ist relativ niedrig gewählt und korrespondiert mit einer leichten Aufsicht. Eine etwas stärkere Aufsicht findet an der dreigeschossigen Tholos Verwendung, was sich zumindest ansatzweise zentralperspektivisch mit ihrer Raumlage im Vordergrund zu decken scheint (das Tholos-Dach in ungefähre Horizonthöhe ist bereits in Normalansicht dargestellt, während die unteren Etagen noch deutlich einer Draufsicht unterworfen sind). Die Orthogonalen der anschließenden Villa im Mittelgrund deuten Konvergenz an, schneiden sich ungefähr auf Horizonthöhe und zeigen eine Seitenansicht von links. Die vorhandene Aufsicht ist dementsprechend stimmig und

niedrig, an den Turmbauten in Horisonthöhe erfolgt eine Normalansicht¹³¹⁰. An der Γ -förmigen Villa am rechten Bildrand wiederholt sich die (annähernd) frontale Raumlage¹³¹¹ in Kombination mit einer Seitenansicht von rechts. Nicht alle vorhandenen Tiefenlinien (bzw. Orthogonalen) konvergieren punktuell, sodass nur eine Fluchtregion zustande kommt, die ungefähr in Horisonthöhe angesiedelt ist bzw. etwas darüberliegt. Die resultierende Aufsicht ist also eher niedrig angesetzt – die vorderen Türme sind noch in leichter Aufsicht, der hintere bereits normalansichtig dargestellt. Vergleicht man die Konvergenzbereiche beider Villen, so ergibt sich zwar ein beträchtlicher Abstand und keine sagittale Übereinstimmung, aber ansatzweise eine gemeinsame Horizontlage – und das trotz verschiedener Transversallagen der beiden Objekte. Die Herausforderung, verschiedene Ansichtswinkel in verschiedenen Transversallagen wiederzugeben, wurde also zentralperspektivisch_{Min} passabel gemeistert. Zieht man die Anlage im Sinne eines Querpanoramas in Betracht, erscheinen auch der Verzicht auf eine verbindliche Sagittale und die vertikale Verschiebung des Konvergenzbereiches akzeptabel, da auf diese Weise der Forderung nach einem „wandernden Hauptpunkt“ nachgekommen wird. Denn im Rahmen eines zentralperspektivischen Querpanoramas werden die „Hauptpunkte“ (Orthogonalenfluchtpunkt) sagittal versetzt, liegen aber alle auf dem konstruktiven Horizont. Berücksichtigt man die spezifischen Anforderungen des Querpanoramas und die entsprechenden Vermeidungsstrategien starker Randverzerrungen, stellt die linearperspektivische Gestaltung in MN 9496 mit Ausnahme einiger Diskrepanzen ein visuell gelungenes Näherungsverfahren an zentralperspektivische_{Min} Querpanoramen dar. Verstärkt wird die einheitliche Raumwirkung mithilfe einer ausführlichen Behandlung von Licht und Schatten. Anhand der vorhandenen Eigen- und Schlagschatten sowie der beleuchteten Objektpartien lässt sich ein genereller Lichteinfall von rechts bzw. rechts vorne feststellen, der überwiegend konsequent durchgehalten wird¹³¹². An der Stadtmauer sind die Eigenschatten schwer von den Ergebnissen der atmosphärischen Perspektive zu unterscheiden, zumindest am vorderen Mauerzug fällt die Angabe der Eigenschatten stimmig aus. Daneben finden sich fast an allen Detailelementen – Inseln in der Ferne, Statuen, Figuren, Felsen – Eigenschatten an den linken Objektpartien, wobei die Villenbauten keine Ausnahme bilden: Am Tholos-Belvedere liegt die linke Gebäudehälfte im Eigenschatten, an den Γ -förmigen Villen sind die Säulenhallen in Seitenansicht schattiert – die Regel von der Gegenläufigkeit der Projektions- und Lichtrichtung wiederholt sich. Interessant ist die Angabe von Schlagschatten an den Architekturen, z. B. der Säulen- und Dachschatten an den Porticusrückwänden (an allen drei Villenbauten). Besonders am Rundpavillon sind die Schlagschatten in der Vertikalebene detailliert ausgeführt. Auf die Grundebene werden Schlagschatten nicht nur von der Tholos und der Γ -förmigen Villa am rechten Bildrand geworfen, sondern auch von der Basis mit Vasenepithem. Die Schlagschattengrenzen verlaufen aber so vage und ungefähr, dass sich über die generelle Lichtrichtung hinausgehend (Beleuchtung von links) keine Aussage treffen lässt. Wie für MN 9610 lassen sich auch für das Pendant solche Mechanismen der Raumerfassung konstatieren, die einer panoramahaften Raumerfassung angemessen sind und sowohl

1310 Eine Abweichung stellt einmal mehr die Zugangsrampe vor der bildparallelen Porticusfront dar: Die dortigen Orthogonalen sind nicht mit dem maßgeblichen Konvergenzzentrum übereingestimmt, die Aufsicht ist viel zu hoch.

1311 Die frontale Raumlage der Villa wird nicht ganz konsequent durchgehalten, die entsprechenden Kanten an der Porticus erscheinen nicht ganz bildparallel, sondern neigen sich leicht zur Bildebene. Womöglich erklärt sich dieses Faktum aus einer (inkonsistenten) Verwechslung

einer frontalen und einer schrägen Raumlage des Objekts.

1312 Warum La Rocca (2008, 45), der auch die atmosphärische Perspektive in MN 9596 zu Recht hervorhebt, dem Fries einen Lichteinfall von links bescheinigt („La luce viene dall’alto da sinistra [...]“), bleibt rätselhaft. Denn La Rocca gibt eine richtige Beschreibung der Bildmotive von links nach rechts, auch wenn die zugehörige Abbildung (Abb. 34 bei La Rocca) gegenüber dem Original horizontal gespiegelt ist („spiegelbildlich verkehrt“).

dem Bedürfnis nach einem visuell stimmigen Raumeindruck als auch nach einem umfassenden Überblick gerecht werden. Die besondere und womöglich vom Querpanorama motivierte Form einer zentralperspektivischen_{Min} Mischperspektive mit verschiedenen Schräglagen bzw. verschiedenen Seitenansichten unter ungefährender Abstimmung der Ansichtswinkel auf einen verbindlichen Horizont, mit einer erhöhten Aufsicht für den Gesamttraum und einer konsequenten Beachtung von Licht und Schatten kommt dieser panoramaartigen Raumschließung besonders entgegen.

◆ *Neapel, MN 9513, unbekannter Herkunft aus Herculaneum, querformatiges Bildfeld (Abb. 343):* Bei dem ausgeschnittenen Landschaftsfresco, das aus etlichen Fragmenten zusammengeklebt ist, handelt es sich um ein gerahmtes Bildfeld mit respektablen Abmessungen (0,82 × 1,14 m). Ein lapidarer Verweis auf dem neuzeitlichen Holzrahmen weist das großformatige Gemälde einem nicht näher spezifizierten Entstehungskontext in Herculaneum zu, dessen genaue Lokalisierung und ursprünglicher Wandkontext leider unbekannt bleiben, da es sich um einen Fund aus dem 18. Jh. handelt. Eine Datierung in den späten Vierten Stil (flavische Zeit) lässt sich zwar aus plausiblen Gründen in Erwägung ziehen, ist aufgrund des fehlenden Wandzusammenhangs aber nicht mehr zu verifizieren¹³¹³: Deutlich erkennbar ist die abwechslungsreiche Motivzusammensetzung, die sich zwar durchwegs bekannter Landschaftselemente bedient, diese aber nicht aus einer einzigen Bildgattung bezieht. In diesem Sinne ist das Herculaneer-Bildfeld ein aussagekräftiges Beispiel für die Vermischung verschiedener Landschaftstypen in der Wandmalerei des fortgeschrittenen Vierten Stils, in der gängige Elemente der sakral-idyllischen Szenerie, der Villenbilder und der Hafensichten zu kontaminierten Landschaftsvariationen vereint werden. Dementsprechend präsentiert das Freskenfragment etliche altbekannte Motive aus dem sakral-idyllischen Genre: Der Rundturm im Vordergrund links mit den hohen Fensterschlitzern in der Oberzone, der sich auf einem Podium befindet und kleine Anbauten besitzt, ist diesbezüglich ebenso kennzeichnend wie die anschließende Priapusstatue, das Götterbild am Postament (im Vordergrund), die grasende Ziege und der gebückte Wanderer, der Gepäck auf dem Rücken trägt und sich auf einen Stock stützt. Als typisches Versatzstück des rustikal-beschaulichen Ambientes treibt der Wanderer ein schwer beladenes Maultier mit Amphorenlast über eine Bogenbrücke, die sich in den Mittelgrund erstreckt und ihrerseits ein beliebtes Motiv der Hafensichten ist. Dazu passen die Ruderboote unterhalb der Brücke und die halbrunde Uferbebauung, die sich rechts im Vordergrund um ein aufragendes Felsmassiv legt. Ein weitläufiges Gewässer – vielleicht ein See oder eine Meeresbucht – trennt das Ufer im Vordergrund von den jenseitigen Gestaden im Hintergrund. Hier werden gängige Villenmotive wie eine lang gestreckte Porticus am Podium und ein angeschlossener Turmbau sichtbar. In weiter Ferne erfährt das Landschaftsbild eine Gestaltung des natürlichen Horizonts in Form von Bäumen und einzeln aufragenden Berggipfeln.

Trotz des verlorenen Fund- und Wandkontextes erweist sich das Neapler Bildfeld nicht als isoliertes Unikat, sondern besitzt eine deutliche Parallele in einer Wandmalerei aus Neapel, die mittlerweile verschollen und nur mehr aus alten Zeichnungen bekannt ist¹³¹⁴ (Abb. 344). Die beiden ausgeschnittenen Bildfelder sind einander nicht nur motivisch, sondern auch in anderen Aspekten so verwandt, dass sich vermuten lässt, es habe sich ursprünglich um Pendants in demsel-

¹³¹³ Eine entsprechende Datierung (nach 70 n. Chr.) wurde von Croisille (1982, 211) vorgeschlagen, die Einordnung in den Vierten Stil ist aufgrund von Ausführung und Motiven recht eindeutig. Peters schreibt dem ausführenden Maler eine schlampige und flüchtige Stilistik zu, die im Vergleich mit anderen Beispielen des Vierten Stils – vor allem den kleinformatigen und rein dekorativen Pinakes – aber durchaus detailliert wirkt und noch erheblich „schwammiger“ ausfallen könnte. Das großformatige Land-

schaftsbild MN 9513 ist bisher schlecht publiziert: Bragantini – Sampaolo 2010, 388; Förtsch 1993, 120; Peters 1963, 163.

¹³¹⁴ Neapel MN (ohne Inventarnummer und im Depot nicht auffindbar). Nachzeichnung in den *Pitture di Ercolano* I, 241–243, Taf. 46. Der Vergleich zwischen diesem Landschaftsbild und MN 9513 wurde bereits zu Recht von Peters (1963, 163) angestellt. Eine ausführliche Besprechung bei: Rostowzew 1911, 92f.

ben Raum- und Wandzusammenhang gehandelt: Unverkennbare Übereinstimmungen lassen sich in der Wahl der Landschaftselemente und deren kompositorischer Anordnung erkennen. In beiden Bildfeldern gelangen Mischformen der Sakral-Idyllen, Villenbilder und Hafensichten zur Darstellung. Links im Vordergrund ist als Blickfang jeweils ein rustikales Turmhaus mit Anbau auf quadratischem Podium platziert, ein schmaler Uferstreifen verläuft nach rechts. Den Mittelgrund füllt hier wie dort eine weitläufige Gewässerszenerie, die mithilfe einer diagonalen Kompositionstechnik erschlossen und dynamisiert wird: In MN 9513 fungiert die Bogenbrücke als diagonales Kompositionselement, im Gegenstück übernimmt ein großes Kriegsschiff diese Funktion. Auffällige Ähnlichkeiten lassen sich auch in der Hintergrundgestaltung ausmachen, wo beide Male typische Villenmotive an einem weit entfernten Ufer auftauchen. Sogar die Bergspitzen am natürlichen Horizont entsprechen einander. Ein formales Indiz, dass eine Zusammengehörigkeit der beiden ausgeschnittenen Landschaftsfresken nahelegt, sind die Abmessungen der großformatigen Panoramabilder: $0,82 \times 1,14$ m in MN 9513, $0,70 \times 1,37$ m im verschollenen Landschaftsfresko. Die leichten Abweichungen im Format sollten nicht überbewertet werden, da sie auch in solchen großformatigen Landschaftsbildern auftreten, deren gemeinsamer Entstehungs- und Raumkontext zweifelsfrei gesichert ist¹³¹⁵. Noch ein weiterer Hinweis lässt sich für die Hypothese beibringen, dass ursprünglich beide Landschaftsbilder demselben Dekorationszusammenhang angehörten: Sowohl für MN 9513 als auch für das verschollene Neapler Bildfeld ist eine Herkunft aus Herculaneum überliefert. Damit gewinnt die Auffassung einer gemeinsamen Konzeption als dekorative Pendants zwar an Plausibilität, kann aufgrund des fehlenden Originals aber nur in Erwägung gezogen und nicht stichhaltig bewiesen werden. Weniger anfechtbar als der genannte „Indizienschluss“ ist die Feststellung, dass beide ausgeschnittenen Fresken den Aufschwung des landschaftlichen Panoramas im fortgeschrittenen Vierten Stil belegen, was nicht nur in der Friesform, sondern auch im großformatigen Einzelpaneel einen Niederschlag findet¹³¹⁶. Dabei scheinen die Beliebtheit und das wachsende Interesse an panoramaartiger Weitläufigkeit eine charakteristische Tendenz des späten Vierten Stils, vermutlich der flavischen Zeit, zu sein, da nicht nur wandfüllende Kompositionen, sondern auch Landschaftsbilder mit erheblicher Tiefenräumlichkeit (unabhängig vom Format) in dieser Zeitstufe immer öfter auftreten. Das Neapler Fresko MN 9513, aber auch sein vermutetes Pendant lassen sich dieser Entwicklung eingliedern, da in ihnen die darstellerische Intention einer Landschaft mit komplexem und ausgehntem Raumgefüge eine Umsetzung erfährt.

Interessant, weil durchaus charakteristisch für die Darstellungsverfahren im landschaftlichen Panoramabild, nimmt sich die perspektivische Gestaltung aus (Abb. 417). Diesbezüglich lassen sich zunächst eine leichte Luftperspektive und eine wirkungsvolle Größenreduzierung der Motive im Hintergrund beobachten. Analytisch schwierig zu beurteilen ist die verwendete Linearperspektive, da die einsehbaren Tiefenlinien in ihrer Raumlage und Ausrichtung nicht eindeutig interpretierbar sind. Das prominente Motiv der Bogenbrücke muss beispielsweise nicht orthogonal verlaufen, sondern schließt vermutlich einen beliebigen Winkel (zwischen $70\text{--}30^\circ$) mit der Bildebene ein. Mithilfe einer Schräg- oder Seitenansicht von rechts und einer gemäßigten Draufsicht fungiert das Brückenmotiv aber maßgeblich als raumschaffender Faktor, ohne dass sich über die genaue Raumlage Auskunft geben ließe. Linearperspektivisch „verwaschen“ mutet der Rundturm samt Podium an, wobei sich die Tiefenlinien am Podium nur vage als Seitenansicht von rechts mit leichter Aufsicht deuten lassen und der obere Abschnitt des Rundturms eine weitgehende Normalansicht wiedergibt. Nahezu normalansichtig erscheint auch die Porticus im Hinter-

¹³¹⁵ Man vergleiche die Bildfelder mit unterschiedlichen Landschaftsszenerien im Atrium der Casa del Menandro. Die beiden Villengemälde der Ostwand weisen bspw. die Abmessungen $0,6 \times 0,8$ m und $0,6 \times 1,51$ m auf. Die Villenbilder sind aber sicher als Pendants angelegt und

befinden sich sogar an derselben Wand. Vgl. Peters 1963, 161 f.

¹³¹⁶ Zu einigen großformatigen Landschaftsbildern des Vierten Stils vgl. Peters 1963, 161–164; Rostowzew 1911, 87–94.

grund, deren genauer Verlauf (nicht ganz bildparallel) ebenfalls unklar bleibt. Auf den Betrachter wirken die linearperspektivischen Vagheiten aber durchaus kaschierend, da sie etwaige Mängel und Diskrepanzen der Mischperspektive verdecken und deren genaue Einschätzung erschweren. Es entsteht der Eindruck eines weitgehend stimmigen und kohärenten Raumgefüges, dem die Verteilung der Ansichtswinkel durchaus entgegenkommt: Der natürliche Horizont liegt relativ hoch, etwas über $\frac{2}{3}$ der gesamten Bildhöhe und gibt dementsprechend den Blick in einen weit ausgedehnten Tiefenraum frei. Im unteren Bildbereich noch überwiegend draufsichtig angelegt, nähern sich die Architekturen ab der Bildmitte einer Normalansicht an – eine Anordnung, die sich durchaus mit der Lage des natürlichen Horizonts (als sehr ungefähren Richtwert für den konstruktiven) korrelieren lässt. Dass sich die Ansichtswinkel mehr oder weniger konform an der Horizontgestaltung orientieren und mit diesem als „Maßstab“ der Aufsicht nicht in krassem Widerspruch stehen, nimmt sich insofern förderlich aus, als an die optische Wirkung eines zentralperspektivischen_{Min} Raumgefüges angeknüpft wird, wenngleich sich keine linearperspektivischen Indizien für eine zentralperspektivische Gestaltung ausmachen lassen. In dieser Hinsicht ist die Verteilung der Bildelemente im Tiefenraum als durchaus geschickt zu bewerten, da sie einfache zentralperspektivische_{Min} Prinzipien (Größenverminderung, Horizont als Maßstab der Aufsichten) aufgreift, ohne sich im Detail der entsprechenden linearperspektivischen Mittel zu bedienen.

Konfus und bei genauerer Betrachtung als äußerst inkonsistent erweist sich die Angabe von Schlag- und Eigenschatten, wofür ein paar summarische Hinweise genügen sollen: Eigenschatten an den linken Partien der Objekte – zu verbinden mit einem Lichteinfall von rechts – finden sich an der Felsformation im Vordergrund, der Statuenbasis, der Ziege, dem Maultiertreiber samt Lasttier und am Rundturm. Eigenschatten an den rechten Objektseiten (korrespondierend mit einer Beleuchtung von links) sind am Podium des Turmbaus, der Treppe und der Bogenbrücke zu erkennen. Ebenso verworren mutet die sporadische Angabe von Schlagschatten an: An der Treppe fällt ein Schlagschatten nach rechts auf die Vertikalebene des Podiums (Lichteinfall von links), der Schlagschatten der Ziege befindet sich direkt unter dem Tier (Lichteinfall von lotrecht oben), der Esel wirft einen Schatten auf die Brücke hinter sich (Lichteinfall von rechts). In dieser Hinsicht völlig abstrus ist die Schattengebung für die Figur des Wanderers: Während der Eigenschatten an der linken Körperpartie auf einen Lichteinfall von *rechts* verweist, muss der Schlagschatten rechts vor dem Wanderer mit einer Beleuchtung von *links* verbunden werden! Eine raumlogisch konsequente Konzeption der bildinternen Beleuchtung und Schattengebung entsprach also entweder nicht der Absicht oder nicht dem Vermögen des Malers.

◆ *Neapel, MN 9426, 9411, vermutlich Casa del Marinaio, Pompeji VII 15, 2, querformatige Bildfelder mit Landschaftspanoramen* (Abb. 345. 346):

Für den Aufschwung des großformatigen Panoramabildes im Vierten Stil von besonderem Interesse sind zwei ausgeschnittenen Bildfelder aus Pompeji, die leider nur mehr fragmentarisch erhalten sind und womöglich ähnlich wie in der Casa del Citarista als Panoramafriese angelegt waren (MN 9426: 0,53 × 1,52 m; MN 9411: 0,60 × 1,63 m). Beide Querpanoramen werden in der Forschungsliteratur meist einem unbekanntem pompejanischen Fundkontext zugeschrieben, sodass der Originalzusammenhang verloren scheint. Ein anonymes Aquarell des 19. Jh. gibt jedoch das Landschaftsbild MN 9411 in einem besseren Erhaltungszustand direkt nach den Ausgrabungen wieder und ordnet es der Casa del Marinaio zu, sodass zumindest die Herkunft des Frieses, wenn auch nicht der genaue Dekorationszusammenhang erschlossen werden kann¹³¹⁷

¹³¹⁷ Noch im jüngsten Katalog des Neapler Nationalmuseums (Bragantini – Sampaolo 2010, 397) gilt die Herkunft der Querpanoramen als unbekannt. Zur Aquarellkopie von MN 9411 vgl. De Vos 1981, 135. Die Casa del Marinaio wurde ab 1859 ausgegraben, es handelt sich

um eine große *domus* mit Doppel-Atrium, hohen Räumen und Dekorationen aus allen Stilphasen. Zur Casa del Marinaio vgl. u. a.: Franklin 1990, 21–35; Lorenz 2008, 591; PPM 1990–1995, VIII 704–765.

(Abb. 345 b). Die stilistischen und motivischen Übereinstimmungen beider Panoramadarstellungen legen es nahe, dass die Friese aus demselben Ausmalungskontext in der Casa del Marinaio stammen und vermutlich nicht nur dem gleichen Raum, sondern auch dem gleichen Maler zugeschrieben werden können¹³¹⁸. Eine Datierung in den Vierten Stil ist aus Gründen der Motivik und Malweise anzunehmen (dafür spricht bereits die Vermischung von Villenelementen mit sakral-idyllischen Formen), eine genauere Einordnung in neronische oder flavische Zeit muss jedoch offen bleiben. In stilistischer Hinsicht bedient sich der Maler nicht nur der traditionellen Technik einer „impressionistisch“-skizzenhaften Malweise (Staffagefiguren, Geländeangaben, Bäume), sondern bemüht sich im Hinblick auf die Architekturen und einige andere Details der Landschaftsgestaltung um eine detaillierte Ausführung. Charakteristisch für die Ikonographie der Landschaftspanoramen ist die motivische Kombination verschiedener Landschaftstypen, wobei Aspekte der Villenlandschaft, der Sakral-Idylle und der *urbs maritima* vermischt werden. In einer ausgedehnten Gewässerszenerie ist an verschiedenen Ufern eine Vielzahl unterschiedlicher Gebäude verteilt, während das Gelände dazwischen von einer abwechslungsreich gestalteten Menge aus Staffagefiguren belebt wird. Das wichtigste architektonische Element bildet die Porticus in unterschiedlichen Formen – sie erscheint sowohl als zusammengesetzter und mehrflügeliger Baukomplex im Uferbereich als auch freistehend und isoliert im Binnengelände. Die Rolle und Interpretationsmöglichkeit der Porticus scheinen dabei vielfältig zu sein und reichen vom direkten Bezug auf den luxuriösen Villenbau bis zu einem eher städtischen und urbanen Ambiente¹³¹⁹. Die Mehrdeutigkeit des Porticusmotivs scheint in MN 9426 und MN 9411 durchaus beabsichtigt, da sowohl der gehobene Lebensbereich der *otiums*-Villa als auch das städtische Umfeld zur Thematik der Panoramalandschaften gehören und die Porticus hier als sinnfälliges Bildzeichen für die architektonische Angleichung der Villa an die urbane Architektur fungiert. Gerade der variantenreiche Einsatz der Porticus und das gleichzeitige Vorkommen vielfältiger Bauformen, deren Konnotationen vom sakralen Bereich über sepulkrale Funktionen bis zu profanen Stadt- und Villenbauten reichen, macht deutlich, dass in den Landschaftspanoramen des Vierten Stils der topographisch-realistische Aspekt zu einer wichtigen Komponente der Raumerfassung aufsteigt, wenngleich der topographische Informationswert vermutlich gering ist und lediglich mithilfe einer Kombination wirklichkeitsnaher Einzelmotive auf die zeitgenössische Lebensrealität angespielt wird. Besonders ersichtlich wird die Verflechtung allgemeiner Genreszenen mit der Lebenswirklichkeit am Variantenreichtum der Detailmotive, die in den literarischen Bildbeschreibungen von Landschaftsgemälden bei Philostrat eine auffällige Parallele finden. Gerade die von Philostrat geschilderte Gewässer- und Küstenlandschaft des Bosphorus-Bildes mit seinem weitläufigen Uferpanorama, in dem verschiedene Gebäude- und Figurenszenen verteilt sind, erinnert in motivischer und struktureller Hinsicht an die Neapler Landschaftspanoramen¹³²⁰.

1318 Die beiden Landschaftsbilder sind bisher nur spärlich publiziert, wurden mittlerweile aber in die neue Freskenausstellung des Neapler Nationalmuseums aufgenommen (Saal LXXIV). Zur gemeinsamen Herkunft der beiden Bildfelder, der Zuschreibung an denselben Maler und einer Datierung in den Vierten Stil vgl.: Bragantini – Sampaolo 2010, 397; Croisille 1982, 197. 207. 210; Förtsch 1993, 92f.; Peters 1963, 163; Rostowzew 1911, 93; Thagaard Loft 2003, 26 (Anm. 21).

1319 Auf das stark betonte Motiv der Porticen in MN 9411 und MN 9426, die verschiedene Grünanlagen einschließen, machte Förtsch aufmerksam, der verschiedene Deutungsmöglichkeiten in Erwägung zog: Die Porticen ließen sich sowohl mit Villenanlagen als auch mit städtischen Gebäudeformen in Verbindung bringen. „Der Betrachter erhält keinen Hinweis, ob hier Villen oder große öffentliche Gärten gemeint sind.“ Förtsch 1993, 93.

1320 Dass sich die Neapler Querpanoramen mit den Beschreibungen von Landschaftsbildern bei Philostrat in Verbindung bringen lassen, wurde bereits von Rostowzew (1911, 93) kurz angedeutet, der die beiden fragmentarischen Bildfelder gemeinsam nennt und neben dem architektonischen Reichtum der Motive die weitläufige Panoramawirkung hervorhebt. Der Vergleich mit den Gemäldebeschreibungen des Philostrat lässt sich durchaus ausbauen und weist im Detail etliche motivische Parallelen auf: Auch Philostrat beschreibt die Landschaft des Bosphorus-Bildes von einem hohen Standpunkt aus und suggeriert eine Art „Vogelperspektive“, die dem Betrachter einen guten Überblick über die Meeres- und Uferlandschaft mit ihren topographischen Besonderheiten ermöglicht. Dabei setzt sich die Bosphorus-Szene im Detail aus ähnlichen Landschaftselementen wie die Neapler Fresken zusammen: Sie besteht aus einer ausgedehnten Küstenszenerie mit zwei

Im schlechter und fragmentarisch erhaltenen Bildfeld MN 9411 beginnt die Landschaftsszenerie links im Vordergrund mit zwei ländlichen Häusern, gefolgt von einer runden Einfriedung (Abb. 345 a). Rechts daneben ragt im Vordergrund ein offener Rundturm auf, der konzentrisch von einer Einfassung umgeben ist und im Inneren eine Säule beherbergt – womöglich handelt es sich um ein Grabmonument. Im Mittel- und Hintergrund wird der Blick auf eine weitläufige Ebene frei, in der zwei freistehende Porticen erscheinen. Dahinter und in weiter Ferne ist eine dichte Bebauung aus Häusern zu erkennen, vermutlich handelt es sich um eine Kleinstadt. Weiter rechts im Vordergrund, inmitten einer rustikal-idyllischen Landschaftsszenerie, taucht ein ländliches Heiligtum auf einem Felsvorsprung auf (Agyieus, Kultpfeiler, Statue?). Verschiedene Staffagefiguren sind um den Kultplatz gruppiert: Adoranten, Wanderer, Hirten mit ihrem Weidevieh. Hinter dem kleinen Felsheiligtum schließt sich im Mittelgrund ein ebenes Gelände an, das am rechten Rand ein Ufer bildet und an ein Gewässer grenzt¹³²¹. Verschiedene Figuren tummeln sich an der Küste, darunter ein Ochsenwagen, der von zwei Männern angetrieben wird. Im fernen Hintergrund, der leider nur bruchstückhaft und fragmentarisch erhalten ist, lässt sich wieder eine dichte Bebauung aus verschiedenen Porticen bemerken, die womöglich eine städtische Siedlung oder verschiedene Villen andeuten sollen. Eine rege Geschäftigkeit entfaltet sich zwischen den Säulenhallen, wo etliche Figuren große Körbe geschultert haben und diese mit sich herumschleppen.

In MN 9426 begegnet man einer durchgehenden Küstenlandschaft, die sich über zwei verschiedene Uferzonen im Vorder- und Hintergrund verteilt (Abb. 346). Ein breiter Gewässerstreifen in der Art eines Flusses oder Sees zieht sich dem Querformat entsprechend durch den Mittelgrund und trennt die dicht bebauten Ufer. Links beginnt die Szenerie mit einem großen Felshang an der Küste, an dessen Fuß eine Γ -förmige Porticusarchitektur, vermutlich eine Villa, gebaut ist. Die Porticusanlage ruht auf einem massiven Podium, wo verschiedene Staffagefiguren flanieren. Am gleichen Ufer sind im Vordergrund eine Statue auf einem Postament und daneben ein Giebelbau mit Säulenfront auf einem Podium – vermutlich ein ländlicher Tempel – zu erkennen. Rechts dahinter und abermals am Ufer gelegen erstreckt sich eine weitere Porticusanlage, die vermutlich ebenfalls als Villenbau anzusprechen ist. Zwischen den unterschiedlich orientierten und aneinandergebauten Säulenhallen ragt ein Wohnturm auf. Am Ufervorsprung erhebt sich ein zweistöckiger Rundbau in der Art einer Tholos, der sich am ehesten als Villenpavillon und Belvedere interpretieren lässt¹³²², da er eine Aussicht auf das angrenzende Gewässer gewährt. Dieses verbreitert sich am rechten Bildrand zu einer weitläufigen Wasserfläche, auf dem ein Segelschiff fährt. An der Küste im Vordergrund steht ein Altar, das jenseitige Ufer im Hintergrund ist ebenfalls mit verschiedenen Porticusanlagen und Villen bebaut. Zwei Γ -förmige Architekturen mit einem Park aus Zypressen lassen sich neben einer hemizyklischen Säulenhalle ausmachen, die rechts in weiter Ferne erscheint und womöglich ebenfalls eine Villa darstellt.

Infolge des schlechten Erhaltungszustands, der vielen Fragmente und Sprünge lassen sich über die perspektivischen Darstellungsmuster nur einige summarische Aussagen treffen: Grundsätzlich hervorzuheben ist die tiefenräumliche Weitläufigkeit der Landschaftsdarstellung im Sinne ausgedehnter Querpanoramen, was mithilfe einer malerisch durchgestalteten Grundebene in Form von Wasserflächen oder ebenem Gelände erreicht wird. Ein natürlicher Horizont ist am

Ufern, einem weiten Gewässer dazwischen, unterschiedliche Bauten am Ufer, Booten und einer bunten Schar aus Staffagefiguren, wobei Philostrat verschiedene Genreszenen wie Fischfang, Jagd, Hirten mit Weidevieh, Kanalüberquerung, Brautwerbung etc. schildert. Das Ufer wird von halbkreisförmigen Porticen gesäumt, Felsen ragen in der Brandung auf, Villen und Häuser sind darauf errichtet, ein Tempel befindet sich in Ufernähe und leuchtet den einfahrenden Schiffen aus dem Pontos (Philostr. *Eik.* 1, 12.13,

1–7). Vgl. Croisille 2010, 34; Woermann 1876, 227–235.

¹³²¹ Womöglich setzte sich das Fragment hier in der Art eines Frieses mit einer Uferlandschaft fort, man vergleiche diesbezüglich die Gewässer- und Küstenszenerie in MN 9426.

¹³²² Einen vergleichbaren Rundbau zeigt der Villentondo MN 9409b – ebenfalls eine zweistöckige Tholos mit konzentrisch verjüngtem Obergeschoss, die als Belvedere und küstennaher Pavillon einer Villa zu deuten ist.

oberen Bildrand angegeben, wo hinter Zypressen (MN 9426) oder Häuserkulissen (MN 9411) ein Streifen graublauen Himmels sichtbar wird. Damit ist der natürliche Horizont verhältnismäßig hoch angesetzt, was einerseits einer effizienten und weitläufigen Erschließung des Tiefenraumes entgegenkommt, andererseits den Eindruck einer relativ hohen Aufsicht auf das Gelände erweckt. Mithilfe dieser Geländedraufsicht sind zumindest erste Voraussetzungen für eine Raumerfassung gemäß dem Konzept der „perspektivischen Karten“ geschaffen. Dass diese Möglichkeit nur rudimentär und ansatzweise ausgeschöpft wurde, macht ein kurzer Blick auf die linearperspektivische Gestaltung deutlich: Vor allem in der linken Bildhälfte von MN 9411 fällt die linearperspektivische Architekturdarstellung im Vergleich mit der Geländeaufsicht und dem natürlichen Horizont im Sinne einer konträren Mischperspektive aus, da die einzelnen Gebäude im Vorder- und Hintergrund nicht in Draufsicht, sondern *summa summarum* in der Normalansicht von übereckgestellten Orthogonalperspektiven erscheinen – besonders auffällig ist dies an den ländlichen Häusern im Vordergrund, den Porticen im Mittelgrund und einigen Häusern im fernen Hintergrund. Diese problematische Kombination aus Geländedraufsicht und linearperspektivischer Normalansicht erweckt den räumlichen Eindruck, dass das Gelände wie eine Rampe in den Tiefenraum ansteigt. Im Gegensatz dazu wird für den dreistöckigen Rundbau eine Aufsicht angenommen, die sich bei einigen Porticen im Hintergrund rechts – wenn auch gemildert – fortsetzt. Dementsprechend ergibt sich für das Gelände die Wirkung eines eher ebenen Tiefenraumes. Sowohl in MN 9411 als auch im Pendant MN 9426 findet eine schwache Luftperspektive Verwendung. Noch mehr als die tiefenräumliche Indikation mithilfe von verschwommenen Konturen trägt jedoch die Verkleinerung der Objekte im Hintergrund maßgeblich dazu bei, große Entfernungen und die Weite des Panoramas zu suggerieren. Die schrittweise Größenverminderung der Architekturen zum Hintergrund ist sowohl in MN 9411 als auch in MN 9426 konsequent und relativ stimmig durchgeführt – man beachte die verhältnismäßig großen Landhäuser und das Grabmonument im Vordergrund von MN 9411 im Vergleich mit den maßstäblich deutlich verkleinerten Stadthäusern und Porticen im fernen Hintergrund, oder die proportional stark reduzierten Porticen der entfernten Villenanlagen am jenseitigen Ufer in MN 9426. Gemeinsam mit dem hoch angesetzten Horizont ist die annähernd zentralperspektivische_{Min} Größenverminderung im Hintergrund sicher der Hauptfaktor für die Schaffung eines panoramahaften Tiefeneindrucks. Etwas weniger krude als in MN 9411 erfolgt die Anwendung der zentral-parallelperspektivischen Mischperspektive in MN 9426, wo die Porticusarchitekturen alle einer Seitenansicht von rechts unterworfen sind (Abb. 416). Diese rechte Seitenansicht wird konsistent durchgehalten, was maßgeblich zur linearperspektivischen Vereinheitlichung des Raumgefüges beiträgt. Im Gegensatz zu MN 9411 finden im Pendantpanorama auch durchgehend Aufsichten Verwendung, die sich mehr oder weniger einer gemilderten Kavalierverspektive_{Min} annähern. Die einsehbaren Tiefenlinien an den Porticen, hauptsächlich Orthogonalen, verlaufen ungefähr parallel oder leicht konvergent – eine Konvergenz der Orthogonalen ist beispielsweise an der Γ -förmigen Villa im Vordergrund links festzustellen. Interessant ist die Beobachtung, dass sich das vorhandene Maß der Draufsicht zum Hintergrund hin abschwächt, dementsprechend ist die Porticusanlage mit dem Zypressenpark deutlich weniger aufsichtig konzipiert als der vergleichbare Villenkomplex im Vordergrund links oder der Tempel am näher gelegenen Ufer. Diese schrittweise Verminderung der Aufsicht, die in MN 9426 mit einer ebenso stimmigen Größenreduktion kombiniert ist, knüpft vage an zentralperspektivische_{Min} Verhältnisse an und ist dementsprechend ein entscheidender Faktor, um die inkonsistenten Tendenzen zugunsten einer zentralperspektivischen Mischperspektive und der rudimentären Annäherung an eine zentralperspektivische_{Min} Raumerfassung zurückzudrängen. Demgegenüber erfährt die Angabe von Licht und Schatten in beiden Landschaftspanoramen eine relativ geringe Berücksichtigung. Sowohl in MN 9411 als auch im Gegenstück wird grundsätzlich ein Lichteinfall von links angenommen, was sich an den Eigenschatten der rechten Gebäudepartien ablesen lässt. Einige interessante Schlagschatten lassen sich in MN 9411 beobachten, z. B. am Kultmonument im

Vordergrund, das einen auffällig (und übertrieben) lang gezogenen Schatten auf den Felsvorsprung wirft, oder einer Porticus im Hintergrund (in fragmentarischem Erhaltungszustand), deren Schlagschatten nach rechts auf die Grundebene fällt. Auch einige Figuren sind mit Schlagschatten versehen. In MN 9426 lässt sich eine ähnliche Verteilung der Eigenschatten und damit auch eine Beleuchtungssituation von links erkennen, ein bemerkenswerter Schlagschatten findet sich an der Γ -förmigen Villenanlage im Vordergrund, deren Schatten auf das Podium nach rechts hinten fällt – also auf einen Lichteinfall von links vorne hinweist, was mit den beleuchteten Gebäudefronten ungefähr konform geht.

◆ *Casa della Fontana Piccola, Pompeji VI 8, 23.24, Peristyl-Garten (Raum 10), Südwand, Nordwand* (Abb. 347–351):

Neben den sakral-idyllischen Fresken der Westwand, die bereits besprochen wurden, besitzt das Gartenperistyl der Casa della Fontana Piccola auch großformatigen Panoramadarstellungen, die sich dem Thema der Villa und *urbs maritima* widmen. Nach Format und Anbringung im Dekorationssystem gehören die wandfüllenden Landschaftsszenarien mit Villen- und Hafendarstellungen zu den Neuerungen des späten Vierten Stils und stehen diesbezüglich auf derselben Entwicklungsstufe mit den sakral-idyllischen und nilotischen Wandbemalungen, die in den Viridaria und Peristyl-Gärten der spätpompejanischen Zeit ebenfalls Großformat erlangten¹³²³. In ein Rumpfperistyl mit Γ -förmiger Porticusstellung integriert, nehmen die Wandmalereien der geschlossenen Gartenwände die gegenüberliegenden Säulen als Dekorationsmotiv auf, sodass eine gemalte Spiegelung der gebauten Porticusarchitektur entsteht und reale und freskierte Säulen im Sinne eines Raumillusionismus korreliert werden¹³²⁴ (Abb. 268. 269). Dieses Wandsystem mit gemalten Säulen und rot gerahmten Bildfeldern legt es nahe, dass die großformatigen Panoramazenerien des fortgeschrittenen Vierten Stils als Wiederaufnahme der Landschaftsprospekte intendiert waren und dementsprechend Ausblickscharakter besitzen¹³²⁵. Da in der Casa della Fontana Piccola eine Sanierungs- und Restaurierungsphase nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. bezeugt ist, die zur Zeit des Vesuvausbruchs noch nicht abgeschlossen war, können die Landschaftsmalereien des Peristyls relativ eindeutig in eine flavische Spätphase des Vierten Stils datiert werden¹³²⁶. Im Peristyl der Casa della Fontana Piccola schließen sich die verschiedenen Panoramaprospekte bzw. -friese zu einem komplexen Ensemble unterschiedlicher Landschaftsszenarien zusammen, die an der Westwand den Themen der sakral-idyllischen und bäuerlichen Landschaft gewidmet sind, während die Nord- und Südwand Küstenbereiche zeigen, die sich aufgrund ihrer architektonischen Motive als eine Mischung von Villenlandschaften, Sakral-Idyllen und Hafensichten erweisen. Das Vorkommen unterschiedlicher Landschaftscharaktere an den verschiedenen Wänden des Peristyl-Gartens lässt sich im Sinne einer komponierten Bildzusammenstellung begreifen, bei der die ländlich-rustikalen Szenen die rückwärtige Westwand einnehmen, während sich an Nord-

¹³²³ Als wichtigste Vergleichsbeispiele wurden bereits die Casa dei Cei, die Casa della Caccia Antica und die Casa di Apollo genannt: Casa dei Cei, Pompeji I 6, 15, Viridarium, Ostwand, Nordwand, Westwand: sakral-idyllisch, Tiermegalographie, nilotisch-Pygmäen. Casa di Apollo, Pompeji VI 7, 23, Xystos, Südwand: sakral-idyllisch. Casa della Caccia Antica, Pompeji VII 4, 48, Peristyl, Westwand, Südwand: sakral-idyllisch, mythologische Landschaft, Tiermegalographie. Casa dei Dioscuri, Pompeji VI 9, 6, Peristyl, Südwandbild: sakral-idyllisch. Zu den genannten „Landschaftsmegalographien“ in den Gartenfresken und jenen im Peristyl der Casa della Fontana Piccola vgl. u. a.: Allison 1991, 91–95; Allison 2002, 75–77; Conticello – Andrae – Kunze u. a. 1989, 151 f. 180 f.; Förtsch 1993, 119; Fröhlich 1993, 72–75; Fröhlich 1996, 89. 93–96; Michel 1990, 84; Peters 1963, 174–177; Rostowzew

1911, 93–95; Schefold 1962, 146; Woermann 1876, 376.

¹³²⁴ Fröhlich 1993, 72. 75. 78; Fröhlich 1996, 94; Peters 1963, 174. Zu den Landschaftsmalereien der Casa della Fontana Piccola allgemein: Conticello – Andrae – Kunze u. a. 1989, 161 f.; Croisille 1982, 219; Croisille 2010, 113–117; Fröhlich 1993, 72; Fröhlich 1996, 41–45. 94–96; Kotsidu 2008, 57; Peters 1963, 175 f.; Rostowzew 1911, 95 f.; Schefold 1962, 147; Wataghin Cantino 1969, 39 f.; Woermann 1876, 382 f.

¹³²⁵ Zugunsten einer Wiederaufnahme der Prospektmalerei in der Casa della Fontana Piccola argumentierte überzeugend Fröhlich 1996, 95 f. Vgl. Peters 1963, 174.

¹³²⁶ Zur chronologischen Einordnung und einer möglichen Werkstattzuschreibung: Fröhlich 1993, 72; Fröhlich 1996, 89 f.; Peters 1963, 176; Rostowzew 1911, 94.

und Südwand die maritimen Insel- und Uferszenen komplementär gegenüberstehen. Damit ist ansatzweise eine Art landschaftliches Raumprogramm festzustellen, das in der gezielten Kombination antithetischer bzw. sich komplementär ergänzender Landschaftsformen besteht, die im Unterschied zu ähnlichen Ensembles (wie in der Villa San Marco oder der Casa del Menandro) das Format von Megalographien annehmen und im Gegensatz zu den Panoramaprospekten der Casa dei Cei keine exotisch-fremdartige Landschaft mit Anklängen an Ägypten thematisieren, sondern sich verstärkt mit der Regionaltopographie Italiens auseinandersetzen. Gerade die Küstenszenarien der Nord- und Südwand mit ihrer Aufnahme von Villenmotiven, städtischer Architektur und weitläufigen Hafenanlagen scheinen topographischen Intentionen und vielleicht sogar unmittelbar Bezüge zur kampanischen Landschaft widerzuspiegeln. Gerade die Verbindung verschiedenster Architektur- und Landschaftsmotive (Tempel, Heiligtümer, Villen, urbane Bebauung, Häfen) könnte auf eine solche Intensivierung der topographischen Absicht schließen lassen, wobei letztendlich offen bleiben muss, ob mit den Insel- und Gewässerpanoramen der Nord- und Südwand ganz bestimmte Örtlichkeiten verbunden wurden oder eher eine lose Assoziation mit dem regionalen Umfeld intendiert war¹³²⁷. Derartige Assoziationen und Verortungen konnten im Bereich des Möglichen liegen, wurden aber nicht durch eindeutige Beischriften festgelegt, sondern einem gewissen Interpretationsspielraum und einer bildsemantischen Offenheit überlassen. Findet die Zusammenstellung der einzelnen Landschaftspanoramen zu einem schlüssigen Bildensemble Berücksichtigung, macht sich neben topographischen Anklängen auch das Bestreben nach abwechslungsreichen Ausblicken in verschiedene Landschaftsformen bemerkbar, was abermals eine auffällige Parallele mit der zeitgenössischen Naturbetrachtung offeriert. Sowohl in der Landschaftsmalerei als auch in der Wahrnehmung realer Landschaften wurden möglichst vielfältige Aussichten geschätzt, bestand der Reiz landschaftlicher Prospekte gerade in der Umsetzung des *varietas*-Prinzips. Dass Naturgenuss und Landschaftsmalerei diesbezüglich konform gehen, macht ein Verweis bei Plinius deutlich, wo das *varietas*-Prinzip in der Schilderung der Landschaftsaussichten immer wieder betont wird:

„Zu Füßen das Meer, im Rücken Villen, am Kopfende Wälder; diese Landschaftsansichten unterscheidet und vereinigt sie [die *zotheca* des *Laurentinum*] mit ebensovielen Fenstern.“¹³²⁸

Diese Parallelführung von malerischer Umsetzung und realem Landschaftspanorama, die gemäß dem *varietas*-Prinzip regelrechte „Prospekt-Ensembles“ hervorbringt, findet einen weiteren Be-

¹³²⁷ So wurde für die Panoramalandschaft der Südwand beispielsweise von Lafon eine topographische Identifizierung vorgenommen, die den *Lacus Baianus* als zugrunde liegendes regionaltopographisches Motiv annimmt. Lafon nahm einen Vergleich mit den Befunden der Unterwasserarchäologie in Baiae und der Beschreibung von Thermen und Villen bei Plinius (*Epist.* 9, 7) vor. „[...] le «lac» entouré de villas [...], le goulet étroit encadré de tours, correspondent globalement aux données du site de Baies. [...] On retiendra seulement la similitude possible entre cette peinture et le site de Baies, qui fait lui-même beaucoup d'émules dans l'ensemble du monde romain [...] des la deuxième moitié du I^{er} siècle ap. J.-C.“ Lafon 1993, 143. In der Tat lassen sich einige generelle Übereinstimmungen aufzeigen: die Lage an einer umschlossenen Bucht mit schmalem Zugang zum Meer, die dichte Bebauung des Ufers mit verschiedenen Bauten wie Hafenanlagen, Villen und womöglich auch Thermenkomplexen (Hintergrund in der Nordwandszene?). Trotz einiger schlüssiger Vergleichsmomente gelangen die Parallelen aber nicht über allgemeine topographische Gemeinsamkeiten und vage Anknüp-

fungsmöglichkeiten hinaus, sodass sich eine Identifizierung mit der berühmten See- und Thermalregion von Baiae angesichts des momentanen landschaftsarchäologischen Kenntnisstandes in der Region des *Lacus Baianus* weder beweisen noch widerlegen lässt. Vgl. Lafon 1993, 141–143.

¹³²⁸ „*A pedibus mare, a tergo villae, a capite silvae: tot facies locorum totidem fenestris et distinguit es miscet.*“ Plin. *Epist.* 2, 17, 21 (vgl. 5, 6, 13); Zitat u. Ü. nach: Förtsch 1993, 7 f.; vgl. Lefèvre 1977, 522. 538. Ein Vergleich zwischen den verschiedenen Landschaftspanoramen der Casa della Fontana Piccola und dem Variantenreichtum landschaftlicher Ausblicke bei Plinius wurde bereits von Fröhlich vorgenommen, der für eine Korrespondenz zwischen gemaltem und realem Landschaftsprospekt plädiert: „Es liegt nahe, in den Landschaftsbildern Imitationen solcher Ausblicke zu sehen, die es natürlich nicht nur von den Pliniusvillen aus gegeben hat, sondern die sich in ähnlicher Form auch den glücklichen Besitzern der pompejanischen Hanghäuser darboten.“ Fröhlich 1996, 95. Vgl. Förtsch 1993, 24 f.; Fröhlich 1993, 79 f.; La Rocca 2008, 63. 71 f.

zugspunkt in der Prospektwirkung der Landschaftsmalereien, die anhand der Porticusbemalung deutlich wird. Sie stellt eine weitere Assoziationsmöglichkeit zwischen Bildraum und Realraum her, sodass für den Betrachter letztendlich die Grenzen zwischen prospekthaftem Panoramabild und bildhaft konzipiertem Panoramaausblick ineinander übergehen konnten und eine symbolische Gleichsetzung des einen mit dem anderen ermöglicht wurde: Reale Panoramaaussichten in die Landschaften konnten wie Bilder betrachtet und bewertet werden (Plin. *Epist.* 5, 6, 7–13), gemalte Panoramaprospekte wie in der Casa della Fontana Piccola wie reale Landschaftsausblicke¹³²⁹.

Neben den vorhandenen Villenmotiven und der Interpretationsmöglichkeit der Villa als glückliche und ideale Daseinsform in einer vom *otium* geprägten Kulturlandschaft, spielt das Motiv des Hafens in den maritimen Szenen der Nord- und Südwand eine dominante Rolle, da es zur idyllischen Stimmung und dem friedlichen Aspekt der Uferlandschaft beiträgt. Seit spätrepublikanischer Zeit und verstärkt in den Quellen der kaiserzeitlichen Literatur und Epigraphik wird der Hafen als ein Symbol von Frieden und Ruhe aufgefasst, als Hort der Sicherheit und Metapher für die glückliche Landung am angestrebten Bestimmungsort. Als Ankerplatz nach der stürmischen Reise steht der Hafen auch auf einer symbolischen Ebene für eine sichere Heimkehr und numinosen Schutz, weshalb Häfen und deren Einfahrten oft mit Schreinen, Statuen und Altären versehen waren. Auch Statius vergleicht in einem Villengedicht die innere Gemütsruhe des Villenbesitzers Pollius Felix mit der Ankunft in einem Hafen:

„Dein Schiff wird nicht mehr geschüttelt, es erreicht den sicheren Hafen und friedliche Ruhe. Fahre so fort, lenke niemals mehr dein bewährtes Schiff in unsere Stürme!“¹³³⁰

Während das Panoramafresko der Südwand nahezu vollständig erhalten ist, befindet sich der Landschaftsfries der Nordwand (Abb. 347. 348) in einem stark fragmentierten Zustand, der nur einige wenige Motive erkennen lässt und eine perspektivische Analyse weitgehend verhindert. Eine kurze Erwähnung der wichtigsten Landschaftselemente soll daher genügen¹³³¹: Obwohl es sich im Gegensatz zur Südwand um ein friesartiges Querpanorama handelt, weisen Landschaftscharakter und Architekturmotive auf ein vergleichbares Bildsujet hin, das eine Küstenlandschaft thematisiert, in der sakral-idyllische Aspekte neben Villen- und Hafenanlagen dominieren. Das rechte Fragment stellt im Vorder- und Mittelgrund mehrere Gebäude auf einem rechteckigen Podium dar, wobei es sich sowohl um einfache Landhäuser als auch um *diaetae* einer Villenanlage

¹³²⁹ Eine verschwimmende und assoziativ ineinander übergehende Betrachtungsweise von landschaftlichem Bildraum und Realraum wurde für die Casa della Fontana Piccola auch von Fröhlich konstatiert, der diesbezüglich auf die maßgebliche Plinius-Stelle der Landschaftsbeschreibung in den Tusci verweist: „Wenn aber eine natürliche Landschaft als ein Bild gesehen werden konnte, so dürfte es auch keine große Schwierigkeiten bereitet haben, eine Landschaftsmalerei mit einem Ausblick in eine Landschaft gleichzusetzen.“ Fröhlich 196, 96. Die großformatigen Landschaftsmalereien im pompejanischen Peristyl-Garten würden vielmehr eine „naive“ Bereitschaft belegen, derartige Dekorationen als räumliche Illusion zu akzeptieren, was einen fließenden Übergang zwischen Reallandschaft und Landschaftsbild zur Folge hat.

¹³³⁰ Stat. *Silv.* 2, 2, 129–132; Zitat nach: Wissmüller 1990, 53. Zur Interpretation der Landschaftsmotive, der symbolischen Bedeutung des Hafens und den verschiedenen Quellen vgl.: Epigramme u. a.: *Anth. Pal.* 9.408; 10.24; Literatur u. a.: Cic. *de Off.* 3, 2; Sen. *ad Pol.* 9, 6.

Vgl. Bergmann 1991, 65; Fröhlich 1996, 95; Kotsidu 2008, 57.

¹³³¹ Zum Nordwandfries und seinen Motiven vgl. Croisille 2010, 117; Fröhlich 1996, 44 f. 94; Peters 1963, 176. Vergleichsbeispiele für das friesförmige Querpanorama der Nordwand bieten zwei verblichene Fresken mit Uferlandschaft aus der Casa Sannitica in Herculaneum V 1–2, von denen während der Ausgrabungen durch Maiuri Zeichnungen (Giuseppe de Vivo) angefertigt wurden (Abb. 197). Wie im pompejanischen Beispiel handelt es sich um eine Kombination verschiedener Landschaftsmotive unter dem Generalthema der Küsten- und Gewässerszenerie, am Ufer sind verschiedene Sakralgebäude, Tempel, Kultmonumente und andere Bauten verteilt. Die Landschaftsfrieze befanden sich über der Stuckdekoration der Fauces, die Datierung ist umstritten und reicht von Ansätzen im Zweiten bis zum Vierten Stil. Peters und Moormann sprachen sich aus motivisch-stilistischen Gründen für eine Zuweisung in den Vierten Stil aus. Vgl. Moormann 1991, 11–17; Peters 1963, 166 f.

handeln könnte. Auf Letzteres würden vielleicht das massive Podium und das Anschlussfragment mit der Darstellung einer lang gestreckten Porticus hinweisen, die vielleicht zu dem Gebäudekomplex gehört. Dieses linke Fragment zeigt eine Ufer- und Küstenszenerie, die im Mittelgrund in eine Bucht ausläuft, während im Hintergrund die Mündung eines Flusses zu erkennen ist. Der Küstenverlauf im Vordergrund besteht aus einigen Felsvorsprüngen, deren höchste Erhebung ein kleines Heiligtum trägt, das dem Schutz der Schiffsreisenden und Seefahrer gewidmet ist. An einem Altar lehnt ein großer Bronzeanker und auf einem benachbarten Felsen steht ein Fischer, der die Hand zum Gruß erhoben hat. Während in der Flussmündung ein Schiff fährt, erstreckt sich entlang des Flussufers ein großes Bauwerk, dessen Podium auf einer Bogen- oder Pfeilerstellung ruht, die ins Wasser hineingebaut ist. Auf der massiven Molenbasis erhebt sich eine doppelflügelige Porticusanlage, die mit ihrem gebogenen Grundriss dem Uferverlauf folgt.

Das großangelegte Landschaftspanorama der Südwand (4,2 × 2,55 m) vereint ebenfalls Motive einer Villen- und Hafenszenerie mit Aspekten der Sakral-Idylle im topographischen Rahmen einer Gewässer- und Küstenlandschaft¹³³² (Abb. 349–351). Eine weite und fast vollständig umschlossene Hafenbucht erstreckt sich in den Tiefenraum, während im Vordergrund ein Zugang zum offenen Meer besteht. Hier ist der Bucht eine kleine Insel vorgelagert, die ins Hafenbecken hineinragt und zu beiden Seiten zwei schmale Passagen für ankommende und abfahrende Schiffe bietet. Im Vordergrund rechts verlässt gerade ein Schiff mit gebauschten Segeln und voller Besatzung den Hafen. Die schroffe und steil aufragende Felseninsel ist durch einen schmalen Steg, den gerade ein Wanderer überschreitet, mit einem nahegelegenen Ufer verbunden. Bebaut ist die Felsenklippe mit einer prunkvollen Porticusanlage, vermutlich einer *villa maritima*, die sich auf einer Substruktion erhebt (Abb. 349). Auf dieser Basis erstreckt sich eine lange Porticus, an die im Vordergrund ein Rundturm anschließt, der im Obergeschoss ebenfalls eine Säulenstellung besitzt. Hinter der Inselvilla liegt ein Park mit Laubbäumen, Zypressen und Pinien und zwei Frauenfiguren deuten auf das abfahrende Segelboot. Links der Inselvilla mit ihrer pittoresken Lage am Felseneiland breitet sich die nahegelegene Küste aus, die im Vordergrund von einer Reihe lebhafter Staffagefiguren bevölkert wird – darunter befinden sich eine Priesterin, ein Mädchen mit Opfergaben, zu dem sich ein Mann mit Wanderstock hinabbeugt, zwei gestikulierende Frauenfiguren und ein Fischer mit ausgeworfener Angel. Die vielfältigen Aktionen der Staffagefiguren und die abwechslungsreichen Genreszenen gehen über das gewöhnliche Figureninventar hinaus und belegen ein gewisses Interesse an narrativen Elementen und kleinen Erzählsequenzen, die in das Landschaftspanorama integriert werden¹³³³. Dahinter schließen sich verschiedene Architekturen an, die relativ nahe an die Küste gebaut sind. Im Mittelgrund links steht auf hohem Podium ein Tempel mit pentastyler Front. Weiter hinten erhebt sich eine Villenanlage auf einer ausgedehnten *basis villae*, die nicht nur die verschiedenen Gebäudeteile, sondern auch das Gartenareal des Komplexes trägt und einen differenzierten Grundriss besitzt (Abb. 350). Auf einen vorspringenden Teil der Basis folgt das rechteckige Podium mit einer formalen Gartenanlage, in der kleine Büsche regelmäßig angepflanzt sind. Direkt dahinter schließt sich der Hauptbau mit einer monumentalen Porticusfassade an, die soweit ersichtlich eine Γ -förmige Struktur besitzt. Ungefähr im Zentrum der vorderen Porticusfront ist die Säulenreihe mit einem Giebel versehen, über dem ein turmartiges Obergeschoss aufragt. Hinter dem Porticuskomplex befindet sich ein dichter Park mit Pinien und Zypressen, auf dessen Gelände ein weiteres Villengebäude in der Art einer *diaeta* zum Vorschein kommt, wobei es sich vermutlich um einen freistehenden Aussichtsturm mit zwei Geschossen handelt. Im Hintergrund ist die Küste wieder von Felsen und Klippen geprägt, auf denen ein kleines Heiligtum mit Ädikula-Tempel errichtet ist, der sich der Hafenbucht

¹³³² Zum Landschaftspanorama der Südwand und einzelnen Motiven vgl. Croisille 1982, 219; Croisille 2010, 113 f.; Darling 1979, 33; Förtsch 1993, 127; Fröhlich 1996, 40–41; La Rocca 2008, 63; Peters 1963, 174 f.;

Rostowzew 1911, 94 f.; Schefold 1962, 153 f.

¹³³³ Zum narrativen Aspekt im Südwandfresko: Peters 1963, 175.

zuwendet. Diese Bucht wird im Mittel- und Hintergrund von einer bogenförmigen Hafenanlage umschlossen, die das Landschaftspanorama am rechten Bildrand säumt. Den Zugang zum Hafenbecken „bewacht“ ein hoher Rundturm, dessen Obergeschoss eingestürzt ist und einen ruinösen Zustand andeutet. An den Turm schließt sich die Hafenmauer an, die von der Außenseite gesehen wird und zum Teil ein großes Segelschiff verbirgt, das im Hafen vor Anker liegt; Masten, geraffte Segel und Takelage kommen hinter der Mauer zum Vorschein. Rechts schließt sich ein weiterer Rundturm an, von dem aus eine lang gestreckte Porticus entlang der Bucht verläuft. Ein Großteil der Molenbauten und Hafenportiken ist im heute fragmentarischen Erhaltungszustand zerstört, aus alten Aufnahmen oder Zeichnungen geht jedoch hervor, dass sich die Säulenhallen bogenförmig am Hafenbecken entlangzogen (Abb. 351. 352). Im fernen Hintergrund schließt sich am Ufer ein weiterer Baukomplex mit Säulenhallen an, bei dem es sich abermals um eine mehrstöckige Villenanlage mit Turmaufbauten oder ein öffentliches Bauwerk handeln könnte¹³³⁴.

Während es bereits vereinzelte Vorläufer für großangelegte Hafenszenarien im Zweiten und dann wieder im Vierten Stil gab¹³³⁵, die mitunter bogenförmige Molenbauten und Uferportiken beinhalten, lässt sich als Ausblick auf die Landschaftsbilder der Folgezeit ein interessantes Vergleichsbeispiel aus den Provinzen heranziehen, das die anhaltende Beliebtheit der Hafen- und Küstenszenerie in der Wandmalerei der späteren Kaiserzeit eindrucksvoll belegt. Es handelt sich um eine großformatige Panoramalandschaft an den Wänden eines freskierten Beckens im sog. Haus der Nymphen in Nabeul (Tunesien), die ähnlich wie das Fresko in der Casa della Fontana Piccola eine weitläufige Hafenanlage darstellt¹³³⁶ (Abb. 353): An einen schmalen und mit verschiedenen Uferbauten versehenen Küstenstreifen im Vordergrund schließt sich in der Ferne das offene Meer an, das von zahlreichen Schiffen befahren wird. Eine hemizyklische Hafeneinfassung säumt das Ufer und erstreckt sich auf einer Bogenstellung in den Hintergrund, während zwei Türme mit Statuenepithem die Enden der Hafenmauer rahmen. Der Casa della Fontana Piccola ist nicht nur die geschwungene und bogenförmige Hafenanlage vergleichbar, auch das ankernde Schiff in der pompejanischen Landschaftsszenerie besitzt eine direkte Parallele in den beiden

¹³³⁴ Alte DAI-Photographien (DAI Neg. W 122). Daneben gibt es auch Aquarell-Kopien und Zeichnungen des Südwandpanoramas (DAI-Archiv 83, 79), die noch einen besseren Erhaltungszustand wiedergeben (Abb. 352). Conicello – Andreae – Kunze 1989, 158 f.; Fröhlich 1996, 40.

¹³³⁵ Während des Zweiten Stils finden sich detaillierte Hafendarstellungen innerhalb solcher Landschaftsbilder, die sich dem Motiv der *urbs maritima* widmen, etwa in einer Alkoven-Lunette der Villa Oplontis (Cubiculum 11) mit ausführlicher Umsetzung einer Hafenstadt und in einem gelb-monochromen Panel aus der Villa von Boscoreale (Cubiculum M), wo eine bogenförmige Hafeneinfassung mit einem auslaufenden Segelschiff auftaucht. Vgl. Aubauer 1970, 201; Anderson 1987, 25; Barbet 2009, 60; Beyen II 1960, 291; Blanckenhagen 1990, 15. 17; Bruno 1993, 229; Clarke 1996, 89–93. 105; Croisille 2005, 209; Leach 1988, 52; Lehmann 1953, 15 f. 118. 205; Ling 1977, 7; Mielsch 2001, 180; Peters 1963, 10–14; Rostowzew 1922, 30 f.; Silberberg 1980, 83–85; Tybout 1989a, 342. Vermehrt treten Hafenszenarien mit aufwändigen Uferbauten in den Landschaftsbildern des Vierten Stils und auch hier zum Großteil im Rahmen der *urbs maritimae* auf, bspw. in dem kleinformatigen Pinax MN 9460 (Bragantini – Sampaolo 2010, 411) oder der bekannten und architektonisch besonders komplexen Hafensicht MN 9514 aus Stabiae. Zu den Hafen- und Küstenbildern vgl. allgemein: Aubauer 1970, 133–137; Bergmann 1991, 54 f. 62. 65; Bragantini – de Vos 1982,

338; Beyen 1938–1960, Bd. II, 291; Croisille 2005, 211; Croisille 2010, 61 f.; De Maria 1988, 84 f.; Dubois 1907, 40–43; Fähndrich 2005, 104; Förtsch 1993, 92 f. 120. 124 f. 127; Kolendo 1982, 305–310; Kotsidu 2008, 26 f. 49–51. 56 f.; La Rocca 2008, 46; Leach 1988, 273; Lehmann 1953, 118. 205; Lehmann-Hartleben 1923, 218 f. 224 f.; Ling 1991, 148; Maiuri 1953, 122 f.; Mielsch 2001, 182. 184; Moffitt 1997, 240; Peters 1963, 13 f. 152. 157 f. 187. 192. 194; Peters 1990, 251; Picard 1959, 23–25; Rostowzew 1911, 77. 92 f.; Silberberg 1980, 83 f.; Thagaard Loft 2003, 8; Woermann 1876, 232–234. 361. 375–377. 401. 405 f.

¹³³⁶ An den Wänden eines mit Mosaikboden ausgestatteten Bassins sind mehrere Landschaftsfresken angebracht. Die detaillierte Hafendarstellung mit halbrunder Molen- und Bogeneinfassung befindet sich auf Seite A des Beckens (72,5 × 52,5 cm). Seite B wies ebenfalls eine panoramaartige Ufer- und Gewässerszenerie (134 × 51 cm) auf, in der verschiedene Schiffe auf der breiten Wasserfläche im Hintergrund erscheinen, während die Küste im Vordergrund kleinere Häuser und sakral-idyllische Motive säumen (Abb. 353). Weitere maritime Landschaften mit Schiffen, heiligen Säulen und Jagdszenen waren auf den Wänden C, D, E und F angebracht. Die Datierung der Fresken ist unsicher, fällt aber in die spätere Kaiserzeit, vermutlich das spätere 3. oder frühe 4. Jh. n. Chr. Zu den Landschaftsfresken im Haus der Nymphen vgl. ausführlich: Barbet 1999b, 312 f. 315–318.

Schiffen des Nymphenhauses, die über die Bogen gestützte Umfassungsmauer hinweg im Inneren des Hafenbeckens sichtbar werden und dort mit gerafften Segeln vor Anker liegen. In Nabeul ist die maritime Szenerie mit ihren Segelbooten, genrehaften Fischerszenen und mit Zinnen bewehrten Wachtürmen noch stärker auf das Thema des Hafens und der Schifffahrt fokussiert, sodass neben einzelnen ikonographischen Parallelen auch das Fortbestehen und die Weiterentwicklung eines landschaftlichen Bildthemas greifbar wird, das mit den Ansätzen zur *urbs maritima* im Zweiten Stil seinen Ausgang nimmt und über die großformatigen Panoramalandschaften im Vierten Stil bis zu den Ausläufern der Hafensichten in der späten Kaiserzeit führt.

Gerade im Hinblick auf die Kombination verschiedener Landschaftstypen und Architektur motive lässt sich die Küstenszenerie der Casa della Fontana Piccola nicht nur mit Vergleichsbeispielen aus der römischen Wandmalerei verknüpfen, sondern sie weist auch frappierende Übereinstimmungen mit den literarisch überlieferten Beschreibungen von Landschaftsbildern in den *εἰκόνες* des Philostrat auf. Ähnlich wie die beiden Querpanoramen in Neapel (MN 9411, 9426) lässt sich die weitläufige Uferlandschaft im Südwandfresko mit der Schilderung des Bosphorus-Gemäldes bei Philostrat in Verbindung bringen, wo ebenfalls eine ausgedehnte Gewässerszenerie mit Meeresbuchten und Felsvorsprüngen den topographischen Rahmen für verschiedenste Architekturen – Tempel, Villen, Porticusanlagen – bildet, die das Ufer säumen und eine abwechslungsreiche Staffage aus Genrefiguren beherbergen, wobei der Bezug zum Wasser und das Motiv des Schiffes eine große Rolle spielen:

„Nach der Jagd und dem Fang eines Bratens setzt sie ein Schiff von Europa nach Asien über [...] Auch ein Ankertau werfen sie aus, und ein sehr hübsches Haus nimmt sie auf [...]. Was aber das Schönste daran ist, um die Meeresbucht schwingt sich im Halbkreis eine Halle, die durch ihre Bausteine gelblich schimmert. [...] Das Steilufer ragt hoch [...]. Ein schroffer Felsen steigt aus der See, sein Fuß schiebt sich unter die Brandung, sein Kamm springt darüber hervor und trägt dieses Haus am Meer [...]. Im Weitergehen wirst du auf Schafherden stoßen und Rinder brüllen hören, der Schall von Hirtenflöten wird dich umtönen, du wirst Jäger treffen, Landleute, Flüsse, Teiche und Quellen – denn das Bild stellt dar, was ist, wie auch das, was wird, und einiges, was geschehen könnte, doch behandelt es trotz der Vielzahl der Dinge die Wirklichkeit nicht oberflächlich, sondern führt das Charakteristische von jedem sorgsam aus, als ob es immer nur dies eine malte –, bis wir zum Heiligtum kommen. Den Tempel dort siehst du wohl, auch die Säulen, die ihn umgeben, und den Feuerbrand oben an der Stirn des Tempels, der für die Schiffe, die aus dem Pontos fahren, als Leuchtfeuer angebracht ist.“¹³³⁷

Bemerkenswert bei Philostrats Schilderung des Bosphorus-Gemäldes ist nicht nur die Verwandtschaft einzelner Motive mit dem Landschaftsfresko der Casa della Fontana Piccola, sondern auch die räumliche Weitläufigkeit beider Landschaftsdarstellungen im Sinne eines ausgedehnten und abwechslungsreichen Panoramas mit vielen verschiedenen Teilaspekten aus den Bereichen der zeitgenössischen Alltagskultur (Jagen, Fischfang, Schifffahrt, Brautwerbung etc.). Sowohl in der Casa della Fontana Piccola als auch im Bosphorus-Gemälde mit seinen zahlreichen eingewobenen Handlungssträngen äußert sich ein verstärktes Auftreten narrativer Einzelsequenzen und Genreszenen, die sinnfällig mit der Landschaft, ihren Architekturen und Geländeformen verflochten werden, um für die Erschließung des landschaftlichen Tiefenraumes erzählerische Anhalts- und Ausgangspunkte zu liefern. Berücksichtigt man diesen starken Bezug zur realen Lebenssituation einerseits und der tatsächlichen Landschaftstopographie andererseits, fällt auf, dass Philostrat am Bosphorus-Gemälde gerade die Vorbildhaftigkeit der unmittelbaren Wirklichkeit betont und extra

¹³³⁷ Philost., *Eik.* 1, 12.13, 1–5. Zitiert nach der Übersetzung bei Schönberger 1968, 117–121. Zu einer möglichen Verbindung des Bosphorus-Bildes bei Philostrat mit

den malerischen Umsetzungen der *topia* in der römischen Wandmalerei vgl. Croisille 2010, 34; Rouveret 2006, 71; Woermann 1876, 227–235.

hervorhebt, dass es die bezeichnenden Elemente der Landschaftstopographie sind, die in Erscheinung treten, ihre spezifischen Charakteristika, die im Sinne des Terminus *topia* den Schwerpunkt der Darstellung bilden. Denselben Schwerpunkt scheinen auch die Landschaftspanoramen der römischen Freskenkunst (nicht nur in der Casa delle Fontana Piccola) zu besitzen, die sich der zeitgenössischen Lebensrealität und landschaftlichen Topographie ebenfalls mithilfe charakteristischer *topoi* nähern, welche in Form der *topia* die Umsetzung einer topographischen Intention unter Rückgriff auf formelhafte Ausdrucksmöglichkeiten bewerkstelligen.

In stilistischer Hinsicht hebt sich das großformatige Landschaftspanorama trotz seiner motivischen Verwandtschaft mit dem Genre der Villenbilder, Sakral-Idyllen und Hafensichten deutlich von den kleineren Pinakes, Tondi oder Vignetten ab, deren impressionistische und skizzenhafte Malweise im wandfüllenden Format keine Fortsetzung findet, was insofern einsichtig ist, als die optische Wirkung des flüchtigen Skizzenstils auf einer Bildbetrachtung mit erheblicher Distanz zur Bildebene beruht. Während die Bäume monochrom und routiniert ausgeführt sind, wurde den Architekturen größere Aufmerksamkeit gewidmet, was nicht nur in der plastischen Wirkung zum Ausdruck kommt, sondern sich auch in einer sorgfältigen und klaren Linienführung äußert, deren Prägnanz einer linearperspektivischen Analyse zugutekommt.

Neben einer leichten Luft- und Farbperspektive, die sich im verblassten und fragmentierten Erhaltungszustand nur mehr vage ausmachen lässt, finden im Landschaftspanorama der Südwand zwar einige Effekte von Licht und Schatten Berücksichtigung, diese sind im Vergleich mit den kleinformatigen Landschaftsbildern derselben Zeitstufe aber deutlich reduziert und abgeschwächt. Während starke Hell-Dunkel-Kontraste eher mit impressionistischen Tendenzen verbunden bleiben, wirkt das Landschaftspanorama der Casa della Fontana Piccola gleichmäßig und uniform beleuchtet. Die genauen Beleuchtungsverhältnisse lassen sich bei näherer Betrachtung ausmachen und werden in der Angabe von Eigen- und Schlagschatten deutlich: Die vorhandenen Eigenschatten an den rechten Gebäudeseiten implizieren einen generellen Lichteinfall von links, z. B. am Tempel, an der Podiumsvilla mit formalem Garten, an der exponierten Inselvilla, den Hafentürmen, der weit entfernten Villa im Hintergrund aber auch an den Figuren. Dabei nimmt sich die Verteilung der Eigenschatten recht konsequent aus und ist mit den beleuchteten Objektpartien der Fronten und linken Seiten kontrastiert. Weniger konsistent fällt die Behandlung der Schlagschatten aus, die im Gegensatz zur durchgehenden Angabe der Eigenschatten eher sporadisch Verwendung finden. Wie bereits mehrfach an anderen Beispielen beobachtet, werfen die Säulen der Porticen einen Schlagschatten auf die Rückwände der Architekturen, was bei den beleuchteten Säulenhallen der Inselvilla (Turm und Porticus), der Podiumsvilla und der Tempelfront im Einklang mit der herrschenden Beleuchtungssituation ausgeführt ist. Dem Lichteinfall von links vorne entsprechen auch die meisten anderen Schlagschatten, sodass grundsätzlich eine Raumwirkung erzeugt wird, bei der sowohl eine gute räumliche Modellierung der Landschaft entsteht (Seitenlicht) als auch die Einzelheiten und Lagebeziehungen des Tiefenraumes klar erfassbar bleiben (Lichtquelle hinter dem Betrachter). Übereinstimmende Schlagschatten sind an den Figuren auszumachen, wo sie besonders deutlich und prägnant ausfallen¹³³⁸, sowie an manchen Architekturen wie dem Tempel und der dahinter liegenden Podiumsvilla. Die zugehörigen Schlagschatten liegen auf der Horizontalebene rechts hinter den Schatten werfenden Objekten, sodass sich ansatzweise die Lichtrichtung (Grundrissspur *l'*) ermitteln lässt. Eine Ausnahme bildet demgegenüber die Inselvilla, wo es zu einer auffälligen Abweichung der Schattenrichtung kommt, da die Säulenhalle und der Rundturm im Gegensatz zu den davorstehenden Staffagefiguren (!) einen Schlagschatten auf das Podium werfen, der *vor* den Architekturen liegt, sodass für Inselvilla ein Lichteinfall von links *hinten* angenommen werden muss. Vermutlich wollte man den Schlagschatten unbedingt darstellen, was mangels einer geeigneten Horizontalebene rechts hinter den Archi-

¹³³⁸ Zu den Schlagschatten der Säulen in den Vertikal- (Grundebene) vgl. Fröhlich 1996, 40 f. ebenen und jenen der Figuren in Horizontalebene

tekturen zur Inkaufnahme einer inkohärenten Schattenangabe führt, da nur vor den Gebäuden am Podium ausreichend Platz für den Schattenwurf zur Verfügung stand. Von diesem „Ausreißer“ abgesehen erfolgen Lichteinfall und Schattenverteilung relativ einheitlich, was einen kurzen Vergleich mit den restlichen Landschaftsbildern im Garten-Peristyl und eine Bezugnahme auf die bildexternen Raumverhältnisse erlaubt. Überträgt man die bildinterne Beleuchtungssituation des Südwandfreskos (links vorne) auf die Orientierung des Gemäldes, ergibt sich *summa summarum* ein Lichteinfall von Osten bzw. Nordosten. Eine vergleichbare Analyse von Bildlicht und Schattengebung lässt sich für die Landschaftsbilder der Nord- und Westwand erstellen, was zum Ergebnis führt, dass die drei sakral-idyllischen Landschaftsfresken der Westwand alle einen bildinternen Lichteinfall von vorne (links) verwenden (Fronten beleuchtet, rechte Seiten im Eigenschatten, Schlagschatten nach rechts), während der Nordwandfries mit der Uferlandschaft eine Beleuchtung von rechts annimmt (linke Seiten im Eigenschatten). Damit würde sich eine wandübergreifende Korrelation von bildinterner und bildexterner Beleuchtung ergeben, da für die Westwand ein Lichteinfall von Südosten herrscht, während für die Nordwand eine Lichtquelle im Osten angenommen wird. Zusammenfassend lässt sich also für die Landschaftspanoramen des Garten-Peristyls zumindest eine tendenzielle Korrespondenz von Raumlicht und Bildlicht feststellen, für die ein schwerpunktmäßiger Lichteinfall von Osten zu bestehen scheint. Dass diese Ostbeleuchtung nicht an allen Wänden ganz konsequent durchgehalten wird, sondern an der Süd- und Westwand in einen bildinternen Lichteinfall von Nordosten bzw. Südosten aufgefächert wird und dementsprechend divergiert, hat seine Gründe vermutlich in der Beachtung der jeweiligen Konzeption des Bildraums. Denn gerade eine bildinterne Beleuchtung mithilfe eines schrägen Lichteinfalls von seitlich-vorne (kombiniertes Seiten- und Rücklicht) hat zumeist nicht nur einen übersichtlichen und prägnanten Raumeindruck zur Folge, sondern bewirkt auch eine effektvolle Steigerung der Tiefenräumlichkeit. Dass ein schräges Bildlicht für sämtliche Landschaftsszenen angestrebt wurde und es damit zu einer Aufgabe der strengen Koppelung an das reale Raumlicht kommt, ist also womöglich als Zugeständnis an die räumliche Wirkung des Einzelbildes zu verstehen: An den verschiedenen Wänden wurde eine Kompromisslösung eingeführt, bei der das reale Raumlicht zwar ungefähre Berücksichtigung findet und in allen Fällen circa von Osten einfällt, im Detail aber an die perspektivischen Anforderungen des jeweiligen Landschaftsfreskos gebunden bleibt und ihnen angepasst ist.

In linearperspektivischer Hinsicht findet eine komplexe Form der zentral-parallelperspektivischen Mischperspektive₂ Verwendung, die hauptsächlich mithilfe konvergierender Tiefenlinien operiert, in den Details aber auch auf annähernd parallele Perspektiveformen zurückgreift (Abb. 419). Was die maßstäblichen Verhältnisse und Größenrelationen betrifft, lässt sich einerseits eine leichte Bedeutungsperspektive, andererseits eine graduelle Maßstabsverminderung mit der Entfernung beobachten: In Relation zu den Architekturen sind die Staffagefiguren ziemlich groß dargestellt. Die maßstäbliche Verkleinerung als zentralperspektivischer Effekt auf empirischer Basis ist im Südwandfresko sorgfältig beachtet und schrittweise durchgeführt. Während sich die Inselvilla im Vordergrund noch verhältnismäßig groß ausnimmt, sind der Tempel und die Hafenummauer schon leicht verkleinert und auch die Podiumsvilla im Mittelgrund unterliegt einer Größenreduktion. Eine weitere Stufe der Verkleinerung wird im Hintergrund an der Hafenummauer und dem weit entfernten Villengebäude erreicht, deren Proportionen im Vergleich mit der Inselvilla ungefähr um den Faktor $\frac{1}{3}$ vermindert sind.

Neben der schrittweisen Größenverminderung im Hintergrund, die eine simple und gefühlsmäßige Annäherung an Verhältnisse der Zentralperspektive erreicht, weisen die Tiefenlinien etlicher Architekturen eine lineare Konvergenz auf. Eine rudimentäre Zweipunktperspektive_{Min} ist an der Inselvilla im Vordergrund ausgeführt, deren Podium und Porticus in markanter Schräglage zur Bildebene platziert sind. Die einsehbaren Tiefenlinien der übereckgestellten Architektur zielen relativ lose auf zwei Fluchtpunkte (bzw. Fluchtregionen), die aber nicht annähernd auf einer gemeinsamen Horizontalen (einem konstruktiven Horizont) liegen, sondern auf verschiede-

nen Höhen angesiedelt sind. Sowohl für die schräg gestellte Langseite als auch für die schräg in den Raum führende Schmalseite kommt es zu einer relativ hohen Draufsicht, die für sich genommen einer panoramahaften Raumerschließung förderlich ist und einer Vogelperspektive_{Min} nahekommt, allerdings in starker mischperspektivischer Diskrepanz zum angeschlossenen Rundturm steht, dessen Obergeschoss in leichter Unteransicht erscheint. Trotz gleicher Transversallage findet also eine Kombination von unteransichtiger Darstellungsform und ansatzweise vogelperspektivischer Zweipunktperspektive_{Min} statt, was in zentralperspektivischer Hinsicht eine frappierende Inkonsequenz bedeutet und eine mischperspektivisch inkohärente Zusammenstellung verrät¹³³⁹. Das mischperspektivische Amalgam verschiedener Vogelperspektiven_{Min} setzt sich zum Teil an den Architekturen der linken Bildhälfte fort, die neben konvergierenden Tiefenlinien auch vereinzelt parallele Orthogonalen aufweisen. Konvergenz deuten die Orthogonalen am pentastylem Podiumstempel an, der in frontaler Raumlage mit Seitenansicht von rechts erscheint. Ohne dass es zu einem punktuellen Zusammenlaufen der Orthogonalen kommt, wird eine gemilderte Vogelperspektive_{Min} etabliert, wobei sowohl das Maß der Aufsicht als auch die Seitenansicht von rechts an der Γ -förmigen Villa dahinter ungefähr beibehalten werden. Die Porticusarchitektur präsentiert sich mit Blickrichtung auf die Außenseite der Villenanlage und ist in frontaler bzw. orthogonaler Orientierung zur Bildebene gegeben. Die *basis villae* mit dem Garten wiederholt den rechteckigen Grundriss, besitzt jedoch an der Front einen vorspringenden Bereich, an dem die Basis ein zusätzliches Rechteck ausbildet. Ähnlich wie die Tiefenlinien am Villenbau lassen sich jene des Podiums wahrscheinlich als Orthogonalen interpretieren, die jedoch entschieden voneinander abweichen: Betrachtet man zunächst die einsehbaren Orthogonalen am Villengebäude (Porticus, Turmgebäude), der Basis und der benachbarten *turris-diaeta*, so lässt sich grundsätzlich eine lose Konvergenz feststellen, da diese ungefähr auf eine gemeinsame „Fluchtregion“ abzielen (die streng genommen auch als „Hauptpunktregion“ gelten müsste). Daraus ergibt sich eine vage Frontal- und Vogelperspektive_{Min} mit gemilderter Draufsicht in Seitenansicht von rechts, wobei die Lage der Fluchtregion eine neue Frage aufwirft, deren Beantwortung aufgrund des Erhaltungszustands Schwierigkeiten bereitet. Denn die ermittelte Lage der Hauptpunktregion befindet sich knapp über dem weit entfernten Villengebäude im Hintergrund, also im oberen Drittel der Bildhöhe, und damit auf jenem Niveau, wo zumindest die frühen Zeichnungen des Südwandfreskos einen natürlichen Horizont angeben (Abb. 352). Diese Horizontlinie lässt sich am heutigen Fresko, das mittlerweile verblasst und stark fragmentiert ist, nicht mehr ausmachen und es ist nicht ganz gewiss, ob sie im Original überhaupt vorhanden war. Noch immer nachvollziehen lässt sich ein farblich gefasster Himmel, der in hellem Grau-Blau das obere Bilddrittel abschließt, sodass es in diesem Bereich – knapp über der weit entfernten Villenanlage – irgendeine Lösung der natürlichen Horizontdarstellung gegeben hat. Ob es sich dabei um die durchgehende Horizontlinie einer Wasserfläche (wie in der Zeichnung) oder um eine Begrenzung des Sichtraums mithilfe von Pflanzengewirr handelte (wie am linken Bildrand angedeutet), lässt sich nicht mehr entscheiden.

¹³³⁹ Linearperspektivische Diskrepanzen im Sinne einer Mischperspektive wurden bereits von Peters festgestellt, der ebenfalls die Unteransicht des Rundturms an der Inselvilla hervorhebt und mit der Aufsicht am ruinösen Hafenturm kontrastiert: „Here again we find remarkable inconsistency in perspective.“ Peters 1963, 175. Zur Bedeutungsperspektive, atmosphärischen und linearen Perspektive in den Landschaftsfresken der Casa della Fontana Piccola vgl. Bemerkungen bei: Peters 1963, 175; Schefold 1962, 147 (keine atmosphärische und perspektivische Weite); Wataghin Cantino 1969, 39 f. (*visto dall’alto in prospettiva*). Zielführendere Beobachtungen finden sich bei Kotsidu, die auf die Vogel- und Mischperspektive in den Küsten- und Hafenanlagen etwas näher eingeht: „Als einzige

Landschaftsbilder verwenden sie [die Uferlandschaften mit Hafenanlagen] die Vogelperspektive, um weiträumige Segmente der Küste in eine Bildfläche integrieren zu können, mit dem Ergebnis, daß die eigenwillige perspektivische Ansicht der diversen abgebildeten Bauten sowie die nicht konsequente Durchführung der Größenreduzierung in der Bildtiefe stärker als bei den anderen Landschaftsbildern ins Auge fallen.“ Kotsidu 2008, 57. Abhängig von der zugrunde liegenden Terminologie und den jeweiligen definitorischen Voraussetzungen lässt sich in diesem Rahmen sagen, dass zumindest das Südwandfresko der Casa della Fontana Piccola tatsächlich etliche Aspekte verschiedener Vogelperspektiven_{Min} aufweist, die im mischperspektivischen Sinne miteinander kombiniert werden.

Es erweist sich jedoch, dass abgesehen von der darstellerischen Umsetzung die ermittelte Fluchtregion des Γ -förmigen Villenkomplexes ungefähr mit jener Bildhöhe korreliert, die auch für den natürlichen Horizont maßgeblich war. Abgesehen von einigen Diskrepanzen und ungenauen Konvergenzmustern nimmt sich die vogelperspektivische_{Min} Lösung an diesem Gebäudeensemble durchaus stimmig und zentralperspektivisch_{Min} ansatzweise gelungen aus. Zu größeren Missachtungen einer zentralperspektivischen Raumordnung kommt es jedoch am vorspringenden Segment der *basis villae*, deren Orthogonalen nicht an die restlichen Tiefenlinien bzw. an die Fluchtregion angepasst sind, sondern untereinander annähernd parallel bzw. nur sehr leicht konvergent verlaufen. Darüber hinaus findet hier eine stärkere Draufsicht Verwendung, die annähernd kavalierverspektivisch_{Min} konzipiert ist und nicht mit der gemilderten Aufsicht der restlichen Basis konform geht. Diese mischperspektivischen Faktoren verstärken sich, sobald man die Darstellungsformen des Tempels und der Villenanlage miteinander vergleicht. Zwar wurden beide Architekturkomplexe einer vergleichbaren Seitenansicht von rechts und einer annähernd übereinstimmenden Aufsicht unterworfen, angesichts der unterschiedlichen Transversallage (Vordergrund – Mittelgrund) und der abweichenden Positionierung im dargestellten Raumgefüge steht diese ungefähre Beibehaltung derselben Seitenansicht und Aufsicht aber in Widerspruch zu einer zentralperspektivischen Raumschließung. Wäre die Konvergenz der Tiefenlinien durch einen Fluchtpunkt geregelt, würde das Maß der Aufsicht und der Seitenansicht bei unterschiedlicher Raumlage nicht gleich bleiben, sondern sich in charakteristischer Weise ändern. Das Beharren auf ähnlichen Seitenansichten und Aufsichten trotz verschiedenartiger Positionierung im Raum stellt demnach eine parallelperspektivische bzw. axonometrische Tendenz innerhalb der zentral-parallelperspektivischen Mischperspektive₂ dar, die sich darin äußert, dass Einzelobjekte mit konvergenten Tiefenlinien eher parallelperspektivisch kombiniert und im Raum verteilt werden. Linearperspektivisch ebenfalls interessant, wenn auch nicht eindeutig zu entschlüsseln ist die darstellerische Lösung an der gebogenen Hafenanlage am rechten Bildrand. Während der mehrstöckige Villenbau im fernen Hintergrund noch eine Seitenansicht von rechts verwendet und damit der räumlichen Ordnung der linken Bildhälfte folgt, ist die Ansichtsseite an der Hafenanlage bereits schwieriger zu bestimmen und vom gewählten Grundrissverlauf abhängig. Obwohl sich die genaue Grundrissstruktur und damit auch ihre linearperspektivische Umsetzung nicht genau ermitteln lassen, sind für die Hafeneinfassung prinzipiell zwei Grundrissformen möglich, die sich an eine halbe Ellipse oder eine Parabel anlehnen. Werden diese Grundrissformen einem Rechteck in unterschiedlichen Seitenansichten eingeschrieben, lassen sich unter der Annahme einer kavalierverspektivischen bis kabinettperspektivischen Aufsicht vier Näherungsmodelle erstellen, die einen Vergleich mit der Hafendarstellung der Casa della Fontana Piccola erlauben (Abb. 418). Vergleicht man die axonometrischen Modelle im Hinblick auf die Seitenansichten erweist sich, dass eine Seitenansicht von links sowohl für die Lösung mit halber Ellipse als auch für die Parabel die bessere Annäherung darstellt. Vergleicht man hingegen die Hilfsaxonometrien in Bezug auf halbe Ellipse und Parabelkurve, erweist sich, dass die Parabel in beiden Fällen der Seitenansicht eine größere Ähnlichkeit aufweist. Von den vier genannten Modelllösungen kommt also der parabelförmige Grundriss in Seitenansicht von links der Hafeneinfassung in der Casa della Fontana Piccola am nächsten, weshalb hier versuchsweise eine solche Grundriss- und Darstellungsform angenommen wird. Allerdings entspricht die vermutete Parabelummauerung im Südwandfresko keiner kavalierverspektivischen Aufsicht, sondern verwendet bei kolportierter Seitenansicht von links eher eine kabinettperspektivische Lösung mit steilerer Draufsicht (ca. 60°) oder ein beliebig „eingekürztes“ und unsymmetrisches Parabelsegment in kavalierverspektivischer bis kabinettperspektivischer Draufsicht¹³⁴⁰. Die Rekonstruktion der zugrunde liegenden Grundrissitu-

¹³⁴⁰ Nimmt man ein kürzeres und unsymmetrisches Parabelsegment an, ließe sich entweder an eine Seitenansicht von rechts oder eine Seitenansicht von links denken, sodass ein Verbindungswinkel von ca. 60° zustande kommt, wo-

bei die Seitenansicht von links abermals größere Ähnlichkeit besitzt. Der kavalierverspektivische Aufsichtswinkel (ca. 45°) könnte dann beibehalten werden.

tion und ihre perspektivische Umsetzung sind also durchaus komplex, wobei eine Mischlösung mit kavalier- bis kabinettperspektivischer Draufsicht (ca. 50°) und leicht asymmetrisch eingekürzter Parabel vermutlich die besten Näherungsergebnisse erzielt. Anders als die vorgestellten Modellversionen verwendet die Hafenseite der Casa della Fontana Piccola aber keine axonometrische Darstellungsform, sondern bedient sich konvergenter Tiefenlinien, was sich leicht nachprüfen lässt, wenn man die Höhenverminderung der Hafenseite mit der Entfernung berücksichtigt. Die resultierende Größenreduktion mithilfe konvergenter Tiefenlinien bringt also abermals einen zentralperspektivischen_{Min} Faktor ein. Werden die Detailbeobachtungen der linearperspektivischen Analyse zusammengefasst und auf die Erschließung des gesamten Raumgefüges angewendet, so lassen sich einige bemerkenswerte Mechanismen und Strukturen der darstellerischen Raumerfassung aufzeigen, die zugleich charakteristisch für den Großteil römischer Panoramabilder sind und damit zugleich eine sinnfällige Abrundung des Denkmälerbestandes liefern:

Zunächst einmal ist das Vorhandensein eines ausgedehnten Tiefenraumes festzuhalten, der sich lückenlos und kontinuierlich *dargestellt* bis an einen natürlichen Horizont erstreckt und eine weitläufige Fernwirkung im Sinne einer voll entwickelten Panoramadarstellung besitzt. Sowohl die Grundebene als auch der Himmel sind farblich durchgehend gestaltet und tragen maßgeblich zur einheitlichen Raumwirkung bei, die den Zusammenschluss der einzelnen Landschaftselemente in einem gemeinsamen und verbindlichen Tiefenraum bewerkstelligt. Gleich ob in Form einer von Pflanzen kaschierten Sichtbarriere oder als lineare Begrenzung von Himmel und Wasser – der natürliche Horizont ist relativ hoch und im oberen Bilddrittel angesetzt, um auf diese Weise einen möglichst ausgedehnten und übersichtlichen Tiefenraum zu schaffen, der bis in weite Ferne hinein visuell erschließbar bleibt. Perspektivisches Hilfsmittel zur weiteren Vereinheitlichung des Landschaftsraumes ist die Angabe von Licht und Schatten, Eigen- und Schlagschatten, die relativ konsistent ausfällt. In linearperspektivischer Hinsicht ist die Verwendung einer komplexen und geschickt strukturierten zentral-parallelperspektivischen Mischperspektive₂, die sich sowohl konvergierender Darstellungsformen bedient als auch axonometrische Verhältnisse einfließen lässt, symptomatisch. Neben der bevorzugten Form der angenäherten Frontalperspektive_{Min} ist auch das Verfahren einer rudimentären Zweipunktperspektive_{Min} bekannt und wird an einer prominenten Stelle der Komposition, im zentralen Vordergrund, als Hauptmotiv in Szene gesetzt. Zur Ausbildung eines verbindlichen und konstruktiv genutzten Horizontes kommt es dabei weder an den Fluchtbereichen der Zweipunktperspektive_{Min} noch an den Architekturen in Frontalperspektive_{Min}, von denen nur ein Teil vage mit dem natürlichen Horizont übereinstimmt. Stattdessen macht sich eine quasi axonometrische Beibehaltung der Seitenansichten und Aufsichten trotz unterschiedlicher Transversallage bemerkbar, ist eine lose Sagittalgliederung der Seitenansichten nach Raumkompartimenten festzustellen: Während die Architekturen der linken Bildhälfte einer Seitenansicht von rechts unterworfen sind, findet an der Hafenseite am rechten Bildrand vermutlich eine Seitenansicht von links Verwendung. Hinsichtlich dieser ungefähren Sagittalordnung wiederum von Interesse ist der pointierte Einsatz der Zweipunktperspektive_{Min} in der Bildmitte, die nicht nur kompositorisch im Bildfokus liegt, sondern mithilfe der Schrägstellung gleichzeitig das Problem der Seitenansicht im Bildzentrum kaschiert, da sich die Lage des Hauptpunkts nicht mehr nachvollziehen lässt. Die Anordnung der zweipunktperspektivischen_{Min} Inselvilla ungefähr im Bildzentrum wird also in zweifacher Hinsicht – sowohl kompositorisch als auch linearperspektivisch – geschickt genutzt, um die tiefenräumliche Wirkung zu erhöhen und linear- bzw. zentralperspektivische_{Min} Mängel behelfsmäßig zu umgehen. Darüber hinaus gelangt in nahezu sämtlichen Architekturdarstellungen (mit Ausnahme des unteransichtigen Rundturms im Vordergrund) eine mehr oder weniger steile Vogelperspektive_{Min} zur Anwendung, deren unterschiedliche Ansichtshöhen über den Tiefenraum hinweg zwar schwammig, aber nicht unbedingt willkürlich verteilt sind, sondern sich in starker Vereinfachung und mit einigen „Ausreißern“ an zentralperspektivische_{Min} Verhältnisse annähern: Während die zweipunktper-

spektivische_{Min} Inselvilla im Vordergrund noch die steilste Draufsicht besitzt, wird an den Tempel- und Villenarchitekturen im Mittelgrund bereits eine gemilderte Aufsicht eingesetzt. Die Hafenanlage im Vorder- und Mittelgrund unterliegt wiederum einer relativ starken Draufsicht, die weit entfernten Gebäude im Hintergrund sind hingegen kaum mehr aufsichtig, sondern schon eher normalansichtig konzipiert. In den grundsätzlichen Relationen also ansatzweise mit einer Vogelperspektive vergleichbar, wenngleich unsystematisch, empirisch und vage ausgeführt, findet also ein leichter Abfall des Ansichtswinkels mit der Entfernung statt, der jedoch ähnlich schematisch erfolgt wie die schrittweise Größenverminderung zum Hintergrund. Nichtsdestotrotz hat sich ein zweckmäßiger Kanon an perspektivischen Darstellungsmitteln herauskristallisiert, dem es mithilfe einer differenzierten und ausgeklügelten Form der zentral-parallelperspektivischen Mischperspektive₂ gelingt, einen kontinuierlichen Tiefenraum im Sinne eines Landschaftspanoramas zu entwickeln, der näherungsweise mit solchen Mechanismen erschlossen wird, die der Darstellungintention insofern angemessen sind, als sie ein weitläufiges Landschaftsgefüge überschaubar präsentieren und sich damit bereits an eine Vorläuferstufe „perspektivischer Karten“ herantasten.

III. Zusammenfassung der Ergebnisse und Ausblick

1. Zusammenfassung der terminologischen und theoretischen Grundlagen unter besonderer Berücksichtigung des Exkurses

Zielsetzung und Aufgabenstellung der vorliegenden Untersuchung war es, eine erstmalige und exakte Analyse räumlicher Darstellungsmodi und Perspektiveformen in römischen Landschaftsbildern zu erarbeiten, um ausgehend davon die Strukturen landschaftlicher Raumerfassung und Raumrepräsentation in der römischen Kultur des 1. vor- und nachchristlichen Jahrhunderts zu erschließen. Mit diesem Thema betrat das Forschungsvorhaben insofern „Neuland“, als der Versuch unternommen wurde, sich dem betreffenden Problemkomplex mithilfe interdisziplinärer Zugangsweisen und Methoden zu nähern. Zur Beantwortung der Fragestellung wurde grundsätzlich eine analytische Methodik verfolgt, die eine präzise Beschreibung der Perspektiveformen in römischen Landschaftsbildern ermöglichen sollte und diesbezüglich auf die terminologischen und theoretischen Grundlagen der Darstellenden Geometrie rekurrierte, welche das analytische Fundament zur Verfügung stellten (Kap. I. 3.). Gerade weil sich die Analyse der Darstellungsformen solcher Termini und Instrumente bediente, die auf einem theoretischen Hintergrund beruhen und nicht als Basissätze eingeführt werden konnten, erschien das Bemühen um eine präzise und eindeutige Terminologie umso dringlicher. Für die Zweckmäßigkeit eines solchen Verfahrens und die gerechtfertigte Anwendung derartiger Analysemethoden auch auf antike Bildwerke wurde einleitend argumentiert (Kap. 0. 1. – 0. 2.), sodass abschließend ein kurzer Verweis auf die kulturhistorisch *unabhängige* Allgemeingültigkeit geometrischer Gesetzmäßigkeiten in Parallel- und Zentralperspektiven (Begründungszusammenhang) genügen mag. Diese objektiv gültigen Gesetzmäßigkeiten erlauben eine geometrische Analyse von Abbildungen aus *jedem* Entstehungszusammenhang (auch einem antiken), sodass die moderne Darstellende Geometrie das differenzierteste Analyse-Instrumentarium zur Verfügung stellt, das innerhalb dieser Untersuchung auch genutzt wurde. Denn was sich im Rahmen kunst- und kulturgeschichtlicher Entwicklungen verändern kann, sind nicht die geometrischen Verhältnisse innerhalb der Darstellungsformen selbst, sondern lediglich das Wissen darum und/oder die Bereitschaft sie anzuwenden. Dementsprechend wurden im Rahmen dieser Untersuchung auch keine „modernen Begriffe auf die Antike übertragen“ und ebenso wenig wurden Behauptungen aufgestellt, wonach in der griechischen oder römischen Antike Ausdrücke wie ‚Zentralperspektive‘, ‚Vogelperspektive‘, ‚Kavalierperspektive‘ oder ‚Perspektive‘ in einer der heute üblichen Bedeutungen verwendet worden seien. Vielmehr wurde mittels geometrischer Bildanalyse versucht herauszufinden, welche Darstellungsformen in antiken Landschaftsdarstellungen gebräuchlich waren, um diese gemäß einer modernen und präzisen Terminologie zu beschreiben und zu prüfen, ob darunter auch solche Darstellungsformen sind, die heute mit ‚Zentralperspektive‘, ‚Vogelperspektive‘, ‚Kavalierperspektive‘ etc. bezeichnet werden bzw. welche charakteristischen Abweichungen sich davon bemerken lassen. Des Weiteren wurde mit der Feststellung und Kategorisierung einer Darstellungsform natürlich keine ästhetische Wertung oder normative Beurteilung verbunden und ebenso wenig die Frage nach den kulturell-historischen Beweggründen für die Wahl der jeweiligen Darstellungsform beantwortet. Bevor dieser relevante Problemkreis aufgeworfen und nur ansatzweise gelöst werden konnte, schien es unerlässlich, die vorliegenden Darstellungsformen präzise zu benennen und in ihren spezifischen Eigenarten exakt zu beschreiben. Dieser Forderung nach methodischer Sauberkeit entsprechend, wurde einleitend jene wichtige Differenzierung getroffen, wonach eine spezifische (historische) Darstellungsform zwar nach ihrem jeweiligen *Entstehungszusammenhang* mit einer bestimmten Weltanschauungen *einhergehen* kann, dieses Einhergehen aber historisch-kontingent und nicht logisch-notwendig ist. In diesem Sinne lassen sich Perspektiven weniger als „symbolische Formen“ auffas-

sen, die notwendigerweise mit einer bestimmten Weltanschauung verknüpft sind, sondern die Beweggründe für die Wahl einer bestimmten Perspektive können auf den bildexternen Faktoren des Entstehungszusammenhangs beruhen, sodass z. B. Weltanschauungen den Gebrauch einer Darstellungsform forcieren können bzw. dazu führen, dass entsprechende Konstruktionsmethoden entwickelt und optimiert werden. Es musste jedoch betont werden, dass für die Feststellung darüber, ob in einer bestimmten Abbildung diese oder jene Perspektiveform vorliegt, der Verweis auf bildexterne Faktoren des Entstehungszusammenhangs (Weltanschauungen etc.) *irrelevant* ist, da für diese Entscheidung allein bildinterne Faktoren, geometrische Relationen in der Abbildung und die Kenntnis der dargestellten Objekte bzw. ihrer räumlichen Eigenschaften maßgeblich sind. Während also die Gesetzmäßigkeiten innerhalb der Darstellungsformen von außergeometrischen Bedingungen unabhängig sind und bleiben, unterliegt der Fall, dass eine spezifische Darstellungsform in einem bestimmten Bild zu einem bestimmten Zeitpunkt von einer Person *angewandt* wird, sehr wohl gewissen außergeometrischen Bedingungen. In dieser Hinsicht und gerade bei der Frage nach den Gründen für das kontingente Auftreten einer Darstellungsform sind vor allem die Zweckbestimmung des Bildes, die darstellerischen Anforderungen und die damit verbundene Bildintention zu berücksichtigen. Es wurde deshalb die Hypothese formuliert, dass das Auftreten einer Darstellungsform in einem spezifischen kulturhistorischen Kontext eher *funktional* bedingt ist als „*symbolisch*“. Diese funktionale Bedingtheit der Darstellungsform äußert sich zunächst in der zugrunde liegenden Bildabsicht, zu deren passender Umsetzung eine entsprechende Darstellungsform angestrebt und/oder verwendet wird. Denn wie im Verlauf der theoretischen Erläuterungen gezeigt werden konnte, transportieren nicht alle Darstellungsformen dieselben geometrischen und räumlichen Eigenschaften der abgebildeten Objekte, sondern vermitteln ihre räumlichen Informationen auf unterschiedliche Weise (Kap. I. 3; I. 4). Und gerade diese Unterschiede im Grad der räumlichen Informationsvermittlung und subjektiven Anpassung sind geeignet, um ein Verbindungsglied zwischen Darstellungsform und Bildanliegen herzustellen. Mithilfe dieser Differenzierung wurde die Hypothese eingeführt, dass perspektivische Darstellungsformen kein unmittelbarer Ausdruck einer Weltanschauung sind, sondern ihre *Wahl* einerseits *direkt* vom jeweiligen *Zweck* der Darstellung, den Möglichkeiten darstellerischer Umsetzung, andererseits *indirekt* von zugrunde liegenden Raumparadigmen abhängig ist. Sowohl in der Herstellung von Landschaftsbildern also auch von Karten ist die mit ihnen verbundene Zielsetzung also ausschlaggebend. Funktion und Intention der Bildwerke lassen sich vermutlich als wesentliche Faktoren in der Wahl der räumlichen Darstellungsmittel begreifen, die ihrerseits nicht die *Möglichkeiten* der bekannten geometrischen Rahmenbedingungen überschreiten können. Innerhalb dieses Rahmens entscheidet der Darstellungszweck in hohem Maße über die Darstellungsmittel und über die Art der räumlichen Lösungsstrategien, die ein bestimmtes Bild verwendet. Unterschiedliche Absichten und Aufgaben können unterschiedliche Umsetzungen und Lösungsstrategien zur Folge haben, die Bildintentionen antiker Landschaftsdarstellungen können variieren und müssen nicht den Zielsetzungen eines modernen Betrachters entsprechen, was für die Bewertung des Entstehungszusammenhangs zu berücksichtigen ist. Je nachdem, was am dargestellten Gegenstand als bedeutsam empfunden wird bzw. welche Aspekte des räumlichen Zusammenhangs ins Bild gesetzt werden sollen, wird die Wahl der Perspektive unterschiedlich ausfallen. So wie jede Darstellungsform spezifische „Mängel“ aufweist, hat auch jede ihre charakteristischen „Vorzüge“ – wobei Mängel und Vorzüge an der Bildintention als Gradmesser zu bewerten und dementsprechend relativ sind. Bei der Beurteilung antiker Raumdarstellungen und der Frage nach den Beweggründen für ihre Verwendung wurde deshalb auch vorrangig danach gefragt, welche Zielsetzungen in römischer Zeit mit ihnen verbunden waren und ob es ihnen auf Basis ihrer Voraussetzungen gelingt, diese Zwecke hinreichend zu erfüllen. Die vorgestellte Methodik verfolgte demnach den Grundgedanken, dass die deduktive und geometrische Bildanalyse der räumlichen Darstellungsweisen mittels hinreichend präziser Terminologie den Ausgangspunkt und das Fundament schafft, von dem aus die Ziele und Intentionen zu erschließen sind, die für die histo-

risch-kulturelle Präferenz einer Darstellungsform verantwortlich sind und ihre funktional bedingten Strukturen offenbaren.

I. 1.

Bereits zu Beginn des theoretischen Teils wurde gemäß der Forderung nach terminologischer Transparenz für die zentralen Ausdrücke ‹Landschaft› und ‹Landschaftsdarstellung› auf den großen Vagheitsbereich und eine Fülle an Mehrdeutigkeiten im modernen Sprachgebrauch hingewiesen, die den theoretischen Umgang erschwerten und eine definitorische Klärung erforderlich machten, wobei für den modernen Terminus ‹Landschaft› zwei grundlegende Bedeutungen – eine subjektive und eine objektive – differenziert wurden. Um den aufgezeigten Mehrdeutigkeiten vorzubeugen, wurde ein stipulativer Definitionsversuch des Terminus unternommen, der in Anlehnung an die subjektive Bedeutung eine präzise Verwendungsweise im Rahmen der Untersuchung ermöglichen sollte. Im Hinblick auf die Belange der Landschaftsmalerei sowie unter Berücksichtigung einer mereologischen Argumentation wurde der Ausdruck ‹Landschaft› genau dann verwendet, wenn er an ein wahrnehmendes Subjekt gebunden ist und keine Abbildung bzw. Beschreibung einer Landschaft meint. Für die gegenständliche Abbildung von Landschaften auf einem materiellen Bildträger wurde der Terminus ‹Landschaftsbild› vorbehalten, wobei ein expliziter Definitionsvorschlag die komplexen Voraussetzungen deutlich machte, die erforderlich sind, um die Bedeutung eines vermeintlich einfachen Ausdrucks wie ‹Landschaftsbild› exakt festzulegen. Im Anschluss an diese Eingangsdefinitionen war es das Ziel der Untersuchung, jene Gruppe von römischen Landschaftsdarstellungen hinsichtlich ihrer perspektivischen Darstellungsformen zu analysieren, die in der Forschung bisher kaum als eigener Typus erkannt und berücksichtigt wurden. In Anlehnung an bestehende Terminologien wurde für diese Bildgruppe der Ausdruck ‹Panoramadarstellung› geprägt und im Sinne einer stipulativen Arbeitsdefinition mit der Absicht festgelegt, gerade solche Landschaftsbilder zu erfassen, die einen größeren Raumausschnitt zur Darstellung bringen und das Problem räumlicher Tiefe in besonderer Weise verarbeiten. Während die Termini ‹Landschaft› und ‹Landschaftsbild› noch keine Einschränkung bezüglich des wahrgenommenen oder dargestellten Raumausschnitts machen, zielt der Ausdruck ‹Panoramadarstellung› nur auf solche Landschaftsbilder ab, die mehr als vereinzelte Naturmotive oder Abbräufuren in einem größeren räumlichen Zusammenhang zeigen. Eine weitere Differenzierung wurde in Bezug auf den realistisch-geographischen Gehalt von Landschaftsbildern mithilfe der Termini ‹topographisches Landschaftsbild› bzw. ‹topographische Panoramadarstellung› geschaffen. Das Anliegen topographischer Geländedarstellungen ist es, eine mehr oder weniger korrekte Abbildung ganz bestimmter, real vorhandener Landschaften herzustellen und diese in der realen Geographie zu verankern. Die Problematik, die sich hinsichtlich einer Kennzeichnung und Denotation tatsächlicher Landschaften in einem Bild ergibt, führte jedoch zur Einsicht, dass eine objektive Wiedergabe sämtlicher räumlicher Eigenschaften in der zweidimensionalen Abbildung immer unmöglich bleibt. Die im Bild vermittelte topographische Information unterliegt stets einer subjektiven Auswahl, einem bewussten oder unbewussten Filter, durch den manche Besonderheiten des Geländes betont, andere vernachlässigt werden. Diese Auswahl erfolgt stets im Hinblick auf bestimmte Zwecke, zu denen das Landschaftsbild geschaffen wird, sodass sich durch das Abbilden eine Transformation der objektiven Topographie mit gewissen Zielen, Absichten und Möglichkeiten ergibt. Diese Transformation betrifft auch die Räumlichkeit des Geländes und die Frage, wie die räumlichen Verhältnisse der Landschaft am zweckmäßigsten veranschaulicht werden können. Das führte zwangsläufig zur Frage nach den räumlichen Darstellungsmitteln: Wie bleiben gewisse Eigenschaften des Geländes erhalten und erkennbar?

I. 2.

Im Rahmen eines Exkurses, der sich der antiken Terminologie und der Suche nach möglichen Synonymen zu ‹Landschaft› und ‹Landschaftsbild› widmete, wurde die mittlerweile tradierte *communis opinio* der kulturhistorischen Forschung geprüft, wonach die griechisch-römische Antike weder über ein terminologisches Äquivalent zu ‹Landschaft› verfügte, noch ein mentales Konzept von Landschaft entwickelt hätte – also eine Menge von Vorstellungen, die dem entspricht, was ‹Landschaft› bedeutet, und die es dem antiken Menschen erlaubte, Landschaften als eigenständige Gegenstände wahrzunehmen. Sowohl die Landschaftskonzeption als auch die Entwicklung eines zugehörigen Terminus wurden vielfach als spezifische Errungenschaften der europäischen Neuzeit (ab der Renaissance) betrachtet und in engen Zusammenhang mit der Herausbildung der neuzeitlichen Landschaftsmalerei gesetzt.

Ein entsprechendes Quellenstudium und die Auswertung maßgeblicher Textpassagen bei Vitruv (*de Arch.* 7, 5, 10–22; 5, 7, 9) und Plinius (*Nat. Hist.* 35, 116–118) konnten jedoch aufzeigen, dass für die antiken Termini ‹*topia*›, ‹*topeodi*› und ‹*topiaria opera*› eine semantische Annäherung an den modernen Ausdruck ‹Landschaft› in der objektiven Bedeutung besteht, bei dem Wahrnehmungen und Bewertungen durch einen Betrachter zunächst noch unberücksichtigt bleiben, um lediglich auf die Landschaftselemente selbst Bezug zu nehmen. Dass der subjektive Anteil für ‹*topia*› und ‹*topiaria opera*› dennoch eine wichtige Rolle spielt, zeigte sich an der engen Verflechtung des Terminus mit der Landschaftsmalerei: Denn die antiken Autoren scheinen gerade dann von ‹*topia*› oder ‹*topiaria opera*› zu sprechen, wenn sie sich auf landschaftliche Bildmotive beziehen und eine Landschaft meinen, die in einem Bild erscheint. Aber dargestellte Landschaften sind immer Landschaften in einem subjektiven Sinn, da sie eines wahrnehmenden Betrachters bedürfen. Der antike Terminus ‹*topia*› lässt sich vermutlich dahingehend interpretieren, dass er auf eine Mehrzahl von Landschaftselementen Bezug nimmt und hier vor allem als *Bildmotive* zu verstehen ist. Deren Vereinheitlichung zu einem Gesamtgebilde wird durch den Ausdruck ‹*topia*› zwar lose impliziert, kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die landschaftlichen Einzelemente – eben jene, die bei Plinius und Vitruv aufgezählt werden – das Entscheidende und Primäre bleiben. Die Geschlossenheit und Ganzheitlichkeit eines natürlichen Raumsegments ist in der Bedeutung von ‹*topia*› zwar angelegt, aber nicht so klar gefasst wie im modernen Terminus ‹Landschaft›. Für die Antike bleiben Landschaften eine Zusammenfassung von Landschaftssegmenten, eine Vielheit von Einzelteilen, eine *varietates topiorum* und sind in diesem Sinne erst auf dem Weg zur Einheit. Die Antike kannte aber nicht nur ein Konzept, das der modernen Auffassung von Landschaft nahesteht – wie es anhand von Bildwerken und literarischen Landschaftsbeschreibungen deutlich wird –, sie entwickelte auch zugehörige Termini, die sich in enger Verknüpfung mit der Malerei herauskristallisierten. Ähnlich wie in der europäischen Neuzeit entstanden Konzeption und Terminologie von ‹Landschaft› über das Medium der Landschaftsmalerei. Diesbezüglich ergab sich eine interessante transkulturelle Parallele, was die Grundlagen einer subjektiven, terminologischen und künstlerischen Landschaftsauffassung betrifft. Die engen Verflechtungen, Wechselwirkungen und gegenseitigen Anregungen bei der Entwicklung einer Landschaftsterminologie und -malerei, wie sie für das neuzeitliche Europa charakteristisch ist, scheinen in Ansätzen schon in römischer Zeit bestanden zu haben.

Während mit ‹*topia*› und ‹*topiaria opera*› vermutlich bedeutungsverwandte Ausdrücke zum modernen Terminus ‹Landschaft› in der lateinischen Kunstdliteratur gegeben sind, könnte es sich bei ‹*topographia*› um ein entsprechendes Äquivalent zu ‹Landschaftsdarstellung› oder ‹Landschaftsmalerei› handeln. Dabei erscheint eine grundsätzliche Analogie von ‹*topographia*› mit dem modernen Terminus ‹Landschaftsmalerei› durchaus plausibel, für eine vollständige Klärung bedarf es aber voraussichtlich noch detaillierterer Studien, sodass die terminologischen Debatten rund um eine hinreichende Explikation von ‹*topographia*› sowie der Versuch einer Differenzierung verwandter Termini (‹*topothesia*› oder ‹*chorographia*›) im Rahmen des Exkurses (Kap. I. 2. 2.) nur mit ers-

ten und vorläufigen Lösungsansätzen versehen wurden. In der bisherigen Forschung wurden für die Interpretation von *topographia* auch jene Problemkreise thematisiert, die sich einerseits mit dem speziellen Darstellungsgegenstand der *topographia* befassen, andererseits ihre Darstellungsformen thematisieren, um diese als Charakteristika bzw. definierende Merkmale von *topographia* zu etablieren.

Indem man die literarischen Belege zur *topographia* mit vorhandenen Denkmälern antiker Landschaftsdarstellung zu verbinden suchte, gelangte man in der Forschung zu jener *communis opinio*, wonach sich die räumliche Darstellungsweise der *topographia* durch die kartenähnliche Erfassung einer tatsächlichen Landschaft in Draufsicht auszeichne. Bei der *topographia*, die gleichzeitig als Ausgangspunkt für die Entwicklung der römischen Landschaftsmalerei betrachtet wurde, handle es sich demnach um topographische Ansichten in landkartenmäßiger „Vogelperspektive“. Dieser charakteristische „Landkartenstil“ habe infolge der Verbreitung der *topographia* in Rom durch Demetrios *Topographos* prägend auf die Herausbildung römischer Landschaftsmalerei gewirkt und sich zu ihrem wesentlichen perspektivischen Darstellungsmittel entwickelt, das als vereinfachende Mischung aus Kartographie und Landschaftsmalerei, Kartenbild und topographischer Ansicht gewertet wurde.

Im Hinblick auf die Verfahren antiker Raumerschließung und die Frage nach ihren kartographischen Darstellungsmöglichkeiten sind aber nicht nur Karten in der erläuterten Maximalbedeutung (Kap. I. 2. 2. 1. 1.) relevant, sondern es erwies sich als zielführend, auch jene Abbildungstechniken zu berücksichtigen, die neben Karten_{Max} in der Praxis der modernen Kartographie eine entscheidende Rolle spielen und unter den Bezeichnungen *«Bildkarten»*, *«kartenverwandte Darstellungen»* oder *«perspektivische Karten»* in den Dunstkreis kartographischer Formen gehören. Bildkarten und kartenverwandte Darstellungen („perspektivische Karten“) basieren nicht oder nicht ausschließlich auf Orthogonalprojektionen, sondern zeichnen sich durch die Verwendung anderer Perspektiveformen aus. Bei der Frage nach dem sog. „Landkartenstil“ der *topographia* sollten diese Darstellungsformen an der kartographischen Peripherie miteinbezogen werden.

In dieser Hinsicht konnte eine perspektivische Analyse des Nilmosaiks von Palestrina die These vom Vorkommen einer zentral-parallelperspektivischen Mischperspektive erhärten und aufzeigen, dass es sich um eine subtile, in weiten Bereichen aufeinander abgestimmte Variante dieser Mischform handelt (Abb. 140–148; Kap. I. 2. 2. 1. 2.). Für den gesamten Landschaftsraum und die meisten Einzelmotive ist im Nilmosaik von einer praktisch-empirischen Perspektive zu sprechen, bei der die Abbildung nicht aufgrund eines stringenten und geometrisch exakten Projektionsverfahren zustande kommt, sondern ein Ergebnis von Beobachtung und Darstellungskonventionen ist. Obwohl das Problem der Draufsicht im Gesamtraum und seine geometrischen Zusammenhänge nicht zentralperspektivisch gelöst werden konnten und das Horizontproblem noch einige Unstimmigkeiten zur Folge hatte, machen die Architekturen und Landschaftselemente ein weitgehendes Bemühen um abwechslungsreiche und annähernd zentralperspektivische Strategien deutlich, die nach Möglichkeit miteinander in Einklang stehen sollten und – soweit es die perspektivischen Mittel erlaubten – zu einem gemeinsamen Raumgefüge verschmolzen wurden. Besonders hervorzuheben ist diesbezüglich die einheitliche Gestaltung von Licht und Schatten sowie der Versuch, einige Architekturen in einer ungefähren Zentralperspektive_{Min} (Vogelperspektive_{1Min}) darzustellen. Obwohl die meisten Darstellungsgegenstände im Nilmosaik zwar räumlich für sich konzipiert wurden (Mischperspektive), scheint ein starkes Bestreben vorzuliegen, diese unterschiedlichen Darstellungsformen nach Möglichkeit zu vereinheitlichen und sie in einen übergreifenden Landschaftsraum *einzuordnen*. Ergebnis ist ein visuell zusammenhängendes Landschaftsgefüge, das sich erst bei näherer Betrachtung als geschickt verschmolzenes Konglomerat erweist. Wird diesem Ensemble zudem der Charakter eines Querpanoramas zugestanden, so liegt es nahe, die Mischperspektive nicht im Sinne einer disparaten Räumlichkeit („Aggregatraum“) zu deuten, sondern sie zum Teil einer Bewegung im Raum und dem „Fortschreiten“ des Betrachters

in der Landschaft zuzuschreiben. Das Konzept der „Bewegung im Raum“ würde zudem eine Erklärungsmöglichkeit für die unterschiedlichen Perspektiveformen bieten, die sich gut in den Kontext einer imaginären „Ägyptenreise“ einfügt, auf die sich der Betrachter in der Art eines geographischen Exkurses begibt.

Die linearperspektivische Analyse des Nilmosaiks von Palestrina erwies sich als wesentlicher „Mosaikstein“ in der Frage nach dem „Landkartenstil“ und seiner möglichen Verbindung zur *topographia*, da einer verbreiteten Forschungsmeinung zufolge das Nilmosaik gerade aufgrund seiner spezifischen Raumdarstellung mehr oder weniger pauschal mit den kartographischen Traditionen der hellenistischen und römischen Epoche assoziiert wurde. In diesem Sinne wurde das Nilmosaik in der Forschung zuweilen mit dem Ausdruck ‚Karte‘ belegt, als kartographische Darstellung bezeichnet oder typologisch von der Kartographie abgeleitet. Diese Einschätzung konnte zum Teil präzisiert, zum Teil revidiert werden, da sich im Nilmosaik sowohl hinsichtlich Aufgabenstellung als auch Darstellungsmuster eine gewisse Nähe zu kartographischen Formen aufzeigen ließ. Im Nilmosaik wurde eine spezifische Mischperspektive angewandt, die kartenverwandten Darstellungen und Bildkarten nahesteht, sich also räumlicher Zugangsweisen bedient, die einen besonders anschaulichen und didaktischen Aspekt besitzen. Der ägyptisch-äthiopische Großraum wird visuell einfach und ansprechend erschlossen, ein großes Maß an natürlich-spontaner Anschaulichkeit wird mit geographischer Übersichtlichkeit verbunden, sodass sich die didaktisch-deskriptive Funktion des Nilmosaiks mit einer Perspektiveform trifft, die gerade diesen Eigenschaften Rechnung trägt. Für den sog. „Landkartenstil“ im Nilmosaik von Palestrina wurde nun dafür argumentiert, dass die vorhandene Darstellungsform zwar keinesfalls mit dem Ausdruck ‚Karte_{Max}‘ im streng definierten Sinne belegt werden sollte, dass aber gerade solche Abbildungsverfahren Anwendung finden, die im Randbereich kartographischer Modi anzusiedeln sind und eine komplexe Mischung aus kartenverwandten Darstellungen und Bildkarten aufweisen.

Die Frage, ob sich dieser „Landkartenstil“ den literarisch bezeugten Gattungen der *topographia* und *chorographia* anschließen lässt und ob das Nilmosaik als Reflex dieser Darstellungsformen zu werten ist, führte zurück zu den schriftlichen Quellen und ihrer Interpretation. Mithilfe der maßgeblichen Textstelle in Ptolemaios’ *geographia* (1, 5–7) wurde versucht, eine Differenzierung der Termini ‚*topographia*‘ und ‚*chorographia*‘ vorzunehmen, um einerseits das spezifische Aufgabenfeld dieser Gattungen zu erhellen, andererseits zu klären, welcher Darstellungsweisen sie sich bedienten und ob es sich dabei eher um Kartenformen oder um (topographische) Landschaftsgemälde handelte bzw. an welcher Stelle des Übergangsbereichs diese Kategorien anzusiedeln sind. Demnach scheint die grundlegende Aufgabe von *choro-* und *topographia* darin bestanden zu haben, solche Darstellungen zu erzeugen, die dem Betrachter einen anschaulichen Überblick über eine Landschaft oder eine Region vermitteln, um visuelle Qualitäten und das intuitive Erfassen von Lagerrelationen bis zu einem gewissen Grad zu vereinen. Perspektivetechniken, die sich zur Bewältigung dieser Überblicksfunktion und Panoramawirkung anboten, stellen besonders kartenverwandte Abbildungsverfahren, ihre verschiedenen Mischformen und Bildkarten zur Verfügung, was die Darstellungsverfahren der *choro-* und *topographia* wiederum mit dem Nilmosaik von Palestrina und verwandten Panoramadarstellungen verbindet, welche eine Mittlerrolle zwischen topographischer Treue und symbolischer Raumerschließung einnehmen, zwischen Naturaneignung und Naturgenuss, Zentralperspektive und Kartographie¹³⁴¹.

Antike Landschafts- und Regionendarstellungen im Sinne der *choro-* und *topographia* besaßen vermutlich wichtige Berührungspunkte mit einer ansatzweise kartographischen Raumerschließung, da sie vermutlich Schrägdraufsichten verwendeten, um dem Betrachter einen privilegierten

¹³⁴¹ Dass gerade die Grundtendenz zur kartenverwandten Schrägdraufsicht ein weit verbreitetes Charakteristikum antiker Landschaftserfassung war, lehrt nicht nur die perspektivische Analyse antiker Landschaftsbilder, sondern

auch die sprachliche Erschließung von Landschaftsräumen, etwa in den Villenbriefen des jüngeren Plinius (Plin. *Epist.* 5, 6, 7–13), der sich zur Beschreibung seiner Ländereien ebenfalls eines erhöhten Betrachterstandpunkts bediente.

Blick auf das Gelände zu bieten. Anders als die *formae* der Agrimensoren und die weitgehenden Grundrissabbildungen der Katasterkarten benutzten *choro-* und *topographia* wohl kaum die abstraktere Orthogonalprojektion, sondern versuchten dem Prinzip der Anschaulichkeit und dem Problem der projizierenden Vertikalen insofern gerecht zu werden, als bevorzugt Schrägdraufsichten zum Einsatz kamen, die im Rahmen kartenverwandter Darstellungen oder Mischformen (Bildkarten) Verwendung fanden. Während die *chorographia* von Ptolemaios ins enge Umfeld der *geographia* gerückt wird und damit als Hilfswissenschaft oder verwandte Disziplin der Kartographie erscheint, wird die *topographia* ihrerseits als Hilfsinstrument und ergänzende Methode zur *chorographia* eingeführt. Der Bezug der *chorographia* zur (geographischen) Kartographie wird von Ptolemaios insofern expliziert, als es die Aufgabe der *chorographia* ist, detaillierte und anschauliche Bilder von tatsächlichen Regionen (womöglich mithilfe von kartenverwandten Darstellungsmodi) zu entwerfen, die einen qualitativen und visuell eingängigen Eindruck der betreffenden Gegend kreieren sollten. In diesem Sinne und angesichts seiner Darstellungstechniken, der Verwendung von Mischperspektiven und Ansätzen zum Bildkartenverfahren darf das Nilmosaik von Palestrina vermutlich zu Recht in den Umkreis der *chorographia* gerückt werden, deren didaktisch-geographisches Anliegen ohne Maßstäblichkeit oder Grundrissabbildung bewerkstelligt wird. Demgegenüber ist die *topographia* als Hilfsmittel der *chorographia* vermutlich noch weiter an der kartographischen Peripherie anzusiedeln, denn zumindest Ptolemaios gibt keinen näheren Hinweis darauf, dass im Rahmen der *topographia* ausschließlich topographische Landschaftsbilder hergestellt wurden, die eine real vorhandene Gegend denotieren. Der Ausdruck *topographia* scheint sich vielmehr in einem allgemeinen Sinne auf Landschaftsdarstellungen aller Art zu beziehen, sodass hier womöglich auch imaginäre Landschaften involviert sind. Darüber hinaus lassen sich für die *topographia* kaum begründbare Aussagen über die spezifischen Darstellungsmodi machen, da eine Verbindung mit dem Ausdruck *Landchaftsmalerei* auch für einen ähnlichen Variationsspielraum in den Perspektiveformen sprechen würde. Als Fazit wurde diesbezüglich festgehalten, dass die *chorographia* in dem fließenden Übergangsbereich zwischen anschaulicher Landschaftsdarstellung und abstrahierendem Grundrissbild anzusiedeln ist, wobei es Ptolemaios um eine nähere Abgrenzung dieser Übergangsform geht, indem er zwischen vermessender Kartographie auf Basis von Koordinatensystemen (*geographia*) und visuell erfassten Raumzusammenhängen (*chorographia*) unterscheidet. Mit dieser terminologischen und theoretischen Differenzierung nähert sich Ptolemaios aber nicht nur einer Trennung zwischen geometrisch-abstrahierenden Karten_(Max) und bildhaft-optischen Landschaftsdarstellungen an, sondern macht auch auf die Bedeutung der vermittelnden Kompromisslösungen aufmerksam, bei denen es sich nach Ptolemaios zwar nicht um „proportionsgerechte“ Karten handelt, die aber ins nähere Umfeld der Kartographie gehören. Ohne Bezugnahme auf (astronomische) Vermessungen oder ein Koordinatensystem, sondern mithilfe von Augenschein und den perspektivischen Mitteln der Landschaftsmalerei (*topographia*) verfolgt die *chorographia* dennoch ein kartographisches Anliegen, bei dem die visuell erfassbare Beschaffenheit (*ποῖόν*) eines tatsächlichen Gebiets/Region nach dem Prinzip der Ähnlichkeit (*ὁμοίωσις*) wiedergegeben wird, während für den engeren Bereich der Kartographie (Karten_{Max}) – Ptolemaios verwendet den Terminus *geographia* – die Anwendung mathematischer Vermessungs- und Darstellungsmethoden betont wird.

Gerade in diesem Zusammenhang sind auch für die römische Triumphalmalerei gewisse Anregungen und Anleihen bei der *chorographia* zu vermuten (Kap. I. 2. 2. 3.). Sowohl der Bericht über die *tabula* des Hostilius Mancinus mit einer Stadtansicht Karthagos als auch die knappe Schilderung der *forma Sardiniae* bei Livius lassen sich durchaus mit dem in Verbindung bringen, was Ptolemaios als wesentliche Charakteristika der *chorographia* festhält, da in den topographischen Panoramabildern der Triumphalgemälde vermutlich ebenfalls die Beschaffenheit und Ähnlichkeit der Darstellung im Vordergrund standen, sodass hier wie dort am ehesten übersichtliche Bildkarten, in einer auf Augenschein beruhenden Bedeutung des Wortes, anzunehmen sind. Dass diese Form der chorographischen Panoramakarte wesentliche Inspirationsquellen und Impul-

se aus dem Bereich der geographischen Wissenschaften des hellenistischen Alexandria empfangen hat, darf zwar plausibel vermutet werden, die Entscheidung darüber, ob diese Bildformen tatsächlich über das Werk des Demetrios *Topographos* Eingang in die Triumphalmalerei des 2. Jh. v. Chr. fanden, muss zumindest aus chronologischen Gründen (*forma Sardiniae* um 174 v. Chr., Demetrios 164 v. Chr. in Rom) offen bleiben. Eine Reminiszenz an derartige Triumphalgemälde hat sich vermutlich in einem berühmten Historienbild aus Pompeji erhalten, das nicht nur eine tatsächliche Begebenheit des Jahres 59 n. Chr. schildert, sondern diese auch im topographischen Kontext präsentiert und sie am entsprechenden Schauplatz des Geschehens verankert (Neapel, MN 1112222, Abb. 152). In einer ersten Annäherung an die Perspektiveverfahren des Amphitheater-Freskos konnte diesbezüglich gezeigt werden, dass eine Kombination verschiedener Schrägdraufsichten vorliegt und auch axonometrische Prinzipien für den Gesamtraum genutzt werden. Gerade mit der Verwendung annähernder Kavalier-, Kabinett- und Militärperspektiven kamen aber solche Darstellungsformen zum Einsatz, die sich aufgrund ihrer hohen Schrägdraufsicht, der unveränderten Maßstäblichkeit und anderer Eigenschaften (etwa der Parallelentreue) besonders gut als kartenverwandte Darstellungstechniken eignen und im Umkreis kartographischer Formen anzusiedeln sind. Mithilfe des Amphitheater-Fresko ergab sich eine deutliche Verbindungslinie zwischen der Triumphalmalerei, der das pompejanische Wandbild aufgrund des Sujets nahesteht, und solchen Darstellungsweisen, die ins Umfeld einer anschaulich-bildhaften Kartographie gehören. Der oftmals genannte, aber auch kritisierte „Landkartenstil“ der topographischen Panoramabilder – sei es innerhalb der *chorographia*, *topographia* oder Triumphalmalerei – sollte also nicht mit Karten_{Max} und maßstäblichen Grundrissbildern verwechselt werden, sondern darf vermutlich als Zeugnis einer anschaulichen und didaktisch-informativen Darstellungsform gewertet werden, die auf einer unmittelbaren Kenntnis des Realgeländes beruht und das kartographische Prinzip der erhöhten Ansicht umsetzt, sodass auch ohne Zuhilfenahme von Vermessung oder Maßstäblichkeit gewisse Berührungspunkte mit der Kartographie bestehen.

I. 4.

Im Hinblick auf den weiten Übergangsbereich zwischen objektiver Kartographie und subjektiver Landschaftsansicht, zwischen Karten_{Max} und Zentralperspektiven als konträre Pole in den Darstellungsmöglichkeiten einer Landschaft, wurde im Rahmen theoretischer Überlegungen zum Verhältnis von Landschaft und Perspektive betont, dass der Ausdruck ‚Landschaftsdarstellung‘ nicht restriktiv mit einer bestimmten Darstellungsform verbunden werden sollte, sondern verschiedene Perspektivebilder derselben Landschaft auch verschiedene Eigenschaften hervorheben können; grundsätzlich ist keine Perspektive der anderen absolut „überlegen“, sondern jede Darstellungsform muss relativ an der Bildintention und dem Zweck der Darstellung bemessen werden. Nicht nur der räumliche Eindruck für den Betrachter, sondern auch die dargebotenen Informationen über den landschaftlichen Raum wechseln und ändern sich mit der Wahl der Perspektive. Raumstrukturen, Lagebeziehungen und räumliche Zusammenhänge werden je nach Perspektiveform unterschiedlich hervorgehoben, verzerrt oder vernachlässigt. Je nachdem welche Aspekte gemäß darstellerischem Anliegen im Vordergrund stehen – die Annäherung an einen subjektiven Seheindruck oder die möglichst objektive Vermittlung von Raumstrukturen –, wird also auch eine entsprechende Perspektiveform erstrebenswert erscheinen, die im Hinblick auf den Darstellungsgegenstand Landschaft nicht nur zwischen einer subjektiv anschaulichen Zentralperspektive und einem objektiv lesbaren Grundriss schwanken kann, sondern gerade auch jenen Übergangsbereich an Darstellungsformen betrifft, der eine Mittelstellung zwischen optisch wirkungsvoller Normalperspektive und analytisch-abstrahierender Karte einnimmt.

2. Ergebnisse zur Typologie, Genese und kulturhistorischen Interpretation

In Teil II der vorliegenden Untersuchung erfolgte eine Zusammenstellung römischer Landschaftsfresken anhand verschiedener Motivgruppen, die sich zwar durch eine variierte Ikonographie auszeichnen, aber jener größeren Bildgruppe angehören, die durch das Auftreten von Alltags- und Genreszenen sowie durch die Betonung weitläufiger Panoramalandschaften geprägt sind. Dabei wurden vorrangig jene landschaftlichen Darstellungen analysiert, die unter die Termini ‹Panoramadarstellung›, ‹topographisches Landschaftsbild› oder ‹topographische Panoramadarstellung› fallen bzw. mögliche Kandidaten für eine solche Bezeichnung sind. Für eine dementsprechende Klassifikation der Denkmäler wurden die stipulativen Definitionen und Festlegungen aus Kap. I. 1. 1. herangezogen. Aufgabe der Denkmäleranalyse war es, einen entwicklungsgeschichtlichen Überblick zum neu definierten Bildgenre der Panoramadarstellungen in römischer Zeit zu erstellen, wobei der Schwerpunkt auf den räumlichen Bildstrukturen und den perspektivischen Darstellungsmodi lag. Dementsprechend verstand sich die Untersuchung nicht als katalogmäßige Auflistung aller römischen Landschaftsfresken, die sich unter den Ausdruck ‹Panoramadarstellung› subsumieren lassen, sondern als thematisch gebundener Überblick zu den Möglichkeiten, Grenzen und Modalitäten ihrer perspektivischen Struktur.

Den erhaltenen Zeugnissen der römischen Wandmalerei nach zu urteilen, findet die Gruppe der Panoramadarstellungen gleichzeitig mit dem Aufkommen der Landschaftsmalerei ab dem frühen Zweiten Stil (um 80 v. Chr.) Eingang ins Repertoire der Freskenkunst. Gemeinsam mit der weiteren Entwicklung und Ausdifferenzierung der Landschaftsmalerei vom Zweiten Stil nimmt auch die Bandbreite an Panoramadarstellungen in der Wandmalerei zu, sodass sich eine Typisierung des Denkmälerbestandes nach thematisch-motivischen Kriterien in folgende Subkategorien empfahl: sakral-idyllische Landschaftsbilder, nilotische Landschaftsbilder, Villenlandschaftsbilder, Stadt- und Hafenlandschaftsbilder. Als definierende Merkmale der einzelnen Bildgruppen, für die jeweils stipulative Definitionsvorschläge vorgelegt wurden, haben sich Motivkomplexe bewährt, sodass die Zugehörigkeit einzelner Denkmäler zur jeweiligen Klasse ohne Rekurs auf deren Stilistik oder Perspektive entscheidbar ist. Dennoch fällt es mitunter schwer, bestimmte Landschaftsbilder ausschließlich *einem* Typus zuzuordnen, da nicht wenige Fresken eine starke Vermischung unterschiedlicher Motive aufweisen und die Zuweisung zu mehreren Typen in Einzelfällen also nicht nur möglich, sondern naheliegend ist. Die vorgeschlagenen Typologien zu den sakral-idyllischen, nilotischen und Villenlandschaftsbildern können den tatsächlichen Denkmälerbestand also immer nur näherungsweise strukturieren, sodass die zugrunde liegende Terminologie als eine Idealtypisierung zu verstehen ist, eine definitiorische Prägung von Prototypen, um die sich die tatsächlichen Denkmäler mehr oder weniger lose gruppieren lassen.

II. 1. 1. 2. – 1. 1. 3.

Im Anschluss an eine definitiorische Grundlegung der archäologischen Standardterminologie wurde nach der Genese der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei und möglichen Vorläufern gefragt, wobei im Hinblick auf eine kolportierte Vorbildwirkung der alexandrinischen Malerei folgendes Resümee gezogen wurde: Die stilistische und typologische Entwicklung innerhalb der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsfresken vom Zweiten bis zum Vierten Stil und die Tatsache, dass in diesen Bildgruppen bisher kaum Wiederholungen derselben Komposition bekannt sind, schließen die Annahme von Kopien nach hellenistischen/alexandrinischen Vorlagen eher aus – gleichgültig, ob man Tafel- oder Wandgemälde bzw. Schefolds zweifelhafte „Bilderbücher“ als Originale annehmen möchte. Das erwachende Interesse der hellenistischen Kultur an landschaftlichen Themen und Naturszenen – in der Dichtkunst, im Relief, aber auch in der Malerei – lässt es jedoch plausibel erscheinen, dass sich während des 3. und 2. Jh. v. Chr. mögliche *Vorläufer* – keine Vorlagen – der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsmalerei herausbildeten, die ab

dem 1. Jh. v. Chr. Eingang in die römische Freskenkunst fanden, wo sie einen großen Aufschwung erfuhren und maßgeblich ausgeformt wurden. Im Zuge ihrer Rezeption in der römischen Wandmalerei kommt es sowohl in stilistischer als auch perspektivischer Hinsicht zu einer sukzessiven und merklichen Weiterentwicklung der möglichen hellenistischen Inspirationsquellen, was eine vollständige Assimilation der hellenistischen Vorläuferstufen zur Folge hat. Ähnlich wie bereits für das Nilmosaik von Palestrina wurden auch bezüglich der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsfresken typologische Ursprünge in der hellenistischen *topographia* (τοπογραφία) vermutet, wobei etwaige Zusammenhänge zwischen der literarisch erwähnten *topographia*, der alexandrinischen Kunst/Wissenschaft und der römischen Wandmalerei zwar denkbar sind, aber spekulativ bleiben. Legt man die vorgeschlagene Interpretation von <τοπογραφία> im ungefähren Sinne von <Landschaftsbild> zugrunde, ließe sich plausibel annehmen, dass die hellenistische *topographia* als Inspirationsquelle eine wesentliche Rolle für das Aufkommen der Landschaftsdarstellung in der römischen Freskenkunst spielte. Jene malerische Gattung, die sich im (späteren?) Hellenismus entwickelte und deren Aufgabe die Abbildung von landschaftlichen Zusammenhängen, Gegenden, charakteristischen Orten und womöglich auch einer anschaulichen Realtopographie war, könnte für die Herausbildung der römischen Landschaftsmalerei als maßgeblicher Katalysator gewirkt haben, sodass der Terminus <τοπογραφία> sowohl für die Bildwerke der hellenistischen Malerei als auch für die römische Freskenkunst zur Bezeichnung einer Landschaftsdarstellung – topographisch oder imaginär – verbindlich blieb. Inwieweit sich die Vorläuferformen der hellenistischen *topographia* aber in den frühen Landschaftsbildern des Zweiten Stils widerspiegeln, ob die erhaltenen Fresken als direkter Reflex jener Perspektiveformen zu werten sind, die in der *topographia* Verwendung fanden, und in welchen Motivgruppen ihr Einfluss – ikonographisch oder perspektivisch – am ehesten zu erwarten ist, lässt sich aufgrund der fehlenden Originalzeugnisse und der sporadischen Textquellen kaum nachvollziehen. Die Wurzeln der römischen Landschaftsmalerei könnten zwar durchaus in der hellenistischen *topographia* mit ihren Querverbindungen zu kartenverwandten Formen wie der *chorographia* wurzeln, ihr genauer Anteil für die Ausformung römischer Landschaftsfresken lässt sich bis auf Weiteres aber nicht mehr ermitteln.

Für die Frage nach der Entwicklung der sakral-idyllischen Landschaftsbilder in der römischen Wandmalerei erschien auch das Zeugnis des Plinius und seine Erwähnung des römischen Wandmalers Studius relevant (Kap. I. 2. 1.; II. 1. 1. 3.), wobei in Bezug auf das Schaffen des Studius resümierend festzuhalten bleibt, dass der augusteische Wandmaler vermutlich in mehreren Gattungen der Landschaftsmalerei tätig war. Studius zum Begründer der Gartenmalerei zu erklären, passt chronologisch und stimmt mit den erhaltenen Denkmälern überein, zwingt aber zu einer besonderen Lesung des Plinius-Textes und würde Studius gleichzeitig zum Erfinder der Villen- und Hafenlandschaftsbilder machen. Die Zuschreibung dieser Bildgruppen an Studius entspricht am besten dem Motivkatalog des Plinius, stößt aber auf ein chronologisches Problem und das (bisherige) Fehlen greifbarer Villenlandschaftsfresken aus augusteischer Zeit, die in den Vesuvstädten erst ab dem späteren Dritten Stil einsetzen. Die Verbindung von Studius mit dem Genre der sakral-idyllischen Landschaftsbilder lässt sich zwar mit der Bildbeschreibung des Plinius in Einklang bringen, ist aber mit dem „Manko“ behaftet, dass Studius bei dieser Zuschreibung nicht „als erster die anmutigste Wandmalerei schuf“, sondern sich relativ nahtlos in die Linie der republikanischen Vorläufer einreihet, sodass ihm nur die Weiterentwicklung eines vorhandenen Genres zukommen würde. Im Hinblick auf das Werk des Studius ergeben sich mit der Gartenmalerei, den sakral-idyllischen Landschaftsbildern sowie den Hafen- und Villenbildern also mögliche Anknüpfungspunkte, letztendlich lässt sich die Passage des Plinius und seine Erwähnung des römischen Landschaftsmalers Studius aber nicht in allen Punkten stimmig mit den bekannten Befunden in Übereinstimmung bringen.

II. 2. 1. – 2. 1. 2.

Neben den sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbildern wurde für die römisch-kampanische Wandmalerei auch jene Subkategorie behandelt, die seit Woermann und Rostowzew mit dem Terminus ‚Villenlandschaftsbild‘ belegt ist¹³⁴². Der Ausdruck ‚Villenlandschaftsbild‘ wurde nicht nur aus Gründen der terminologischen Einfachheit beibehalten, da er sich in der archäologischen Fachsprache durchgesetzt hat, sondern auch weil hier die Auffassung vertreten wurde, dass es sich bei den Beispielen der Villenlandschaftsbilder tatsächlich um die (intendierte) Darstellung von Villenanlagen und ihrer landschaftlichen Umgebung handelt. Mit Bezug auf die Terminologie bei Rostowzew wurde ein stipulativer Definitionsvorschlag vorgelegt, bei dem ‚Villenlandschaftsbild‘ anhand motivischer Kriterien definiert wurde. Differenzierungsmöglichkeiten ergaben sich im Hinblick auf Format und Anbringung der Villenlandschaftsbilder, sodass eine nähere Typologisierung anhand formaler und stilistischer Parameter zweckmäßig erschien. Villenlandschaftsbilder im eigentlichen Sinne, bei denen die kennzeichnenden Architekturkomplexe und Porticen die landschaftlichen Hauptmotive ausmachen, tauchen innerhalb der römisch-kampanischen Wandmalerei erstmals ab dem fortgeschrittenen Dritten Stil auf. Ähnlich wie bei der sakral-idyllischen Gattung sprechen das Variationsspektrum und die Individualität der einzelnen Fresken gegen regelrechte Kopien und die direkte Übertragung von Vorlagen aus der (hellenistischen) Tafelmalerei. Villenlandschaftsbilder sind in der römisch-kampanischen Wandmalerei nicht so zahlreich vertreten wie ihre sakral-idyllischen Pendanten, die erhaltenen Denkmäler bezeugen aber die motivische und stilistische Nähe zu den geläufigeren Sakral-Idyllen. Die ikonographische Verwandtschaft beider Genera, die sich in der großen Rolle der Architekturmotive, dem ähnlichen Landschaftscharakter und stilistischen Aspekten äußert, legt eine typologische Abhängigkeit und eine gemeinsame Entwicklungslinie nahe. Da sich die Bildform der Villenlandschaft erst im Dritten Stil herausbildet, während das sakral-idyllische Genre schon im Zweiten Stil voll ausgeprägt ist, wurde geschlossen, dass sich die Villenlandschaft aus gewissen Vorbildern der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei im späten Zweiten und Dritten Stil entwickelt hat. Ähnlich wie für die sakral-idyllische Bildgruppe ließe sich die „Erfindung“ des Bildtypus mit dem Schaffen des literarisch bezeugten Wandmalers Studius in Verbindung bringen, dessen motivischer Kanon in der bekannten Passage von Plinius explizit mit der Abbildung von Villen und verwandten Architekturmotiven in Verbindung gebracht wird. Die Hypothese, dass sich das Werk des Studius – neben anderen Landschaftsformen – gerade durch die Einführung der neuen Bildgruppe in augusteischer Zeit auszeichnete, ist also trotz mangelnder Beweise durchaus gerechtfertigt. Die Hauptmerkmale der Villenbilder, die Plinius nennt und die in den Fresken vergleichbar auftauchen, könnten in den Landschaftsmalereien von Studius erstmalig ausgeprägt worden sein und den neuen Bildtypus als „Prototyp“ kreiert haben – was nicht heißen soll, dass die Villenbilder des Dritten Stils keiner eigenen Entwicklung mehr unterlagen.

II. 1. 1. 4.

Nachdem die mögliche Aufnahme ansatzweise kartenverwandter Darstellungsformen innerhalb der *topographia* erörtert wurde, wurde der Frage nachgegangen, ob sich auch in den sakral-idyllischen und nilotischen Bildern ein gewisses topographisches Interesse bemerkbar macht, d. h., ob der Versuch gemacht wird, real vorhandene Landschaften abzubilden. Dazu wurde eine Analyse der bevorzugten Motive vorgenommen und eine Differenzierung zwischen topographischer Information und topographischer Intention eingeführt; das Ergebnis lautet, dass sich ein Großteil der sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsfresken vorzugsweise als Kunst- und Ideallandschaften ansprechen lässt, in denen nicht das Einmalig-Zufällige gesucht wird, sondern stereotype Schemata aneinandergereiht oder anhand gängiger Kompositionsprinzipien gruppiert werden.

¹³⁴² Rostowzew 1911, 72f.; Woermann 1876, 372.

Die Landschaften der sakral-idyllischen Bilder transportieren demnach keine topographische *Information*, sondern wollen den Betrachter im Sinne eines traumhaft-visionären „Irgendwo“ in eine utopische Landschaft versetzen, die sich nicht im Realraum verorten lässt, sondern einem fiktiven Vorstellungsgefüge zugeordnet werden kann. Zwar konnte gezeigt werden, dass auch in einigen sakral-idyllischen Kompositionen Tendenzen zur topographischen Intention bestehen, die Verknüpfung mit dem Realraum aber nur lose, vage und allgemein bleibt. Die Landschaftsmotive der sakral-idyllischen Fresken entstehen vermutlich aus einer komplexen Integration und Assimilation von ländlicher Regionaltopographie, poetisch-bukolischer Fiktion und artifizieller Gartengestaltung. Wenn überhaupt, so besteht der geographische Bezugsrahmen der sakral-idyllischen Landschaftsbilder in der Wiedergabe einer italisch-rustikalen Umgebung, eines beschaulichen und frommen Landlebens im Italien einer verklärten und unbestimmten Frühzeit oder eines entrückten „Goldenen Zeitalters“. Es erscheinen ländliche Heiligtümer römisch-italischer Prägung, wie sie vergleichbar in den antiquarischen Schriften eines Varro geschildert werden: Dieser assoziiert die Anfänge der römischen Religion mit ländlichen Schreinen und Kultplätzen, die inmitten der italischen Landschaft verstreut lagen, auf Bergen, an Küsten oder in heiligen Hainen (*lucra sacra*). Ähnlich wie in der augusteischen Dichtung wirkt die Beschwörung der ländlichen Kulte Italiens auch in der gleichzeitigen Landschaftsmalerei als Metapher für eine nostalgische Verbrämung von Vergangenheit und geographischer Wirklichkeit, die man zu einem diffusen Wunschbild vermengt, in dem die Welt der Götter und Menschen noch harmonisch in Einklang steht. Realistische Bezugspunkte sind in Form von Einzelmotiven gegeben, die sich am Vorbild der zeitgenössischen Lebenswirklichkeit orientieren, innerhalb der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei aber zu topischen Bildelementen umgeprägt und nach dem *varietas*-Prinzip in beliebiger Abwandlung eingesetzt werden. Auf diese Weise findet zwar eine Verfremdung geographischer Zusammenhänge statt, entwickelt sich aber gleichzeitig eine Suggestion der Realtopographie, die im Sinne einer *verosimilitudo* wirkliche Landschaften vorspiegeln soll und vom Betrachter als deren beispielhaft-typische Umsetzung aufgefasst werden kann. Auch die nilotischen Landschaftsbilder entsprechen dieser Gewichtung und stehen damit im Gegensatz zum Nilmosaik von Palestrina, bei dem sich ein stark deskriptiver und informativer Gehalt feststellen ließ. Die sachliche, teils topographische Herangehensweise des Nilmosaiks an einen geographischen Großraum ist in den Nillandschaften der römischen Wandmalerei kaum zu bemerken. Es sind vielmehr idealisierte Aspekte, welche in den Nilfresken betont werden, etwa die allgemeine Charakterisierung Ägyptens als Land von Reichtum, Überfluss und exotischen Kulturen. Weder sakral-idyllische noch nilotische Landschaftsbilder weisen eine starke topographische Intention auf, sodass ihr informativer Gehalt meist nicht über diffuse Andeutungen hinausgeht. Der „italische“ und „ägyptische“ Bezugsrahmen bleibt dabei so unterbestimmt, dass etwaige topographische Konnotationen wohl eher in einem fiktiven Raum anzusiedeln sind, einem imaginären Sammelsurium von Eindrücken und Symbolen, die einem geographischen Großraum und seiner „Landschaft“ *zugeschrieben* werden. Dementsprechend ist die Erschließung des utopischen Raumgefüges auch keine nüchtern-sachliche Zugangsweise, sondern eine emotional überfrachtete und sentimental aufgeladene Semantisierung des Landschaftsraumes, der mit mannigfachen Bedeutungen, Idealen und Vorstellungswelten verknüpft wird. Es handelt sich mehr um Stimmungslandschaften und Suggestionen, heiter bis verklärte Kunst- und Idealwelten, als um Darstellungen mit topographischer Relevanz.

II. 2. 1. 3. – 2. 1. 4.

Über die definitorischen Grundlagen hinaus zeichnet sich auch die Gattung der Villenbilder durch ein relativ überschaubares Spektrum an motivischen Grundkonstituenten aus, das sich in Variationen und unterschiedlichen Kombinationen wiederholt. Eine Zusammenstellung der häufigsten Motivtypen, sowohl im Hinblick auf die Architekturformen als auch den Landschaftscharakter, konnte dementsprechend dazu beitragen, die Bildgruppe näher zu charakterisieren und

erwies sich darüber hinaus als wesentlich, um die Frage nach dem Darstellungsgegenstand der Villenlandschaftsbilder zu beantworten: Gelangten in den Architekturmotiven der sog. Villenlandschaftsbilder tatsächlich römische Villenbauten zur Abbildung? Um in dieser Hinsicht eine Klärung herbeizuführen, wurde eine Methodik eingeschlagen, bei der verbreitete Motivtypen innerhalb der Fresken einem Vergleich mit häufigen Architekturtypen im römischen Villenbau des 1. vor- und nachchristlichen Jahrhunderts unterzogen wurden, wobei neben architektonischen Grundprinzipien auch der spezifische Bezug der Villa zur landschaftlichen Umgebung thematisiert wurde. Dieser Ansatz greift das grundlegende Programm von Rostowzew wieder auf, der erstmals mithilfe von Architekturvergleichen zu zeigen versuchte, dass es sich bei den sog. Villenlandschaftsbildern tatsächlich um Darstellungen römischer Villen handelt – eine Auffassung, die in der neueren Forschungsliteratur verstärkt in Zweifel gezogen wurde. Auf argumentativer Basis wurde versucht, jene Forschungsmeinung zu entkräften, welche den Motiven der Villenlandschaftsbilder überwiegend sakrale Bedeutung beimisst. Vielmehr ergab sich, dass eine tragbare Verbindung zwischen den Phänomenen der römischen Villegiatur einerseits und den Charakteristika der Villenlandschaftsbilder andererseits auf mehreren Ebenen hergestellt werden kann und zahlreiche Berührungspunkte hinsichtlich des Zeitgeschmacks und der Raumvorstellung gegeben sind. So lassen sich für einen Großteil der sog. Villenlandschaftsbilder allgemeine Parallelen mit erhaltenen Architekturbefunden feststellen: Eine Gegenüberstellung von Bildmotiven mit spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Villen konnte aufzeigen, dass die Porticus hier wie dort ein unverzichtbarer und immer wiederkehrender Bestandteil der architektonischen Konzeption ist. Daneben lassen sich andere Übereinstimmungen bemerken, was die Bauformen, Garten- und Parkanlagen sowie die Einbettung der Architekturen in die Landschaft betrifft. Nicht nur vergleichbare Einzelelemente, sondern auch ähnliche Architekturschemata ließen sich ausmachen, etwa das pointierte Erscheinen der *basis villae* oder der Kryptoporticen (u. a. ACS 64826, MN 9480), was sich gut mit den Befunden der Mysterienvilla, den Substruktionen der Villa von Capo di Sorrento oder den Kryptoporticen von Settefinestre vergleichen ließ (Abb. 294. 297. 301. 327. 335). Auch der Γ -förmige Typus mit Blickrichtung von außen, bei dem es sich um eine Porticusfassade mit dahinter liegenden Gebäuden handelt, konnte recht gut an architektonische Befunde der spätrepublikanischen Peristylvillen angeschlossen werden. Das markante Schema der *porticus triplex* (Π -förmig), wie es beispielsweise in der Casa di Lucretius Fronto (Nordwand links) oder MN 9406 auftaucht (Abb. 308. 314), findet gewisse Parallelen in der gegliederten Porticusfassade der Villa von Oplontis mit ihrer axial-symmetrischen Anlage, dem erhöhten Zentralraum (Atrium/Oecus) und den risalitartigen Seitenflügeln (Abb. 293). Ebenso verbreitet wie im realen Villenwesen – was die Villa von Capo di Sorrento oder die Briefe des Plinius bezeugen, in denen von der *turris* des *Laurentinum*s die Rede ist (Plin. *Epist.* 2, 17, 11) – sind Aussichtstürme und hohe *diaetae*, die sich gesondert über den Porticen erheben (bspw. in den Villenlandschaftsbildern der Casa del Citarista (MN 9496, 9610) oder von San Marco (ACS 62518, Abb. 332. 339. 340)). Gerade die Villenlandschaftsfresken des Vierten Stils geben dabei recht stimmig die Bedingungen der Meeresvillen wieder, die sich ab dem 1. Jh. v. Chr. großer Beliebtheit erfreuten. Vergleichsbeispiele wie in der Villa San Marco (MN 9409, 9511, 9480, ACS 62518), im Gartenbild der Casa delle Amazoni oder den Friesen der Casa del Citarista (Abb. 287. 331–335. 339. 340) zeigen recht eindringlich, dass in den Bildern dieser Zeitstufe nicht nur das architektonische Gesamtbild einer *villa maritima* anschaulich eingefangen wird und sich gängige Bauformen widerspiegeln, sondern auch die Einbettung der Gebäude in den landschaftlichen Zusammenhang eine gelungene Umsetzung erfährt: Die Architekturen erscheinen in pittoresker Lage direkt am Meer, sind mit ihren Porticen und Hafenmolens von anderen Villen umgeben, während in der Ferne bebaute Inseln oder Hügelketten landeinwärts auftauchen, auf denen sich Städte befinden können. Selbst die weitläufigen Parkanlagen, die unter dem Terminus *silvae* mit verschiedenen Baumpflanzungen, Hainen, Pinien-, Platanen- und Zypressenalleen ausgestattet waren, dürfen in den Darstellungen nicht fehlen. Angesichts dieser vielfältigen Paralle-

len scheint der Ausdruck ‚Villenlandschaftsbild‘, wie er von Rostowzew geprägt wurde, insofern Berechtigung zu besitzen, als die Vorbilder der abgebildeten Architekturen in der zeitgenössischen römischen Villegiatur zu suchen sind und es als begründete Hypothese gelten darf, dass es sich bei diesen Bildern um eine mehr oder weniger genaue Darstellung von Villenbauten handelt. Dass die Abbildung zeitgenössischer Villenbauten und real existierender Landhäuser seit der späten Republik nicht nur im Bereich des Möglichen lag, sondern tatsächlich praktiziert wurde und illustrativen Zwecken dienen konnte, liegt zudem durch eine Randbemerkung in Ciceros Verteidigungsrede für Sestius nahe, wo Cicero im Rahmen der Luxuskritik vom Gemälde einer tatsächlichen Villa berichtet¹³⁴³.

Wie für die sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsfresken wurde auch im Fall der Villenlandschaftsbilder die Frage nach ihrem möglichen topographischen Gehalt aufgeworfen, um abzuschätzen, inwiefern sich hier ein gewisses geographisches Interesse widerspiegelt oder es sich vielmehr um Phantasieprodukte und fiktive Landschaftsformen handelt (Kap. II. 2. 1. 4). Unter Berücksichtigung der Differenzierung zwischen topographischer Information und topographischer Intention erwies sich dieser Gegensatz – Ideallandschaft versus topographische Landschaft – aber weniger als vollständig disjunktes Einteilungsschema, sondern als eine Polarisierung mit fließendem Übergangsbereich. Die diesbezüglich geäußerten Forschungsmeinungen wurden deshalb weniger kontradiktorisch als komplementär im Sinne sich ergänzender Strategien aufgefasst. Ausgehend von der realen Villegiatur schaffen die Villenbilder ein symbolisches Assoziationsfeld, das sich einer selektiven Vorgehensweise bedient, gewisse Abstraktionen zur Folge hat und geläufige Idealisierungsmechanismen verwendet, um auf diesem Wege meist weniger die konkrete Bauweise einer bestimmten Villa vor Augen zu führen, als ein Paradigma für jene Wertvorstellungen zu vermitteln, die für das Villenleben als verbindlich galten und damit dem eigenen Wohnraum eine anspruchsvolle Aura verliehen. Obwohl sich die Villenbilder der Dekorationskunst in ihren Motiven an der Wirklichkeit der zeitgenössischen Villegiatur orientierten, bewirkt das gleichzeitige Selektions- und Abstraktionsprinzip, dass es generell nicht zu einer regelrechten „Porträtierung“ realer Baukomplexe kommt, sondern zu einem assoziativen und ideell aufgeladenen Umgang mit dem Thema, in dem auch immer das Bild der idealen und ersehnten Villa mitschwingt. Die Einsicht, dass die Gruppe der Villenlandschaftsbilder maßgeblich von solchen idealtypischen Konzepten wie dem *locus amoenus* oder der selektiven Bezugnahme auf die Villa als Prestigeobjekt geprägt ist, darf aber nicht zur Annahme führen, dass es sich um reine Phantasie- und Kunstprodukte handelt. Trotz der subtilen Verwebung mit idealisierenden Tendenzen transportieren die Villenbilder ein recht stimmiges, wenngleich mitunter übertrieben euphemistisches Bild der zeitgenössischen Lebenswirklichkeit. Ebenso wie im gleichzeitigen Bildgenre der *urbs maritima*, der Ansicht von Küsten- und Hafenstädten, macht sich in den Villenbildern des späten Dritten und Vierten Stils ein verstärkter Realismus und eine beginnende Hinwendung zur dokumentarischen Landschaftsdarstellung bemerkbar, die sich im Einzelnen zwar am Vorbild wirklicher Bau- und Geländeformen orientiert, in der Gesamtkonzeption aber noch teilweise schematischen Simplifizierungen unterliegt. Ohne die einzelnen Villenbilder also konkret mit der jeweiligen Realtopographie zu verbinden, lässt sich doch festhalten, dass die Landschaftsformen dieser Bildgruppe ein verstärktes Interesse an topographischen Gesichtspunkten, eine zunehmende *topographische Intention*, entwickeln. Die präsentierten Villen werden in solche Umgebungen versetzt, die sich an die topographischen Verhältnisse der realen Villegiatur anlehnen und diese in „regionalen Varianten“ bis zu einem gewissen Grad und in formelhafter Vereinfachung widerspiegeln. Dementsprechend zeigen die Villenbilder bevorzugt solche Küstenformen, die auch in der realen Villegiatur des 1. vor- und nachchristlichen Jahrhunderts eine große Rolle spielten und als Umfeld eines herrschaftlichen Anwesens geläufig waren. Ähnlich wie das gleichzeitige Bildgenre der *urbs maritima* dokumentieren die Villenbilder einen Entwicklungsprozess der römi-

¹³⁴³ Cic. *Orat. pro Sest.* 93.

schen Landschaftsmalerei, der von den utopisch-unverortbaren Ideallandschaften wegführt, sich stattdessen vermehrt der zeitgenössischen Lebenswirklichkeit widmet und diese auch verstärkt in den Realraum einbindet – eine Einbindung, die in den Details noch summarisch bleibt, aber ansatzweise auf dem Weg zur darstellenden Topographie ist und damit einen wichtigen Indikator für die Strukturen der Raumerschließung bildet.

II. 1. 1. 5.

Um diese Mechanismen der Raumerfassung vor einem kulturhistorischen Hintergrund näher zu erklären und zu interpretieren, erschien es methodisch zweckmäßig, jene Aspekte der Bildsemantik zu berücksichtigen, die Aufschluss über die antiken Rezeptionsweisen der Landschaftsfresken geben. Denn der Großteil der erhaltenen Bilder mit sakral-idyllischen und nilotischen Landschaften konnte vom römischen Rezipienten vermutlich nicht nur als pure Dekoration und reizvoller Kontrast zum umgebenden Wandsystem verstanden werden, sondern wurde abhängig von Bildungsgrad und Stimmungslage des Betrachters mit einer breiten Palette an Assoziationsmöglichkeiten und „Vorstellungswelten“ unterlegt. Lassen sich die Wandmalereien des frühen und mittleren Zweiten Stils noch vorrangig als Instrument der Selbstdarstellung begreifen, die den Anspruch des Auftraggebers auf *honos*, *auctoritas* und *luxuria* unterstreichen und reale Machtfülle und Einfluss in prunkvollem architektonischem Gewand präsentieren sollen, hat eine veränderte politische Situation im späten Zweiten und Dritten Stil, am Beginn des römischen Prinzipats, einen Geschmacks- und Stilwandel in der Wanddekoration zur Folge. An die Stelle von illusionistischen Prunkbauten, fiktiven Theaterkulissen, herrschaftlichen Statussymbolen und Palastarchitekturen treten intime, gemilderte und verspielte Formen, hintergründige Ironie, feinsinnige Maskerade, Arabesken und eine sentimentale Verklärung altrömischer *modestia*. Inmitten dieser ambivalenten Funktionsweise römischer Wandmalerei, zwischen öffentlichem und privatem Raum, zwischen ideellen und ästhetischen Konzepten, zwischen geistesgeschichtlichen und politischen Faktoren, entwickelt sich die sakral-idyllische Landschaftsmalerei zu einer wesentlichen Bildgattung, deren Gehalt sich aus unterschiedlichen Quellen speist. Als zielführende Methode hat sich in dieser Hinsicht ein konzeptueller Vergleich zwischen sakral-idyllischen Bildern und kaiserzeitlicher Landschaftsdichtung erwiesen, da sich literarisches und malerisches Kunstschaffen in den letzten Jahrzehnten des 1. Jh. v. Chr. mit Bukolik, Naturidylle, Goldenem Zeitalter und religiöser Erneuerung ähnlichen Themenkreisen widmen und eine vergleichbare „Parallelführung“ im 1. Jh. n. Chr. dazu beiträgt, die Bedeutung des Konzepts „Villa“ in einem breiteren kulturhistorischen Rahmen zu erhellen. Auf diesem Wege ließ sich eine Fülle an inneren und äußeren Verwandtschaften zwischen der augusteischen Landschaftsmalerei und der gleichzeitigen Dichtung ausmachen, was nicht nur in der Feinheit der Darstellung (*elegantia*), der Einfachheit als ästhetischem Konzept, dem Hang zu subtiler Ironie oder Sentimentalität, sondern auch in der zunehmenden Hinwendung zum Thema Landschaft in den Werken von Tibull, Vergil, Horaz oder Propertius zum Ausdruck kommt. Sowohl in der Dichtkunst als auch in der Malerei kommt es zur Schaffung privater Wunschwelten, einer verklärten Naturauffassung, bei der Landschaft als idealisierter Rückzugsort gedacht wird. Eine zentrale Rolle in diesen fiktiven Landschaftsgebilden spielen in der Dichtung genauso wie in den Fresken die Bukolik, die bäuerliche Idylle und die Wiederbelebung des Sakralen. Die Elegien des Tibull oder die bekannte Alfiusepode des Horaz weisen die sakral-idyllischen Landschaften der Dichtung als Traumgebilde mit irrealen Charakter aus, als Ideal, das man nicht unbedingt realisiert wissen möchte, sondern in das man sich umso intensiver hineinräumt, um sich spielerisch bis ironisch damit zu identifizieren. Im Hinblick auf eine Interpretation der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei konnte als Fazit festgehalten werden, dass in ihr zahlreiche Anspielungen, Wunschvorstellungen und Verklärungsmechanismen vorhan-

den sind, die so verwandten Themenbereichen wie dem Goldenen Zeitalter, der *laus ruris* und dem ländlichen Kult angehören. Der römischen Dichtung vergleichbar wird Landschaft dabei nicht nur um ihrer selbst Willen thematisiert, sondern als eine Projektionsfläche für menschliche Sehnsüchte und Utopien genutzt, die emotional aufgeladen und als Symbol zentraler Leitideen wie Frieden, Einfachheit, Glück, Gerechtigkeit und Harmonie mit Göttern und Natur verstanden wird. Durch diese enge Verknüpfung der Sakral-Idylle mit dem menschlichen Dasein und der Welt des Göttlichen erhalten die Bilder nicht nur fiktiven, sondern auch subjektiven Charakter. In ihnen erscheint Natur nicht wie sie ist, sondern wie sie idealerweise sein sollte. Die Landschaft wird zu einer Metapher für den gelungenen, vollkommenen Daseinsentwurf, der gleichsam eine Übersteigerung des Realen ist, eine Überhöhung des Wirklichen und die Transzendierung des Tatsächlichen auf ein Ideal hin.

II. 2. 1. 5.

Dem vergleichbar schlägt sich das Konzept der Villa in den literarischen Äußerungen des späten 1. und frühen 2. Jh. n. Chr. ebenso nieder wie in den Ausformungen der römischen Villegiatur und trägt maßgeblich zum Verständnis der Villenbilder bei, wo es mit den spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten der Wandmalerei umgesetzt wird. Die beiden ergiebigsten Quellen für einen solchen Vergleich – die zwei Villengedichte des Statius und die Villenbriefe des jüngeren Plinius – wurden deshalb näher beleuchtet und hinsichtlich ihrer inhaltlichen Schwerpunktsetzung befragt. Als Leitmotive der Villegiatur, wie sie in den literarischen Belegen immer wiederkehren, erwiesen sich dabei die Themen der Naturbeherrschung, artifiziellen Überformung der Landschaft und der von Menschenhand geschaffenen Nachahmung der Natur (*imitatio ruris*). Die positive Bewertung künstlich gestalteter Landschaftsformen, die in den Villenbriefen des Plinius ein eindringliches Zeugnis findet, kann mit den Bildwerken insofern verglichen werden, als dort Gartenanlagen, Statuen und Baumpflanzungen wichtige Motive der artifiziellen Natur ausmachen. Die Fresken führen ein harmonisches Verhältnis zwischen Natur und menschlicher Lebenswelt vor Augen, die Landschaft wird in den Wohnbereich miteinbezogen, sodass es zu einer wechselseitigen Durchdringung und Verschmelzung kommt. Die intensiviertere Verflechtung von Kultur- und Naturelementen führt zu einem tendenziellen Wandel der Landschaftsauffassung, bei der nicht mehr allein der bukolische Naturausschnitt als idyllisches Versatzstück im Zentrum ästhetischer Aufmerksamkeit steht, sondern Luxusbauten, Küstenszenarien und künstlich gestaltete *topiaria opera* zu den bevorzugten Komponenten der Ideallandschaft aufsteigen. Diese neuartige Landschaftskonzeption, die als Produkt der julisch-claudischen und flavischen Zeit zu begreifen ist, feiert nicht mehr das *pietas*- und *rusticitas*-Ideal der augusteischen Epoche, sondern das privilegierte Villendasein in landschaftlicher *amoenitas*; es thematisiert nicht mehr die *paupertas*- und *modestia*-Vorstellungen der sakral-idyllischen Bilderwelt, sondern führt eine neue Mentalität vor Augen, die sich am Wohlstand eines mondänen Villendaseins orientiert. Im Lichte dieses Geschmackswandels werden nicht nur Villenbilder geschaffen, sondern die Villenbauten mit ihren Gartenanlagen formen auch die reale Landschaft, wobei es darauf ankommt, die Villa zu einem verkleinerten Abbild der Stadt zu stilisieren: Sie soll in ihrer Umgebung nicht wie ein bäuerliches Landhaus wirken, sondern wie das miniaturhafte, aber umso prächtigere Modell einer Stadt. Der landschaftliche Charakter der Villenlandschaft wird zunehmend urbanisiert. Ein Katalysator für diese Entwicklung in der suburbanen und kampanischen Villegiatur ist die Verbindung von ästhetischer Landschaftsrezeption mit einem kulturellen und gesellschaftlichen Umfeld, das eine verfeinerte Lebensweise, Ausstattungsluxus und persönliches *otium* zu den zentralen Wertvorstellungen erhebt und daraus einen ideell geprägten Lebensraum formt. Im Villendasein der späten Republik und frühen Kaiserzeit finden die römischen *nobiles* eine Möglichkeit, sich mit griechischer Kultur zu beschäftigen und gleichzeitig eine gehobene Lebensform mit privater Prachtentfaltung zu entwickeln, die dem Repräsentationsbedürfnis der Oberschicht entge-

genkommt und den Restriktionen des *mos maiorum* entzogen ist. Im Rahmen dieser Bildungs- und *otiums*-Kultur wird die Landschaft zu einem integralen Bestandteil des Wohnraums, deren ästhetischen Reizen man insofern zugänglich ist, als der Naturbezug keinen rein ökonomischen Gesichtspunkten mehr unterliegt, sondern zum Wohlbefinden des Villenbesitzers beiträgt und als geeignetes Umfeld eines anspruchsvollen Lebensstils erachtet wird. Diese vorbildhafte Wohnkultur ist in Form von Gärten, Parks und Panoramaausblicken untrennbar mit der umgebenden Landschaft verknüpft und so wesentlich an die *amoenitas* der Villa gebunden, dass sich die Entwicklung einer verfeinerten Landschaftswahrnehmung in Wechselwirkung mit dem Aufschwung der römischen Luxusvilla entfaltet. Grundlegend für die Herausbildung dieser ästhetischen Naturbetrachtung ist eine Reihe von kulturunabhängigen Voraussetzungen, zu denen neben der lebensweltlichen Naturdistanz eine technische Herrschaft über widrige Naturgegebenheiten, eine instrumentalisierte Agrarwirtschaft und die Loslösung von ausschließlich religiös geprägten Naturvorstellungen gehören. Diese Bedingungen – die auch als Hauptfaktoren für das Aufkommen der neuzeitlichen Landschaftskonzeption gelten – waren im Rahmen der römischen Villenkultur ebenfalls gegeben und ermöglichten nicht nur eine ideelle Hinwendung zur Natur, sondern auch die „Entdeckung“ jenes Naturbereichs, der ein abstraktes Ganzes bildet und seit der Neuzeit mit dem Terminus ‚Landschaft‘ bezeichnet wird. Während der späten Republik und frühen Kaiserzeit wird nicht nur eine Terminologie ausgebildet, um Gärten und Landschaften mit eigenen Worten zu bezeichnen, sondern es werden auch Landschaften beschrieben, gemalt und in Form von gelenkten oder panoramaartigen Ausblicken ästhetisch genossen. Ganz im Sinne einer echten Landschaftskonzeption konzentriert sich auch die Umgebungsbeschreibung der *Tusci* bei Plinius nicht auf einzelne Naturphänomene, sondern auf die „*forma regionis*“, gilt das Hauptaugenmerk dem landschaftlichen Ganzen, das beim Betrachter großes Entzücken hervorruft. Plinius setzt die einzelnen Naturausschnitte konsequent zu einem größeren Ganzen zusammen, und indem er den Gesamteindruck mit einem Amphitheater vergleicht und diesen explizit mit einer bildhaften, in sich geschlossenen Raumwahrnehmung in Verbindung bringt, erfasst er das Hauptkriterium einer subjektiven Bedeutung von ‚Landschaft‘.

Mit seiner engen Verflechtung der Bereiche *otium*, Luxus und Naturgenuss wird das Villenleben aber nicht nur zum Wohn- und Naturideal der Aristokratie, sondern zu einem verbindlichen Modell für die gesamte römische Gesellschaft, entwickelt sich der elitäre Wohnstil der Oberschicht zu einem Identifikationsmuster für die städtischen Bevölkerung des Mittelstandes. Der Stadtbewohner sehnt sich nach der Villa am Meer und dem luxuriösen Landleben, das realiter zwar unerschwinglich bleibt, aber insoweit in die Sphäre der städtischen *domus* hineinragt und in diese übertragen wird, als das mittelständische Haus der neronisch-flavischen Zeit mit einem „Flair“ von Villa ausgestattet wird, die Villa als Bildmotiv der Freskendekoration erscheint und die Gartengestaltung Anleihen bei der Villegiatur nimmt. Während die einen Villenbilder vor dem Hintergrund einer prächtigen Villa entstanden sind und wie die stolze Selbstbestätigung eines verfeinerten Lebensstils wirken, verfolgen die anderen womöglich die Intention, die realen Wohnverhältnisse zu überhöhen und zu bereichern, indem sie die konnotierten Wertvorstellungen der Villenwelt ins eigene Milieu übertragen. Hier wie dort führen die Villenbilder ein erstrebenswertes Ideal vor Augen, fungiert die Villa als Glückssymbol und Inbegriff eines unbeschwerten, erfüllten Daseins. Das Bedürfnis nach Selbstdarstellung in der Oberschicht und die Wunschvorstellungen der Mittelschicht gehen dabei ineinander über und müssen von Fall zu Fall unterschiedlich gewichtet werden. Einerseits vom Umfeld der realen Villegiatur getragen und von topographisch-architektonischen Anleihen bei der zeitgenössischen Lebenswirklichkeit geprägt, andererseits mit fiktionalen Komponenten aufgeladen, die noch in der Bukolik wurzeln, stellen die Villenbilder eine schillernde Verbindung von Ideal und Wirklichkeit her, die nicht mehr den sentimental Blick in eine utopische Vergangenheit verbildlicht, sondern sich an den Idealen der Gegenwart orientiert und eine intensive Bejahung der gehobenen Wohnkultur beinhaltet. Als formale und inhaltliche Weiterentwicklung der augusteischen Sakral-Idyllen doku-

III. Zusammenfassung der Ergebnisse und Ausblick

mentieren die Villenbilder die Hinwendung zu einer elitären, luxuriösen und tatsächlichen Lebenskonzeption, die nicht nur ersehnt, sondern nach Möglichkeit auch realiter umgesetzt wird, und verweisen als erstrebenswertes Sinnbild eines gelungenen Daseinsentwurfs auf ein allgemein akzeptiertes Gesellschaftsideal, das sich nur in direkter Wechselwirkung mit einer ihm gemäßen Landschaft entfalten kann.

3. Ergebnisse zur Raumerfassung und den Perspektiveformen

Bei den sakral-idyllischen Landschaftsszenen und Villenbildern, die unter den Ausdruck ‚Panoramadarstellung‘ fallen und ein weit gefasstes Raumgefüge zeigen, handelt es sich vielfach um solche Fresken, die innerhalb des architektonischen Wandsystems einen bildhaften Charakter besitzen. Im Gegensatz zu den umgebenden Architekturszenarien, die oft mit illusionistischem Anspruch konzipiert sind, wurden sie als separate Bildelemente eingefügt, die durch einen eigenen Rahmen vom Wandsystem getrennt sind und in ihrer Bildhaftigkeit betont werden. Dementsprechend sind die relevanten Landschaftsfresken auch nicht (oder nur kaum) in maßstäblicher und linearperspektivischer Übereinstimmung mit dem restlichen Wandsystem gestaltet, sondern erzeugen einen eigenständigen Bildraum. Innerhalb des gesamten Dekorationszusammenhangs handelt es sich bei den landschaftlichen Einzelszenen um Bilder in Bildern, die zwar im Kontext eines übergreifenden Systems stehen und darauf bezogen sind, aber gerade in Hinblick auf ihre perspektivische Struktur einer eigenen Gesetzlichkeit folgen. Während das Verhältnis der einzelnen Landschaftsbilder zum Wandganzen also nicht außer Acht gelassen werden sollte und die Positionierung im Dekorationszusammenhang auch stets Berücksichtigung fand, konnte von der perspektivischen Analyse des umgebenden Freskensystems insofern abgesehen werden, als die Landschaftsszenen ihre eigene Bildräumlichkeit entwickeln, die meist nicht in direkter Verbindung mit der perspektivischen Gestaltung des architektonischen Dekors steht. Beispielhaft hierfür ist etwa die Nordwand im Tablinum der Casa di Marcus Lucretius Fronto, wo die als Tafelbilder inszenierten Pinakes in den Seitenzonen linearperspektivisch nicht an die Architekturen des umliegenden Wandsystems angepasst sind (Abb. 311). Während die Stangenarchitekturen in der Mittel- und Oberzone anhand einer Axialperspektive₂ angelegt sind, die sich um eine Vertikalachse in der Bildmitte gruppiert, findet diese Protosagittale in keinem der beiden Villenbilder linearperspektivische Berücksichtigung. Stattdessen und entgegen einer Orientierung auf die Protosagittale der Architekturszenarie wird die Villenarchitektur im rechten Pinax einer Seitenansicht von rechts unterworfen; im linken Bild erscheint die *porticus triplex* zwar ebenfalls in Axialperspektive₂, etabliert allerdings eine *eigene* Protosagittale, die von der Vertikalachse der Architekturdekorationen unabhängig ist und sich inmitten des Villenbildes befindet¹³⁴⁴. Diese autonome Räumlichkeit der Landschaftsbilder erlaubte es, die landschaftlichen Panoramadarstellungen für sich zu betrachten und in weitgehender Ausklammerung des umgebenden Wandkontextes auf ihre perspektivischen Darstellungsformen hin zu analysieren – eine Analyse, die in Kap. II. 1. 2. und II. 2. 2. anhand einer chronologischen Denkmälerordnung erfolgte.

II. 1. 2. 1.

Im Verlauf des Zweiten Stils kommt es zur Ausformung jener landschaftlichen Bildgattung, die sich als sakral-idyllische Landschaftsdarstellung im definierten Sinne bezeichnen lässt. Es findet sich eine Vielzahl an unterschiedlichen Formaten und stilistischen Ausprägungen, die sich motivisch zwar alle dem sakral-idyllischen Thema widmen, aber formal und bezogen auf ihre Stellung im Wandsystem ein breites Spektrum an Variationsmöglichkeiten aufweisen.

¹³⁴⁴ Ein vergleichbares Beispiel, das sich der Casa di Lucretius Fronto direkt anschließen lässt, findet sich in der Casa Bellezza am Aventin (Raum B, Abb. 198. 199. 270). Obwohl die einzelnen Landschaftspinakes in eine axialperspektivisch angelegte Architekturfassade eingebunden sind, werden die Villenbauten innerhalb der Landschaftspinakes solchen Seitenansichten unterworfen, die sich *nicht* an der axialperspektivischen Spiegelungsachse orientieren, sondern dieser entgegengesetzt und autonom

konzipiert sind. Auf die Relevanz des Dekorationssystems und den Kontext des gesamten Wandzusammenhangs für die Beurteilung von Landschaftsbildern wurde neuerdings von Croisille (2010, 35 f.) aufmerksam gemacht. Bereits Woermann widmete sich der Frage, inwieweit eine linearperspektivische Anpassung von einzelnen Landschaftsbildern und den umgebenden Architekturfresken besteht (1876, 394). Zur Casa Bellezza vgl. Boldrighini 2003, 122–124; Croisille 2010, 46. 61.

Was die perspektivischen Strukturen am Ausgang der sakral-idyllischen Bildwerke betrifft, lassen sich die gelb-monochromen Paneele im Triclinium (14) der Villa Oplontis als exemplarische Zeugnisse der bildlichen Raumerschließung heranziehen (Abb. 356). Mit ihrer gestreuten Motivverteilung auf neutralem Malgrund gehören die Landschaftspaneele in Oplontis zu den besten Beispielen des sog. „Inselstils“ der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei. Die Bereiche zwischen den Motivinseln werden weitgehend leer belassen – eine Form der räumlichen Darstellungsweise, bei der die einzelnen Landschaftselemente dem hochrechteckigen Format entsprechend übereinander angeordnet sind, sodass es dazwischen zu Leerstellen kommt, die in der Forschung als „Staffelung“, „Registeranordnung“ oder „fehlende Kontinuität“ gedeutet wurden. Es gibt jedoch Argumente dafür, dass die gelb-monochromen Bilder in Oplontis und andere Beispiele des „Inselstils“ im Sinne einer sich fortsetzenden und kontinuierlichen Landschaft *intendiert* sind: Die neutral belassenen Zwischenräume des Inselstils verstärken zwar den Abstraktionsgrad des Landschaftsraumes, dessen Gesamtgefüge nicht explizit dargestellt ist, der Zusammenhang der Einzelemente im Sinne eines gemeinsamen Landschaftsraumes ergibt sich aber aus dem Motivkontext. Nichtsdestotrotz weisen die kleinen Landschaftsszenen keine konsequenten und einheitlichen Darstellungsformen auf, sondern bedienen sich einer Mischperspektive mit überwiegend axonometrischen_{Min} Tendenzen. Die Verteilung der Objekte übereinander ist im Vergleich mit den Ansichtshöhen der Einzelobjekte in einer zu steilen Draufsicht gewählt, was den Eindruck eines Geländeanstiegs zum Hintergrund erwecken könnte („Rampengelände“). Trotz der weitgehend normalansichtigen Darstellung der Architekturen sollte das Hochformat vermutlich annähernd vollständig ausgefüllt werden, was eine Verteilung der Motive mit gesteigerter Draufsicht oder ansteigendem Terrain zur Folge hatte. Eine kartographische Intention lässt sich aus dieser Vorgehensweise und der damit einhergehenden Mischperspektive aber nicht erschließen. Ein Charakteristikum der Licht- und Schattenperspektive, das sich bereits in Oplontis und danach immer wieder bemerkbar macht, ist die Übereinstimmung der bildinternen Schattengebung mit dem natürlichen und bildexternen Lichteinfall im jeweiligen Raum. Im Triclinium (14) erfolgt dieser natürliche Lichteinfall über die beiden Zugänge an der Ost- und Westwand, die Licht- und Schattenperspektive der Bildpaneele ist mit Rücksicht darauf konzipiert, während auf die Angabe von Schlagschatten noch verzichtet wird.

Eine der perspektivisch interessantesten Landschaftsdarstellungen stammt aus der Villa dei Papiri bei Herculaneum und wird in den späteren Zweiten Stil, ca. 40–30 v. Chr., datiert (Abb. 358). Dargestellt ist ein Waldheiligtum, bei dem der Versuch gemacht wird, eine Umfriedung in Schrägstellung zu präsentieren. Diese Überecklage wird nun nicht in axonometrischer Form (Isometrie, Dimetrie etc.) wiedergegeben, sondern in Zentralperspektive_{Min}, genauer einer Zweipunktperspektive_{Min}. Werden die Tiefenlinien des Bauwerks verlängert, zeigt sich, dass fast alle an zwei Fluchtpunkten (F1, F2) konvergieren, die korrekterweise auf einer horizontalen Verbindungsgeraden liegen (KH). Neben der Zweipunktperspektive_{Min} weist das Fragment der Pisonenvilla eine Axialperspektive₁ mit horizontaler Spiegelungsachse bei der Ädikula im Mittelgrund auf. Die Wahl der Ansichtshöhe – in diesem Fall eine Normalansicht – wurde aber relativ exakt mit dem konstruktiven Horizont der Zweipunktperspektive_{Min} übereingestimmt. Darin erweist sich eine profunde Kenntnis von annähernd zentralperspektivischen Zusammenhängen, die den gesamten Bildraum und die räumliche Einheit der Zentralperspektive betreffen. Die Linearperspektive in dem monochromen Fragment der Pisonenvilla deutet auf einen hohen Entwicklungsgrad in der Berücksichtigung zentralperspektivischer_{Min} Relationen hin, obwohl im Detail auch Axialperspektiven angewandt wurden. Eine gemeinsame konstruktive Horizontachse wird für alle Bildgegenstände etabliert und konsequent beibehalten, wodurch sich trotz axialperspektivischer Faktoren ein optisch stimmiges Raumgefüge ergibt. Damit scheint das Landschaftsfresko der Villa dei Papiri jenes „Horizontproblem“ gelöst zu haben, das seit dem Nilmosaik von Palestrina in den sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbildern immer wieder auftrat. Als ergiebig erwies sich auch eine Analyse der bildinternen Licht- und Schattenverhältnisse, die mit ihren fort-

schrittlichen Lösungen einen wesentlichen Beitrag zur Einheitlichkeit des landschaftlichen Raumgefüges leisten. In dieser Hinsicht darf das Fragment der Pisonenvilla als eine der perspektivisch komplexesten Landschaftsdarstellungen in der römischen Freskenkunst des 1. Jh. v. Chr. gewertet werden.

Neue Ergebnisse erbrachte auch eine Analyse des Gelben Frieses in der Casa di Livia, wobei die drei betrachteten Interkolumnien ein relativ einheitliches Gesamtbild im Bezug auf ihre Linearperspektive zeigen (Abb. 359–361). Den meisten Architekturen liegt eine näherungsweise Zentralperspektive_{Min} zugrunde, die gelegentlich Abweichungen von korrekten Konvergenzmustern im Sinne einer zentralperspektivischen Mischperspektive aufweist. Vermutlich im Sinne eines Querpanoramas wurden die einzelnen Hauptpunkte seitlich verschoben, was bei frontaler Raumlage eine Beibehaltung der Seitenansicht von rechts zur Folge hat. Während aufgrund des gewählten Friesformats keine sagittale Ordnung der Seitenansichten eingeführt wurde, bleibt eine ungefähr gleiche Lage des konstruktiven Horizonts mit leichten Schwankungen im Vergleich der drei Interkolumnien über die Friesabschnitte hinweg gewahrt, was die räumliche Einheit der Panoramadarstellung in hohem Maße verstärkt. Die konstruktive Horisonthöhe ist dabei annähernd so gewählt, dass sich eine erhöhte Normalperspektive_{Min} ergibt, wobei das erste Interkolumnium einen geringfügig niedrigeren Ansichtswinkel besitzt, das dritte Interkolumnium einen etwas höheren. Die Behauptung der Forschungsliteratur, dass der Ansichtswinkel für die Architekturen des Hintergrunds oft erheblich höher sei als für jene des Vordergrunds, ließ sich kaum bestätigen und war nur an einem Beispiel ersichtlich. Tendenzen zu einer zentralperspektivischen Mischperspektive kommen im Gelben Fries zwar an einigen Stellen vor, stehen aber einem weitgehenden Bemühen nach zentralperspektivischer_{Min} Einheitlichkeit des Landschaftsraumes gegenüber. Ein Missverständnis, dem es diesbezüglich vorzubeugen galt, war die immer wieder genannte „Staffelung“ der Hintergrundmotive auf einem höheren Grundlevel. Diese zweidimensionale Anordnung der Motive in der Bildebene ist jedoch ein Ausdruck für das tiefenräumliche Hintereinander in *jeder* Linearperspektive mit erhöhtem Ansichtswinkel, also in jeder Form der Draufsicht. Die Tatsache, dass die Einzelmotive im Gelben Fries übereinander erscheinen, je weiter sie im Hintergrund liegen, ist eine korrekte Konsequenz aus ihrer Darstellungsweise in erhöhter Normalperspektive_{Min}. Der spezifisch zentralperspektivischen_{Min} Form bzw. der zentralperspektivischen Mischperspektive entspricht auch die graduelle Größenreduzierung zum Hintergrund, wobei der Gelbe Fries hier nicht schematisch zwischen Vorder- und Hintergrund trennt, sondern einen großen Variantenreichtum aufweist. Der jeweiligen Entfernung von der Bildebene entsprechend, sind die Architekturen kontinuierlich verkleinert und erscheinen im fernsten Hintergrund nur mehr als winzige Schemen. Trotz des neutral-monochromen Hintergrunds und des Verzichts auf durchgehend gemalte Bodenstrukturen werden die einzelnen Motive mithilfe linearperspektivischer Mittel zu einem kontinuierlichen Landschaftspanorama verbunden. Dem Gelben Fries eine segmentierte oder diskontinuierliche Räumlichkeit zuzuschreiben, erscheint angesichts dieser fortgeschrittenen linearperspektivischen Vereinheitlichung verfehlt. Ein weiterer Aspekt, der die Kontinuität des Landschaftsraumes noch verstärkt, ist die Behandlung von Licht und Schatten. Der Lichteinfall wird dabei recht konsequent von links vorne angenommen. Wie auch an anderen Landschaftsbildern beobachtet werden konnte, wiederholt sich im Gelben Fries nicht nur die Beachtung der bildexternen Lichtquelle im Raum, sondern auch jenes Muster, bei dem Lichteinfall und Projektionsrichtung einander entgegengesetzt sind, sodass die Seitenansichten der Architekturen weitgehend im Eigenschatten liegen. Die Darstellungsform des Querpanoramas ermöglicht es zudem, einen weitläufigen Landschaftsraum in unterschiedlichen Aspekten zu erschließen und optisch zu „durchwandern“, um die Kleinteiligkeit des Idyllisch-Genrehaften mit der Idee einer überregionalen Einheit zu verbinden.

Die Landschaftsfresken in den beiden Columbaria der Villa Pamphili ließen sich dem Gelben Fries der Casa di Livia und den Sakral-Idyllen der Villa Farnesina sowohl chronologisch als auch hinsichtlich der verwendeten Raumerfassungsmechanismen anschließen, da in ihnen die

wesentlichen Merkmale perspektivischer Gestaltungsweise während des Zweiten Stils prägnant versammelt sind (Abb. 366–369). Ähnlich wie in der *Ambulatio F* der Villa Farnesina wird die monochrome Technik zugunsten einer annähernd realistischen Polychromie aufgegeben, anders als in den elaborierten Landschaftsszenen des Gelben Frieses sind die perspektivischen Ausdrucksmittel in den *Columbaria*-Bildern aber besonders einfach und spiegeln das Standardrepertoire an etablierten „Perspektiverezepten“ am Ende des 1. Jh. v. Chr. wider. Die perspektivischen Techniken sind auf einige schablonenartige, wenngleich wirkungsvolle Schemata reduziert, die eine rasche und mitunter flüchtige Ausführung der Landschaftsbilder ohne größeren Aufwand erlaubten. Charakteristisch sind die räumliche Anlage im „Inselstil“ und die vignettenhafte Verteilung der Motive auf einem leer belassenen, weißen Malgrund. Der neutrale Fond übernimmt eine ambivalente Funktion und kann mehrdeutig aufgefasst werden: als Himmel im oberen Bildbereich, als Ebene, dunstverhangenes Gelände oder Gewässer im unteren bzw. mittleren Bildbereich. Der neutrale und zweidimensionale Malgrund wird dabei in einen diffusen Raum umgedeutet, der sowohl räumlich verbindend als auch trennend wirkt, das Bild in einzelne Vignetten zerlegt, diese aber im Sinne eines gemeinsamen Landschaftsraumes zusammenschließt. Dabei erfolgt eine besonders einfache und schematische Einteilung des Tiefenraumes in zwei gesonderte Raumbereiche: Vorder- und Hintergrund, die voneinander abgesetzt sind, ohne dass eine explizit dargestellte Verbindung bestehen würde. Diese Schematisierung der tiefenräumlichen Struktur in eigenständige „Raumzonen“ hat einen für den Zweiten Stil typischen Abstraktionsgrad des Raumgefüges zur Folge, in dem die einzelnen räumlichen Schichten, Vorder- und Hintergrund, hauptsächlich durch die zentralperspektivische_{Min} Größenreduzierung der Motive zusammengehalten werden. Die Verkleinerung der Tempel, Porticen und Turmhäuser im Hintergrund erfolgt auf empirischem Wege, wird als zusätzliche „Gestaltungsregel“ eingeführt und ist nicht Ergebnis einer zentralperspektivischen Konstruktion. Derselbe Schematisierungsgrad konnte im Hinblick auf die eigentliche Linearperspektive festgestellt werden, da für die Architekturen hauptsächlich Aufrisse, über Eck gestellte Orthogonalperspektiven oder simple Seitenansichten in Frontallage Verwendung finden. Konvergierende Tiefenlinien sind nur an den Kultbauten und Landhäusern im Vordergrund auszumachen, wobei die Tiefenlinien meist eine zentralperspektivische Mischperspektive andeuten. *Summa summarum* ergab sich für die Landschaftsbilder der *Columbaria* eine leicht erhöhte Normalansicht in zentral-parallelperspektivischer Mischperspektive₂. Von einer „Vogelperspektive“ oder einem „hohen Augpunkt“ lässt sich für die normalansichtigen Architektur- und Landschaftsbilder am Ende des Zweiten Stils nicht sprechen. Ein zusätzlicher Indikator von Tiefenräumlichkeit ist die Anwendung einer starken Luft- und einer leichten Farbperspektive.

II. 1. 2. 2.

Während des Dritten Stils nimmt die Anzahl an Panoramadarstellungen innerhalb des sakral-idyllischen und nilotischen Genres verhältnismäßig ab und das, obwohl sich von augusteischer bis claudischer Zeit eine große Blüte der sakral-idyllischen Landschaftsform verzeichnen lässt. Eine mögliche Ursache für den prozentualen Rückgang an Panoramadarstellungen könnte im Wandel der Dekorationssysteme zu suchen sein, dem Aufschwung neuer Gestaltungskriterien und -präferenzen sowie der generellen Bevorzugung miniaturhafter, filigraner und elegant-ornamentaler Formen. Ein weiterer Grund für das weitgehende Fehlen von Panoramadarstellungen in den Sakral-Idyllen dieses Zeitraums liegt wohl in der stark betonten Flächigkeit der Wandsysteme und dem weitgehenden Verzicht auf eine tiefenräumliche Struktur innerhalb der sparsamen architektonisch-linearen Dekorationen.

Als bezeichnend für die perspektivischen Strukturen und die Mechanismen der Raumerfassung im frühen Dritten Stil erwies sich ein Freskenfragment der Villa Albani, dessen erweiterte Tiefenwirkung Beachtung verdiente (Abb. 370): Die weitläufige Küstenszenerie gibt den Blick in die Ferne frei und reicht gleichsam an eine Art natürlichen Horizont heran. Im Vergleich mit den Landschaftsbildern des Zweiten Stils bedeutet die Entwicklung der Tiefenräumlichkeit einen

deutlichen Fortschritt in der Genese der Panoramadarstellungen. Weniger innovativ mutet die Beibehaltung des „Inselstils“ an, der bereits ein wesentliches Charakteristikum der Raumbehandlung im Zweiten Stil war. Die einzelnen Landschaftsmotive sind auf einem neutral-weißen Hintergrund platziert, der im Kontext des Albani-Fragments gleich mehrere Funktionen übernimmt und sowohl Geländepartien andeutet als auch im Sinne von Wasserflächen und Himmel zu interpretieren ist. Obwohl sich noch malerisch unverbundene Landschaftsvignetten ausmachen lassen, werden verhältnismäßig große Bereiche von Gelände und Gewässer bereits mithilfe von eigenem Farbauftrag angegeben, was eine Weiterentwicklung zum „Inselstil“ der vorangehenden Landschaftsbilder ankündigt. Die Motivvignetten sind zunehmend verdichtet, verschränkt und zusammengeschlossen, die Kontinuität des Landschaftsraumes erscheint weniger abstrakt, die landschaftliche Einheit wird ausführlicher gestaltet. Wichtigster Faktor für das Zustandekommen der betonten Fernwirkung ist eine annähernd zentralperspektivische_{Min} Maßstabsverkleinerung der Motive im Hintergrund. Das Ergebnis dieser empirischen Größenreduktion ist nichtsdestotrotz wirkungsvoll und erreicht eine weitgehende Anpassung an die Verhältnisse optischer Landschaftseindrücke. Diskrepanzen machen sich erst bemerkbar, sobald die Linearperspektive der Architekturen näher analysiert wird, wobei einmal mehr das „Horizontproblem“ – die mangelnde Übereinstimmung des konstruktiven Horizonts mit dem natürlichen Horizont – eine Rolle spielt. Während die Linearperspektive der einzelnen Architekturen zwischen leichter Draufsicht, (erhöhter) Normalansicht und Unteransicht schwankt, ist die Verteilung der Bildelemente im Tiefenraum im Sinne einer erhöhten Normalperspektive_{Min} oder sehr leichten Vogelperspektive_{Min} gestaltet. Die Anordnung im Tiefenraum wurde aber so geschickt gehandhabt und mit den Linearperspektiven der Architekturen kombiniert, dass trotz der Anwendung einer zentralperspektivischen Mischperspektive auch für den modernen Betrachter der Eindruck eines einheitlichen Raumgefüges entstehen kann.

Im „Roten Cubiculum“ von Boscotrecase wurden exemplarisch jene Neuerungen des Dritten Stils ersichtlich, die der räumlichen Gestaltungsweise und Perspektivetechnik bis in den Vierten Stil zugrunde liegen (Abb. 371–373). Ein entscheidendes Merkmal, das sich in den drei Landschaftsszenen von Boscotrecase bemerkbar machte, war der engere räumliche Zusammenschluss – die Verschränkung der einzelnen Landschaftselemente zu einem kompakten Ganzen und die weitgehende Aufgabe des „Inselstils“. Jene Motive, die im Zweiten Stil noch lose im Bildraum verteilt wurden, sind jetzt stärker konzentriert, vereinheitlicht und miteinander verbunden. Der „Inselstil“ verwandelt sich in eine malerisch gefasste und klarer definierte Raumbühne, auf der sich die landschaftlichen und architektonischen Elemente befinden. Dabei erstreckt sich das Gelände durchgehend bis in den Hintergrund, der Boden wechselt sich mit vereinzelt Gewässerzonen ab, die Übergänge sind fließend und ohne die bekannten „Lücken“. Damit löst die farblich gestaltete und ununterbrochene *Darstellung* der Grundebene im Dritten Stil die Problematik des „Inselstils“, die in der Forschung vielfach zu dem Missverständnis führte, es würde sich bei den „lückenhaften“ Landschaftsbildern um eine diskrete, diskontinuierliche Raumerfassung handeln. Die Landschaftsszenen des „Roten Cubiculum“ bewältigen die darstellerische Schwierigkeit erstmals vollständig und lassen keinen Zweifel an der Bildintention eines bruchlosen und durchgehenden Raumgefüges aufkommen, wobei die malerische Ausgestaltung des Geländes den entscheidenden Schritt zur *Sichtbarmachung* und *Verdeutlichung* von räumlicher Einheit und landschaftlicher Kontinuität bildet. Reste des „Inselstils“ haben sich nur an den Rändern der Landschaftsbilder in Form von großformatigen Vignetten erhalten, die auf eine neutral-weiße Malfläche platziert sind und in diesem unklaren Medium zu schweben scheinen. Dementsprechend kann die weiße Malfläche nicht nur als zweidimensionaler Bildträger aufgefasst werden, sondern an den verschwommenen Rändern auch als Bestandteil des Landschaftsraumes, als Luft oder Nebelschwaden, aus denen sich die Landschaft herauslöst. Durch die Ambivalenz des weißen Hintergrunds bleibt eine eigenständige und farbliche Gestaltung des Himmels noch ausgeschlossen, wird der weiße Malgrund gleichzeitig als dreidimensionaler Luftraum interpretiert. Für

den Betrachter kann sich der Effekt von diffusen Traumbildern ergeben, die aus einem undeutlichen Nebel auftauchen, wie eine „Fata Morgana“ darin fluktuieren und sich mit ihren Rändern wieder im Dunst verlieren. Verstärkt wird dieser Eindruck durch den Einsatz der atmosphärischen Perspektive, die in den Boscotrecase-Bildern gekonnte Anwendung findet. Eine weitere Neuerung in der räumlichen Anlage der Landschaftsbilder ist eine zunehmende Gestaltung des natürlichen Horizonts. Während des Zweiten Stils wurde auf seine explizite Darstellung noch verzichtet, verlor sich der Hintergrund oft in einer undefinierten, leer belassenen Ferne. In den Landschaftsbildern des „Roten Cubiculum“ wird das Problem der Horizontdarstellung mithilfe eines klaren Sichtabschlusses gelöst und eine räumliche Begrenzung des Hintergrunds in Form von Bäumen und hohen Bergketten geschaffen, die als hinterste Sichtbarriere fungieren. Zwar bleibt in allen Landschaftsbildern eine große Fernwirkung erhalten, der Tiefenraum verliert sich aber nicht mehr in einem ununterscheidbaren „Nichts“, sondern wird in allen Bereichen räumlich strukturiert und demselben Raumgefüge eingeordnet. Dass eine Form der linearperspektivischen Mischperspektive in den Landschaftsbildern des „Roten Cubiculum“ vorliegt, lässt sich nicht bezweifeln, die bestehenden Diskrepanzen werden aber weitgehend geglättet und dem Versuch unterzogen, ein möglichst einheitliches und kontinuierliches Raumgefüge zu kreieren. Dieser Versuch führt zur Anwendung jener zentral-parallelperspektivischen Mischperspektive₂, die auf empirischem Wege gewonnen wird und den Ergebnissen der Zentralperspektive bis zu einem gewissen Grad ähnelt. Die relativ konsistente Wirkung auf den Betrachter darf gerade angesichts der vorhandenen Unstimmigkeiten als Errungenschaft bezeichnet werden, die darin besteht, die Divergenzen der Darstellungsformen zu kaschieren und zu glätten. Wie bereits in anderen Ausmalungskontexten festzustellen war, sind die Licht- und Schatteneffekte der Landschaftsbilder im „Roten Cubiculum“ mit der realen Beleuchtungssituation an ihrem Anbringungsort übereinstimmend. Im Hinblick auf die räumlich-perspektivische Gestaltungsweise darf das Landschaftsbild der Westwand als besonders weit entwickelt bezeichnet werden, da hier nicht nur Luft- und Farbperspektive geschickt angewandt wurden und eine weitgehend stimmige Behandlung von Licht und Schatten stattfand, sondern auch die mischperspektivischen Tendenzen soweit überwunden sind, dass sie sich der generellen Raumwirkung einer Zentralperspektive_{Min} annähern und die „Horizontproblematik“ hier nicht eklatant ist (Abb. 373). Auch die Anwendung zweipunktperpektivischer_{Min} Verfahren und ihr prominentes Auftreten im Westwandfresko sind hervorzuheben.

II. 2. 1.

Stärker als in den sakral-idyllischen Bildern des „Inselstils“ und vergleichbar mit den Erzeugnissen des Vierten Stils macht sich in den Villenbildern das Bestreben nach einem kohärenten und möglichst einheitlichen Raumgefüge bemerkbar. Ab dem späten Dritten Stil verwenden die Villenszenen eine durchgehend gestaltete Grundebene sowie eine malerisch ausgereifte Darstellung von Gelände- und Gewässerpartien, was maßgeblich zur Schaffung eines kontinuierlichen Tiefenraumes beiträgt. Verstärkt wird diese „realistische“ Form der Raumbehandlung durch die Verwendung einer natürlichen Polychromie, das Bemühen um einen logischen Raumaufbau und die Effekte der atmosphärischen Perspektive, wobei die weitgehend konsistente Angabe von Eigenschatten ebenfalls ein entscheidender Faktor für die Suggestion eines illusionistischen Raumganzen ist. In den meisten Fällen wirkt die Verteilung der Architekturen auf die verschiedenen Zonen des Tiefenraumes insofern überzeugend, als sich Verstöße gegen zentralperspektivische Prinzipien und eine fehlerhafte Positionierung auf der Grundebene erst bei genauerer Betrachtung feststellen lassen. In den Villenbildern ist die Bevorzugung eines relativ hohen Ansichtswinkels deutlicher ausgeprägt als in den sakral-idyllischen Szenen, die meist zwischen einer Normalansicht und einem leicht erhöhten Blickwinkel schwanken.

Das Villenbild MN 9406b zählt im Hinblick auf seine perspektivische Gestaltung zu den interessantesten und aufschlussreichsten Beispielen der römischen Landschaftsmalerei (Abb. 389).

Seine bildliche Raumstruktur erwies sich als so komplex, mitunter verwirrend, dass bereits die Deutung der Motive und ihr räumliches Verhältnis zueinander genauer Aufmerksamkeit bedurfte: Als Hauptmotiv des polychromen Pinax erhebt sich eine mehrflügelige Villenanlage, bei der es sich vermutlich um eine „Variante“ der II-förmigen *porticus triplex* handelt, deren Grundriss Λ -förmig zu interpretieren ist (Abb. 390). Der zentral-symmetrischen Architektur entspricht ein zentral-symmetrischer Bildaufbau, welcher den Architekturkomplex so zur Bildebene platziert, dass sich die Porticen zum Betrachter öffnen. Das Gartenareal, dessen Begrenzung vermutlich parallel zur Porticusarchitektur zu denken ist, bildet kein Rechteck, sondern ein Trapez. Das Villenbild aus dem mittleren Dritten Stil verwendet bereits eine natürliche Farbpalette und eine durchgehende Geländedarstellung, die den Inselstil vollständig verdrängt hat. Auch in der Etablierung einer Protosagittalen und eines Protohorizonts sowie der damit einhergehenden Annäherung an eine zentralperspektivische_{Min} Raumerschließung geht der Villenpinax MN 9406b über die meisten Vorläufer der römischen Landschaftsmalerei hinaus und wird vollständig auf Grundlage linear-konvergierender Perspektivverfahren entwickelt, die eine signifikante Zwischenstellung zwischen Axialperspektive₂ und Zentralperspektive_{Min} einnehmen. Im Hinblick auf eine annähernd zentralperspektivische_(Min) Darstellung besonders konsequent ausgearbeitet sind die beiden Porticen des Hauptkomplexes, deren einsehbare Tiefenlinien recht genau auf ihre jeweiligen Fluchtpunkte konvergieren. Diese Fluchtpunkte (F1 und F2) befinden sich aufgrund der vorausgesetzten Schrägstellung der Porticen zur Bildebene jeweils rechts bzw. links vom angenommenen Hauptpunkt und der Sagittalen. Höchst interessant hinsichtlich der Möglichkeiten und Grenzen antiker Zentralperspektive_{Min} ist die Darstellung des trapezförmigen Gartenareals im Vordergrund, dessen Seiten vermutlich parallel zu den Porticen gedacht sind, während die Schmalseite weiter vom Betrachter entfernt liegt. Die konvergierenden Tiefenlinien des Trapezes schneiden sich kompositorisch effektiv in der Mitte des Tempelpodiums und markieren damit einmal mehr den zentral-symmetrischen Bildaufbau. Dieser Schnittpunkt, der für die Bildkomposition durchaus gelungen anmutet, darf jedoch keinesfalls mit einem Hauptpunkt im Sinne der Zentralperspektive verwechselt werden, da es sich um einen Schnittpunkt solcher Geraden handelt, die sich bei entsprechender Verlängerung im Endlichen treffen – weshalb der Kreuzungspunkt auch inmitten der Grundebene und noch vor dem Tempel liegt. Die tatsächlichen Fluchtpunkte der Tiefenlinien müssten bei vorausgesetzter Parallelität mit den Porticen in F1 und F2 münden. Tatsächlich schneiden die Tiefenlinien des Gartentrapezes den Protohorizont zwar nicht weit entfernt von F1 und F2, sind aber offensichtlich nicht mit diesen Fluchtpunkten übereingestimmt, sondern bilden eigene aus. Es hat also den Eindruck, dass die entsprechenden Tiefenlinien weniger nach zentralperspektivischen Kriterien konzipiert wurden, sondern ihr Schnittpunkt vielmehr anhand kompositorischer Prinzipien festgelegt wurde. Dass die suggestive Anlage eines trapezförmigen Gartenareals darüber hinaus auch zentralperspektivische Verwirrung verursachte und womöglich dazu verführte, dem Schnittpunkt fälschlicherweise eine konstruktive Relevanz beizumessen, ihn vielleicht sogar mit dem Hauptpunkt zu verwechseln, wird an den Gartenpfeilern deutlich, die an den Ecken des „Trapezgartens“ aufgestellt sind. Diese Gartenpfeiler, die realiter vermutlich gleich groß zu denken sind, werden linear-konvergierend dargestellt. Es liegt jedoch keine Konvergenz mit dem Protohorizont und den maßgeblichen Fluchtpunkten F3 und F4 vor, sondern die relevanten Tiefenlinien münden in den Schnittpunkt der Trapezgeraden! Aus der Konzeption der Linearperspektive in MN 9406b lässt sich deshalb folgender Schluss ziehen: Es handelt sich um eine entwickelte und differenzierte Form der Axialperspektive₂, die zwar an der Schwelle zur Zentralperspektive steht, im Detail aber noch einige Diskrepanzen, Vagheiten, Inkonsequenzen und Missverständnisse aufweist. Obwohl Vorläufer einer Sagittalen und eines konstruktiven Horizonts unter Zuhilfenahme einer zentral-symmetrischen Komposition bereits etabliert sind und die Tiefenlinien einiger Objekte recht stimmig ihren jeweiligen Fluchtpunkten zugeordnet werden, finden konstruktiver Horizont und Sagittale nicht für sämtliche Bildelemente dieselbe konstruktive Berücksichtigung, sondern werden gelegentlich

zugunsten kompositorischer Richtlinien vernachlässigt. Das hohe Maß an optischer und zentralperspektivischer Sensibilität, das in MN 9406b einen gelungenen Ausdruck findet, äußert sich vor allem in der kompositorischen Ausnutzung zentralperspektivischer Zusammenhänge und einer darauf abgestimmten architektonischen Konzeption. Obwohl sich der Villenpinax MN 9406b keiner konsequent konstruierten Zentralperspektive bedient und es gelegentlich noch zu Verwechslungen zwischen zentralperspektivischer_{Min} Raumdarstellung und zentral-symmetrischer Komposition kommt, dokumentiert dieses herausragende Landschaftsbild nicht nur die relativ weit entwickelten Strukturen zentralperspektivischer_{Min} Raumerfassung, sondern auch den Willen und die Möglichkeit zur zentralperspektivischen_{Min} Raumgestaltung, die bereits in Ansätzen zur illusionistischen Tiefenerweiterung genutzt wird.

Die Pinakes im Tablinum der Casa di Lucretius Fronto gehören aufgrund ihres leidlich guten Erhaltungszustandes *in situ* zu den wichtigsten Vertretern der Villenlandschaftsmalerei und zu den Paradebeispielen des Genres im Dritten Stil (Abb. 394–400). Es handelt sich um das einzige Ensemble aus Villenbildern dieser Zeitstufe, das im ursprünglichen Kontext des Dekorationssystems überliefert ist und darüber hinaus aus stilistischen Gründen auch relativ plausibel in die Zeit um 40 n. Chr. datiert werden kann. Der bekannteste der vier Villenpinakes gibt den Binnenlandtypus mit einem prunkvollen Architekturkomplex wieder, der das II-förmige Schema der *porticus triplex* aufgreift und bereichert (Abb. 394). Die II-förmige Anlage erscheint in axial-symmetrischer Raumlage und öffnet sich frontal zur Bildebene. Die Interpretation der prächtigen Architektur mit ihrer landschaftlichen Einbettung, dem umgebenden Park und dem formalen Garten als römische Villa erscheint evident, die räumliche Struktur der Anlage so deutlich und präzise, dass sich der Grundriss relativ einfach rekonstruieren ließ (Abb. 395). Das Zustandekommen dieser räumlichen Prägnanz beruht interessanterweise auf einer charakteristischen Mischperspektive. Zunächst konnte der geschickte Einsatz von Luft- und Farbperspektive konstatiert werden. Ein weiterer Faktor, der die einheitliche Wirkung des Raumgefüges verstärkt, ist die relativ konsequente Verteilung der Eigenschatten, die einer Beleuchtungssituation von links vorne entspricht. Was die Beleuchtungssituation der Villenbilder in der Casa di Lucretius Fronto betrifft, wurde wie in anderen Beispielen der römischen Landschaftsmalerei das Verhältnis von Realraum und Bildraum berücksichtigt. Das Tablinum der *domus* öffnet sich nach Westen ins Atrium, das seine natürliche Beleuchtung durch das *compluvium* empfängt – eine externe Lichtquelle, die in den Landschaftsfresken für die bildinterne Lichtsituation Rechnung getragen wurde. Weniger einheitlich und kohärent nimmt sich die Konzeption der Linearperspektive aus, die im Hinblick auf den II-förmigen Villenkomplex einer Axialperspektive₂ entspricht. Die konvergierenden Orthogonalen der Porticusflügel orientieren sich mehr oder weniger an einer Protosagittalen, die etwas nach links „abzudriften“ scheint. Die resultierende Axialperspektive₂ bedient sich einer relativ hohen Draufsicht, die gegenüber dem kavalierperspektivischen Ansichtswinkel im Vordergrund (Gartenbezirk) aber etwas gemildert ist, was ansatzweise eine zentralperspektivisch stimmige Verringerung der Aufsicht mit der Entfernung zur Folge hat. In linearperspektivischer Hinsicht verwendet der linke Nordwandpinax also eine interessante Variante der zentral-parallelperspektivischen Mischperspektive: eine Axialperspektive₁ für den Garten im Vordergrund, eine (konvergierende) Axialperspektive₂ für den Villenkomplex und eine zentral-parallelperspektivische Mischperspektive₂ im Hintergrund, die das Maß der Draufsicht gegenüber den Mittelgrundarchitekturen nicht entschieden genug verringert. Das Ergebnis ist – vielleicht überraschend – ein optisch stimmiges und visuell überzeugendes Raumgefüge, das den Eindruck großer Tiefenräumlichkeit hervorruft und gleichzeitig einen hohen Grad an räumlicher Prägnanz besitzt. Raumstrukturen, Lageverhältnisse und Grundrissformen werden dem Betrachter eindringlich und deutlich vermittelt, die Landschaft präsentiert sich sowohl anschaulich und visuell ansprechend als auch übersichtlich und räumlich klar strukturiert.

II. 1. 2. 3.

Waren Panoramadarstellungen innerhalb der sakral-idyllischen Landschaftsbilder während des Dritten Stils nur vereinzelt anzutreffen, ließ sich im Vierten Stil ein starker Aufschwung an solchen sakral-idyllischen Szenen verzeichnen, die unter die Bezeichnung «Panoramadarstellung» fallen, also ein ausgedehntes landschaftliches Raumgefüge mit erweiterter Tiefenräumlichkeit zeigen. Obwohl die Fortführung des sakral-idyllischen Motivrepertoires auch im Vierten Stil unterbrochen ist, machen sich in erneronischer bis flavischer Zeit eine quantitative Zunahme und ein großer Variantenreichtum bemerkbar. Angesichts der breiten Palette an Bildformaten, Farbgebung und Stilistik lässt sich von einer neuerlichen Blüte der Landschaftsmalerei sprechen. Auch die Weitläufigkeit und Fernwirkung, die in vielen Panoramadarstellungen des Vierten Stils mithilfe atmosphärischer und linearer Perspektiven erreicht wird, geht tendenziell über die Errungenschaften der vorangehenden Zeitstufen hinaus, wobei gerade die Villenszenen eine ausgeprägte Tendenz zur panoramaartigen Raumerfassung besitzen, während die Sakral-Idyllen vermutlich aus bildsemantischen Gründen ein eher „beschaulicheres“ Raumgefüge bevorzugen. Hier wie dort lässt sich jedoch ein gesteigertes Bedürfnis nach räumlicher Weite und Tiefe feststellen, das darauf abzielt, größere Raumbereiche und ganze Landstriche zu präsentieren. Diese Entwicklung zur weitläufigen Panoramadarstellung, die sich im fortgeschrittenen Dritten Stil bereits ankündigte und im Vierten Stil voll entfaltete, gelangt nicht nur zu Querpanoramen im Friesformat, sondern auch zu abgeschlossenen Einzelbildern, die mitunter ganze Wandflächen füllen können und sogar im Maßstab den Entwurf einer „großräumigen“ Landschaftsdarstellung umsetzen (Casa dei Ceii, Casa della Fontana Piccola).

Eines der bekanntesten Beispiele für die quadratischen Einzelbilder des Vierten Stils ist ein ausgeschnittenes Landschaftsfresko in Neapel (MN 9418), das den Titel „verirrter Widder“ trägt (Abb. 378). Über der schroffen Berglandschaft ist blauer Himmel zu sehen, wobei die farblich gefasste Darstellung des Himmels im sakral-idyllischen Genre eine Neuerung des Vierten Stils ist. Trotz der unklaren Raumstruktur, der zahlreichen Vagheiten und des diffus organisierten Raumgefüges wird eine starke räumliche Wirkung erzeugt, die fast ausschließlich durch das geschickte Hintereinander der Felsmassive und ihre Überschneidungen erreicht wird. Während linear-perspektivische Faktoren kaum eine Rolle spielen, wird eine wirkungsvolle Raumsuggestion mit farblichen Mitteln und einer kulissenartigen Tiefenschichtung des Gebirges hergestellt. So findet sich eine geschickte Anwendung von Luft- und Farbperspektive sowie eine ausführliche, wenn auch eigenwillige Behandlung von Licht und Schatten. Besonders interessant und perspektivisch ambitioniert ist die Darstellung der Schlagschatten am Bergheiligtum, die trotz kleiner Unstimmigkeiten auf eine genaue Schattenbeobachtung hinweist. In dieser Hinsicht ist das Neapler Fresko bezeichnend für die Entwicklung perspektivischer Gestaltungsmechanismen im Vierten Stil: Mithilfe simpler Gestaltungs-kriterien und räumlicher „Darstellungsrezepte“ wie Luft- und Farbperspektive, einfacher Linearperspektive, vielfacher Überschneidungen und reichhaltiger Schattengestaltung werden illusionistische Landschaftsbilder mit ansprechendem Raumeindruck erzeugt. Dieser effektbetonten Gestaltungsweise entspricht es, wenn in „*L'Ariete smarrito*“ eine Normalansicht gewählt wurde, die sich am Raumerlebnis eines stehenden Betrachters orientiert, der sich in etwa auf Höhe des Bergheiligtums befindet. Im Neapler Fresko wird vor allem ein visionär-stimmungsvolles Landschaftsbild angestrebt, das in dem Übergangsfeld „Karte – Landschaftsbild“ eindeutig zu positionieren ist und hierzu alle erforderlichen Kriterien der Raumerschließung ausgebildet hat.

Bei einem kleinformatigen Landschaftsfresko unbekannter pompejanischer Herkunft im Neapler Nationalmuseum (MN 9488) handelt es sich insofern um ein wichtiges Beispiel für die Entwicklung landschaftlicher Perspektive, als die Möglichkeiten, Leistungen und Grenzen perspektivischer Mechanismen gut nachzuvollziehen sind (Abb. 382). Die sakral-idyllische Szenerie entfaltet sich weitläufig vor dem Betrachter und darf als exemplarisches Zeugnis einer Panorama-

darstellung im definierten Sinne gelten. Indem die räumliche Kontinuität mithilfe durchgehender Terrainangaben und einem farblich gefassten Himmel malerisch gestaltet ist, wird die Einheit des Tiefenraumes optisch wirkungsvoll umgesetzt. Die visuellen Brüche und Schwierigkeiten, die der Inselstil aufwarf, sind auf dieser Stufe vollständig überwunden. Das landschaftliche Raumgefüge gewinnt zunehmend an Festigkeit und Stabilität, die einzelnen Bildelemente „schwimmen“ nicht mehr lose auf einem unbestimmten Nebelmeer, sondern finden ihren festen Platz auf einer vorgegebenen Grundebene. In Form eines natürlichen Horizonts erhalten die Grenzen des Sichtraums eine erkennbare Markierung, was deutlich zur Fixierung der Raumstruktur beiträgt. Linearperspektivisch interessant ist die Umfriedung des heiligen Baumes im Mittelgrund, die in einer charakteristischen und symmetrischen Übereckstellung zur Bildebene platziert ist. Sämtliche Tiefenlinien konvergieren und das genau auf die beiden Fluchtpunkte F1 und F2, deren Verbindungslinie annähernd eine Horizontale bildet und damit eine Art konstruktiven Horizont angibt. Die Umfriedung ist also weitgehend korrekt in einer Zweipunktperspektive_(Min) dargestellt, deren Ansichtshöhe mit einer leichten Unteransicht übereinstimmt. Konvergenz weisen auch die Orthogonalen der beiden Tempel im Hintergrund auf, die jeweils in Seitenansicht von rechts gezeigt sind. Auffällig ist, dass es zwar keinen gemeinsamen Hauptpunkt gibt und die Konvergenzzentren der Orthogonalen ein wenig auseinanderliegen, sich diese „Hauptpunkte“ aber annähernd auf gleicher Höhe befinden und mit dem konstruktiven Horizont der Zweipunktperspektive_(Min) (F1, F2) übereinstimmen, was eine leicht erhöhte Normalansicht für den Landschaftsraum zur Folge hat. Betrachtet man das linearperspektivische Verhältnis näher, zeigt sich, dass im Neapler Fresko MN 9488 das „Horizontproblem“ weitgehend gelöst wurde und die Ansichtshöhen im zentralperspektivischen_{Min} Sinne recht passabel auf ein gemeinsames Horizontlevel abgestimmt sind. Die räumlichen Diskrepanzen, die als „Horizontproblem“ einer dringenden Lösung bedürftig sind, erscheinen im Landschaftsfresko MN 9488 aufgehoben, sodass es zwar nicht zur Schaffung einer stringenten Zentralperspektive kommt, eine räumliche Einheit mit zentralperspektivischer Wirkung aber weitgehend hergestellt wird. Berücksichtigt man zentralperspektivische_{Min} Faktoren, scheint auch die gelungene Größenverminderung zum Hintergrund erwähnenswert, welche im Vierten Stil zwar keine Neuerung ist, im Neapler Bild aber insofern konsequente Beachtung findet, als die scheinbaren Gebäudegrößen relativ „kontinuierlich“ abnehmen und nicht mehr nur pauschal zwischen Vorder- und Hintergrund differenziert wird.

Die großformatigen Landschafts- und Panoramaprospekte im Ekklesiasterion des Isistemfels von Pompeji waren als Bildensemble und Pedants konzipiert, deren Hauptanliegen die Darstellung ägyptischer Kulte und Isisheiligtümer war. Obwohl sich die Landschaftsbilder des Ekklesiasterions vielfach einer starken Mischperspektive bedienen und linearperspektivische Diskrepanzen festzustellen sind, die nach wie vor auf eine mangelnde Kenntnis zentralperspektivischer Raumzusammenhänge hindeuten, wird in den großformatigen Prospekten ein intensiviertes Streben nach räumlicher Plastizität, erweiterter Tiefenerstreckung, räumlicher Dichte und Weite fassbar. Linearkonvergierende Perspektiveformen im Sinne einer zentralperspektivischen Mischperspektive oder Zentralperspektive_{Min} finden genauso Anwendung wie Schatten-, Luft- und Farbperspektive, die allesamt als Mittel zur Schaffung eines bruchlosen Raumgefüges eingesetzt werden, das sich malerisch nahtlos durchgestaltet in alle sichtbaren Raumschichten und bis an den natürlichen Horizont erstreckt (Abb. 383). In diesem Sinne dürfen die sakral-idyllischen Landschaftsszenen im Ekklesiasterion des Isistemfels von Pompeji sowohl im Hinblick auf ihre Absichten und Zielsetzungen als auch im Hinblick auf ihre Möglichkeiten und Kapazitäten als wichtige und herausragende Zeugnisse für die landschaftliche Raumdarstellung im fortgeschrittenen Vierten Stil gewertet werden. Die Ekklesiasterion-Bilder verdeutlichen nicht nur die zunehmende Tendenz zur tiefenräumlichen Panoramadarstellung im 1. Jh. n. Chr., sondern belegen auch eindrucksvoll, welche perspektivischen Mittel zu ihrer Umsetzung zur Verfügung standen und genutzt wurden.

II. 2. 2. 2.

Die Casa del Menandro, eines der größten Häuser in Pompeji, beherbergt ein beachtliches Ensemble von Wanddekorationen aus dem Vierten Stil, deren genaue Datierung zum Teil noch immer problematisch ist, da sich in dieser *domus* sowohl frühe Zeugnisse des Vierten Stils als auch Beispiele einer späteren Ausmalungsphase nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. wiederfinden. Kontrovers ist in dieser Hinsicht auch die stilistisch-chronologische Einordnung der Wandmalereien im Atrium, die sowohl einer frühen als auch einer späten Dekorationsphase zugewiesen wurden und in der Oberzone ein Ensemble von Landschaftsbildern besitzen. Beim rechten Bildpaneel der Westwand handelt es sich um ein fragmentiertes Villenbild, das mit seinen großformatigen Abmessungen einem Landschaftsfries nahekommt und für eine Analyse der perspektivischen Darstellungsformen zu den aussagekräftigsten und lehrreichsten Beispielen der römischen Wandmalerei gehört (Abb. 413). Vor dem Betrachter entfaltet sich das ausgedehnte Panorama einer Küstenlandschaft, deren Hauptmotiv eine *villa maritima* ist. Der Bildaufbau ist geschickt anhand zweier betonter Bilddiagonalen konzipiert, die einerseits vom vorderen Villenbau zur weit entfernten Architektur am jenseitigen Ufer führen, andererseits über den Landungssteg vom Vorder- zum Mittelgrund überleiten und auf diese Weise nicht nur eine formale Raumverschränkung zwischen den beiden Villenmotiven bewerkstelligen, sondern auch eine lineare Vermittlung zwischen den verschiedenen Tiefenzonen erreichen. Die Gestaltung von Licht und Schatten erfolgt relativ einheitlich mit zugrunde gelegtem Lichteinfall von links. Besonders gelungen nimmt sich die Luftperspektive aus, die hier als entscheidender Faktor zur Schaffung von Tiefenräumlichkeit und Fernwirkung angewandt wurde. Ebenso erfolgreich gelingt dem Maler die Umsetzung einer zentralperspektivischen_{Min} Größenverminderung in der Ferne, was sich aus einem maßstäblichen Vergleich der Villenkomplexe im Vorder- und Hintergrund ergibt. Die subtile malerische Gestaltung des natürlichen Horizonts – ein Markenzeichen des fortgeschrittenen Vierten Stils – geht mit einer vollständigen Aufgabe des Inselstils und einer durchgehenden Darstellung der Grundebene einher, die farblich ebenso kontinuierlich ausgeführt ist wie der Himmel. Der natürliche Horizont, der ein weitgehend ebenes Gelände optisch abschließt und damit annähernd einer zentralperspektivischen Idealsituation entspricht, teilt das Bildfeld ziemlich genau auf $\frac{3}{4}$ der gesamten Bildhöhe, was einen erhöhten Ansichtswinkel nahelegt. Das Hauptmotiv der Villa erscheint nicht in der üblichen bildparallelen Frontalausrichtung, sondern wird in einer interessanten Schrägstellung zur Bildebene platziert. Nahezu alle einsehbaren Tiefenlinien konvergieren und offenbaren in ihrer Verlängerung, dass die Villenanlage anhand einer Zweipunktperspektive_{Min} konzipiert wurde, die nahezu punktgenau, sprich fluchtpunktgenau, konstruiert ist. Diese Fluchtpunkte, die am linken (F1) und vermutlich am rechten Bildrand (F2) liegen, befinden sich relativ exakt auf einer Horizontalen, markieren also einen konstruktiven Horizont. Ebenso bemerkenswert wie die beinahe korrekte Darstellung einer Zweipunktperspektive_(Min), an der sich nur marginale Abweichungen beobachten lassen, ist die Tatsache, dass konstruktiver Horizont und natürlicher Horizont nahezu übereinstimmen, was sich wiederum passgenau mit der „zentralperspektivischen Idealsituation“ der flachen Küstenebene trifft. Dass die zentralperspektivische Gestaltung nicht an allen Bildelementen so erfolgreich und korrekt bewältigt wurde wie an der Hauptvilla samt Podium, sondern durchaus noch problematische konstruktive Tücken aufwies, die nicht gelöst werden konnten, macht die Darstellung des Landungsstegs deutlich, der weit in den Vordergrund hineinragt. Dieser vorspringende Teil verläuft seiner Grundrissstruktur nach orthogonal zum Podium, was nur ansatzweise eine entsprechende Umsetzung in der Zweipunktperspektive_{Min} erfährt. Denn das Architekturelement ist teilweise in umgekehrter Perspektive dargestellt, sodass deutlich wird, inwiefern die korrekte Fortführung einer Zweipunktperspektive_(Min) noch Schwierigkeiten bereitete. In dieser Hinsicht vermag das Villenbild der Casa del Menandro sowohl die Leistungsfähigkeit als auch die Schwächen linearperspektivischer Raumdarstellung in römischen Landschaftsbildern des Vierten Stil aufzuzeigen, die in einigen Berei-

chen schon nahe an eine zentralperspektivische Erfassung des *gesamten* Bildraums heranreicht, in den Details aber nicht entsprechend konstruktiv bewältigt wurde.

Bevor die aufgezeigten Mängel und zentralperspektivischen Inkonsequenzen aber zu einer unverhältnismäßig harschen Kritik an der antiken Linearperspektive führen, sollte bedacht werden, dass die korrekte Konstruktion komplexer geometrischer Figuren in Zweipunktperspektive ein durchaus kompliziertes Verfahren ist, das noch bis weit in die Renaissance hinein gemieden wurde und erst nach Entdeckung des Fluchtpunktsatzes (Fundamentalsatz der Zentralprojektion) und des Messpunktverfahrens im fortgeschrittenen 16. Jh. mit der Entwicklung der projektiven Geometrie (Ubaldi, Descartes, Desargues) einen Aufschwung nahm. Auch wenn nicht für alle Architekturelemente lückenlos eine einheitliche Zentralperspektive_{Min} (Zweipunktperspektive_{Min}) durchgehalten wurde, besteht im Hinblick auf die perspektivische Erschließung des Gesamt-raumes ein wichtiger Unterschied zum Großteil der übrigen Mischperspektiven₂, der entschieden betont werden muss: Während das mischperspektivische₂ Verfahren der römischen Landschaftsfresken gewöhnlich darin besteht, architektonische Einzelmotive zentralperspektivisch_{Min} zu konzipieren, um diese dann mehr oder weniger geschickt miteinander zu kombinieren, werden in der Casa del Menandro nur mischperspektivische Details verwendet, die von der übrigen und durchaus einheitlichen Zentralperspektive_{Min} abweichen. Obwohl es sich auch hier letztendlich um eine mischperspektivische Form handelt, ist die Gewichtung und Tendenz eine umgekehrte: Nicht die zentralperspektivischen Details sind in einem mischperspektivischen Bildraum zusammengestellt, sondern mischperspektivische Details treten in einem annähernd zentralperspektivisch_{Min} konzipierten Raumgefüge auf.

Dem Villenbild der Casa del Menandro vergleichbar und ebenso charakteristisch für die Strukturen der Raumerfassung im Vierten Stil ist ein ausgeschnittener Pinax aus der Villa San Marco (Cubiculum 60, ACS 62518): Er zeigt ebenfalls eine Uferlandschaft mit Blick auf die entfernte Küste, wobei das Hauptmotiv eine Π-förmige *villa maritima* bildet (Abb. 412). Was die perspektivischen Darstellungsformen betrifft, machen sich jene verbreiteten Tendenzen und entwickelten Hilfsmittel des Vierten Stils bemerkbar, deren Raumerfassungsschemata zwischen mischperspektivischen Mechanismen und einer ungefähren Anwendung zentralperspektivischer Verfahren schwanken. Trotz des kleinen Formats findet eine Ausweitung der Tiefenräumlichkeit im Sinne einer ausgeprägten Panoramadarstellung statt, die in der Gestaltung des natürlichen Horizonts Ausdruck findet. Die Effekte der atmosphärischen Perspektive kommen wirkungsvoll zum Einsatz, die verschwommenen und diffusen Konturen im Hintergrund steigern den Tiefeneindruck. Ein maßgeblicher raumschaffender Faktor ist die proportionale Verringerung des Maßstabs im Hintergrund, die als zentralperspektivischer_{Min} Hauptindikator der relativen Entfernung dient. Interessant ist die linearperspektivische Behandlung der *villa maritima*, deren *porticus triplex* in asymmetrischer Ausrichtung einer Seitenansicht von rechts unterworfen ist. Die einsehbaren Orthogonalen verlaufen konvergent, zielen aber nicht ganz exakt auf einen gemeinsamen Hauptpunkt, sind also anhand einer Zentralperspektive_{Min} konzipiert. Dieser Hauptpunkt(-bereich) befindet sich ungefähr am rechten oberen Bildrand und entspricht einer ziemlich hohen Draufsicht, die sich als Vogelperspektive_{1Min} bezeichnen lässt. Allerdings ist die Draufsicht für den Villenkomplex zu hoch gewählt, um ansatzweise mit der Höhe des natürlichen Horizonts zu korrespondieren, der in diesem Fall näherungsweise mit einer konstruktiven Horizonthöhe übereinstimmen müsste; der resultierende zentralperspektivischer Konflikt verdeutlicht, dass die Vereinheitlichung des Raumgefüges im Sinne einer konsequenten und umfassenden Zentralperspektive ausbleibt.

Im Unterschied zu den monochromen Friesen des Zweiten Stils wurde die neutral belassene Malfläche des Inselstils in den Querpanoramen der Casa del Citarista (MN 9610, MN 9496) vollständig aufgegeben, um stattdessen eine malerisch kontinuierliche Grundebene zu etablieren. Diese Grundebene ist hauptsächlich als Wasserfläche gestaltet, welche in der Ferne an einen natürlichen Horizont grenzt, sodass Wasser und Himmel linear voneinander abgesetzt sind. Damit

wird ein bildliches Raumgefüge geschaffen, das in mehrfacher Hinsicht an einer panoramahaften Erfassung der Landschaft orientiert ist und deren Hauptkriterium insofern realisiert, als eine umfassende räumliche Kontinuität zur Darstellung gelangt. Im Hinblick auf die erreichte Panoramawirkung lassen sich für beide Friese ähnliche perspektivische Faktoren anführen, darunter die tiefenräumliche Erstreckung der Wasserfläche (Grundebene) bis an den natürlichen Horizont und die Etablierung einer einheitlichen Horizontlinie, die auf ca. $\frac{2}{3}$ der gesamten Frieshöhe angesetzt ist (Abb. 414, 415). Ebenso macht sich der Einsatz einer Luftperspektive bemerkbar, die in den blassen Architekturen des Hintergrunds gelungen zum Ausdruck kommt und durch die graduelle Verschiebung der Größenrelationen zum Hintergrund noch verstärkt wird, sodass ein zentralperspektivisches_{Min} Verhältnis auf empirischem Wege erreicht wird. In MN 9496 deuten die Orthogonalen einer Γ -förmigen Villa im Mittelgrund Konvergenz an, schneiden sich ungefähr auf Höhe des natürlichen Horizonts und zeigen eine Seitenansicht von links. An der Γ -förmigen Villa am rechten Bildrand wiederholt sich die (annähernd) frontale Raumlage in Kombination mit einer Seitenansicht von rechts. Vergleicht man die Konvergenzbereiche beider Villen, so ergibt sich zwar keine sagittale Übereinstimmung, aber ansatzweise eine gemeinsame Horizontlage – und das trotz verschiedener Transversallage beider Objekte. Die Herausforderung, verschiedene Ansichtswinkel in verschiedenen Transversallagen wiederzugeben, wurde also zentralperspektivisch_{Min} passabel gemeistert. Zieht man die Anlage im Sinne eines Querpanoramas in Betracht, erscheint auch der Verzicht auf eine verbindliche Sagittale und die vertikale Verschiebung der Konvergenzbereiche durchaus akzeptabel, da auf diese Weise der Forderung nach einem „wandernden Hauptpunkt“ nachgekommen wird. Denn im Rahmen eines zentralperspektivischen Querpanoramas werden die „Hauptpunkte“ (Orthogonalenfluchtpunkte) sagittal versetzt, liegen aber alle auf dem konstruktiven Horizont. Berücksichtigt man die entsprechenden Vermeidungsstrategien starker Randverzerrungen, stellt die linearperspektivische Gestaltung in MN 9496 ein gelungenes Näherungsverfahren an zentralperspektivische_{Min} Querpanoramen dar.

Ähnlich wie die Casa dei Cei besitzt auch der Gartenbereich der Casa della Fontana Piccola eine Vielfalt an wandfüllenden Landschaftsbildern, deren Format und Anbringung Neuerungen des (späten) Vierten Stils sind (Abb. 387, 419): Als monumentale Ausführung der kleinformatischen Bildfelder erscheinen sakral-idyllische Landschaftspanoramen zusammen mit Fresken von Hafen- und Villenlandschaften in der Art eines Bildensembles oder simplen Raumprogramms unter dem Generalnenner landschaftlicher *amoenitas*. Die Wandmalereien der geschlossenen Gartenwände, die in ein Rumpferistyl mit Γ -förmiger Porticusstellung integriert sind, nehmen die gegenüberliegenden Säulen als Dekorationsmotiv auf, sodass eine gemalte Spiegelung der gebauten Porticusarchitektur entsteht und reale und freskierte Säulen im Sinne eines Raumillusionismus korreliert werden. Das Wandsystem mit gemalten Säulen und rot gerahmten Bildfeldern legt es nahe, dass die großformatigen Landschaftsszenarien des fortgeschrittenen Vierten Stils als Wiederaufnahme der Landschaftsprospekte intendiert waren und dementsprechend Ausblickscharakter besitzen. Gerade anhand der Porticusbemalung wird eine Assoziationsmöglichkeit zwischen Bildraum und Realraum hergestellt, sodass für den Betrachter letztendlich die Grenzen zwischen prospekthaftem Panoramabild und bildhaft konzipiertem Panoramaausblick ineinander übergehen konnten und eine symbolische Gleichsetzung des einen mit dem anderen ermöglicht wurde.

Im Hinblick auf die Kombination verschiedener Landschaftstypen und Architektur motive, Villen- und Hafenszenarien weist das Panoramafresko der Casa della Fontana Piccola Übereinstimmungen mit den literarisch überlieferten Beschreibungen von Landschaftsbildern in den *εἰκόνας* des Philostrat auf¹³⁴⁵. Bei seiner Schilderung des Bosphorus-Gemäldes betont Philostrat den Bezug zur realen Lebenssituation einerseits und der tatsächlichen Landschaftstopographie andererseits, sodass die spezifischen Landschaftscharakteristika im Sinne des Ausdrucks *topia* den Schwerpunkt der Bildbeschreibung bilden.

¹³⁴⁵ Philost., *Eik.* 1, 12.13, 1–5.

4Zusammenfassend ließen sich bei der linearperspektivischen Analyse und den Detailbeobachtungen in der Casa della Fontana Piccola einige bemerkenswerte Mechanismen bildlicher Raumerfassung aufzeigen, die zugleich charakteristisch für den Großteil römischer Panoramabilder sind und den Denkmälerbestand sinnfällig abrunden: Zunächst war das Vorhandensein eines ausgedehnten Tiefenraumes festzuhalten, der sich lückenlos und kontinuierlich *dargestellt* bis an den natürlichen Horizont erstreckt und eine weitläufige Fernwirkung im Sinne der voll entwickelten Panoramadarstellung besitzt. Neben einer leichten Luft- und Farbperspektive finden im Landschaftspanorama der Südwand auch Licht- und Schatteneffekte Berücksichtigung, wobei die vorhandenen Eigenschatten an den rechten Gebäudeseiten einen generellen Lichteinfall von links implizieren. Wie sich mehrfach auch an anderen Beispielen beobachten ließ, werfen die Säulen der Porticen einen Schlagschatten auf die Rückwände der Architekturen und auch die restlichen Schlagschatten entsprechen zumeist dem Lichteinfall von links vorne, sodass grundsätzlich eine Raumwirkung entsteht, bei der sowohl eine gute räumliche Modellierung der Landschaft erzielt wird (Seitenlicht) als auch die Einzelheiten und Lagebeziehungen des Tiefenraumes klar erfassbar bleiben (Lichtquelle hinter dem Betrachter). Überträgt man die bildinterne Beleuchtungssituation des Südwandfreskos auf die Realorientierung des Gemäldes, ergibt sich *summa summarum* ein Lichteinfall von Osten bzw. Nordosten. Eine vergleichbare Analyse von Bildlicht und Raumlicht lässt sich für die Landschaftsbilder der Nord- und Westwand erstellen, was zum Ergebnis führt, dass in den Landschaftspanoramen des Garten-Peristyls zumindest eine tendenzielle Korrespondenz von Raumlicht und Bildlicht mit schwerpunktmäßigem Lichteinfall von Osten besteht.

In linearperspektivischer Hinsicht ist die Verwendung einer komplexen und geschickt strukturierten zentral-parallelperspektivischen Mischperspektive₂, die sich sowohl konvergierender Darstellungsformen bedient als auch axonometrische Verhältnisse einfließen lässt, symptomatisch. Neben der bevorzugten Form der angenäherten Frontalperspektive_{Min} ist auch das Verfahren einer Zweipunktperspektive_{Min} bekannt und wird an einer prominenten Stelle der Komposition, im zentralen Vordergrund, als Hauptmotiv in Szene gesetzt. Zur Ausbildung eines verbindlichen und konstruktiv genutzten Horizontes kommt es dabei weder an den Fluchtpunktbereichen der Zweipunktperspektive_{Min} noch an den Architekturen in Frontalperspektive_{Min}, von denen nur ein Teil vage mit dem natürlichen Horizont übereinstimmt. Stattdessen macht sich eine quasi axonometrische Beibehaltung der Seitenansichten und Aufsichten trotz unterschiedlicher Transversallage bemerkbar, ist eine lose Sagittalgliederung der Seitenansichten nach Raumkompartimenten festzustellen. Darüber hinaus gelangt in nahezu sämtlichen Architekturdarstellungen – mit Ausnahme des unteransichtigen Rundturms im Vordergrund – eine mehr oder weniger steile Vogelperspektive_{Min} zur Anwendung, deren unterschiedliche Ansichtshöhen über den Tiefenraum hinweg zwar schwammig, aber nicht unbedingt willkürlich verteilt sind, sondern sich in starker Vereinfachung und mit einigen „Ausreißern“ an zentralperspektivische_{Min} Verhältnisse anlehnen.

Indem man sich an einfachen „Perspektiverezepten“ und linearperspektivischen Simplifikationen orientierte, die weder eine einheitliche Parallel- noch eine einheitliche Zentralperspektive zur Folge haben, werden zentralperspektivische Diskrepanzen zum Teil kaschiert und soweit verschleiert, dass sie optisch kaum mehr ins Gewicht fallen. Die Beibehaltung einer verbindlichen Seitenansicht (bei Frontallage), das Zustandekommen einer losen Sagittalordnung und die Etablierung einer ungefähr verbindlichen Ansichtshöhe gehören zu diesen pragmatischen „Perspektiverezepten“. Auf diese Weise konnten visuell eingängige Landschaftsbilder erzeugt werden, die zwar nicht den komplexen Zusammenhängen der Zentralperspektive entsprechen, diese aber auch nicht so grob verletzen, dass es für den (ungeschulten) Betrachter störend wirkt – vor allem nicht für den antiken Betrachter.

Was die räumliche Bildwirkung auf den antiken Betrachter betrifft, wurden Argumente gegen die Forschungsmeinung vorgebracht, derzufolge „[1] die Landschaften [= Landschaftsbilder]

selbst [...] keine atmosphärische und perspektivische Weite mehr haben. [2] Die perspektivische Konstruktion [...] in klassischer Weise von einzelnen Figuren und Gebäuden aus[geht], ohne die dazwischenliegenden Flächen wirklich einzubegreifen, während die Renaissance das Ganze mit einem Fluchtpunkt zu konstruieren strebt. [3] Unser perspektivisch geschultes Auge [...] die römischen Landschaften [= Landschaftsbilder] räumlicher [sieht], als sie gemeint sind“¹³⁴⁶, um eine solche Einschätzung in mehrfacher Hinsicht zu relativieren bzw. zu revidieren:

Ad 1.: „keine atmosphärische und perspektivische Weite“: Die Ansicht, dass die Landschaftsfresken des Vierten Stils, respektive die großformatigen Panoramadarstellungen der Casa della Fontana Piccola, keine „atmosphärische und perspektivische Weite“ besitzen, lässt sich anhand der gemachten Beobachtungen nicht erhärten, sondern im Gegenteil entkräften. Soweit der Erhaltungszustand eine Beurteilung erlaubt, ist eine Anwendung der atmosphärischen Perspektive in sämtlichen Entwicklungsstufen ab dem späten Zweiten Stil zu beobachten. Zwar ist nicht ganz klar, was Schefold unter dem Ausdruck ‚perspektivische Weite‘ versteht, falls damit aber etwas Ähnliches wie ‚bildliche Darstellung eines weitläufigen Tiefenraumes‘ gemeint ist, lässt sich die Behauptung über deren Verlust im späten Vierten Stil ebenso wenig halten. Vielmehr wurde an etlichen Landschaftsbildern des fortgeschrittenen Vierten Stils – sowohl im kleinen als auch im großen Format – eine starke Erweiterung des abgebildeten Tiefenraumes und eine fortschreitende Tendenz zur Panoramadarstellung festgestellt.

Ad 2.: „Die perspektivische Konstruktion geht in klassischer Weise von einzelnen Figuren und Gebäuden aus, ohne die dazwischenliegenden Flächen wirklich einzubegreifen, während die Renaissance das Ganze mit einem Fluchtpunkt zu konstruieren strebt“: Richtig und unbestreitbar ist, dass die analysierten Landschaftsbilder des Vierten Stils ebenso wenig wie jene der Vorgängerphasen strengen Zentralperspektiven entsprechen oder zentralperspektivisch lückenlos konstruiert sind. Infolge der verwendeten Mischperspektiven (bevorzugt werden zentralperspektivische und zentral-parallelperspektivische⁽²⁾ Varianten) folgt die Darstellung der einzelnen Objekte kaum oder nur lose einer zentralperspektivischen Ordnung (die streng genommen und anders als Schefold suggeriert, je einen Hauptpunkt, einen konstruktiven Horizont und beliebig viele Fluchtpunkte besitzt), sondern „vereinzelte“ die Linearperspektive der Objekte stärker. Diese linearperspektivische „Vereinzelung“ geht aber nicht so weit, dass die dargestellten Raumkompartimente auch optisch auseinanderdriften und als visuell unvereinbare Raumsegmente nebeneinanderstehen, sondern sie wird einer rudimentären „Vereinheitlichung“ unterworfen – nämlich durch die aufgezeigten „Perspektiverezepte“ und einheitsstiftenden Darstellungsmodi. Es liegt also durchaus das Bestreben vor, eine räumliche Einheit herzustellen und den Eindruck eines zusammenhängenden, geschlossenen Tiefenraumes zu vermitteln. Überblickt man die Entwicklung perspektivischer Verfahren vom Zweiten bis zum Vierten Stil, lässt sich sogar ein Zunehmen der räumlichen Vereinheitlichung bemerken und werden gerade solche Darstellungsmodi forciert, welche sich Zentralperspektiven eher annähern als sich davon entfernen. Dem antiken Betrachter dürften die verbliebenen zentralperspektivischen Diskrepanzen und mischperspektivischen „Vereinzelungen“ aber kaum störend aufgefallen sein, sodass sie gegenüber dem erreichten Maß an räumlichem Zusammenschluss vernachlässigt werden konnten.

Ad 3.: „Unser perspektivisch geschultes Auge sieht die römischen Landschaften räumlicher, als sie gemeint sind“: Aus der Tatsache, dass die Anwendung zentralperspektivischer Mischperspektiven als hinreichendes Gestaltungsmittel zur linearperspektivischen Erzeugung ei-

¹³⁴⁶ Schefold (1962, 147) mit Bezug auf die Landschaftsfresken im Gartenperistyl der Casa della Fontana Piccola.

ner illusionistischen Prospektwirkung aufgefasst wurde, ergibt sich, dass eher das Gegenteil der Fall ist: Der moderne und geschulte Betrachter, der nicht nur mit dem Vorgang der Zentral- und Parallelprojektion vertraut, sondern auch an die Betrachtung von Zentralperspektiven (in Form von Zeichnungen oder Photographien) gewöhnt ist, ist vermutlich eher imstande, die mischperspektivischen Tendenzen und die damit einhergehenden Diskrepanzen zu bemerken als der antike Betrachter, welcher weniger Erfahrung bei der Betrachtung korrekter Zentralperspektiven aufweisen konnte. Für den antiken Betrachter reichte das vorhandene Maß an linearperspektivischer Vereinheitlichung vermutlich aus, um den Eindruck eines glaubhaften Raumgefüges hervorzurufen und eine Assoziation mit optischen Erlebnissen herzustellen. Der Umstand, dass derartige Landschaftsbilder einen „virtuellen Ersatz“ für Ausblicke in eine reale Landschaft lieferten, kann aber nur bedeuten, dass sie ganz „räumlich“ und illusionistisch verstanden wurden – vielleicht erheblich mehr, als dies für den modernen Betrachter gilt.

3. 1. Ausblick: Die verwendeten Darstellungskonventionen und Perspektiveregeln als funktionale Formen

Ähnlich wie in der Casa della Fontana Piccola ließ sich die Zusammenstellung von komplementären Landschaftsbildern in etlichen Freskenkomplexen aus Rom und Pompeji feststellen, wobei die Bildkombinationen in der Landschaftsmalerei nach vergleichbaren Mechanismen wie bei den „mythologischen Raumprogrammen“ erfolgten: So finden sich im römischen Wohnbereich nicht nur solche Fresken, die sich um mythologische Themen gruppieren, sondern auch „Landschaftsräume“, die sich dem verbindenden und übergeordneten Motto „Landschaft“ in unterschiedlichen Facetten widmen. Diesbezüglich konnten sowohl gerahmte Einzelbilder als auch großformatige Prospekte nach relativ einfachen Verknüpfungsprinzipien zusammengestellt werden, die sich einerseits an formalen Gestaltungskriterien, andererseits an inhaltlichen Aspekten der Landschaftsszenen orientierten. Die Möglichkeiten in den Konstellationen landschaftlicher Freskenensembles reichten von einer Kombination gerahmter Tafelgemälde, die im Sinne einer Pinakothek arrangiert sind (Ambulatio F der Villa Farnesina, Tablinum der Casa di Lucretius Fronto, Atrium der Casa del Menandro), über die Anordnung durchgehender Landschaftsfriese, die ein kontinuierliches Querpanorama herstellen wollen (Casa di Livia, Casa del Citarista), bis zur Schaffung von großformatigen Panoramaprospekten, die einander an den verschiedenen Wänden als „spiegelbildliche“ Pendants gegenübergestellt sind (Ekklesiasterion des Isistempels, Casa dei Ceii, Casa della Fontana Piccola). Neben diesen formalen Verbindungslinien, die nicht nur im Hinblick auf Format, Bild- und Prospektcharakter gezogen werden können, sondern vielfach auch kompositionelle Gestaltungsmechanismen betreffen, lässt sich eine Verknüpfung von Landschaftsbildern unter motivischen und ikonographischen Gesichtspunkten bemerken. Simple Raumprogramme werden durch eine Gegenüberstellung verschiedener Typen von Landschaftsbildern erreicht, wobei der Wunsch nach einem abwechslungsreichen Bildensemble und die Anwendung des *varietas*-Prinzips vermutlich die ausschlaggebenden Kriterien für die Sammlung unterschiedlicher Landschaftsbilder sind. Dabei sind affirmative, komplementäre und konträre Zusammenstellungen möglich, die den Betrachter zur komparativen Bildrezeption anregen sollen und nicht das Einzelbild ins Zentrum der Aufmerksamkeit stellen, sondern auf eine synoptische Zusammenschau unter übergeordneten Leitmotiven abzielen. Ähnliche Strukturierungsmittel und Beurteilungskategorien von Bildkombinationen finden sich in der rhetorischen Ekphrasen der Zweiten Sophistik wieder (etwa bei Lukian oder Philostrat), wo mithilfe eines formalen oder inhaltlichen Zusammenspiels der einzelnen Bildwerke ebenfalls auf eine Syntheseleistung des Betrachters abgezielt wird, der gemeinsame und gegensätzliche Aspekte im Sinne eines dialektischen

Prozesses erschließen und verschmelzen soll¹³⁴⁷. Die semantische Offenheit, die mit dieser synoptischen Dialektik der Bilderfassung einhergeht, spiegelt sich entsprechend in den Interpretationsmöglichkeiten der einzelnen Landschaftsbilder wider, die vielfach zwischen topographischer Realität und imaginärem Ideal zu schwanken scheinen und in diesem bildsemantischen Schwebestand ein subtiles Spiel der *verosimilitudo* betreiben¹³⁴⁸. Gerade im Kontext landschaftlicher Bildensembles, die mitunter eine komparative Kombination unterschiedlicher Landschaftstypen anstreben – Villenbilder, Hafensichten, sakral-idyllische und nilotische Fresken –, macht sich ein diffuses Ineinander von *vera et facta* bemerkbar, das sich in dem vagen Zwischenbereich und Übergangsfeld von topographischer Intention und verklärter Fiktion bewegt, wobei die inhaltliche Gewichtung in diesem verwobenen Interpretationsgeflecht meist den Bedürfnissen, Möglichkeiten und Vorstellungen des jeweiligen Betrachters überlassen bleibt. In den Bildzusammenstellungen der landschaftlichen Dekorationsmalerei schwingen stets nur verschwommene Anspielungen mit, werden zusammengewürfelte Einzelelemente und scheinbar fiktive *topia* kombiniert, um ein standardisiertes Repertoire variantenreich zu wiederholen und sich mithilfe dieses „Baukastensystems“ einer topographischen Realität nicht nur anzunähern, sondern durch die panoptische Syntheseleistung des Betrachters und die Präsentation eines visuellen Kaleidoskops auch topographische Anknüpfungspunkte zu liefern und geographische Wirklichkeit im Sinne eines symbolischen „als ob“ zu imitieren. In dem weiten Spannungsfeld zwischen fiktiv-visionärer Landschaftsmalerei und kartographischer Intention oszillieren und fluktuieren die meisten römischen Landschaftsfresken als chimärenhafte Zwischenformen, bei denen selbst die idealisierenden

¹³⁴⁷ Eine Parallele zwischen den tatsächlichen Bildensembles der römischen Freskenkunst und der Bild-Ekphrasis in den rhetorisch elaborierten Werken der Zweiten Sophistik, etwa in Philostrats *εἰκόνες* oder Lukians *de domo*, wurde in der Forschung bereits mehrfach gezogen und darf zu Recht als tragbare Stütze für bildübergreifende Interpretationen im Sinne von formalen und inhaltlichen Raumprogrammen durch den römischen Betrachter gelten. Wie in den *εἰκόνες* des Philostrat unternimmt auch Lukian einen imaginären Spaziergang durch eine Bildergalerie, wobei der Schwerpunkt der Pinakothek-Beschreibung auf der Zusammen- und Gegenüberstellung der Einzelbilder liegt, die auf verschiedenen Assoziationsebenen miteinander verflochten und in Beziehung zueinander gesetzt werden. Ebenso strukturiert Philostrat seine fiktive Gemäldegalerie durch ein formales Zusammenspiel der unterschiedlichen Bilder und ihre Verbindung als motivisch-compositionelle Pendants. Eine ausführliche Studie zur Kombination von Mythenbildern in den Freskensystemen römischer Wohnhäuser wurde von Lorenz vorgelegt, die ebenfalls betont, dass sich das mythologische Einzelbild „vielmehr erst in der Zusammensicht der anderen Darstellungen [konstituiert]. Die formalen und inhaltlichen Verbindungen, die in der Kombination herrschen, dienen als beschreibendes und identifizierendes Element [...]“. Lorenz 2008, 262. Dementsprechend gelangt Lorenz im Hinblick auf Mythenbilder zum Schluss, dass „die Zusammenstellung, in welchen Mythenbilder in den Räumen erscheinen, [...] eine wichtige Möglichkeit [eröffnet], um die Funktionsweisen der Bilder weiter auszuloten und ihren Beitrag zur inhaltlichen Aufladung der Räume zu spezifizieren.“ Lorenz 2008, 261. Dieser inhaltliche Beitrag für die Wirkung und Bedeutung freskierter Wohnräume auf den antiken Betrachter darf aber nicht nur für Mythenbilder vorausgesetzt werden, sondern lässt sich analog für

die Zusammenstellung von Landschaftsfresken vermuten. Für die Kombination von Mythenbildern wurde von Lorenz zielführend zwischen affirmativen, kontrastiven und konsekutiven (zyklischen) Verknüpfungsmechanismen differenziert. Vgl. Giuliani 2006, 91–116; Lorenz 2008, 41–44. 261–328; Neumeister 2007, 263–275; Scheibler 1994, 31. 34.

¹³⁴⁸ In Bezug auf den Realitätsgehalt römischer Landschaftsdarstellungen versuchte La Rocca eine entsprechende Polarisierung in realistische *topographia* und fiktive *topothesia* vorzunehmen, um diese mit einer chronologischen Entwicklung zu verbinden, bei der die *topographia* im Kontext der römischen Wandmalerei zugunsten der *topothesia* verdrängt wird, sodass sich in der Dekorationsmalerei weniger die getreue Darstellung eines Territoriums als die Schaffung von Phantasielandschaften niederschlägt, die beliebig und nach geläufigen Schematismen wiederholt wurden. „[...] nell’ambito di più complessi sistemi decorativi, al ruolo di paesaggio di fantasia che rifiuta intenzionalmente un riferimento a paesaggi reali, pur essendo composto da elementi che possono imitare la realtà. Nella maggioranza dei casi, la topothesia adopera un repertorio di genere che si ripete e trasmette con relative varianti [...]“. La Rocca 2008, 72. Dass sich das komplexe Zusammenspiel und Ineinandergreifen von topographischen und idealisierenden Aspekten in der römischen Landschaftsmalerei vermutlich nicht ausschließlich zugunsten der *Topothesia* – La Roccas Bezeichnung für rein fiktive Landschaftsdarstellungen (Terminus, der aus der antiken Literaturterminologie stammt) – entscheiden lässt, gesteht auch La Rocca zu, der das Auftauchen realistischer Architektur-motive und Landschaftstypen bemerkt und diese vermutlich zu Recht als eine symbolische Angleichung der Landschaftsbilder an die topographische Wirklichkeit deutet. La Rocca 2008, 37. 72.

Kunstlandschaften topographische Konnotationen aufweisen und die realistischen Stadtansichten im Umkreis der *chorographia* den Realraum anhand semantischer Prinzipien strukturieren. In dieser diffusen Verflechtung von allgemeinen Schematismen mit einer zunehmend topographischen Intention äußert sich nicht nur eine vermeintlich kontradiktorische Vermengung von Ideal und Wirklichkeit, Symbol und Faktum, sondern vermutlich auch eine Tendenz zum Realismus, für den sich Parallelmomente im Aufschwung der hellenistisch-römischen Kartographie finden. In deren Dunstkreis entwickeln sich nicht nur kartenverwandte Darstellungsformen wie die *chorographia*, sondern strahlen Impulse bis in die *topographia* aus, um dort als Katalysator für das Interesse an topographischen Aspekten zu wirken¹³⁴⁹. Es bleibt jedoch zu betonen, dass es selbst bei der Darstellung realer Orte und realistisch intendierter Landstriche in der dekorativen Landschaftsmalerei darauf ankommt, Topographie unter den symbolischen Vorzeichen geläufiger *topoi* zu gestalten, sodass im Zuge der einsetzenden topographischen Intention immer auch Wertigkeiten transportiert werden sollen und Raum anhand von relevanten Bedeutungskategorien erschlossen wird. Das Entscheidende am Realraum bleibt der *topos* und die Vermittlung verbindlicher Leitideen im Gewand einer topographischen Ansicht. An der realen Landschaft wird stets das Charakteristische und Typische betont, verweist das Individuelle auf das Allgemeine, das Wirkliche auf das Symbol.

Nicht nur in den perspektivischen Strukturen bildlicher Raumerfassung, sondern auch hinsichtlich der Frage nach dem topographischen Gehalt römischer Landschaftsbilder und ihrer komplexen Verschränkung mit fiktiven Aspekten hat sich das Prinzip der Abwandlung von stereotypen Grundschemas als wesentlicher Mechanismus der Bildgestaltung erwiesen. Dabei bildet der *topos* das Primäre, wird stets vom allgemeinen Bildzeichen ausgegangen, bevor es zu einer Anpassung, Spezifizierung und Individualisierung standardisierter Motive kommt. Durch diese Variation geläufiger Formeln wird eine topographische Intention nach dem Muster von Schema

1349 Für eine Annäherung an topographische Ansichten und einen dementsprechenden Einfluss der hellenistisch-römischen Kartographie auf die Entwicklung der Landschaftsmalerei plädierten auch Rouveret, La Rocca und Croisille. „On a récemment souligné l'influence de «l'expérience hellénistique et romaine de la topographie et de la cartographie sur la peinture des topia dans les décors domestiques».“ Croisille 2010, 137. Vgl. Croisille 2010, 55. 60–62; La Rocca 2008, 22; Rouveret 2004, 339–341. Dabei könnte sich das erwachende Interesse an exotischen Gebieten (Ägypten) oder der eigenen topographischen Umgebung aus mehreren Quellen speisen, sodass diesbezüglich nicht nur kartographische Bezüge und territoriale Expansion relevant sind, deren Erfassung und mentale Repräsentation ein Anliegen sein mussten, sondern womöglich auch die Vorbildhaftigkeit einer urbanen Gesellschaft. In dieser Hinsicht besonders hervorzuheben ist das Aufkommen realistisch wirkender Stadt- und Hafensichten ab dem Vierten Stil, unter denen ein großformatiges Freskenfragment aus Rom eine besondere Rolle spielt (Abb. 154). Das Freskenfragment wurde 1998 im Bereich der Trajansthermen am Oppius entdeckt und stellt eine befestigte Stadt am Meer dar, deren bauliche Details und topographische Einzelheiten die Stadtansicht zu einem herausragenden Zeugnis machen. Dementsprechend wurde vermutet, dass es sich um ein chorographisches Werk mit gewissem kartographischem Anspruch handelt, das sowohl symbolische Aspekte verarbeitet als auch deskriptiv-dokumentarischen

Charakter besitzt. Die Ansicht eines urbanen Zentrums am Meer, das neben den regelmäßigen *Insulae* der Wohnhäuser auch verschiedene Tempel (Apollo), ein Theater, eine Quadriporticus, die Hauptverkehrsadern (*decumanus, cardo*) und Brücken wiedergibt, kann zwar sicher nicht als Karte_{Max} angesprochen werden – wie von Brodersen korrekt hervorgehoben wurde –, da es sich um eine Form der Schrägdraufsicht handelt, dennoch erscheint es plausibel, dass es sich um die Abbildung einer tatsächlichen Stadt handelt, deren perspektivische Darstellungsmodi mit ihrer Bevorzugung axonometrischer Draufsichten an kartenverwandte Verfahren erinnern und hierin frappierend modernen Touristenstadtplänen ähneln. Damit belegt das vermutlich flavische Freskenfragment vom Oppius ein relativ weit entwickeltes Stadium dokumentarisch-kartographischer Intention, deren funktional zweckmäßige Ausdrucksmöglichkeiten in perspektivischer Hinsicht nicht auf Karte_{Max} reduziert werden sollten, sondern sich anderer Darstellungsmechanismen bedienen. „[...] l'ipotesi che sia stata rappresentata in chiave corografica una città portuale italiana, che ha subito in età tardorepubblicana o meglio augustea una profonda trasformazione e una monumentalizzazione dei suoi spazi pubblici.“ La Rocca 2008, 22. Zum Oppius-Fragment vgl. u. a.: Brodersen 2003, 138–140; Croisille 2010, 31; Kieburg 2008, 101 f.; La Rocca 2000, 57–71; La Rocca 2008, 21 f. 71; van der Meer 1998, 63–73; Sintès 2002, 4–5; Slayman 1998, 13.

und Korrektur bewerkstelligt, kommt es zu einem Wechselspiel von Realität und Konvention, bei dem stets ein Filter aus Bewertung und Bedeutung wirksam ist¹³⁵⁰.

Gerade nach diesem grundlegenden Modell vom Primat der Formel und der spezifizierenden Variation des Schemas im Einzelfall lässt sich vermutlich auch die Entwicklung geläufiger Darstellungsstrukturen und Perspektivemodi erklären, die sich in der römischen Landschaftsmalerei des 1. vor- und nachchristlichen Jahrhunderts herauskristallisieren, um am Ende des Vierten Stils einen umfassenden Kanon an verbindlichen Mechanismen der Raumerfassung zu bilden. Diese verbreiteten „Perspektiverezepte“, die mithilfe des angewandten Analyseverfahrens im Detail nachvollzogen werden konnten, lassen sich nun als Fazit der vorliegenden Untersuchung zusammenfassen: Gemeinsam mit der Entwicklung der landschaftlichen Panoramadarstellung ab dem Zweiten pompejanischen Stil zu einem panoptischen Schaubild¹³⁵¹ etabliert sich auch schrittweise ein funktional angepasstes Repertoire perspektivischer Darstellungskonventionen mit Tendenz zum Raumillusionismus, der entsprechend dem Bedürfnis nach optischer Prägnanz und Anschaulichkeit angepasst und zunehmend verfeinert wird. Seit dem Auftreten einer natürlichen Polychromie und der Aufgabe der Monochromata mit ihren irrealen Verfremdungseffekten spielt die stringente Anwendung der atmosphärischen Perspektive bei diesem Bestreben nach räumlichem Illusionismus und realistischer Tiefenräumlichkeit eine entscheidende Rolle. Sowohl die Luft- als auch die Farbperspektive gehören ab dem späteren Zweiten Stil zum festen Inventar perspektivischer Darstellungsmodi und werden mitunter derart subtil und facettenreich eingesetzt, dass sie den Ergebnissen der neuzeitlichen Malerei vergleichbar sind¹³⁵². Dabei schwankt das Spektrum der atmosphärischen Perspektive von Fall zu Fall zwischen einem simplifizierten, formelhaften und manchmal übertriebenen Schema am unteren Ende der Skala und einer elaborierten Version mit fein nuancierten Übergängen und effektvoller Fernwirkung. Gerade im Hinblick auf den tiefenräumlichen Illusionismus einer Landschaftsdarstellung, für die das optische Phänomen der verschleiernenden Luftschichten mit der Entfernung und die damit erzielte Angleichung an einen natürlichen Seheindruck relevant sind, dürfen die Errungenschaften in der atmosphärischen Perspektive also nicht unterschätzt werden – sie tragen vielmehr wesentlich dazu bei, die bildliche Umsetzung dem visuellen Tiefeneindrucks anzunähern.

Ein weiteres Prinzip der römischen Darstellungspraxis, das diesbezüglich nicht zu vernachlässigen ist und seit dem Beginn der Landschaftsmalerei voll zum Tragen kommt, ist die Berücksichtigung von Licht und Schatten. Während die explizite Darstellung von Lichtquellen in allen Beispielen ausbleibt, bildet die Gestaltung von Eigenschatten den Schwerpunkt der Licht- und Schattenperspektive, deren oftmals konsequente, wenn auch schematisierende Beachtung zunehmend durch den Einsatz von Schlagschatten ergänzt wird. Der Rahmen der Darstellungspraxis reicht wiederum von der schablonenhaften Anwendung einfacher Schattenregeln für die Verteilung von Eigenschatten bis zu einer exakten und detailgenauen Beobachtung von Schlagschatten. Die summarische Schattenregel erfolgt nach dem simplen Prinzip, dass jeweils die linke oder rechte Seite aller Objekte im Bild mit einem Eigenschatten versehen wird – ein Schematismus, der in Kombination mit verworrenen Seitenansichten aber durchaus zu einer raumlogisch widersprüchlichen Anordnung von Eigenschatten führen kann, wie an einigen Beispielen gezeigt werden konnte. Die simplifizierende Schattenregel erzeugt nicht immer konsequente Beleuchtungsergebnisse,

¹³⁵⁰ Auf die Wirkungsmechanismen von Formel und Abwandlung, Schema und Korrektur innerhalb der bildlichen Repräsentation tatsächlicher Gegenstände machte nachdrücklich und zu Recht Gombrich aufmerksam: „Die spezifische Information über das Objekt, das er [der Künstler] vor sich hat, seine einzelnen charakteristischen Züge und Formen, werden gleichsam Schritt für Schritt in ein vorgegebenes Schema wie in ein Formular eingesetzt. [...] Das Schema ist dabei nicht das Produkt eines Abstrak-

tionsprozesses oder eines Strebens nach »Vereinfachung«. Es stellt vielmehr die erste Näherung dar, eine lose »ungefähre« Übereinstimmung, die durch kleine Änderungen immer straffer gemacht wird, bis sie schließlich der Form, die reproduziert werden soll, genau angepasst ist.“ Gombrich 1978, 93 f.; vgl. 90–108.

¹³⁵¹ Peters 1963, 161 f.; Rostowzew 1911, 92; Woermann 1876, 208.

¹³⁵² Mikocki 1990, 54.

sondern weist in Verbindung mit der angewandten Linearperspektive (vor allem bei Mischperspektiven) auch Tücken auf, die nicht jeder pompejanische Wandmaler zu meistern verstand. Ein weiteres standardisiertes Prinzip der Schattengestaltung, das in Hinblick auf eine Verbindung von Linearperspektive und Schattengebung vielfach beobachtet wurde, ist die gegenläufige Kopplung von allgemeiner Projektionsrichtung und ungefähre Lichtrichtung. Für die Mehrzahl der analysierten Landschaftsbilder vom Zweiten bis zum Vierten Stil ließ sich eine entgegengesetzte Korrelation feststellen, die zur Folge hat, dass der bildinterne Lichteinfall meist in umgekehrter Richtung zur Seitenansicht erfolgt. Eine naheliegende Erklärung für dieses verbindliche Prinzip der Schattenanordnung in Abstimmung auf die jeweilige Seitenansicht bietet sich durch eine Bezugnahme auf funktionale Aspekte der Bildgestaltung und darstellerische Kriterien an. Wird den römischen Fresken nämlich das Bestreben eines weitgehenden Darstellungstillusionismus in der perspektivischen Gestaltungsweise zugestanden, erscheinen die entsprechende Schattenregel und gegenläufige Konzeption von Projektions- und Lichtrichtung als zweckmäßige Maßnahmen zur Steigerung der räumlichen Effekte und Verstärkung der illusionistischen Raumwirkung. Gerade *weil* die Seitenansichten im Eigenschatten liegen und das bildinterne Licht schräg von der Seite einfällt, erhöht sich die räumliche Modellierung der Landschaft, wird der Tiefeneindruck verstärkt, die Raumbühne prägnant strukturiert und die Plastizität der Gegenstände erhöht. Die standardisierte Verwendung einer entsprechenden Beleuchtung führt also gemeinsam mit einer relativ stringenten Beibehaltung der verbindlichen Lichtrichtung zur Schaffung eines einheitlichen Raumgefüges, dessen modellierte Dreidimensionalität, Tiefe und Kontinuität auf diese Weise betont werden. Die Schattierungseffekte der *Skiagraphia* gehörten also seit dem Zweiten Stil zum unverzichtbaren Inventar perspektivischer Darstellungsregeln in der römischen Landschaftsmalerei.

Neben den schematischen, aber durchaus wirkungsvollen Mitteln der Schattengestaltung und den damit verbundenen Darstellungsrezepten spielen die Überwindung des Inselstils und die Herausbildung farblich differenzierter Terrainangaben eine wesentliche Rolle in der Umsetzung illusionistischer Tendenzen. Diesbezüglich ließ sich vom Zweiten bis zum Vierten Stil eine schrittweise Entwicklung verfolgen, die von der abstrakten Annahme einer durchgehenden Grundebene hin zu deren expliziter Darstellung und farblicher Ausgestaltung geht. Während die Zeugnisse des Inselstils im 1. Jh. v. Chr. noch maßgeblich auf der Deutungs- und Integrationsleistung des Betrachters beruhen, der aus dem Kontext der Landschaftselemente das gemeinsame Raumgefüge und landschaftliche Ganze erschließt, wird der Abstraktionsgrad im Dritten Stil durch die Ausweitung farblich gestalteter Geländezonen zurückgenommen und im Vierten Stil durch die Etablierung einer nahtlos explizierten Grundebene vollständig aufgelöst. Die sich stufenweise vollziehende *Sichtbarmachung* der Grundebene ist ein wesentliches Kriterium auf dem Weg zum realistischen Raumillusionismus und der Annäherung des Bildes an den Seheindruck. Zwar liegt auch den frühen Landschaftsbildern im Inselstil die *Intention* eines einheitlichen Raumgefüges zugrunde, aber die bildlichen Gestaltungsmittel zur Verdeutlichung dieses Raumganzen gehen nicht über die einzelnen Landschaftselemente hinaus, die gemeinsame Grundebene bleibt als leer belassene und neutrale Malfläche ein Abstraktum, das der Betrachter durch die kontextuelle Relation der Einzelelemente *annimmt*. Selbst auf der Stufe des Inselstils zerfällt der landschaftliche Tiefenraum zwar nicht in den vielzitierten Aggregatraum und seine diskreten, voneinander unabhängigen Raumkompartimente, aber das *intendierte* einheitliche Raumgefüge wird abstrakt verbildlicht und stets nur suggeriert. Erst im Dritten und Vierten Stil erfährt diese abstrahierende Suggestion eine Konkretisierung, wird die Grundebene nicht mehr als neutraler Hintergrund abgebildet, als Leerstelle zwischen den darstellungswürdigen Gegenständen, sondern als verbindender und homogenisierender Faktor des Landschaftsraumes, dessen Kontinuität und Einheit nun auch mit malerischen Techniken bruchlos ausgedrückt werden. Dieser Prozess der malerischen Explikation von Tiefenräumlichkeit kulminiert während des späten Dritten und Vierten Stils in der Etablierung eines farblich gefassten Himmels und natürlichen Horizonts, der zunehmend in

die Ferne verschoben wird, um die Grenzen des Bildraumes auszuweiten und den Abschluss des Raumgefüges in die Tiefe hin auszuloten. War die Horizontgestaltung während des Inselstils noch außerhalb der darstellerischen Möglichkeiten, macht sich das Bemühen darum ab dem Dritten Stil bemerkbar: Sie erfolgt auf dieser Stufe aber noch im Rahmen einer klar begrenzten Raumbühne, deren tiefenräumlicher Abschluss in Form von kulissenartigen Sichtbarrieren bewerkstelligt wird, die als Bergketten oder ansteigendes Gelände dem Raumgefüge zunehmend Prägnanz und Struktur verleihen. Durch die Ausformung einer klaren Begrenzung erfährt der Bildraum nicht nur eine gesteigerte innere Ordnung (und seine Einzelemente werden stärker verortbar), sondern er gewinnt auch insofern an Festigkeit, als die Ränder des Tiefenraumes deutlicher umrissen und erfasst sind. Eine dimensionale Ausweitung erreicht die panoramaartige Erschließung des Bildraumes im Vierten Stil, als die Darstellung des natürlichen Horizonts mit dem Blick auf das offene Meer verbunden wird. Auf diese Weise werden die größtmögliche Ausdehnung des visuellen Raumgefüges in die Tiefe, die größtmögliche Fernwirkung und gleichzeitig die Angleichung der natürlichen Horizontdarstellung an die zentralperspektivische Idealsituation der horizontal unendlich ausgedehnten Grundebene, bei der konstruktiver und natürlicher Horizont zusammenfallen, erzielt. Der letzte sichtbare Geländestreifen, der sich im Dritten Stil als Bildabschluss und Raumbarriere herauskristallisiert hat, wird im Vierten Stil bis an die Grenzen des visuellen Sichtfeldes ausgeweitet, um sich dort dem unendlich entfernten Horizont der Zentralperspektive anzunähern.

Gemeinsam mit der atmosphärischen Perspektive und der Schattengestaltung der *Skiagraphia* lässt sich für die Landschafts- und Panoramadarstellung des 1. vor- und nachchristlichen Jahrhunderts auch eine Reihe von standardisierten Darstellungskonventionen im Hinblick auf die Linearperspektive festhalten. Zunächst ist ein weitgehendes Vorherrschen von Frontalansichten zu konstatieren, womit die Architektur motive der Landschaftsmalerei dem generellen Trend der Architekturmalerei seit dem Zweiten Stil folgen, in der sich die Frontalplatzierung als ausschließliche Orientierungsform zur Bildebene etabliert hat. Neben der dominanten Rolle der Frontalansicht für einzelne Objekte, welche infolge der konvergierenden Perspektiveformen meist als Frontalperspektive_{Min} anzusprechen ist, ließen sich innerhalb der Landschaftsmalerei aber auch etliche Beispiele für Schräglagen und Übereckstellungen nachweisen, die seit dem Zweiten Stil vereinzelt anzutreffen sind. Im Gegensatz zur illusionistischen Architekturmalerei der Dekorationssysteme finden Schrägstellungen im Genre der Landschaftsdarstellung also durchaus Verbreitung und sporadische Anwendung, wobei die Beliebtheit schräger Raumlagen im Vierten Stil zunimmt, um nun vielfach an pointierten Stellen der Komposition eingesetzt und betont zu werden. Die in der Forschung vielfach hervorgehobene Fixierung der antiken Darstellungspraxis auf die Frontalausrichtung¹³⁵³ kann für die Landschaftsmalerei also nicht in Anspruch genommen werden, da sich gerade im Vierten Stil ein Aufschwung von Schrägstellungen und ein verstärktes Interesse an komplexen Raumlagen bemerkbar machen. Dass diese Überecklagen ausschließlich mit axonometrischen Perspektiveformen verbunden sind und in ihnen die Beachtung von Fluchtpunkten keine Rolle mehr spielt – wie gelegentlich behauptet¹³⁵⁴ –, konnte ebenfalls nicht bestätigt werden, da neben axonometrisch gelösten Übereckstellungen (Isometrie_{Min}, Dimetrie_{Min})

¹³⁵³ Die Verbreitung von Frontalansichten in der antiken Dekorationsmalerei wurde zu Recht von White betont und besitzt diesbezüglich Parallelen in der Darstellungspraxis des 15. Jh., als das Aufkommen der Zentralperspektive überwiegend mit der Form der Frontalperspektive verknüpft war. Bereits White macht jedoch korrekterweise darauf aufmerksam, dass Schrägstellungen an abgeschlossenen Einzelbildern (bspw. Mythenbildern) auch in der Antike vorkommen. White 1956, 27; White 1972, 264.

¹³⁵⁴ White konstatiert zwar eine Zunahme von Schrägstellungen im Vierten Stil, nahm aber an, dass dieser

Zuwachs an schrägen Raumlagen mit einer gleichzeitigen Vernachlässigung von Fluchtpunkten und linear-konvergierenden Darstellungsformen einhergehe: „The increased use of the oblique construction, which is to be seen in the Third style painting, is continued and intensified by the Fourth style artists.“ White 1957, 83; vgl. White 1957, 86. „The emergence of the oblique setting in late Second- and in early Third-style painting, coupled with the disappearance of the vanishing point raises interesting possibilities.“ White 1972, 265; vgl. White 1957, 76.

auch etliche Beispiele mit konvergierenden Tiefenlinien nachgewiesen wurden, in denen es zur Beachtung zweier (ungefähr) verbindlicher Fluchtpunkte im Sinne einer Zweipunktperspektive_{Min} kommt. Die Nutzung von Schrägperspektiven, darunter auch Zweipunktperspektiven_{Min}, ist innerhalb der römischen Landschaftsmalerei also mehrfach bezeugt, sodass sich auch diesbezüglich ein perspektivischer Variantenreichtum feststellen lässt, dem es um die Erschließung vielfältiger und wirkungsvoller Darstellungsmodi geht, die einem räumlichen Illusionismus förderlich sind¹³⁵⁵. Gerade der Einsatz von Schräg- und Zweipunktperspektiven_{Min} bietet sich in dieser Hinsicht an, da Überecklagen zu einer natürlichen und illusionistischen Raumwirkung beitragen, bei der es nicht nur zur Verstärkung tiefenräumlicher Effekte und einer engen Verschränkung der Raumschichten kommt, sondern auch den geläufigen Seheindrücken des Betrachters eher entsprochen wird als mit der „künstlichen“ Situation der Frontalperspektive. Das pointierte Auftauchen von Schräg- und Zweipunktperspektiven_{Min} in der römisch-kampanischen Landschaftsmalerei kommt den illusionistischen Tendenzen dieser Bildwerke also durchaus entgegen und forciert eine mögliche Assoziation von landschaftlicher Abbildung und landschaftlichem Seheindruck für den Betrachter.

Ein weiteres Mittel, das diesem Bestreben nach räumlichem Illusionismus nicht nur angemessen, sondern überaus förderlich ist, da es maßgeblichen Anteil an einer zentralperspektivischen_{Min} Fernwirkung des Bildraumes hat, ist die sukzessive Verkleinerung der Bildobjekte mit der Entfernung. Diese relative Größenverminderung gehört seit dem späteren Zweiten Stil zum Standardrepertoire der perspektivischen Bildgestaltung und wird bis zum Ende der pompejanischen Stile nicht nur als verbindliche Formel der Raumschließung beibehalten, sondern vielfach verfeinert und in der tiefenräumlichen Wirkung insofern gesteigert, als zunehmend eine subtilere Differenzierung in der Reduktion des relativen Maßstabs stattfindet, sodass nicht nur zwischen Vorder- und Hintergrundgrößen unterschieden wird, sondern nuancierte Übergänge mit verschiedenen Tiefenzonen bewältigt werden. Obwohl es sich bei der Beachtung einer solchen Motivverkleinerung um eine ungefähre Aufnahme optischer und zentralperspektivischer Zusammenhänge handelt, die sowohl bei der Betrachtung einer Landschaft als auch im Rahmen einer konstruierten Zentralperspektive auftreten, muss betont werden, dass es sich bei der Einführung einer maßstäblichen Größenverminderung in den römischen Landschaftsfresken nicht um die Folge einer zentralperspektivischen Konstruktion handelt, sondern um die Anwendung einer separaten Darstellungsregel, die als eigenständige Perspektivekonvention eingeführt und benutzt wurde. Diese Perspektiveregeln orientiert sich zwar an den optischen Relationen des Seheindrucks und dementsprechend am analogen Verhältnis der Zentralperspektive, ist aber nicht deren korrekt umgesetztes Ergebnis, sondern wird auf empirischem Wege und auf Beobachtungsbasis bewerkstelligt. Daraus ergibt sich, dass zwar das verbreitete Darstellungsrezept der Größenreduktion zentralperspektivischen Relationen ähnelt, es sich hierbei allerdings um einen Schematismus handelt, der eine mehr oder weniger differenzierte Näherungslösung bereitstellt. Für die tiefenräumliche Wirkung auf den Betrachter besitzt dieser empirisch gehandhabte Entstehungszusammenhang aber kaum Relevanz, da gerade im Hinblick auf eine Landschaftsdarstellung auch eine ungefähre Größenverminderung ausreicht, um einen quasi zentralperspektivischen_(Min) Raumeindruck zu erzeugen.

Ein weiteres Ergebnis der linearperspektivischen Analyse betrifft die Bevorzugung genereller Ansichtswinkel, die bei sakral-idyllischen und nilotischen Landschaftsbildern meist zwischen ei-

¹³⁵⁵ Engemann formulierte die These, dass korrekte Zweipunktperspektiven unter Berücksichtigung des Messpunktverfahrens in der antiken Malerei nicht vorkommen (Engemann 1967, 64). Bei Schrägstellungen seien weder Längenverkürzungen noch die Konvergenz der Tiefenlinien korrekt gehandhabt, sondern nur gefühlsmäßig wiedergegeben. Diese Hypothese ließ sich in Bezug auf die

analysierten Bildwerke der römischen Landschaftsmalerei zum Teil verifizieren, zum Teil präzisieren, da sich zwar in keinem Fall von Zweipunktperspektiven_{Min} eine korrekt konstruierte Längenverkürzung mithilfe des Messpunktverfahrens feststellen ließ, aber es in etlichen Fällen zu einer relativ exakten Beachtung der relevanten Fluchtpunkte kam.

ner Normalansicht und einer leichten Draufsicht schwanken, für die Villenbilder aber etwas höher angesetzt sind. Obwohl in der Forschungsliteratur meist kategorisch von der Verwendung einer „Vogelperspektive“ die Rede ist, trifft dies trotz der generellen Verbreitung erhöhter Ansichtswinkel nur bedingt und in manchen Fällen zu, nämlich dann, wenn es sich um linear-konvergierende Darstellungsformen handelt, die sich einer Zentralperspektive_(Min) mit einem erhöhten konstruktiven Horizont – also einer Vogelperspektive_(Min) im definierten Sinne – annähern. Gelangt ein natürlicher Horizont zur Darstellung, etwa (wie im Vierten Stil häufig) bei offenen Meeres- oder flachen Küstenzenerien, ist dieser ebenfalls relativ hoch angesetzt. Gerade das Vorhandensein erhöhter Ansichtswinkel und der hohe Ansatz des natürlichen Horizonts kommen dem Bestreben nach Tiefenräumlichkeit insofern entgegen, als sich der Landschaftsraum dadurch in die Ferne ausdehnt und ein weiträumiger Blick auf das Gelände vermittelt wird, was für den Betrachter den Effekt entstehen lässt, als würden sich die dargestellten Objekte in großer Entfernung befinden. Die Tendenz zum hohen Ansichtswinkel und einer ungefähren Vogelperspektive_{Min}, die sich ab dem Dritten Stil als perspektivische Hauptmethode der Villenbilder etabliert, wurde in der Forschung nicht nur als „typisch römische“ Innovation der Raumerschließung bewertet, sondern gelegentlich auch als „unmögliche“, rein abstrakte Darstellungsform bezeichnet. Dieser letzten Einschätzung lässt sich entgegenhalten, dass alle bekannten Villenbilder eine vertikale Ausrichtung der Bildebene beibehalten und die dargestellten Objekte nie unter einem Blickwinkel erscheinen, der lotrecht auf die Grundebene fällt; die gebräuchlichen Perspektivemodi bleiben bei einer senkrechten Bildebene und einer Schrägdraufsicht, die sich in etwa mit der Situation eines Betrachters auf einem hohen Gebäude oder einem Berghang/gipfel vergleichen lässt. Eine solche Ausgangslage für die Betrachtung einer Landschaft ist aber nicht „abstrakt“ zu nennen – in dem Sinne, dass sie nur gedanklich nachzuvollziehen wäre –, sondern sie ist auch für die Realbetrachtung einer Landschaft besonders günstig, um sich einen Überblick über ein Gelände zu verschaffen. Gerade die Ausnutzung von Schrägdraufsichten – egal ob in axonometrischer oder zentralperspektivischer_{Min} Form – erlaubt dem Betrachter eine angemessene und zweckmäßige Erschließung des landschaftlichen Tiefenraumes. Mit der erhabenen Position des Betrachters, sprich dem erhöhten Ansichtswinkel, gewinnt die Landschaftsdarstellung nicht nur an Tiefe und Weiträumigkeit, sondern kommt auch dem Bedürfnis nach einem anschaulichen Raumverständnis und einer deutlichen Vermittlung von Lage- und Ortsbeziehung entgegen. Dieser Trend zu Perspektiveformen mit erhöhtem Ansichtswinkel lässt eine gewisse Nähe zu kartographischen Modi der Raumerfassung erkennen oder genauer eine Hinwendung zu kartenverwandten Darstellungsprinzipien, zu denen neben Vogelperspektiven auch andere „perspektivische Karten“ wie Kavalier- und Kabinettperspektiven (Axonometrien) zählen. Obwohl sich in den Villenbildern kein direkter Einfluss der Kartographie niederschlägt, erweist sich in ihnen eine gesteigerte Sensibilität gegenüber den speziellen Anforderungen einer perspektivischen Landschaftsdarstellung und entwickeln sich Schemata der bildlichen Raumerfassung, die in den Dunstkreis kartographischer Darstellungsmodi gehören.

Neben den erwähnten Mechanismen perspektivischer Raumerschließung, die allesamt dem Bestreben nach einer illusionistischen und dem Seheindruck angemessenen Raumwirkung entgegenkommen, verdient die Verbreitung linearperspektivischer Mischperspektiven innerhalb der römischen Landschaftsmalerei besondere Beachtung, die immer wieder als Hauptmerkmal antiker Perspektiveformen bezeichnet wurden. Im Rahmen der Analyse römischer Landschaftsfresken ließ sich neben dem vereinzelt auftretenden zentral-parallelperspektivischen Mischperspektiven₁ ein Vorherrschen von zentral-parallelperspektivischen Mischperspektiven₂, Axialperspektiven₂ und zentralperspektivischen Mischperspektiven beobachten. Gerade die Anwendung verschiedener Mischperspektiven innerhalb der römischen Darstellungspraxis wurde in der Forschung aber immer wieder als Ausgangs- und Angelpunkt für eine tiefgreifende Polarisierung und Dichotomisierung zwischen mischperspektivischen Darstellungskonventionen einerseits und zentralperspektivischen Regeln andererseits genutzt, wobei für den vermeintlich „radikalen“ Gegensatz Schlag-

wörter wie „symbolische versus realistische Raumerfassung“, „objektgebunden versus subjektiv“ oder „Aggregatraum versus Systemraum“ geprägt wurden. Allgemeines Kennzeichen der bekannten Mischperspektiven sei eine Vereinzelterung der abgebildeten Objekte, da auch im Falle konvergierender Mischperspektiven nur für die Tiefenlinien des Einzelobjekts eine mehr oder weniger stringente Konvergenz erreicht wird. Im Unterschied zu zentralperspektivischen Bildern bestehe das Grundprinzip der Raumerfassung in antiken Mischperspektiven darin, eine Dominanz des Einzelobjekts vor der „Erscheinung“ und dem Seheindruck anzunehmen, sodass es im Gegensatz zur räumlichen Einheit der Zentralperspektive zu einer kaleidoskopartigen Raumerschließung komme, bei der die Bildgegenstände nicht homogen aufgefasst würden, sondern vereinzelt und für sich stünden¹³⁵⁶. Diese Einschätzung, die hier zumindest soweit bestätigt werden konnte, als sich das Auftreten der genannten Mischperspektiven innerhalb der römischen Landschaftsmalerei als bevorzugte Formen der Linearperspektive zweifelsfrei feststellen ließ, wirft jedoch eine Reihe von Fragen auf, da das Vorhandensein von Mischperspektiven noch keine Erklärung für die Gründe und Motive ihrer Anwendung/Wahl bietet. Es stellt sich die Frage, worauf mit ihrer Nutzung prinzipiell abgezielt wurde bzw. welche funktionale Bildintention damit verbunden war. Was konnte die antike Perspektivepraxis ihren Möglichkeiten nach bewältigen, aber wollte es nicht, oder umgekehrt, was wollten die Darstellungsformen leisten, aber konnten es nicht?

Dass diese salopp formulierte und entsprechend simplifizierte Problemstellung vermutlich zu kurz greift und nicht allein unter Rekurs auf die festgestellten Perspektiveformen beantwortet werden kann, sondern einer Bezugnahme auf bildexterne Faktoren bedarf, wurde in diesem Rahmen mehrfach betont. Neben der Bedeutung, die der Bildintention in dieser Hinsicht zugebilligt werden sollte, und der Relevanz darstellerischer Kriterien, die der Bildabsicht funktional angemessen sind, mag es zur Klärung dieses Fragenkomplexes auch zielführend und aufschlussreich sein, wahrnehmungspsychologische Faktoren miteinzubeziehen – ein wünschenswertes, aber ebenso diffiziles Unterfangen, das hier in Form eines Ausblicks nur in marginalen Ansätzen angedeutet werden kann. Denn gerade in Bezug auf Mischperspektiven ist es ein immer wieder beobachtetes Phänomen, dass diese nicht nur in den Bildwerken historischer Kulturepochen auftreten, sondern sich vielfach mit frappierender Analogie und strukturellen Parallelen in modernen Kinderzeichnungen wiederfinden. Die Verbreitung von umgekehrten Perspektiven und verschiedenen Mischperspektiven sowohl in den unterschiedlichsten Kulturkreisen und Epochen als auch in modernen Kinderzeichnungen könnte demnach auf eine gewisse anthropologische Grundtendenz in der Herstellung von gegenständlichen Bildern hindeuten¹³⁵⁷. Denn das menschliche Sehvermögen basiert zwar seit jeher auf optischen Gesetzmäßigkeiten und auch die visuellen Seheindrücke enthalten als physiologische Konstanten die entsprechenden optischen Phänomene von Konvergenz und Längenverkürzung, aber der Mensch ist infolge wahrnehmungspsychologischer Mechanismen auch seit jeher in der Lage, die resultierenden Formveränderungen und Größenverzerrungen, die sich aus den Gesetzen der Optik ergeben, aufzulösen, zu entzerren und „durch die optische Täuschung des perspektivischen Sehens hindurch die Wirklichkeit zu ergreifen“¹³⁵⁸.

¹³⁵⁶ „Mir scheint auch in diesem Punkt die Dominanz der Sache, die gezeigt werden soll, wie sie ist, über das Schauspiel, das wiederzugeben ist, wie es erscheint, charakteristisch.“ Simon 1992, 247. Vgl. Edgerton 2002, 14 f.; Mikocki 1990, 112–115. 119; Richter 1970, 10; Schweitzer 1953, 18 f.

¹³⁵⁷ Auf dieses Phänomen wurde vielfach hingewiesen: „Die Kulturgeschichte zeigt, dass es für den Menschen zumindest „natürlich“ ist, auf diese Weise Bilder zu machen.“ Edgerton 2002, 18. „It seems, therefore, to be innate in human nature to draw in this ‘primitive’ way.“ Richter 1970, 10. Auf die stillschweigenden Voraussetzungen, die mit dieser Parallelisierung und ihrer Interpretation

verbunden sein können, machte nachdrücklich Gombrich aufmerksam: „Eine dieser Tatsachen ist eine gewisse Verwandtschaft zwischen der Kunst von Kindern und Primitiven, welche zu der falschen Alternative verleitet, daß diese Primitiven entweder nichts Besseres zustande brachten, weil sie nicht mehr Geschicklichkeit als Kinder besaßen, oder nichts anderes zustande bringen wollten, weil sie die Mentalität von Kindern besaßen. Es ist uns heute klar, daß beide Schlußfolgerungen falsch sind. Sie basieren auf der stillschweigenden Annahme, *daß was heute für uns leicht ist, immer leicht gewesen sein müsse.*“ Gombrich 1978, 38.

¹³⁵⁸ Schweitzer 1953, 10.

Diese apperzeptiv bedingten Entzerrungen, die uns als Bestandteil der visuellen Wahrnehmung eine Orientierung im Raum und die Erfassung von räumlichen Gegenständen ermöglichen, lassen sich mit der Unterscheidung zwischen einer visuellen Welt und einem visuellen Feld in der Wahrnehmungspsychologie korrelieren¹³⁵⁹. «Visuelle Welt» bezieht sich auf die Gesamtheit der visuellen Wahrnehmungen, die durch eine Bewegung im Raum zustande kommen und Gegenstände dreidimensional erfahren, sodass darin die unveränderlichen und absoluten Formen, Größen und Lageverhältnisse der Dinge enthalten sind. Der Terminus «visuelles Feld» bezieht sich hingegen auf den unmittelbaren Seheindruck im Zustand der Ruhe, bei dem der Abstand und die Relationen der Gegenstände zum Betrachter eine wichtige Rolle spielen und sich Formen, Größen, Proportionen der Objekte relativ zur Lage des Wahrnehmenden nach optischen Gesetzmäßigkeiten verändern. Während die visuelle Welt mehr Informationen über die Gegenstände als Einzeldinge liefert, ist das visuelle Feld auf die Relationen zwischen Objekten und Betrachter bezogen. Im visuellen Feld sind die Formen der Gegenstände verzerrt, in der visuellen Welt bleiben sie konstant. Da für die räumliche Wahrnehmung und praktische Orientierung im Raum sowie für das Speichern und Verarbeiten räumlicher Informationen aber stets die *visuelle Welt* ausschlaggebend ist und diesbezüglich ein „pragmatisches“ Primat besitzt, ließe sich vermuten, dass diese Prinzipien auch bei der Herstellung gegenständlicher Abbildungen zum Tragen kommen. Gerade das Beharren von Konstanzgesetzen der Wahrnehmung und ihren Korrelaten in der bildlichen Darstellung könnte als wahrnehmungspsychologischer Faktor für die Verbreitung von Mischperspektiven herangezogen werden, da es unter anderem das Vorherrschen von Form- und Größenkonstanzen ist, die analog zur visuellen Wahrnehmung als entscheidender Mechanismus in Mischperspektiven wirksam sind. Diesbezüglich darf auch in Hinblick auf die Strukturen linearperspektivischer Darstellungsweise auf das von Gombrich (im Anschluss an Popper) propagierte Prinzip von Schema und Abwandlung verwiesen werden, wobei das Schema stets bei den konstanten Formen und Größen der visuellen Welt ansetzt, die dann unter Berücksichtigung der Verzerrungen und subjektiven Verhältnisse im visuellen Feld abgewandelt und variiert werden. Wird das Muster von Schema und Korrektur für die Erzeugung von Mischperspektiven (Entstehungszusammenhang) berücksichtigt und davon ausgegangen, dass die Mechanismen der wahrnehmungsbedingten Konstanzprinzipien primär wirksam sind, lässt sich daraus womöglich ein Erklärungsstrang gewinnen, um das Auftreten verschiedener mischperspektivischer Formen differenziert zu beurteilen. Denn wie sich im Rahmen der terminologischen Unterscheidungen am Beginn ebenso wie bei der perspektivischen Analyse eindrücklich gezeigt hat, gibt es nicht nur *eine* Art der Mischperspektive, sondern ein ganzes Bündel an mischperspektivischen Linearperspektiven, die sich nicht nur theoretisch unterscheiden lassen, sondern auch in verschiedenen Epochen und Kulturen angewandt wurden. Das mischperspektivische Spektrum reicht hier von einfachen Aufriss-Grundrisskombinationen bzw. Aufriss-Kreuzrisskombinationen bis zu elaborierten Formen der zentralperspektivischen Mischperspektive, sodass sich eine Abstufung und Strukturierung innerhalb der mischperspektivischen Formen erstellen lässt. Während das eine Ende der Skala eine ausgeprägte Dominanz des Schemas mit nur marginalen Abwandlungen aufweist, finden sich am anderen Ende des Spektrums solche Mischperspektiven, in denen die Vereinzelnungs- und Konstanztendenzen des Schemas gegenüber der Beachtung des visuellen Feldes zurücktreten oder nahezu überwunden sind. Versucht man die vorkommenden Mischperspektiven der römischen Landschaftsbilder auf dieser Skala mit fließenden Übergängen einzuordnen, lässt sich konstatieren, dass es sich durchweg um solche Mischperspektiven handelt, die dem visuellen Feld und seinen optischen Gesetzmäßigkeiten in vielen Aspekten Rechnung tragen und das Beharren des Schemas überwiegend zurückgedrängt haben. Denn wie im Rahmen der perspektivischen Analyse gezeigt werden konnte, kommen vorrangig solche Darstellungsprinzipien zum Einsatz,

¹³⁵⁹ Diese Differenzierung geht maßgeblich auf Gibson (2002, 15–18. 25 f.) in Hinblick auf Fragestellungen der (1973, 51–74) zurück und wurde bereits von Edgerton Kunstwissenschaften genutzt.

die sich an optische Relationen anlehnen und diese in die gegenständliche Abbildung übertragen, während die schematisch-formelhaften Eigenschaften der Mischperspektive gegenüber konvergierenden Linearperspektiven eine untergeordnete Rolle spielen. Darüber hinaus ist es eine Orientierung an den optischen Verhältnissen des visuellen Feldes, die selbst in den standardisierten Darstellungsregeln der Landschaftsbilder zum Tragen kommt. Diese Darstellungsregeln lassen sich als Sammlung konventioneller Perspektivemechanismen beschreiben, die sich trotz Erhaltung einiger Konstanzprinzipien als zweckmäßige Umsetzung des visuellen Feldes herauskristallisiert haben. Zu diesen beharrlichen und „zähen“ Konstanzprinzipien gehören die Beibehaltung prägnanter Ansichten mehr oder weniger unabhängig von ihrer Raumlage und das Prinzip der „besten Ansicht“, das der Verdeutlichung objektiver Formeigenschaften dient und einem Erfassen tatsächlicher Gegenstandsmerkmale entgegenkommt¹³⁶⁰. Obwohl sich Axialperspektiven², zentral-parallelperspektivische und zentralperspektivische Mischperspektiven als verbreitetste Varianten der Linearperspektive etablieren, bleiben gewisse Entzerrungen und Konstanzfaktoren erhalten und wird trotz einer Schwerpunktsetzung im visuellen Feld keine linearperspektivische „Gleichschaltung“ in Form der Zentralperspektive hergestellt. Ein Charakteristikum der vorhandenen Mischperspektiven, das an zahlreichen Beispielen aufgezeigt werden konnte und sich als auffälligstes Kriterium zur Unterscheidung von zentralperspektivischen Relationen erwies, ist das sog. Horizont- bzw. Sagittalenproblem: Im Rahmen der verwendeten zentral-parallelperspektivischen und zentralperspektivischen Mischperspektiven konnte vielfach beobachtet werden, dass die Tiefenlinien verschiedener Bildgegenstände zwar mehr oder weniger genau auf einen Fluchtpunkt abzielen, die Homogenisierung dieser Fluchtpunkte an einem konstruktiven Horizont oder einer verbindlichen Sagittalen aber nicht stattfand. Dabei reichte die Vernachlässigung des konstruktiven Horizonts oder der gemeinsamen Sagittalen von einem konfusen Sammelsurium unterschiedlicher Hauptpunkte unter Missachtung zentralperspektivischer Zusammenhänge bis hin zu einer ungefähren Angleichung an zentralperspektivische Relationen in Form von Protohorizont und Protosagittale. Auch in Hinblick auf das symptomatische Horizontproblem lässt sich also eine graduelle Abstufung vornehmen, die vermutlich auf das Geschick des jeweiligen Malers und seine persönlichen Fähigkeiten bei der Beobachtung und Umsetzung des visuellen Feldes zurückzuführen sind. Denn die *Verbreitung* des Horizontproblems in der Landschaftsdarstellung vom Zweiten bis zum Vierten Stil deutet darauf hin, dass die Berücksichtigung eines konstruktiven Horizonts *nicht* zu den verbindlichen Darstellungsrezepten der Wandmalerei gehörte und keine geläufige Regel der linearperspektivischen Bildgestaltung war, sondern eher dem Vermögen des einzelnen Malers, seiner Beobachtungsfähigkeit und seinem optisch-zentralperspektivischen Kenntnisstand überlassen blieb. Diesbezüglich erscheint auch ein wertneutraler und rein struktureller Vergleich mit den linearperspektivischen Darstellungsweisen am Übergang zur Renaissance (Duccio, Giotto, Lorenzetti) interessant, da es in diesem Zeitraum ebenfalls zur Anwendung zentral-parallelperspektivischer und zentralperspektivischer Mischperspektiven kam, bei denen verschiedene Hauptpunkte für verschiedene Ebenen oder Einzelobjekte angenommen wurden¹³⁶¹. In linearperspektivischer Hinsicht bereitete die Ausrichtung am konstruktiven Horizont und einer verbindlichen Sagittalen sowie die Auffindung umfassender zentralperspektivischer Zusammenhänge also in ganz unterschiedlichen Kunstepochen dieselben großen Schwierigkeiten, denen man mithilfe mischperspektivischer Näherungslösungen begegnete. Sogar in Beispielen renais-

¹³⁶⁰ Für das Festhalten an diesen Entzerrungsmechanismen könnte womöglich das Motiv der Bewegung im Raum und seine analoge Rolle in der visuellen Welt ausschlaggebend sein. Denn mischperspektivische Abbildungen vereinen bis zu einem gewissen Grad verschiedene Projektionsrichtungen („Blickwinkel“), so als könnte sich der Betrachter durch das bildliche Raumgefüge bewegen und die einzelnen Gegenstände jeweils von ihrer geläufigsten

und am wenigsten verzerrten Ansichtseite aus betrachten. Jeder Gegenstand wird von seiner „besten Seite“ gezeigt, sodass die Einzelgegenstände leichter erkannt und ihre räumlichen Eigenschaften einfacher abgelesen werden können. Vgl. Edgerton 2002, 14 f.

¹³⁶¹ Diese Parallele wurde bereits von White (1972, 257) erkannt und korrekt beschrieben.

sancezeitlicher Landschaftsmalerei aus dem 16. Jh., als die Anwendung der Zentralperspektive längst geläufig war und zum linearperspektivischen Standard gehörte, finden sich immer wieder Landschaftsbilder, die gerade solche Verstöße gegen zentralperspektivische Verhältnisse aufweisen, die mit dem Ausdruck „Horizontproblem“ umrissen wurden und welche die Vernachlässigung eines konstruktiven Horizonts mit einschließen¹³⁶² (Abb. 100). Die axialen und mischperspektivischen Formen sollten also nicht zwangsläufig als missglückter und verstümmelter Ersatz für eine Zentralperspektive betrachtet werden, sondern vielmehr darauf geprüft werden, ob sie ihrem Darstellungsgegenstand funktional entsprechen und den bildinternen Anforderungen gerecht werden. Will man die verwendete Perspektiveform in ihrem eigenen Bezugsrahmen beurteilen und nicht nach vorgefassten, äußeren Kriterien bewerten, so scheint es unerlässlich, die Bildthematik und ihre spezifischen Zielsetzungen zu berücksichtigen und in die Beurteilung der perspektivischen Gestaltungsprinzipien miteinzubeziehen. Gemessen an der räumlichen Funktionalität oszillieren die perspektivischen Möglichkeiten eines Landschaftsbildes generell zwischen den Polen eines illusionistischen Raumeindrucks und einer prägnanten Raumstruktur, zwischen den Extremen der normalansichtigen Zentralperspektive und der Karte. In diesem Spannungsfeld nimmt das römische Landschafts- und Panoramabild seiner bildsemantischen Zielsetzung nach eine Mittelstellung ein, deren tendenzielle Schwerpunktsetzung sich an der effektvollen Raumwirkung und einer Ausrichtung am visuellen Feld orientiert. Mit der Betonung von landschaftlicher *amoenitas*, dem Einfluss des *prospectus*-Gedankens, der großen Bedeutung poetischer Naturreflexion, der Luxussuggestion und dem Landschaftsgenuss fokussieren sich die Landschaftsbilder auf eine optische und subjektive Raumerschließung. Dieser Raumerfassung entspricht in Anlehnung an die Eindrücke des visuellen Feldes der Struktur nach am ehesten eine zentralperspektivische Raumkonzeption, da sie am besten dazu geeignet ist, einen subjektiven Landschaftseindruck zu vermitteln. Allerdings finden in dem weit gefassten Interpretations- und Assoziationsfeld römischer Landschaftsdarstellungen auch andere Komponenten eine Aufnahme, die mehr einer realistisch-objektiven Tendenz entgegenkommen. Um jedoch die Leistungen der zeitgenössischen Baukunst (etwa der Villegiatur) und die topographischen Strukturen römischer Zivilisation ins Bild umzusetzen, bieten sich andere Darstellungsverfahren wie Axonometrien an, die besser geeignet sind, um ein objektives Raumverständnis zu erleichtern. Antike Landschaftsmalerei, die vielfach beide funktionalen Aspekte verschmilzt und zu einem semantisch weit gespannten Bezugsrahmen verknüpft, vereinigt auch beide Komponenten der räumlichen Darstellungsweise in sich; sie nimmt hier eine Mittlerrolle ein, deren spezifische Leistung darin besteht, den Bildgegenstand in eine perspektivische Darstellungsform zu bringen, die seiner Interpretation angemessen ist, d. h. die Funktionsweise der Raumerschließung an die Funktionsweise der Bildbedeutung zu koppeln. In dieser Hinsicht sind die vorhandenen Formen der Mischperspektive als höchst ef-

¹³⁶² Exemplarisch sei hier ein großformatiges Fresko aus der Villa d'Este in Tivoli genannt, das nicht nur motivisch und formal, sondern auch hinsichtlich seiner linearperspektivischen Mechanismen einen interessanten Vergleich zu den Landschaftsbildern der römischen Wandmalerei bietet. Die betreffende Landschaftsszene befindet sich im Saal des Hercules (Westwand), der zwischen 1565–66 von Girolamo Muziano und seinen Gehilfen mit einem umfassenden Freskenprogramm ausgestattet wurde, das an der Decke die Arbeiten des Hercules darstellt und diese an den Hauptzonen der Wände mit einem Ensemble aus Landschaftsbildern kombiniert (Abb. 100). Es handelt sich jeweils um gerahmte Landschaftsszenen im vollen Sinne einer Panoramadarstellung, die dem motivischen Repertoire der antiken Sakral-Idyllen weitgehend entsprechen und einfache Landhäuser/Bauerngehöfte mit antiken Kult-

monumenten verbinden. Wie in den römischen Landschaftsfresken des Vierten Stils bestehen die Hauptelemente der perspektivischen Raumerschließung auch hier in einer gelungenen Kombination aus atmosphärischer Perspektive, Schattenperspektive, natürlichem Horizont und farblicher Grundebene, die allesamt eine illusionistische Wirkung erzeugen. Da mit der Darstellung einer natürlichen Horizontlinie am offenen Meer annähernd eine zentralperspektivische Idealsituation und ein Indikator für die Lage des konstruktiven Horizonts zur Verfügung steht, nehmen sich die fallenden Tiefenlinien beim Mittelgrundmotiv des Bauerngehöfts umso störender aus, da sie nicht annähernd im Bereich des (natürlichen) Horizonts konvergieren. Zu den Fresken des Hercules-Saales vgl. u. a.: Barisi – Catalano 2004, 43 f.

fektiv und zweckmäßig zu bewerten, da es ihnen in hohem Maß gelingt, eine anschauliche Raumwirkung mit einem nachvollziehbaren Raumverständnis zu vereinen.

Es gilt also abschließend zwei Aspekte in der perspektivischen Raumerschließung antiker Landschaftsbilder hervorzuheben, die in der kunstwissenschaftlichen Forschung immer wieder mit der Entwicklung der Raumerfassungen in der neuzeitlichen Landschaftsmalerei verbunden wurden, sich aber strukturell vergleichbar auch in den antiken Bildwerken bemerkbar machen: einerseits die Rolle des Subjekts bei der optischen Erfassung eines Landschaftsraumes, andererseits die mentale „Auflösung“ des abstrakten Bildträgers im Sinne eines illusionistischen Durchblicks.

Die Bedeutung einer subjektiv gefärbten und von den Wertungen des Subjekts überformten Zugangsweise zum Bildgegenstand Landschaft, die sentimental verklärte Naturauffassung und symbolische Aufladung des Landschaftsraums wurden bereits ausführlich für die Interpretation römischer Landschaftsfresken hervorgehoben, sodass ein Bewusstsein für die Rolle des Subjekts bei der Wahrnehmung, Rezeption und Deutung von Landschaft auch in der antiken Raumkonzeption angenommen werden darf. Dieser spezielle Aspekt findet ein strukturell verwandtes Echo in der perspektivischen Darstellungsweise, die dem Bedürfnis nach einem subjektiven Landschaftsillusionismus funktional angepasst ist und wesentlich zur Umsetzung eines vom Subjekt geprägten Landschaftseindrucks in der Abbildung beiträgt. Denn gerade die verfeinerten Formen der zentralperspektivischen Mischperspektive mit ihrem ausgearbeiteten Kanon an illusionistischen Darstellungsprinzipien erscheinen durchaus geeignet, um dem visuellen Feld, dem Seheindruck des Betrachters, in fortgeschrittenem Maße gerecht zu werden. Die Leistungsfähigkeit zentralperspektivischer Mischperspektiven werden diesbezüglich nur mehr von korrekt konstruierten Zentralperspektiven übertroffen. Dementsprechend wurde die enge Verflechtung von Zentralperspektive und subjektiver Raumerfassung von Schweitzer betont, der im Primat des Subjekts nicht nur ein wesentliches Charakteristikum der Zentralperspektive erkennt, sondern dieses auch in Gegensatz zu anderen Darstellungsformen setzt.

„Alles Dasein ist nur noch in Bezug auf ein anderes Dasein vorhanden, alles Sein wird in der Perspektive relativiert. [...] Denn nun beugt sich umgekehrt die Wirklichkeit den subjektiven Gesetzen der menschlichen Wahrnehmung. [...] Die Objektwelt wird dem betrachtenden Subjekt „zugeordnet“.“¹³⁶³

Diese Polarisierung zwischen der Objektwelt und ihrer subjektiven Erfassung (der Kontrastierung von visueller Welt und visuellem Feld vergleichbar) sollte im Hinblick auf Darstellungsformen aber weniger als vollständig disjunktes Einteilungsschema oder radikale Dichotomie aufgefasst werden, bei der die Zentralperspektive allen anderen Linearperspektiven gegenübersteht, sondern als gradueller Übergang, bei dem eine stufenweise Aufnahme illusionistischer Prinzipien und eine schrittweise Annäherung an die visuellen Eindrücke des Subjekts möglich sind. Innerhalb dieses Spektrums, in dem die Zentralperspektive das subjektive Ende der Skala bildet, sind die zentralparallelperspektivischen und zentralperspektivischen Mischperspektiven sowie die Axialperspektiven² deutlich im zentralperspektivischen Umkreis angesiedelt, sodass sich hier ebenso und mit gewissen Einschränkungen von einer Fokussierung auf den subjektiven Seheindruck sprechen lässt. Denn auch im Rahmen dieser mischperspektivischen Darstellungsformen erfolgt eine Berücksichtigung subjektiver Verhältnisse und Verzerrungen, werden die objektiven Relationen der visuellen Welt verstärkt auf das Subjekt bezogen, von diesem aus gedeutet und erfasst. Aber gerade

¹³⁶³ Schweitzer 1953, 21. 22. 23. Zur Rolle des wahrnehmenden Subjekts im Rahmen der Zentralperspektive vgl. auch: „Perspektive bedeutet Anpassung der Dinge an das Auge des Betrachters. Die Objekte im Bild erleiden einen Verlust an Eigengesetzlichkeit, und das Gesetz der Darstellung wandert von jenen zum aufnehmenden Sub-

jekt.“ Schweitzer 1953, 18. „Perspektive ist Anschauung der Welt vom Menschen her. In ihr vollzieht sich nichts weniger als eine grundstürzende Umwälzung: [...] die Kunst wird natürlich und menschlich.“ Schweitzer 1953, 24.

indem die optischen Phänomene der visuellen Erscheinung, ihre Verschiebungen, Verzerrungen und subjektiv bedingten Veränderungen mit perspektivischen Mitteln bis zu einem gewissen Grad realisiert werden, äußert sich auch eine Bezugnahme auf das wahrnehmende Subjekt als Medium und Schöpfer visueller Raumerfassung.

Von dieser wachsenden Berücksichtigung subjektiver Verhältnisse der Raumerschließung für die perspektivische Gestaltungsweise ist es nur mehr ein kleiner Schritt zur Vorstellung des Landschaftsbildes als Prospekt und zur Abstraktion des materiellen Bildträgers als ein Fenster in den Realraum – eine Bildkonzeption, die ihre prägnanteste Formulierung in der Renaissance findet, aber in Ansätzen und Parallelmomenten auch in der römischen Epoche greifbar ist. Denn wie sich im Hinblick auf die kulturgeschichtlich relevanten Assoziationsebenen römischer Villegiatur gezeigt hat, war es ein besonderes Anliegen der Villenarchitektur, dem Betrachter vielfältige Landschaftsaussichten und Realprospekte zu bieten, die oft bildhaft angelegt waren und auf eine beeindruckende Fernwirkung abzielten. Landschaftsgenuss war ein wichtiger Aspekt des Villenwesens und dieser Landschaftsgenuss bestand gerade darin, das Auge des Betrachters durch verschiedene Tiefenzonen zu führen und ihm möglichst viele Ausblicke nach dem Variationsprinzip darzubieten. Dabei kommt es insofern zu einer Parallelisierung von abbild- und ausblickhaften Phänomenen, als der reale *prospectus* ganz ähnlich behandelt und bewertet wird wie eine gerahmte Landschaftsdarstellung. Landschaftsausblick und Landschaftsbild sind nach römischen Maßstäben bis zu einem gewissen Grad gleichwertig, um nicht zu sagen austauschbar, als sie dieselbe ästhetische Wertschätzung erfahren und demselben Bedürfnis nach visueller Fernwirkung entspringen. Der Aspekt der Raumerfassung und des räumlichen Ausgreifens ist in beiden Fällen wesentlich, wenn auch vermutlich nicht aus einer einzigen Traditionslinie zu erklären. Die einsetzende Beschäftigung mit den Theorien der hellenistischen Optik, die epistemologische Einsicht vom Erscheinungscharakter und der Subjektivität räumlicher Wahrnehmung, das Aufkommen einer ästhetischen Landschaftsbewertung, das komplexe Zusammenspiel von Villa und Natur, die Entwicklungen der geographischen Vermessung und der kartographischen Darstellung spielen in dieser Hinsicht vermutlich ebenso eine Rolle wie die Feststellung, dass sich der malerische Raumillusionismus und die landschaftliche Panoramadarstellung etwa zur selben Zeit herausbilden wie das Bestreben nach Fern- und Panoramablicken in der Villegiatur. Es kommt zur Schaffung von Bildräumen und Aussichträumen, einem steigenden Bedarf nach subtiler Raumerfassung und vielfältigen optischen und bildhaften Panoramaeindrücken, wobei diese Synchronisierung in der frühen Kaiserzeit einen Höhepunkt erreicht und als eine wechselseitige Spiralentwicklung zu begreifen ist, die sich im darstellenden wie im visuellen Bereich dem Thema der landschaftlichen Ferne widmet. Berücksichtigt man die Vorliebe für die Landschaftsbetrachtung in der Villegiatur, wird es verständlich, weshalb die gemalte Landschaft seit dem fortgeschrittenen Zweiten Stil zu den häufigsten Einzelbildern der Wandmalerei gehört und hier eine vergleichbare Funktion wie die realen Landschaftsausblicke übernimmt. Aber genauso wie der Landschaftsausblick im Sinne eines Bildes inszeniert und als Anblick aufgefasst wird, kann das gemalte Landschaftsbild den Ausblick in die reale Landschaft ersetzen. Dieses Wechselspiel zwischen landschaftlicher Perspektive und optischer Landschaftswahrnehmung hat seine Wurzeln in einer neuartigen Raumerfassung, die zu unterschiedlichen Ausdrucksformen bzw. Umsetzungsmöglichkeiten für die Erschließung und Rezeption eines Landschaftspanoramas führt; dies äußert sich nicht nur in den Panoramabildern der Wandmalerei, sondern auch – und vielleicht am besten – in der berühmten Landschaftsbeschreibung des jüngeren Plinius, der die eindrucksvolle Umgebung der *Tusci* mit einem Bild vergleicht¹³⁶⁴. Was den visuellen Tiefeneindruck und die

¹³⁶⁴ „Die Landschaftsform ist wunderschön. Stell dir ein gewaltiges Amphitheater vor, wie es nur die Natur bilden kann. Eine weite und ausgebreitete Ebene wird von Bergen eingeschlossen; [...] Du wirst große Freude

empfinden, wenn du auf diese Lage der Region von einem Berg herabblickst. Und es wird dir scheinen, als sähest du nicht Ländereien, sondern ein in ausnehmender Schönheit gemaltes Bild.“ Plin. *Epist.* 5, 6, 7–13. Zitat nach Förtsch

perspektivischen Darstellungsmöglichkeiten betrifft, bildet sich von der späten Republik bis in die frühe Kaiserzeit ein gemeinsames Assoziationsfeld heraus, das im Bezug auf den Gegenstand Landschaft dazu führt, dass die Reallandschaft als Bild betrachtet und beschrieben werden kann, während im Gegenzug das Abbild als Substituent der Reallandschaft fungiert. Diese verflochtene Entwicklung mit ihren Vergleichsmomenten in der frühen Neuzeit, in der die Kategorien der Kunst- und Landschaftsbetrachtung aufs engste verwoben sind, vermag vielleicht zu erklären, weshalb die Wortschöpfung *topia* nicht nur für die Bezeichnung einer Landschaft Verwendung findet, sondern mitunter ebenso auf ein Landschaftsbild bezogen wird. Der Blick auf die Landschaft – ob realiter oder gemalt – bleibt stets auf ein wahrnehmendes Subjekt und sein optisches Vermögen bezogen, der Betrachtungsvorgang wird als zentraler Ausgangs- und Angelpunkt der Raumschließung aufgefasst. Auf diese Weise kommt es nicht nur zu einer konzeptionellen Angleichung von tiefenräumlichen Prospekten und prospekthaften Panorambildern, von denen die einen reale Aussichten simulieren, während die anderen wie gemalte Bilder rezipiert werden und denselben Erlebnisgehalt wie geschätzte Dekorationsobjekte vermitteln, sondern letztendlich auch zu einem intensivierten Bedürfnis nach annähernd zentralperspektivischen Raumstrukturen.

Ganz in diesem Sinne kann als abschließendes Fazit der perspektivischen Analyse jener weit gespannte Bogen geschlossen und zu seinem Spannungspunkt zurückgeführt werden, an dessen Anfang der kritische Zweifel an jenen Thesen stand, die eine radikale Verschiedenheit zwischen antiker Bild- und Raumkonzeptionen und neuzeitlichen Perspektiveformen postulieren. Dass diese Skepsis berechtigt und die entsprechende Pauschaleinschätzung zu revidieren bzw. präzisieren ist, konnte die detaillierte Untersuchung der perspektivischen Mechanismen und die Herausarbeitung standardisierter Perspektiveregeln in der antiken Darstellungspraxis der Landschaftsmalerei aufzeigen, die allesamt notwendige und hinreichende Mittel sind, um weitgehend mit jenen optischen Verhältnissen des visuellen Eindrucks zu korrelieren, die für den Betrachter eine Prospektwirkung und das „Verschwinden“ des materiellen Bildträgers zur Folge haben. Mithilfe ihrer weit entwickelten und verfeinerten Darstellungsmodi gelingt es den römischen Landschaftsbildern bis zum Vierten Stil auch, mit mischperspektivischen Formen eine überzeugende Raumillusion hervorzurufen und jener darstellerischen Intention funktional gerecht zu werden, bei der ein Ausblick in eine Reallandschaft suggeriert werden soll. Auf dieser Stufe der perspektivischen Raumerfassung wird die zweidimensionale Bildebene umgedeutet und in dem Sinne „negiert“, als die Bildfläche wie ein transparentes Medium interpretiert wird, das den Durchblick in einen dahinter liegenden dreidimensionalen Landschaftsraum freigibt. Und gerade diese Abstraktionsleistung ist es, die Panofsky am Eingang seiner Untersuchung als Hauptkriterium der neuzeitlichen Bildvorstellung, der neuzeitlichen Perspektivekonzeption, hervorhebt und zu ihrem definierenden Merkmal erhebt. Dieses entscheidende Charakteristikum, von der Umdeutung des zweidimensionalen Bildträgers in einen dreidimensionalen Durchblick, darf aber nicht nur als verbindliche Bildauffassung der Neuzeit gelten, sondern ist als zugrunde liegende Darstellungsintention auch für die antike Landschaftsmalerei des betreffenden Zeitraums festzustellen. Der von Alberti ebenso wie von Dürer formulierte Gedanke vom Bild als einem Fenster in den Raum und einer „Durchsehung“ in ein imaginäres Dahinter, findet einen vergleichbaren Ausdruck auch in den antiken Bildwerken und ihrer perspektivischen Umsetzung. Wenn Panofsky den römischen Landschaftsbildern eine solche Prospektsuggestion und die „Verwandlung“ der Bildfläche in einen vermeintlichen Durchblick zugesteht, ist ihm in diesem Punkt beizupflichten.

1993, 9 f. Ein weiteres Indiz für die Gleichsetzung von Landschaftsausblick und Landschaftsbild findet sich in der Beschreibung des Laurentinums und der dortigen Passage der *zotheca*, die mit ihren Fenstern „gleichsam drei Meere“ rahmte. Der Ausdruck *zotheca* ist dabei relativ

ungewöhnlich für einen derartigen Ruheraum und wurde zumeist im Sinne einer Behausung für Bilder verstanden. Der Blick durch die Fenster wurde von Plinius also ähnlich eingeschätzt und bewertet wie die Betrachtung gerahmter Bilder.

3. 1. Ausblick: Die verwendeten Darstellungskonventionen und

„Soweit das erhaltene Material erkennen lässt, ist es tatsächlich erst auf römischem Boden geschehen, daß [...] die Vorstellung des materiellen Bildträgers ganz unzweideutig durch die Vorstellung einer immateriellen Bildebene ersetzt ist: erst hier hat sich die dem Beschauer immer noch als etwas Objektiv-Gegenständliches gegenüber tretende Dingwelt in einen „Prospekt“ verwandelt – am deutlichsten da, wo dieser Prospektcharakter durch Vortäuschung eines scheinbar zufälligen Ausblicks oder gar Durchblicks betont wird.“¹³⁶⁵

Dieses Bedürfnis nach einem abgebildeten Durchblick, dieses Wechselspiel von realem Landschaftsausblick und gemaltem Prospekt, die beide nach denselben Kategorien bewertet werden und aus demselben Streben nach visuellem Landschaftsgenuss, optischen Panoramaeffekten und subjektiver Raumerfassung entspringen, findet eine angepasste und gelungene Entsprechung in den perspektivischen Strukturen der Bildwerke. Die aus einem illusionistischen Anliegen heraus entwickelten Modi perspektivischer Raumerschließung, darunter die beschriebenen Varianten der Mischperspektive, erfüllen ihre Aufgabe funktional angemessen und vermitteln dem Betrachter einen hinreichenden Raumillusionismus, der die Grenzen zwischen Bildraum und Realraum, Fläche und Tiefe, erlebtem und gemaltem Prospekt bis zu einem gewissen Grad aufhebt und fluktuieren lässt, damit das Bild infolge seiner perspektivischen Strukturen als Substitut des Tiefenraumes fungiert – und dies womöglich für den antiken Betrachter erheblich mehr und in der Wirkung überzeugender als für den modernen, der anders als der antike Rezipient an zentralperspektivische Bilder gewöhnt ist. In diesem Sinne finden die antiken Bildwerke ihre eigenen und zweckmäßigen Mechanismen der Raumerschließung, bilden die antiken Perspektiven funktionale Formen aus, denen es gelingt, nicht nur ein symbolisches, sondern auch ein suggestives Fenster in den Raum zu öffnen, hinaus auf eine Landschaft zwischen Realismus und Fiktion, eine Welt der Erscheinung und eine Erscheinung, die zwar in den Tiefenraum hinausweist, aber immer auf den Menschen bezogen ist.

¹³⁶⁵ Panofsky 1964, 143 f. Panofsky lässt zunächst offen, auf welche Weise(n) sich die erforderliche Prospektwirkung erreichen lässt, hält diese aber für das Hauptmerkmal (neuzeitlicher) Zentralperspektive. „Für uns ist also Perspektive im prägnanten Sinne: Die Fähigkeit, mehrere Gegenstände mit einem Teile des Raumes, in welchem sie sich befinden, so darzustellen, daß die Vorstellung des materiellen Bildträgers vollkommen durch die Vorstellung einer durchsichtigen Ebene verdrängt wird, durch die hindurch

wir in einen imaginären, die gesamten Gegenstände in einem scheinbaren Hintereinander befassenden und durch die Bildränder nicht begrenzten, sondern nur ausgeschnittenen Raum hinauszublicken glauben.“ Panofsky 1964, 127. Diesen illusionistischen Effekt möchte Panofsky (1969, 127) auch – und zu Recht – für die späthellenistisch-römische Malerei in Anspruch nehmen, die er in diesem Sinne als „echt „perspektivische““ bezeichnet.

IV. Bibliographie

Die Zitierregeln im Fußnotenapparat sowie die bibliographischen Angaben orientieren sich an den DAI-Publikationsrichtlinien im gängigen Autor-Jahr-System (<http://www.dainst.org/65>).

1. Forschungsliteratur

- J.-P. Adam – P. Varène, Une peinture romaine représentant une scène de chantier, *RA* 2, 1980, 213–238.
- L. B. Alberti, *Della Pittura*. H. Janitschek (Hrsg. u. Ü.), *Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften* (Wien 1877; Nachdr. Osnabrück 1970).
- M. von Albrecht, Natur und Landschaft in der römischen Lyrik dargestellt an Frühlingsgedichten (Catull, 46; Horaz, *carm.* 1, 4; 4, 7; 4, 12), in: *Nature et Paysage dans la pensée et l'environnement des civilisations antiques. Actes du Colloque de Strasbourg*, 11–12 Juin 1992 (Paris 1996) 145–158.
- E. Aletti, *Lo Stile di Ludio e l'impressionismo ellenistico romano* (Rom 1948).
- P. M. Allison, *The wall-paintings of the Casa della caccia antica in Pompeii* (Ann Arbor 1991).
- P. M. Allison – F. B. Sear, *Casa della Caccia Antica* (VII 4, 48), *Häuser in Pompeji* 11 (München 2002).
- A. Allroggen-Bedel, Maskendarstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei (München 1974).
- A. Allroggen-Bedel, Zur Datierung der Wandmalereien in der Villa Imperiale in Pompeji, *BABesch* 50, 1975, 225–230.
- A. Allroggen-Bedel, Herkunft und ursprünglicher Dekorationszusammenhang einiger in Essen ausgestellter Fragmente von Wandmalereien, in: B. Andreae – H. Kyrieleis (Hrsg.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten* (Recklinghausen 1975) 115–122.
- A. Allroggen-Bedel, Ein Malerei-Fragment aus der Villa dei Papiri, *CronErcol* 6, 1976, 85–88.
- A. Allroggen-Bedel, Die Wandmalereien aus der Villa in Campo Verano (Castellammare di Stabia), *RM* 84, 1977, 27–89.
- A. Allroggen-Bedel, Die Wanddekorationen der Villen am Golf von Neapel, in: *La regione sotterrata dal Vesuvio. Studi e prospettive. Atti del Convegno internazionale* (Neapel 1982) 519–530.
- A. Allroggen-Bedel, Gli scavi borbonici e la ricostruzione delle decorazioni parietali, in: *Premier rapport sur l'étude de la Villa San Marco à Stabiae*, *MEFRA* 95 (1983) 911–913.
- A. Allroggen-Bedel, Lokalstile in der campanischen Wandmalerei, *KölnJb* 24, 1991, 35–41.
- A. Allroggen-Bedel, Wandmalerei-Fragment mit Landschaftsdarstellungen, in: P. Bol (Hrsg.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke III* (Berlin 1992) 162–167.
- A. Allroggen-Bedel, Die „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ als Problem der Wandmalereiforschung, in: E. M. Moormann (Hrsg.), *Functional and spatial analysis of wall painting. Proceedings of the fifth international congress of ancient wall painting*, *BABesch Suppl.* 3 (Leiden 1993) 145–153.
- A. Almgren, Die umgekehrte Perspektive und die Fluchtachsenperspektive. Eine Untersuchung der Zeichen für Raum und Körper in Kinderzeichnungen und anderen Bildern (Uppsala 1971).
- S. Alpers, *Kunst als Beschreibung* (Köln 1985).
- S. Altekamp (Hrsg.), *Posthumanistische klassische Archäologie. Historizität und Wissenschaftlichkeit von Interessen und Methoden. Kolloquium Berlin 19.–21. Februar 1999* (München 2001).
- M. L. Anderson, The portrait Medallions of the Imperial Villa at Boscotrecase, *AJA* 91, 1987, 127–135.
- M. L. Anderson, Pompeian Frescoes in the Metropolitan Museum of Art, *BMetrMus* 45.3, 1987/88.
- B. Andreae, Der Zyklus der Odysseefresken im Vatikan, *RM* 69, 1962, 106–117.
- B. Andreae, Die Säle der Stuckreliefs und Malereien der Villa Farnesina, in: Helbig, III Bd. 1969 (Museo Nazionale Romano (Thermenmuseum), Museo Nazionale di Villa Giulia) 430–452.
- B. Andreae, Wandmalereien aus dem Columbarium der Villa Pamphili, in: Helbig, III Bd. 1969 (Museo Nazionale Romano (Thermenmuseum), Museo Nazionale di Villa Giulia) 464–465.
- B. Andreae, Fragment einer Wandmalerei, sakral-idyllische Landschaft, in: Helbig, IV Bd. 1972 (Museo Ostiense in Ostia Antica, Museo der Villa Hadriana in Tivoli, Villa Albani) 273–275.
- B. Andreae, Pompejanische Wandmalerei, in: B. Andreae – K. Fittschen – H. Kinas – W. Vollrath – A. Bongers (Hrsg.), *Pompeji. Leben und Kunst in den Vesuvstädten. Ausstellungskatalog Villa Hügel, Essen* (Recklinghausen 1973) 148–217.
- B. Andreae, Römische Malerei, in: T. Kraus, *Propyläen Kunstgeschichte 2. Das Römische Weltreich* (Berlin 1967) 201–215.
- B. Andreae – G. Carettoni, Wandmalerei augusteischer Zeit, in: W. D. Heilmeyer – M. Hofter (Hrsg.), *Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Ein Erfahrungsbericht über die Ausstellung im Martin-Gropius-Bau Berlin vom 7.6.–14.8.1988* (Berlin 1988) 273–290.

IV. Bibliographie

- B. Andrae, „Am Birnbaum“. Gärten und Parks im antiken Rom (Mainz 1996).
- B. Andrae, *Odysseus. Mythos und Erinnerung* (Mainz 1999).
- B. Andrae, *Die Römische Kunst. Ars Antiqua*² (Freiburg 1999).
- B. Andrae, *Antike Bildmosaiken* (Mainz 2003).
- M. T. Andrae, Tiermegalographien in pompejanischen Gärten. Die sogenannten Paradeisos-Darstellungen, *RStPomp* 4, 1990, 45–124.
- M. Andronicos, *Vergina. The Royal Tombs and the Ancient City* (Athen 1984).
- J. Appleton, *The Experience of Landscape* (Chichester 1996).
- J.-G. Arentzen, *Imago Mundi Cartographica. Studien zur Bildlichkeit mittelalterlicher Welt- und Ökumenekarten unter besonderer Berücksichtigung des Zusammenwirkens von Text und Bild* (München 1984).
- P. E. Arias – M. Hirmer, *Tausend Jahre griechische Vasenkunst* (München 1960).
- P. Arnaud, *La cartographie à Rome* (Diss. Paris 1990).
- P. Arnheim, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges* (Berlin 1965).
- A. Arnheim, *Zur Psychologie der Kunst* (Köln 1977).
- H. W. Attridge, *Philosophical Critique of Religion*, *ANRW* 2, 16, 3 (1986) 45–78.
- J. Ascherl, *Das Licht in der pompejanischen Wandmalerei. Der II. Stil*, 2 Bd. (Regensburg 2002).
- R. Aßkamp – M. Brouwer – J. Christiansen – H. Kenzler – L. Wamser, *Luxus und Dekadenz. Römisches Leben am Golf von Neapel. Ausstellungskatalog* (Mainz a. R. 2007).
- H. Aubauer, *Antike Stadtdarstellungen* (Diss. Wien 1970).
- M. O. Auricchio – M. Aoyagi – A. Franciscis, *La Casa di Giulio Polibio. Giornale di Scavo 1966/1978* (Pompeji 2001).
- F. Avilia – J. Jacobelli, *Le naumachie nelle pitture pompeiane*, *RStPomp* 3, 1989, 131–154.
- L. Bagrow, *Geschichte der Kartographie* (Berlin 1951).
- S. Bajard – R. Bencini, *Paläste und Gärten Roms* (Frechen 2001).
- I. Baldassarre u. a., *Pompei 1748–1980. I tempi della documentazione. A cura dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione con la collaborazione della Soprintendenza Archeologica delle provincie di Napoli e di Caserta e della Soprintendenza Archeologica di Roma* (Rom 1981).
- I. Baldassarre – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike* (Mailand 2002).
- A. Barbet, *Une peinture de bassin dans la maison des nymphes à Nabeul. Ses relations avec les mosaïques*, in: M. Ennaifer – A. Rebourg (Hrsg.), *La mosaïque gréco-romaine VII, VIIe Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique, Tunis 3–7 Octobre 1994, Bd. 1* (Tunis 1999) 311–319.
- A. Barbet, *La villa di San Marco a Stabia. Collection de l'école française de Rome 258, 3 Bd.* (Rom – Paris 1999).
- A. Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*² (Paris 2009).
- I. Barisi – D. Catalano, *Die Villa d'Este* (Rom 2004).
- W. A. Bärtschi, *Perspektive. Geschichte, Konstruktionsanleitung und Erscheinungsformen in Umwelt und bildender Kunst* (Ravensburg 1976).
- F. L. Bastet – M. de Vos, *Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano. Archeologiche Studien van het Nederlands Instituut te Rome, Bd. 4* (Rom 1979).
- A. Beckermann, *Einführung in die Logik* (Berlin 1997).
- O. Behrends – L. Capogrossi Colognesi (Hrsg.), *Die römische Feldmeßkunst. Interdisziplinäre Beiträge zu ihrer Bedeutung für die Zivilisationsgeschichte Roms, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Dritte Folge; 193* (Göttingen 1992).
- L. Bek, *From Eye-Sight to View-Planning. The Notion of Greek Philosophy and Hellenistic Optics as a Trend in Roman Aesthetics and Building practice*, *ActaHyp* 5, 1993, 127–150.
- G. Bendinelli, *Le pitture del Colombario di Villa Pamphili. Monumenti della pittura antica scoperti in Italia. Sezione 3, la pittura ellenistico-romana. Roma Fasc. 5* (Rom 1941).
- G. F. Benecke – W. Müller – F. Zarncke, *Mittelhochdeutsches Wörterbuch. 3 Bd.* (Leipzig 1854–1866).
- C. Benocci, *Villa Doria Pamphili* (Rom 1993).
- C. Benocci, *Villa Lante a Bagnaia. Tra Cinquecento e Seicento, la Chiesa in Forma di Villa* (Rom 2010).
- B. Bergmann, *Painted Perspectives of a Villa Visit: Landscape as Status and Metaphor*, in: E. K. Gazda (Hrsg.), *Roman Art in Privat Sphere. New Perspectives on the Architecture and Décor of the Domus, Villa and Insula* (Ann Arbor 1991) 49–70.
- B. Bergmann, *Exploring the Grove: Pastoral Space on Roman Walls*, in: J. D. Hunt (Hrsg.), *The Pastoral Landscape, Studies in the History of Art 36* (London 1992) 21–47.
- B. Bergmann, *Visualizing Pliny's Villas*, *JRA* 8, 1995, 406–420.
- B. Bergmann, *Rhythms of Recognition: Mythological Encounters in Roman Landscape Painting*, in: F. de Angelis – S. Muth (Hrsg.), *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt. Symposium Rom 19.–20. Februar 1998, Palilia 6* (Wiesbaden 1999) 81–107.
- B. Bergmann, *Art and nature in the Villa at Oplontis*, *JRA Suppl.* 47, 2002, 87–120.
- B. Bergmann, *The Art of Frescoes at Stabiae*, in: P. G. Guzzo – T. Noble Howe – G. Bonifacio – A. M. Sodo u. a. (Hrsg.), *In Stabiano. Exploring the Ancient Seaside Villas of the Roman Empire. US tour 2005–2008. Exhibition Catalogue* (National Museum of Natural History, The Smithsonian Institution Washington D.C.) (Castellammare di Stabia 2005) 71–75.
- H. G. Beyen, *Die antike Zentralperspektive*, *AA* 54, 1939, 47–72.

IV. Bibliographie

- H. G. Beyen, Les domini de la villa de la Farnesina, in: C. G. Vollgraff (Hrsg.), *Studia Varia* (Amsterdam 1948).
- H. G. Beyen, The workshops of the Fourth Style at Pompeii and in its neighbourhood, in: *Studia archeologica Gerardo van Hooorn oblate* (Leiden 1951) 43–65.
- H. G. Beyen, Die Pompejanische Wanddekoration vom Zweiten bis zum Vierten Stil 1.1.–2.2. (Den Haag 1938–1960).
- H. G. Beyen, Die neuentdeckten Malereien auf dem Palatin, *BABesch* 39, 1964, 140–143.
- V. Bialas, Erdgestalt, Kosmologie und Weltanschauung: Die Geschichte der Geodäsie als Teil der Kulturgeschichte der Menschheit (Stuttgart 1982).
- R. Bianchi Bandinelli, Rom – das Zentrum der Macht: Die römische Kunst von den Anfängen bis zur Zeit Marc Aurels, *Universum der Kunst* (München 1970).
- R. Biering, Die Odysseefresken vom Esquilin. Studien zur antiken Malerei und Farbgebung 2 (München 1995).
- V. Bigalke, Der Gelbe Fries der Casa di Livia auf dem Palatin in Rom (Diss. Münster 1990).
- J. Black, Die Geschichte der Landkarte. Von der Antike bis zur Gegenwart (Leipzig 2005).
- M. Black, Wie stellen Bilder dar?, in: E. H. Gombrich – J. Hochberg – M. Black, *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit* (Frankfurt a. M. 1977) 115–154.
- N. Blanc – H. Eristov, A fundamento restituit? Réfections dans le temple d'Isis à Pompéi, *RA*, 2000, 227–309.
- P. H. Blanckenhagen, Narration in hellenistic and Roman Art, *AJA* 61, 1957, 78–83.
- P. H. Blanckenhagen – C. Alexander – G. Papadopoulos, *The Paintings from Boscotrecase*, *RM Ergh.* 6 (Heidelberg 1962).
- P. H. Blanckenhagen, *The Odyssey Frieze*, *RM* 70, 1963, 100–146.
- P. H. Blanckenhagen, *Daedalus and Icarus on Pompeian walls*, *RM* 75, 1968, 106–143.
- P. H. Blanckenhagen – C. Alexander – J. R. Mertens – C. Faltermeier, *The Augustan Villa at Boscotrecase*, *Sonderschriften Deutsches Archäologisches Institut, Römische Abteilung* 8 (Mainz 1990).
- J. Boardman, *Early Greek Vase Painting. 11th–6th Centuries BC* (London 1998).
- G. Boehm, *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit* (Heidelberg 1969).
- F. Boldrighini, *Domus Picta. Le Decorazioni di Casa Bellezza sull'Aventino* (Mailand 2003).
- A. Borbein, Zur Deutung von Scherwand und Durchblick auf den Wandgemälden des zweiten pompejanischen Stils, in: B. Andreae – H. Kyrieleis (Hrsg.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten* (Recklinghausen 1975) 61–70.
- J. Borchhardt, Zur Darstellung von Objekten in der Entfernung. Beobachtungen zu den Anfängen der griechischen Landschaftsmalerei, in: H. A. Cahn (Hrsg.), *Tainia. Roland Hampe zum 70. Geburtstag am 2. Dezember 1978* dargebracht von Mitarbeitern, Schülern und Freunden (Mainz 1980) 257–267.
- E. Börsch-Supan, *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung* (Berlin 1967).
- I. Bragantini – M. de Vos – A. M. Dolciotti – L. Gigli, *Museo Nazionale Romano. Le Pitture II 1. Le decorazioni della villa romana della Farnesina* (Rom 1982).
- I. Bragantini – A. M. Dolciotti – M. R. Sanzi Di Mino, *Museo Nazionale Romano. La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme* (Mailand 1998).
- I. Bragantini – V. Sampaolo u. a., *La pittura pompeiana. Museo Archeologico Nazionale di Napoli* (Verona 2010).
- H. Brauner – W. Kickinger, *Baugeometrie 2. Perspektive, Schatten, Spiegelungen sowie Anwendung der Geometrie im Straßenbau* (Wiesbaden 1982).
- H. Brécoulaki, Suggestion de la troisième dimension et traitement de la perspective dans la peinture ancienne de Macédoine, in: *Peinture et couleur dans le monde grec antique. Sous la direction de Sophie Descamps-Lequime* (Paris 2007) 80–93.
- R. Brilliant, *The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum*, *MemAmAc* 29 (Rom 1967).
- R. Brilliant, *Visual narratives. Storytelling in Etruscan and Roman art* (Ithaca 1984).
- K. Brodersen, Neue Entdeckungen zu antiken Karten, *Gymnasium* 108, 2001, 137–148.
- K. Brodersen, *Terra Cognita. Studien zur römischen Raumerfassung* (Hildesheim 2003).
- K. Brodersen, Die Geographie Europas im römischen Denken, in: G. Klose (Hrsg.), *Grenzen des römischen Imperiums* (Mainz 2006) 28–29.
- B. R. Brown, *Ptolemaic paintings and mosaics and the Alexandrian style* (Cambridge Mass. 1957).
- E. Brunner-Traut, *Aspektivische Kunst*, *Antaios* 6, 1965, 309–330.
- V. J. Bruno, *The Mariemont Fragments from Boscoreale in Color*, in: E. M. Moormann (Hrsg.), *Functional and spatial analysis of wall painting. Proceedings of the fifth international congress of ancient wall painting*, *BABesch Suppl.* 3 (Leiden 1993) 223–233.
- V. Buchheit, *Frühling in den Eklogen. Vergil und Lukrez*, *RhM* 20, 1986, 123–141.
- M. S. Bunim, *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective* (New York 1940).
- N. Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels* (Göttingen 2000).
- F. Camerota, *Optics and the Visual Arts: The Role of Skenografia*, in: J. Renn – G. Castagnetti (Hrsg.), *Homo faber: studies on nature, technology, and science at the time of Pompeii*. Presented at a conference at the Deutsches Museum, Munich 21–22 March 2000 (Rom 2002) 121–141.
- H. Cancik, *Eine epikureische Villa. Statius, Silv. II 2: Villa Surrentina*, *AU (Der altsprachliche Unterricht)* 11 H. 1, 1968, 62–75.
- H. Cancik, *Tibur Vopisci. Statius, Silv. I 3. Villa Tiburtina Manili Vopisci*, *Boreas* 1, 1978, 116–134.
- L. Canfora, *Per la storia del testo di Artemidoro*, *QuadStor* 65, 2007, 227–245.

IV. Bibliographie

- A. Carandini, La villa dell'Auditorium dall'età arcaica all'età imperiale, RM 104, 1997, 117–148.
- G. P. Caratelli – I. Baldassarre – T. Lanzillotta – S. Salomi, Pompei. Pitture e Mosaici (PPM) I-IX. Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale (Rom 1990–1995).
- J. N. Carder, Art historical problems of a Roman land surveying manuscript. The Codex Arcerianus A, Wolfenbüttel (New York 1978).
- G. Carettoni, Due nuovi ambiente dipinti sul Palatino, BdA 46, 1961, 189–199.
- G. Carettoni, La collezione di pitture del Musei nazionale romano, MusGalIt 21, 1976, Nr. 61, 20–23.
- G. Carettoni, Das Haus des Augustus auf dem Palatin (Mainz 1983).
- G. Carettoni, La decorazione pittorica dell Casa di Augusto, RM 90, 1983, 373–419.
- G. Carettoni, Die Bauten des Augustus auf dem Palatin und die „Campana“-Terrakotten vom Apollo-Palatinus-Tempel, in: W. D. Heilmeyer – M. Hofter (Hrsg.), Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Ein Erfahrungsbericht über die Ausstellung im Martin-Gropius-Bau Berlin vom 7.6.–14.8.1988 (Berlin 1988) 263–272.
- T. Carl, Bild und Betrachter: Räumliche Darstellung in der griechischen Kunst des ausgehenden 5. Jh. v. Chr., Internationale Archäologie 95 (Rhaden 2006).
- M. Carroll-Spillecke, Landscape depictions in Greek relief sculpture. Development and conventionalization, European university studies, Serie 38 Archaeology 11 (Frankfurt a. M. 1985).
- M. Carroll, Earthly Paradises. Ancient Gardens in History and Archaeology (London 2003).
- E. Casey, Ortsbeschreibungen, Landschaftsmalerei und Kartographie (München 2006).
- E. Cassirer, Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften, in: Vorträge der Bibliothek Warburg, 1921/22 (Leipzig/Berlin 1923) 11–39.
- E. Cassirer, Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance (Leipzig 1927).
- E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil, Phänomenologie der Erkenntnis (Darmstadt 1977).
- F. Catalli, Villa Pamphili: Una Nuova Scoperta Archeologica. Archeologia Laziale VIII. Ottavo Incontro di Studio del Comitato per l'Archeologia Laziale (Rom 1987) 147–151.
- B. Cech, Technik in der Antike (Stuttgart 2010).
- G. Cerulli Irelli – M. Aoyagi – G. De Caro – U. Pappalardo (Hrsg.), Pompejanische Wandmalerei. 2 Bd. (Stuttgart 1990).
- G. Cerulli Irelli, Der letzte pompejanische Stil, in: G. Cerulli Irelli – M. Aoyagi – G. De Caro – U. Pappalardo (Hrsg.), Pompejanische Wandmalerei. 2 Bd. (Stuttgart 1990) 233–238.
- A. F. Chalmers, Wege der Wissenschaft. Einführung in die Wissenschaftstheorie (Berlin 2001).
- J. Charbonneaux – R. Martin – F. Villard, Das Hellenistische Griechenland ²(München 1988).
- G. Chouquer – F. Favory, Les paysages de l'antiquité: terres et cadastres de l'Occident romain (IVe s. avant J.-C./IIIe s. après J.-C.), Collection des Hespérides (Paris 1991).
- G. Chouquer, Cadastre d'Orange et archéologie. Résultats et hypothèses, in: F. Favory – J. L. Fiches (Hrsg.), Les campagnes de la France méditerranéenne dans l'antiquité et le haut moyen âge. Études microrégionales (Paris 1994) 51–55.
- J. Christensen, Vindicating Vitruvius on the subject of perspective, JHS 119, 1999, 161–166.
- M. Christol – J. C. Leyraud – J. C. Meffre, Le cadastre C d'Orange. Révisions épigraphiques et nouvelles données d'onomatique, Gallia 55, 1998, 327–342.
- C. Cicirelli, Il Complesso di Pitture e Pavimenti di II Stile dalla Villa 6 di Terzigno, in: F. Docter – M. Moormann (Hrsg.), Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam, July 12–17, 1998 (Amsterdam 1999) 118–122.
- O. E. Clark – J. Black (Hrsg.), Die faszinierende Welt der Kartographie. Wie Karten die Welt verändert haben (Köln 2005).
- J. R. Clarke, The houses of Roman Italy, 100 B.C. – A.D. 250. Ritual, space, and decoration (Berkeley 1991).
- J. R. Clarke, Landscape paintings in the Villa of Oplontis, JRA 9, 1996, 81–107.
- J. R. Clarke, Sex, death and status. Nilotic tomb imagery, apotropaic magic and freedman acculturation, in: La peinture funéraire antique IVe siècle av. J. C. – VIe siècle ap. J. C. Actes du VIIe Colloque de l'Association internationale pour la peinture murale antique (AIPMA) Saint-Romain-en-Gal – Vienne, 6–10 octobre 1998 (Paris 2001) 85–91.
- J. R. Clarke, Art in the Lives of Ordinary Romans. Visual Representation and Non-Elite Viewers in Italy, 100 B. C.–A. D. 315 (Berkeley 2006).
- M. Clavel-Lévêque – F. Favory, Les gromatici veteres et les réalités paysagère: présentation de quelque cas, in: O. Behrends – L. Capogrossi Colognesi (Hrsg.), Die römische Feldmeßkunst. Interdisziplinäre Beiträge zu ihrer Bedeutung für die Zivilisationsgeschichte Roms. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Göttingen 1992) 88–139.
- F. Coarelli – E. La Rocca – H. Mielsch u. a., Affreschi Romani dalle raccolte dell'Antiquarium Comunale (Rom 1976).
- F. Coarelli, La pompé di Tolemeo Filadelfo e il mosaico nilotico di Palestrina, Ktema 15, 1990, 225–251.
- F. Coarelli, The Odyssey frescos of the via Graziosa. A proposed context, BSR 66, 1998, 21–37.
- F. Coarelli, Rom. Ein archäologischer Führer ²(Mainz 2000).
- F. M. Cornford, The invention of space, in: M. Capek (Hrsg.), The concepts of space and time (Dordrecht 1976) 3–16.
- B. Conticello – B. Andreae – M. Kunze u. a., Italienische Reise. Pompejanische Bilder in den deutschen archäologischen Sammlungen (Neapel 1989).

IV. Bibliographie

- J. M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens. Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale*, Collection Latomus 179, 2 Bd. (Brüssel 1982).
- J. M. Croisille, *Paysages et natures mortes au temple d'Isis à Pompéi*, in: D. Porte (Hrsg.), *Hommages à Henri Le Bonniec. Res sacrae*, Collection Latomus 201 (Brüssel 1988) 124–134.
- J.-M. Croisille, *La Peinture Romaine* (Paris 2005).
- J.-M. Croisille, *Paysages dans la peinture romaine. Aux origines d'un genre pictural* (Paris 2010).
- E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern 1948).
- L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis* (Leipzig 1929).
- L. Dall'Olio, *La tradizione iconografica dei paesaggi portuali*, *Temi figurativi* 1997, 197–198.
- L. Dall'Olio, *Il motivo della 'porta sacra' nella pittura romana di paesaggio*, *Latomus* 48, Fasc. 3, 1989, 513–531.
- J. K. Darling, *Sacro-idyllic Landscapes of the Antonine Dynasty in Rome* (Diss. Ann Arbor 1979).
- J. H. D'Arms, *Romans on the Bay of Naples. A social and cultural study of the villas and their owners from 150 B.C. to A.D. 400* (Cambridge Mass. 1970).
- D. Davidson, *Wahrheit und Interpretation* (Frankfurt a. M. 1986).
- C. M. Dawson, *Romano-Campanian Mythological Landscape Painting* (Rom 1965).
- S. De Caro, *Zwei „Gattungen“ der pompejanischen Malerei: Stilleben und Gartenmalerei*, in: G. Cerulli Irelli – M. Aoyagi – G. De Caro – U. Pappalardo (Hrsg.), *Pompejanische Wandmalerei* (Stuttgart 1990) 263–272.
- S. De Caro – R. Cantilena – V. Sampaolo (Hrsg.), *Alla ricerca di Iside. Analisi, studi e restauri dell'Iseo pompeiano nel Museo di Napoli* (Neapel 1992).
- S. De Caro, *Museo archeologico nazionale di Napoli. I mosaici – la casa del fauno* (Neapel 2001).
- S. De Caro, *Museo archeologico nazionale di Napoli. Il santuario di Iside a Pompei e nel Museo archeologico nazionale* (Neapel 2006).
- E. De Carolis, *La pittura di giardino a Ercolano e Pompei*, in: *Domus, viridaria, horti picti. Soprintendenza archeologica di Pompei, Le mostre* 15 (Neapel 1992).
- C. Delano Smith, *Cartography in the Prehistoric Period in the Old World: Europe, the Middle East, and North Africa*, in: J. B. Harley – D. Woodward (Hrsg.), *The history of cartography 1. Cartography in prehistoric, ancient and medieval Europe and the Mediterranean* (Chicago 1987) 54–101.
- S. De Maria, *In margine a una pittura di paesaggio dalla villa romana della Farnesina*, *Latomus* 44, 1985, 521–545.
- S. De Maria, *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana* (Roma 1988).
- J. P. Descœudres, *Pompeii revisited. The life and death of a Roman town* (Sydney 1994).
- M. De Vos, *La bottega di pittori di via di Castricio*, in: I. Baldassarre u. a., *Pompeii 1748–1980. I tempi della documentazione. A cura dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione con la collaborazione della Soprintendenza Archeologica delle provincie di Napoli e di Caserta e della Soprintendenza Archeologica di Roma* (Rom 1981) 119–143.
- O. A. W. Dilke, *Maps in the treatises of Roman land surveyors*, in: *The Geographical Journal* 127, 1961, 417–426.
- O. A. W. Dilke, *Illustrations from Roman Land Surveyors' Manuals*, *Imago Mundi* 21, 1967, 9–29.
- O. A. W. Dilke, *Archaeological and epigraphic evidence of Roman land surveys*, *ANRW* 2, 1 (Berlin 1974) 564–592.
- O. A. W. Dilke, *Fourth century B.C. Theory and exploration. Their stimulus to Graeco-Roman mapping and its sequel*, in: *Πρακτικά του XII Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας, Αθήνα 4-10 Σεπτεμβρίου 1983*, 1 (Athen 1985) 113–120.
- O. A. W. Dilke, *The Culmination of Greek Cartography in Ptolemy*, in: J. B. Harley – D. Woodward (Hrsg.), *The history of cartography 1. Cartography in prehistoric, ancient and medieval Europe and the Mediterranean* (Chicago 1987) 177–200.
- O. A. W. Dilke, *Maps in the Service of the State. Roman Cartography to the End of the Augustan Era*, in: J. B. Harley – D. Woodward (Hrsg.), *The history of cartography 1. Cartography in prehistoric, ancient and medieval Europe and the Mediterranean* (Chicago 1987) 201–211.
- O. A. W. Dilke, *Roman Large-scale Mapping in the Early Empire*, in: J. B. Harley – D. Woodward (Hrsg.), *The history of cartography 1. Cartography in prehistoric, ancient and medieval Europe and the Mediterranean* (Chicago 1987) 212–233.
- O. A. W. Dilke, *Greek and Roman Maps* (London 1988).
- O. A. W. Dilke, *Mathematik, Maße und Gewichte in der Antike* (Stuttgart 1991).
- O. A. W. Dilke, *Insights in the Corpus Agrimensorum into surveying methods and mapping*, in: O. Behrends – L. Capogrossi Colognesi (Hrsg.), *Die römische Feldmeßkunst. Interdisziplinäre Beiträge zu ihrer Bedeutung für die Zivilisationsgeschichte Roms. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen* (Göttingen 1992) 337–347.
- M. Donderer, *Zu den Häusern des Kaisers Augustus*, *MEFRA* 107, 1995, 621–660.
- H. Donner, *The Mosaic Map of Madaba. An Introductory guide*, *Palaeestina antiqua* 7 (Kampen 1992).
- G. Dorn, *Einführung in die allgemeine Wissenschaftstheorie für Doktoranden* (Salzburg 2008, unveröffentlichtes Skriptum).
- R. M. Downs – D. Stea, *Kognitive Karten. Die Welt in unseren Köpfen* (New York 1982).
- H. Drerup, *Bildraum und Realraum in der römischen Architektur*, *RM* 66, 1959, 147–174.
- C. Dubois, *Pouzzoles antique. Histoire et topographie*, *BEFAR* 98 (Paris 1907).
- G. Dumézil, *Archaic Roman Religion II. With an Appendix in the Religion of the Etruscans*² (London 1996).
- K. M. D. Dunbabin, *The mosaics of Roman North Africa. Studies in iconography and patronage* (Oxford 1978).

IV. Bibliographie

- K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman world* (Cambridge 1999).
- K. Eberhard, Indizienparadigma und Abduktionslogik als wissenschaftstheoretische Basis für eine interdisziplinäre Historik, in: S. Alekcamp (Hrsg.), *Posthumanistische klassische Archäologie. Historizität und Wissenschaftlichkeit von Interessen und Methoden. Kolloquium Berlin 19.–21. Februar 1999* (München 2001) 209–220.
- M. Eberle, *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei* (Gießen 1980).
- A. M. Eckstein, Die Grenzen der Expansion Roms. Soziale, geopolitische und geographische Aspekte, in: G. Mandl – I. Steffelbauer (Hrsg.), *Krieg in der antiken Welt* (Essen 2007) 129–157.
- S. Y. Edgerton, *Alberti's Perspective. A New Discovery and a New Evaluation*, *ArtB* 48, 1966, 367–378.
- S. Y. Edgerton, *Die Entdeckung der Perspektive* (München 2002).
- B. Effe – G. Binder, *Die antike Bukolik. Eine Einführung* (München 1989).
- B. Effe – G. Binder, *Antike Hirtendichtung* (Düsseldorf 2001).
- W. Ehrhardt, *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien. Von der späten Republik bis zur Zeit Neros* (Mainz 1987).
- W. Ehrhardt, *Bild und Ausblick in Wandbmalungen Zweiten Stils*, *AntK* 34, 1991, 28–65.
- A. Einstein, Vorwort zu: M. Jammer, *Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien* (Darmstadt 1960) S. xii–xv.
- W. Ekschmitt, *Weltmodelle: Griechische Weltbilder von Thales bis Ptolemäus* (Mainz 1989).
- O. Elia, *Le pitture della Casa del Citarista. Monumenti della pittura antica scoperti in Italia. Sezione 3. La pittura ellenistico-romana. Pompei, fasc. 1* (Rom 1936).
- O. Elia, *Le pitture del tempio di Iside. Monumenti della pittura antica scoperti in Italia. Sezione 3. La pittura ellenistico-romana, fasc. 3–4* (Rom 1941).
- O. Elia, *Pitture di Stabia* (Neapel 1957).
- J. Engemann, *Architekturdarstellungen des frühen II. Stils. Illusionistische römische Wandmalerei der ersten Phase und ihre Vorbilder in der realen Architektur*, *RM ErgH.* 12 (Heidelberg 1967).
- G. Erath, *Das Bild der Stadt in der griechischen Flächenkunst. Europäische Hochschulschriften 38, Archäologie 69* (Frankfurt a. M. 1997).
- C. H. Ericsson, *The Great Nilotic Mosaic at Palestrina*, in: R. Holthoer (Hrsg.), *Sundries in honour of Torgny Säve-Söderbergh* (Uppsala 1984) 55–65.
- H. Eristov, *Représentation architecturales du quatrième style en Campanie*, in: *Peinture murale en Gaule. Actes des Séminaires 1979*, Lyon, Narbonne, Paris, Soissons (Dijon 1980) 77–82.
- H. Eristov, *Les éléments architecturaux dans la peinture campanienne du quatrième style*, *CEFR* 187 (Rome 1994).
- W. K. Essler – R. F. Martinez Cruzado – J. Labude, *Grundzüge der Logik I. Das logische Schließen* ⁵(Frankfurt 2001).
- S. Fährdrich, *Bogenmonumente in der römischen Kunst. Ausstattung, Funktion und Bedeutung antiker Bogen- und Torbauten*, *Internationale Archäologie* 90 (Rahden 2005).
- G. Fahr-Becker (Hrsg.), *Ostasiatische Kunst 1* (Köln 1998).
- D. Fehling, *Ethnologische Überlegungen auf dem Gebiet der Altertumskunde*, *Zetemata* 61 (München 1974).
- W. Fehrentz, *Der „Baitylos“ in der römischen Wandmalerei*, *KölnJb* 1991, 85–90.
- W. Fehrentz, *Der antike Agyieus*, *JdI* 108, 1993, 124–196.
- O. Ferrari – E. Pozzi – M. Borriello – M. Lista – U. Pappalardo – V. Sampaolo – C. Ziviello, *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli: i mosaici, le pitture, gli oggetti di uso quotidiano, gli argenti, le terrecotte invetriate, i vetri, i cristalli, gli avori* (Roma 1986).
- G. Ferrari, *The geography of time. The Nile mosaic and the library of Praeneste*, *Ostraka* 8, 1999, 359–386.
- J. D. Fiorillo, *Über die Kenntnis der alten Künstler von der Perspektive und ihre Wiederauflebung in neueren Zeiten* (Göttingen 1803).
- O. Fischer, *Chinesische Landschaftsmalerei* (München 1923).
- D. Fishwick, *Genius and Numen*, *HarvTheolRev* 62, 1969, 356–367.
- K. Fittschen, *Zur Herkunft und Entstehung des 2. Stils – Probleme und Argumente*, in: P. Zanker (Hrsg.), *Hellenismus in Mittelitalien. Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juni 1974. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Folge 3, Philosophisch-historische Klasse 97* (Göttingen 1975) 539–563.
- C. Flores, *Bedeutungsrepräsentationen und Bildvorstellungen. Ein Kommentar zu „imagery debate“ aus semiotischer Perspektive* (München 2005).
- M. Folkerts, *Mathematische Probleme im Corpus agrimensorum*, in: O. Behrens – L. Capogrossi Colognesi (Hrsg.), *Die römische Feldmeßkunst. Interdisziplinäre Beiträge zu ihrer Bedeutung für die Zivilisationsgeschichte Roms. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Dritte Folge 193* (Göttingen 1992) 311–336.
- L. Foucher, *Les mosaïques nilotiques africaines*, in: A. Barbet (Hrsg.), *La mosaïque gréco-romaine. Paris 29 août – 3 septembre 1963* (Paris 1965) 137–145.
- R. Förtsch, *Ein Aurea-Aetas-Schema*, *RM* 96, 1989, 333–345.
- R. Förtsch, *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius*, *BeitrESkAr* 13 (Mainz a. R. 1993).
- H. Fragaki, *Représentations architecturales de la peinture pompéienne. Evolution de la pensée archéologique*, *MEFRA* 115, 2003, 231–294.
- A. Franciscis, *Die Pompejanischen Wandmalereien in der Villa von Oplontis* (Recklinghausen 1975).
- J. L. Franklin, *Pompeii. The Casa del marinaio and its history. Soprintendenza archeologica di Pompei, Monografie 3* (Roma 1990).

IV. Bibliographie

- A. Frazer, The Roman Villa and the Pastoral Ideal, in: J. D. Hunt (Hrsg.), *The Pastoral Landscape. Studies in the History of Art* 36 (London 1992) 49–61.
- L. Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von Augustus bis zum Ausgang der Antonine 1–4⁹ (Leipzig 1919–1921).
- T. Fröhlich, Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten: Untersuchungen zur „volkstümlichen“ pompejanischen Malerei, *RM Suppl.* 32 (Mainz. a. R. 1991).
- T. Fröhlich, Die Wanddekorationen des Peristyls der Casa della Fontana Piccola in Pompeji, in: E. M. Moormann (Hrsg.), *Functional and spatial analysis of wall painting. Proceedings of the fifth international congress of ancient wall painting* (Amsterdam, 8–12 September 1992), *BABesch Suppl.* 3 (Leiden 1993) 72–81.
- T. Fröhlich, Die Casa della Fontana piccola (VI 8, 23.24), *Häuser in Pompeji* 8 (München 1996).
- S. Füssel (Komm.), Hartmann Schedel. *Weltchronik. Faksimile der kolorierten Gesamtausgabe von 1493* (Augsburg 2001).
- K. Galinsky, *Augustan culture. An interpretive introduction* (Princeton 1996).
- C. Gallazzi – B. Kramer, Artemidor im Zeichensaal. Eine Papyrusrolle mit Text, Landkarte und Skizzenbüchern aus späthellenistischer Zeit, *ArchPF* 44, 1998, 189–208.
- A. Gallina, *Le pitture con paesaggi dell’Odissea dall’Esquilino* (Rom 1964).
- K. Garber (Hrsg.), *Europäische Bukolik und Georgik* (Darmstadt 1976).
- P. Gardiner, *The Nature of Historical Explanation* (Oxford 1952).
- H.-J. Gehrke, Raumbilder in der griechischen Geographie, in: *Althistorisches Kolloquium aus Anlass des 70. Geburtstags von Jochen Bleicken*, Göttingen 29. – 30. November 1996 (Stuttgart 1998) 29–41.
- K. Geus, Ptolemaios über die Schulter geschaut – zu seiner Arbeitsweise in der *Geographike Hyphegesis*, in: M. Rathmann (Hrsg.), *Wahrnehmung und Erfassung geographischer Räume in der Antike* (Mainz a. R. 2007) 143–158.
- B. Geyer, *Scheinwelten. Die Geschichte der Perspektive* (Leipzig 1994).
- J. J. Gibson, *Die Wahrnehmung der visuellen Welt* (Weinheim 1973).
- J. J. Gibson, *Pictures, Perspective and Perception*, *Daedalus* 89, 1960, 216–241.
- L. M. Gigante, *A study of perspective from the representations of architectural forms in Greek classical and hellenistic painting* (Diss. Ann Arbor 1987).
- D. Gioseffi, *Optical concepts*, in: *Encyclopedia of World Art* 10 (London 1965) 757–770.
- D. Gioseffi, *Perspective*, in: *Encyclopedia of World Art* 11 (London 1966) 183–221.
- S. Gogos, *Bühnenarchitektur und antike Bühnenmalerei. Zwei Rekonstruktionsversuche nach griechischen Vasen*, *ÖJh* 54, 1983, 59–86.
- E. H. Gombrich, *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*, in: E. H. Gombrich, *Norm and Form* (London 1971) 1007–121.
- E. H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung* (Stuttgart 1978).
- E. H. Gombrich, *Bild und Auge: Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung* (Stuttgart 1982).
- E. H. Gombrich, *Western art and the perception of space*, in: *Space and European art. Council of Europe exhibition in Japan, Tokyo 28 march – 14 june 1987* (Tokio 1987) 24–28.
- E. H. Gombrich, *Schatten. Ihre Darstellung in der abendländischen Kunst* (Berlin 1996).
- N. Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* (Frankfurt a. M. 1997).
- P. Gould – R. White, *Mental Maps*² (Hempstead 1986).
- D. Graepler, *Kunst – Bilderwelt – materielle Kultur. Über das unklare Verhältnis der Klassischen Archäologie zu ihrer kunstwissenschaftlichen Vergangenheit*, in: S. Altekamp (Hrsg.), *Posthumanistische klassische Archäologie. Historizität und Wissenschaftlichkeit von Interessen und Methoden. Kolloquium Berlin 19.–21. Februar 1999* (München 2001) 337–373.
- P. Grimal, *Les Métamorphoses d’Ovide et la peinture paysagiste a l’époque d’Auguste*, *REL* 16, 1938, 145–161.
- P. Grimal, *Römische Kulturgeschichte* (München 1960).
- P. Grimal, *Les jardins romains* (Paris 1969).
- P. Gros, *L’Architecture Romaine. Du début du III^e siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire II. Maisons, palais, villas et tombeaux* (Paris 2006).
- G. Grosjean, *Geschichte der Kartographie* (Bern 1996).
- A. Grüner, *Venus Ordinis. Der Wandel von Malerei und Literatur im Zeitalter der römischen Bürgerkriege, Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums* 21 (Paderborn 2004).
- A. Grüner, *Wer erfand die Perspektive? Eine Beobachtung zum attischen Grabrelief*, in: T. Ganschow – M. Steinhart (Hrsg.), *Orium. Festschrift für Volker Michael Stroeka* (Großschönau 2005) 107–114.
- L. Giuliani, *Die unmöglichen Bilder des Philostrat. Ein antiker Beitrag zur Paragone-Debatte?*, *Pegasus* 8, 2006, 91–116.
- G. Gullini, *I mosaici di Palestrina* (Rom 1956).
- P. G. Guzzo – L. Fergola, *Oplontis. La Villa di Poppea* (Mailand 2000).
- P. G. Guzzo – A. Wiczorek (Hrsg.), *Pompeji. Die Stunden des Untergangs, 24. August 79 n. Chr. Ausstellungskatalog Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim* (Mannheim 2004).
- P. G. Guzzo – T. Noble Howe – G. Bonifacio – A. M. Sodo u. a. (Hrsg.), *In Stabiano. Exploring the Ancient Seaside Villas of the Roman Empire. US tour 2005–2008. Exhibition Catalogue* (National Museum of Natural History, The Smithsonian Institution Washington D. C.) (Castellammare di Stabia 2005).

IV. Bibliographie

- P. G. Guzzo – G. Bonifacio – A. M. Sodo u. a. (Hrsg.), *Otium ludens. Stabiae – At the heart of the Roman Empire*. Ausstellungskatalog St. Petersburg (Castellammare di Stabia 2007).
- W. Haack, *Darstellende Geometrie III. Axonometrie und Perspektive* ⁵(Berlin 1980).
- M. Haffner, Die spätantiken Vorlagen und ein wiederverwendetes spätantikes Frontispiz in der Bildereinleitung eines karolingischen Agrimensorencodex, *JbAC* 34, 1991, 129–138.
- G. Hake – D. Grünerich, *Kartographie* ⁷(Berlin 1994).
- C. Hänger, *Die Welt im Kopf. Raumbilder und Strategie im Römischen Kaiserreich, Hypomnemata*. Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben 136 (Göttingen 2001).
- C. Hänger, Die Karte des Agrippa, in: M. Rathmann (Hrsg.), *Wahrnehmung und Erfassung geographischer Räume in der Antike* (Mainz a. R. 2007) 135–142.
- G. Hard, *Landschaft und Raum* (Osnabrück 2002).
- A. Hardie, *Staius and the Silvae. Poets, Patrons and Epideixis in the Graeco-Roman World*, *ARCA* 9 (Liverpool 1983).
- P. R. Hardie, *Imago mundi. Cosmological and ideological aspects of the shield of Achilles*, *JHS* 105, 1985, 11–31.
- J. B. Harley – D. Woodward (Hrsg.), *The history of cartography 1. Cartography in prehistoric, ancient and medieval Europe and the Mediterranean* (Chicago 1987).
- G. Harman, *The Inference to the Best Explanation*, *Philosophical Review* 74, 1965, 88–95.
- P. D. A. Harvey, *Local and Regional Cartography in Medieval Europe*, in: J. B. Harley – D. Woodward (Hrsg.), *The history of cartography 1. Cartography in prehistoric, ancient and medieval Europe and the Mediterranean* (Chicago 1987) 464–501.
- M. Hassine Fantar – G.-C. Picard, *La mosaïque en Tunisie* (Paris 1994).
- G. Hauck, *Die subjektive Perspektive und die horizontalen Curvaturen des dorischen Stils. Eine perspektivisch-ästhetische Studie* (Stuttgart 1879).
- P. A. Heelan, *Space perception and philosophy of science* (Berkeley 1988).
- H. von Heintze, *Römische Kunst* (Stuttgart 1969).
- W. Helbig (H. Speier Hrsg.), *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom IV* ⁴(Tübingen 1969).
- W. Helbig, *Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens* (Leipzig 1868).
- M. Heller, *The Ontology of Physical Objects – Four Dimensional Hunks of Matter*, *Cambridge Studies in Philosophy* (Cambridge 1990).
- R. Herber, *Kunst und visuelle Wahrnehmung. Eine Einführung in die Wahrnehmungspsychologie und Gestalttheorie als methodologisches Hilfsmittel der Kunstwissenschaft* (Salzburg 2002).
- R. Herbig, *Nugae Pompeianorum. Unbekannte Wandmalereien des dritten Pompejanischen Stils. Bilderhefte des Deutschen Archäologischen Instituts Rom 1* (Tübingen 1962).
- P. Herrmann, *Denkmäler der Malerei des Altertums. Serie I* (München 1904–1931).
- H. von Hesberg, *Das Münchner Bauernrelief. Bukolische Utopie oder Allegorie individuellen Glücks?*, *MüJb* 37, 1986, 7–32.
- W. D. Heilmeyer – M. Hofter (Hrsg.), *Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Ein Erfahrungsbericht über die Ausstellung im Martin-Gropius-Bau Berlin vom 7.6.–14.8.1988* (Berlin 1988).
- F. Hiller, *Die Entstehung einer subjektivistischen Kunstform in der pompejanischen Wandmalerei*, in: H. Büsing – F. Hiller (Hrsg.), *Bathron. Beiträge zur Architektur und verwandten Künsten für H. Drerup zu seinem 80. Geburtstag von seinen Schülern und Freunden* (Saarbrücken 1988) 195–212.
- T. Hilpert, *Geometrie der Architekturzeichnung. Einführung in Axonometrie und Perspektive* (Braunschweig 1988).
- N. Himmelmann, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst*, *AbhDüsseldorf* 65 (Opladen 1980).
- F. T. Hinrichs, *Die Geschichte der gromatischen Institutionen. Untersuchungen zu Landverteilung, Landvermessung, Bodenverwaltung und Bodenrecht im römischen Reich* (Wiesbaden 1974).
- M. Hinterhöller, *Aspekte zur Entwicklung der Landschaftsmalerei in augusteischer Zeit 2* (Dipl. Salzburg 2005).
- M. Hinterhöller, *Typologie und stilistische Entwicklung der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei in Rom und Kampagnen während des Zweiten und Dritten pompejanischen Stils*, *Römische Historische Mitteilungen* 49, 2007, 17–69.
- M. Hinterhöller, *›Die gesegnete Landschaft‹. Zur Bedeutung religions- und naturphilosophischer Konzepte für die sakral-idyllische Landschaftsmalerei von spätrepublikanischer bis augusteischer Zeit*, *ÖJh* 76, 2007, 129–169.
- M. Hinterhöller, *Der Triumphbogen des Septimius Severus und die historischen Reliefs der Partherkriege. Ein Triumphmonument am Beginn der späten Kaiserzeit* (Norderstedt 2008).
- M. Hinterhöller, *Die Wandmalereien des Dritten Stils in der Casa dell'Erma di Bronzo in Herculaneum und ein Landschaftsfresco im Nationalmuseum von Neapel*, *Römische Historische Mitteilungen* 50, 2008, 69–160.
- M. Hinterhöller, *Das Nilmosaik von Palestrina und die Bildstruktur eines geographischen Großraums. Versuche zur möglichen Rekonstruktion geographischer Interpretation und den Formen der perspektivischen Raumerschließung*, *Römische Historische Mitteilungen* 51, 2009, 15–130.
- M. Hinterhöller, *Landschaft und Bildraum. Zur Entwicklung perspektivischer Darstellungsmodi in der Landschaftsmalerei des Vierten Stils am Beispiel der Freskendekoration im Isistempel von Pompeji*, *Römische Historische Mitteilungen* 53, 2011, 15–150.
- B. Hinzen-Bohlen – J. Sorges, *Rom. Kunst und Architektur* (Köln 2000).
- J. Hochberg, *Die Darstellung von Dingen und Menschen*, in: E. H. Gombrich – J. Hochberg – M. Black, *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit* (Frankfurt a. M. 1977) 61–114.

IV. Bibliographie

- J. Hodske, Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis (Ruhpolding – Mainz 2007).
- M. R. Hofter, Verstehen und Selbstverständnis. Zum wissenschaftstheoretischen Status der Hermeneutik, in: S. Altekamp (Hrsg.), Posthumanistische klassische Archäologie. Historizität und Wissenschaftlichkeit von Interessen und Methoden. Kolloquium Berlin 19.–21. Februar 1999 (München 2001) 193–208.
- F. Hohenberg, Konstruktive Geometrie der Technik³ (Wien 1966).
- P. J. Holliday (Hrsg.), Narrative and event in ancient art (Cambridge 1993).
- P. J. Holliday, Roman Triumphal Painting: Its function, development and reception, *ArtB* 79, 1997, 130–147.
- P. J. Holliday, The origins of Roman historical commemoration in the visual arts (Cambridge 2002).
- T. Hölscher, Die Anfänge der römischen Repräsentationskunst, *RM* 85, 1978, 315–357.
- T. Hölscher, Beobachtungen zu römischen historischen Denkmälern, *AA* 1979, 337–348.
- T. Hölscher, Beobachtungen zu römischen historischen Denkmälern 2, *AA* 1984, 283–294.
- T. Hölscher, Römische Bildsprache als semantisches System, *Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse* 1987, 2 (Heidelberg 1987).
- T. Hölscher, Beobachtungen zu römischen historischen Denkmälern 3, *AA* 1988, 523–541.
- T. Hölscher, Bilderwelt, Formensystem, Lebenskultur. Zur Methode der archäologischen Kulturanalyse, *StItFilCl* 10, Bd. 1 (Florenz 1992) 460–484.
- T. Hölscher, Vorläufige Überlegungen zum Verhältnis von Theoriebildung und Lebenserfahrung in der Klassischen Archäologie, in: S. Altekamp (Hrsg.), Posthumanistische klassische Archäologie. Historizität und Wissenschaftlichkeit von Interessen und Methoden. Kolloquium Berlin 19.–21. Februar 1999 (München 2001) 173–192.
- F. Hölzel, Perspektivische Karten, *Internationales Jahrbuch für Kartographie* 3, 1963, 100–118.
- N. M. Horsfall, Stesichorus at Bovillae?, *JHS* 99, 1979, 26–48.
- N. Horsfall, Tabulae Iliacae in the Collection Froehner Paris, *JHS* 103, 1983, 144–147.
- N. Horsfall, Illusion and Reality in Latin Topographical Writing, *Greece & Rome* N. S. 32 (1985) 197–208.
- B. Hub, Die Perspektive der Antike. Archäologie einer symbolischen Form. Europäische Hochschulschriften, Reihe XX, Philosophie 720 (Frankfurt 2008).
- I. Iacopi, La decorazione pittorica dell'Aula Isiaca (Rom 1997).
- I. Iacopi, Domus Aurea (Rom 2001).
- I. Iacopi, La Casa di Augusto. Le Pitture (Rom 2007).
- E. Imhof, Kartenverwandte Darstellungen der Erdoberfläche. Eine systematische Übersicht, *IJK (Internationales Jahrbuch für Kartographie)* 3, 1963, 54–99.
- E. Imhof, Beiträge zur Geschichte der topographischen Karte, *IJK (Internationales Jahrbuch für Kartographie)* 4, 1964, 129–153.
- E. Imhof, Kartographische Geländedarstellung (Berlin 1965).
- E. Imhof, Gelände und Karte³ (Erlangen-Zürich 1968).
- D. Ipsen, Ort und Landschaft (Wiesbaden 2006).
- M. Jammer, Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien (Darmstadt 1960).
- P. Janni, La mappa e il periplo. Cartografia antica e spazio odologico (Rom 1984).
- B. Janowski, Vom natürlichen zum symbolischen Raum. Aspekte der Raumwahrnehmung im Alten Testament, in: M. Rathmann (Hrsg.), Wahrnehmung und Erfassung geographischer Räume in der Antike (Mainz a. R. 2007) 51–64.
- W. M. Jashemski, The Gardens of Pompei, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius I (New Rochelle 1979).
- W. M. Jashemski, The Gardens of Pompei, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius II (New Rochelle 1993).
- G. Jensch, Die Erde und ihre Darstellung im Kartenbild (Braunschweig 1970).
- H. Kähler, Das Fortunaeheiligtum von Palestrina-Praeneste, *Annales Universitatis Saraviensis* 7 (1958).
- B. A. Kellum, The construction of landscape in Augustan Rome. The garden room at the villa Ad gallinas, *ArtB* 76, 1994, 211–224.
- H. Kenner, Das Theater und der Realismus in der griechischen Kunst (Wien 1954).
- G. J. Kern, Über das Jahreszeitenmosaik der Münchner Glyptothek und die Skenographie bei Vitruv, *AA* 1938, 246–263.
- R. Kettmann, Vergils Georgica und die Bukolik (Heidelberg 1972).
- E. Keuls, Skiagraphia once again, *AJA* 79, 1975, 1–16.
- H. Kieburg, Ex antiqua pictura. Die Fragestellungen der Antiquare des 17. Jahrhunderts an eine kaiserzeitliche Stadtdarstellung aus Rom, *Hephaistos* 26, 2008, 101–112.
- F. Klingner, Vergil: Bucolica, Georgica, Aeneis (Zürich 1967).
- G. Klose (Hrsg.), Grenzen des römischen Imperiums (Mainz 2006).
- R. C. Knapp, A new Artemidorus fragment and the cartography of ancient Iberia, in: J. M. Candau Morón – F. J. González Ponce – G. Cruz Andreotti (Hrsg.), Historia y mito. El pasado legendario como fuente de autoridad. Actas del Simposio interacional celebrado en Sevilla, Valverde del Camino y Huelva entre el 22 y el 25 de abril de 2003 (Málaga 2004) 277–296.
- C. Koch, Der altrömische Staatskult im Spiegel augusteischer und spätrepublikanischer Apologetik, in: *Convivium*. Beiträge zur Altertumswissenschaft. Festschrift Konrat Ziegler (Stuttgart 1954) 85–120.
- N. J. Koch, Techne und Erfindung in der klassischen Malerei. Eine terminologische Untersuchung. Studien zur antiken Malerei und Farbgebung 6 (München 2000).

IV. Bibliographie

- V. Kockel, Funde und Forschungen in den Vesuvstädten I, AA 1985, 524–429.
- P. Kohlstock, Kartographie. Eine Einführung (Paderborn 2004).
- J. Kolendo, Le port de Alexandrie sur une peinture de Gragnano?, Latomus 41, 1982, 305–311.
- H. Kotsidu, Augusteische Sakrallandschaften. Ihre Bedeutung und ihre Rezeption in der bürgerlichen Privatsphäre, Hephaistos 16/17, 1998/1999, 91–105.
- H. Kotsidu, Die Landschaft im Bild. Naturprojektionen in der antiken Dekorationskunst (Worms 2008).
- S. Kraft, Erwin Panofsky: Die Perspektive als „symbolische Form“. Eine kritische Textanalyse (Norderstedt 2005).
- C. Krause, Skenographie, Architektur und perspektivisches Sehen, in: La prospettiva pittorcia. Un convegno, Roma 20 e 21 giugno 1980 (Rom 1985) 43–77.
- H. Krefeld, Zum Naturgefühl der Römer, Gymnasium 64, 1957, 23–26.
- F. Kretzschmer, Bilddokumente römischer Technik⁵ (Wiesbaden 2003).
- T. Kuhn, Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen (Frankfurt a. M. 1967).
- E. Künzl, Der Römische Triumph. Siegesfeiern im antiken Rom (München 1988).
- B. Kytzler, Reclams Lexikon der Griechischen und Römischen Autoren (Stuttgart 1997).
- X. Lafon, A propos des villas maritime: cadre réel et cadre rêvé d'après les représentations figurées, in: G. Siebert (Hrsg.), Nature et paysage dans la pensée et l'environnement des civilisations antiques. Actes du Colloque de Strasbourg 11–12 juin 1992 (Paris 1996) 129–144.
- C. La Malfa, Reassessing the renaissance of the Palestrina Nile mosaic, JWCI 66, 2003, 267–271.
- J. H. Lambert (Hrsg. M. Steck), Schriften zur Perspektive (Berlin 1943); nach: J. H. Lambert, Die freye Perspektive² (Zürich 1774).
- F. B. Landa, Die Illusion der Wirklichkeit, aufgrund vergleichender Erfahrungsforschung psychologisch erklärt (Diss. Salzburg 1987).
- C. Landerer, Kunstgeschichte als Kognitions-geschichte. Ein Beitrag zur genetischen Kulturpsychologie (Diss. Salzburg 2000).
- B. Lange, Mitchells Perspektive. Panofskys Aufsatz *Perspektive als „symbolische Form“* und die *visual culture studies*, in: P. Von Freytag – A. Schwitalla – Y. Schweitzer – B. Lange – J. Hiller-Norouzi – F. Dürr (Hrsg.), Raum – Perspektive – Medium: Panofsky und die visuellen Kulturen (Tübingen 2009), 1–13. URL: ><http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2009/3968/><.
- E. La Rocca, L'affresco con veduto di città dal Colle Oppio, in: E. Fentress (Hrsg.), Romanization and the city. Creation, Transformations and failures. Proceedings of a conference held at the American Academy in Rome 14–16 May 1998, JRA Suppl. 38 (Portsmouth 2000) 57–71.
- E. La Rocca, Lo spazio negato. Il paesaggio nella cultura artistica greca e romana (Mailand 2008).
- M. Lapidge, Stoic cosmology and Roman literature. First to third centuries A. D., ANRW 2, 36, 3 (1989) 1379–1429.
- K. Latte, Römische Religionsgeschichte² (München 1960).
- H. Lavagne (Hrsg.), Jeunesse de la beauté. La peinture romaine antique (Paris 2001).
- E. W. Leach, Vergil's eclogues. Landscapes of experience (London 1974).
- E. W. Leach, Sacral-idyllic landscape painting and the poems of Tibullus' first book, Latomus 39.1, 1980, 47–69.
- E. W. Leach, Metamorphoses of the Acteon myth in campanian painting, RM 88, 1981, 307–327.
- E. W. Leach, Patrons, painters, and patterns: The anonymity of Romano-Campanian painting and the transition from the second to the third style, in: B. K. Gold (Hrsg.), Literary and artistic patronage in ancient Rome (Austin 1982) 135–173.
- E. W. Leach, Landscape and the Prosperous Life: The Discrimination of Genre in Augustan Literature and Painting, in: R. Winkes (Hrsg.), The Age of Augustus. Interdisciplinary Conference held at Brown University April 30 – May 2, 1982 (1985) 189–195.
- E. W. Leach, The punishment of Dirce: A newly discovered painting in the Casa di Giulio Polibio and its significance within the visual tradition, RM 93, 1986, 157–179.
- E. W. Leach, The rhetoric of space. Literary and artistic representations of landscape in republican and augustan Rome (Princeton 1988).
- E. W. Leach, The social life of painting in ancient Rome and on the bay of Naples (Cambridge 2004).
- E. Lefèvre, Plinius-Studien I. Römische Baugesinnung und Landschaftsauffassung in den Villenbriefen (2, 17; 5, 6), Gymnasium 84, 1977, 519–541.
- E. Lefèvre, Plinius-Studien III. Die Villa als geistiger Lebensraum, Gymnasium 94, 1987, 247–262.
- P. L. W. Lehmann, Roman wall paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art. With an appendix by Herbert Bloch (Cambridge 1953).
- H. Lehmann, Formen landschaftlicher Raumerfahrung im Spiegel der bildenden Kunst (Erlangen 1968).
- K. Lehmann-Hartleben, Die antiken Hafenanlagen des Mittelmeeres. Beiträge zur Geschichte des Städtebaues im Altertum, Klio Beih. 14 (N. F. H. 1) (Leipzig 1923).
- P. W. Lehmann, Roman wall paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of New York (Cambridge Mass. 1953).
- G. Leidel – M. Stephan (Hrsg.), Von der gemalten Landschaft zum vermessenen Land. Eine Ausstellung des Bayerischen Hauptstaatsarchivs zur Geschichte der handgezeichneten Karte in Bayern, München 6. Oktober bis 22. Dezember 2006 (München 2006).
- G. Leisegang, Descartes Dioptrik (Meisenheim a. G. 1954).
- W. Lepik-Kopacynska, La perspective linéaire dans la pratique du Peinture antique, Meander 11, 1956, 239–258.

IV. Bibliographie

- G. E. Lessing, Briefe Antiquarischen Inhaltes (1768–1769), in: G. E. Lessing, Werke Bd. 6 (Darmstadt 1996).
- A. Levi – M. Levi, *Itineraria picta. Contributo allo studio della Tabula Peutingeriana* (Rom 1967).
- M. Lexer, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. 3 Bd. (Leipzig 1872–1878).
- D. C. Lindberg, *Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler* (Frankfurt a. M. 1987).
- R. Ling, *Studius and the beginnings of Roman landscape painting*, JRS 67, 1977, 1–16.
- R. Ling, *Roman painting* (Cambridge 1991).
- R. Ling, *The paintings of the Columbarium of Villa Doria Pamphili in Rome*, in: E. M. Moormann, (Hrsg.), *Functional and spatial analysis of wall painting. Proceedings of the fifth international congress of ancient wall painting*, BABesch Suppl. 3 (Leiden 1993) 127–135.
- R. Ling – L. Ling, *The Insula of the Menander at Pompeii II: The Decorations* (Oxford 2005).
- U. Linke, *Architekturperspektive für Studium und Praxis* (Wiesbaden 1991).
- A. M. G. Little, *Scaenographia*, ArtB 18, 1936, 407–418.
- A. M. G. Little, *Perspective and scene painting*, ArtB 19, 1937, 487–495.
- A. M. G. Little, *Roman perspective painting and the ancient stage* (Kennebunk 1971).
- A. M. G. Little, *Decor, drama and design in Roman painting* (Washington 1977).
- E. Lobsien, *Landschaft*, in: K. Barck u. a. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe 3* (Stuttgart – Weimar 2001) 617–664.
- A. A. Long – D. N. Sedley, *Die hellenistischen Philosophen. Texte und Kommentare* (Stuttgart 2000).
- K. Lorenz, *Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompeianischen Häusern*, Image & context 5 (Berlin 2008).
- S. Lusnia, *Battle imagery and politics on the Severan Arch on the Roman Forum*, in: S. Dillon – K. E. Welch (Hrsg.), *Representation of war in ancient Rome* (Cambridge 2006) 272–299.
- E. Mach, *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung* (Leipzig 1905).
- A. Maiuri, *La Peinture Romaine. Les grandes siècles de la Peinture* (Paris 1953).
- A. Maiuri, *La villa di misterì*⁴ (Rom 1967).
- G. Malafarina, *La Galleria delle Carte geografiche in Vaticano* (Modena 2006).
- G. T. Martin, *The Egyptian temple in the mosaic of Palestrina*, in: P. Jánosi (Hrsg.), *Structure and significance. Thoughts on ancient Egyptian architecture*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Denkschriften der Gesamtakademie 33 (Wien 2005) 415–425.
- R.-P. Martin u. a. (Hrsg. *Exzellenzcluster Topoi*), *Jenseits des Horizonts. Raum und Wissen in den Kulturen der alten Welt*. Staatliche Museen zu Berlin (Stuttgart 2012).
- E. Marx – P. Laub (Hrsg.), *Das Salzburg-Panorama von Johann Michael Sattler* (Salzburg 2005).
- F. Matteo, *Villa di Nerone a Subiaco. Il complesso dei Simbruina Stagna*, StA 131 (Rom 2005).
- J. W. Mayer, *Imus ad villam. Studien zur Villegiatur im stadtrömischen Suburbium in der späten Republik und frühen Kaiserzeit* (Stuttgart 2005).
- A. G. McKay, *Houses, Villas and Palaces in the Roman World* (Southampton 1975).
- L. B. van der Meer, *L'affresco sotto le Terme di Traiano del Colle Oppio, Roma. Neropolis. Realtà e progetto*, OudhMeded 78, 1998, 63–73.
- H. Mendell, *Topoi on Topos. The Development of Aristotle's Concept of Place*, Phronesis 32, 1987, 206–231.
- P. G. P. Meyboom, *The Nile mosaic of Palestrina: Early evidence of Egyptian religion in Italy* (Leiden 1995).
- D. Michel, *Pompejanische Gartenmalereien*, in: H. A. Cahn – E. Simon (Hrsg.), *Tainia. Roland Hampe zum 70. Geburtstag am 2. Dezember 1978 dargebracht von seinen Mitarbeitern, Schülern und Freunden* (Mainz a. R. 1980) 373–404.
- D. Michel, *Häuser in Pompeji 3. Casa dei Ceii (I 6, 15)* (München 1990).
- H. Mielsch, *Funde und Forschungen zur Wandmalerei der Prinzipatszeit*, ANRW 2, 12, 2 (1981) 157–264.
- H. Mielsch, *Die römische Villa. Architektur und Lebensform* (München 1987).
- H. Mielsch, *Römische Wandmalerei* (Darmstadt 2001).
- T. Mikocki, *La perspective dans l'art antique. Théorie grecque et pratique romaine*, in: *Πρακτικά του XII Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας, Αθήνα 4-10 Σεπτεμβρίου* (Athen 1983) 152–154.
- T. Mikocki, *La perspective dans l'art romain* (Warschau 1990).
- K. Miller, *Die Peutingersche Tafel. Neudruck der letzten von Konrad Miller bearb. Aufl. einschl. seiner Neuzeichnung des verlorenen 1. Segments mit farbiger Wiedergabe der Tafel, sowie kurzer Erklärung und 18 Kartenskizzen der überlieferten römischen Reisewege aller Länder* (Stuttgart 1962).
- S. G. Miller, *The tomb of Lyson and Kallikles. A painted Macedonian tomb* (Mainz 1993).
- P. Miniero Forte, *Stabiae. Pitture e stucchi delle ville romane. Le Mostre; Soprintendenza archeologica di Pompei 7* (Neapel 1989).
- J. Mittelstraß (Hrsg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie 4* (Stuttgart 2004).
- J. F. Moffitt, *The Palestrina mosaic with a Nile scene. Philostratus and ekphrasis, Ptolemy and Chorographia*, ZKGesch 60, 1997, 227–247.
- E. M. Moormann, *La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica* (Maastricht 1988).
- E. M. Moormann, *Zwei Landschaftsdarstellungen in der Casa Sannitica in Herculaneum*, KölnJb 25, 1991, 11–17.
- E. M. Moormann (Hrsg.), *Functional and spatial analysis of wall painting. Proceedings of the fifth international congress of ancient wall painting*, BABesch Suppl. 3 (Leiden 1993).
- N. V. Montenegro, *Die Tabulae Iliacae. Mythos und Geschichte im Spiegel einer Gruppe frühkaiserzeitlicher Miniaturreliefs* [Diss. München 2002] (Berlin 2004).

IV. Bibliographie

- J. Mühlenbrock – D. Richter (Hrsg.), *Verschüttet vom Vesuv. Die letzten Stunden von Herculaneum*. Ausstellungskatalog der Archäologischen Staatssammlung, Museum für Vor- und Frühgeschichte München (Mainz 2006).
- R. Müllner – H. Löffler – A. Asperl – M. Müllner-Mann, *Darstellende Geometrie II. Für Bautechnik, Innenraumgestaltung und Holztechnik* (Wien 2002).
- R. Muth, *Vom Wesen Römischer ›Religio‹*, ANRW 2, 16, 3 (Berlin 1986) 290–354.
- T. Najbjerg – J. Trimble, *Ancient maps and mapping in and around Rome*, JRA 17, 2004, 577–583.
- L. G. Nelson, *The rendering of landscape in Greek and South Italian vase painting* (Diss. Ann Arbor 1979).
- R. Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien. Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur* (Mainz a. R. 1988).
- R. Neudecker – P. Zanker (Hrsg.), *Lebenswelten. Bilder und Räume in der römischen Stadt der Kaiserzeit*. Symposium am 24. und 25. Januar 2002 zum Abschluss des von der Gerda Henkel Stiftung geförderten Forschungsprogramms „Stadtkultur in der römischen Kaiserzeit“, Palilia 16 (Wiesbaden 2005).
- O. Neugebauer, *Ptolemy's Geography, Book VII, Chapters 6 and 7*, Isis 50, 1959, 22–29.
- C. Neumeister, *Die „Bilder“ (εἰκόνες) des älteren Philostrat*. Kunstausfassung und Technik der Bildbesprechung, in: H. von Steuben (Hrsg.), *ΜΟΥΣΕΙΟΝ: Beiträge zur antiken Plastik: Festschrift zu Ehren von Peter Cornelis Bol* (Möhnesee 2007) 263–275.
- B. Neutsch, *Das Epigrammenzimmer in der ‚Casa degli Epigrammi‘ zu Pompeji und sein Wandbild ‚Eros im Ringkampf mit Pan‘*, JdI 70, 1955, 156–184.
- C. E. Newlands, *Statius' Silvae and the poetics of Empire* (Cambridge 2002).
- C. Nicolet, *L'inventaire du monde. Géographie et politique aux origines de l'Empire romain* (Paris 1988).
- B. Noack-Hilgers, *Philostrat der Jüngere, Gemäldebeschreibungen*. Aus der Werkstatt der Analyse seiner Beschreibungstechnik, *Thetis. Mannheimer Beiträge zur Klassischen Archäologie und Geschichte Griechenlands und Zyperns* 5, 1999, 203–219.
- T. Noble Howe, *Powerhouses: the Seaside Villas of Campania in the Power Culture of Rome*, in: P. G. Guzzo – G. Bonifacio – A. M. Sodo u. a. (Hrsg.), *Otium ludens. Stabiae – At the heart of the Roman Empire*. Ausstellungskatalog St. Petersburg (Castellammare di Stabia 2007) 13–19.
- I. Paar, *Ovid und die mythologischen Landschaftsbilder der römischen Wandmalerei* (Diss. Wien 1962).
- H. Paetzold, *Die symbolische Ordnung der Kultur. Ernst Cassirers Beitrag zu einer Theorie der Kulturentwicklung*, in: D. Frede – R. Schmücker (Hrsg.), *Ernst Cassirers Werk und Wirkung. Kultur und Philosophie* (Darmstadt 1997) 163–185.
- A. M. Panayides, *Überlegungen zum Nilmosaik von Praeneste*, HASB 15, 1994, 31–47.
- E. Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form“*, in: H. Oberer – E. Verheyen (Hrsg.), *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft* (Berlin 1964) 99–168.
- G. Pápay, *Die Entwicklung der Kartennetzentwürfe in der Antike aus wissenschaftshistorischer Sicht*, in: W. Scharfe (Hrsg.), *6. Kartographiehistorisches Colloquium, Berlin 1992, 8.–10. Oktober, Vorträge und Berichte* (Berlin 1994) 101–108.
- U. Pappalardo, *Die „Villa Imperiale“ in Pompeji*, AW 1985, 3–15.
- U. Pappalardo, *Der Dritte Stil*, in: G. Cerulli Irelli – M. Aoyagi – G. De Caro – U. Pappalardo (Hrsg.), *Pompejanische Wandmalerei, 2. Bd.* (Stuttgart 1990) 223–232.
- U. Pappalardo – D. Mazzoleni, *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration* (München 2005).
- U. Pappalardo, *Die römischen Villen am Golf von Neapel*, in: R. Aßkamp – M. Brouwer – J. Christiansen – H. Kenzler – L. Wamser (Hrsg.), *Luxus und Dekadenz. Römisches Leben am Golf von Neapel*. Ausstellungskatalog (Mainz a. R. 2007) 16–29.
- K. Parlasca, *Zur Problematik des Nilmosaiks von Palestrina*, in: P. Johnson – R. Ling – D. J. Smith (Hrsg.), *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics, held at Bath on September 5–12, 1987, Vol. 1* (Ann Arbor 1994) 41–44.
- Z. Pavlovskis, *Man in an Artificial Landscape. The Marvels of Civilization in Imperial Roman Literature*, *Mnemosyne Suppl.* 25 (Leiden 1973).
- E. G. Pemberton, *A note on skiagraphia*, *AJA* 80, 1987, 82–84.
- C. S. Peirce, *Lectures on Pragmatism* (1903), in: K.-O. Apel, *Die Erklären-Verstehen-Kontroverse in transzendentalpragmatischer Sicht* (Frankfurt 1976) 337–427.
- D. Perler, *René Descartes* (München 1998).
- Y. Perrin, *De Vitruve à Agatharchos, de Suse à Athènes et à Rome. A propos des origines du Ière style. Décor palatial, décor domestique*, in: Y. Perrin – T. Petit (Hrsg.), *Iconographie impériale, iconographie royale, iconographie des élites dans le monde gréco-romain* (Saint Etienne 2004) 193–220.
- W. J. T. Peters, *Landscape in Romano-Campanian Mural Painting* (Groningen 1963).
- W. J. T. Peters, *Die Landschaftsbilder in den Wand- und Deckenmalereien der Domus Aurea*, *BABesch* 57, 1982, 52–62.
- W. J. T. Peters, *Die Landschaft in der Malerei Kampaniens*, in: G. C. Irelli – M. Aoyagi – G. De Caro – U. Pappalardo (Hrsg.), *Pompejanische Wandmalerei* (Stuttgart 1990) 249–262.
- W. J. T. Peters, *Die Wandmalerei des Vierten Stils im Hause des M. Lucretius Fronto in Pompeji*, *KölnJb* 24, 1991, 135–139.

IV. Bibliographie

- W. J. T. Peters – E. M. Moormann, La casa di Marcus Lucretius Fronto a Pompei e le sue pitture, *Scrinium* 5 (Amsterdam 1993).
- W. J. T. Peters, Decorazione ed ambiente nella Domus Aurea di Nerone, in: E. M. Moormann (Hrsg.), *Functional and spatial analysis of wall painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting*, Amsterdam 8–12 September 1992 (Leiden 1993) 59–63.
- E. Pfuhl, Apollodoros, ὁ σκιαγράφος, *JdI* 25, 1910, 12–28.
- E. Pfuhl, *Skiagraphia*, *JdI* 27, 1912, 227–231.
- K. M. Phillips, The Barberini Mosaic. *Sunt hominum animaliumque complures imagines* (Diss. Ann Arbor 1962).
- J. Piaget – B. Inhelder, Die Entwicklung des räumlichen Denkens beim Kinde (Stuttgart 1971).
- G. Picard, Pouzzoles et le paysage portuaire, *Latomus* 18, 1959, 23–51.
- C. Pietzcker, Die Landschaft in Vergils *Bucolica* (Freiburg i. Br. 1965).
- A. Piganiol, Les documents cadastraux de la colonie romaine d'Orange, *Gallia Suppl.* 16 (Paris 1962).
- G. Pillwein – R. Müllner – K. Kollars, *Darstellende Geometrie*² (Wien 2002).
- M. H. Pirenne, *Vision and the Eye* (London 1948).
- M. H. Pirenne, The Scientific Basis for Leonardo da Vinci's Theory of Perspective, *The British Journal of Science* 3, 1952/1953, 169–185.
- G. Plasser (Hrsg.), *Kosmorama von Hubert Sattler 1. Metropolen*, Salzburger Museumshefte 8 (Salzburg 2006).
- G. Pochat, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance* (Berlin 1973).
- J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology* (New Haven 1974).
- J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age* (Cambridge 1986).
- K. R. Popper, *Logik der Forschung*¹⁰ (Tübingen 1994).
- W. V. Quine, *Wort und Gegenstand (Word and Object)* (Stuttgart 1980).
- H. Quirling, *Raumvorstellung im Altertum*, *Helikon* 6, 1966, 114–124.
- E. Raisz, The Physiographic Method of Representing Scenery on Maps, *Geographical Review* 21, 1931, 297–304.
- M. Rathmann (Hrsg.), *Wahrnehmung und Erfassung geographischer Räume in der Antike* (Mainz a. R. 2007).
- K. Rehkämper, *Bilder, Ähnlichkeit und Perspektive. Auf dem Weg zu einer neuen Theorie der bildhaften Repräsentation* (Wiesbaden 2002).
- S. Reinach, *Répertoire de peintures grecques et romaines* (Paris 1922).
- H. Reinalter, Methodenprobleme der Geschichtswissenschaft. Aspekte und Perspektiven der Diskussion, in: P. Herdina (Hrsg.), *Methodenfragen der Geisteswissenschaft, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft* 28 (Innsbruck 1992) 277–294.
- C. Renfrew – E. Zubrow, *The ancient mind. Elements of cognitive archaeology* (Cambridge 1994).
- H. Reynen, *Ewiger Frühling und goldene Zeit. Zum Mythos des goldenen Zeitalters bei Ovid und Vergil*, *Gymnasium* 72, 1965, 415–433.
- G. M. A. Richter, Perspective. Ancient, Mediaeval and Renaissance, in: *Scritti in onore di Bartolomeo Nogara* (Rom 1937) 381–388.
- G. M. A. Richter, *Perspective in Greek and Roman art* (London 1970).
- K. Richter, *Die Herkunft des Schönen. Grundzüge der evolutionären Ästhetik* (Mainz a. R. 1999).
- A. Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie* (Wien 1927).
- J. Ritter, *Landschaft*, in: J. Ritter, *Subjektivität. Sechs Aufsätze* (Frankfurt 1963) 141–163.
- G. E. Rizzo, *Le pitture dell'Aula Isiaca di Caligula*, *MonPitt, Sezione Terza, Roma, Fasc. II* (Rom 1936).
- G. E. Rizzo, *Le pitture della Casa di Livia*, *MonPitt, Sezione Terza, Roma, Fasc. III* (Rom 1936).
- I. Rock, *Wahrnehmung. Vom visuellen Reiz zum Sehen und Erkennen* (Heidelberg 1984).
- G. Rodenwaldt, *Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde* (Berlin 1909).
- M. Rodziewicz, *On Alexandrian Landscape Paintings*, in: G. Pugliese Carratelli u. a. (Hrsg.), *Atti del I Congresso Internazionale Italo-Egiziano. Roma e l'Egitto nell'Antichità classica*, Cairo, 6–9 febbraio 1998 (Kairo 1989) 329–337.
- A. Roger, *Les proto-paysages*, in: G. Siebert (Hrsg.), *Nature et paysage dans la pensée et l'environnement des civilisations antiques. Actes du Colloque de Strasbourg 11–12 juin 1992* (Paris 1996) 199–206.
- J. Römer, *Naturästhetik in der frühen römischen Kaiserzeit*, *Europäische Hochschulschriften XV, Klassische Sprachen und Literatur* 22 (Frankfurt 1981).
- M. Rostowzew, *Pompeianische Landschaften und römische Villen*, *AA* 19, 1904, 103–126.
- M. Rostowzew, *Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft*, *RM* 26, 1911, 1–185.
- A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne, Ve siècle av. J. C. – Ier siècle ap. J. C.*, *BEFAR* 274 (Rom 1989).
- A. Rouveret, *Pictos ediscere mundos. Perception et imaginaire du paysage dans la peinture hellénistique et romaine*, *Ktema* 29, 2004, 325–344.
- K. S. Rudolf, *Wahrnehmung und Landschaft. Die Evolution der Wahrnehmung und ihre Bedeutung im Mensch-Natur Verhältnis* (1998).
- G. Ruggieri, *Die Villa Lante in Bagnaia* (Florenz 2001).
- A. Rumpf, *Malerei und Zeichnung der klassischen Antike* (München 1953).
- A. Sadurska, *Les Tables Iliques* (Warschau 1964).
- S. Sambursky, *Das physikalische Weltbild der Antike* (Zürich 1965).

IV. Bibliographie

- S. Sambursky, Die Raumvorstellungen der Antike. Von der unendlichen Leere bis zur Allgegenwart Gottes, *EranosJb* 44, 1975, 167–198.
- G. Sammet, *Der vermessene Planet* (Hamburg 1990).
- E. Samter, *Le Pitture Parietali del Colombario di Villa Pamfili*, *RM* 8, 1893, 105–144.
- F. A. H. Saleh, Alexandria. Its contribution to Roman art (Diss. Ann Arbor 1979).
- F. Salviat, Le cadastre B d'Orange, la rout antique au sud de Montélimar, le problème de Dourion et le cours inférieur de la Berre, *RANarb* 18, 1985, 277–287.
- H. J. Sandkühler (Hrsg.), *Enzyklopädie Philosophie*, 2 Bd. (Hamburg 1999).
- D. Sahrhage, Fischfang und Fischkult im alten Ägypten (Mainz a. R. 1998).
- E. von Savigny, *Grundkurs im wissenschaftlichen Definieren* (München 1980).
- G. Schaedler, Pastoral scene 1st c. A. D., Pompeii. Perspectives and illusions in classical painting, in: S. Howard (Hrsg.), *The counterpoint to likeness. Essays on imitation an imagination in Western painting* (Davis 1977) 10–12.
- G. Scafoglio, Virgilio e Stesicoro. Una ricerca sulla *Tabula Iliaca Capitolina*, *RhM* 148, 2005, 113–125.
- K. Schefold, *Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte* (Basel 1952).
- K. Schefold, Vorbilder römischer Landschaftsmalerei, *AM* 71, 1956, 211–231.
- K. Schefold, *Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive* (Berlin 1957).
- K. Schefold, *Vergessenes Pompeji. Unveröffentlichte Bilder römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge herausgegeben* (München 1962).
- K. Schefold, Der Zweite Stil als Zeugnis alexandrinischer Architektur, in: B. Andreae – H. Kyrieleis (Hrsg.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten* (Recklinghausen 1975) 53–59.
- I. Scheibler, *Griechische Malerei der Antike* (München 1994).
- T. Schirren, „Bewegte Bilder“. Die rhetoriktheoretischen Grundlagen der Ekphrasis in den Eikones des älteren Philostrat. Zur Entstehung des Kunstwerks bei dessen Beschreibung, in: C. Reinholdt – P. Scherrer – W. Wohlmayr (Hrsg.), *Aiakeion. Beiträge zur Klassischen Altertumswissenschaft zu Ehren von Florens Felten* (Wien 2009) 129–142.
- R. Schmidt, *Lehre der Perspektive und ihre Anwendung*⁴ (Wiesbaden 1978).
- K. Schneider, *Villa und Natur. Studien zur römischen Oberschichtkultur im letzten vor- und ersten nachchristlichen Jahrhundert, Quellen und Forschungen zur Antiken Welt*, Bd. 28 (München 1995).
- R. Schnyder, Zur Entdeckung der wissenschaftlichen Perspektive in der Antike, *ZSchwA* 22, 1962, 143–157.
- A. Schober, *Die Landschaft in der antiken Kunst* (Leipzig 1923).
- R. Schöne, *Skiagraphia*, *JdI* 27, 1912, 19–23.
- W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei*⁸ (Berlin 1994).
- C. Schubert, *Land und Raum in der römischen Republik. Die Kunst des Teilens* (Darmstadt 1996).
- G. Schurz, *Einführung in die Wissenschaftstheorie*² (Darmstadt 2008).
- B. Schweitzer, *Vom Sinn der Perspektive* (Tübingen 1953).
- B. Schweitzer, *Platon und die bildende Kunst der Griechen* (Tübingen 1958).
- O. Schwemmer, *Handlung und Struktur. Zur Wissenschaftstheorie der Kulturwissenschaften* (Frankfurt a. M. 1987).
- C. P. Segal, *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A Study in the Transformations of a Literary Symbol* (Wiesbaden 1969).
- A. N. Sherwin-White, *The letters of Pliny. A historical and social commentary* (Oxford 1966).
- R. K. Sherk, Roman Geographical Exploration and Military Maps, *ANRW* 2, 1 (1974) 534–562.
- H. Sichtermann, Zu den Malereien des Tricliniums der Casa del Frutteto in Pompeji, in: F. Krinzinger – B. Otto – E. Walde-Psenner (Hrsg.), *Forschungen und Funde. Festschrift Bernhard Neutsch* (Innsbruck 1980) 457–461.
- H. Sichtermann, *Mythologie und Landschaft*, *Gymnasium* 91, 1984, 289–305.
- T. Sider, *Four-Dimensionalism – An Ontology of Persistence and Time* (Oxford 2003²).
- G. Siebert, Sur la mosaïque nilotique de Préneste. Problèmes d'iconographie, de chronologie et de style, *Ktema* 24, 1999, 251–258.
- G. Simmel, *Philosophie der Landschaft*, in: M. Landmann (Hrsg.), *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft* (Stuttgart 1957) 141–152.
- E. Simon, *Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende* (München 1986).
- E. Simon, Mythologische Darstellungen in der pompejanischen Wandmalerei, in: G. C. Irelli – M. Aoyagi – G. De Caro – U. Pappalardo (Hrsg.), *Pompejanische Wandmalerei* (Stuttgart 1990) 239–247.
- G. Simon, *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik* (München 1992).
- S. R. Silberberg, *A Corpus of the Sacral-Idyllic Landscape Paintings in Roman Art* (Los Angeles 1980).
- F. Sinn, *Vatikanische Museen. Museo Gregoriano profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen 1. Die Grabdenkmäler 1. Reliefs, Altäre, Urnen, Monumenta artis Romanae 17* (Mainz 1991).
- U. Sinn, Die Homerischen Becher. Hellenistische Reliefkeramik aus Makedonien, *AM Beih.* 7 (Berlin 1979).
- C. Sintès, A Rome, une fresque représentant Arles ornaît le Palais de Néron, *Archéologia* 353, 2002, 4–5.
- A. Slayman, Ancient Cityscape, *Archaeology* 51 (Nr. 3), 1988, 13; auch: <http://www.archaeology.org/9805/newsbriefs/rome.html>.
- C. D. Smith, The origins of cartography. An archaeological problem. Maps in prehistoric rock art, in: *Papers in Italian archaeology* 4.2 (Oxford 1985) 205–219.

IV. Bibliographie

- R. R. R. Smith, *Hellenistic Sculpture* (London 1991).
- B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen* (Hamburg 1955).
- J. Snyder, "Picturing Vision", *Critical Inquiry* 6, 1980, 499–526.
- A. M. Sodo, Villa San Marco, in: P. G. Guzzo – G. Bonifacio – A. M. Sodo u. a. (Hrsg.), *Otium ludens. Stabiae – At the heart of the Roman Empire. Ausstellungskatalog St. Petersburg (Castellammare di Stabia 2007)* 39–43.
- H. Sonnabend (Hrsg.), *Mensch und Landschaft in der Antike. Lexikon der historischen Geographie, Sonderausgabe* (Stuttgart 2006).
- M. Söldner, „...fruchtbar im Sommer der Nil strömt voll erquickender Flut...“, *AW* 2000 (4), 383–393.
- D. Starke, *Geschichte der Naturwissenschaften. Erste Anfänge* (Frankfurt 1999).
- E. Stärk, *Kampanien als geistige Landschaft: Interpretationen zum antiken Bild des Golfs von Neapel*, *Zetemata* 93 (München 1995).
- G. Stefani (Hrsg.), *Man and the Environment in the territory of Vesuvius. The Antiquarium of Boscoreale* (Neapel 2010).
- E. Steingräber, *Zweitausend Jahre Europäische Landschaftsmalerei* (München 1985).
- A. Steinmeyer-Schareika, *Das Nilmosaik von Palestrina und eine ptolemäische Expedition nach Äthiopien*, *Habelts Dissertationsdrucke, Reihe klassische Archäologie* 10 (Bonn 1978).
- R. Stephan, *Goldenes Zeitalter und Arkadien*, *Studia Romanica* 22 (Heidelberg 1971).
- V. M. Strocka, Ein missverständlicher Terminus des Vierten Stils. *Die Casa del sacello iliaco in Pompeji* (16, 4), *RM* 91, 1984, 125–140.
- V. M. Strocka, *Der Zweite Stil*, in: G. C. Irelli – M. Aoyagi – G. De Caro – U. Pappalardo (Hrsg.), *Pompejanische Wandmalerei* (Stuttgart 1990) 213–222.
- V. M. Strocka, *Neubeginn und Steigerung des Principats. Zu den Ursachen des Claudischen Stilwandes*, in: V. M. Strocka (Hrsg.), *Die Regierungszeit des Kaisers Claudius (41–54 n. Chr.): Umbruch oder Episode? Internationales interdisziplinäres Symposium aus Anlaß des hundertjährigen Jubiläums des Archäologischen Instituts der Universität Freiburg i. Br.*, 16.–18. Februar 1991 (Mainz a. R. 1994) 191–220.
- V. M. Strocka, *Mars und Venus in Bildprogrammen pompejanischer Häuser*, in: D. Scagliarini Corlàita (Hrsg.), *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a. C. – IV sec. d.C.). Atti del VI Convegno internazionale sulla pittura parietale antica. International Congress on Ancient Wall Painting* 6, 1995, Bologna (Bologna 1997) 129–134.
- E. Ströker, *Die Perspektive in der bildenden Kunst, Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 4, 1958–59, 140–231.
- A. Stückelberger, *Einführung in die antiken Naturwissenschaften* (Darmstadt 1988).
- A. Stückelberger, *Bild und Wort. Das illustrierte Fachbuch in der antiken Naturwissenschaft, Medizin und Technik, Kulturgeschichte der antiken Welt* 62 (Mainz 1993).
- A. Stückelberger, *Der geographische Atlas des Ptolemaios, ein oft verkanntes Meisterwerk*, *JbMusLinz* 149 (Nr. 1), 2004, 31–39.
- A. Stückelberger, *Ptolemy and the Problem of Scientific Perception of Space*, in: R. Talbert – K. Brodersen (Hrsg.), *Space in the Roman world. Its perception and presentation*, *Antike Kultur und Geschichte* 5 (Münster 2004) 27–40.
- M. Sukale, *Sehen als Erkennen, die wissenschaftlichen Zeichnungen Leonardo da Vincis* (Konstanz 1987).
- P. Suppes, *Introduction to Logic* (New York 1957).
- P. Suppes, *Is visual space Euclidean?*, *Synthese* 35, 1977, 397–422.
- L. J. F. Swinkels, *Hoe sacraal is deze idylle?*, in: J. A. de Waele (Hrsg.), *Om de tuin geleid. Festschrift für W. J. T. Peters* (Nijmegen 1984) 40–46.
- K. M. Swoboda, *Römische und romanische Paläste. Eine architekturgeschichtliche Untersuchung* ³(Graz 1969).
- A. Szabó, *Das geozentrische Weltbild. Astronomie, Geographie und Mathematik der Griechen* (München 1992).
- R. J. A. Talbert – K. Brodersen (Hrsg.), *Space in the Roman world. Its perception and presentation*, *Antike Kultur und Geschichte* 5 (Münster 2004).
- R. J. A. Talbert, *Cartography and Taste in Peutinger's Roman Map*, in: R. Talbert – K. Brodersen (Hrsg.), *Space in the Roman world. Its perception and presentation*, *Antike Kultur und Geschichte* 5 (Münster 2004) 113–142.
- A. Tammisto, *The Nile mosaic of Palestrina reconsidered. The problematic reconstruction, identification and dating of the so-called lower complex with the Nile mosaic and the fish mosaic of ancient Praeneste*, in: H. Morlier – C. Bailly – D. Janneteau (Hrsg.), *La mosaïque gréco-romaine 9. Actes du IXe Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique e médiévale organisé à Rome, 5–10 novembre 2001* (Rom 2005) 3–24.
- G. Ten Doesschate, *Perspective. Fundamentals, controversials, history* (Nieuwkoop 1964).
- N. Terrenato, *The Auditorium site in Rome and the origins of the villa*, *JRA* 14, 2001, 5–32.
- G. Thagaard Loft, *Villa landscapes in Pompeian wall painting. A different approach*, *AnalRom* 29, 2003, 7–27.
- R. Thomas, *Perspektive und Axonometrie* ⁷(Stuttgart 2001).
- R. Thomas, *Zum Stilpluralismus in der römischen Wandmalerei seit claudischer Zeit*, in: E. M. Moormann (Hrsg.), *Functional and spatial analysis of wall painting. Proceedings of the fifth international congress of ancient wall painting, BABesch Suppl. 3* (Leiden 1993) 154–159.
- R. Thomas, *Zur Chronologie des Dritten und Vierten Stils*, *KölnJb* 24, 1991, 153–158.
- R. Thomas, *Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis trajanischer Zeit* (Mainz 1995).

IV. Bibliographie

- K. Thulin, Die Handschriften des Corpus Agrimensorum Romanorum, Abhandlungen der preußischen Akademie der Wissenschaften (Berlin 1911).
- K. Thulin, Corpus Agrimensorum Romanorum, Opuscula agrimensorum veterum (Leipzig 1913).
- R. Tobin, Ancient Perspective and Euclid's Optics, *JWCI* 53, 1990, 14–41.
- M. A. Tomei, Die Residenz des ersten Kaisers – Der Palatin in augusteischer Zeit, in: A. Hoffmann – U. Wulf (Hrsg.), Die Kaiserpaläste auf dem Palatin in Rom. Das Zentrum der römischen Welt und seine Bauten (Mainz a. R. 2004) 6–17.
- M. Torelli, Typology and structure of Roman historical reliefs, Jerome lectures Series 14 (Ann Arbor 1982).
- C. Traunecker, A propos de la mosaïque de Palestrina et des pylônes égyptiens sans mâts, *Ktema* 25, 2000, 149–161.
- I. Troxler-Keller, Die Dichterlandschaft des Horaz (Heidelberg 1964).
- V. Tran Tam Tin, Essais sur le culte d'Isis à Pompei (Paris 1964).
- W. Trimpi, The Early Metaphorical Uses of Skiagraphia and Skenographia, *Traditio* 34, 1978, 403–413.
- R. A. Tybout, Aedificorum Figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des Frühen Zweiten Stils (Amsterdam 1989).
- R. A. Tybout, Die Perspektive bei Vitruv: Zwei Überlieferungen von scaenographia, in: H. Geertman – J. De Long (Hrsg.), Munus non ingratum. Proceedings of the International Symposium on Vitruvius' De architectura and the Hellenistic and Republican Architecture, Leiden, 20.–23. January 1987 (Leiden 1989) 55–68.
- R. A. Tybout, Malerei und Raumfunktion im Zweiten Stil, in: E. M. Moormann (Hrsg.), Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting (Leiden 1993) 38–50.
- E. Ullmann, Leonardo da Vinci (Leipzig 1980).
- S. Venit, The Landscape of Life: Allegory and Allusion in an Alexandrian painted Tomb, *Bulletin de Société Archéologique d'Alexandrie (Alexandrian Studies)* 45, 1993, 383–390.
- G. Verbeke, Ort und Raum nach Aristoteles und Simplicios. Eine philosophische Topologie, in: J. Irmscher – R. Müller (Hrsg.), Aristoteles als Wissenschaftstheoretiker (Berlin 1983) 113–122.
- O. Vessberg, Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik (Leipzig 1941).
- H. Vetter, Die Neapler „Galleria“, zu Philostrat, *Eikones* I 4, *ÖJh* 50, 1972–75, 223–228.
- R. Vischer, Das einfache Leben. Wort- und motivgeschichtliche Untersuchungen zu einem Wertbegriff der antiken Literatur (Göttingen 1965).
- R. Vollkommer – D. Vollkommer-Glökler (Hrsg.), *Künstlerlexikon der Antike* (München 2001).
- H. Wagenvoort, Wesenszüge altrömischer Religion, *ANRW* 1, 2 (Berlin 1972) 348–375.
- A. Wallace-Hadrill, Houses and Society in Pompeii and Herculaneum (Princeton N. J. 1994).
- G. Wataghin Cantino, Veduta dall'alto e scena a volo d'uccello: schemi compositivi dall'ellenismo alla tarda antichità, *RIA N. S.* 16, 1969, 30–107.
- E. Weber, Die Tabula Peutingeriana, *AW* 15, 1984, Nr. 1, 3–8.
- S. Wegener, Funktion und Bedeutung landschaftlicher Elemente in der griechischen Reliefkunst archaischer bis hellenistischer Zeit. *Europäische Hochschulschriften XXXVIII, Archäologie* 6 (Frankfurt 1985).
- W. Weisbach, Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit (Berlin 1910).
- K. Weitzmann, Narration in Early Christendom, *AJA* 61, 1957, 83–91.
- K. Weitzmann, *Ancient Book Illumination* (Cambridge Mass. 1959).
- K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration* ²(Princeton 1970).
- B. Wesenberg, Zur asymmetrischen Perspektive in der Wanddekoration des zweiten pompejanischen Stils, *BarbWPr* 1968, 102–109.
- B. Wesenberg, Römische Wandmalerei am Ausgang der Republik. Der Zweite Pompejanische Stil, *Gymnasium* 92, 1985, 470–488.
- J. White, Perspective in ancient drawing and painting, *JHS Suppl.* 7 (London 1956).
- J. White, The birth and rebirth of pictorial space ³(London 1972).
- H. Whitehouse, The Dal Pozzo Copies of the Palestrina Mosaic, *BAR Suppl. Series I/2* (Oxford 1976).
- F. Wickhoff, Die Wiener Genesis, Beilagen zum Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung des Kaiserhauses 15/16 (Wien 1895; Nachdr. London 1970).
- W. Weissbach, Impressionismus. Ein Problem der Malerei der Antike und Neuzeit (Berlin 1910).
- C. Wiener, Geschichte der darstellenden Geometrie, in: C. Wiener, *Lehrbuch der darstellenden Geometrie* (Leipzig 1884).
- A. Wieser, Perspektiven und Projektionen. Grundlagen – Anwendungsbeispiele – Übungen (Düsseldorf 1997).
- R. Winkes, Zum Illusionismus römischer Wandmalerei der Republik, *ANRW* 1, 4 (Berlin 1973) 927–944.
- H. Winnefeld, Tusci und Laurentinum des jüngeren Plinius, *JdI* 6, 1891, 201–217.
- F. Wirth, Römische Wandmalerei. Vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts (Darmstadt 1969).
- F. Witek, Vergils Landschaften. Versuch einer Typologie literarischer Landschaft, Spudasmata. Studien zur Klassischen Philologie und ihren Grenzgebieten 111 (Hildesheim 2006).
- L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* (Frankfurt a. M. 1971).
- L. Wittgenstein, Logisch-philosophische Abhandlung. *Tractatus logico-philosophicus*. Kritische Edition hrsg. von B. McGuiness – J. Schulte (Frankfurt a. M. 1989).

IV. Bibliographie

- K. Woermann, Die Landschaft in der Kunst der alten Völker, eine Geschichte der Vorstufen und Anfänge der Landschaftsmalerei (München 1876).
- W. Wohlmayr, Die römische Kunst. Ein Handbuch (Darmstadt 2011).
- D. Wood, Maps and mapmaking, in: H. Selin (Hrsg.), *Encyclopaedia of the history of science, technology, and medicine in non-western cultures* (Dordrecht 1997) 549–554.
- D. Woodward, Medieval *Mappaemundi*, in: J. B. Harley – D. Woodward (Hrsg.), *The history of cartography 1. Cartography in prehistoric, ancient and medieval Europe and the Mediterranean* (Chicago 1987) 286–368.
- H. Wrede, Augustus und das mythologische Landschaftsbild, *KölnJb* 24, 1991, 91–96.
- G. H. von Wright, *Erklären und Verstehen* (Frankfurt a. M. 1974).
- W. Wunderlich, *Darstellende Geometrie 2* (Mannheim 1967; Nachdr. Speyer 1984).
- M. Wundram, T. Pape, *Andrea Palladio. Architekt zwischen Renaissance und Barock* (Köln 2004).
- P. Zanker, Die Villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohngeschmacks, *JdI* 94, 1979, 460–523.
- P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (München 1987).
- P. Zanker, *Pompeji. Stadtbild und Wohngeschmack* (Mainz 1995).
- P. Zanker, *Mythenbilder im Haus*, in: R. F. Doctor – E. M. Moormann (Hrsg.), *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam, July 12–17, 1998* (Amsterdam 1999) 40–48.
- F. Zevi, Die „volkstümliche Kunst“, in: G. Cerulli Irelli – M. Aoyagi – G. De Caro – U. Pappalardo (Hrsg.), *Pompejanische Wandmalerei*. 2 Bd. (Stuttgart 1990) 273–280.
- H. Zimmermann – A. Weigert, *Lexikon der Astronomie* ⁸(Heidelberg – Berlin 1999).
- G. Zinserling, Studien zu den Historiendarstellungen der römischen Republik, *WissZJena* 9, 1959–60, 403–448.

2. Textausgaben antiker Quellenliteratur

- M. von Albrecht (Hrsg. u. Ü.), Vergil, Bucolica – Hirtengedichte (Stuttgart 2001).
- O. Apelt (Hrsg. u. Ü.), Platon, Der Staat. Platon, Sämtliche Dialoge V (Leipzig 1923; Nachdr. Hamburg 1998).
- O. Apelt (Hrsg. u. Ü.), Platon, Timaios, Kritias, Sophistes, Politikos, Briefe. Platon, Sämtliche Dialoge VI (Leipzig 1922; Nachdr. Hamburg 1998).
- O. Apelt – H. G. Zekl (Hrsg. u. Ü.), Diogenes Laertius, Leben und Meinungen berühmter Philosophen (³Hamburg 1990; Nachdr. Hamburg 1998).
- H. Breitenbach (Hrsg. u. Ü.), Publius Ovidius Naso. Metamorphosen (Stuttgart 1971).
- W. Bötticher – A. Schäfer (Hrsg. u. Ü.), Publius Cornelius Tacitus. Sämtliche erhaltene Werke (Stuttgart 1883; Nachdr. Essen 2004).
- K. Büchner (Hrsg. u. Ü.), Lukrez. De rerum natura – Welt aus Atomen (Stuttgart 1973).
- U. Blank-Sangmeister (Hrsg. u. Ü.), M. Tullius Cicero. De natura deorum – Über das Wesen der Götter (Stuttgart 1995).
- H. Diels (Hrsg. u. Ü.), Simplicios. In Aristotelis Physicorum commentaria (Berlin 1882).
- C. Fensterbusch (Hrsg. u. Ü.), Vitruv. De Architectura Libri Decem – Zehn Bücher über Architektur (Darmstadt 1976).
- A. Forbiger (Hrsg. u. Ü.), Strabo. Geographica (Berlin 1898; Nachdr. Wiesbaden 2007).
- R. Förtsch, Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius, BeitrESkAr 13 (Mainz a. R. 1993).
- M. Fuhrmann (Hrsg. u. Ü.), Marcus Tullius Cicero, Sämtliche Reden, Ausgabe in sieben Bänden. V: Rede für Sulla, Rede für Flaccus, Danksagung an den Senat, Danksagung an das Volk, Rede über das eigene Haus, Rede für Sestius, Befragung des Zeugen Vatinius, Rede über das Gutachten der Opferschauer (München 1978).
- M. Giebel (Hrsg. u. Ü.), Augustus, Res gestae – Tatenbericht (Monumentum Ancyranum) (Stuttgart 1975).
- I. L. Heiberg, Euclids opera omnia VII: Optica (Leipzig 1895).
- R. König – G. Winkler (Hrsg. u. Ü.), C. Plinius Secundus d. Ä., Naturkunde – Naturalis Historiae Libri XXXVII, Buch XXXV (Darmstadt 1978).
- R. König – J. Hopp (Hrsg. u. Ü.), C. Plinius Secundus d. Ä., Naturkunde – Naturalis Historiae Libri XXXVII, Buch XVI (Darmstadt 1991).
- R. König – J. Hopp (Hrsg. u. Ü.), C. Plinius Secundus d. Ä., Naturkunde – Naturalis Historiae Libri XXXVII, Die Steine (Darmstadt 1992).
- D. Korzeniewski (Hrsg. u. Ü.), Hirtengedichte aus ernerischer Zeit. Titus Calpurnius Siculus und die Einsiedler Gedichte (Darmstadt 1971).
- B. Kytzler (Hrsg. u. Ü.), Quintus Horatius Flaccus, Oden und Epoden ²(Stuttgart 1981).
- J. Lilienweiß (Hrsg. u. Ü.), Albius Tibullus, Elegische Gedichte (Stuttgart 2001).
- J. Mansfeld (Hrsg. u. Ü.), Die Vorsokratiker II. Zenon, Empedokles, Anaxagoras, Leukipp, Demokrit (Stuttgart 1999).
- H. Philips (Hrsg. u. Ü.), C. Plinius Secundus, Epistulae (Liber V) – Briefe (5. Buch) (Stuttgart 1990).
- W. Plankl (Hrsg. u. Ü.), Publius Vergilius Maro, Aeneis. Epos in zwölf Gesängen ²(Stuttgart 1989).
- O. Schönberger (Hrsg. u. Ü.), Philostratus. Die Bilder (Tübingen 1968).
- O. Schönberger (Hrsg. u. Ü.), P. Vergilius Maro, Georgica. Vom Landbau (Stuttgart 1994).
- R. Schöne (Hrsg. u. Ü.), Damianos Schrift über Optik. Mit Auszügen aus Geminus (Berlin 1879).
- A. Stückelberger – G. Graßhoff u. a. (Hrsg. u. Ü.), Klaudios Ptolemaios, Handbuch der Geographie – Γεωγραφικὴ Ἑξήκαστος II (Basel 2006).
- H. Vitelli (Hrsg. u. Ü.), Ioannis Philoponi. In Aristotelis Physicorum libros quinque posteriores commentaria (Berlin 1888).
- W. Weinkauff (Hrsg.), Die Stoa, Kommentierte Werkausgabe (Augsburg 1994).
- H. Wißmüller (Hrsg. u. Ü.), Statius. Silvae (Neustadt/Aisch 1990).

Abbildungsnachweis

Nicht aufgeführte Fotos und Zeichnungen stammen von der Verfasserin.

- Abb. 1: nach Thomae 2001, 9
Abb. 2: nach Thomae 2001, 9
Abb. 3: nach Thomae 2001, 9
Abb. 4: nach Bärtschi 1976, 41, 10
Abb. 5: nach Bärtschi 1976, 43
Abb. 9: nach Thomae 2001, 16
Abb. 10: nach Bärtschi 1976, 55
Abb. 11: nach Thomae 2001, 22f.
Abb. 12: nach Bärtschi 1976, 52
Abb. 13: nach Bärtschi 1976, 80
Abb. 14: nach Bärtschi 1976, 82
Abb. 15: nach Bärtschi 1978, 57
Abb. 16: nach Bärtschi 1978, 122
Abb. 17: nach Bärtschi 1976, 195
Abb. 18: nach Bärtschi 1976, 196
Abb. 20: nach Schmidt 1978, 10
Abb. 21: nach Thomae 2001, 57
Abb. 22: nach Rehkämper 2002, 69 Abb. 51
Abb. 23: nach Edgerton 2002, 28
Abb. 24: nach Hohenberg 1966, 127 Abb. 199
Abb. 25: nach Edgerton 2002, 79 fig. VI-1
Abb. 26: nach Edgerton 2002, 45 fig. III-2
Abb. 27: nach Almgren 1970, 236
Abb. 28: nach Imhof 1963, 81
Abb. 29: nach Arnheim 1965, 242
Abb. 30: nach Giosseff 1966, 189 f.
Abb. 48: nach Schmidt 1978, 21
Abb. 49: nach Thomae 2001, 70
Abb. 50: nach Thomae 2001, 71
Abb. 51: nach Thomae 2001, 71
Abb. 52: nach Thomae 2001, 71
Abb. 63: nach Imhof 1963, 56
Abb. 64: nach Imhof 1963, 73
Abb. 65: nach Imhof 1963, 60
Abb. 66: nach Imhof 1963, 68
Abb. 67: nach Imhof 1963, 59
Abb. 68: nach Imhof 1963, 58
Abb. 69: nach Imhof 1968, 20
Abb. 70: nach Imhof 1968, 27
Abb. 77: nach Sahrhage 1998, Taf. 12
Abb. 78: nach K. Michalowski, *Die Ägyptische Kunst*
³(Freiburg i. Br. 2000), Frontispiz
Abb. 79: nach Richter 1970, Abb. 170
Abb. 80: nach Richter 1970, Fig. 159
Abb. 81: nach Richter 1970, Abb. 197
Abb. 82: nach Richter 1970, Abb. 194
Abb. 83: nach Richter 1970, Abb. 190
Abb. 84: nach Smith 1991, Abb. 214
Abb. 85: nach Andronikos 1984, 101
Abb. 86: nach Fahr-Becker 1998 Bd. 1, 186
Abb. 87: nach Fischer 1923, Taf. 10
Abb. 88: nach Fahr-Becker 1998 Bd. 1, 166 f.
Abb. 89: nach Füssel 2001
Abb. 90: nach Füssel 2001
Abb. 91: nach Füssel 2001
Abb. 92: nach Füssel 2001
Abb. 93: nach Ullmann 1980, 147
Abb. 94: nach Sammet 1990, 33
Abb. 95: nach G. Klose (Hrsg.) 2006, 13
Abb. 96: nach Plasser, Kat. 7
Abb. 103: nach Marx – Laub, Frontispiz vorne
Abb. 104: nach Marx – Laub, Frontispiz hinten
Abb. 105: nach Kohlstock 2004, 23
Abb. 106: nach Kohlstock 2004, 29
Abb. 107: nach Jensch 1970, 80
Abb. 108: nach Kohlstock 2004, 27
Abb. 109: nach Jensch 1970, 56
Abb. 110–113: nach Hölzel 1963, 108 Fig. 1. 2. 5. 4
Abb. 114: nach Sammet 1990, 49
Abb. 115: nach Casey 2006, 192
Abb. 116: nach Harley – Woodward 1987, 470
Abb. 117: nach Sammet 1990, 83
Abb. 118: nach Grosjean – Kinauer 1970, 26 f.
Abb. 119: nach Casey 2006, 214
Abb. 120: nach Casey 2006, 288
Abb. 121: nach Sammet 1990, 138 f.
Abb. 122: nach Malafarina 2006, 34 Abb. 14
Abb. 123: nach Malafarina 2006, 35 Abb. 15
Abb. 124: nach Imhof 1963, 82
Abb. 125: nach Dilke 1988, fig. 9
Abb. 126: nach Dilke 1988, fig. 10
Abb. 127: nach Dilke 1988, fig. 11 (Detail)
Abb. 128: nach Dilke 1988, fig. 14
Abb. 129: nach Dilke 1978, 223 Abb. 13.16
Abb. 130: nach Stückelberger 2006, 748 f.
Abb. 131: nach Stückelberger 1993, Taf. 12
Abb. 132: nach Stückelberger 2006, 750 f.
Abb. 133: nach Stückelberger 1993, Taf. 11
Abb. 134: nach Meyboom 1995, Taf. 2
Abb. 153: nach Zanker 1995, Taf. 3, 2
Abb. 154: nach Neudecker – Zanker 2005, Umschlagab-
bildung
Abb. 155: nach Montenegro 2004, Taf. 9.1
Abb. 160: nach Andreae 1996, Taf. 20,2
Abb. 161: nach Andreae 1996, Taf. 19,3
Abb. 162: nach Kotsidu 2008, Abb. 51 S. 70
Abb. 197: nach Moormann 1991, 13 Abb. 1
Abb. 202: nach Croisille 2010, 87 Abb. 109
Abb. 203: nach Iacopi 2001, 133, Abb. 129
Abb. 204: nach Croisille 2010, 87 Abb. 110
Abb. 210: nach Allroggen-Bedel 1993, 149 Abb. 4
Abb. 211: nach Allroggen-Bedel 1993, 149 Abb. 5
Abb. 214: nach Bruno 1993, Pl. 7.1. 275
Abb. 215: nach Bruno 1993, Pl. 7.2. 276
Abb. 230: nach Bendinelli 1941, Tav. VII 1
Abb. 237: nach Andreae 1990, Taf. 64
Abb. 242: nach Conticello – Andreae – Kunze u. a. 1989,
301
Abb. 243: nach PPM Bd. V 277
Abb. 255: nach De Caro – Cantilena – Sampao 1992,
Tav. XVI [7.16]
Abb. 262: nach Conticello – Andreae – Kunze u. a. 1989,
270
Abb. 264: nach Michel 1990, Abb. 285
Abb. 267: nach Fröhlich 1996, Abb. 252
Abb. 278: nach Ling 1991, Plate, VC

Abbildungsnachweis

- Abb. 280: nach Andreae 1973, 186 f. Kat. 257
Abb. 281: nach Anderson 1988, 25
Abb. 282: nach Barbet 2009, 60 Abb. 29
Abb. 287: nach Zanker 1995, Taf. 14,1
Abb. 289: nach Mielsch 1987, 39
Abb. 290: nach Gros 2006, 292
Abb. 291: nach Gros 2006, 293
Abb. 292: nach Mielsch 1987, 53 Abb. 26
Abb. 296: nach Gros 2006, 283 fig. 307
Abb. 297: nach Gros 2006, 282 fig. 306
Abb. 298: nach McKay 1975, 116 f.
Abb. 299: nach Gros 2006, 304 fig. 327
Abb. 300: nach Förtsch 1991, Taf. 63.3
Abb. 301: nach Förtsch 1991, Taf. 31.2
Abb. 302: nach Mielsch 1987, 59, Abb. 32
Abb. 303: nach Barbet 1999, fig. 112
Abb. 304: nach Förtsch 1993, Taf. 43, 2
Abb. 305: nach Förtsch 1993, Taf. 43, 3
Abb. 306: nach Förtsch 1993, Taf. 42, 2
Abb. 307: nach Förtsch 1993, Taf. 47, 3
Abb. 317: nach Barbet 1999, fig. 32
Abb. 323: nach Barbet 199, fig. 54a
Abb. 324: nach Barbet 199, fig. 54b
Abb. 332: nach Cerulli Irelli – Aoyagi u. a. 1990, Taf. 169
Abb. 334: nach Aßkamp – Brouwer u. a. 2007, 219 Kat. 3.4
Abb. 336: nach Croisille 2010, 125, Abb. 167–168
Abb. 338: nach Ling – Ling 2005, Colour Plate 3
Abb. 344: nach Rostowzew 1911, 92 Abb. 58
Abb. 345a–b: nach De Vos 1981, 135
Abb. 347. 348. 352: nach Fröhlich 1996, Abb. 264. 265. 232
Abb. 353: nach Barbet 1999b, Abb. 2
Abb. 366: nach Bendinelli 1941, Tav. X 1; Zeichnung Verf.
Abb. 367: nach Bendinelli 1941, Tav. VII 3; Zeichnung Verf.
Abb. 368: nach Baldassarre 2002, 168; Zeichnung Verf.
Abb. 369: Foto T. Fröhlich; Zeichnung Verf.
Abb. 370: nach Andreae 1990, Tafel 64; Zeichnung Verf.
Abb. 387: nach Fröhlich 1996, Abb. 252; Zeichnung Verf.
Abb. 391: nach Wundram – Pape 2004, 227
Abb. 392: nach Wundram – Pape 2004, 231
Abb. 393: nach Hinzen-Bohlen – Sorges 2000, 163
Abb. 396: nach Croisille 2010, 113, Abb. 143; Zeichnung Verf.
Abb. 407: nach Aßkamp – Brouwer u. a. 2007, 219, Kat. 3.4., Zeichnung Verf.
Abb. 408: nach Aßkamp – Brouwer u. a. 2007, 219, Kat. 3.4., Zeichnung Verf.
Abb. 412: nach Cerulli Irelli – Aoyagi – De Caro – Pappalardo 1990, Taf. 169; Zeichnung Verf.
Abb. 413a–b: nach Ling – Ling 2005, Colour Plate 3; Zeichnung Verf.

Index

- Abbildungsverfahren 34, 76, 80, 95, 97–98, 100, 102–103, 106, 158, 504
 Abbildungsvorschrift 28, 30, 34, 157
 Abduktion 36
 abduktiv 14, 36
 Abstraktion 55, 97, 122, 127–128, 235, 250, 262, 380, 512, 518, 520, 535–536, 545–546
 accidental perspective 149
 Actium 188
 Ädikula 181, 197, 207, 234, 238–240, 244, 249, 252, 262, 265, 268–269, 271, 284, 287–288, 291–293, 296, 299, 308–309, 314, 325–326, 334, 340, 407–408, 414, 420, 426, 431–432, 448, 450, 456, 459, 468, 475, 477–478, 490, 518
 Adorant 73, 175, 280, 286–287, 307, 334, 344, 349, 485
 Aggregatraum 25, 27, 29, 32–33, 227, 432, 503, 536, 540
 Agrimensoren (*agrimensores*) 107–108, 505
 Agrippa Postumus 271
 Agrippa, Marcus Vipsanius 107, 249, 258, 271, 337
 Agrippa-Thermen 258
 Agyieus 198, 207, 230, 262, 485
 Ägypten 94–97, 179, 184, 188, 202–206, 248, 263, 284, 294, 307, 314, 318–319, 324, 444–445, 488, 504, 510, 534
 ägyptisierend 172, 179, 183, 187–188, 203, 303, 316, 321, 339, 445
 Alberti, Leon Battista 13, 124–125, 147–148, 472, 546
 Alexandria 72, 74, 96–97, 99–100, 115, 117, 183–184, 186–189, 191, 337, 506
 alexandrinische Malerei 181, 183, 186, 189–190, 238, 507
 alexandrinischer Impressionismus 189
 alexandrinischer Stil 188–190
 Alkinoos 214
 Ambulatio 57, 60, 66, 88, 177, 183, 194–195, 198–200, 202, 208, 212, 216, 249, 252–254, 256–262, 267–268, 336–337, 344, 359–360, 364–365, 380, 520, 532
 Amessche Stuhl 131
Amoenitas 367, 369, 379, 393, 396–402, 434, 514–515, 529, 543
 Amor 202
 Amphitheater 106, 116–118, 289–290, 318–319, 372, 375, 377, 384, 393, 402, 515, 545
 Amphitheater-Fresko 116, 118–119, 506
 Amphorenstempel 271, 361
 Anschauungsraum 30, 121, 130
 Ansichtswinkel 85–86, 88, 93, 99, 114, 117, 133, 162, 191, 221–223, 233, 239, 243–244, 246–247, 251–256, 259, 263, 269, 275–276, 286–287, 297, 301–302, 305, 308, 312, 315, 320, 324–325, 340–342, 353, 411–414, 416, 429, 431–432, 434–435, 437, 440–441, 443, 457–458, 466, 470, 473–474, 477, 479–481, 483, 498, 519, 522, 524, 527, 529, 538–539
 Antiphilos 189, 238
 Antiquarium in Stabiae, siehe Stabiae Antiquarium
 Antium 386, 445
 Anxur-Terracina 108
 Apollon 159, 202, 215, 217, 258, 290, 339, 534
 Apollontempel, Pompeji VII 7, 31 180
 Appius Claudius 368
 Apulische Vasenmalerei 138, 159, 162, 198
 Arausio 107–108, 112
 Archelaos von Priene 182
 Architekturlandschaftsbild 65–66, 176, 195
 Argonauten-Krater 138
 Aricia 367
 Arkadien 199, 202, 204, 212, 290, 294–295, 384
 Arpinum 367
 Artemidor von Ephesus 108
 Artemidor-Papyrus 108–109
 Äthiopien 96–97, 318–319
 Atmosphärische Perspektive 23, 155–156, 229, 256, 262, 264, 270, 273, 281, 292, 300, 302, 304, 325–326, 409, 411, 413, 419, 427, 431, 444, 453–454, 456–457, 461, 480, 495, 522, 525, 528, 531, 535, 537, 543
 Atomistische Optik 25
 Atrium 177–178, 180–181, 195, 198, 202–203, 208, 231–232, 234, 238, 284, 295–298, 336, 357, 359–361, 363, 365–366, 370, 373, 395, 406–408, 436, 448, 450, 456–457, 459–460, 466–468, 482–483, 511, 524, 527, 532
Auctoritas 208, 513
 Auditorium des Maecenas, Rom 339
 Auditoriumsvilla, Rom 357
 Aufbauverfahren 13, 147–148
 Aufriss 13, 38, 80–83, 85–88, 96, 99, 103, 109, 118, 133–139, 147–148, 160, 166–167, 221, 235, 262–263, 292, 419, 455, 520, 541
 Augenseinkarte 109
 Aughöhe 91, 94, 141–142, 146–148, 150, 167, 247, 255, 260
 Augpunkt 83, 85, 99, 124, 132–133, 139–151, 167–168, 222, 232, 242, 247, 263–264, 274, 412, 520
 Augustus 64–65, 188, 192–194, 207, 249, 271, 337, 339, 346, 361, 367–368
 Augustushaus, siehe Casa di Augusto
Aula apsidata 84
Aurea aetas 65, 193, 213–216, 289–290, 384
 Ausblick 25, 207, 230, 254, 259, 271, 273, 307, 317–319, 323–324, 327, 340, 359–360, 363, 365, 369–372, 375–377, 381, 387, 395, 408, 450, 487–489, 491, 515, 529, 532, 540, 545–547
 Ausdrucksperspektive 24, 160
 Aventin 178, 189–190, 283–284, 335, 517
 axial 162, 167, 240, 288, 320, 350–352, 359–360, 365, 370–371, 416, 428–429, 434, 438, 440–441, 446–447, 543
 axial-symmetrisch 353, 373, 420, 424, 427–428, 437, 511, 524
 axiale Konstruktion 160
 Axialperspektive 119, 138, 160–162, 167, 239–241, 284, 416–417, 419–420, 423, 429–430, 439, 446, 517–518
 Axialperspektive₁ 160–162, 167, 240, 288, 416, 419, 429, 438, 440, 518, 524

Index

- Axialperspektive₂ 29, 161, 163, 416, 421–422, 424, 429, 517, 523–524, 539, 542, 544
- Axiome 129
- Axonometrie 83, 86, 88, 91, 93, 105, 118, 132–133, 135–139, 151, 160–162, 166–167, 221, 228, 322, 413, 430, 432, 435, 539, 543
- Bacchus 216–217, 287, 290
- Baiae 368, 488
- Baitylos 198, 230
- Bardo Museum 89
- Basilika 84, 402, 453
- Basis villae* 359–360, 363, 367, 437–438, 442, 460, 490, 495–496, 511
- Bauli 368
- Beatus-Karte 79
- Bedeutungsperspektive 14, 89, 114, 117, 157, 165, 242, 278, 315, 416, 437, 473, 477, 479, 494–495
- bedingte Raumperspektive 24
- Bedolina-Karte 81
- Begründungszusammenhang 14, 34–35, 74, 129, 499
- Beleuchtungsrelief 152
- Bilderbücher, hellenistische 181, 183–186, 190, 507
- Bildintention 21, 26, 35, 37–38, 40, 158, 166, 273, 319, 435, 465, 500, 506, 521, 540
- Bildkarte 76, 79–83, 97–100, 102, 105–108, 112–115, 503–505
- Bildkartenverfahren 95, 97–99, 108–109, 113, 259, 505
- Bildlicht 152, 321, 326, 447, 456, 459, 494, 530
- Bildprogramm 314, 449
- Bildtheorie 46
- bird's eye perspective 73, 75–76, 99, 115, 117, 223, 255, 275–276
- bird's eye view 73, 81, 84–85, 89, 91–92, 99–100, 114, 162, 232, 269, 278, 394, 412
- Bireme 88
- Blickachse 141, 151, 169, 318, 361, 366, 370, 372
- Blickwinkel 11, 82–83, 85, 96, 104, 124, 127, 130, 147, 149–150, 159–160, 227, 337, 353, 384, 411–412, 522, 539, 542
- Boscoreale, siehe Villa von Boscoreale
- Bosporus 484, 492, 529
- Bovillae 367
- Brunelleschi, Filippo 148, 472
- Buchillustration 184
- Buchkunst (Buchmalerei) 183–184
- Bühnendekoration 63
- Bühnengemälde (komisch, tragisch, satyrisch) 62–63, 123
- Bukolik 50, 209, 211–212, 214, 219, 289–290, 294–295, 380, 400, 405, 513, 515
- bukolische Dichtung 50, 62, 71, 187, 211, 216, 290, 294–295, 384
- Caldarium 447–448, 462–463
- Calpurnius Siculus, Titus 289–290, 334–335
Calp. Sic. *Ecl.* 1, 33–45 289
- Cantino-Planisphäre 81
- Capri 360–361, 368, 372, 387
- Cardo* 534
- Carmina Einsidlensia* 289–290
Carm. Eins. 2, 23–26 290
Carm. Eins. 2, 35–37 290
- Casa Bellezza, Rom, Aventin 178, 189–190, 283–284, 335, 517
- Casa con Giardino, Herculaneum V 32–33 178, 265
- Casa dei Cei, Pompeji I 6, 15 180, 203, 284, 311, 316–319, 321–324, 326, 341, 487–488, 525, 529, 532
- Casa dei Cervi, Herculaneum IV, 21 264
- Casa dei Dioscuri, Pompeji VI 9, 6 178, 283, 316, 323, 487
- Casa dei Pigmei, Pompeji IX 5, 9 180, 205–206, 310–311, 313–314, 316
- Casa dei Vettii, Pompeji VI 15, 1 178, 283, 426, 444
- Casa del Argo, Herculaneum II, 2 178, 297–298
- Casa del Bracciale d'Oro, Pompeji VI 17, Ins. Occ. 42 339–340
- Casa del Centenario, Pompeji IX 8, 2–3 265–266, 319
- Casa del Citarista, Pompeji I 4, 5–25 332, 345, 351, 354, 373–374, 388, 406, 408, 415, 444, 454, 457, 473–477, 483, 511, 528, 532
- Casa del Criptoportico, Pompeji I 6, 2–4 421
- Casa del Efebo, siehe Casa di Cornelius Teges, Pompeji I 7, 19
- Casa del Frutteto, Pompeji I 9, 5 65, 178, 265, 291–292, 332, 339, 342, 407, 409, 415
- Casa del Garum, Pompeji I 12, 8 178, 207, 265
- Casa del Granduca di Toscana, Pompeji IX 2, 27 338
- Casa del Labirinto, Pompeji VI 11, 8–10 283, 421
- Casa del Marinaio, Pompeji VII 15, 2 332, 483–484
- Casa del Medico, Pompeji VIII 5, 24 180, 205–206, 311
- Casa del Menandro, Pompeji I 10, 4 193, 283, 354, 387, 408, 457, 466–472, 477, 482, 488, 527–528, 532
- Casa del Moralista, Pompeji II 4, 2 452
- Casa del Sacello in Legno, Herculaneum V 31 265
- Casa del Toro, Pompeji V 1, 7 310
- Casa della Caccia Antica, Pompeji VII 4, 48 316, 319, 323–324, 341, 487
- Casa della Fontana Piccola, Pompeji VI 8, 23 178–179, 198, 201, 283–284, 316, 323–326, 332, 334, 345, 385, 408, 413, 467, 487–489, 491–493, 495–497, 525, 529–532
- Casa della Venere in Conchiglia, Pompeji II 3, 3 332, 339, 345, 350, 354, 387, 406, 408, 441–442
- Casa delle Amazoni, Pompeji VI 2, 14 340–341, 374, 511
- Casa dello Scultore, Pompeji VII 7, 24 310
- Casa dell'Erma di Bronzo, Herculaneum III, 16 178, 272
- Casa di Adone ferito, Pompeji VI 7, 18 178, 283, 338
- Casa di Apollo, Pompeji VI 7, 23 179, 203, 316, 321–323, 326, 487
- Casa di Augusto, Rom, Palatin 176–177, 188, 207, 224, 230, 241, 250, 421
- Casa di Cornelius Teges (auch Casa del Efebo), Pompeji I 7, 19 180, 205, 265, 284, 310, 314–315, 332, 407
- Casa di Epidio Sabino, Pompeji IX 1, 22 178, 284
- Casa di Fabius Rufus, Pompeji VII 16, 22 178, 265
- Casa di Giulio Polibio, Pompeji IX 13, 1–3 178, 265, 291
- Casa di Livia, Rom, Palatin 66, 176–177, 182–183, 188–189, 194–195, 198, 202, 207, 216, 225, 230–231, 237, 241–242, 247–249, 252, 256–257, 259, 272, 286–287, 324, 421, 463, 519, 532
- Casa di Loreio Tiburtino, Pompeji II 2, 2 178, 284, 358, 404

Index

Casa di Lucretius Fronto, Pompeji V 4, 11	65, 319, 332, 342, 350, 352, 354–355, 373–374, 381, 387, 394, 406–407, 415, 417, 420, 426–427, 430, 436, 456, 460, 474, 511, 517, 524, 532	
Casa di Obellio Firmo, Pompeji IX 10, 1–4	195	
Casa di Orfeo, Pompeji VI 14, 20	265, 282	
Casa di Ottavio Primo, Pompeji VII 15, 12–14	178, 265, 282	
Casa di Paquius Proculus, Pompeji I 7, 1	265	
Casa di Sulpicius Rufus, Pompeji IX 9, 18	420–421	
Casa di Vibius Italus, Pompeji VII 2, 18	178, 265, 272, 282	
Casa di Virnius Modestius, Pompeji IX 7, 16	291	
Casa Sannitica, Herculaneum V 1–2	489	
Cassirer, Ernst	22, 26, 30–31, 33, 121, 128, 130	
Cassius Dio, Lucius Cassius Dio Cocceianus, Cass. Dio	49, 15, 5	207, 230, 241
Cato d. Ä., Marcus Porcius Cato Censorius	356, 363, 367	
Cato <i>de agr.</i> 1, 3	367	
Cato <i>de Agr.</i> 4, 1	356	
Catull, Gaius Valerius Catullus, Catull <i>carm.</i> 44, 6–7	357	
<i>Cenatio</i>	362, 371, 395	
Centauren	251	
Ceres	216–217	
Cestius-Pyramide	249, 271	
<i>Charta</i>	77	
Chigi-Kanne	127	
chinesische Landschaftsmalerei	169, 224, 228, 257	
<i>Chorographia</i>	70–75, 81, 98–102, 105–115, 117–119, 192, 196, 222, 232, 502, 504–506, 508, 534	
Chorographie	49, 73, 100–102, 114, 191, 232	
chorographische Bilder	102	
chorographische Karte	74, 81, 101–102, 105, 115, 505	
Cic. Marcus Tullius	63, 71, 219, 359, 363, 367–368, 375, 383, 402, 512	
Cic. <i>ad Att.</i> 1, 20, 3	445	
Cic. <i>ad Quint. fr.</i> 3, 1, 5	63, 359	
Cic. <i>Cat.</i> 51, 53 f.	401	
Cic. <i>de Off.</i> 3, 2	489	
Cic. <i>de Orat.</i> 2, 22	402	
Cic. <i>Epist. ad Att.</i> 1, 13, 5	71	
Cic. <i>Epist. ad Att.</i> 1, 19, 6	445	
Cic. <i>Epist. ad Att.</i> 2, 3, 2	371	
Cic. <i>Epist. ad Att.</i> 2, 8, 2	368	
Cic. <i>Epist. ad Att.</i> 15	70	
Cic. <i>Leg.</i> 1, 2	399	
Cic. <i>Nat. Deor.</i> 2, 29–30	219	
Cic. <i>Orat. pro Sest.</i> 93	375, 383, 512	
Cic. <i>Rep.</i> 1, 1	399	
Cic. <i>Terent.</i> 1, 3	402	
Claudios Ptolemaios (= Ptolemaios), siehe Ptolemaios, Claudios		
Codex Acerianus A	107	
Codex Bambergensis	64, 193	
Codex Palatinus	107	
Columbarium der Villa Pamphili, großes	180, 188, 202–203, 205, 212, 259–260, 262–263	
Columbarium der Villa Pamphili, kleines	259–260, 262–263	
Columbarium des Patron (Rom, Via Latina)	215	
Columella, Lucius Iunius Moderatus	197, 356, 445	
Colum. 1, 6, 1	356	
Colum. 1, 6, 9	197	
Colum. 7, 3, 22	399	
Colum. 7, 16, 6	445	
Colum. 7, 17, 7	445	
<i>Concordia</i>	213	
Cornelius Nepos	363	
<i>Corpus Agrimensorum</i>	107–108, 114	
Crassus, Lucius Licinius	368, 445	
<i>Crater delicatus</i>	368, 382	
<i>Cucullus</i>	317, 320	
Cumae	367–368	
<i>Curia Hostilia</i>	110	
Dal Pozzo-Kopien	84	
Darstellende Geometrie	18–19, 23, 34, 36, 75, 85–86, 126–127, 129–130, 132, 134–136, 140, 147–148, 150, 171, 222, 228, 499	
Darstellungskonventionen	26, 94, 382, 409, 439, 503, 532–533, 535, 537, 539, 541, 543, 545, 547	
De architectura, siehe Vitruv		
<i>Decumanus</i>	534	
deduktiv	12, 14, 21, 28, 35, 39, 78, 80, 126, 128, 130, 146, 500	
Definition	14, 17–18, 41, 43–45, 47–49, 58, 60, 67, 76–77, 85, 123, 128–129, 136–137, 139, 141–142, 146, 171, 175–177, 179, 329–331, 333, 335, 337, 339, 341, 360, 425, 501, 507, 509	
Dekorationssystem	238, 264, 283, 308, 317, 323, 333, 342, 347, 351, 405–407, 426, 437, 444, 447, 450–451, 456, 487, 517, 520, 524, 537	
Demetrios <i>topographos</i>	72–75, 99, 115, 191, 203, 503, 506	
Denotation	38, 52, 501	
denotieren	38, 51–52, 68, 103, 109, 376, 505	
Descartes, René	30, 121, 376, 472, 528	
<i>Diaeta/Diaetae</i>	363–366, 369–371, 374, 379, 394, 396, 398, 418, 427, 431–434, 450, 457–459, 473, 475, 489–490, 495, 511	
Diagonaler Raumaufschluss	86, 233, 245, 263, 276–277, 286, 296, 469	
Diana	198, 202, 216–217, 219, 230, 237, 291, 303	
Dimetrie	83, 136–137, 239, 268, 312, 518, 537	
Diodorus Siculus	72	
Dioptrik	121	
Distanz	39, 47, 78, 101, 127, 144–146, 148–149, 153, 155–156, 158, 167–168, 225, 257, 261, 301, 313, 440, 469, 493	
Distanzkreis	144–145, 149	
Distanzpunkt	144	
Distanzpunkt	127, 144–145, 148–149, 162	
Distanzpunktverfahren	90, 144–145, 147, 149, 423, 470	
<i>Domus Aurea</i> , Rom	178, 189–190, 283–284, 300, 335, 345, 369	
Dryaden	211, 217, 290, 450	
Durchblick	29, 359–360, 370–372, 450–451, 467, 544, 546–547	
Durchschnittsverfahren	148	
Durchsehung	124, 546	
Durchstoßpunkt	131, 140–143, 149	
Dürer, Albrecht	43, 50, 124, 140, 546	
Ebstorfer Weltkarte	79	
Eigenlicht	152	

Index

- Eigenschaften 152–154, 189–190, 232, 234, 236–237, 240, 247–248, 256, 262, 270, 280, 286–288, 293, 298, 302–303, 309, 311–313, 320–322, 326, 409, 411, 414, 416, 421, 428, 430, 432–436, 438, 440, 443, 446, 454–455, 459, 461–462, 469, 474, 478, 480, 483, 486–487, 493–494, 497, 519, 522, 524, 530, 535–536
- Einpunktperspektive 147–148
- Ekklesiasterion 179, 203–204, 306–309, 317, 325, 443, 526, 532
- Ekphrasis 11–12, 289, 390, 532
- Elegantia* 209, 513
- Elegien 201, 209–210, 212, 216, 218, 289, 513
- Elysium 214–215, 261
- Entstehungszusammenhang 34–39, 129, 182, 188, 447, 499–500, 538, 541
- Esquilin 61, 110, 114, 178, 183, 257, 341
- Euklid 30, 123
- Euc. Prop. 4* 410
- Exedra 57, 84, 88, 193, 360, 365, 372, 374, 388, 445, 455, 463, 466, 468, 473
- Fabier-Grab am Esquilin 110
- fanum, fana* 57–58, 200–201, 303
- Farbperspektive 23, 130, 152–153, 155–156, 168, 229, 257, 262, 274, 288, 292–294, 298, 302, 304, 309, 313, 320, 322, 340, 409–410, 414, 416, 428, 430, 434, 493, 520, 522, 524–526, 530, 535
- Farnesina, Villa, siehe *Villa suburbana* unter Villa Farnesina
- Faunus/Faune 217, 289–290, 295
- Fensterdurchblick 29, 371
- Fernpunkt 142, 145, 425
- fiktive Landschaft 46, 49–50, 59–60, 68, 71, 106, 209, 236, 282, 378–379, 382, 384, 512–513, 533
- Fischgrättkonstruktion 160
- Fischgrätterspektive 29
- Fischmosaik 187
- Flaschenzug 464
- Fluchtachsenperspektive 160
- Fluchtgerade 136, 143–144
- Fluchtpunkt 23, 25, 29, 92, 132, 136, 142–146, 148–149, 151, 154, 161–164, 239, 242–243, 245, 277–278, 304–305, 325–326, 410–412, 416, 422–425, 442, 446, 466, 470–473, 477, 494, 496, 518, 523, 526–527, 530–531, 537–538, 542
- Fluchtpunktsatz 90, 142–143, 145–146, 425, 472, 528
- Fluchtregion 162
- Fluchtregion/Flucht(punkt)bereich 91–93, 146–147, 161, 163, 233, 243–245, 254–255, 262, 480, 494–497
- Foeditas* 397
- Forma* 77, 107–108, 112–114, 211, 377, 393, 400, 505
- Forma regionis* 393, 402, 515
- Forma Sardiniae* 113–115, 505–506
- Forma Urbis* 258–259
- Formiae 367
- Fortuna 84, 187
- Forum 84, 111–112, 375, 402, 439–440
- Forum Romanum 111, 375
- Fovea centralis* 141
- freie Perspektive 129, 148
- Frontalansicht 147, 149–150, 239–240, 244, 410, 432, 439, 445, 466, 537
- Frontalaxonomie 137
- Frontalperspektive 13, 147, 149, 151, 244, 300, 305, 308, 419, 421, 424, 472, 477, 495, 497, 530, 537–538
- Frontinus, Sextus Iulius 107
- funktional 25, 37–40, 356, 363, 371, 379–380, 389, 401, 429–430, 500–501, 534–536, 540, 543–544, 546–547
- funktionale Form 22–23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, 39, 532, 547
- Gabinius, Aulus 375–376, 379, 383
- Galateia 323, 341
- Galleria delle Carte Geografiche 99, 113
- Garten des Alkinoos 214
- Gartenanlage 64, 67, 192–193, 346–347, 355, 362, 364–365, 373–374, 393, 397–398, 418–419, 429, 437, 445, 462, 490, 511, 514
- Gartenkunst 63
- Gartenkunst (Gartengestaltung) 63, 211
- Gartenmalerei 63, 65, 67, 193, 196, 338–341, 346, 362, 421, 441, 508
- Gartensaal von Primaporta 65, 193, 338–339
- Gegenlicht 153, 256, 280–281
- Gelber Fries, Casa di Livia 66, 176, 183, 188–189, 194–195, 198–199, 202, 207, 212, 216, 224, 233, 236, 241–243, 245–249, 252, 254–256, 258, 272, 286–287, 314, 324, 356, 463, 474–475, 519–520
- Geographia* 73–74, 80, 96, 98, 100–102, 105–106, 108–109, 504–505
- Geographie 41, 51, 53, 58–59, 73, 80, 96, 100–102, 109, 113–114, 501
- Geographos* 72
- Geradentreue 133, 135, 145
- Giallo Antico 182
- Giotto di Bondone 472, 542
- Glyptothek, München 181, 201
- Goldenes Zeitalter 201, 209, 213–216, 219, 510, 513–514
- Gombrich, Ernst 38, 40, 51, 56, 131, 152, 225, 227, 535, 540–541
- Grachhus, Tiberius Sempronius 112–113, 115, 117
- Graffito/Graffiti 117, 271
- Gromatiker (*gromatici*) 107
- Grund-Aufrisskombination 134
- Grundriss-Aufrisskombination 134–135, 159–160, 541
- Grundriss-schrägbild 90, 138–139
- Grundrissspur 154, 293, 309, 433, 493
- Hafenansicht 66, 172, 252, 283, 295, 297, 335–337, 382, 421, 447, 449, 452, 481–482, 487, 491–493, 495, 497, 533–534
- Hafenlandschaftsbild 20, 172–173, 176, 181, 196, 258, 282, 285, 292, 300, 317, 323, 326, 333, 335–338, 349, 374, 385, 408, 439, 443–444, 447–449, 451, 487, 489–491, 496, 507–508, 529
- Hateriergrab 463
- Hathor 204, 307
- Hauptgerade 142, 144–146

Index

- Hauptpunkt 85, 87, 141–145, 148–151, 155, 168–169, 242–243, 245, 255, 270, 276–277, 286, 288, 300, 305, 308, 320, 325–326, 410, 412, 416, 419, 422–424, 458, 461, 466, 471–472, 476–478, 480, 497, 519, 523, 526, 528–529, 531, 542
- Hauptpunktbereich 147, 245, 255, 286, 421, 461, 495, 528
- Haus der Livia, siehe Casa di Livia
- Haus der Nymphen (Nabeul) 491–492
- Haus des Augustus, siehe Casa di Augusto
- Hebelgesetz 464
- Hell-Dunkel-Technik 236
- hellenistische Buchmalerei 183
- Hemizyklum 354, 361, 372, 374, 428, 453, 468
- Herculaneum 205, 283–284, 286–287, 334, 338, 368, 474, 481–482
- Herculaneum II, 2, Casa del Argo, siehe Casa del Argo, Herculaneum II, 2
- Herculaneum III, 16, Casa dell’Erma di Bronzo, siehe Casa dell’Erma di Bronzo, Herculaneum III, 16
- Herculaneum IV, 21, Casa dei Cervi, siehe Casa dei Cervi, Herculaneum IV, 21
- Herculaneum V 1–2, Casa Sannitica, siehe Casa Sannitica, Herculaneum V 1–2
- Herculaneum V 31, Casa del Sacello in Legno, siehe Casa del Sacello in Legno, Herculaneum V 31
- Herculaneum V 32–33, Casa con Giardino, siehe Casa con Giardino, Herculaneum V 32–33
- Hereford-Karte 79
- hermeneutische Methode 20, 36
- Hesiod 214
Hesiod, *Erg.* 109–126 214
- hierarchische Perspektive 157
- Hirtenpoesie 187
- Hispellum 108
- Hochleistungskran 463
- Höhenlage 88, 93, 133, 146–147, 239, 254, 277, 435
- Höhenstaffelung 220–221
- Homer 182
Homer, *Od.* 7, 112–128 214
Homer, *Od.* 7, 112–130 214
- Honos* 208, 513
- Horaz, Quintus Horatius Flaccus 66, 201, 209–210, 215, 218, 381, 399–400, 513
Hor. *Carm.* 1, 4, 9–12 295
Hor. *Carm.* 1, 17, 13–16 201, 218
Hor. *Carm.* 1, 22 381
Hor. *Carm.* 1, 22, 1–24 291, 397
Hor. *Carm.* 2, 13 381
Hor. *Carm.* 2, 18 381
Hor. *Carm.* 3, 6, 35–44 213
Hor. *Carm.* 3, 13 381
Hor. *Carm.* 3, 22, 1–8 218
Hor. *Carm.* 4, 12, 8–11 295
Hor. *Carm.* 4, 12, 10–14 212
Hor. *Carm. Saec.* 56 215
Hor. *Epist.* 1, 10, 23 369
Hor. *Epist.* 1, 11, 26 369
Hor. *Epist.* 1, 14, 10 381
Hor. *Epist.* 1, 16 381, 400
Hor. *Epist.* 3, 29, 6–10 369
- Hor. *Epod.* 2, 1–4 210
Hor. *Epod.* 2, 66–70 210
Hor. *Epod.* 16, 41–48 215
Hor. *Epod.* 16, 63 215
Hor. *Sat.* 2, 6, 1–3 400
Hor. *Sat.* 2, 6, 60–68 403
- Horizont 24–25, 32, 47, 85, 88, 91–93, 115, 128, 136, 146, 150–151, 189, 221–222, 225, 239, 242–243, 247, 251, 254, 257, 263, 270, 274, 277, 286, 297, 301–302, 305, 315, 317, 336–337, 341, 381, 385, 412, 416, 422, 458, 460–461, 471–472, 476–479, 481, 483, 486, 497, 530, 537
- Horizont-Isokephalie 146, 150, 247
- Horizontachse 240, 518
- Horizontdarstellung 143, 254, 274–275, 456, 470, 483, 522, 537
- Horizontebene 141–143
- Horizontproblem 90–94, 235, 240, 251, 268–269, 281, 296–297, 301–302, 305, 461–462, 503, 518, 521–522, 526, 542–543
- Hörneraltar 179, 188, 203, 206, 314, 316–317, 319–321
- Hortensius, Quintus Hortensius Hortalus 241, 368, 445
- Hostilius Mancinus 111–112, 115, 117, 375, 505
- Hyginus Gromaticus 107–108
- Hyginus, Gaius Iulius 107
- Hylas 291
- Icarus 292
- Ichnographia* 135
- Ideallandschaft 62, 187, 198–199, 204, 214–217, 236, 282, 317, 378–381, 388, 390, 398–399, 509, 512–514
- Ikonographie 20, 117, 119, 171, 185, 205, 232, 260, 295, 310–311, 341, 439, 460, 484, 507
- Ilioupersis-Maler 138, 162
- Illusionismus 191, 259, 535, 538
- Illustration 99, 107–108, 114, 184, 209, 389, 394, 426
- Imitatio ruris* 366–367, 393, 398, 514
- impressionistischer Malstil 23, 65, 177–178, 180, 186, 188–190, 194–195, 223, 238, 257, 272, 283, 286, 294, 300, 303, 307, 332–334, 336, 345, 409, 414, 426, 438, 441, 443–444, 452, 458–459, 463, 468–469, 474, 484, 493
- in situ* 260, 272, 295, 310, 338, 406, 426, 441, 451, 460, 524
- Individuenkonstante 51
- Individuenvariable 51
- Induktion 36, 75
- induktiv 14, 20–21, 75, 77–78, 80, 129
- Inselstil 224, 226–227, 234–235, 242, 250–251, 253–254, 257, 261, 267–268, 270, 272–273, 275, 289, 293, 304, 410, 414–416, 419, 421, 470, 475, 518, 520–523, 526–528, 536–537
- Interkolumnium 202, 241, 243–248, 311, 463, 519
- inverse mapping 158
- inverted perspective 158
- Isis 84, 183–184, 187, 204, 248, 254–255, 258–259, 306–307, 312, 314–315, 526
- Isis-Fortuna 198, 202, 217, 245, 251, 255–256, 258–259, 314, 344
- Isistempel, Pompeji VII 7, 28 203, 306, 310, 353, 408

Index

- Isistempel, Pompeji VIII 7, 28 178–180, 203–204, 283–284, 306–307, 317, 325, 332, 345, 351–352, 354, 404, 406, 408, 443–445, 450–452, 474, 526, 532
 Isola del Gallo Lungo 387
 Isometrie 87, 136–137, 235, 239, 276, 300, 311–312, 341, 518, 537
Italia picta 114
Itinerarium pictum 108
 Iuno 202, 258
 Iupiter 112, 214–216, 258, 339
Iustitia 213
 Juno, siehe Iuno
 Jupiter, siehe Iupiter
 Kabinettperspektive 86, 88, 90, 97, 99, 118, 137–138, 221, 413, 466, 506, 539
 Kampanien 66, 200, 281, 285, 346, 357–358, 368, 381, 383–387, 390, 444–445, 448
 Kanobos 97
 Kartenanamorphot 79
 Karten_{Max} 78–80, 82, 96–98, 101–105, 108–109, 112–113, 119, 129, 503–506, 534
 Kartennetzentwurf 76, 78
 Kartenprojektion 76, 78, 80, 101
 Kartenverwandte (Darstellung) 70–71, 73, 78, 80, 82–83, 95, 97–99, 105, 108–109, 112–113, 118, 236, 259, 413, 441, 503–506, 509, 534, 539
 kartenverwandtes Abbildungsverfahren 80, 82, 97, 101–102, 108, 138, 504, 534
 Karthago 111–112, 115, 117, 375, 505
 Kartogramm 79
 Kartographie 8, 19, 28, 38, 49, 73, 75–83, 95, 97, 102–103, 105–106, 108–109, 114–115, 117–119, 129, 134–136, 169, 173, 223, 413, 449, 503–506, 534, 539
 Katasterkarte 107–108, 112, 505
 Katasterplan 107–108
 Kavalierverspektive 36, 38, 81, 83, 86–88, 90, 97, 108, 118, 137–139, 159, 161–163, 166–167, 221, 232, 235–236, 268, 287, 312, 320, 322, 341, 413, 416, 429–430, 437–438, 440, 446, 450, 455, 458, 461, 474, 486, 499, 506, 539
 Kegelprojektion 80
 Kloben 463–464
 Konstruktionsverfahren 13, 35, 90, 94, 124, 146, 148
 konstruktiv-theoretische Perspektive 128–129
 konstruktiver Horizont 91–93, 136, 142–144, 146–150, 155, 161, 168, 233, 239–240, 242–243, 245–246, 251, 254, 256, 263, 268, 270, 276–277, 279, 286, 288, 296–298, 300–302, 304–305, 308, 313, 315, 319, 322, 325–326, 411–412, 422–424, 438, 453–454, 458, 461, 470–471, 473, 477, 480, 483, 494, 518–519, 521, 523, 526–527, 529, 531, 537, 539, 542–543
 kontinuierende Erzähltechnik 110–111
 Kontinuum 224–227, 298, 304, 371
 kontradiktorisch 22, 27, 76, 102, 378, 399, 512, 534
 Kontrast 155–156, 188–189, 195, 229, 236, 256, 262, 270, 293–294, 302, 326, 409, 415, 421, 449, 457, 493, 513
 Konventionelle Objekte 45, 401
 Konvergenz 24, 27, 87, 133, 142, 144, 162, 239, 243–245, 251, 253–255, 263, 269, 276–278, 286–287, 296–297, 300, 304–305, 308, 322, 325, 410, 423, 430, 442, 446, 454, 457–458, 460, 466, 472, 477, 479–480, 486, 494–496, 523, 526, 529, 538, 540
 Konvergenzmuster 87, 90, 161, 163, 245, 256, 269, 286, 296, 325, 410, 453, 461, 496, 519
 Koordinatensystem 22, 76, 78–80, 109, 132–133, 135, 228, 505
 Körperperspektive 24, 139, 160
 kotierte Parallelprojektion 134
 Kreuzriss 88, 133–135, 137–139, 160, 541
 Kryptoporticus 249, 359–361, 363, 370, 373, 394–396, 453, 511
 Kulturlandschaft 46, 210, 290, 335, 396–398, 405, 434, 474, 489
 Kunstlandschaft 46, 198–199, 294, 378, 380, 509, 534
 Kurvenperspektive 30
 kurvilinear 30, 277, 280, 336, 350, 354, 373, 446, 452–454, 474–475
 Küstenlandschaftsbild 181, 186, 195, 256, 269, 300, 323–324, 326, 334–338, 341, 388, 427, 430, 433, 442, 447, 452, 455–456, 463, 468, 475–476, 484–485, 489–490, 527
 Kybele 198, 276, 280, 282, 288, 339
 Lacus Baianus 385, 488
 Lacus Larius 392
 Lacus Lucrinus 385
 Lagerichtigkeit 53
 Laktanz, Lucius Caecilius Firmianus 71
 Lambert, Johann Heinrich 148, 153
 Landkarte 38, 44, 49, 74, 77, 93, 98–99, 104–105
 Landkartenmaler 72
 Landkartenstil 72–75, 83, 95, 98, 102, 105, 113, 115, 118, 191, 503–504, 506
 landmarks 115, 383, 391
 ‹Landschaft› in objektiver Bedeutung 41, 44, 47, 68–69, 501–502
 ‹Landschaft› in subjektiver Bedeutung 42–47, 69, 121, 402, 501–502, 515
 Landschaftsdichtung 50, 209–210, 213, 215–216, 218, 289–290, 513
 Landschaftskonzeption 50, 55–56, 398, 401–402, 502, 514–515
 Landschaftsporträt 50, 199, 383, 385
 Landschaftsrelief 182, 237
 Landschaftstypen 46, 68–70, 172–173, 248, 252, 258, 266, 297, 317, 324, 329, 335, 350–351, 388, 398, 450, 452, 481, 484, 492, 529, 533
 Landschaftswahrnehmung 55, 371–372, 376–377, 393–394, 396, 401, 515, 545
landskap 41
 Längentreue 131, 133, 135–136, 166
 Längenverkürzung 23, 127, 144–146, 148–150, 156, 167–168, 274, 410, 423, 446, 470, 538, 540
 Lanuvium 367
 Largo Argentina 258
 Latium 215–216, 285, 357–358, 367–368, 381, 383–387, 390, 433, 444–445, 448–449
Laurentinum 324, 362, 367, 369–371, 374, 377, 381, 386, 392–393, 395, 398, 403, 488, 511, 546

Index

Laurentum	367, 386, 388, 402	Maßstab	38, 76, 78–81, 89, 97–99, 107, 113, 118, 145, 149, 162–163, 242, 251, 268, 298, 302, 376, 405, 413, 458, 461, 466, 470, 473, 483, 494, 521, 525, 528, 538
Leonardo da Vinci	50–51, 83, 152	Maßstäblichkeit	79–80, 89, 97–98, 108, 118, 145, 231, 477, 505–506
Licht- und Schattensperspektive	23, 130, 152, 232, 234, 236–238, 256, 262, 470, 518, 535	Mater Magna	198, 276, 282, 288, 325
Lichteinfall	167, 232, 234, 236–238, 240, 247–248, 256, 280, 287–288, 298, 300, 302–303, 309, 311–313, 320–322, 326, 416, 421, 428, 430, 432–433, 435–436, 440, 442–443, 446–447, 454–457, 459, 461–462, 469, 474, 478, 480, 483, 486–487, 493–494, 518–519, 527, 530, 536	Mater Matuta	112
Lichtfußpunkt	154–155	Maximalbedeutung	77–78, 80, 82, 130, 132, 146, 503
Lichtrichtung	280, 433, 436, 455, 459, 462, 480, 493, 536	Medaillon	451–452, 454–455, 463
Lichtstrahl	124, 140–141, 152–155, 280, 293, 309	Mereologie, mereologisch	42, 45, 501
Limitation (<i>limitatio</i>)	107–108	Meridian	80
Linearperspektive	23, 25, 39, 85–86, 88, 130–132, 139, 152–157, 165, 228–229, 239–240, 243–245, 251, 253, 256, 262, 268–269, 275–276, 294, 301, 315, 325–326, 335, 409, 414, 416–418, 422–423, 429–430, 432, 436, 440–441, 470–472, 476, 482, 518–521, 523–525, 528, 531, 536–537, 540–542, 544	Metellus, Quintus Caecilius	258
Liternum	357, 362	Metropolitan Museum, New York	178, 230, 265, 271
Livius, Titus	111–112, 115, 505	Militärperspektive	83, 90, 96, 118, 137–139, 166, 412, 506
Liv. 38, 52, 1	357	Miller-Atlas	81
Liv. 41, 28, 8–10	112	<i>Mimesis</i>	40
<i>loculi</i>	205, 259–260	Minerva	217, 383, 391
<i>Locus amoenus</i>	62, 71, 216, 289, 380–381, 384, 390, 393, 396, 399–401, 512	Minimalbedeutung	130, 133, 135–136, 138–139, 146
Lucina	215, 290	Minturnae	108
Lucrinus	368	Misenum	71, 363, 367–369, 392
Lucullus, Lucius Licinius	363, 368, 445	<i>Modestia</i>	209, 389, 398–400, 513–514
Ludius	64–65, 192–193, 195, 337, 346	monochrom	91–92, 176–178, 181–182, 195, 197, 205, 207, 220, 224, 229, 231–238, 240–242, 247, 250, 252, 257, 261, 272, 283–287, 304, 331, 334, 336, 343, 407–409, 415, 419, 443–444, 456, 462, 467, 475, 491, 493, 518–520, 528
Luftperspektive	23, 130, 152–153, 155, 165, 168, 229, 256–257, 259, 262, 264, 270, 272–274, 279, 281, 288, 292–294, 298, 302, 309, 313, 320, 322, 340, 409–410, 414, 416, 421, 428, 434, 440, 442, 457, 462, 469–470, 476, 479, 482, 486, 493, 520, 522, 524–527, 529–530, 535	Monochromata	176–177, 181–183, 189–190, 195, 220, 224, 231, 234, 236, 245, 285–287, 535
Lukian von Samosta	532–533	<i>Mos maiorum</i>	213, 384, 389, 398, 400, 402, 515
Lukrez, Titus Lucretius Carus	25, 410	Münchener Relief	181–182
Lucr. <i>de rer. nat.</i> 4, 1–322	377	Musée de Mariemont	177, 220, 232–233
Lucr. <i>de Rer. Nat.</i> 4, 426–431	410	Musei Capitolini, Rom (Kapitolinisches Museum)	110, 119
Lucr. <i>de Rer. Nat.</i> 5, 37–41	291	Museo Archeologico Nazionale, Palestrina	84
Lucr. <i>de Rer. Nat.</i> 5, 39–42	397	Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo	
Lucr. <i>de Rer. Nat.</i> 5, 47	201	MN 1080	177, 202, 249, 251–252
<i>Luxuria</i>	209, 513	MN 1230	200, 202, 249, 253, 255–258, 344
Mänaden	291, 321	MN 1231	177, 344, 444
Manilius Vopiscus	384, 390	MN 1232	177, 344
<i>Mappa</i>	77	MN 1233	177, 202, 212, 249, 253–254, 336–337, 344, 374
<i>Mappae mundi</i>	79	MN 1234	177, 344
Marcellus-Theater	258	MN 1235	177, 212, 216, 249, 253, 256, 344
Marinos von Tyros	80	Museo Nazionale Romano, Villa Giulia	127, 162
Markussäule	111, 119	Museo Nazionale, Neapel (MN)	
Marsfeld	258	MN 1265	203–204
Martial, Marcus Valerius Martialis	290, 389, 401	MN 3765	306
Mart. 1, 55	403	MN 8359	180, 444
Mart. 4, 64	369	MN 8510	180, 450
Mart. 12, 57	369	MN 8511	361, 418, 447, 450
		MN 8512	180, 314, 450
		MN 8517	204, 283
		MN 8518	178, 204, 283
		MN 8520	283
		MN 8528	178, 283, 444
		MN 8541	204, 444
		MN 8558	179, 203
		MN 8561	180, 205, 264
		MN 8570	179, 203, 309, 325
		MN 8574	179, 203–204, 307–309
		MN 8575	203, 306–309

Index

MN 8593	177, 182, 195, 198, 237, 343	MN 9519	178, 283
MN 8607	180, 204, 444	MN 9554	456–457
MN 9095	180, 206	MN 9606	473
MN 9098	180, 206	MN 9610	332, 351, 354, 373–374, 388, 473–476, 478, 480, 511, 528
MN 9099	180, 206	MN 9729	264
MN 9389	287, 474–475	MN 9844	332, 443, 452
MN 9391	418	MN 111478	353, 439–441
MN 9394	334	MN 113195	180, 206
MN 9396	283	MN 113197	310
MN 9398	283	MN 120626	291
MN 9399	283, 334	MN 147501	178, 271, 276
MN 9401	283	MN 147502	178, 271, 276
MN 9402	283	MN 147503	178, 271, 278
MN 9403	283	MN 1112222	116, 375, 506
MN 9405	178, 201, 283, 447	Mysterienvilla, siehe Villa dei Misteri	
MN 9406	331, 342, 350, 353, 355, 361, 373, 417–419, 421–425, 511, 522–524	Mythenbild	468, 533, 537
MN 9407	178, 283	mythologisches Landschaftsbild	46, 61–62, 70, 111, 172, 176, 196, 229, 257, 265, 291–292, 295, 317–318, 341–342, 396, 465, 487
MN 9408	332, 410, 437, 447, 451–453	Nabeul	491–492
MN 9409	332, 354, 374, 387–388, 437, 447, 450–455, 474, 476, 485, 511	Naiskos	138, 162
MN 9411	332, 413, 483–486, 492	Najaden	290
MN 9413	237	<i>Naturalis historia</i> , siehe Plinius d. Ä.	
MN 9414	295, 299–302, 322, 334, 456, 476	Naturidylle	209, 333, 399, 513
MN 9417	332, 354	natürlicher Horizont	88, 91–93, 136, 143–144, 168, 243, 245, 254, 261, 267–270, 274–275, 282, 286, 292, 296–298, 301–302, 304–305, 312–313, 315–317, 320, 322, 336, 340–341, 351, 411–412, 438, 441–442, 446, 453–455, 458, 461, 466, 470, 473, 475–477, 479, 481–483, 485–486, 495–497, 520–522, 526–530, 536–537, 539, 543
MN 9418	178, 292–293, 313, 525	Neapel, Museo Nazionale, siehe Museo Nazionale, Neapel	
MN 9419	272	Neb-Amun	134
MN 9423	177, 182, 238, 304	<i>Negotium</i>	402–403
MN 9426	332, 355, 413, 483–487, 492	Neith	204, 307–308
MN 9440	338	Neptun	202, 216–217, 253, 286, 337, 374
MN 9444	332, 353–354, 444	Nero	116, 194, 289, 419
MN 9459	283	Netzhaut(bild)	39, 127, 141
MN 9460	491	Nikomachos	189
MN 9463	334	Nillandschaft	172, 187, 200, 202–206, 232, 284, 310–311, 451, 467, 510
MN 9467	418	Nilmosaik von El Alia	89
MN 9469	332	Nilmosaik von Palestrina	73–75, 83, 85, 87–89, 91, 93, 95, 97–99, 106, 112, 114, 180–181, 187–188, 191, 202, 204, 208, 231–232, 240, 242, 313, 316, 318–319, 503–505, 508, 510, 518
MN 9472	178, 287–288, 294, 332, 352	nilotisches Landschaftsbild	20, 172, 175, 179–183, 186–188, 191, 196, 206–207, 220, 222–225, 229, 231, 240, 260–263, 306, 310–311, 316–317, 329–331, 333, 336, 384, 396, 507, 509–510, 518, 538
MN 9475	178, 283	Niobiden-Maler	138
MN 9479	351–353, 437–440, 447, 460	Normalperspektive	147, 150, 167–169, 187, 233, 235, 239, 243, 245–247, 253, 255, 269, 274, 278, 301, 305, 308, 340, 412, 419, 422, 424, 506, 519, 521
MN 9480	332, 350, 354, 373–374, 408, 437, 447, 456–457, 459–461, 511	Nubien	96, 205
MN 9481	444	Nulldenotation	52
MN 9482	332, 342, 350, 354–356, 387, 409, 414–419	<i>Numen</i>	218–219
MN 9483	332, 373, 460–461	Nymphäum	84, 363–365, 387, 450
MN 9484	336–337		
MN 9486	178, 287, 291, 294		
MN 9488	12, 178, 303–305, 525–526		
MN 9489	284, 286–287, 334, 373, 474–475		
MN 9490	332, 353–354, 444		
MN 9493	285		
MN 9494	178		
MN 9496	351, 354, 373–374, 388, 454, 457, 473–474, 476, 478–480, 511, 528–529		
MN 9501	451		
MN 9505	332, 351–352, 443–446, 451–452, 474		
MN 9510	283		
MN 9511	332, 350, 354, 374, 437, 447, 450–452, 455, 474, 511		
MN 9513	338, 413, 481–482		
MN 9514	337, 491		
MN 9515	178, 283		

Index

- Nymphen 291, 491–492
Objektraum 30
oblique perspective 86, 149
oblique projection 86, 137
Ödipus 295, 425
Odysseefresken vom Esquilin 50, 61, 93, 176, 183, 257, 341
Odysseefries, siehe Odysseefresken vom Esquilin
Odysseelandschaften, siehe Odysseefresken vom Esquilin
Oecus 177–178, 181–182, 198, 202, 224, 230, 234, 249–252, 261, 265, 283, 338–339, 360–361, 373, 421, 467–468, 511
Oikumene 76, 80, 100–102
Oikumenekarte 79
oligochrom 176–178, 180–181, 195, 203, 231, 236, 250, 252, 272, 331, 336, 409, 415, 467
Oplontis, siehe Villa von Oplontis
Oppius 534
Optik 19, 24–25, 27, 39, 123–127, 158, 160, 371–372, 376–377, 410, 425, 431, 540, 545
optische Täuschung 376, 425, 540
Opus incertum 84, 364
Opus quadratum 463, 465
Opus reticulatum 207, 241, 249, 259
Opus scutulatum 260
Opus testaceum 267
Orthogonale 32, 86–87, 90, 92, 142, 145, 148, 151, 161, 166, 233, 242–243, 254, 268, 287–288, 296–297, 300, 304–305, 308–309, 315, 322, 325, 335, 419, 429–431, 435, 442, 445, 453, 455, 457–458, 460–461, 474, 479–480, 486, 495–496, 524, 526, 528–529
Orthogonalenfluchtpunkt 480, 529
Orthogonalperspektive 78, 80, 88, 97, 99, 135, 166, 233, 235, 251, 253, 312, 429, 431, 434–435, 486
Orthogonalprojektion 76–77, 79–80, 82, 87, 96, 98, 101, 103, 107–108, 133–135, 143, 503, 505
Orthographia 135
Orthostaten 181–182, 197, 203, 220, 231, 234, 238, 241, 406
Osiris 203–204, 307, 314, 325
Ostia 392, 395
Otium 197, 211, 341, 343, 357–358, 367–368, 386, 392–393, 396, 398–400, 402–404, 415, 430, 448, 468, 484, 489, 514–515
Ovid, Publius Ovidius Naso 214, 291
Ov. Met. 1, 89–112 214
Ov. Met. 1, 107 f. 214
Ov. Met. 3, 154–182 291
Ov. Met. 13, 777–786 291
Ov. Trist. 1, 2, 19 397
Ov. Trist. 3, 3, 7 397
Ov. Trist. 3, 10, 4 397
Oxford-Papyrus 185
Palaestra 116–118, 359
Palatin 176–177, 188, 207, 230, 241, 250, 257, 421
Palazzo Massimo, siehe Museo Nazionale, Rom, Palazzo Massimo
Palestrina (Praeneste) 72, 84, 367, 392
Pan 211, 217, 230, 289–290, 295
Pankratiergrab, Rom 197, 267
Panofsky, Erwin 12–14, 22–23, 25–27, 29–33, 35, 37–38, 122, 125, 128, 134, 137, 162, 166, 221, 225, 227–228, 371, 422, 546–547
Panoramawirkung 301, 413–414, 504, 529
Panoramawirkung (-effekt) 248, 306, 462, 479, 484
Papyrusillustration 184–185
Papyrusrollen 183, 185
Paradeisos 318–319, 341
Paradeisos-Darstellung 318–319
Paradigma 21, 31, 74, 380, 401, 449, 512
Parallelbeleuchtung 152, 154, 166–168, 293, 302, 309, 313, 433
Parallelentreue 118, 133, 135, 139, 145–146, 506
Parallelperspektive 25, 28, 34, 36, 39, 75, 78, 86–94, 118, 132–133, 135, 137–139, 142, 147, 150–151, 157–164, 167, 221, 223, 228, 233, 244, 251, 275–276, 279, 287–288, 300, 312–314, 316, 319, 321, 324–326, 341, 414, 416, 429, 431, 434–435, 441, 458, 486, 494, 496–499, 503, 520, 522, 524, 530–531, 539, 542, 544
Parallelprojektion 25, 28, 78, 127, 130–135, 140, 151, 154, 163, 326, 431, 532
Pars fructuaria 356–357, 360, 379
Pars rustica 356–357, 360, 362, 379, 386
Pars urbana 356–357, 362, 379
Paupertas 212, 289, 398, 514
Pentaspaston 464
Pergamentcodex 185
Peristyl 116, 178–180, 198, 201, 208, 265, 271, 283, 310–311, 316, 318, 323–324, 332, 339, 350–351, 354, 359–360, 363, 406, 408, 441, 451, 467, 473, 487, 489, 494, 529–531
Personifikation 110, 114
perspectiva artificialis 124, 126
perspectiva naturalis 124
perspective aplanie 134–135, 160
perspective bifocale 149
perspective renversée, perspicitive inversée 158
perspektive Affinität 154
perspektivisch verkürzt 26
Perspektivische Karte 80, 82–83, 97, 105, 319, 375, 413, 441, 449, 486, 498, 503, 539
perspicere 13, 123–124
Petronius, Titus Petronius Arbitrator 189–190, 238, 283
Petron. Sat. 2, 9 189
Petron. Sat. 2, 9–3, 1 238
Phantasielandschaft 46, 49, 71–72, 199, 533
Philippsgrab in Vergina 187, 190
Philostrat 11–12, 311, 484–485, 492, 529, 532–533
Philost. Eik. 1, 9, 1–5 11, 311
Philost. Eik. 1, 12.13 1–5 492, 529
Philost. Eik. 1, 12.13 1–7 485
Philoxenos von Eretria 189
Physiographische Karte 80–82
pictura compendiaria 189–190, 238, 283, 296, 335, 463
pietas 201, 216–218, 263, 289, 398, 514
Piktographische Karte 80–81
Pinakothek 358, 373, 380, 407, 426, 468, 532–533
Pinakes 65, 100, 114, 176–182, 189–190, 197–198, 203–204, 208, 223, 234, 264–265, 267, 272, 283–284, 295, 300, 306, 310, 314, 331–340, 342, 345, 352, 354–355, 373, 381,

Index

- 387–388, 404, 407–409, 413, 417–419, 421, 426–427, 430, 433–444, 447–448, 450–452, 456, 459–460, 463, 467–468, 481, 491, 493, 517, 523–524, 528
- Piscina* 64, 117, 192, 346, 362, 365–366, 444–445, 450, 462
- Piso, Gaius Calpurnius Piso 368
- Pisonenvilla, siehe Villa dei Papiri bei Herculaneum
- Planometrie 96, 137–139
- Platonische Philosophie 26
- Plinius d. Ä., Gaius Plinius Secundus Maior 56–57, 62–67, 69, 110–111, 189, 192–196, 219, 337–338, 346–347, 365, 414, 502, 508–509
- Plin. *Nat. Hist.* 3, 70 365
- Plin. *Nat. Hist.* 9, 170 445
- Plin. *Nat. Hist.* 12, 1, 2 201
- Plin. *Nat. Hist.* 12, 2 219
- Plin. *Nat. Hist.* 16, 140–141 63
- Plin. *Nat. Hist.* 35, 22 110
- Plin. *Nat. Hist.* 35, 23 111, 375
- Plin. *Nat. Hist.* 35, 114 189, 238
- Plin. *Nat. Hist.* 35, 116–118 64, 192, 338, 346, 414, 502
- Plin. *Nat. Hist.* 35, 120 194
- Plin. *Nat. Hist.* 35, 138 189, 238
- Plinius d. J., Gaius Plinius Caecilius Secundus 56, 106–107, 113, 211, 323–324, 361–362, 366–374, 377, 380–381, 383–384, 386, 389–390, 392–396, 398, 401–403, 433, 488–489, 504, 511, 514–515, 545–546
- Plin. *Epist.* 1, 3, 3 403
- Plin. *Epist.* 1, 9, 6 403
- Plin. *Epist.* 2, 17, 1–2 384
- Plin. *Epist.* 2, 17, 1–17 395
- Plin. *Epist.* 2, 17, 4 370, 395
- Plin. *Epist.* 2, 17, 6 395
- Plin. *Epist.* 2, 17, 11 362, 371, 374, 395, 511
- Plin. *Epist.* 2, 17, 14 366, 395
- Plin. *Epist.* 2, 17, 20–21 396
- Plin. *Epist.* 2, 17, 20–22 398
- Plin. *Epist.* 2, 17, 21 324, 370, 373, 488
- Plin. *Epist.* 2, 17, 27 368, 395–396, 434
- Plin. *Epist.* 5, 6, 7–13 107, 367, 372, 377, 384, 394, 489, 504, 545
- Plin. *Epist.* 5, 6, 7–16 56
- Plin. *Epist.* 5, 6, 13 113, 211, 324, 384, 488
- Plin. *Epist.* 5, 6, 14 394
- Plin. *Epist.* 5, 6, 17 366
- Plin. *Epist.* 5, 6, 35 366
- Plin. *Epist.* 5, 6, 45 403
- Plin. *Epist.* 6, 14, 1 403
- Plin. *Epist.* 9, 7 488
- Plin. *Epist.* 9, 36, 1 392
- Plin. *Epist.* 14, 51 399
- Pollius Felix, Pollius-Villa 361, 364, 369–370, 374, 383, 391–392, 397, 465, 489
- Polychromie 231, 252, 257, 259, 261, 268, 272, 287, 293, 299, 409, 411, 419, 421, 427, 444, 520, 522, 535
- Polyphem 323, 341, 364
- Pompeji 84, 116–117, 271, 282–283, 287, 292, 303–304, 316, 319, 323, 334, 358, 361, 367–368, 372, 386, 404, 406, 414, 441, 448, 470, 506, 532
- Pompeji I 2, 17 291
- Pompeji I 3, 23 116, 375
- Pompeji I 4, 5–25, Casa del Citarista, siehe Casa del Citarista, Pompeji I 4, 5–25
- Pompeji I 6, 2–4, Casa del Criptoportico, siehe Casa del Criptoportico, Pompeji I 6, 2–4
- Pompeji I 6, 15, Casa dei Cei, siehe Casa dei Cei, Pompeji I 6, 15
- Pompeji I 7, 1, Casa di Paquius Proculus, siehe Casa di Paquius Proculus, Pompeji I 7, 1
- Pompeji I 7, 19, Casa del Efebo (Casa di Cornelius Teges), siehe Casa di Cornelius Teges (auch Casa del Efebo), Pompeji I 7, 19
- Pompeji I 9, 5, Casa del Frutteto, siehe Casa del Frutteto, Pompeji I 9, 5
- Pompeji I 10, 4, Casa del Menandro, siehe Casa del Menandro, Pompeji I 10, 4
- Pompeji I 12, 8, Casa del Garum, siehe Casa del Garum, Pompeji I 12, 8
- Pompeji II 2, 2, Casa di Loreio Tiburtino, siehe Casa di Loreio Tiburtino, Pompeji II 2, 2
- Pompeji II 3, 3, Casa della Venere in Conchiglia, siehe Casa della Venere in Conchiglia, Pompeji II 3, 3
- Pompeji II 4, 2, Casa del Moralista, siehe Casa del Moralista, Pompeji II 4, 2
- Pompeji IX 1, 22, Casa di Epidio Sabino, siehe Casa di Epidio Sabino, Pompeji IX 1, 22
- Pompeji IX 2, 27, Casa del Granduca di Toscana, siehe Casa del Granduca di Toscana, Pompeji IX 2, 27
- Pompeji IX 5, 9, Casa dei Pigmei, siehe Casa dei Pigmei, Pompeji IX 5, 9
- Pompeji IX 7, 16, Casa di Virnius Modestius, siehe Casa di Virnius Modestius, Pompeji IX 7, 16
- Pompeji IX 8, 2–3, Casa del Centenario, siehe Casa del Centenario, Pompeji IX 8, 2–3
- Pompeji IX 9, 18, Casa di Sulpicius Rufus, siehe Casa di Sulpicius Rufus, Pompeji IX 9, 18
- Pompeji IX 10, 1–4, Casa di Obellio Firmo, siehe Casa di Obellio Firmo, Pompeji IX 10, 1–4
- Pompeji IX 13, 1–3, Casa di Giulio Polibio, siehe Casa di Giulio Polibio, Pompeji IX 13, 1–3
- Pompeji V 1, 7, Casa del Toro, siehe Casa del Toro, Pompeji V 1, 7
- Pompeji V 1, 18, Casa degli Epigrammi 426
- Pompeji V 2, 10 291
- Pompeji V 4, 11, Casa di Lucretius Fronto, siehe Casa di Lucretius Fronto, Pompeji V 4, 11
- Pompeji VI 2, 14, Casa delle Amazoni, siehe Casa delle Amazoni, Pompeji VI 2, 14
- Pompeji VI 7, 18, Casa di Adone ferito, siehe Casa di Adone ferito, Pompeji VI 7, 18
- Pompeji VI 7, 23, Casa di Apollo, siehe Casa di Apollo, Pompeji VI 7, 23
- Pompeji VI 8, 23, Casa della Fontana Piccola, siehe Casa della Fontana Piccola, Pompeji VI 8, 23
- Pompeji VI 9, 6, Casa dei Dioscuri, siehe Casa dei Dioscuri, Pompeji VI 9, 6
- Pompeji VI 11, 8–10, Casa del Labirinto, siehe Casa del Labirinto, Pompeji VI 11, 8–10

Index

- Pompeji VI 14, 20, Casa di Orfeo, siehe Casa di Orfeo, Pompeji VI 14, 20
- Pompeji VI 15, 1, Casa dei Vettii, siehe Casa dei Vettii, Pompeji VI 15, 1
- Pompeji VI 16, 31.32 265, 272
- Pompeji VI 17, Ins. Occ. 42, Casa del Bracciale d'Oro, siehe Casa del Bracciale d'Oro, Pompeji VI 17, Ins. Occ. 42
- Pompeji VII 2, 18, Casa di Vibius Italus, siehe Casa di Vibius Italus, Pompeji VII 2, 18
- Pompeji VII 3, 25 282
- Pompeji VII 4, 48, Casa della Caccia Antica, siehe Casa della Caccia Antica, Pompeji VII 4, 48
- Pompeji VII 7, 24, Casa dello Scultore, siehe Casa dello Scultore, Pompeji VII 7, 24
- Pompeji VII 7, 28, Isistempel, siehe Isistempel, Pompeji VII 7, 28
- Pompeji VII 7, 31, Apollontempel, siehe Apollontempel, Pompeji VII 7, 31
- Pompeji VII 15, 2, Casa del Marinaio, siehe Casa del Marinaio, Pompeji VII 15, 2
- Pompeji VII 15, 12–14, Casa di Ottavio Primo, siehe Casa di Ottavio Primo, Pompeji VII 15, 12–14
- Pompeji VII 16, 22, Casa di Fabius Rufus, siehe Casa di Fabius Rufus, Pompeji VII 16, 22
- Pompeji VIII 5, 24, Casa del Medico, siehe Casa del Medico, Pompeji VIII 5, 24
- Porphyr 182
- porta sacra* 175, 186, 198, 204, 230, 243, 247, 251–252, 255–256, 265–266, 282, 286, 288, 296–298, 308–309, 317, 319, 321–322, 325, 344, 468
- Portici, siehe Villa bei Portici
- Porticus Octaviae* 200, 258–259
- Porticus triplex* 348, 352–353, 361–362, 365, 373, 410, 418, 420, 427–428, 437–439, 444–446, 451, 459–462, 511, 517, 523–524, 528
- Porticus-Villa 361, 418, 443, 452, 469
- Portulankarte 81
- portus* 57–60, 64
- Posidon, siehe Neptun
- Praeneste, siehe Palestrina
- praktisch-empirische Perspektive 94, 128–130, 146, 148, 155, 157, 159, 503
- Priapus 198, 202, 205, 217, 219, 243, 247, 265, 276, 317, 481
- Primaporta 65, 67, 193, 338–340
- Procida 369
- Projektionsart 28, 78, 82, 85, 104, 131, 141, 150, 167
- Projektionsmethode 87, 128
- Projektionsrichtung 28, 81–82, 103–104, 128, 137, 152–153, 160–163, 241, 243, 247, 303, 320–321, 326, 335, 353, 409, 428, 431, 434, 454–455, 459, 461–462, 480, 519, 536, 542
- Projektionsstrahlen 13, 75, 78, 82–83, 85–86, 88, 91, 93, 103, 126–127, 130–141, 148, 150, 153, 159, 161–162, 167, 221, 446
- Projektionsverfahren 89, 123, 128, 158, 503
- Projektionszentrum 28, 30, 33, 39, 94, 126, 128, 132, 139–150, 159, 168–169, 241, 471
- Properz, Sextus Aurelius Propertius 209, 513
- Prospectus* 369, 376, 430, 543, 545
- Prospekt 65, 176–178, 207, 230, 284, 306–307, 317, 323, 346, 369, 376, 378, 406, 408, 420, 451, 487–489, 526, 532, 545–547
- Prostylos 253, 266, 276, 300, 312–313, 317, 319–320, 334, 453
- Protohorizontl61, 288, 416–417, 422–424, 429, 434, 523, 542
- Protosagittale 147, 161, 167, 284, 416, 421–424, 429, 438, 440, 446, 517, 523–524, 542
- Prototyp 18, 48, 68, 172, 299, 347, 418, 507, 509
- Ptolemaios II. Philadelphos 187, 318
- Ptolemaios, Claudios 73–74, 80, 98, 100–102, 105–106, 108–109, 113, 115, 504–505
- Ptol. *Geogr.* 1, 1–3 100
- Ptol. *Geogr.* 1, 5–7 101, 504
- Ptol. *Geogr.* 1, 8 f. 109
- Puteoli 71, 336–337, 368–369
- Pygmäen 73, 179, 205–206, 263–264, 310–314, 318–319, 321, 444, 451, 468, 487
- Pygmäenfries 205–206, 264, 284, 310, 314–315
- Pygmäenlandschaftsbild 172, 179, 203, 205–206, 260, 263, 284, 310–311, 313–314, 316–317, 321, 323, 443, 445, 468
- Pylon 179, 188, 206, 310–314
- Quadriporticus 306, 316, 444, 534
- Querpanorama 48, 61, 94, 168–169, 227, 231, 233, 241–243, 245–246, 248, 252, 255–256, 284, 287, 314–315, 334, 413, 463, 466, 473–478, 480–481, 483–485, 489, 492, 503, 519, 525, 528–529, 532
- Quies* 393
- Quintilian, Marcus Fabius 189
- Quint. *Inst. Or.* 10, 1, 88 201
- Quint. *Inst. Or.* 12, 10, 6 189, 238
- Randverzerrung 150, 242
- Raumindikatoren 127–128, 155–156
- Raumkonzepte 21–23, 25, 27, 29, 31, 33, 35–37, 39
- Raummodelle 22
- Raumperspektive 24, 27–28, 139, 160
- Raumprogramm 287, 310, 317–318, 324, 488, 529, 532–533
- Raumvorstellung 22, 25–26, 29, 31–33, 38, 372–373, 511
- Realismus 38, 289, 340, 375–376, 381–382, 427, 465, 512, 534, 547
- Reallandschaft 46, 49–50, 60, 68, 199, 377, 381, 390, 489, 546
- Rechmire 134
- rechtwinkelige Parallelperspektive, siehe Orthogonalperspektive
- Registeranordnung 92, 234, 518
- Relief 53, 82, 111, 119, 181–183, 186, 190, 220, 234, 319, 463, 507
- Reliefform 53, 81, 83
- Renaissance 13, 23–24, 33, 35, 43, 50, 55, 80, 83, 99, 113–114, 124, 126, 249–250, 270, 326, 393, 425, 449, 472, 502, 528, 531, 542, 545
- reportiv 17
- Rhopographia*, *Rhopographos* 70
- Richtungsparallele 142–143, 148–149
- Risalit 286, 334, 362, 419, 452
- Rosso Antico 182
- Routendiagramm 109

Index

Rundpanorama	168–169, 227	Serpentin	182
<i>Rusticitas</i>	211, 289, 398–400, 514	Servius, Maurus Servius Honoratus	71
<i>Sabinum</i>	381, 399–400	Severusbogen, siehe Triumphbogen des Septimius Severus	
<i>Saepta Iulia</i>	258–259	Siculus Flaccus	107
Sagittale 142–144, 147, 149, 151, 161, 254, 297, 309, 422, 424, 458, 480, 523, 529, 542		Silhouettentechnik	256, 262, 270, 280–281
Sagittalebene	141–143, 145	Silhouettenwirkung	153, 256, 280, 286, 303
sakral-idyllische Architekturlandschaftsbilder	60, 65–66, 176, 194–195, 199, 202, 207	Silvanus	217
<i>Salubritas</i>	393, 399–400	<i>Simplicitas</i>	212, 263, 281, 289
Sattler-Panorama	169	Simulakren-Theorie	25, 376–377
Saturn	215–216, 290	Simultanperspektive	24, 160
<i>Saturnia Tellus</i>	213, 384	Sirenen	364, 383, 391
Satyrn	290–291, 321	<i>Skenographia</i> (σκηνογραφία)	410
Satyrspiel	57, 63	<i>Skiagraphia</i> (σκιαγραφία)	189
Satz von Pohlke	135	Skizzenstil	185, 257, 470, 493
Schattenpunkt	154	Sphinx	202, 206, 288, 295, 314, 316, 460
Schattenregel	432–433, 436, 443, 447, 535–536	Spiegelungsachse	161–162, 240, 309, 446, 517–518
Schedelsche Weltchronik	51	Spurgerade	141, 143–144, 148–149
Schema und Korrektur	20, 535, 541	Spurius Tadius	64, 192–193, 337, 346
Schemakarte	79, 97, 113	Stabiae	337, 365, 385–387, 437, 456–457, 460, 491
Schemata	51, 77, 79, 113, 236, 261, 342–343, 413, 440, 509, 520, 539	Stabiae Antiquarium	
schiefwinkelige Parallelperspektive, siehe Axonometrie		ACS (6)2450	295
Schiffsdarstellung	88, 416, 444	ACS (6)2455	296
Schiffskampf	88, 252, 258, 444	ACS 2518	374
Schlagschatten 152–155, 232, 234, 237–238, 240, 247–248, 256, 262, 270, 280, 286–287, 293, 298–300, 302, 304, 309, 311–313, 320–322, 326, 414, 416, 421, 433, 436, 440, 446–447, 454–456, 459–462, 469, 474, 478, 480, 483, 486–487, 493–494, 497, 518, 525, 530, 535		ACS 2717	178, 283
Schlagschattengrenze	153–155, 293, 302, 480	ACS 6218	461
Scholien	71	ACS 62518	332, 374, 388, 447, 459–462, 511, 528
Schrägdraufsicht 82–83, 86, 106, 108–109, 113–114, 118, 413, 504–506, 534, 539		ACS 62531	463
Schrägperspektive	86–87, 147, 149, 244, 538	ACS 62532	447, 462–463
Schrägriß	136	ACS 62947	463
Schweitzer, Bernhard	24–25, 27, 124, 126, 159–160, 544	ACS 64826	332, 352, 373–374, 460, 511
<i>scientia perspectiva</i>	124	Stadtansicht (Stadtlandschaftsbild)	50, 66, 83, 98, 110–112, 115, 117, 119, 172–173, 176, 233, 258, 282, 292, 317, 333, 337, 344, 421, 439, 441, 448, 478, 505, 507, 534
Scipio Africanus, Publius Cornelius Scipio Africanus Maior	357, 362, 402	Staffagefigur	194, 196, 202–203, 205, 233, 246, 248, 307, 310, 336, 344–346, 349, 355–356, 403, 420, 428, 433, 436–437, 439, 447, 454–455, 457–460, 468–469, 474–477, 484–485, 490, 493–494
Sehstrahlen	123–124, 127, 133, 139–140, 371, 376	Staffelung	93, 134, 137–138, 220–222, 232, 234, 246, 267, 305, 413, 518–519
Sehvorgang	24, 39, 124–125, 127, 140–141, 151, 155, 158	Stadius, Publius Papinius	71, 290, 334–335, 361, 364, 369–370, 374, 383–384, 389–392, 397–398, 401, 465, 489, 514
Seitenansicht 53, 86–88, 94, 149–150, 167, 232–233, 235, 239, 243–247, 253–256, 262–263, 268–269, 276–277, 286–288, 292, 296–297, 300, 303–304, 308–309, 312–313, 315, 319–322, 325–326, 335, 343, 353–354, 410, 416, 421–423, 428–432, 434–438, 440, 442–443, 445–447, 450–451, 453–455, 458–461, 466, 471, 474, 479–482, 486, 495–497, 517, 519–520, 526, 528–530, 535–536		Stat. <i>Silv.</i> 1, 3, 16–18	390
Seitenlicht	154, 493–494, 530	Stat. <i>Silv.</i> 1, 3, 24 f.	390
semiotische Perspektive	125, 157	Stat. <i>Silv.</i> 1, 3, 38–39	390
Seneca, Lucius Annaeus Seneca	357, 362	Stat. <i>Silv.</i> 2, 2, 1–3	364, 384, 391
Sen. <i>ad Pol.</i> 9, 6	489	Stat. <i>Silv.</i> 2, 2, 13–16	384
Sen. <i>Epist.</i> 51, 11	367	Stat. <i>Silv.</i> 2, 2, 15–16	391
Sen. <i>Epist.</i> 86, 4	357	Stat. <i>Silv.</i> 2, 2, 29–31	391
Sen. <i>Epist.</i> 104, 1–6	399	Stat. <i>Silv.</i> 2, 2, 30–33	361
<i>Serapeum</i>	258–259	Stat. <i>Silv.</i> 2, 2, 46–51	369, 392
		Stat. <i>Silv.</i> 2, 2, 51–57	386, 391, 465
		Stat. <i>Silv.</i> 2, 2, 74	370
		Stat. <i>Silv.</i> 2, 2, 74–84	369, 384, 392
		Stat. <i>Silv.</i> 2, 2, 129–132	489
		Statussymbol	209, 358, 405, 513

Index

- Stilistik 65, 172, 176–177, 179–180, 189–190, 194–195, 226, 238, 249, 258, 267, 272, 282, 286, 294, 300, 303, 307, 329, 332, 334, 345, 409, 414, 417, 426–427, 437–438, 441–444, 449, 451–452, 469, 474, 481, 507, 525
- Stilleben 70, 260, 426, 443, 467
- stipulativ 17, 41, 44, 48, 171, 333, 501, 507, 509
- stoische Philosophie 219
- Strabo 96, 100, 114, 368, 384, 433
 Strab. *Geogr.* 2, 5, 17 101
 Strab. *Geogr.* 5, 3, 5–13 384
 Strab. *Geogr.* 5, 4, 3–8 384
 Strab. *Geogr.* 5, 5, 3–8 368, 434
 Strab. *Geogr.* 17, 1, 1–3 96
 Strab. *Geogr.* 17, 1, 6–51 96
- Streifenstil 110–111
- Strukturmodell 77–79
- Studius 63–67, 192–196, 200, 272, 337–338, 346–347, 414, 508–509
- Sueton, Gaius Suetonius Tranquillus 241, 361
 Suet. *Aug.* 72, 1–2 207, 230, 241
- Sukzessionsperspektive 24–25, 27, 160
- Sulla, Lucius Cornelius 368
- Sumpf (Ἐλος) 11–12, 263, 310–312, 394
- surjektive Abbildung 130, 151
- Surjektivität 39, 131, 151, 156, 165
- Surrentum 360–361, 364–365, 368–369, 383, 385, 387–388, 391–392, 433, 475
- Syene 97
- Symbolische Form 12–13, 22–23, 25–27, 29–31, 33, 35, 37, 39, 122, 227, 380, 499
- synthetische Perspektive 85, 128
- Systemraum 25, 29–30, 32–33, 227, 540
- T-förmig 352, 354, 442
- T-O-Karte 79
- Tablinum 65, 208, 257, 291, 332, 342, 350, 352, 360, 381, 387, 406–407, 417, 421, 426, 436, 441, 456, 459, 467, 517, 524, 532
- Tabula* 77, 110, 112–113, 115, 117, 505
- Tabula Capitolina* 119
- Tabula New York* 119
- Tabula Peutingeriana* 109, 113–114, 361
- Tabula Veronensis* 119
- Tabulae ansatae* 205, 259–260
- Tabulae Iliacae* 111, 119
- Tacitus, Publius Cornelius 116, 369
 Tac. *Ann.* 4, 67, 2 369
 Tac. *Ann.* 14, 9 367
 Tac. *Ann.* 14, 17 116, 375
 Tac. *Ann.* 15, 42, 1 369
- Tafelbild 265, 323, 407–408, 443–444, 467–468, 517
- Taubenhaus-Arrangement 161
- Taurinorum, Colonia Iulia Augusta (Turin) 108
- Teatro Olimpico (in Vicenza) 425
- Techné* 12
- Teilungskonstruktion 160
- Teilverhältnistreue 90, 133, 135, 146
- Terminologie 11, 15–17, 19, 22–23, 35–36, 39, 41, 48, 51, 55–57, 59, 61, 63, 65, 67, 69–70, 76, 81–82, 85–86, 100–102, 107, 126, 128, 133, 137, 142, 152, 163, 171–172, 175–176, 290, 302, 316, 329, 402, 495, 499–502, 507, 509, 515, 533
- tetrastyl 87, 92, 233, 278, 295, 303–304, 308, 316–317, 320–321, 420, 450, 452, 456, 459, 463
- Textillustration 184
- Textminiaturen 184
- Texturgradient 128, 146
- Theokrit von Syrakus 187, 202, 212, 290
- Theorem 30, 123, 128–129, 223, 410
- Tholos 204, 288, 297, 308, 330, 335, 352, 354–355, 380, 387, 415–417, 420, 422, 428, 454–455, 479–480, 485
- Tibull, Albius 66, 201, 209–210, 212, 216, 218, 289, 291, 513
 Tib. *El.* 1, 1, 1–6 212
 Tib. *El.* 1, 1, 11–14 201, 210, 218
 Tib. *El.* 1, 1, 15–20 218
 Tib. *El.* 1, 1, 25–28 210
 Tib. *El.* 1, 1, 37–38 210
 Tib. *El.* 1, 1, 41–50 212
 Tib. *El.* 1, 3, 35–40 214
 Tib. *El.* 1, 10, 39–50 212–213
 Tib. *El.* 2, 1, 1–20 217
 Tib. *El.* 2, 1, 1–37 218
 Tib. *El.* 2, 1, 17 f. 218
 Tib. *El.* 2, 1, 37–46 218
 Tib. *El.* 2, 5, 23–34 218
 Tib. *El.* 4, 3 397
- Tibur 367, 390, 392
- Tiermegalographie 318–319, 436, 487
- Tifernum 113, 392, 394
- Tondo/Tondi 178, 208, 284, 300, 332–333, 345, 354, 374, 387–388, 404, 408, 410, 413, 437, 447–448, 450–452, 454–455, 473–474, 476, 485, 493
- Topoedi* 56–57, 62–63, 70, 502
- Topia* 55–65, 67–72, 222, 232, 377–378, 383, 492–493, 502, 529, 533–534, 546
- Topiaria opera* 56–57, 59, 62–65, 67–70, 192–193, 346, 366, 398, 502, 514
- Topiarius* 63
- Topographia* 49, 55, 70–76, 95, 98–102, 105–115, 117–119, 177, 180–181, 191–192, 196, 221–222, 232, 242, 502–506, 508–509, 533–534
- Topographie 49, 51, 53, 73–74, 98–99, 108–109, 116, 165, 200–202, 204, 255, 258, 318, 331, 381, 384, 387–388, 401, 493, 501, 513, 534
- topographische Information 51–53, 70, 95, 196, 199, 258, 271, 282, 375, 378–379, 382, 484, 501, 509–510, 512
- topographische Intention 52, 70, 96, 117, 188, 196, 200, 206, 236, 248, 252, 258, 263, 270, 281–282, 285, 314, 376, 378–379, 382–383, 388, 488, 493, 509–510, 512, 533–534
- topographische Landschaftsdarstellung 47, 49–51, 53, 58, 61, 70, 72, 77, 91, 102–103, 105–106, 109–110, 112, 171–173, 337, 375, 384, 465, 501, 505, 507
- topographische Panoramadarstellung 49, 51, 77, 106, 115, 119, 171, 180, 259, 501, 505–507
- Topographos* 72, 74, 102

Index

- topologische Karte 79, 97, 109
Topothesia 70–72, 102, 502, 533
 Trajanssäule 50, 111, 119
 Trajansthermen 534
 Transversalen 93, 144, 146, 167–168, 446, 461–462, 479
 Transversalenverdichtung 128
 Transversallage 93, 148, 251, 446, 479–480, 495–497, 529–530
 Triclinium 176–178, 180–182, 195, 197, 207–208, 224, 230, 232–236, 238, 265, 272, 282, 291–292, 310, 314, 332, 338, 363–364, 369–370, 381, 394–395, 406–407, 409, 414–415, 420, 444, 467, 518
Tripastos 464
 Triumphalmalerei 110–115, 117–119, 177, 375, 505–506
 Triumphbogen des Septimius Severus 111, 119
 Trivia 198, 217, 219, 230, 278, 280, 282, 299, 303, 334
 trompe l'oeil 182, 425
Tropaeum 110
Tryphé 187, 205, 311
 Tusci 361, 367, 372, 377, 384, 392–394, 398, 402, 489, 515, 545
 Tusculum 367, 392
 Typologie 172, 175–177, 179–180, 185, 198, 207, 233, 316, 329, 331–333, 335–337, 339, 341, 345, 507, 509, 511, 513, 515
 über Eck gestellte Orthogonalperspektive 90, 133, 136, 233, 251, 253, 262–263, 276, 278–279, 520
 Überecklage 139, 239, 278, 343, 354, 518, 537–538
 Übereinanderstaffelung 92
 umgekehrte Perspektive 158–159, 232, 235, 325, 435, 442, 455–456, 472, 527, 540
 Unteransicht 91, 135, 138, 146, 159, 162, 222, 233, 239–240, 243, 245, 252, 255, 263, 269, 276, 278, 286, 288, 297, 304, 309, 315, 319–320, 416–417, 458, 495, 521, 526
Urbs maritima (maritimas urbes) 64–65, 173, 192, 234, 335–338, 344, 346–347, 381, 388, 421, 433, 439–440, 447, 449, 484, 487, 491–492, 512
 Valcamonica 81
 Valerius Maximus 72
 Valerius Maximus Messala 110
Varietas-Prinzip 201, 372, 381, 427, 438, 488, 510, 532
Varietates topiorum 57–58, 61–62, 208, 252–253, 383, 468, 502
 Varro, Marcus Terentius 114, 197, 201, 356, 358, 363, 367, 397, 510
 Varr. Ant. Rer. Div. 1, 18 201
 Varr. de Rer. Rust. 1, 2, 1 114
 Varr. de Rer. Rust. 1, 7, 1–4 367
 Varr. de Rer. Rust. 1, 11 f. 356
 Varr. de Rer. Rust. 1, 13, 7 356–358
 Varr. de Rer. Rust. 2, 17, 2 445
 Varr. de Rer. Rust. 3, 1, 1–4 397
 Varr. de Rer. Rust. 3, 3, 9 445
 Varr. de Rer. Rust. 3, 17, 2 445
 Varr. de Rer. Rust. 3, 17, 3–4 445
 Veduten 72, 99, 317, 346
 Velleius Paternulus, Vell. Pat. 2, 81, 3 207, 230, 241
Venationes 318–319
 Verdeutschungsperspektive 117, 302
 Vergil, Publius Vergilius Maro 62, 71, 199, 201–202, 209, 211–219, 289–291, 294–295, 335, 513
 Verg. Aen. 6, 637–674 215
 Verg. Aen. 7, 202–204 214
 Verg. Aen. 8, 319–325 214, 216
 Verg. Ecl. 1, 1–3 212
 Verg. Ecl. 1, 1–5 212
 Verg. Ecl. 1, 46–58 212
 Verg. Ecl. 1, 64–78 212
 Verg. Ecl. 2, 60–62 212
 Verg. Ecl. 4, 4–10 214
 Verg. Ecl. 4, 5–10 215, 290
 Verg. Ecl. 4, 39–41 214
 Verg. Ecl. 5, 58–61 211
 Verg. Ecl. 6, 52 291, 397
 Verg. Ecl. 7, 33–36 217
 Verg. Ecl. 10, 33–44 212
 Verg. Ecl. 10, 58 f. 291, 397
 Verg. Georg. 1, 1–23 218
 Verg. Georg. 1, 7–23 217
 Verg. Georg. 1, 337–342 218
 Verg. Georg. 1, 504–507 213
 Verg. Georg. 1, 513–515 213
 Verg. Georg. 2, 174–176 213
 Verg. Georg. 2, 335–345 214
 Verg. Georg. 2, 459–474 213
 Verg. Georg. 2, 466–474 213
 Verg. Georg. 2, 467–470 295
 Verg. Georg. 2, 467–474 218
 Verg. Georg. 2, 492–502 217
 Verg. Georg. 2, 531–540 213
 Verg. Georg. 4, 219–227 219
 Vergina 186–187, 190
 verkürzt 13, 26, 151, 198, 238
 Verkürzung 23–25, 29, 103, 123, 127, 133, 136–137, 139, 144, 154, 168, 304
verosimilitudo 201, 510, 533
 Verzerrung 28, 39, 53, 103, 123, 126, 131, 135, 145–146, 150–151, 154–156, 158, 160, 165, 167–168, 274, 422, 466, 476, 478, 480, 529, 540–541, 544–545
 Vespasian 107, 194
 Via Appia 177, 266–267
 Via Aurelia 259
 Via Casilina 463
 Via Flacca 364
 Via Latina 215
 Via Laurentina 384, 395
 Via Ostiensis 384, 395
 Vier-Dimensionalismus 42
 Vignette 58, 60, 81–82, 89, 91–92, 99, 106, 109, 114, 176–179, 198–199, 201, 207, 210, 216, 224, 229, 234–235, 237, 242, 249–251, 261, 265–266, 268, 273, 281, 283–284, 287, 306, 406, 408, 443–444, 456, 493, 520–521
 Viktoria 234, 339
 Villa *ad Gallinas albas*, siehe Villa der Livia bei Primaporta
 Villa Albani 177, 266–268, 344, 520
 Villa Arianna in Stabiae 178, 180, 201, 205–206, 264, 283–284, 437, 456
 Villa bei Sperlonga an der Via Flacca 364, 374
 Villa Dama auf Capri 361, 372, 374

Index

- Villa dei Misteri bei Pompeji 180–182, 195, 198, 200, 202–203, 221, 231–233, 310, 314, 357, 360, 367, 372–373, 511
- Villa dei Papiri bei Herculaneum 177, 182, 238–241, 283, 304, 334, 386, 518–519
- Villa der Livia bei Primaporta 65, 193, 338–339
- Villa der Quintilier an der Via Appia 266–267
- Villa des Fannius Synistor, siehe Villa von Boscoreale
- Villa d'Este in Tivoli 449, 543
- Villa Farnese in Caprarola 449
- Villa Farnesina, siehe Villa *suburbana* unter der Villa Farnesina
- Villa Imperiale bei der Porta Marina in Pompeji 207, 271, 291
- Villa Lante in Bagnaia 449
- Villa Laurentina, siehe Laurentinum
- Villa Magna in Grotte de Piastra 395
- Villa maritima* 352, 357, 360–361, 363–364, 367, 374, 383, 385–388, 391–392, 395, 433–434, 437, 440, 442, 444–446, 448, 452, 454–457, 459–463, 468, 475, 490, 511, 527–528
- Villa Medici in Rom, Pincio 449
- Villa Pamphili, siehe Columbaria der Villa Pamphili
- Villa Regina, Boscoreale 386–387
- Villa rustica* 197, 271, 324, 343, 356–357, 386, 397
- Villa San Marco in Stabiae 178, 180, 208, 283, 295–299, 301–302, 314, 322, 332, 334, 345, 350, 352, 354, 365, 373–374, 387–388, 404, 406, 408, 410, 415, 437, 447–451, 456–457, 459–460, 462, 464–465, 473–474, 476, 478, 488, 511, 528
- Villa Sorrentina 361, 364, 369, 391
- Villa suburbana* unter der Villa Farnesina (kurz: Villa Farnesina) 60, 66, 88, 177, 183, 188, 194–195, 198–200, 202, 208–209, 212, 216, 224, 231, 237, 246, 249–252, 254–262, 267–268, 271–273, 336–337, 344, 372, 374, 411, 414–415, 426, 444, 519–520, 532
- Villa Tiburtina 384, 390
- Villa urbana* 343, 356–357, 363
- Villa von Boscoreale 24, 176–177, 181–182, 189, 193, 195, 220, 230–233, 314, 336, 421, 491
- Villa von Boscotrecase 177–178, 194–195, 199–200, 207, 216, 223, 225, 250, 265, 271–275, 278–279, 281–282, 288, 344, 411, 414–415, 521–522
- Villa von Capo di Sorrento 364, 373–374, 387, 511
- Villa von Oplontis in Torre Annunziata 177, 181–182, 189, 195, 197, 208, 224, 230, 234–238, 245, 279, 283, 334, 336, 338–339, 361–362, 366, 373, 386, 418–419, 445, 466, 491, 511, 518
- Villa von Settefinestre bei Cosa 362, 367, 373, 379, 511
- Villa von Subiaco 385
- Villegiatur 197, 211, 324, 347–349, 351, 353, 355–359, 361, 363, 365, 367–371, 373–382, 385–388, 390, 395, 397–398, 400–402, 404–405, 418–419, 445, 448, 475, 511–512, 514–515, 543, 545
- Villenbilder 65–66, 176, 194, 281, 283, 286, 292, 295, 300, 333–335, 338, 341, 345–347, 352, 374–376, 378–391, 394, 396–398, 400–401, 403–417, 419, 426–427, 430, 436–437, 439–445, 447–449, 451–452, 456–457, 459–460, 463, 465, 468–469, 472, 474, 478, 481–482, 493, 508–510, 512, 514–517, 522–524, 527–528, 533, 539
- Villenbriefe 56, 106, 108, 113, 211, 323–324, 361, 366, 369, 372, 380, 384, 390, 392–393, 395, 398, 504, 514
- Villenlandschaft 46, 64–66, 68, 172, 176, 193–196, 229, 285, 295, 299, 323–324, 329, 331, 333–335, 338, 341–350, 356, 375, 380–382, 384–385, 389, 396–398, 408–409, 414–415, 418, 426, 434, 437, 439, 445, 450, 459, 473, 484, 487, 509, 514, 529
- Villenlandschaftsbilder 18, 20, 23, 65–67, 72, 172, 176, 194, 196, 208, 229, 258, 287, 321, 329–336, 338, 340–357, 359, 361, 363, 365, 367, 369, 371, 373–379, 381, 389, 405, 414–415, 426, 429–430, 450, 452, 454–456, 467, 477, 507–509, 511–512
- Villenpinax 354, 407–408, 415, 417, 420, 422, 425–427, 429–432, 437–438, 441–442, 447–448, 457, 460–461, 466, 469, 474, 523–524
- Viridarium, Viridaria 180, 203, 208, 284, 311, 316–318, 321, 323–324, 340–342, 452, 487
- Virtus* 111, 194, 213
- visio perspectiva* 124–125
- Vitruv, Marcus Vitruvius Pollio 56–64, 66, 68–71, 102, 135, 193, 208, 252, 258, 359–360, 376–378, 383, 464, 468, 502
- Vitr. *de Arch.* 1, 2, 2 135
- Vitr. *de Arch.* 5, 7, 9 62, 502
- Vitr. *de Arch.* 6, 2, 2–3 376
- Vitr. *de Arch.* 6, 3, 8 283
- Vitr. *de Arch.* 6, 5, 1 208
- Vitr. *de Arch.* 6, 5, 3 357, 359
- Vitr. *de Arch.* 7, 5, 10–22 57, 208, 253, 258, 378, 468, 502
- Vitr. *de Arch.* 8, 2, 6 102
- Vitr. *de Arch.* 10, 2, 1–3 464
- Vitr. *de Arch.* 10, 2, 5 465
- Vivaria* 445
- Vogelperspektive 36, 59, 72–73, 75, 83–90, 93–94, 96–97, 99–100, 105, 108–109, 114, 118, 147, 150–151, 167–169, 191, 222–223, 232, 235, 242–243, 245, 251, 254, 263, 269, 278, 302, 336–337, 411–414, 421, 428, 461, 473, 484, 495, 497–499, 503, 520–521, 530, 539
- Vogelperspektive₁ 83, 87, 150, 167–169, 221–222, 297, 412, 461–462, 503, 528
- Vogelperspektive₂ 83, 151, 167–168, 221–222, 297, 412
- Vogelperspektive₃ 83, 151, 168, 222, 412
- vogelperspektivisch 74, 82, 85–86, 93–94, 97, 232, 277, 300, 302, 393, 412, 461, 495–496
- Votivrelief 181–183, 186
- Wahrnehmungspsychologie 39, 541
- Wandsystem 61, 179–182, 207–208, 220, 230–231, 233, 236–238, 241, 249–250, 252, 264–267, 272–273, 282–284, 287, 292, 299, 306, 308, 316–317, 323, 333–334, 342, 376, 389, 405–408, 414, 417, 420, 426, 437, 439, 443–445, 447–448, 450–451, 456, 459, 462–463, 467, 487, 513, 517, 520, 529
- Wardia 187

Index

- Weltanschauung 22–23, 25, 27, 29, 31–37, 39, 499–500
Winkeltreue 78–79, 131, 133–134, 167
Wittgenstein, Ludwig 18, 48, 121, 172
Xystos/Xystus 179, 316, 318, 321–323, 394, 396, 487
Z-förmig 457–458
zentral-parallelperspektivische Mischperspektive 94, 162, 235, 264, 486, 503, 524
zentral-parallelperspektivische Mischperspektive₁ 162–164, 223, 287, 313, 435–436, 539
zentral-parallelperspektivische Mischperspektive₂ 163–164, 233, 251, 275–276, 279, 319, 321, 324, 326, 429, 438, 445, 458, 472, 494, 496–498, 520, 522, 524, 528, 530–531, 539
zentral-parallperspektivische Mischperspektive 416
zentral-symmetrisch 136, 177–178, 239, 289, 409–410, 416, 418, 420, 422–424, 426–427, 438–440, 444–445, 450, 456, 459, 469, 523–524
Zentralbeleuchtung 152, 154–155, 168
Zentralperspektive_{Min} 146–147, 150, 160, 163–164, 223, 233, 239–240, 245, 254, 256–257, 259, 268, 275, 277, 300–302, 309, 336, 410–411, 414, 416, 422–425, 432, 438, 458, 461, 472, 503, 518–519, 522–523, 526, 528, 539
zentralperspektivische Größenverminderung 75, 90, 163–164, 223, 232, 235, 237, 240, 246–247, 251, 253, 255, 262, 264, 268, 278–279, 300, 302, 308, 340, 470, 473, 483, 486, 520, 527
zentralperspektivische Mischperspektive 94, 163–164, 168–169, 235, 243, 245–246, 253, 255–256, 259, 263, 269–270, 274–275, 277–279, 297, 308–309, 319, 324–326, 410, 412, 458, 462, 481, 486, 519–521, 526, 531, 539, 541–542, 544
Zentralprojektion 25, 27–29, 34, 37, 39, 90, 123, 125–126, 130–133, 139–143, 145, 150–151, 158, 168, 326, 431, 472, 528, 532
Zephyrus 214
Zotbeca 324, 369–370, 373, 377, 395–396, 398, 488, 546
Zweipunktperspektive 86–87, 144, 149, 151, 239, 244, 276, 278–279, 281, 304–305, 311, 325, 336, 442, 467, 470–472, 477–478, 494–495, 497, 518, 526–528, 530, 538
Zweite Sophistik 12, 532–533
Zylinderprojektion 80

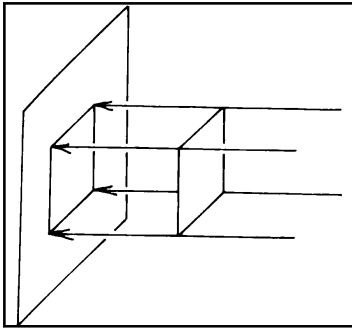


Abb. 1: Prinzip der Orthogonalprojektion mit parallelen Projektionsstrahlen, die orthogonal auf die Bildebene fallen

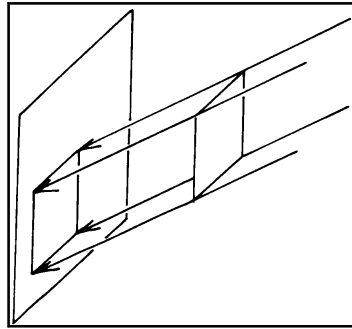


Abb. 2: Prinzip der Axonometrie mit parallelen Projektionsstrahlen, die schräg auf die Bildebene fallen

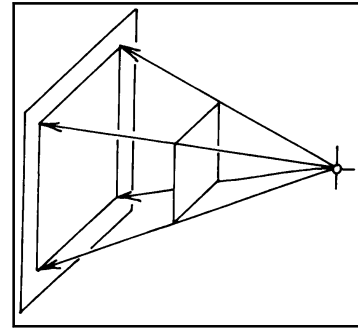


Abb. 3: Prinzip der Zentralprojektion mit Projektionsstrahlen, die von einem Zentrum ausgehen

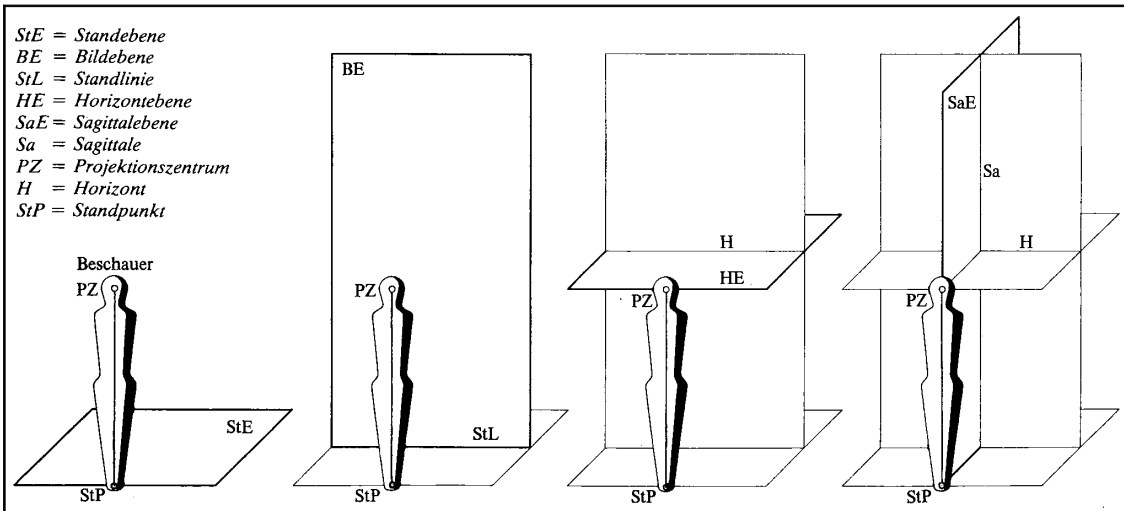


Abb. 4: Räumliches Modell der Zentralprojektion mit den wichtigsten Ebenen im Raum: Grundebene, Bildebene, Horizontebene, Sagittalebene

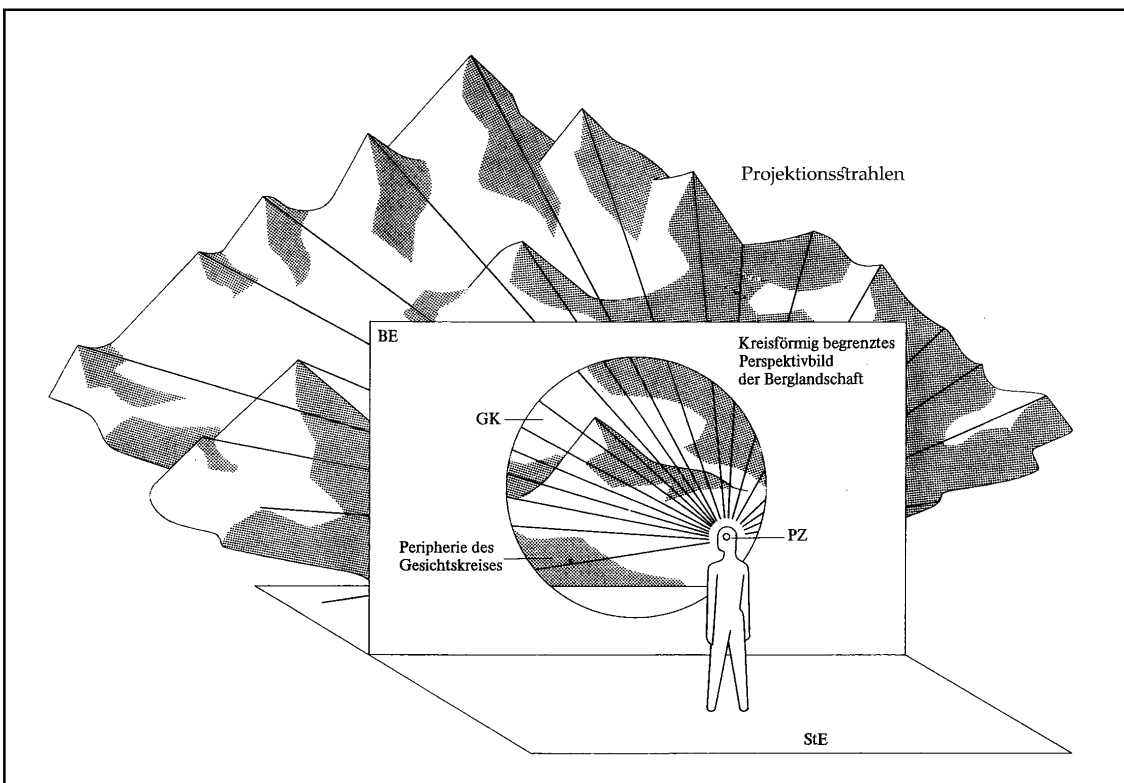


Abb. 5: Modell der Zentralprojektion mithilfe von Projektionsstrahlen bei der Betrachtung einer Landschaft

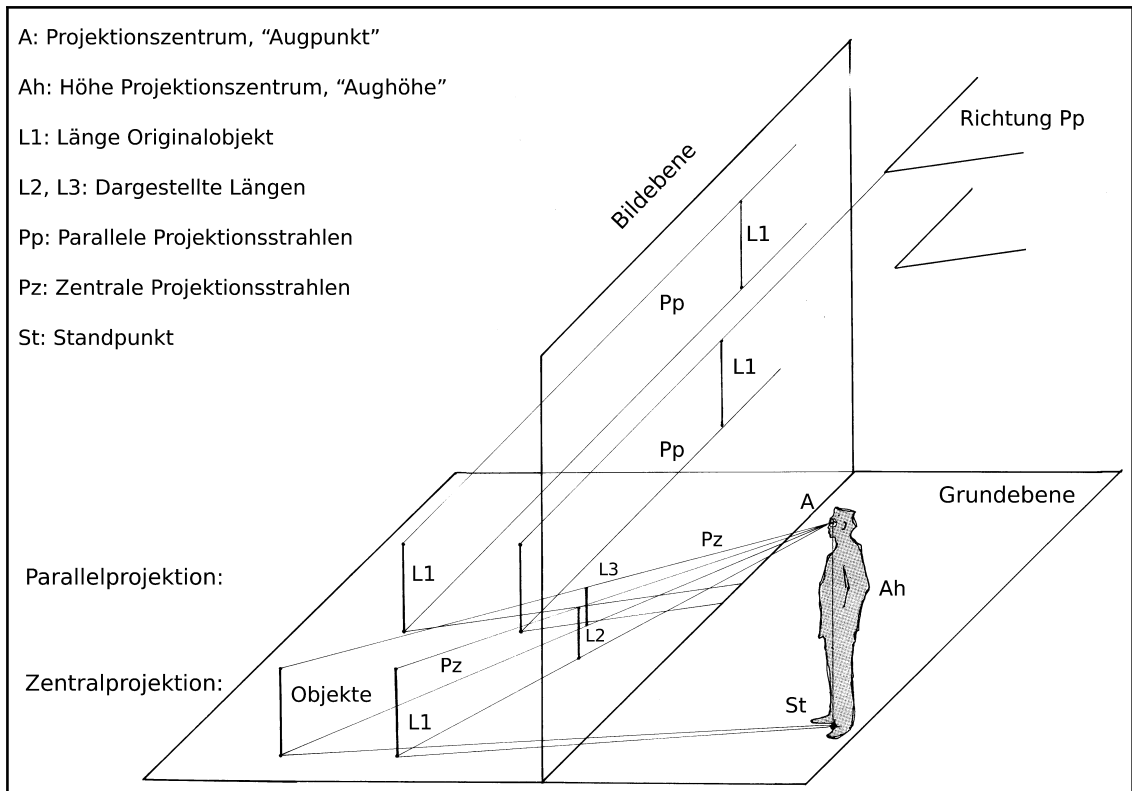


Abb. 6: Projektionsvorgang bei Parallel- und Zentralprojektionen mithilfe von Projektionsstrahlen, die eine Bildebene schneiden

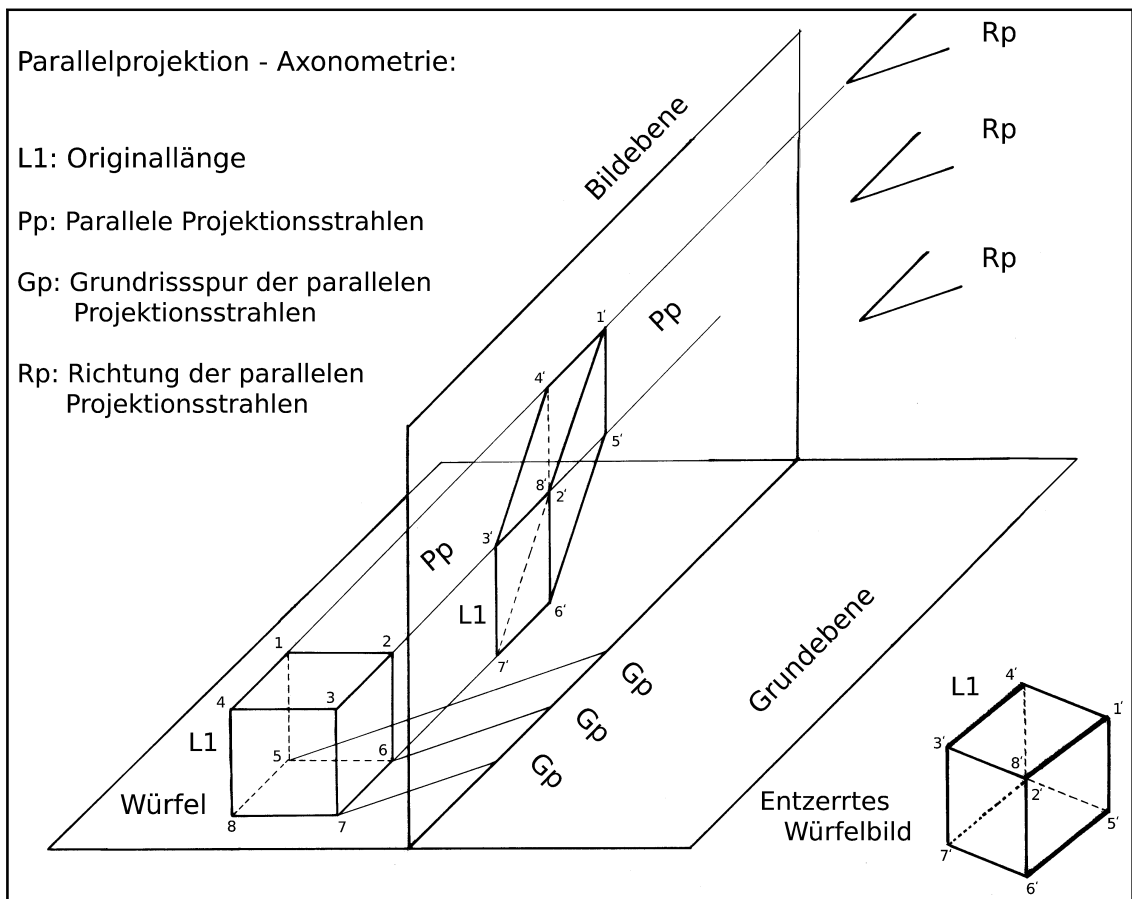


Abb. 7: Projektionsvorgang bei Parallelprojektion mithilfe paralleler Projektionsstrahlen, die eine Bildebene schneiden und einen Würfel von schräg oben treffen

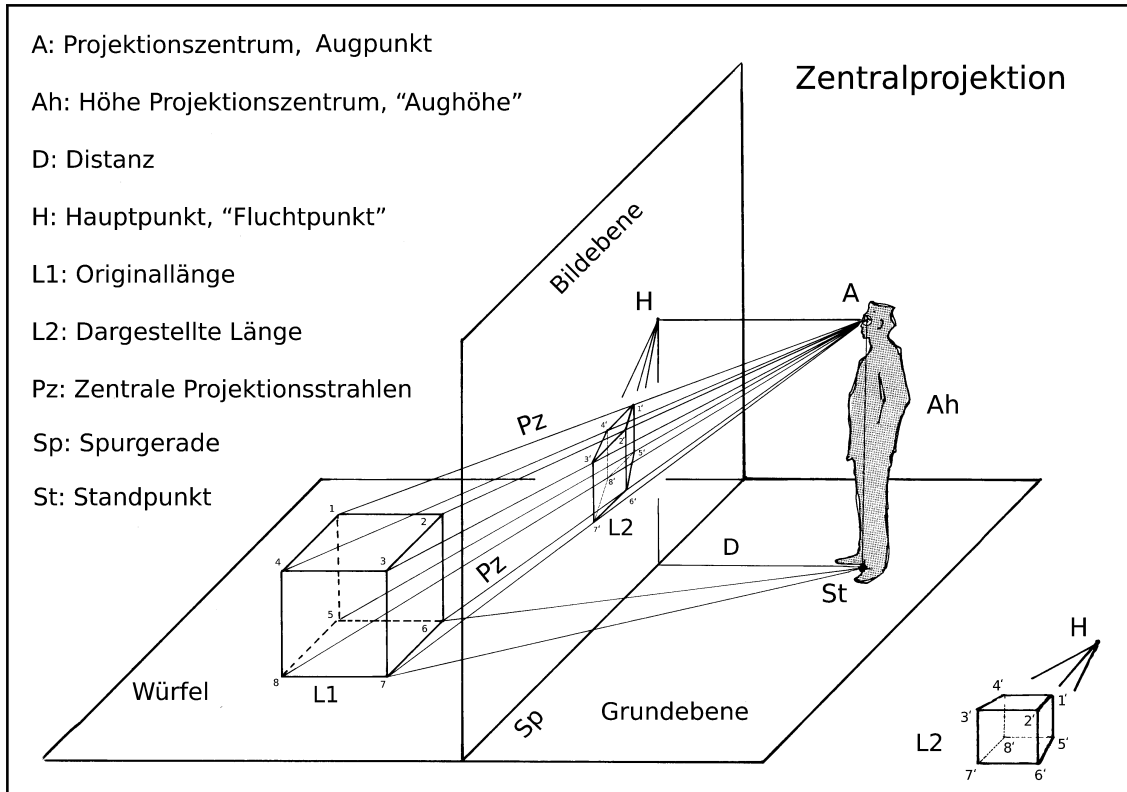


Abb. 8: Projektionsvorgang bei Zentralprojektion mithilfe zentral ausgedehnter Projektionsstrahlen, die eine Bildebene schneiden und einen Würfel von schräg oben treffen

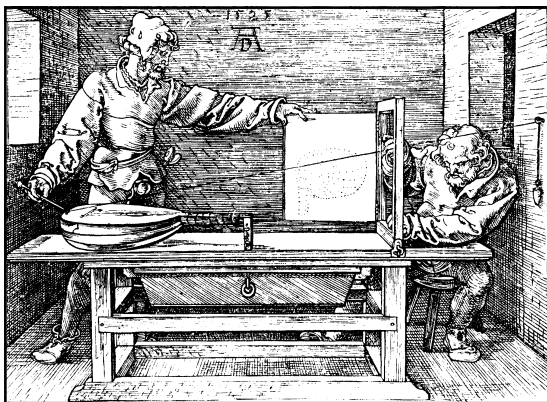


Abb. 9: Holzschnitt nach A. Dürer zur methodischen Vorgangsweise bei der zentralprojektiven Erzeugung eines zentralperspektivischen Bildes mithilfe von Schnüren als Stellvertreter für Projektionsstrahlen

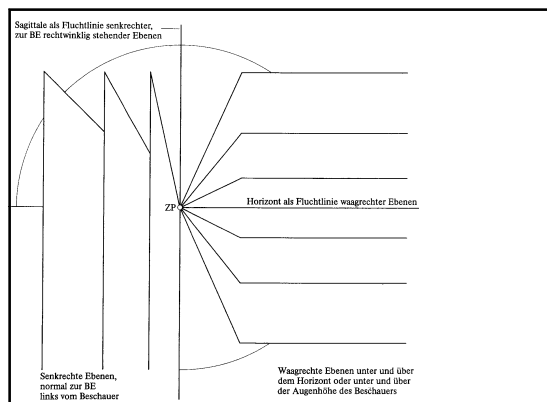


Abb. 10: Waagrechte und senkrechte Ebenen mit ihren Fluchtgeraden in der Zentralperspektive (konstruktiver Horizont, Sagittale)

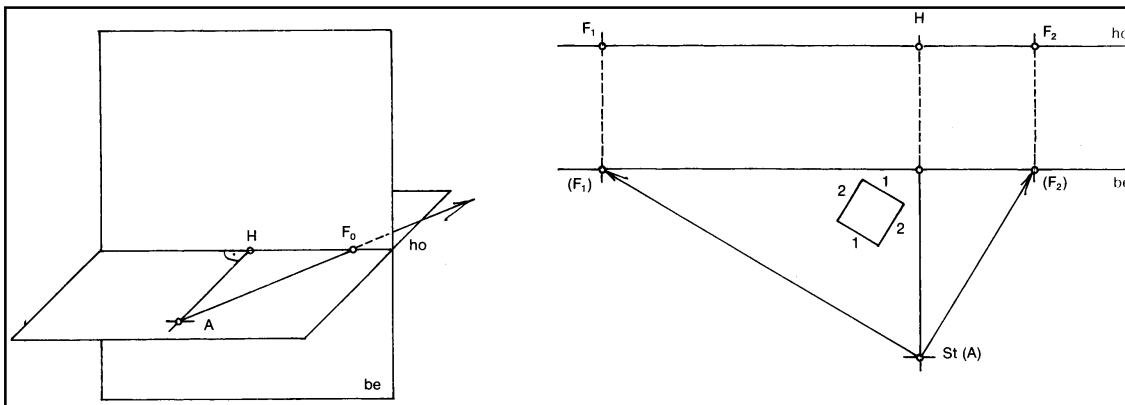


Abb. 11: Konstruktion von Fluchtpunkten in der Zentralperspektive gemäß Fluchtpunktsatz

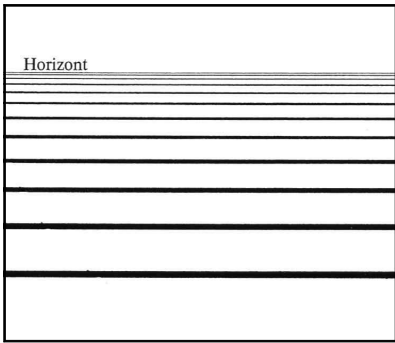


Abb. 12: Skizze zum Transversalenverhältnis in der Zentralperspektive

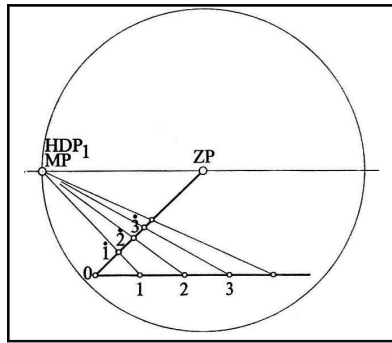


Abb. 13: Längenverkürzung in der Zentralperspektive mithilfe von Distanzpunkten im Aufbauverfahren

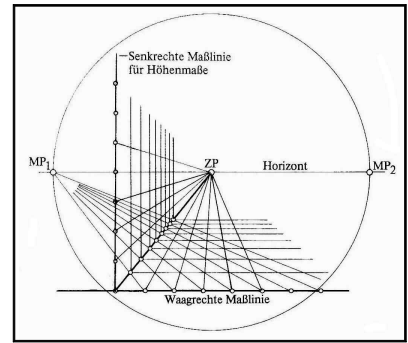


Abb. 14: Größenreduktion und Längenverkürzung in der Zentralperspektive mithilfe von Distanzpunkten im Aufbauverfahren

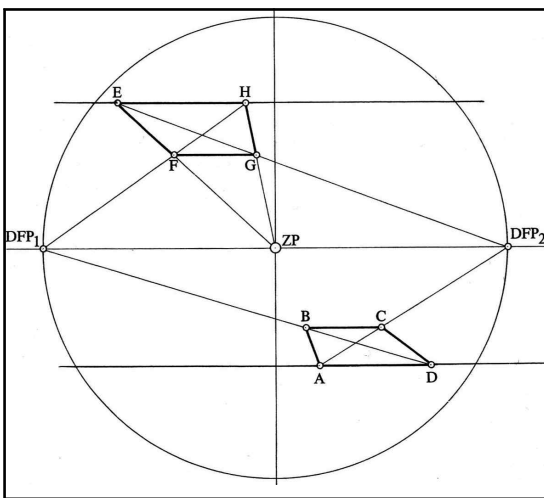


Abb. 15: Errichtung von Grundquadraten in Frontalperspektive mithilfe von Distanzpunkten im Aufbauverfahren

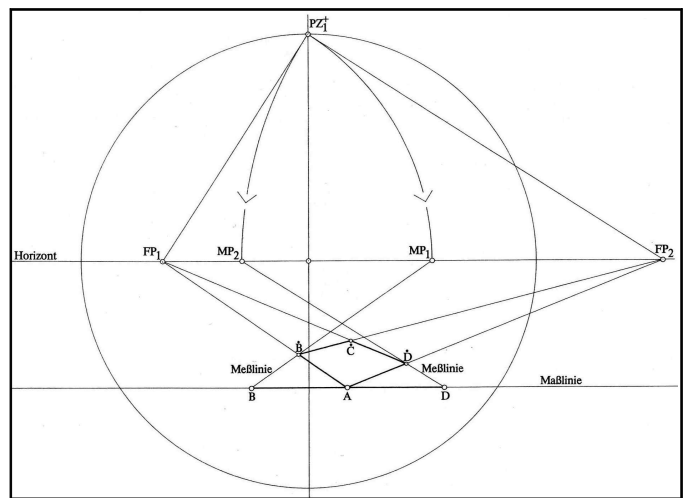


Abb. 16: Errichtung des Grundquadrats in Zweipunktperspektive mithilfe von Messpunkten im Aufbauverfahren

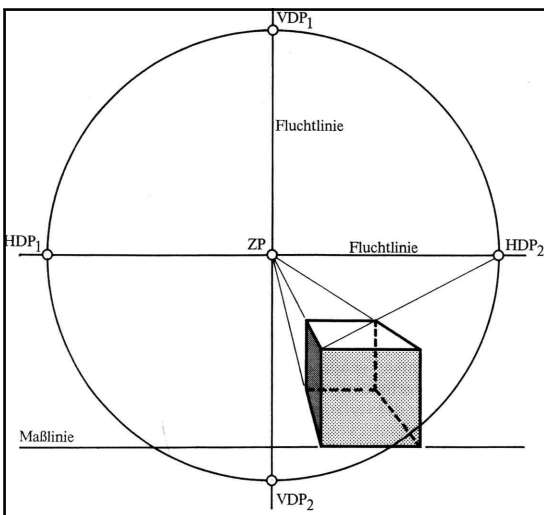


Abb. 17: Konstruktion eines Kubus in Frontalperspektive

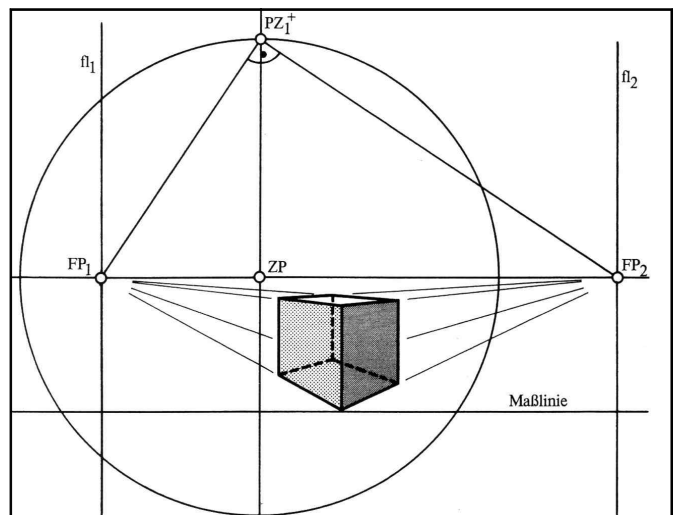


Abb. 18: Konstruktion eines Kubus in Schräg- oder Zweipunktperspektive

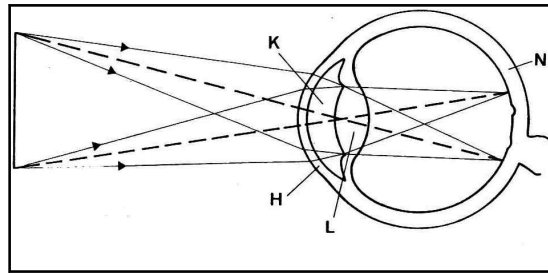
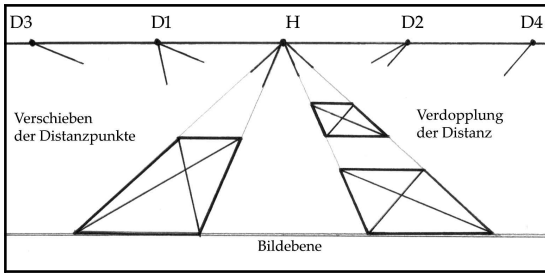


Abb. 19: Verschieben von Distanzpunkten ohne Änderung der Distanz (links) und Verdopplung der Distanz im Grundquadrat (rechts)

Abb. 20: Optik des Auges

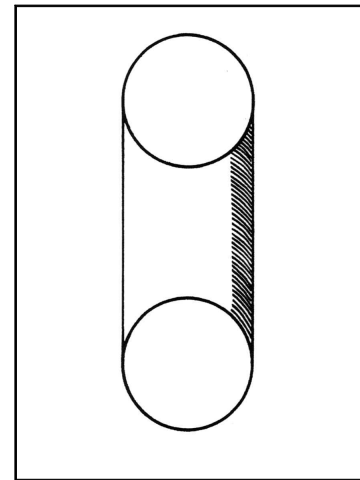
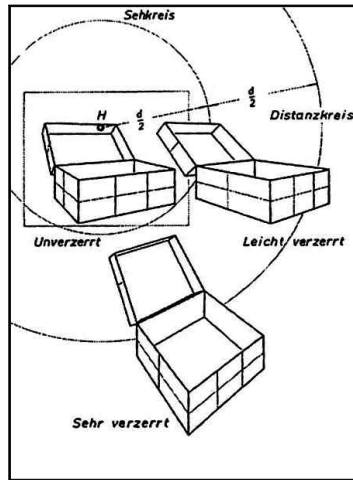
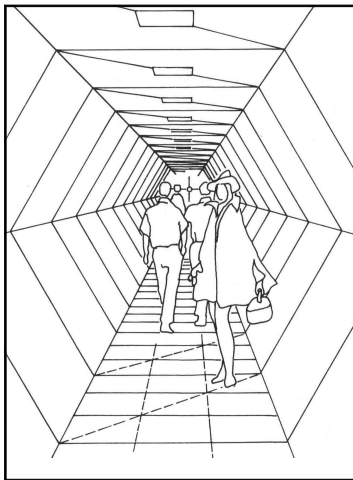


Abb. 21: Beispielzeichnung zur Horizont-Isokephalie in der Normalperspektive

Abb. 22: Auftreten von Randverzerrungen infolge eines erweiterten Sehkegels

Abb. 23: Zylinderskizze in Grundriss-Aufrisskombination (Mischperspektive) aus einem geometrischen Traktat des 17. Jh.

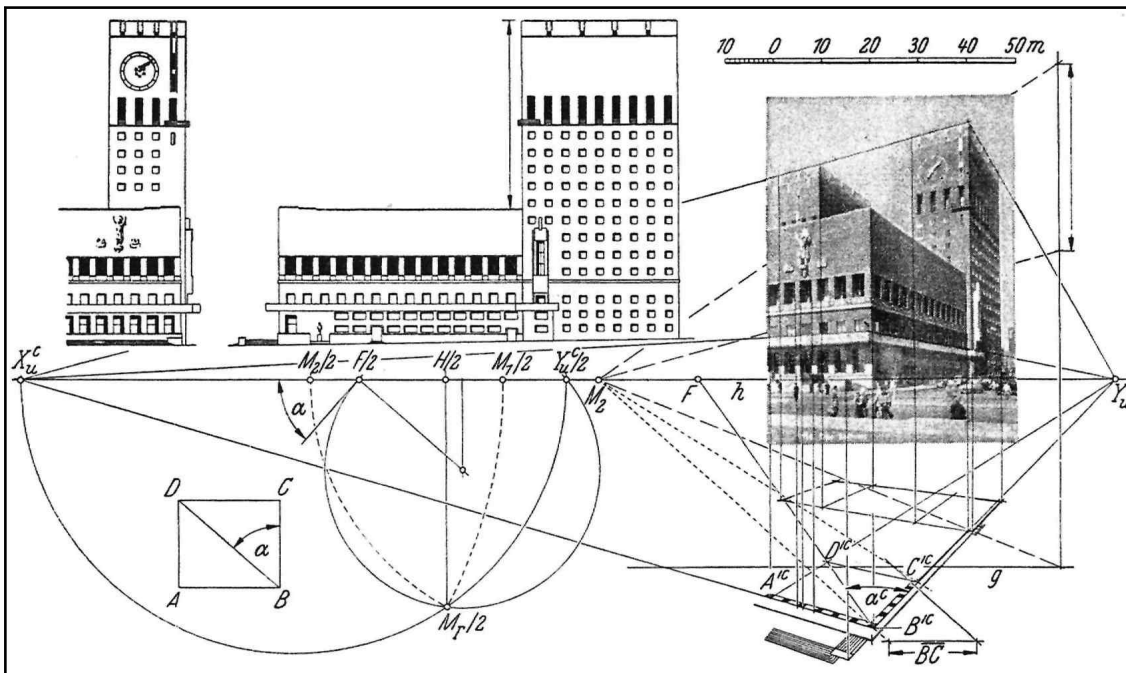


Abb. 24: Rekonstruktion von Fluchtpunkten, Hauptpunkt und Originalmaßstab (Aufriss, Kreuzriss) anhand einer gegebenen Zweipunktperspektive des Gebäudes und Zusatzinformation (Winkel)

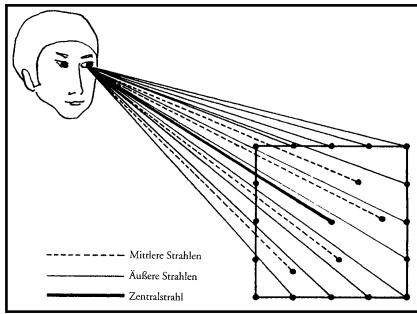


Abb. 25: Modell der Zentralprojektion nach Alberti mithilfe von Seh- oder Projektionsstrahlen

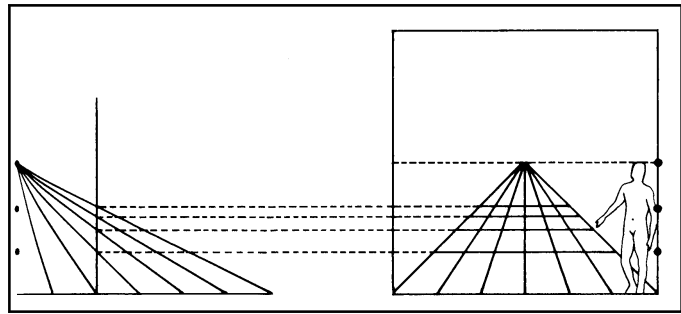


Abb. 26: Konstruktion eines Schachbretts in Frontalperspektive nach Alberti mithilfe einer Aufriss-Skizze und darin eingetragenen Projektionsstrahlen zur Konstruktion der Längenverkürzung

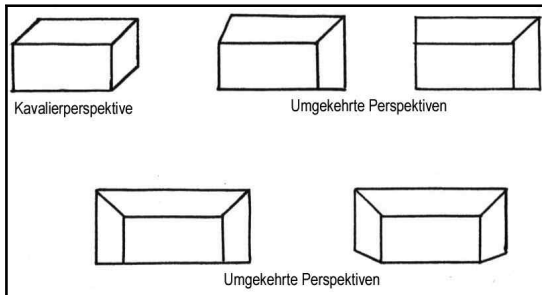


Abb. 27: Schema zur möglichen Entstehung von umgekehrten Perspektiven durch Abwandlung einer Kavalierverspektive

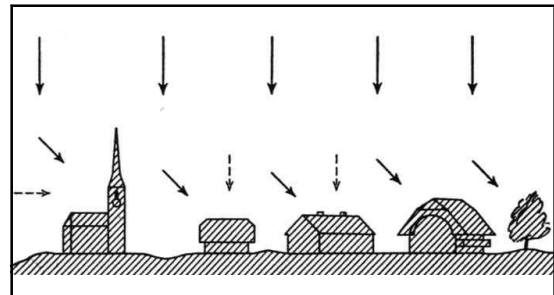


Abb. 28: Modell zur projektiven Vorgangsweise in Mischperspektiven mit Projektionsstrahlen aus verschiedenen Richtungen

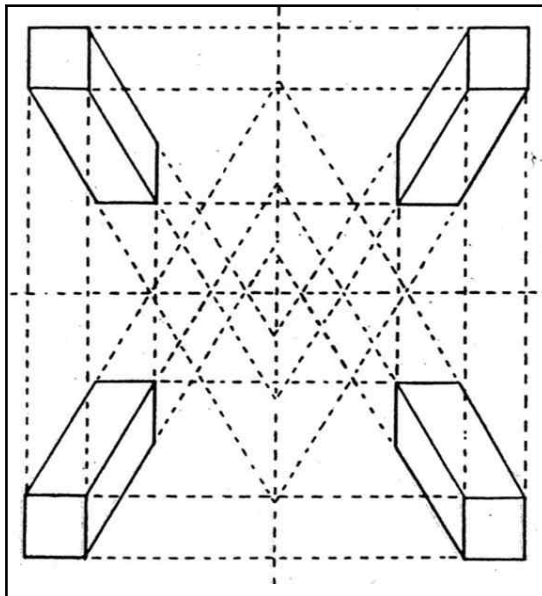


Abb. 29: Aufteilung von Raumsegmenten in der parallelperspektivischen Axialperspektive₁

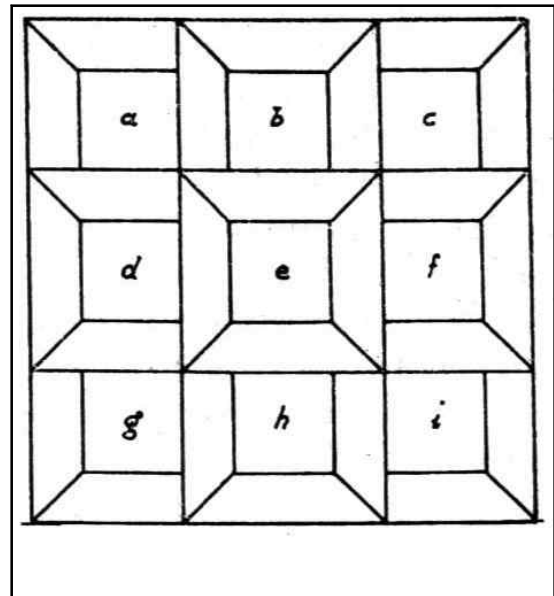


Abb. 30: Sog. „Taubenhaus-Arrangement“: Aufteilung des Bildraumes in 9 Raumsegmente anhand einer Protosagittalen und eines Protohorizonts in Axialperspektive₁

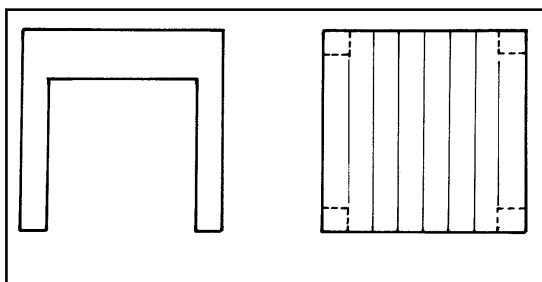


Abb. 31: Modell-Hocker in Grund- und Aufriss

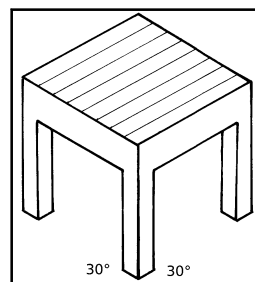


Abb. 32: Isometrie

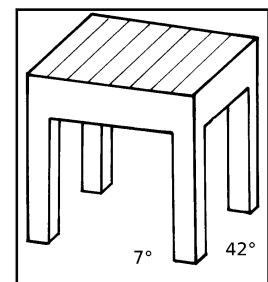


Abb. 33: Dimetrie

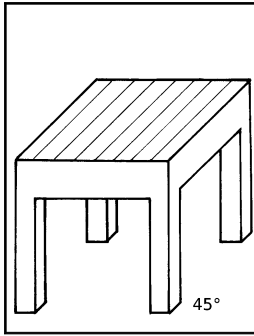


Abb. 34: Aufsichtige Kavalierperspektive

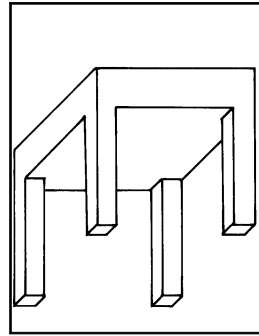


Abb. 35: Unteransichtige Kavalierperspektive

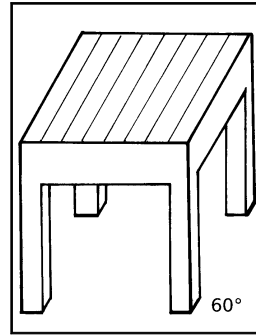


Abb. 36: Kabinettperspektive

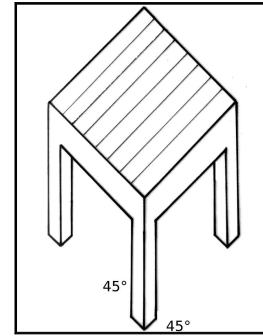


Abb. 37: Militärperspektive

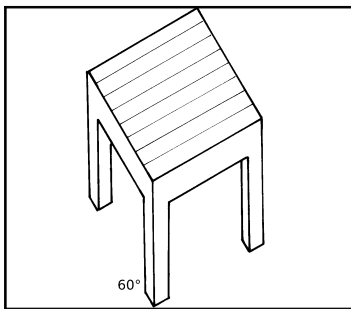


Abb. 38: Planometrie

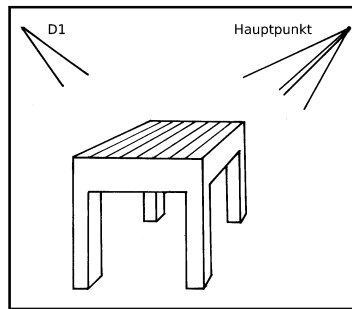


Abb. 39: Frontalperspektive/Normalperspektive, Seitenansicht von rechts

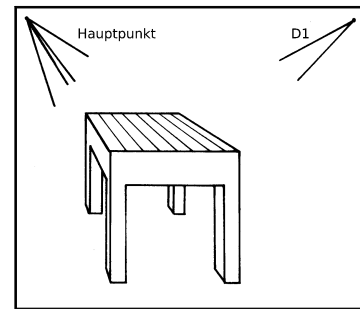


Abb. 40: Frontalperspektive/Normalperspektive, Seitenansicht von links

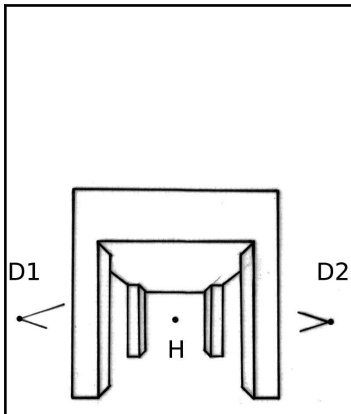


Abb. 41: Frontalperspektive, zentral-symmetrische Frontalansicht

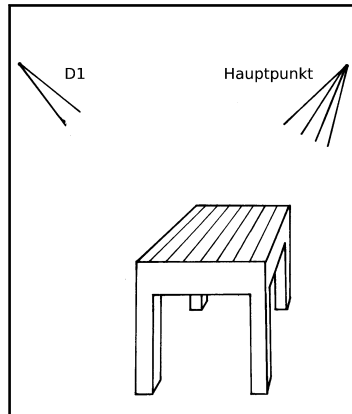


Abb. 42: Vogelperspektive₁, Seitenansicht von rechts

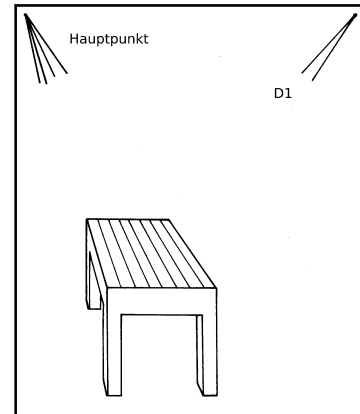


Abb. 43: Steile Vogelperspektive₁, Seitenansicht von links

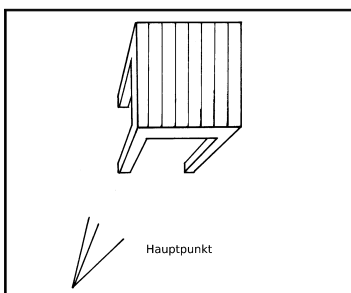


Abb. 44: Vogelperspektive₃, Seitenansicht von links

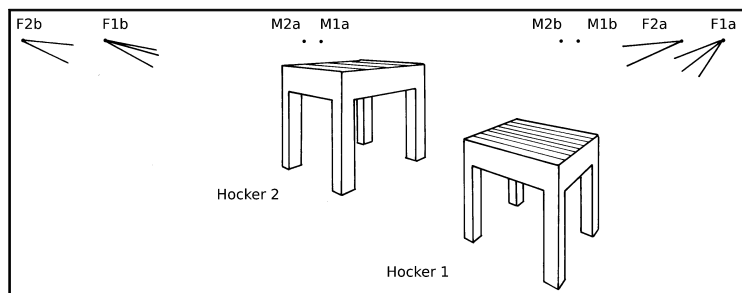


Abb. 45: Schrägperspektive (Zweipunktperspektive) kombiniert mit Normalperspektive (links) und Vogelperspektive (rechts)

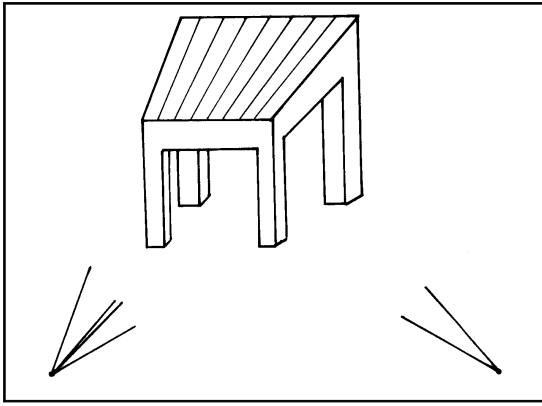


Abb. 46: Umgekehrte Perspektive, Seitenansicht von rechts

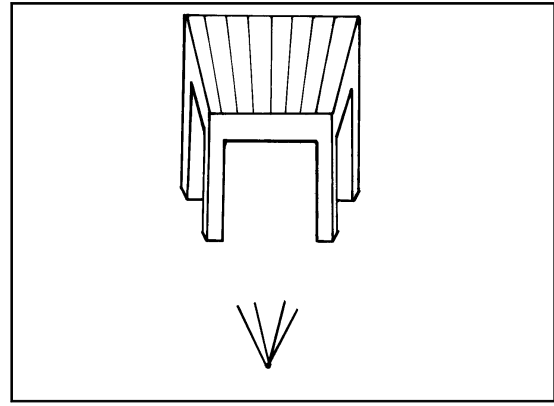


Abb. 47: Umgekehrte Perspektive, zentral-symmetrische Frontalansicht

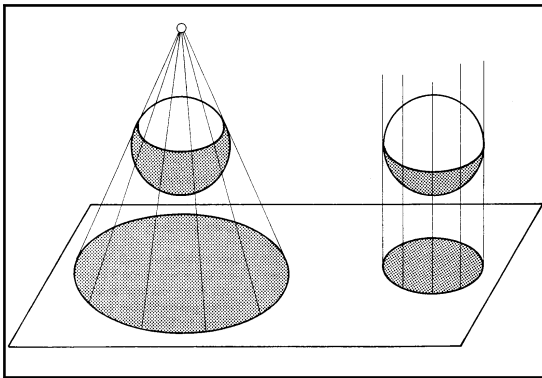


Abb. 48: Parallel- und Zentralbeleuchtung einer Kugel mit von oben einfallenden Lichtstrahlen, Schlag- und Eigenschatten

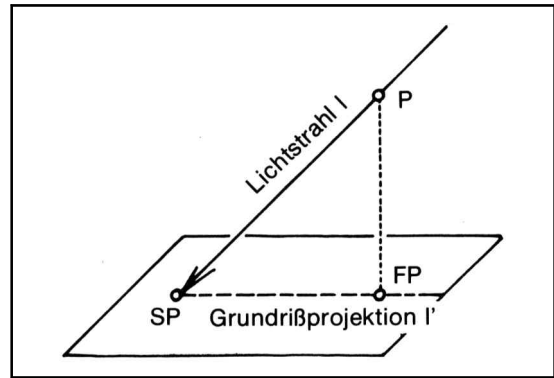


Abb. 49: Konstruktion von Schattenpunkten

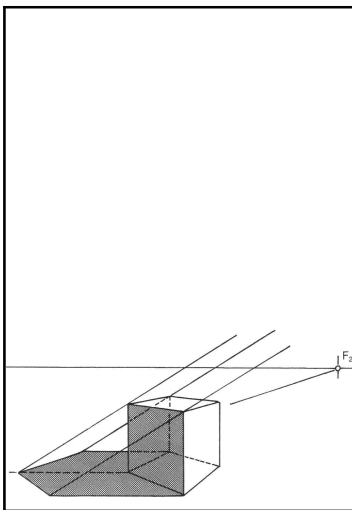


Abb. 50: Kubus bei Sonnenbeleuchtung in Zentralperspektive. Lichteinfall seitlich vom Betrachter (Parallelbeleuchtung)

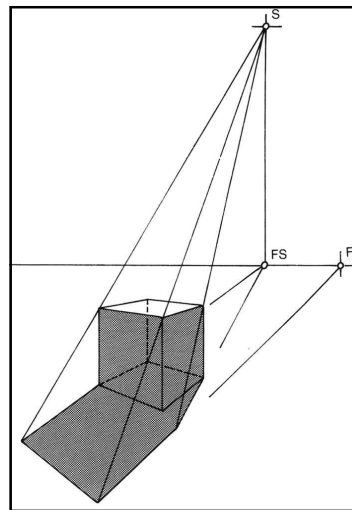


Abb. 51: Kubus bei Sonnenbeleuchtung in Zentralperspektive. Lichtquelle vor dem Betrachter (Zentralbeleuchtung)

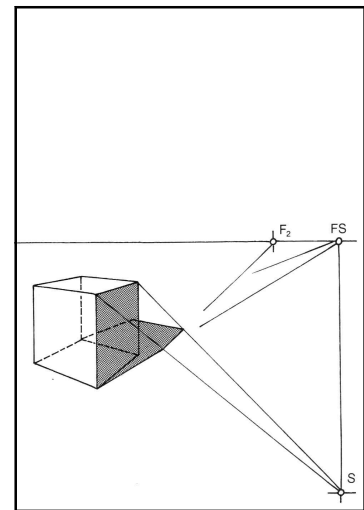


Abb. 52: Kubus bei Sonnenbeleuchtung in Zentralperspektive. Lichtquelle hinter dem Betrachter (Zentralbeleuchtung)

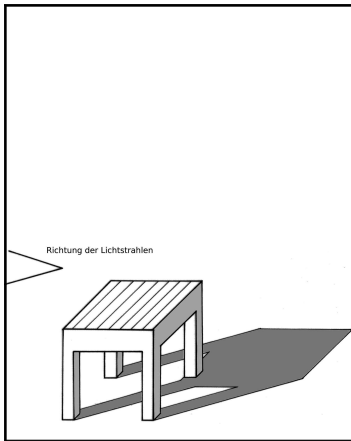


Abb. 53: Kavalierperspektive mit Parallelbeleuchtung, Lichteinfall schräg seitlich hinter dem Betrachter

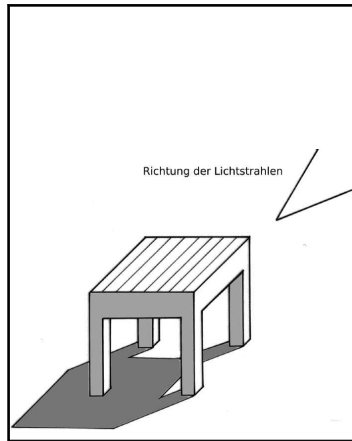


Abb. 54: Kavalierperspektive mit Parallelbeleuchtung, Lichteinfall schräg seitlich vor dem Betrachter

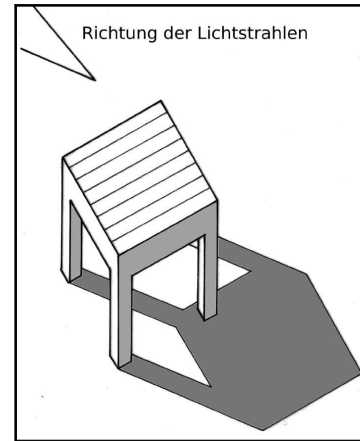


Abb. 55: Militärperspektive mit Parallelbeleuchtung, Lichteinfall seitlich vom Betrachter

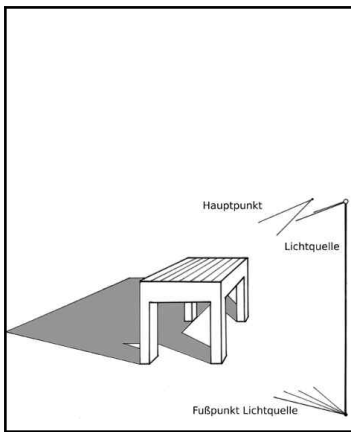


Abb. 56: Normal-Frontalperspektive mit Zentralbeleuchtung, Lichtquelle seitlich vom Betrachter

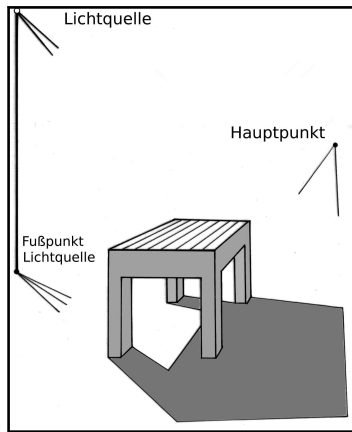


Abb. 57: Normal-Frontalperspektive mit Zentralbeleuchtung, Lichtquelle seitlich vor dem Betrachter

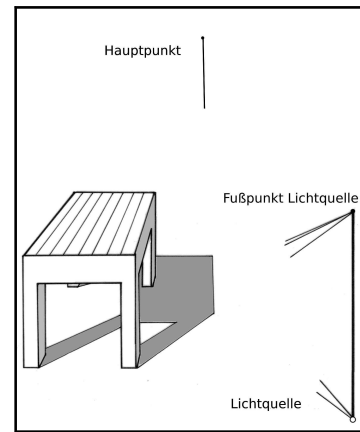


Abb. 58: Normal-Frontalperspektive mit Zentralbeleuchtung, Lichtquelle schräg seitlich hinter dem Betrachter

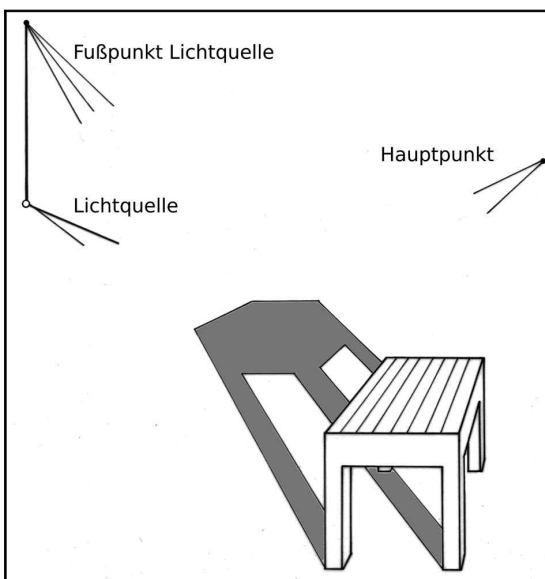


Abb. 59: Vogel-Frontalperspektive₁ mit Zentralbeleuchtung, tiefstehende Lichtquelle hinter dem Betrachter

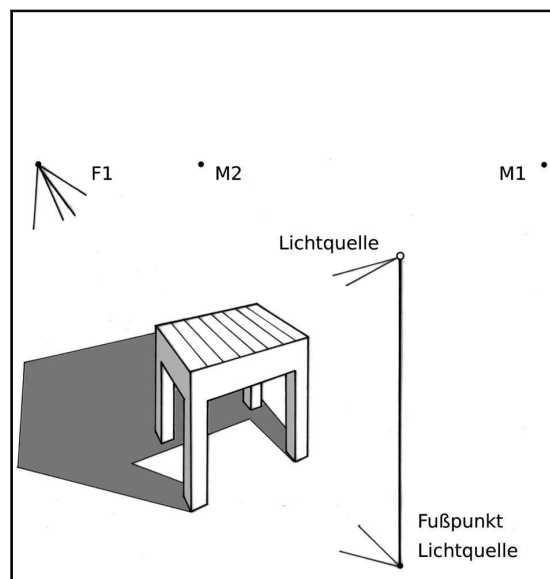


Abb. 60: Vogel-Schrägperspektive mit Zentralbeleuchtung, niedrige Lichtquelle seitlich vom Betrachter



Abb. 61: Luft- und Farbperspektive in der Photographie (Gaisberg mit Blick in den Flachgau)



Abb. 62: Luft- und Farbperspektive in der Photographie (Gaisberg mit Blick auf den Untersberg und die Stadt Salzburg)

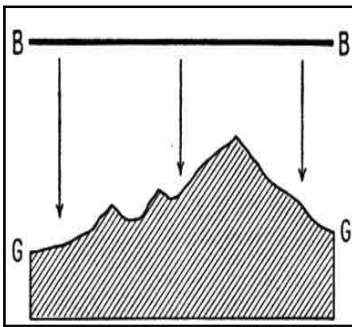


Abb. 63: Orthogonalprojektion auf eine horizontale Bildebene zur Erzeugung eines Grundrisses (Karte_{Max})

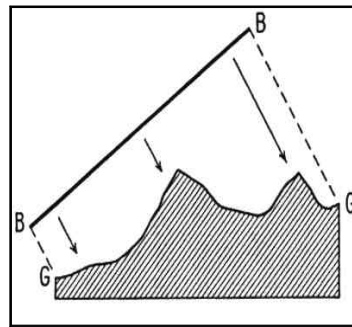


Abb. 64: Parallelprojektion auf eine schräge Bildebene mit schräg einfallenden Projektionsstrahlen zur Erzeugung einer Axonometrie („Perspektivische Karte“)

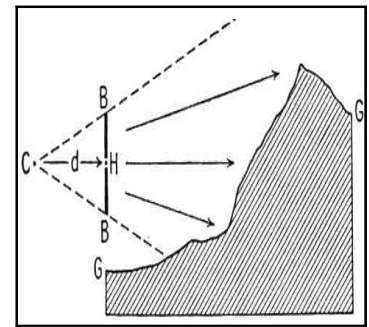


Abb. 65: Zentralprojektion auf eine vertikale Bildebene zur Erzeugung einer Vogelperspektive₁ („Perspektivische Karte“)

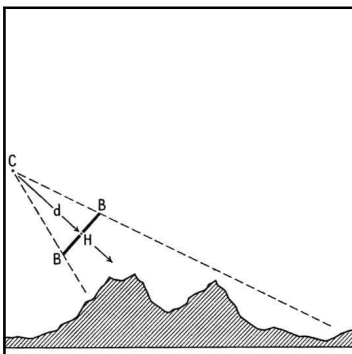


Abb. 66: Zentralprojektion auf eine schräge Bildebene zur Erzeugung einer Vogelperspektive₂ („Perspektivische Karte“)

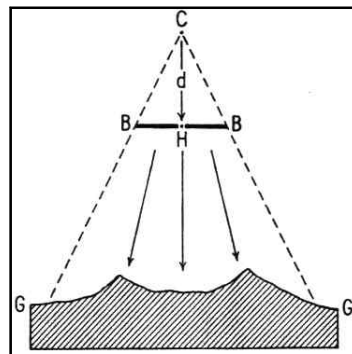


Abb. 67: Zentralprojektion auf eine horizontale Bildebene zur Erzeugung einer Vogelperspektive₃ („Perspektivische Karte“)

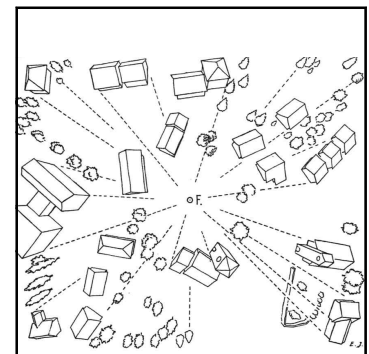


Abb. 68: Vogelperspektive₃ einer Landschaft

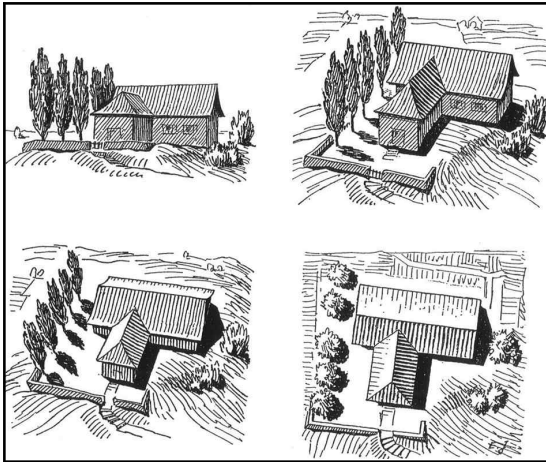


Abb. 69: Ansicht eines Hauses in Normalperspektive, Vogelperspektive₁, sehr steile Vogelperspektive₁ und Vogelperspektive₃

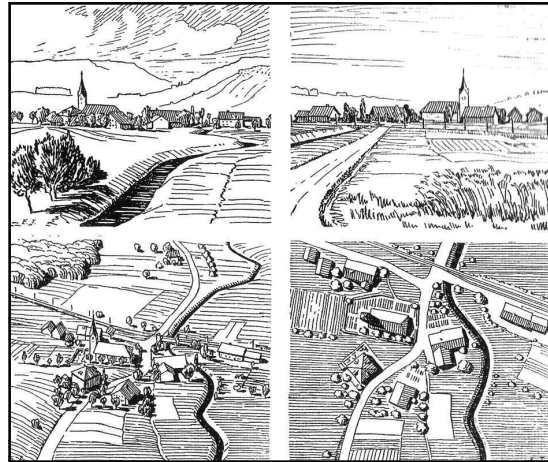


Abb. 70: Ansicht einer Ortschaft in Normalperspektive, Vogelperspektive₁ und zweimal Vogelperspektive₃

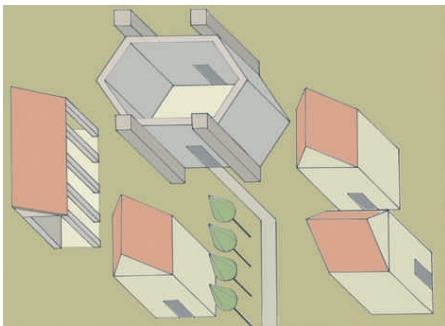


Abb. 71: Modell-Landschaft in Militärperspektive

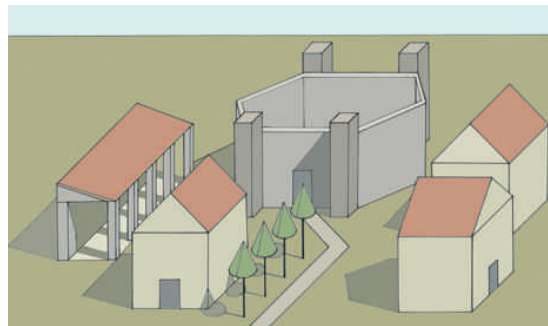


Abb. 72: Modell-Landschaft in Kavalierverspektive mit Parallelbeleuchtung und seitlichem Lichteinfall von rechts



Abb. 73: Modell-Landschaft in Axialperspektive₁ mit Parallelbeleuchtung und seitlichem Lichteinfall von rechts



Abb. 74: Modell-Landschaft in Normal-Frontalperspektive



Abb. 75: Modell-Landschaft in Vogelperspektive₁

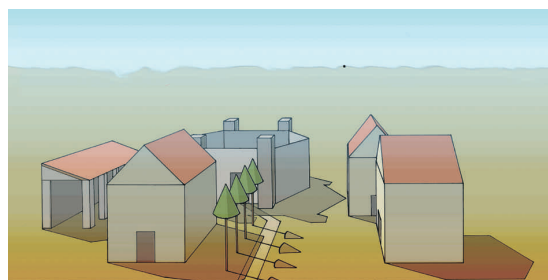


Abb. 76: Modell-Landschaft in Vogelperspektive₁ mit Luft- und Farbperspektive, Parallelbeleuchtung und seitlichem Lichteinfall von links vor dem Betrachter (leichtes Gegenlicht)

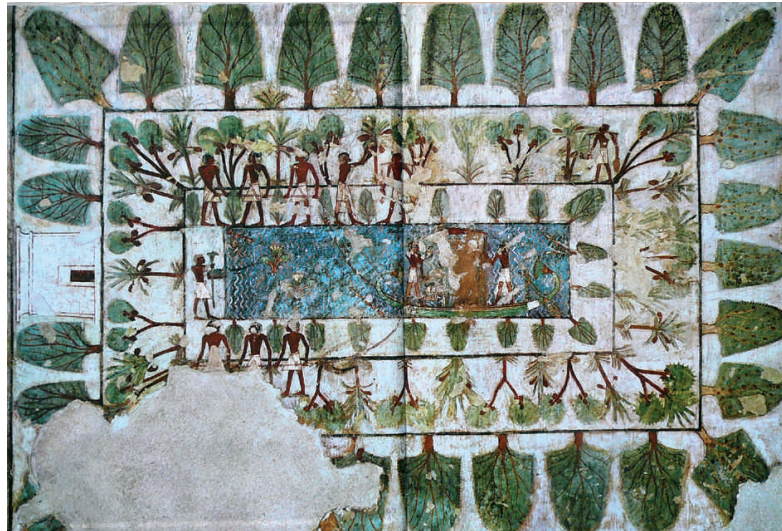


Abb. 77: Wandmalereifragment mit Gartenmalerei aus dem Grab des Neb-Amun in Theben, 18. Dynastie (um 1400 v. Chr.), künstlicher Gartenteich und Baumpflanzungen; London, British Mus. inv. 37983



Abb. 78: Wandmalereifragment mit Gartenmalerei aus dem Grab des Rechmire in Theben 18. Dynastie (1500–1300 v. Chr.), künstlicher Teich mit Enten und Baumumrandung

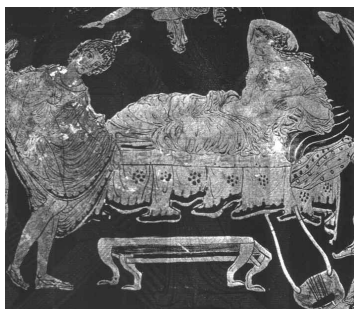


Abb. 79: Apulische Pelike um 380–370 v. Chr., dem Laodamia-Maler zugeschrieben, ruhender Apollo und Schemel in cavalierperspektivischer Unteransicht; London, British Mus. inv. F 311

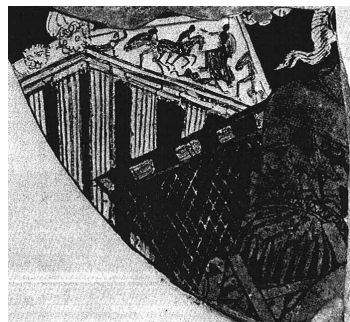


Abb. 80: Vasenfragment mit unteransichtiger Tempeldarstellung in Überecklage, 1. Drittel 4. Jh. v. Chr., Würzburg, Martin von Wagner-Museum

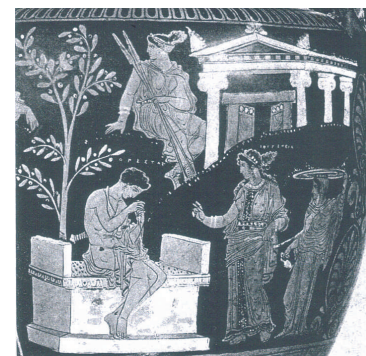


Abb. 81: Apulischer Volutenkrater um 350–330 v. Chr., dem Ilioupersis-Maler zugeschrieben, Neapel MN F81H3223, Darstellung mit Orestes und Iphigenia beim Tempel der Artemis auf Tauris



Abb. 82: Apulische Hydria des späten 4. Jh. v. Chr., Jüngling im kavalierperspektivischen Naiskos, British Mus. inv. F283



Abb. 83: Apulische Amphora vom Ende des 4. Jh. v. Chr., Szene mit Dame und Dienerin in einem Naiskos in Axialperspektive, Rom, Villa Giulia inv. 15691

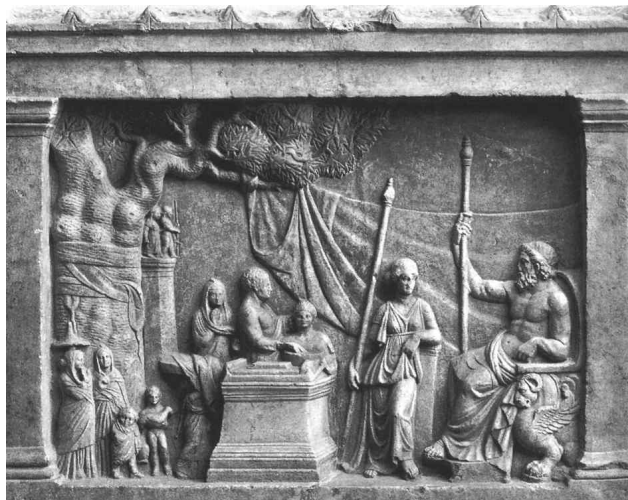


Abb. 84: Hellenistisches Votivrelief mit ländlichem Heiligtum, 2. Hälfte 3. Jh. v. Chr., München Glyptothek inv. 206



Abb. 85: Fassade des sog. „Philippsgrabes“ in Vergina, Landschaftsfries (Querpanorama) mit Jagdszenen, zwischen 340–330 v. Chr.



Abb. 86: Chinesische Landschaftsmalerei, „Das Rong-xi-Studio“, Ni Zan, (1301–1374), Tusche auf Papier, Hängerrolle, Palastmuseum Taipeh

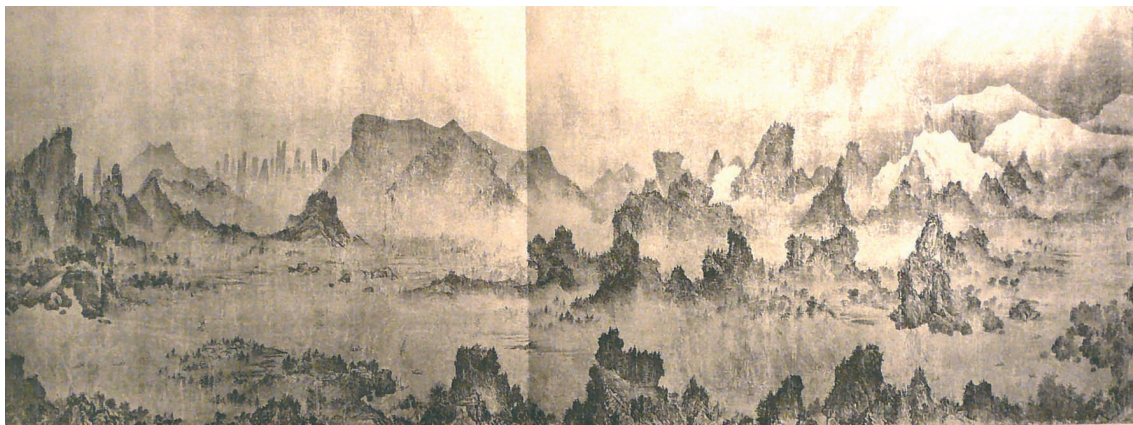


Abb. 87: Chinesische Langrolle mit Querpanorama einer Uferlandschaft am Yang-tse in annähernder Vogelperspektive, dem Chü Jan zugeschrieben, Sung-Dynastie, 2. H. 10. Jh. n. Chr.

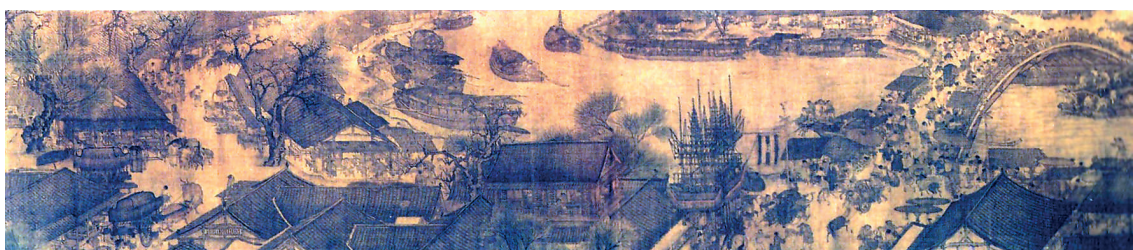


Abb. 88: Seidenrolle Qingming shanghe tu („Zum Frühlingsfest den Fluss hinauf fahren“), Querpanorama mit Landschaftsszenen in zentral-parallelperspektivischer Mischperspektive, dem Maler Zhang Zeduan in der 1. H. des 12. Jh. zugeschrieben. Palastmuseum Beijing



Abb. 89: Stadtansicht von Damaskus aus der Schedelschen Weltchronik von 1493, Blatt XXXVIII



Abb. 90: Stadtansicht von Mantua aus der Schedelschen Weltchronik von 1493, Blatt LXXXVIII



Abb. 91: Stadtansicht von Neapel aus der Schedelschen Weltchronik von 1493, Blatt XLII



Abb. 92: Stadtansicht von Lyon aus der Schedelschen Weltchronik von 1493, Blatt LXXXVIII

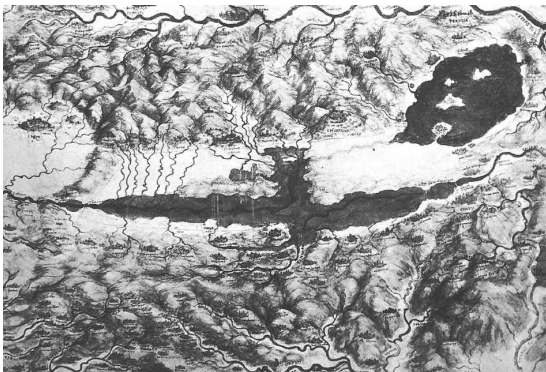


Abb. 93: Perspektivische Karte Umbriens in Vogelperspektive²⁻³ von Leonardo da Vinci, um 1503, Ausschnitt mit Arezzo, Trasimener-See und Perugia, Blick Richtung Osten, Royal Collection, Windsor



Abb. 94: Perspektivische Karte der Toskana in Vogelperspektive²⁻³ von Leonardo da Vinci, um 1503, Ausschnitt mit Pisa und dem Arno-Tal, Royal Collection, Windsor

Abb. 95: Kabinettperspektive eines walachischen Wehrbauerdorfes mit Palisadenzaun, Wachtürmen und Wassergraben aus dem Werk des J. W. Valvasor über „Die Ehre des Herzogthums Krain“ von 1689

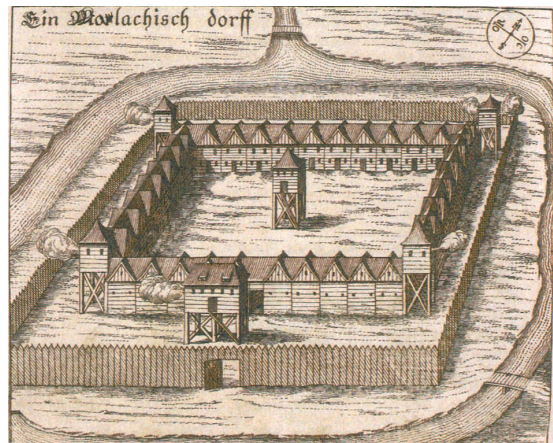


Abb. 96: Panoramadarstellung der Stadt Paris vom Turm St. Jacques aus gesehen mit Blick Richtung Notre Dame, von Hubert Sattler 1866



Abb. 98: Villa Lante in Vogelperspektive₁, aus der Villa Lante (Casino 1) Fresken der Zuccari-Schule (1578)

Abb. 97: Villa von Caprarola in Vogelperspektive₁, aus der Villa Lante (Casino 1) Fresken der Zuccari-Schule (1578)



Abb. 99: Villa von Caprarola in Normalperspektive, aus der Villa von Caprarola (16. Jh.), Vestibül



Abb. 100: Panoramadarstellung mit „sakral-idyllischer“ Landschaft in zentralperspektivischer Mischperspektive, großformatiges Fresko aus der Villa d'Este in Tivoli, Saal des Hercules (Westwand), zwischen 1565–66 von Girolamo Muziano und seinen Gehilfen gefertigt

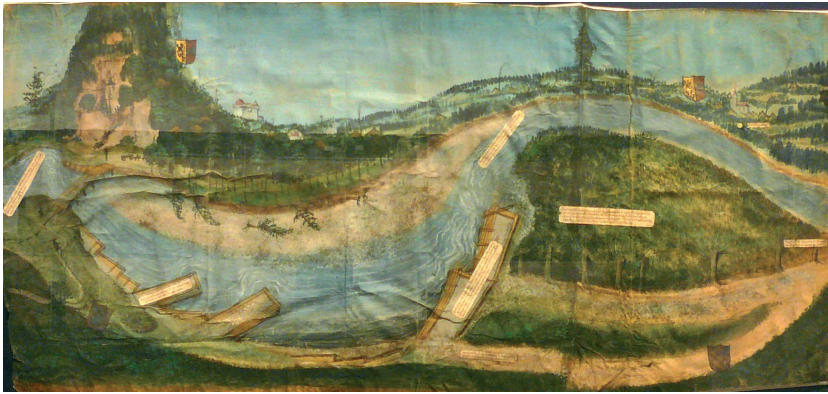


Abb. 101: Kartenverwandte Augenscheinkarte („perspektivische Karte“ in Mischperspektive) der Saalach bei Staufeneck von ca. 1525, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, Plansammlung 8401



Abb. 102: Kartenverwandte Augenscheinkarte (Mischperspektivische) Ansicht des Inntals von Joachim Öster um 1576, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, Plansammlung 2414



Abb. 103: Rundpanorama der Stadt Salzburg in Vogelperspektive¹, Detail mit Blick von der Festung Richtung Kapuzinerberg, von Johann Michael Sattler, Friedrich Loos, Johann Josef Schindler, 1825–29, Öl auf Leinwand, Panorama-Museum



Abb. 104: Rundpanorama der Stadt Salzburg in Vogelperspektive¹, Detail mit Blick von der Festung Richtung Untersberg, von Johann Michael Sattler, Friedrich Loos, Johann Josef Schindler, 1825–29, Öl auf Leinwand, Panorama-Museum

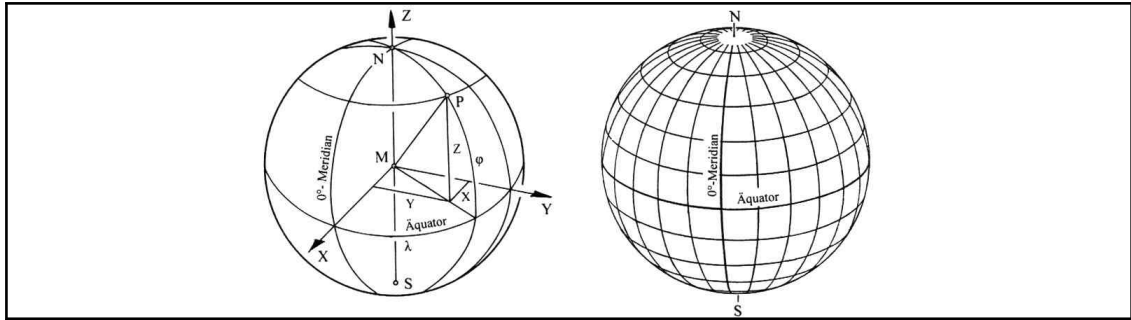


Abb. 105: Geographisches Koordinatensystem mit Breiten- und Längenkreisen (Parallelkreise und Meridiane)

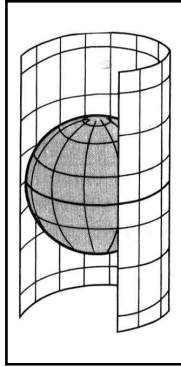


Abb. 106: Zylinderprojektion

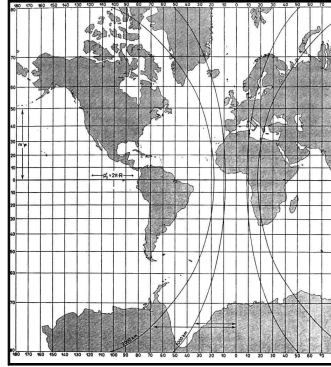


Abb. 107: Karte in Mercator-Projektion (Zylinderprojektion)

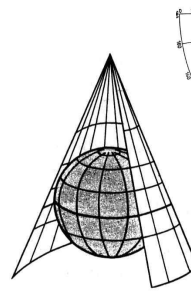


Abb. 108: (echte) Kegelprojektion

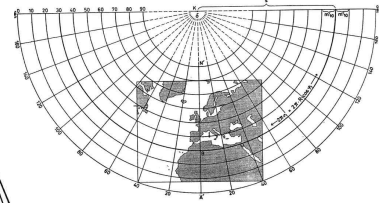


Abb. 109: Europa-Karte in Kegelprojektion

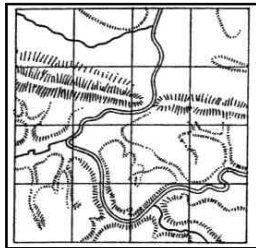


Abb. 110: Grundrisskarte der Porta Westfalica, Karte_{Max}

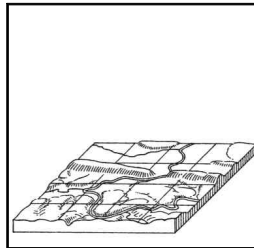


Abb. 111: Axonometrie der Porta Westfalica (Kavalierperspektive)

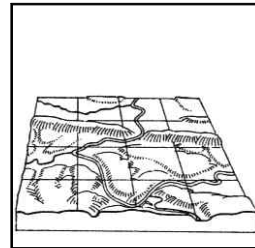


Abb. 112: Vogelperspektive₁ der Porta Westfalica mit niedriger Draufsicht

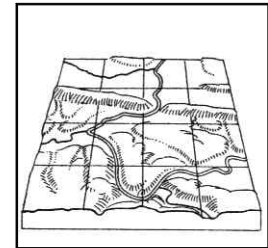


Abb. 113: Vogelperspektive₂ der Porta Westfalica mit steiler Aufsicht

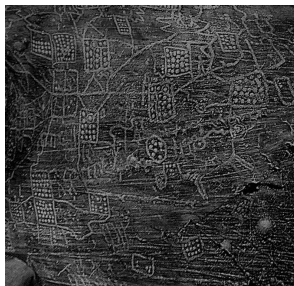


Abb. 114: Felsritzungen aus Valcamonica in den ligurischen Alpen, Bedolina-Bildkarte, 1900–1200 v. Chr.

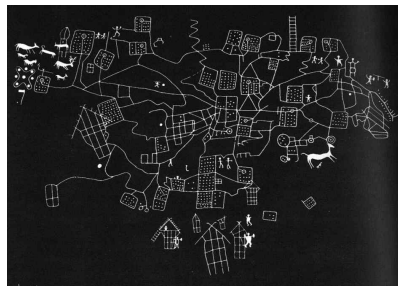


Abb. 115: Bedolina-Bildkarte, 1900–1200 v. Chr., beide Entstehungsphasen in Umzeichnung

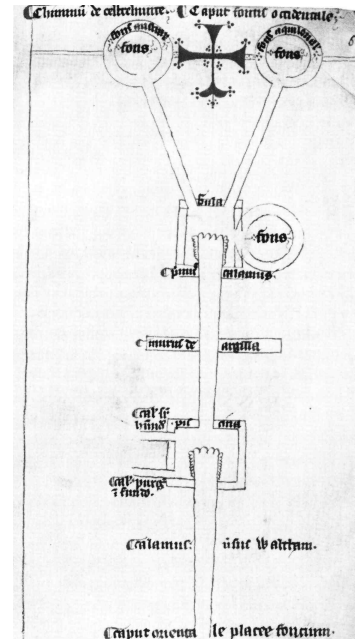


Abb. 116: Englische Regionalkarte, 13. Jh. mit Wasserversorgungs- und Kanalsystem der Abtei von Waltham in topologischer Struktur, British Library, London (Harl. MS. 391, fol. 6r)



Abb. 117: Hereford-Ökumenekarte, Kathedrale von Hereford, nach Richard Haldingham, 1276–1283



Abb. 118: Ebstorfer Weltkarte, Faksimile nach Miller; ca. 1237, im Raum Hannover entstanden



Abb. 119: Physiographische Karte Chinas nach Raisz



Abb. 120: Cantino-Planisphäre von 1502, Ausschnitt mit Afrika, Europa, Amerika als Beispiel einer Renaissance-Bildkarte

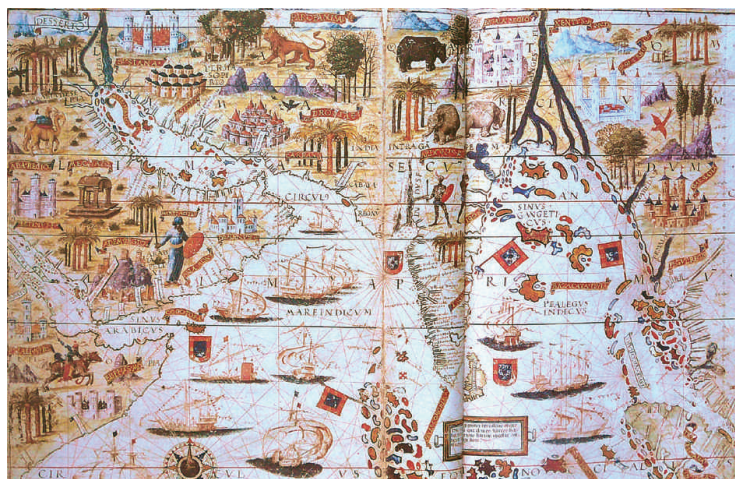


Abb. 121: Portulankarte des Indischen Ozeans von Pedro Reinel als Beispiel einer Renaissance-Bildkarte, 1519, Bibliothèque Nationale de France, Paris

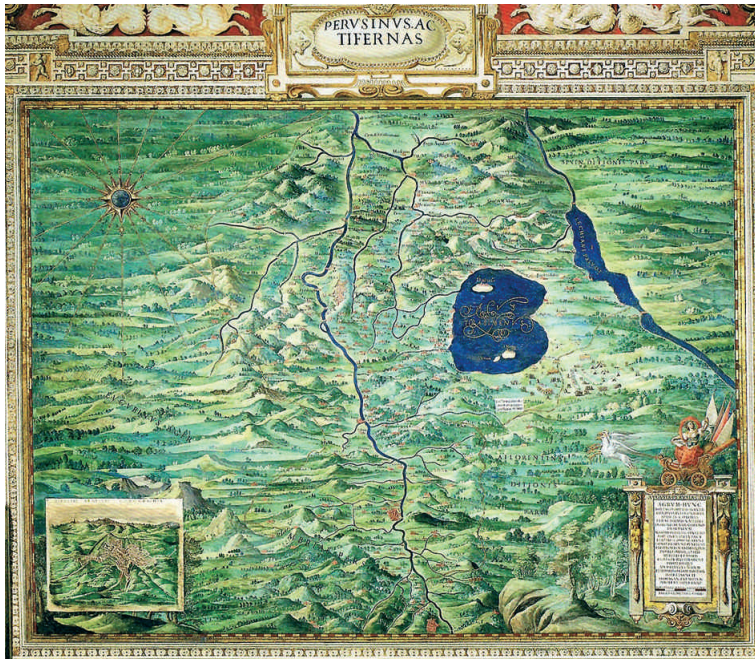


Abb. 122: Fresken der Galleria delle Carte Geografiche des Vatikans, 1580–1581, Bildkarte des Territoriums von Perugia und Città di Castello



Abb. 123: Fresken der Galleria delle Carte Geografiche des Vatikans, 1580–1581, Perspektivische Karte (vogelperspektivische Mischperspektive) der Stadt Perugia, sog. Chorographia



Abb. 124: Kartenverwandter Stadtplan Zürichs in Kabinettperspektive von Jos Murer (1576)

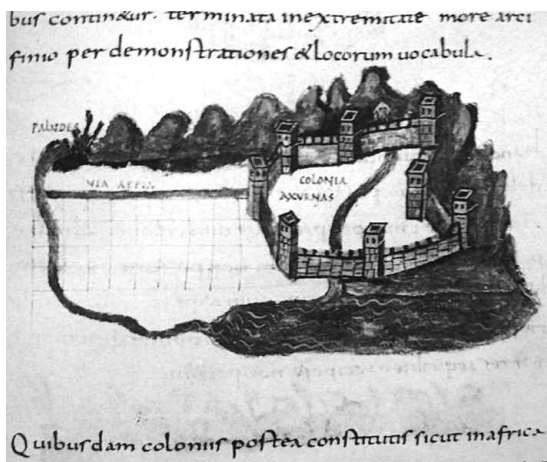


Abb. 125: Buchmalerei aus dem Corpus Agrimensorum (Codex Palatinus). Koloniestadt Anxur-Tarracina (Terracina) mit limitiertem Umland in mischperspektivischem Bildkartenverfahren. Miniatur des späten 5. Jh. zum Text des Hyginus Gromaticus, Bibliotheca Apostolica, Vatikan, Pal. lat. 1564 fol. 89r

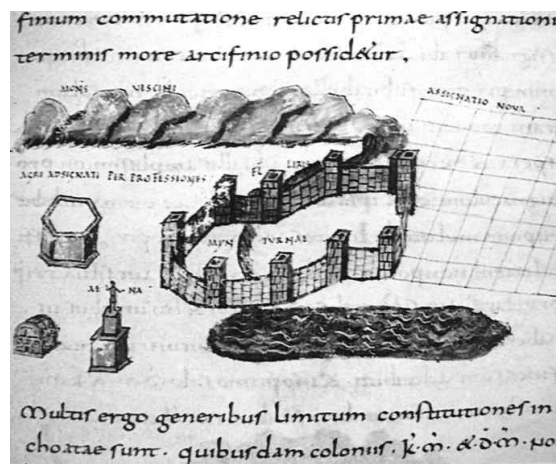


Abb. 126: Buchmalerei aus dem Corpus Agrimensorum (Codex Palatinus). Koloniestadt Minturnae (Minturno) mit limitiertem Umland in mischperspektivischem Bildkartenverfahren. Miniatur des späten 5. Jh. zum Text des Hyginus Gromaticus, Bibliotheca Apostolica, Vatikan, Pal. lat. 1564 fol. 88r



Abb. 127: Buchmalerei aus dem Corpus Agrimensorum (Codex Palatinus). Colonia Iulia Hispellum mit Fluss und Bergen in mischperspektivischem Bildkartenverfahren. Miniatur des späten 5. Jh. zum Text des Hyginus Gromaticus, Bibliotheca Apostolica, Vatikan, Pal. lat. 1564 fol. 88v

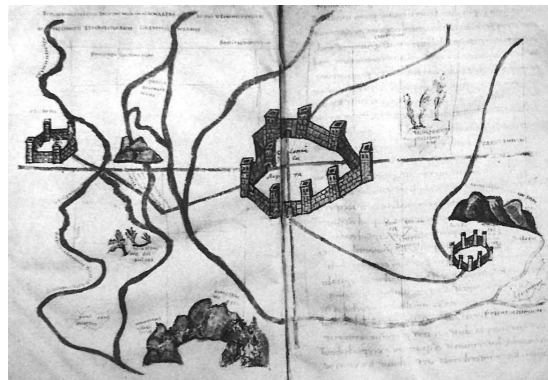


Abb. 128: Buchmalerei aus dem Corpus Agrimensorum (Codex Palatinus). Colonia Iulia Augusta Taurinorum (Turin) mit Umland, Verkehrsnetz, Flüssen, Gebirgen und Nachbarstädten in mischperspektivischem Bildkartenverfahren. Miniatur des späten 5. Jh. zum Text des Agrimensoren-Kommentars des Aemilius Urbicus, Bibliotheca Apostolica, Vatikan, Pal. lat. 1564 fol. 103r-104r

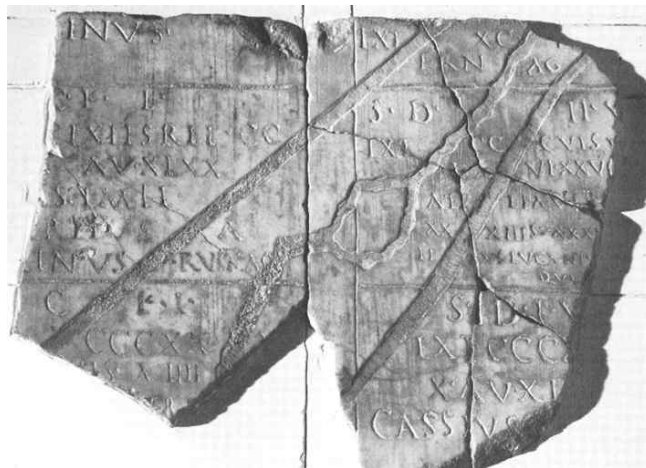


Abb. 129: Fragment 7 des marmoreen Katasterplanes von Orange (Kataster A). Fragment mit dem Centurien-System, eingetragenen Grundstückseigentümern und zwei Straßen an den Ufern eines Flusses mit Insel

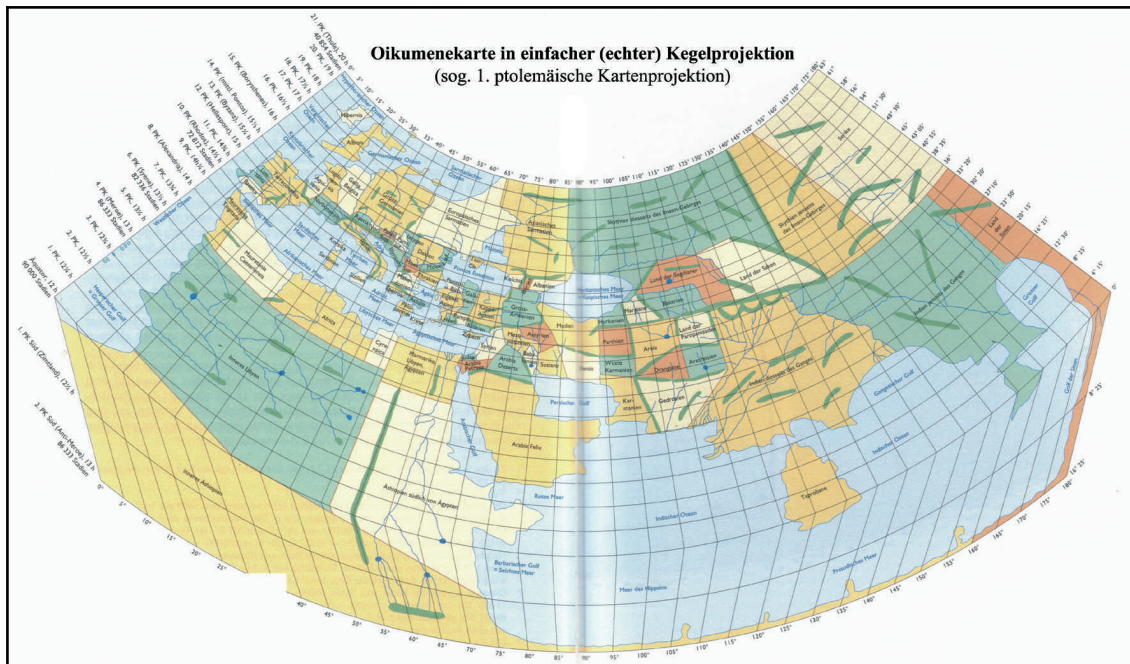


Abb. 130: Oikumenekarte des Ptolemaios in echter Kegelpjektion (1. ptolemäische Kartenprojektion), moderne Rekonstruktion nach dem von Ptolemaios beschriebenen Projektionsverfahren und den in der Geographica verzeichneten Ortskoordinaten



Abb. 131: Buchmalerei. Renaissance-zeitliche Oikumenekarte nach der lateinischen Ptolemaios-Übersetzung des Jacopo Angelo (1472) in echter Kegelpjektion (1. ptolemäische Kartenprojektion), Kartenerstellung mithilfe der von Ptolemaios in der Geographica verzeichneten Ortskoordinaten, Codex Vaticanus Urbinas lat. 277, fol. 72v./73r

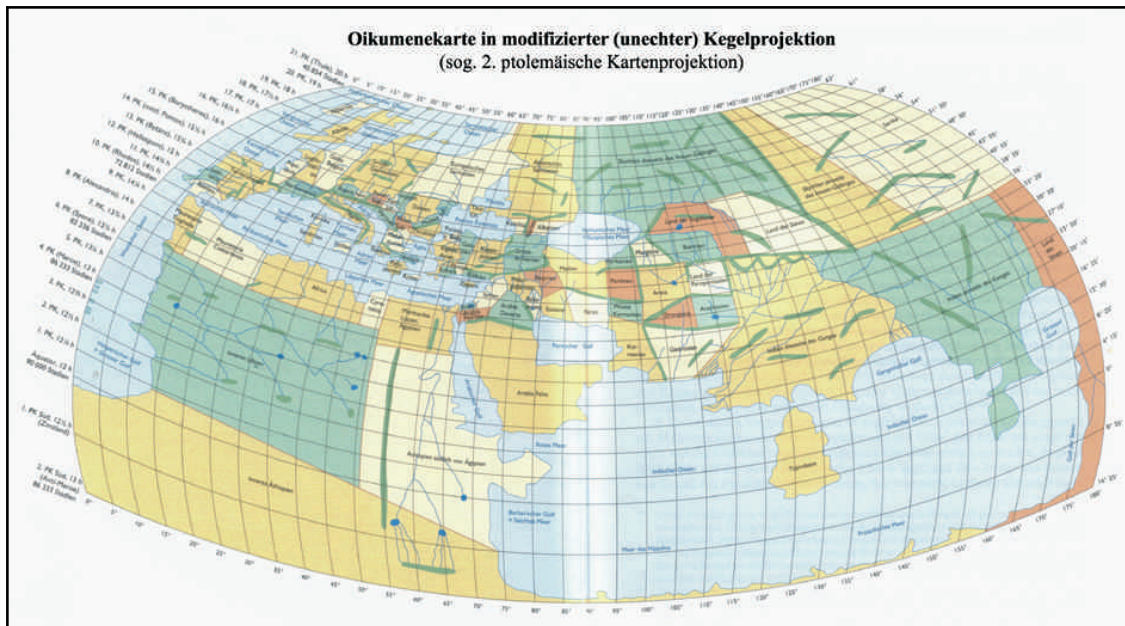


Abb. 132: Oikumenekarte des Ptolemaios in unechter Kegelprojektion (2. ptolemäische Kartenprojektion mit gekrümmten Meridianen), moderne Rekonstruktion nach dem von Ptolemaios beschriebenen Projektionsverfahren mithilfe der in der *Geographica* verzeichneten Ortskoordinaten



Abb. 133: Buchmalerei (um 1300), mittelalterliche Oikumenekarte nach Ptolemaios in unechter Kegelprojektion (2. ptolemäische Kegelprojektion) mit gekrümmten Meridianen, Kartenerstellung mithilfe der von Ptolemaios in der *Geographica* verzeichneten Ortskoordinaten, Codex Seragliensis graec. 57, fol. 73v.174r., Istanbul

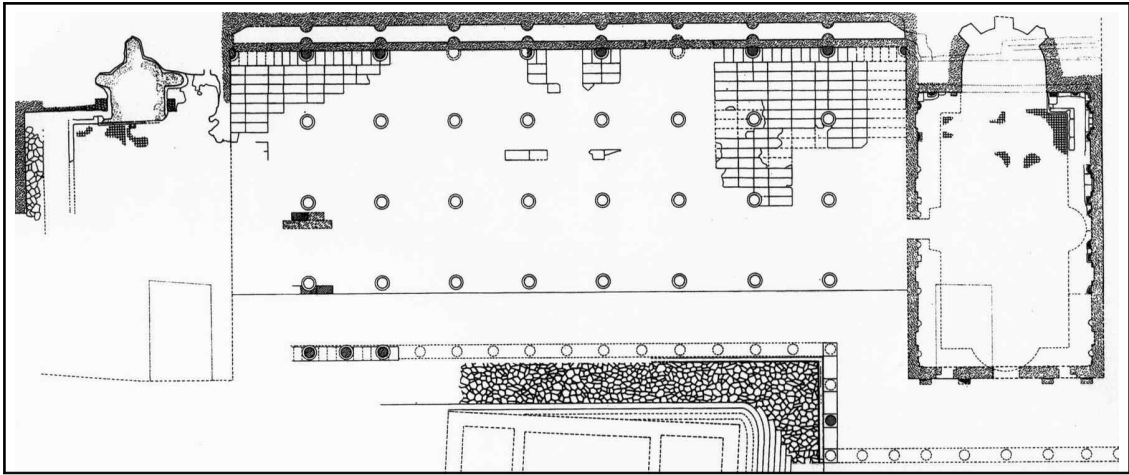


Abb. 134: Plan des sog. unteren Komplexes von Palestrina mit Aula apsidata, Grotte mit dem Nilmosaik (oben rechts), Basilika und Grotte mit dem Fischmosaik (oben links)



Abb. 135: Nilmosaik von Palestrina im restaurierten Zustand, Museo Nazionale Archeologico di Palestrina

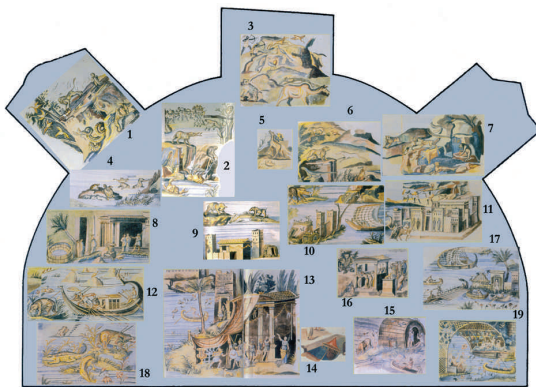


Abb. 136: Mögliche Anordnung der Originalfragmente mithilfe der Dal Pozzo Aquarell-Kopien in Windsor Castle (inv. 19201–19219) im Originalgrundriss (Digitalmontage)

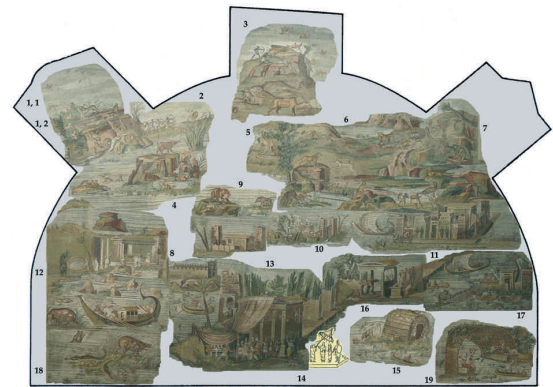


Abb. 137: Rekonstruktionsvorschlag für das Nilmosaik von Palestrina; Digitalmontage mithilfe des Originalgrundrisses und des rekonstruierten Mosaiks im Mus. Naz. von Palestrina



Abb. 138: Wiederhergestellter Rekonstruktionsvorschlag des Nilmosaiks von Palestrina, Digitalmontage orientiert am obigen Rekonstruktionsvorschlag

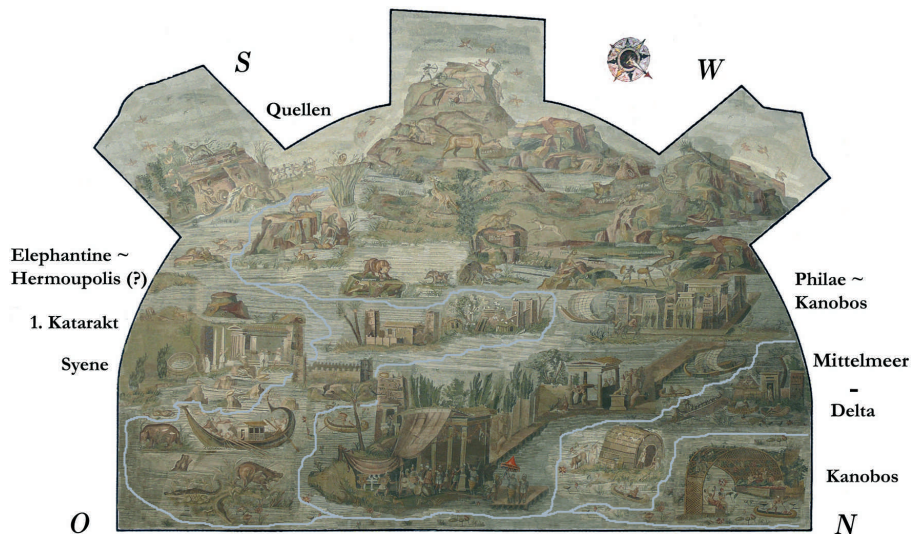


Abb. 139: Wiederhergestellter Rekonstruktionsvorschlag des Nilmosaiks von Palestrina mit möglicher topographischer Zuordnung, geographischer Orientierung und möglicher Rekonstruktion des Nilverlaufs

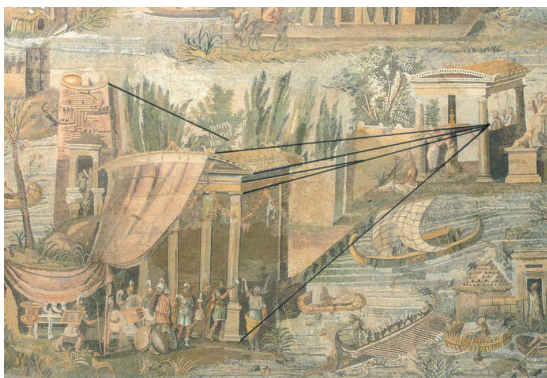


Abb. 140: Ausschnitt aus dem Nilmosaik von Palestrina. Säulenbau, Pavillon, Hafenszene und Kaimauern: Segmente 13, 16, 17. Verlängerte Tiefenlinien am Säulenbau (13)



Abb. 141: Ausschnitt aus dem Nilmosaik von Palestrina, Segment 19: Pergola-Szene (barocke Kopie des Originalmosaiks im Staatl. Mus. Berlin), perspektivische Analyse mit verlängerten Tiefenlinien

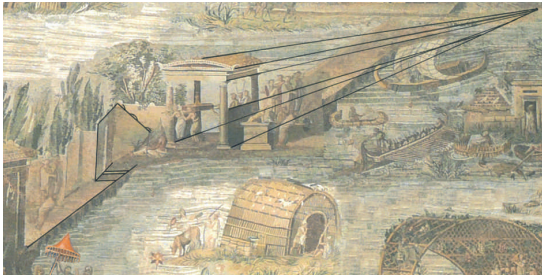


Abb. 142: Ausschnitt aus der retuschierten Digitalmontage des Nilmosaiks mit perspektivischer Analyse des Pavillons (Segment 16) und der Schlagschatten an der Gartenmauer



Abb. 143: Ausschnitt aus dem Nilmosaik von Palestrina. Perspektivische Analyse des ägyptischen Tempels (Segment 11)

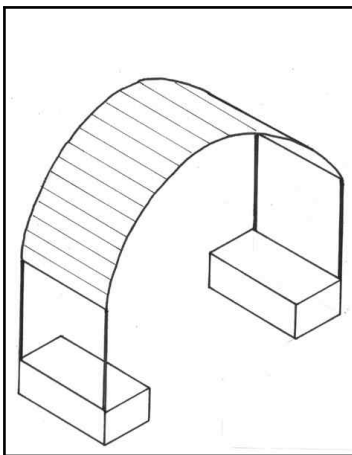


Abb. 144: Skizze zur Pergola in Segment 19, vereinfachte Konstruktion in Isometrie mit Längsseite der Pergola nach rechts

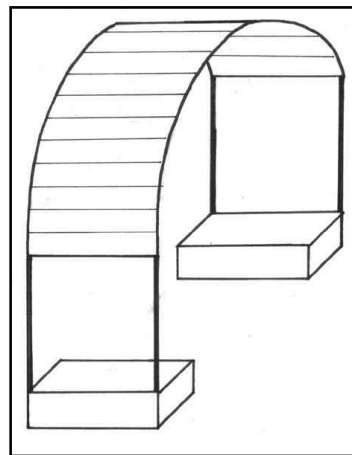


Abb. 145: Skizze zur Pergola in Segment 19, vereinfachte Konstruktion in Kavalierperspektive mit Seitenansicht von rechts und Schmalseite vorne

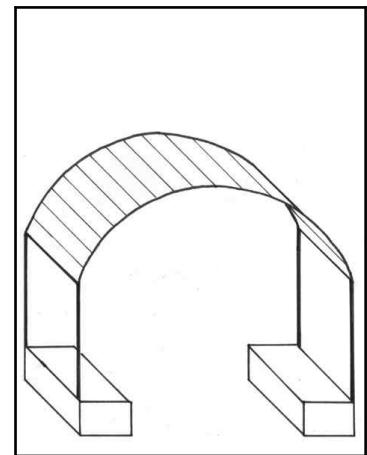


Abb. 146: Skizze zur Pergola in Segment 19, vereinfachte Konstruktion in Kavalierperspektive mit Seitenansicht von links und Längsseite nach vorne

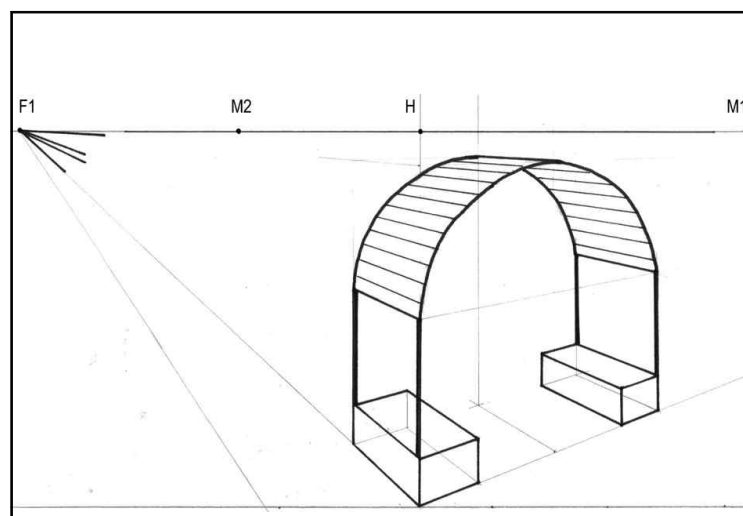


Abb. 147: Skizze zur Pergola in Segment 19, vereinfachte Konstruktion in Zentralperspektive mit Übereckstellung (Zweipunktperspektive) mit Längsseite nach rechts



Abb. 148: Wiederhergestellter Rekonstruktionsvorschlag des Nilmosaiks von Palestrina mit verlängerten Tiefenlinien zur Analyse der zentral-parallelperspektivischen Mischperspektive im gesamten Bildraum

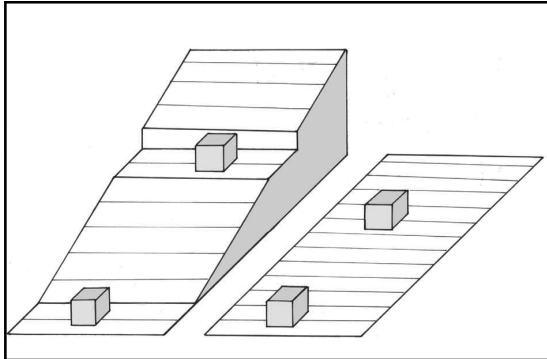


Abb. 149: Skizze zur möglichen Geländebeschaffenheit im Nilmosaik: Links „Rampengelände“ in Kavalierperspektive, rechts ebenes Gelände. Die Transversalen haben jeweils den gleichen Abstand zur Bildebene, die Würfel liegen an denselben Transversalen, erscheinen im „Rampengelände“ aber weitaus steiler übereinander geordnet

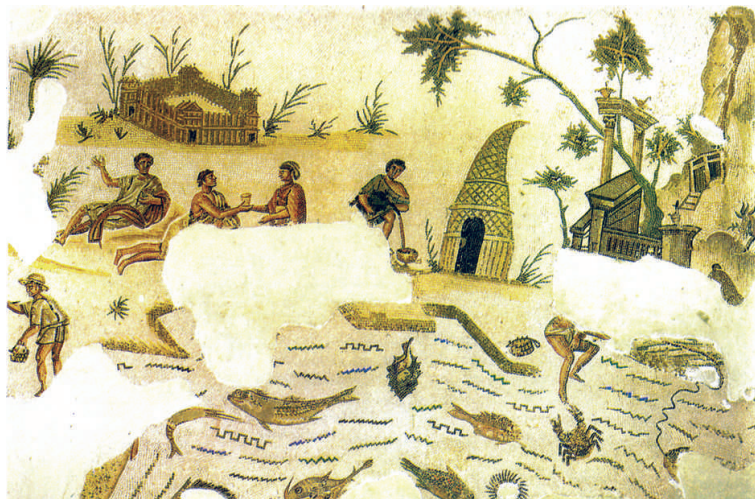


Abb. 150: Fragment eines Bodenmosaiks mit nilotischer Flusslandschaft, Mitte 2. Jh. n. Chr., El Alia, Bardo Museum



Abb. 151: Freskenfragment aus dem Fabier-Grab am Esquilin, mittleres 3. Jh. v. Chr., Szenen aus den Samnitenkriegen, Faksimile im Museum della Civiltà Romana, Original im Kapitولينischen Museum, Rom, Palazzo dei Conservatori inv. 1025

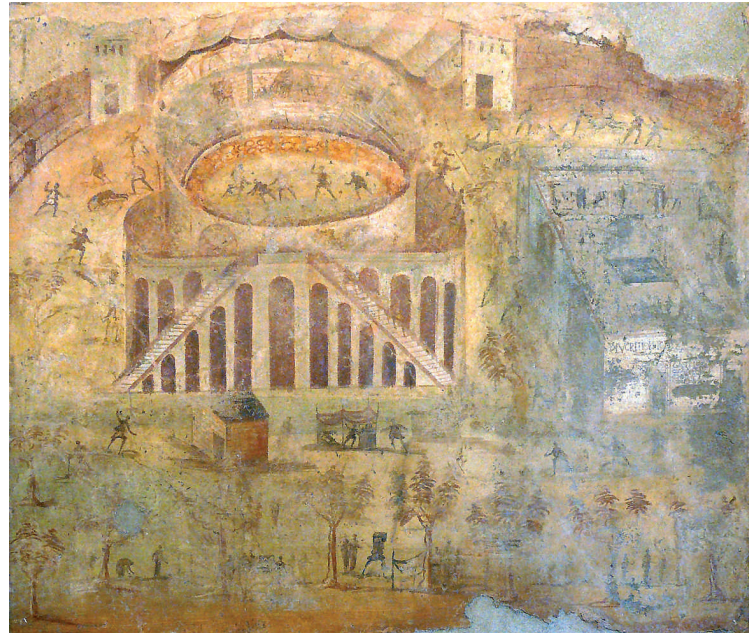


Abb. 152: Pompeji I 3, 23, Exedra, Stadtansicht Pompejis mit Massenschlägerei im Amphitheater nach einer historischen Begebenheit, Neapel MN 1112222



Abb. 153: Luftaufnahme des Amphitheaters von Pompeji mit Blick nach Nord-Westen, links schließt sich die Palaestra an, im Süden grenzt die Stadtmauer mit den Türmen an das Amphitheater



Abb. 154: Wandmalereifragment vom Oppius in Rom unterhalb der Trajanshermen, „Città Dipinta“, 1. Jh. n. Chr. (neronisch-flavisch)

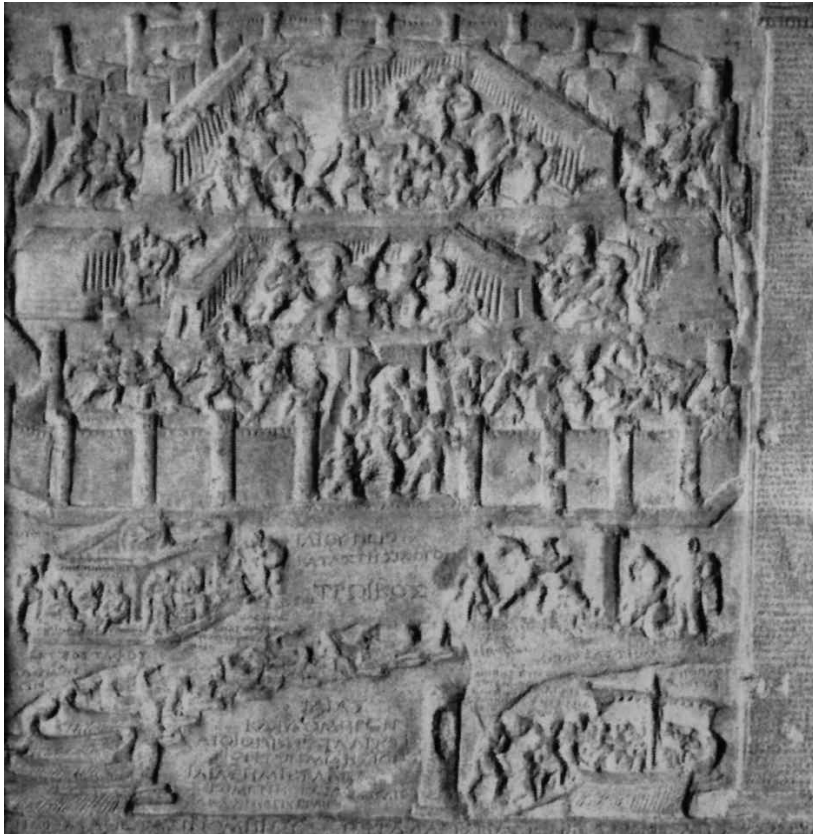


Abb. 155: Tabula Capitolina, Kapitolinisches Museum, Rom, Detail der Miniaturrelief mit Landschaftsdarstellung und Iliupersis-Szenen, oben: Einnahme und Plünderung der Stadt Troja, unten: Opferung der Trojaner und griechische Schiffe an der Küste



Abb. 156: Triumphbogen des Septimius Severus, Rom, Forum Roman, historisches Relieffpanel III mit Szenen aus den Partherkriegen, Kapitelseite über dem linken Seitenbogen



Abb. 157: Unterirdischer Gartensaal der Livia-Villa ad gallinas albas bei Prima porta, Blick in die Nord-Ost-ecke des Gartensaals, Rom MN, Palazzo Massimo, später Zweiter Stil



Abb. 158: Unterirdischer Gartensaal der Livia-Villa ad gallinas albas bei Prima porta, Süd wand, Rom MN, Palazzo Massimo, später Zweiter Stil



Abb. 159: Unterirdischer Gartensaal der Livia-Villa ad gallinas albas bei Prima porta, West wand, Rom MN, Palazzo Massimo, später Zweiter Stil



Abb. 160: Sog. Auditorium des Maecenas am Largo Leopardi in Rom (Horti Maecenati), vermutlich Dritter Stil, rechteckige Nischen in der Apsis mit Gartenmalereien



Abb. 161: Pompeji VI 17, Casa del Bracciale d'Oro, Ins. Occ. 42, Oecus, fortgeschrittener Dritter Stil, ca. 25–40 n. Chr., großflächige und wandfüllende Gartenmalerei

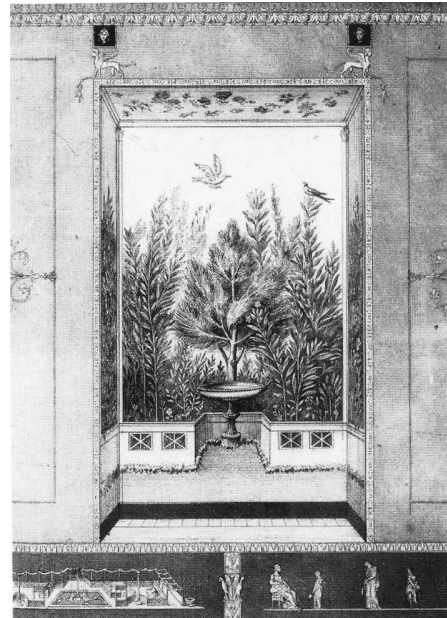


Abb. 162: Sog. Auditorium des Maecenas am Largo Leopardi. Apsis mit Gartenmalereien, Nische des südwestlichen Panels

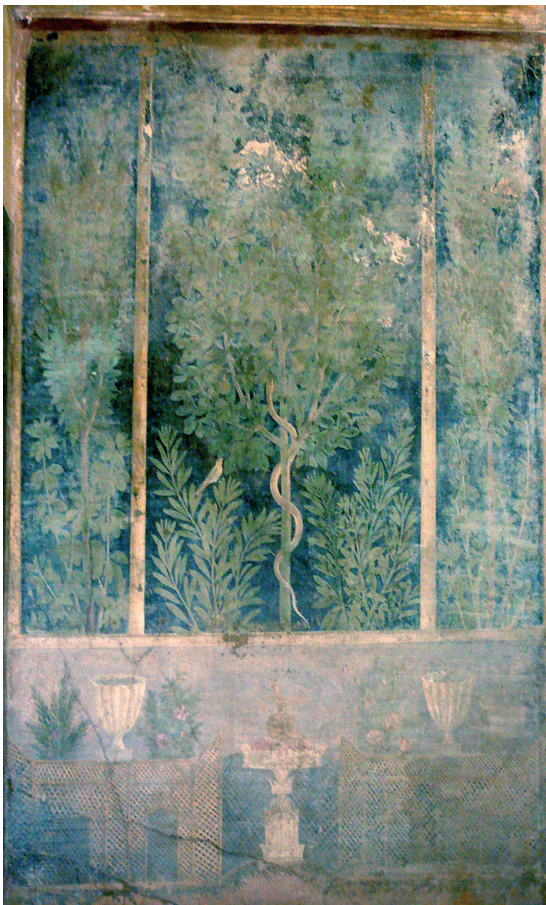


Abb. 163: Pompeji I 9, 5, Casa del Frutteto, Cubiculum (12), Rückwand, später Dritter Stil, schwarzgrundige Gartenmalereien mit Quittenbaum, Schlange, Oleanderbüschen und Singvogel



Abb. 164: Pompeji I 9, 5, Casa del Frutteto, Cubiculum (8), Nordecke, später Dritter Stil, Chr., blaugrundige Gartenmalereien mit Masken, Obstbäumen, Singvögeln und ägyptisierenden Pinakes



Abb. 165: Pompeji I 9, 5, Casa del Frutteto, Cubiculum (12), Seitenwand, später Dritter Stil, schwarzgrundige Gartenmalereien mit Apfelbaum, Singvögeln und Oleanderbüschen



Abb. 166: Pompeji I 9, 5, Casa del Frutteto, Cubiculum (8), Nord-Westwand, später Dritter Stil, blaugrundige Gartenmalereien mit Masken, Obstbäumen, Singvögeln, Elster und ägyptisierenden Pinakes



Abb. 167 a-c: Villa von Oplontis, Vierter Stil (vermutlich neronisch), östlicher Trakt im Gartenbereich (Säle 61, 68, 70, 87), rot gerahmte Gartenmalereien auf gelbem Grund mit Zierbäumen und -sträuchern, davor verschiedene Wasser- und Brunnenbecken mit Singvögeln, Tauben und Pfau



Abb. 168: Pompeji II 3, 3, Casa della Venere in Conchiglia, Peristyl 8, Rückwand (rechtes Feld), Vierter Stil, Gartenmalereien mit Efeugirlanden und gelbem Rahmen, Brunnenbecken vor niedrigem Gartenzaun, dahinter Obstbäume, blühende Sträucher, Rosen und verschiedene Vögel (Reiher, Singvögel und Tauben)



Abb. 169: Pompeji II 3, 3, Casa della Venere in Conchiglia, Peristyl 8, Rückwand (linkes Feld), Vierter Stil, Gartenmalereien mit Efeugirlanden und gelbem Rahmen, Gartenstatue des Mars auf Pilaster vor niedrigem Gartenzaun, dahinter Obstbäume, blühende Sträucher, Rosen und Vögel



Abb. 170: Pompeji V 2, 10, Cubiculum (q), Südwand, mittlerer Dritter Stil, mythologisches Landschaftsbild mit Marsyas in kontinuierender Erzählweise, Neapel MN 120626



Abb. 171: Pompeji I 9, 5, Casa del Frutteto, Triclinium, Westwand, später Dritter Stil, mythologisches Landschaftsbild mit Diana und Actaeon in kontinuierender Erzählweise



Abb. 172: Villa Oplontis, Oecus 15, Ostwand, mittlerer Zweiter Stil), Ausschnitt mit sakral-idyllischem Prospekt: bronzenener Dreifuß zwischen Bäumen in Säulenhof



Abb. 173: Villa Oplontis, Triclinium 14, Nordwand, mittlerer Zweiter Stil, Detail mit sakral-idyllischem Prospekt: heilige Säule der Diana und heiliger Baum



Abb. 174: Casa di Livia, Palatin, Raum IV, Längswand mit sakral-idyllischem Prospekt: Agyieus/Baietylos der Diana/Trivia in heiligem Hain

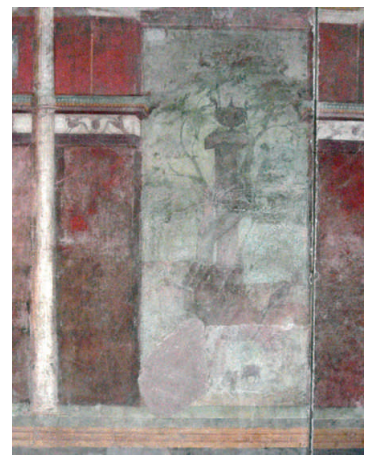


Abb. 175: Casa di Livia, Palatin, sog. Triclinium (Raum IV), Schmalwand mit sakral-idyllischem Prospekt: Säule des Mars mit heiligem Baum



Abb. 176: Villa Oplontis, Atrium, Westwand (Detail), mittlerer Zweiter Stil, polychromes Pinax mit sakraler Stadtlandschaft



Abb. 177: Pompeji I 12, 8, Casa (Officina) del Garum, Cubiculum (12), mittlerer Dritter Stil, Süd-wand mit sakral-idyllischer Vignette auf weißem Grund



Abb. 178: Pompeji I 9, 5, Casa del Frutteto, Triclinium (11), mittlerer bis später Dritter Stil, Ostwand mit sakral-idyllischer Vignette auf schwarzem Grund



Abb. 179: Pompeji IX 13, 1-3, Casa di Giulio Polibio, Peristyl, mittlerer bis später Dritter Stil, Nord-Ostwand mit sakral-idyllischer Vignette auf weißem Grund



Abb. 180: Villa Arianna in Stabiae, Raum E, Vierter Stil, sakral-idyllische Vignette auf dunkelrotem Grund, Neapel MN 9405



Abb. 181: Villa Arianna in Stabiae, Raum E, Vierter Stil, sakral-idyllische Vignette auf dunkelrotem Grund, Neapel MN 9407



Abb. 182: Pompeji IX 13, 1-3, Casa di Giulio Polibio, Cubiculum, mittlerer Dritter Stil, Nord-Westwand mit sakral-idyllischer Vignette auf weißem Grund

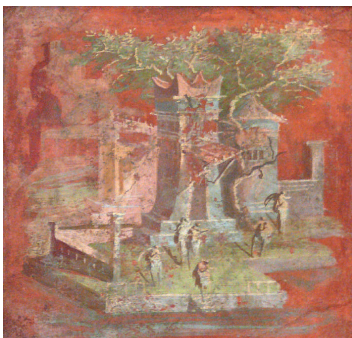


Abb. 183: Pompeji VIII 7, 28, Isistempel, Porticus (1), Ostwand, später Vierter Stil, sakral-idyllische Vignette der Hauptzone auf rotem Grund, Neapel MN 9475



Abb. 184: Pompeji VIII 7, 28, Isistempel, Porticus (1), Ostwand, später Vierter Stil, sakral-idyllische Vignette der Hauptzone auf rotem Grund, Neapel MN 9515



Abb. 185: Pompeji VI 8, 23, Casa della Fontana Piccola, Cubiculum (9), später Vierter Stil, Süd-wand mit sakral-idyllischer Vignette auf weißem Grund



Abb. 186: Herculaneum III 16, Casa dell'Erma di Bronzo, Korridor (6), mittlerer Dritter Stil, Westwand mit sakral-idyllischem Landschaftspinax auf weißem Grund



Abb. 187: Pompeji VII 16, 22, Casa di Marcus Fabius Rufus, schwarzgrundiger Raum im Untergeschoss, später Dritter Stil, sakral-idyllisches Pinax auf schwarzem Grund



Abb. 188: Herculaneum V 32–33, Casa con Giardino, Oecus (7), früher bis mittlerer Dritter Stil, Ostwand mit sakral-idyllischem Pinax auf hellbraunem Grund



Abb. 189: Pompeji?, Vierter Stil, sakral-idyllisches Pinax mit dunkelrotem Rahmen, Neapel MN 9494



Abb. 190: Pompeji VI 7, 18, Casa di Adone ferito, Oecus (11), Vierter Stil, Ostwand mit sakral-idyllischem Pinax



Abb. 191: Pompeji VI 9, 6, Casa dei Dioscuri, Cubiculum (35), Vierter Stil, Westwand mit sakral-idyllischem Pinax



Abb. 192: Pompeji VIII 7, 28, Isistempel, Porticus (1), Nordwand, später Vierter Stil, sakral-idyllisches oder nilotisches Pinax der Hauptzone, Neapel MN 8518



Abb. 193: Pompeji VIII 7, 28, Isistempel, Porticus (1), Ostwand, später Vierter Stil, Pygmäenlandschafts-Pinax der Hauptzone, Neapel MN 8607



Abb. 194: Pompeji VIII 7, 28, Isistempel, Porticus (1), Südwand, später Vierter Stil, sakral-idyllisches Pinax der Hauptzone, Neapel MN 8528



Abb. 195: Herculaneum, aus unbekanntem Kontext, Vierter Stil, Serie mit sakral-idyllischen Pinakes, Neapel MN 9510



Abb. 196: Villa von Oplontis, Porticus 60, Westwand, Vierter Stil, Pinax mit sakral-idyllischer Küstenszenerie

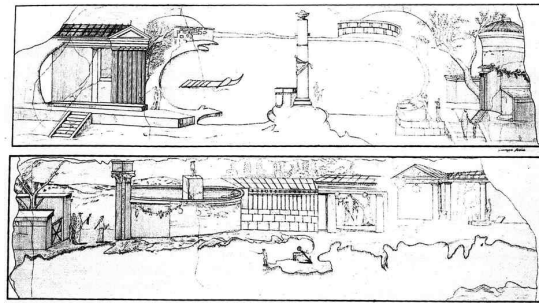


Abb. 197: Herculaneum V 1–2, Casa Sannitica, Fauces, Vierter Stil (?), querformatige Pinakes mit sakral-idyllischen Uferlandschaften, Zeichnungen (Giuseppe de Vivo)



Abb. 198: Casa Bellezza am Aventin, Raum B, Wand e, Vierter Stil, Architektur fresken auf gelbem Grund mit sakral-idyllischem Mittelbild



Abb. 199: Casa Bellezza am Aventin, Raum B, Wand e, Vierter Stil, sakral-idyllisches Mittelbild in quadratischem Rahmen auf gelbem Grund

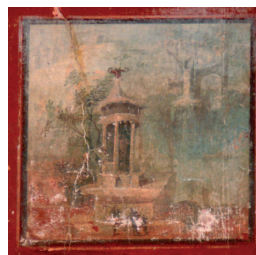


Abb. 200: Herculaneum II, 2, Casa dell'Argo, Cubiculum, Vierter Stil, quadratisch gerahmtes Mittelbild auf rotem Grund mit sakral-idyllischen Motiven und Hauszenerie



Abb. 201: Pompeji II 2, 2, Casa di Loreio Tiburtino, Raum (d), Westwand, Vierter Stil, sakral-idyllischer Landschaftstondo auf weißem Grund

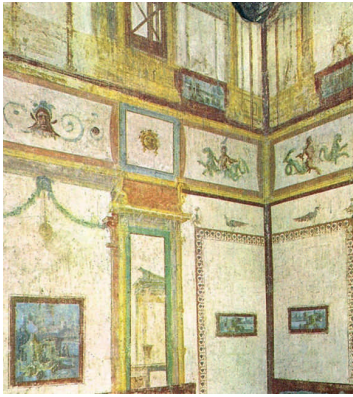


Abb. 202: Domus aurea, Raum 114 („stanza delle maschere“), Blick in die Nord-Westecke, Vierter Stil, Architekturmalerei mit quadratischen Mittelbildern und Landschaftspinakes



Abb. 203: Domus aurea, Raum 114 („stanza delle maschere“) Ostwand, Vierter Stil, Mittelbild mit sakral-idyllischer Küstenszenenerie



Abb. 204: Domus aurea, Ambiente 85, Vierter Stil, Nische mit rotem Liniensystem und sakral-idyllischem Landschaftsbild



Abb. 205: Großes Columbarium der Villa Pamphili, später Zweiter Stil, weißgrundige Fresken unter den tabulae ansatae mit Pygmäenlandschaft (Pygmäen und Krokodil), Rom MN Palazzo Massimo



Abb. 206: Großes Columbarium der Villa Pamphili, später Zweiter Stil, weißgrundige Fresken unter den tabulae ansatae mit Pygmäenlandschaft (Pygmäen und Nilpferd), Rom MN Palazzo Massimo



Abb. 207: Herculaneum, aus unbekanntem Kontext, Dritter Stil, querformatiges Pinax mit nilotischer Landschaft, Neapel MN 8561



Abb. 208: Villa Arianna in Stabiae, Raum E, Vierter Stil, Fries mit Pygmäenlandschaft auf weißem Grund, Neapel MN 9099



Abb. 209: Villa Arianna in Stabiae, Raum E, Vierter Stil, Fries mit Pygmäenlandschaft auf weißem Grund, Neapel MN 9095

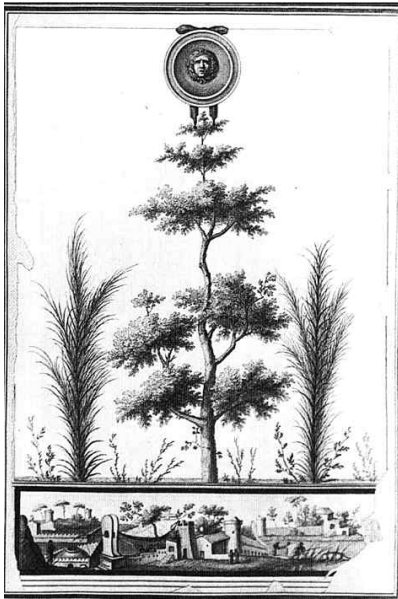


Abb. 212: Pompeji VII 5, 24, Casa del Medico, Peristyl, Vierter Stil, großformatiges Bildfeld mit nilotischer Landschafts- und Pygmäenszenen, Neapel MN 113195

Abb. 210. 211: Villa San Marco in Stabiae, Porticus 20, Vierter Stil, Gartenprospekt und nilotisches Pinax; links oben: Neapel MN 8510 (Pitture I, Tav. 49); links mitte: Neapel MN 8512 (Pitture I, Tav. 48)



Abb. 213: Villa dei Misteri bei Pompeji, Atrium, Nordwand, früher bis mittlerer Zweiter Stil, nilotischer Landschaftsfries der Oberzone



Abb. 214: Villa von Boscoreale, Triclinium (N), Nordwand (Detail), mittlerer Zweiter Stil, sakral-idyllischer Landschaftsfries, Musée de Mariemont

Abb. 215: Villa von Boscoreale, Triclinium (N), Nordwand (Detail), mittlerer Zweiter Stil, sakral-idyllischer Landschaftsfries, Musée de Mariemont



Abb. 216: Villa von Oplontis (Torre Annunziata), Triclinium (14), Ostwand, mittlerer Zweiter Stil, sakral-idyllische Landschaften auf den gemalten Orthostaten

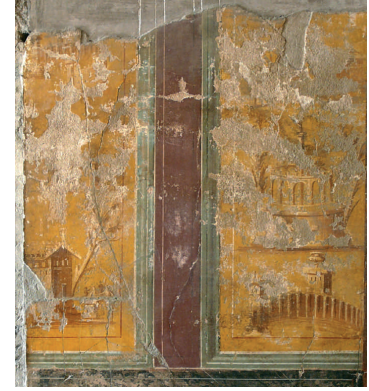


Abb. 217a–b: Villa von Oplontis (Torre Annunziata), Triclinium (14), Westwand, mittlerer Zweiter Stil, sakral-idyllische Landschaften auf den gemalten Orthostaten



Abb. 218: Villa bei Portici, mittlerer bis später Zweiter Stil, Freskenfragment mit Architekturmalerei und monochromem Landschaftsbild, Neapel MN 8593



Abb. 219: Villa bei Portici, mittlerer bis später Zweiter Stil, Detail mit sakral-idyllischem Landschaftsbild auf türkisem Grund, Neapel MN 8593



Abb. 220: Villa dei Papiri bei Herculaneum, Atrium, mittlerer bis später Zweiter Stil, monochromes Freskenfragment mit sakral-idyllischer Landschaft, Neapel, MN 9423



Abb. 221: Rom Palatin, Casa di Livia, Ala dextra (Raum III), Nordostwand, später Zweiter Stil, Wandsystem mit Säulen, Fruchtgirlanden und rot gerahmten Orthostaten in der Mittelzone, Gelber Fries mit sakral-idyllischer Landschaft in der Oberzone (drittes u. viertes Interkolumnium)



Abb. 222: Rom Palatin, Casa di Livia, Ala dextra (Raum III), Nordostwand, später Zweiter Stil, Wandsystem mit Säulen, Fruchtgirlanden und rot gerahmten Orthostaten in der Mittelzone, Gelber Fries mit sakral-idyllischer Landschaft in der Oberzone (zweites, drittes u. viertes Interkolumnium)

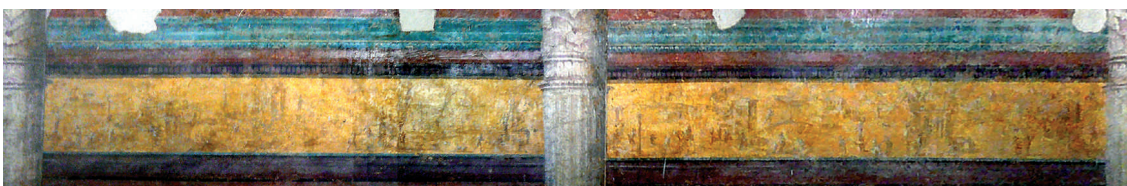


Abb. 223: Rom Palatin, Casa di Livia, Ala dextra (Raum III), Nordostwand, später Zweiter Stil, Oberzone mit Gelbem Fries, sakral-idyllische Landschaftsszenen des zweiten und dritten Interkolumniums

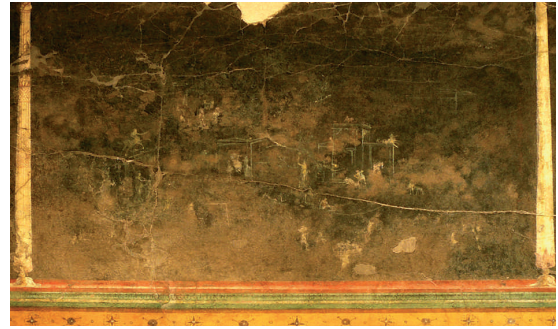
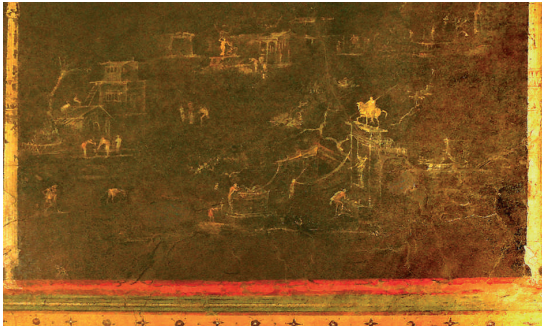


Abb. 224a–b: Villa suburbana unter der Villa Farnesina, Oecus C, später Zweiter Stil, Details mit sakral-idyllischen Landschaftsszenen auf schwarzem Grund, Rom MN 1080 (Palazzo Massimo)



Abb. 225: Villa suburbana unter der Villa Farnesina, Ambulatio F, später Zweiter Stil, weißgrundiges Wandsystem mit Kandelabern und Karyatiden in der Hauptzone, sakral-idyllische Pinakes und Maskenstillleben in der Oberzone, Rom MN 1233 (Palazzo Massimo).

Abb. 226b: Detail von 226a (MN 1230) mit porta sacra und Statue der Isis-Fortuna

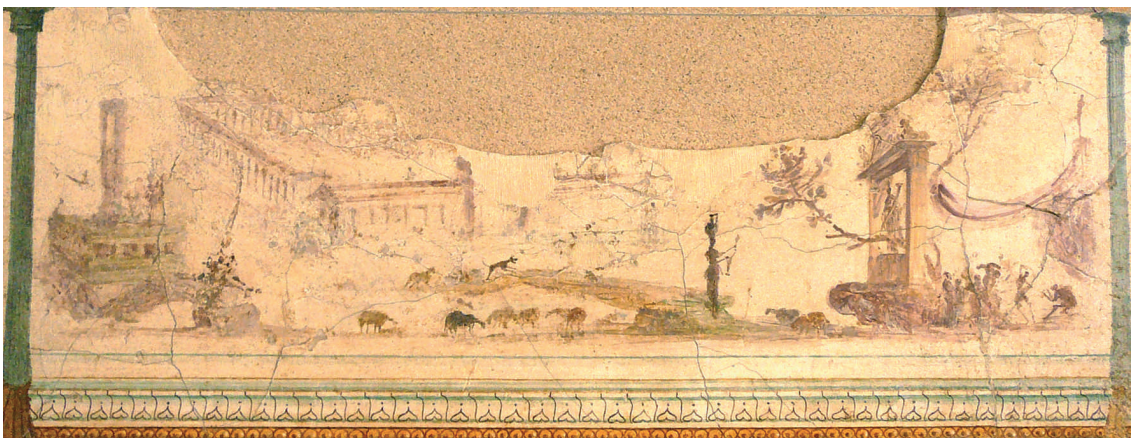


Abb. 226a: Villa suburbana unter der Villa Farnesina, Ambulatio F, später Zweiter Stil, sakral-idyllisches Landschaftsbild der Oberzone auf weißem Grund, Rom MN 1230 (Palazzo Massimo)



Abb. 227: Villa Farnesina, Ambulatio F, später Zweiter Stil, sakral-idyllisches Landschaftsbild der Oberzone auf weißem Grund (porta sacra der Isis-Fortuna, Anubis und Harpokrates), Rom MN 1233 (Palazzo Massimo)



Abb. 228: Villa Farnesina, Ambulatio F, später Zweiter Stil, sakral-idyllisches Landschaftsbild der Oberzone auf weißem Grund (Kultbild des Neptun), Rom MN 1235 (Palazzo Massimo)



Abb. 229: Großes Columbarium der Villa Doria Pamphili, Wand C (IV), später Zweiter Stil, nilotisches Landschaftsbild, Rom MN Palazzo Massimo



Abb. 230: Großes Columbarium der Villa Doria Pamphili, Wand C (XVI), später Zweiter Stil, sakral-idyllisches Landschaftsbild, Rom MN



Abb. 231: Großes Columbarium der Villa Doria Pamphili, später Zweiter Stil, sakral-idyllisches Landschaftsbild (Detail), Rom MN Palazzo Massimo



Abb. 232: Großes Columbarium der Villa Doria Pamphili, später Zweiter Stil, sakral-idyllisches Landschaftsbild, Rom MN Palazzo Massimo



Abb. 233: Großes Columbarium der Villa Doria Pamphili, Wand A (XIV), später Zweiter Stil, Loculi, tabulae ansatae und sakral-idyllisches Landschaftsbild, Rom MN Palazzo Massimo



Abb. 234: Großes Columbarium der Villa Doria Pamphili, später Zweiter Stil, sakral-idyllisches Landschaftsbild (Detail), Rom MN Palazzo Massimo

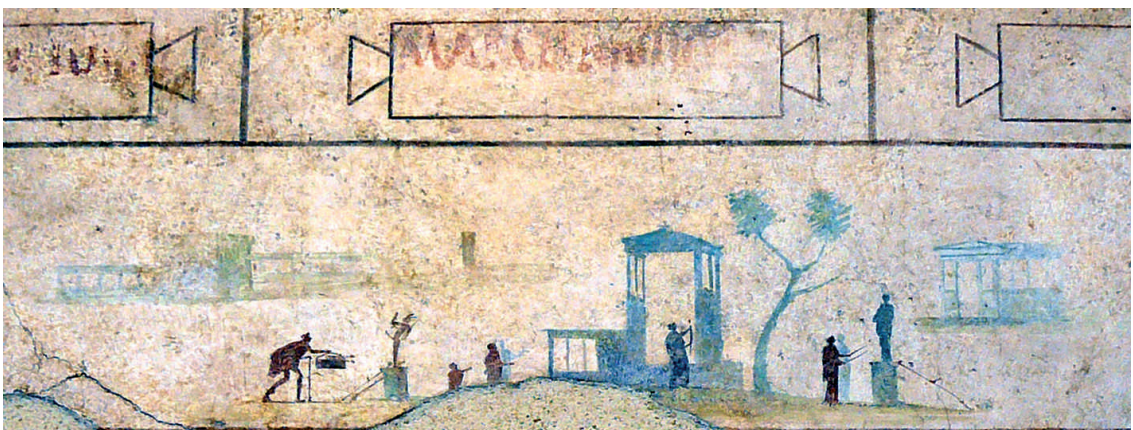


Abb. 235: Großes Columbarium der Villa Doria Pamphili, später Zweiter Stil, sakral-idyllisches Landschaftsbild und tabulae ansatae, Rom MN Palazzo Massimo



Abb. 236: Großes Columbarium der Villa Doria Pamphili, Wand C (XXVIII), später Zweiter Stil, sakral-idyllisches Landschaftsbild, Rom MN Palazzo Massimo



Abb. 237: Via Appia nahe der Villa der Quintilier, früher bis mittlerer Dritter Stil, Freskenfragment mit sakral-idyllischem Landschaftsbild, Rom Sammlung Villa Albani, inv. 164



Abb. 238: Villa von Boscorecase, „Rotes Cubiculum“ (16), mittlerer Dritter Stil, Wandsystem mit Stangenarchitektur auf rotem Grund, sakral-idyllisches Bildfelde auf weißem Grund in der Mittelzone, Neapel MN 147501–147503



Abb. 239: Villa von Boscorecase, „Rotes Cubiculum“ (16), Nordwand, mittlerer Dritter Stil, sakral-idyllisches Landschaftsbild, Neapel MN 147501



Abb. 240: Villa von Boscorecase, „Rotes Cubiculum“ (16), Westwand, mittlerer Dritter Stil, sakral-idyllisches Landschaftsbild, Neapel MN 147503



Abb. 241: Villa von Boscorecase, „Rotes Cubiculum“ (16), Ostwand, mittlerer Dritter Stil, sakral-idyllisches Landschaftsbild, Neapel MN147502



Abb. 242: Pompeji VII 15, 12–14, Casa di Q. Ottavio Primo, Triclinium (Raum d), Nordwand, mittlerer Dritter Stil, sakral-idyllisches Landschaftsbild, Aquarell



Abb. 243: Pompeji VI 14, 20, Casa di Orfeo, Triclinium (l), Nordwand, später Dritter Stil, Wandsystem und sakral-idyllisches Landschaftsbild im Ädikula-Rahmen, Lithographie



Abb. 244: Pompej (?) aus unbekanntem Kontext, Vierter Stil, gelb-monochromes Bildfeld mit sakral-idyllischer Landschaft, Neapel, MN 9493



Abb. 245: Pompej (?), Vierter Stil, hoch-rechteckiges Bildfeld mit sakral-idyllischer Landschaft (porta sacra und Tholos), Neapel MN 9472



Abb. 246: Pompej (?), Vierter Stil, hoch-rechteckiges Bildfeld mit sakral-idyllischer Landschaft (porta sacra, heiliger Baum und Säule), Neapel MN 9486



Abb. 247: Pompej (?) aus unbekanntem Kontext, Vierter Stil, quadratisches Bildfeld mit sakral-idyllischer Landschaft: „L'Ariete smarrito“, Neapel, MN 9418



Abb. 248: Villa San Marco in Stabiae, Atrium tetra-stylum mit Wanddekorationen des Vierten Stils



Abb. 249: Villa San Marco in Stabiae, Atrium, Nordwestwand, Vierter Stil, Mittelbild mit mythologischer Landschaft (Ödipus und Sphinx)



Abb. 250: Villa San Marco in Stabiae, Atrium, Nordwestwand, Vierter Stil, Mittelbild mit sakral-idyllischer Landschaft



Abb. 251: Villa San Marco in Stabiae, Cubiculum (52), Südwestwand, Vierter Stil, Mittelbild mit sakral-idyllischer Villen- und Seelandschaft, Neapel MN 9414

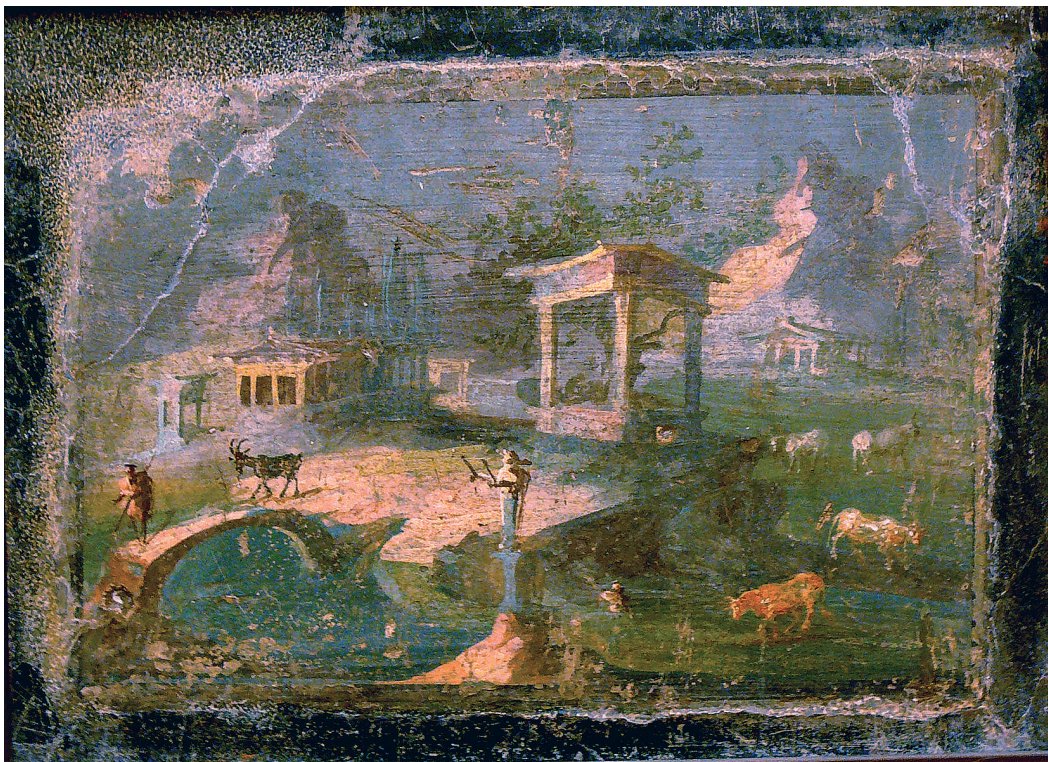


Abb. 252: Pompej (?), Vierter Stil, querformatiges Bildfeld mit sakral-idyllischer Landschaft (Hekate und Säulenumfriedung), Neapel MN 9488



Abb. 253: Pompeji VIII 7, 28, Isistempel, Porticus (1), Südwand, Vierter Stil, rotgrundiges Dekorationssystem der Hauptzone, Stangenarchitektur und nilotisches Landschaftspinax mit Pygmäenszene, Neapel MN 8539



Abb. 254: Pompeji VIII 7, 28, Isistempel, Porticus (1), Nordwand, Vierter Stil, weißgrundiges Dekorationssystem der Oberzone, vegetables Ornament, Pfaue und sakral-idyllischer Landschaftspinax, Neapel MN 8577



Abb. 255: Pompeji VIII 7, 28, Isistempel, Ekklesiasterion (Raum 6), Vierter Stil, architektonisches Dekorationssystem der Südwand, Aquarell von Chiantarelli



Abb. 256: Pompeji VIII 7, 28, Isistempel, Ekklesiasterion (Raum 6), Vierter Stil, Landschaftspanorama der Nordwand (porta sacra der Neith), Neapel MN 8575



Abb. 257: Pompeji I 7, 19, Casa di P. Cornelius Teges, Gartentriclinium, Vierter Stil, nilotischer Landschaftsfries mit Pygmäenszenen

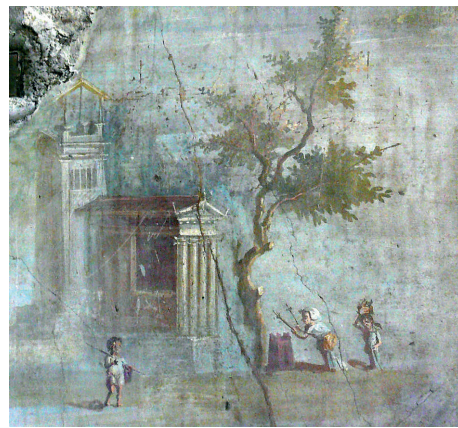


Abb. 258: Pompeji IX 5, 9, Casa dei Pigmei, Cubiculum (1), Südwand, Vierter Stil, nilotische Panoramalandschaft mit Pygmäen am Tempel



Abb. 260: Pompeji IX 5, 9, Casa dei Pigmei, Cubiculum (1), Nordwand, Vierter Stil (Detail)

Abb. 259: Pompeji IX 5, 9, Casa dei Pigmei, Cubiculum (1), Nordwand, Vierter Stil, nilotische Panoramalandschaft mit Pygmäenszenen



Abb. 261: Pompeji IX 5, 9, Casa dei Pigmei, Cubiculum (1), Nordwand, Vierter Stil (Detail)



Abb. 262: Pompeji VI 7, 23, Casa di Apollo, Xystos zum Garten, Südwand, Vierter Stil, sakral-idyllische Panoramalandschaft (vollständig verblasst), Aquarell



Abb. 263: Pompeji I 6, 15, Casa dei Ceii, Viridarium (h), Nordwand, später Vierter Stil, Panoramalandschaft: Tierkämpfe zwischen Felsen



Abb. 264: Pompeji I 6, 15, Casa dei Ceii, Viridarium (h), Westwand, später Vierter Stil, großformatige Panoramalandschaft: Pygmäenszenen



Abb. 265: Pompeji I 6, 15, Casa dei Ceii, Viridarium (h), Ostwand, später Vierter Stil, großformatige Panoramalandschaft: nilotisch-sakrale Flusszenerie (Detail)



Abb. 266: Pompeji I 6, 15, Casa dei Cei, Viridarium (h), Ostwand, später Vierter Stil, großformatige Panoramalandschaft: nilotisch-sakrale Flusszenerie



Abb. 267: Pompeji VI 8, 23.24, Casa della Fontana Piccola, Peristyl-Garten (10), später Vierter Stil, Westwand, Oberzone mit sakral-idyllischem Landschaftsbild



Abb. 268: Pompeji VI 8, 23.24, Casa della Fontana Piccola, Peristyl-Garten (10), später Vierter Stil, Westwand, Hauptzone mit Säulen und sakral-idyllischen Panoramalandschaften rechts vom Mosaikbrunnen



Abb. 269: Pompeji VI 8, 23.24, Casa della Fontana Piccola, Peristyl-Garten (10), später Vierter Stil, Blick in die Süd-Westecke



Abb. 270: Villa dei Papiri bei Herculaneum, Vierter Stil, Landschaftsbild mit sakral-idyllischen Motiven und Villen, Neapel MN 9399

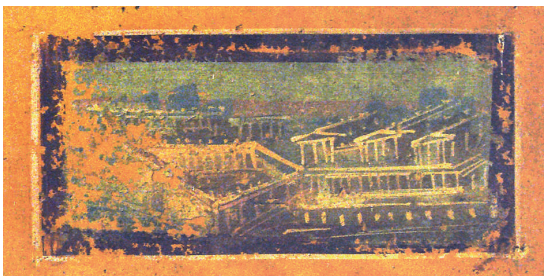


Abb. 271: Casa Bellezza am Aventin, Raum B, Wand e, Vierter Stil, querformatiges Pinax mit urbs maritima-Motiven



Abb. 272: Herculaneum aus unbekanntem Kontext, Vierter Stil, querformatiges Pinax mit Villenlandschaft, Neapel MN 9393



Abb. 273: Pompeji (?), Vierter Stil, querformatiges Pinax mit Γ - oder T-förmiger villa maritima, Neapel MN 9417



Abb. 274: Villa San Marco, Vierter Stil, querformatiges Pinax mit II-förmiger villa maritima, Neapel MN 9483; Auf. Verf.



Abb. 275: Herculaneum aus unbekanntem Kontext, Vierter Stil, friesförmiges Pinax, gelb-monochromes Querpanorama mit sakral-idyllischen Motiven und Villen, Neapel MN 9489

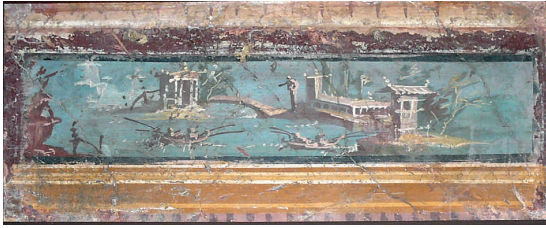


Abb. 276: Pompeji aus unbekanntem Kontext, Vierter Stil, Pinax mit Villenlandschaft, Neapel MN 9394

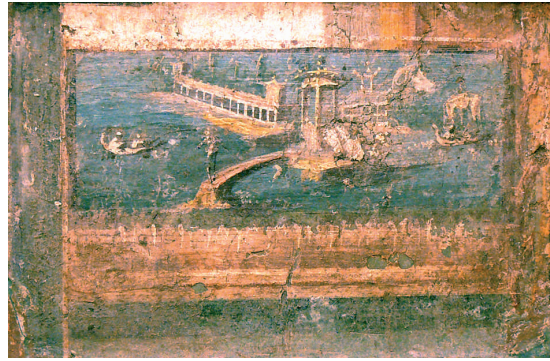


Abb. 277: Pompeji aus unbekanntem Kontext, Vierter Stil, Pinax mit Villenlandschaft, Neapel MN 9463



Abb. 278: Pompeji I 9, 5, Casa del Frutteto, Triclinium 11, Ostwand, später Dritter Stil, Pinax auf schwarzem Grund

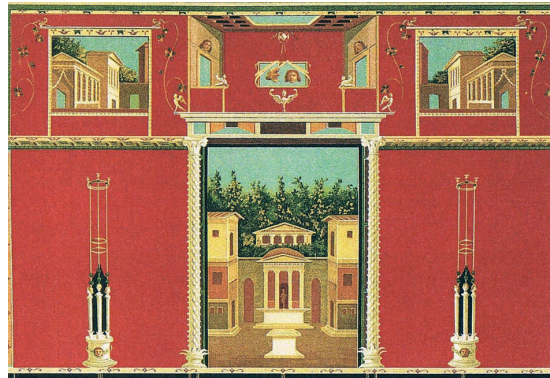


Abb. 279: Pompeji IX 9, 18, Casa di Sulpicius Rufus, Triclinium (e), Südwand, später Dritter Stil, rotgrundiges Wandsystem mit zentraler Stangenädikula, Lithographie



Abb. 280: Pompeji IX 9, 18, Casa di Sulpicius Rufus, rotgrundiges Triclinium (e), Südwand, später Dritter Stil, Landschaftsbild mit städtischer Architektur, Tempel und Park

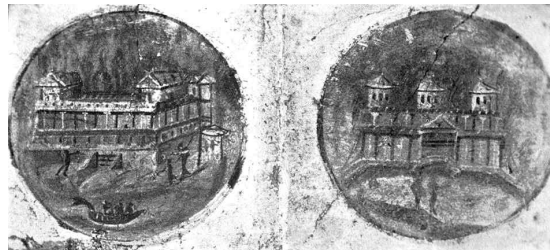


Abb. 281: Pompeji (?), Vierter Stil, Tondi mit Villenlandschaftsbildern, Neapel MN 9488



Abb. 282: Villa von Boscoreale, Cubiculum (M), mittlerer Zweiter Stil, gelb-monochromes Landschaftsbild, New York, Metropolitan Museum of Art

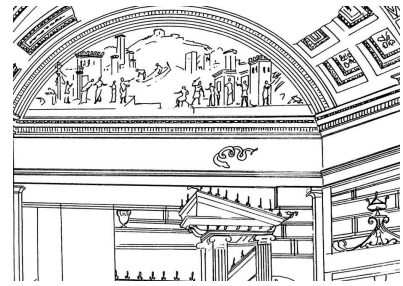


Abb. 283: Villa von Oplontis, Cubiculum 11, mittlerer Zweiter Stil, Freskenfragment der Lünette, der Nordwand, Hafen- und Küstenlandschaft, Zeichnung



Abb. 284: Villa Farnesina, Ambulatio F, späterer Zweiter Stil, weißgrundiges Landschaftsbild der Oberzone mit Hafensicht, Rom MN 1233 (Palazzo Massimo)

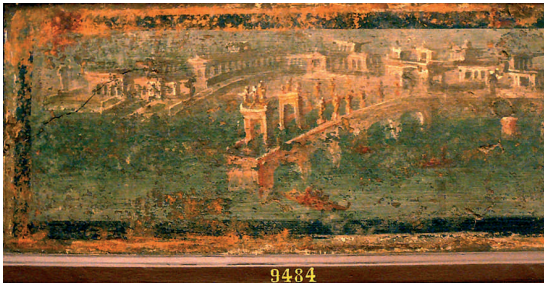


Abb. 285: Pompeji (?), Vierter Stil, querformatiges Pinax mit Hafen- und Stadtansicht (urbs maritima), Neapel MN 9484



Abb. 286: Herculaneum aus unbekanntem Kontext, Vierter Stil, Pinax mit Hafensicht, Neapel MN 9440



Abb. 287: Villa San Marco in Stabiae, Vierter Stil, annähernd quadratisches Bildfeld mit Hafen- und Stadtansicht (urbs maritima), Neapel MN 9514



Abb. 288: Pompeji VI 2, 14, Casa delle Amazoni, Viridarium, Vierter Stil, Garten- und Villenlandschaft (Aquarell von F. Morelli 1812)

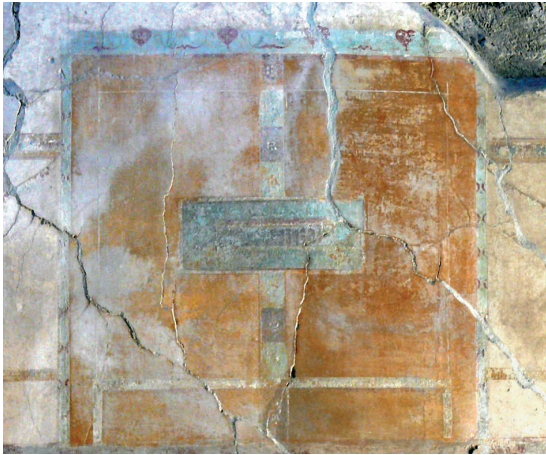


Abb. 289: Pompeji I 7, 19, Casa di P. Cornelius Tegea (Casa del Efebo), Triclinium (b), Südwand, Dritter Stil, Pinax der Oberzone mit Villenlandschaft

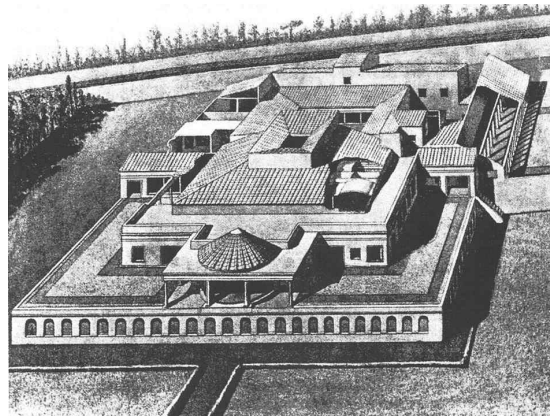


Abb. 290: Rekonstruktion der Villa dei Misteri bei Pompeji in Vogelperspektive zur Zeit der letzten Bauphase nach A. Maiuri

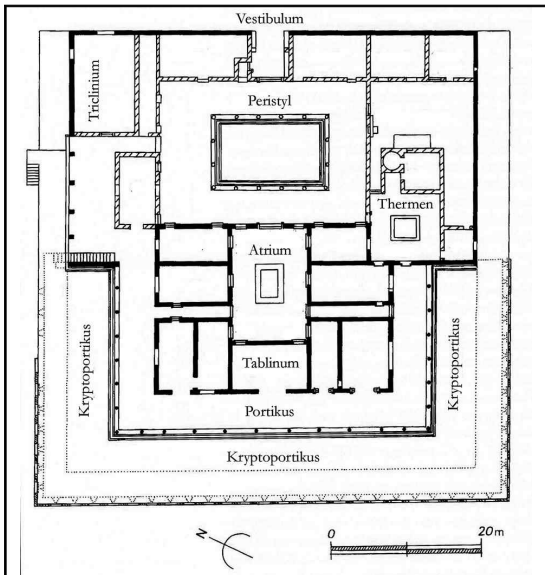


Abb. 291: Grundriss der Villa dei Misteri bei Pompeji in der ersten Bauphase, 2. H. 2. Jh. v. Chr.

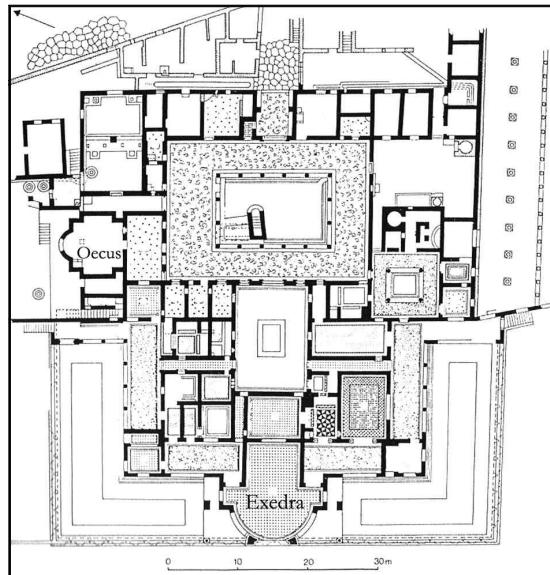


Abb. 292: Grundriss der Villa dei Misteri bei Pompeji in der letzten Bauphase, 2. H. 1. Jh. n. Chr.

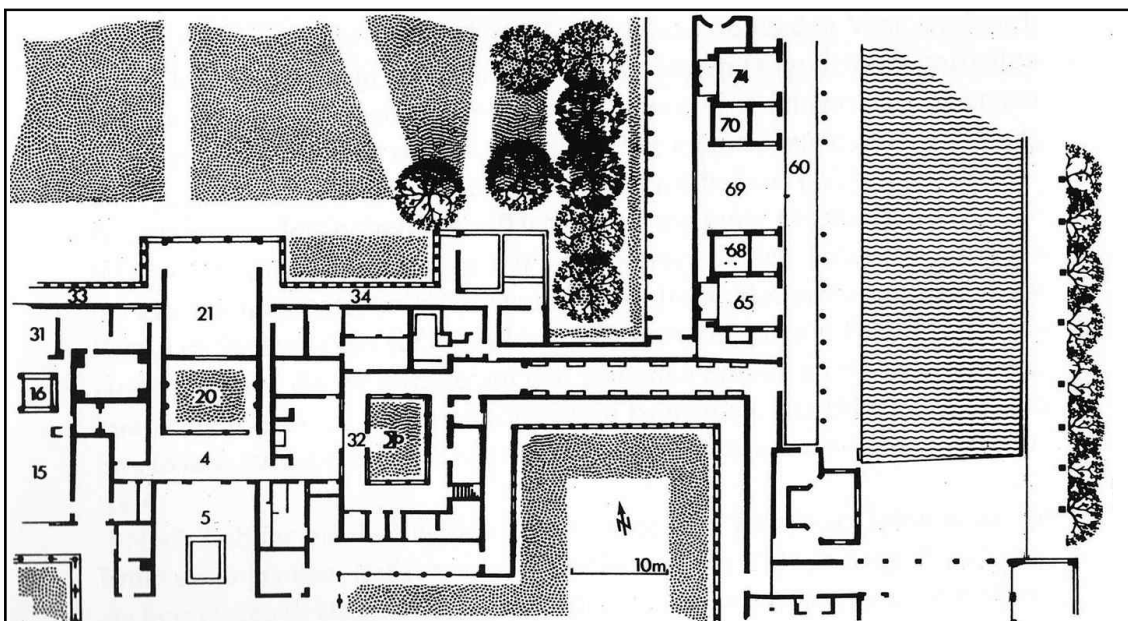


Abb. 293: Grundriss der Villa von Oplontis (Torre Annunziata) in der letzten Bauphase



Abb. 294 a–b: Villa von Oplontis, Blick auf die Porticen der Nordfassade, den zentralen Säulenbau beim Atrium-Komplex und den rekonstruierten Garten



Abb. 295: Villa dei Misteri bei Pompeji, Blick auf die Südwestecke und die massive basis villae mit Bogenstellungen



Abb. 296: Villa Regina in Boscoreale (villa rustica), Blick auf die Wohn- und Wirtschaftsgebäude von Nordwesten, davor die rekonstruierten Weingärten

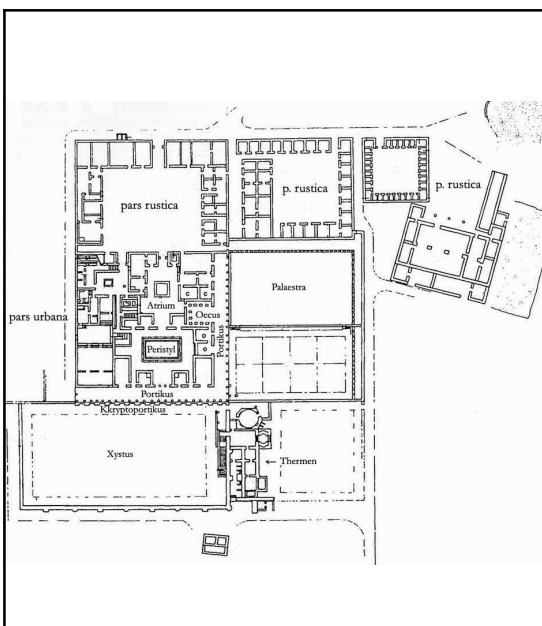


Abb. 297: Grundriss der Villa von Settefinestre bei Cosa nach A. Carandini

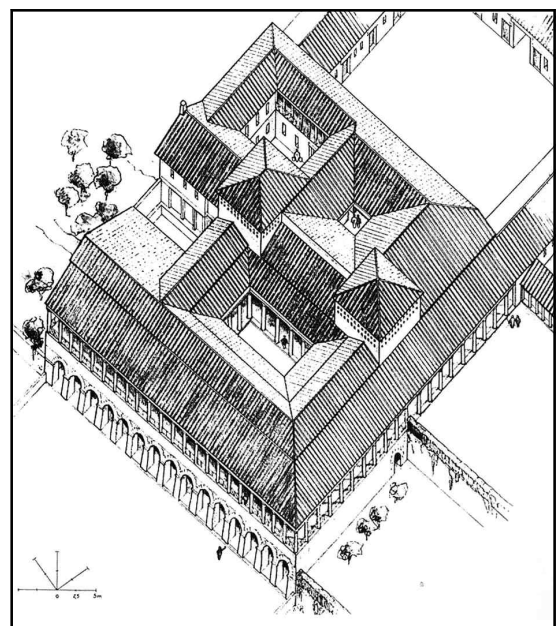


Abb. 298: Militärperspektivische Rekonstruktion der Villa von Settefinestre nach M. Medri

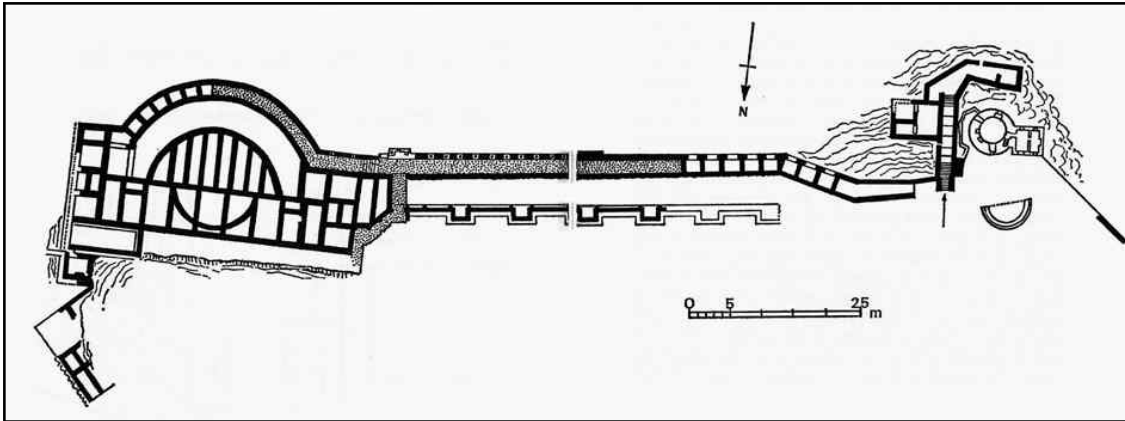


Abb. 299: Grundriss der Villa Damecuta auf Capri

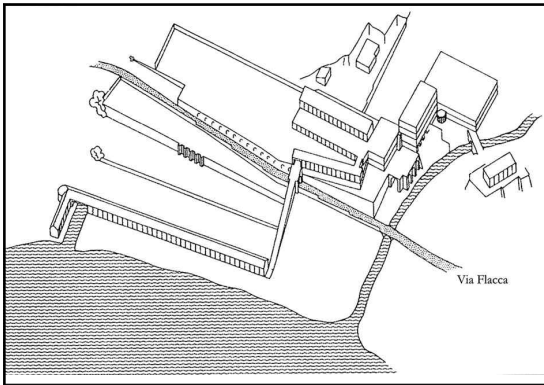


Abb. 300: Villa bei Sperlonga an der Via Flacca, militärperspektivische Rekonstruktion

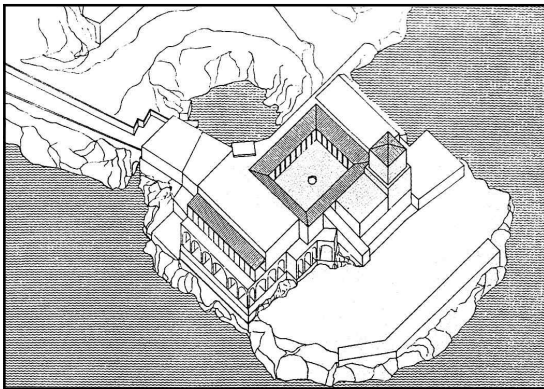


Abb. 302: Villa von Capo di Sorrento, 1. Jh. n. Chr., militärperspektivische Rekonstruktion des „Seeviertels“

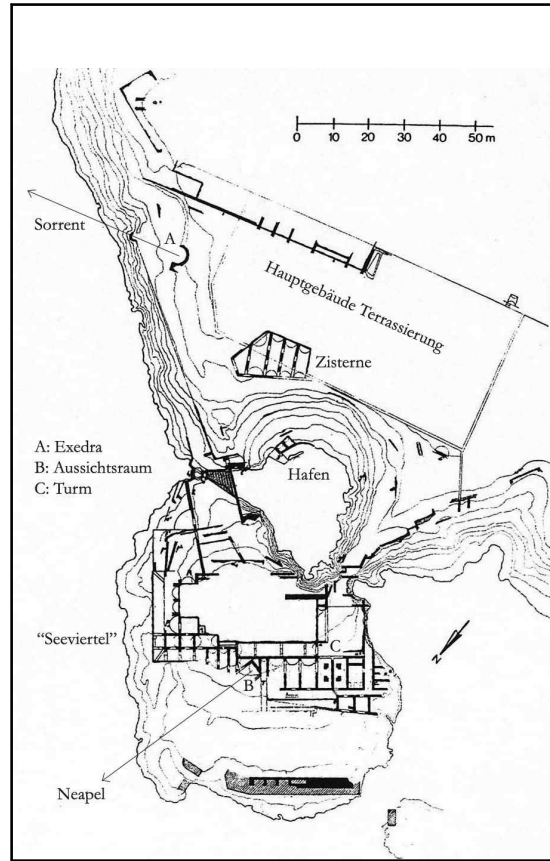


Abb. 301: Grundriss der Villa von Capo di Sorrento, 1. Jh. n. Chr.

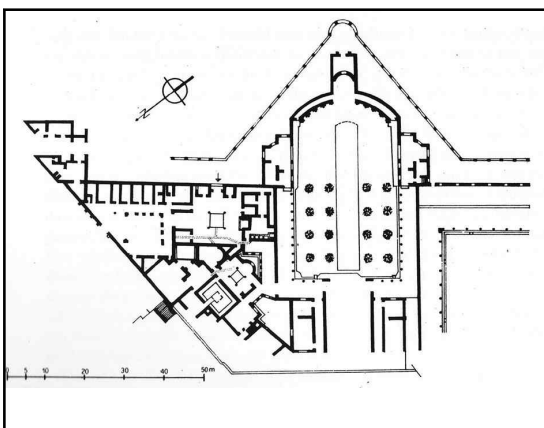


Abb. 303: Grundriss der Villa San Marco in Stabiae, 1. Jh. n. Chr.

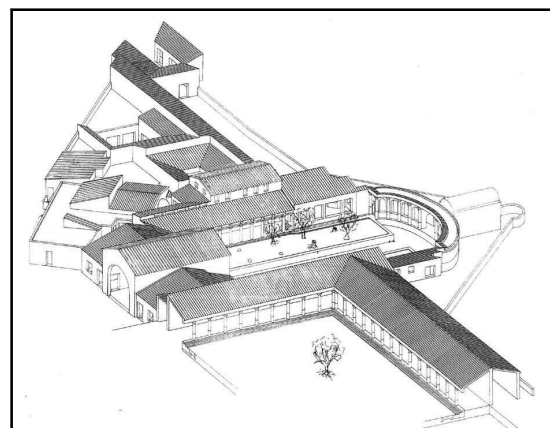


Abb. 304: Dimetrische Rekonstruktion der Villa San Marco in Stabiae in ihrer Endphase

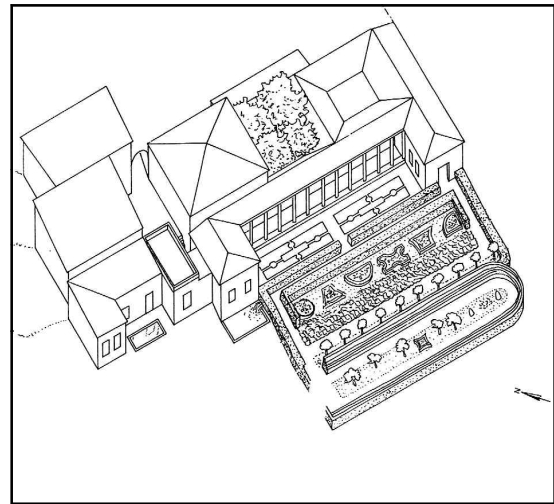
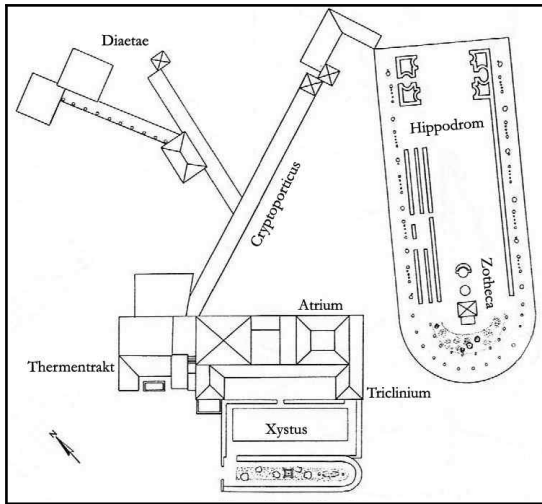


Abb. 305: Grundrissrekonstruktion der Tusci-Villa des Plinius anhand des Villenbriefes 5, 6 (nach Förtsch)

Abb. 306: Haupttrakt der Tusci-Villa in Militärperspektive, Rekonstruktion der Tusci-Villa des Plinius anhand des Villenbriefes 5, 6 (nach Förtsch)

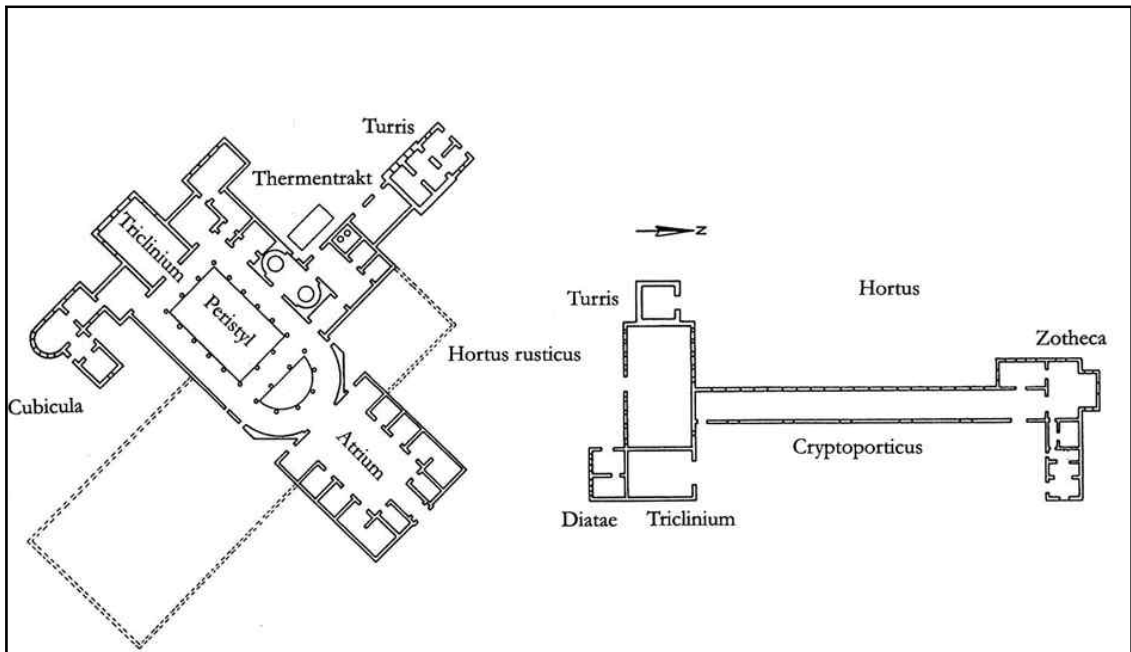


Abb. 307: Grundrissrekonstruktion der Laurentiner-Villa des Plinius anhand des Villenbriefes 2, 17 (nach Winnefeld)

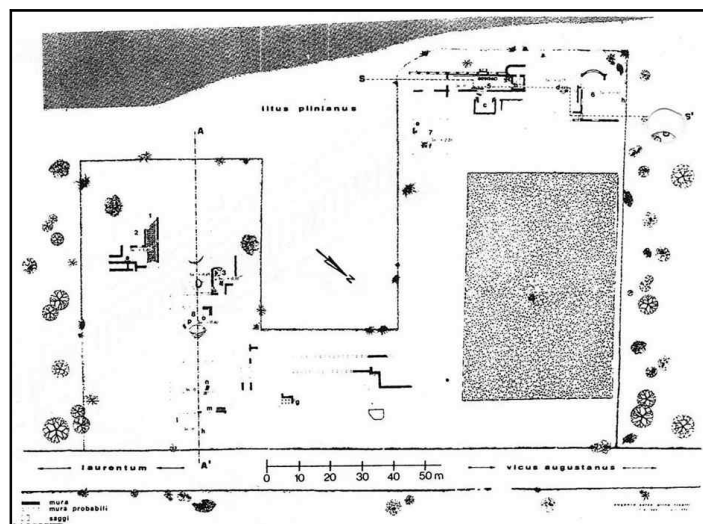


Abb. 308: Grundriss der Villa Magna in Grotte de Piastra (Castel-porziano), anhand von archäologischen Sondagen,



Abb. 309: Pompeji, unbekannter Kontext, mittlerer Dritter Stil, Pinakes mit Villenlandschaftsbildern, Neapel MN 9406



Abb. 310: Pompeji, unbekannter Kontext, früher bis mittlerer Dritter Stil, Freskenfragment mit Villenlandschaftsbild auf schwarzem Grund, Neapel, MN 9482



Abb. 311: Pompeji (?), Vierter Stil, ausgeschnittenes Pinax mit Villenlandschaft oder Stadtansicht, Neapel MN 111478



Abb. 312a–b: Pompeji V 4, 11, Casa di Lucretius Fronto, Tablinum, Nordwand, Südwand, später Dritter Stil, Freskendekoration mit Stangenarchitektur und zwei Villenlandschaftsbildern in den schwarzgrundigen Seitenfeldern der Mittelzone



Abb. 313: Pompeji V 4, 11, Casa di Marcus Lucretius Fronto, Tablinum, Südwand (links), später Dritter Stil, Landschaftspinax mit I-förmiger Villa



Abb. 314: Pompeji V 4, 11, Casa di Marcus Lucretius Fronto, Tablinum, Nordwand (rechts), später Dritter Stil, Landschaftspinax mit I-förmiger Villa



Abb. 315: Pompeji V 4, 11, Casa di Marcus Lucretius Fronto, Tablinum, Nordwand (links), später Dritter Stil, Landschaftspinax mit II-förmiger Villa



Abb. 316: Pompeji V 4, 11, Casa di Marcus Lucretius Fronto, Tablinum, Südwand (rechts), später Dritter Stil, Landschaftspinax mit verschiedenen Villen oder Küstenstadt

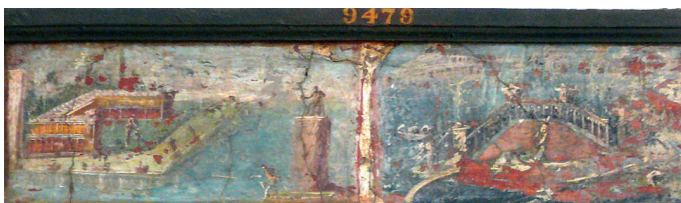


Abb. 317: Villa San Marco, Vierter Stil, Pinakes mit Villenlandschaften, Neapel MN 9479

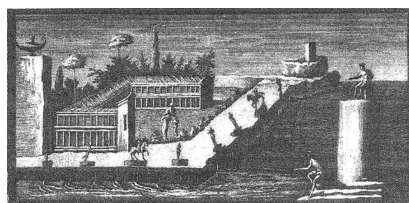


Abb. 318: Stich des ausgeschnittenen Villenbildes MN 9479a (DAI-Archiv)



Abb. 319: Pompeji II 3, 3, Casa della Venere in Conchiglia, Peristyl, Vierter Stil, Ostwand, Villenpinax auf gelbem Grund



Abb. 320: Pompeji II 3, 3, Casa della Venere in Conchiglia, Peristyl, Vierter Stil, Westwand, Villenpinax auf rotem Grund



Abb. 321: Pompeji VIII 7, 28, Isistempel, Porticus (1), Ostwand, Vierter Stil, Villenlandschaftspinax der Oberzone, Neapel MN 9444



Abb. 322: Pompeji VIII 7, 28, Isistempel, Porticus (1), Nordwand, Vierter Stil, Villenlandschaftspinax der Oberzone, Neapel MN 9490



Abb. 323: Pompeji VIII 7, 28, Isistempel, Porticus (1), Vierter Stil, Villenlandschaftspinax der Hauptzone, Neapel MN 9505

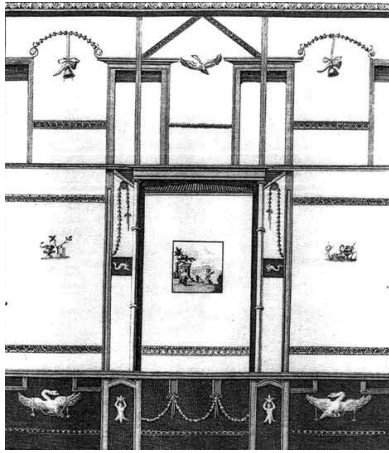


Abb. 324: Villa San Marco, Cubiculum 52, Südwestwand, Zeichnung des Dekorationssystems im 18. Jh. (Ornati II, tav. 25)

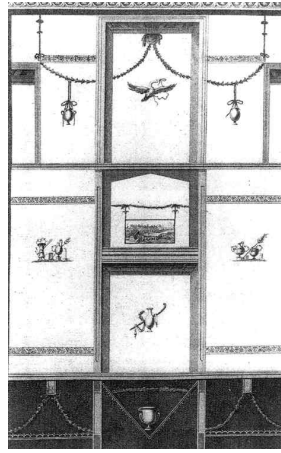


Abb. 325: Villa San Marco, Cubiculum 52, Nordwestwand, Zeichnung des Dekorationssystems im 18. Jh. (Ornati II, tav. 26)



Abb. 326: Villa San Marco, Cubiculum 52, Südwestwand, Vierter Stil, Dekorationssystem mit weißgrundiger Hauptzone, Stangenarchitektur und Landschaftsbildern



Abb. 327: Villa San Marco, Cubiculum 57, Nordostwand, Vierter Stil, Detail mit Villenlandschaftspinx und Sphinx



Abb. 328: Villa San Marco, Raum 50, Nordostwand, Vierter Stil, Detail Villenlandschaftsbild (Original ACS 64826)



Abb. 329: Villa San Marco, Cubiculum 52, Nordwestwand, Vierter Stil, Dekorationssystem mit weißgrundiger Hauptzone, Stangenarchitektur und Landschaftsbildern nach der Restauration



Abb. 330: Villa San Marco, Porticus 20, Nordwestwand, Vierter Stil, Tondo mit sakral-idyllischem Landschaftsbild in rot-gelber Felderdekoration



Abb. 331: Villa San Marco, Porticus 20, Nordostwand, Vierter Stil, Landschaftstondi mit Villenmotiven in rot-gelber Felderdekoration und dazwischen Gartenprospekte mit nilotischen Pinakes (nach der Restauration)



Abb. 332: Villa San Marco, Porticus 20, Vierter Stil, Tondo mit Villenlandschaftsszene, Neapel MN 9511

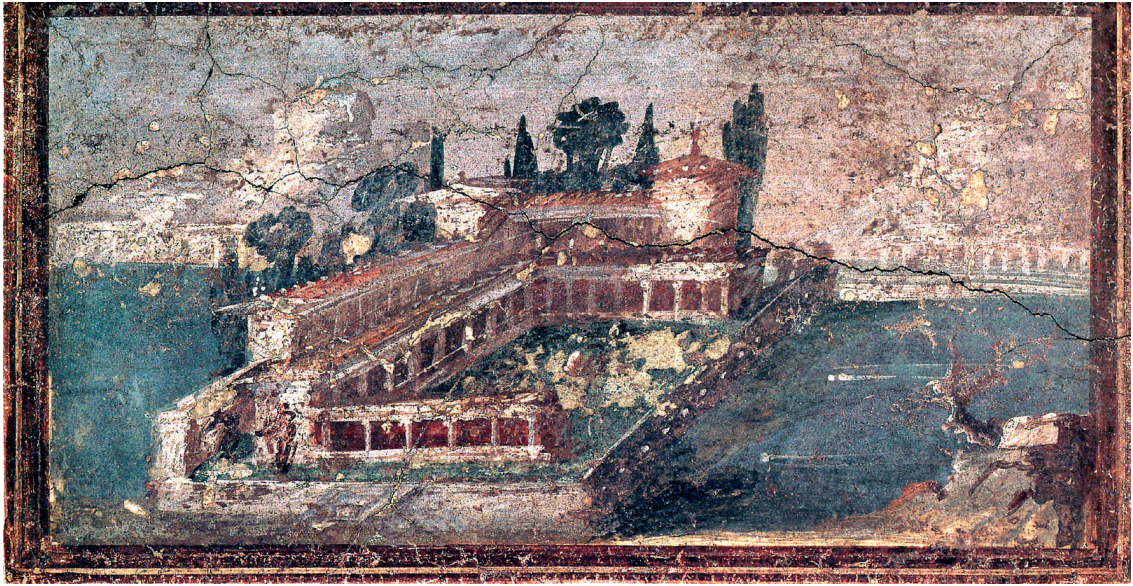


Abb. 333: Villa San Marco, Cubiculum 60, Südostwand, Vierter Stil, querformatiges Pinax mit Villenlandschaft (ACS 62518)



Abb. 334: Villa San Marco, Porticus 20, Vierter Stil, Tondi mit Villen-, Hafen- und sakral-idyllischen Landschaftsszenen, Neapel MN 9408



Abb. 335: Villa San Marco, Porticus 20, Vierter Stil, Tondi mit Villen-, Hafen- und sakral-idyllischen Landschaftsszenen, Neapel MN 9409



Abb. 336: Villa San Marco, Cubiculum 52, Südwestwand, Vierter Stil, Pinax mit Villenlandschaftsbild, Neapel MN 9480

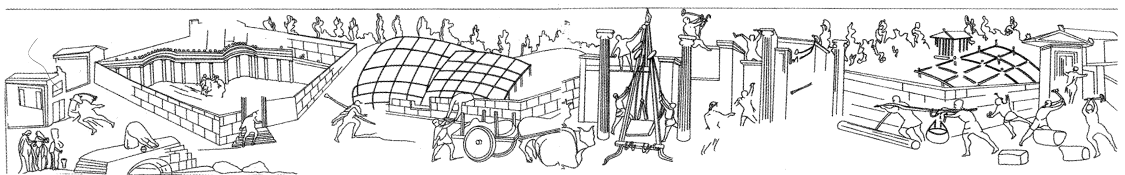


Abb. 337a–b: Villa San Marco, Caldarium 29, Südwand, Landschaftsfries mit Darstellung eines Villenbaus (ACS 62532)



Abb. 338: Pompeji I 10, 4, Casa del Menandro, Atrium, Westwand mit gerahmten Landschaftsbildern in der Oberzone



Abb. 339: Pompeji I 10, 4, Casa del Menandro, Atrium, Westwand, Vierter Stil, Querpanorama mit Villenlandschaft



Abb. 340: Pompeji I 4, 5.25.28, Casa del Citarista, Peristyl 17, Vierter Stil, Villenfries mit maritimer Landschaft, Neapel MN 9610

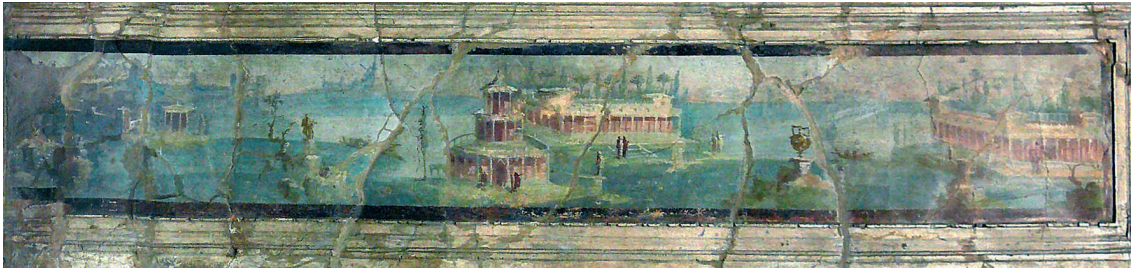


Abb. 341: Pompeji I 4, 5.25.28, Casa del Citarista, Peristyl 17, Vierter Stil, Villenfries mit maritimer Landschaft, Neapel MN 9496



Abb. 342a–b: Pompeji I 4, 5.25.28, Casa del Citarista, Peristyl 17, Vierter Stil, Details aus dem Villenfries Neapel MN 9610, (a) C-förmige villa maritima, (b) Γ-förmige villa maritima



Abb. 343a–b: Pompeji I 4, 5.25.28, Casa del Citarista, Peristyl 17, Vierter Stil, Details aus dem Villenfries Neapel MN 9496, (a) Γ-förmige villa maritima, (b) Tholos-diaeta und Γ-förmige villa maritima



Abb. 344: Herculaneum, unbekannter Kontext, Vierter Stil, Bildfeld Hafen- und Villenmotiven, Neapel MN 9513

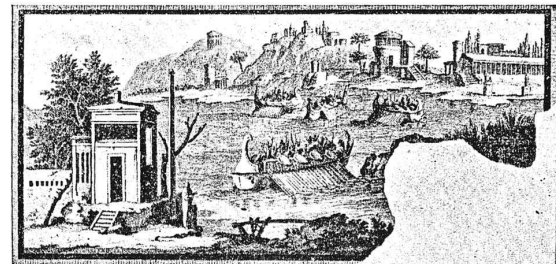


Abb. 345: Herculaneum, Vierter Stil, Bildfeld mit sakral-idyllischen Motiven und Villenelementen, Zeichnung in den Pitture di Ercolano I, 241–243, Taf. 46



Abb. 346b: Pompeji VII 15, 2, Casa del Marinaio, Vierter Stil, Querpanorama mit sakral-idyllischen Elementen, Villenmotiven, Stadtansicht, Neapel MN 9411 (Zeichnung)



Abb. 346a: siehe Abb. 346b



Abb. 347: Pompeji VII 15, 2, Casa del Marinaio, Vierter Stil, Querpanorama mit Villenlandschaft, Neapel MN 9426



Abb. 348: Pompeji VI 8, 23.24, Casa della Fontana Piccola, Peristyl-Garten (10), Nordwand, Vierter Stil, querformatige Panoramalandschaft (Detail links) mit Villen- und Hafenmotiven



Abb. 349: Pompeji VI 8, 23.24, Casa della Fontana Piccola, Peristyl-Garten (10), Nordwand, Vierter Stil, Panorama mit Villenlandschaft (Detail rechts)



Abb. 350: Pompeji VI 8, 23.24, Casa della Fontana Piccola, Peristyl-Garten (10), Südwand, Vierter Stil, Panorama mit Villen- und Hafenlandschaft, Detail mit villa maritima auf kleiner Insel



Abb. 351: Pompeji VI 8, 23.24, Casa della Fontana Piccola, Peristyl-Garten (10), Südwand, Vierter Stil, Detail mit Γ-förmiger Villa, Wohnturm und Tempel



Abb. 352: Pompeji VI 8, 23.24, Casa della Fontana Piccola, Peristyl-Garten (10), Südwand, Vierter Stil, Panorama mit Villen- und Hafenlandschaft

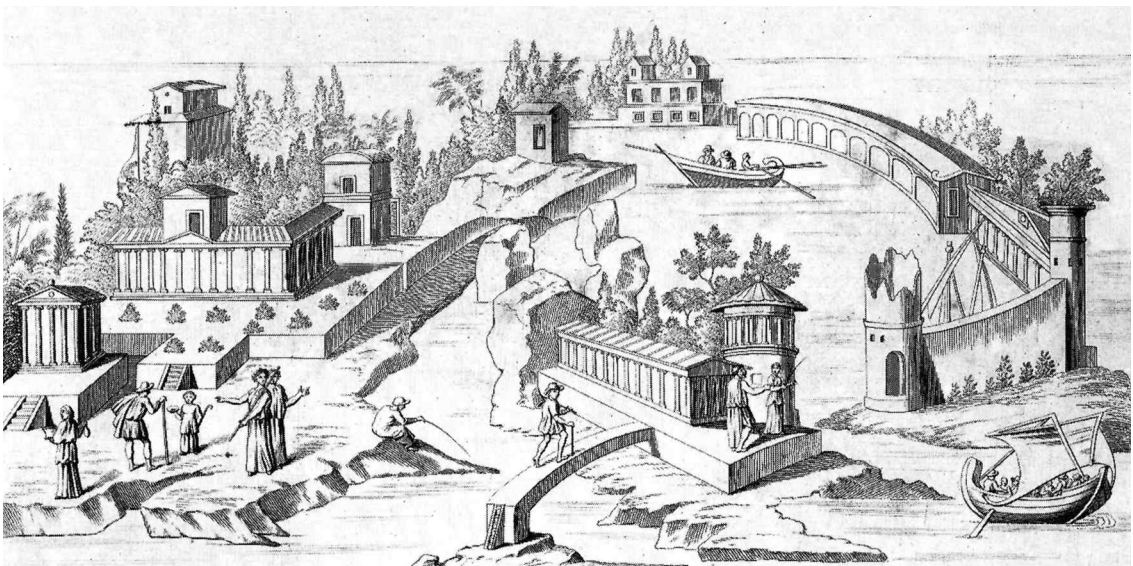


Abb. 353: Pompeji VI 8, 23.24, Casa della Fontana Piccola, Peristyl-Garten (10), Südwand, Vierter Stil, alte Zeichnung nach Zahn



Abb. 354: Nabeul (Tunesien), Haus der Nymphen, Badetrakt, spätes 3. Jh. n. Chr., Panoramalandschaft mit Hafenszenen an den Wänden eines freskierten Beckens, Wand A



Abb. 355: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Villa dei Misteri bei Pompeji, Atrium, Nordwand, nilotischer Landschaftsfries

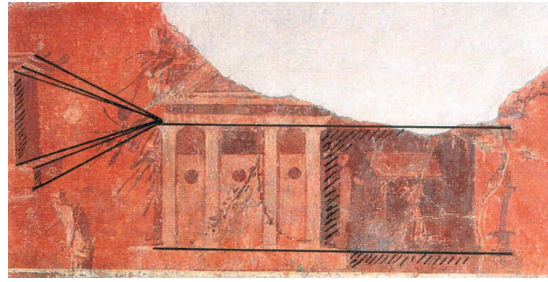


Abb. 356a

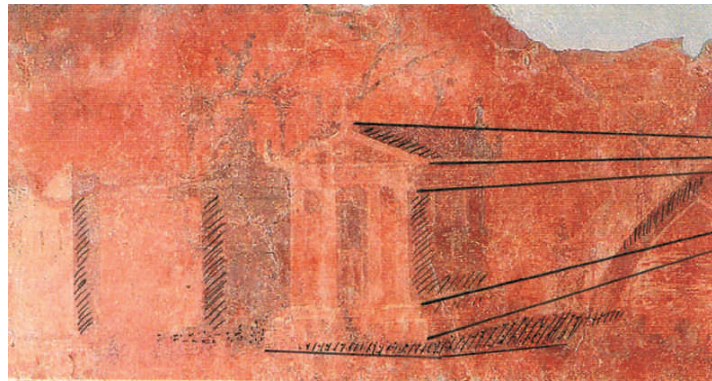
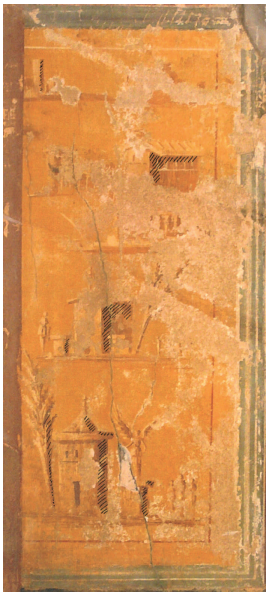


Abb. 356a–b: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Villa von Boscoreale, Triclinium (N), sakral-idyllischer Landschaftsfries, Musée de Mariemont

Abb. 357a



Abb. 357a–b: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Villa von Oplontis (Torre Annunziata), Triclinium (14), Westwand, Ostwand, Landschaftsbilder auf den gemalten Orthostaten



Abb. 358: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Villa bei Portici, Freskenfragment mit monochromem Landschaftsbild, Neapel MN 8593

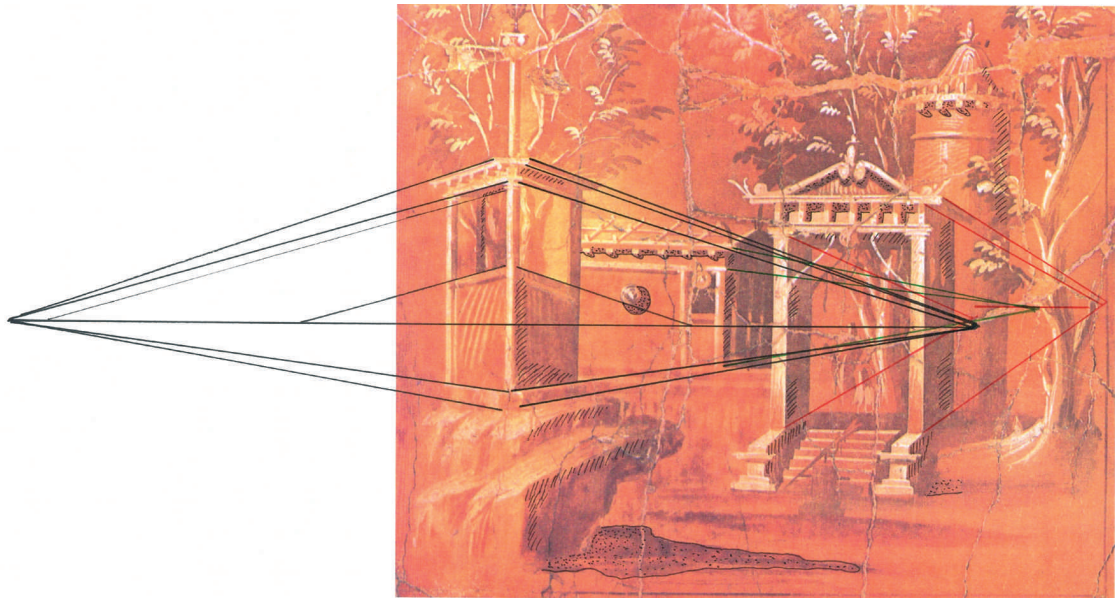


Abb. 359: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Villa dei Papiri bei Herculaneum, Atrium, Fragment mit sakral-idyllischer Landschaft, Neapel MN 9423

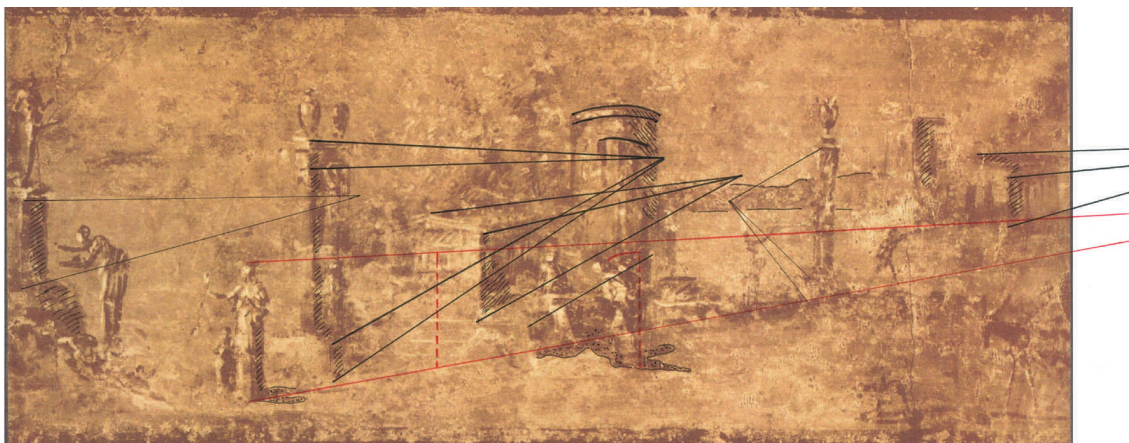


Abb. 360: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Casa di Livia, Ala dextra (Raum III), Wand IIIa, Gelber Fries, erstes Interkolumnium

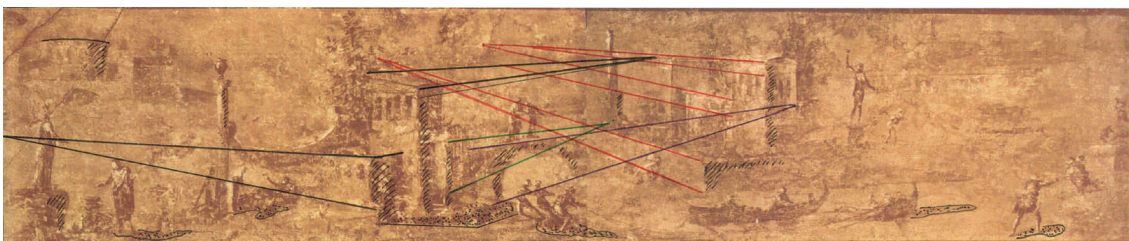


Abb. 361: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Casa di Livia, Ala dextra (Raum III), Wand IIIa, Gelber Fries, zweites Interkolumnium

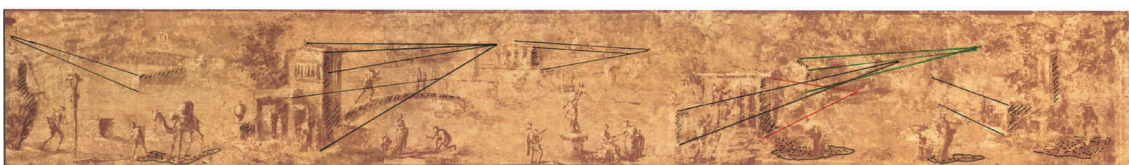


Abb. 362: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Casa di Livia, Ala dextra (Raum III), Wand IIIa, Gelber Fries, drittes Interkolumnium

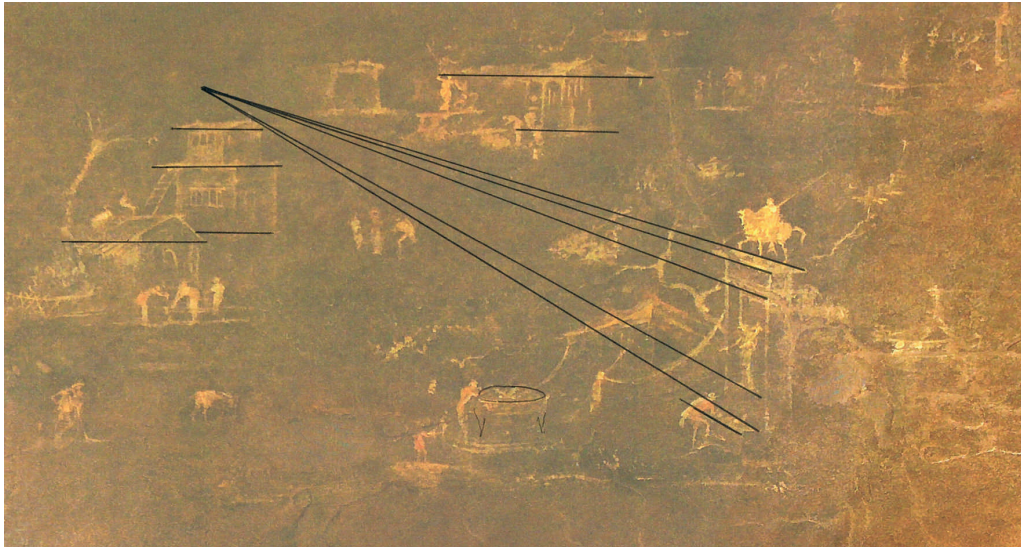


Abb. 363: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Villa suburbana unter der Villa Farnesina, Oecus C, Rom MN 1080 (Palazzo Massimo)



Abb. 364: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Villa suburbana unter der Villa Farnesina, Ambulatio F, sakral-idyllisches Landschaftsbild, Rom MN 1230 (Palazzo Massimo)

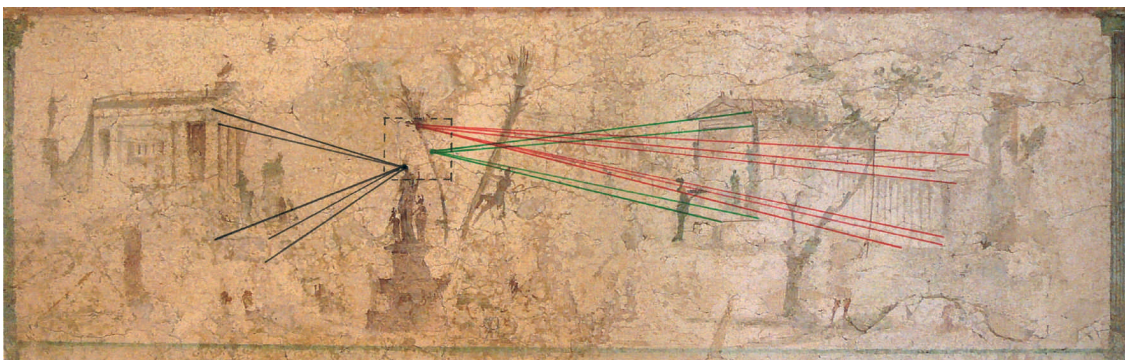


Abb. 365: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Villa Farnesina, Ambulatio F, sakral-idyllisches Landschaftsbild, Rom MN 1233 (Palazzo Massimo)



Abb. 366: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Villa Farnesina, Ambulatio F, sakral-idyllisches Landschaftsbild, Rom MN 1235 (Palazzo Massimo)

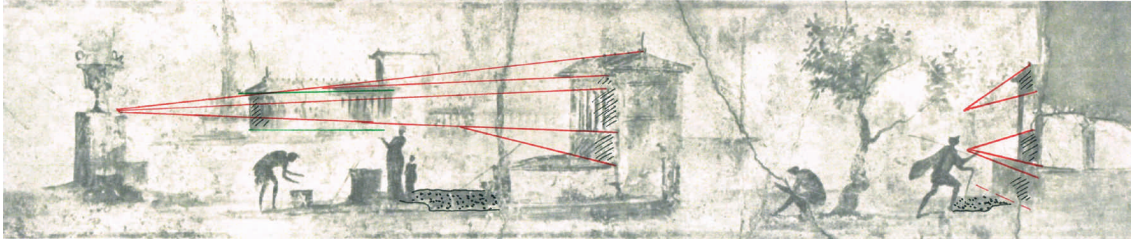


Abb. 367: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Großes Columbarium der Villa Doria Pamphili, sakral-idyllisches Landschaftsbild der Wand E (XIII), Rom MN

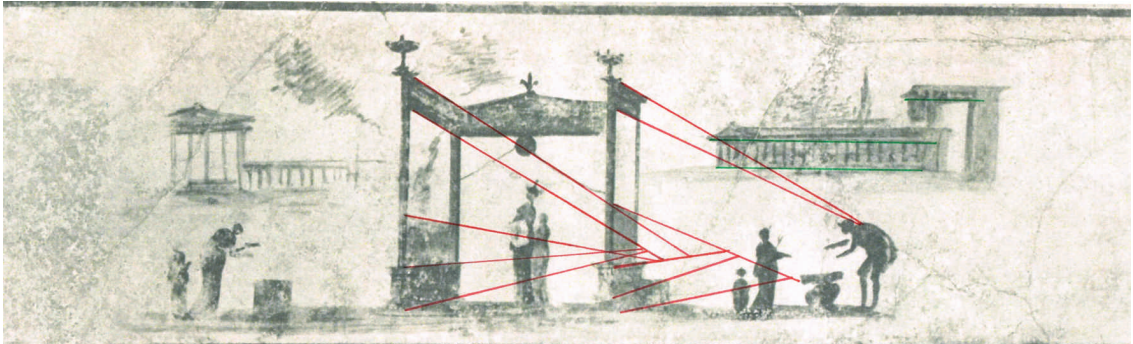


Abb. 368: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Großes Columbarium der Villa Doria Pamphili, sakral-idyllisches Landschaftsbild der Wand C (X), Rom MN

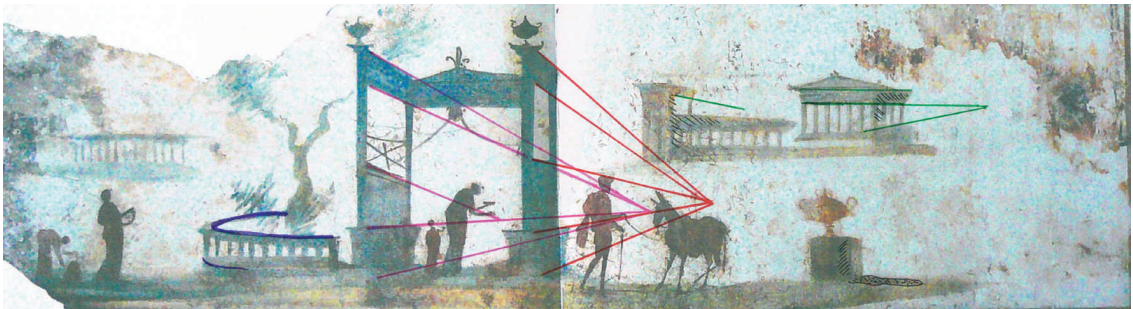


Abb. 369: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Großes Columbarium der Villa Doria Pamphili, Freskenfragment Lausanne, Sammlung Ortitz

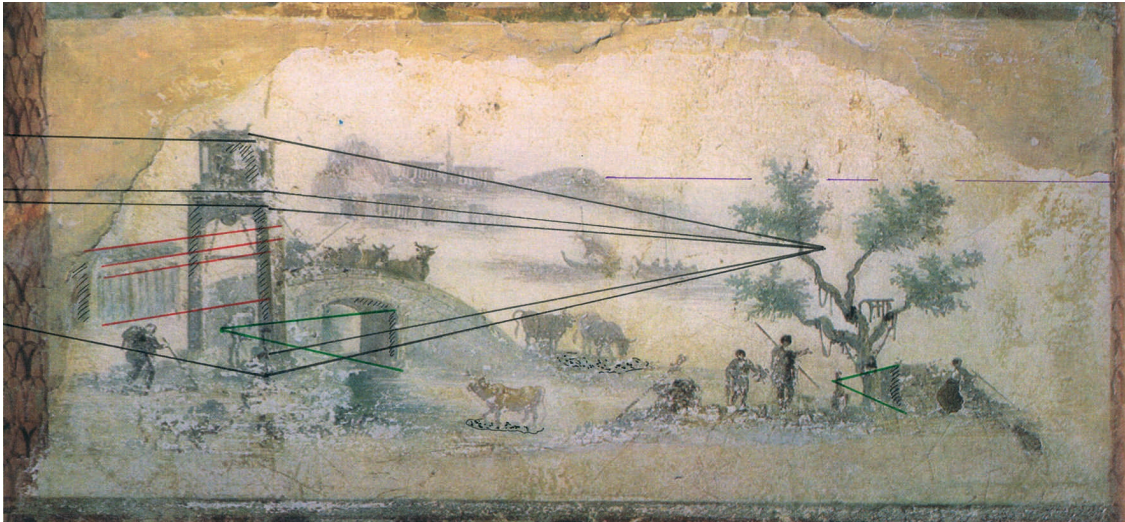


Abb. 370: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Freskenfragment von der Via Appia mit sakral-idyllischem Landschaftsbild, Rom Sammlung Villa Albani, inv. 164



Abb. 371: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Villa von Boscorecase, „Rotes Cubiculum“ (16), Nordwand, sakral-idyllisches Landschaftsbild, Neapel MN 147501

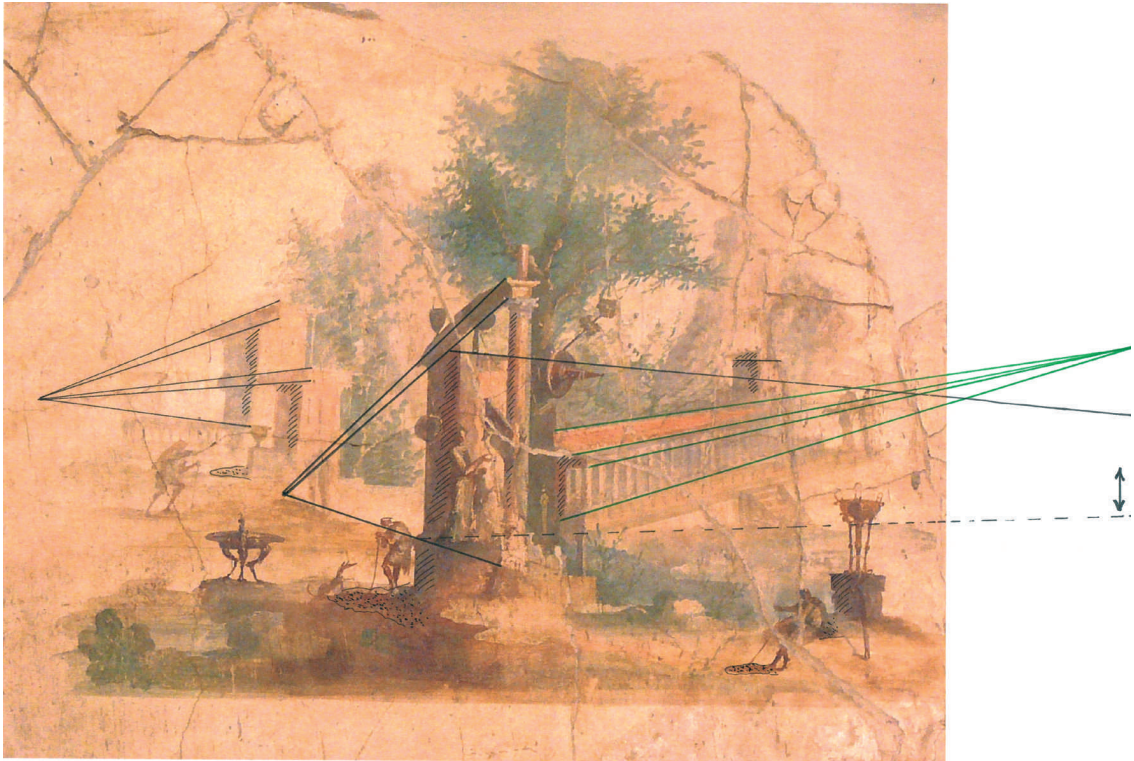


Abb. 372: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Villa von Boscorecase, „Rotes Cubiculum“ (16), Ostwand, sakral-idyllisches Landschaftsbild, Neapel MN147502



Abb. 373: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Villa von Boscorecase, „Rotes Cubiculum“ (16), Westwand, sakral-idyllisches Landschaftsbild, Neapel 147503

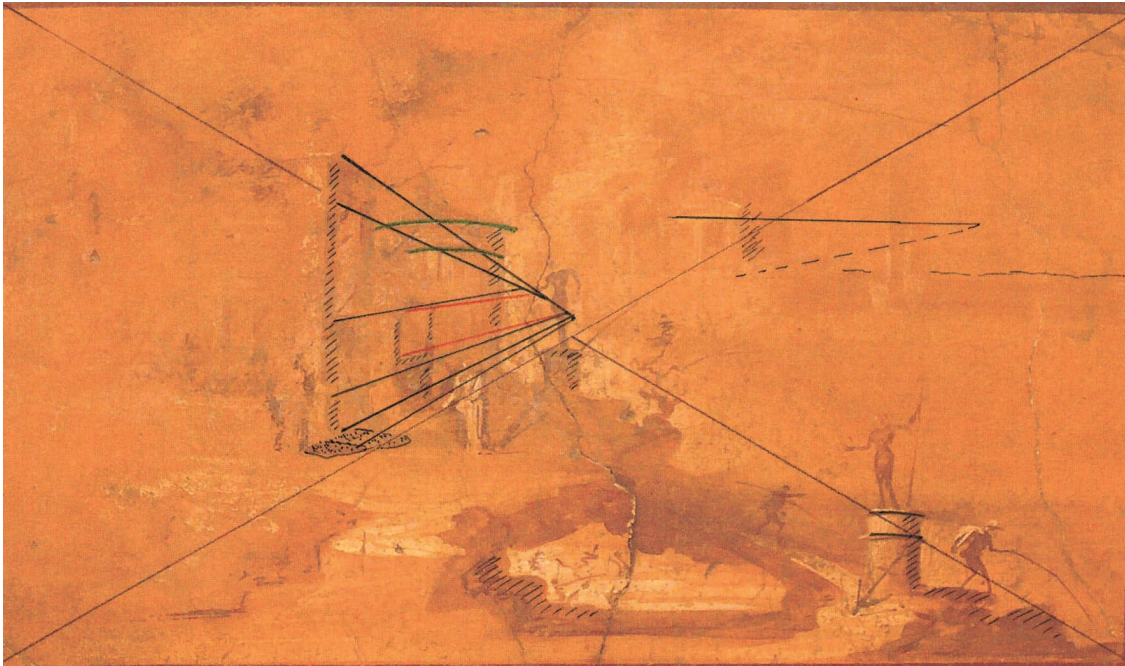


Abb. 374: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Pompeji (?), gelb-monochromes Bildfeld mit sakral-idyllischer Landschaft, Neapel MN 9493

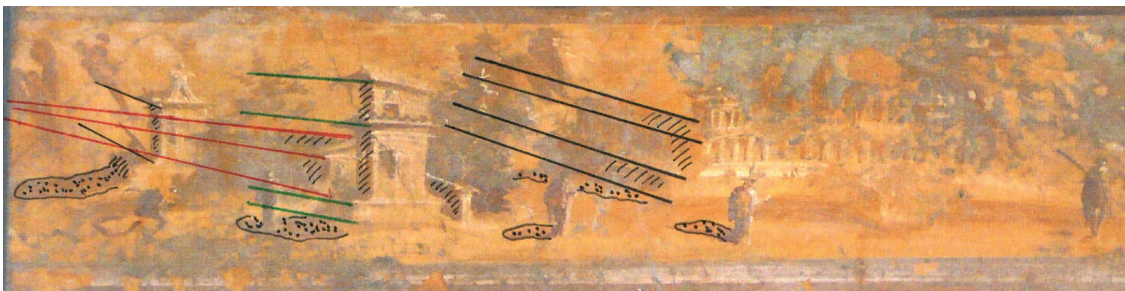


Abb. 375: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Herculaneum, gelb-monochromes Landschaftsbild, Neapel MN 9489



Abb. 376: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Pompeji (?), Bildfeld mit sakral-idyllischer Landschaft, Neapel MN 9472



Abb. 377: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Pompeji (?), Bildfeld mit sakral-idyllischer Landschaft, Neapel MN 9486

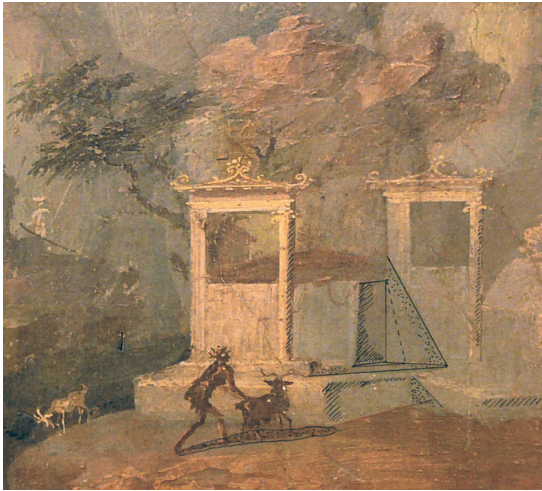


Abb. 378: Analyse der perspektivischen Schattendarstellung: Pompeji (?), Bildfeld „L'Ariete smarrito“, Neapel MN 9418

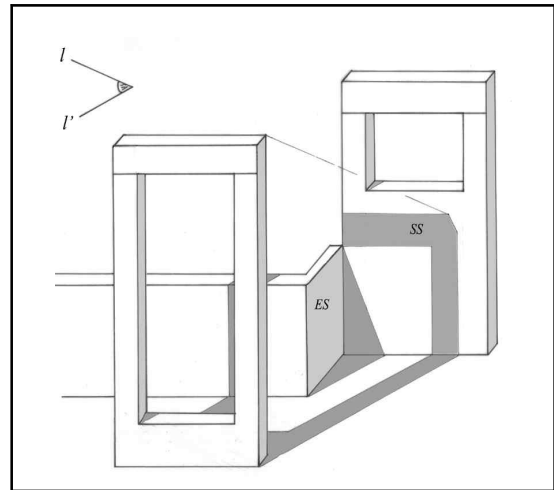


Abb. 379: Rekonstruktionsskizze zur Schattengebung in MN 9418 in Kavalierverspektive mit Parallelbeleuchtung von links vorne und entsprechend konstruiertem Schlagschattenwurf

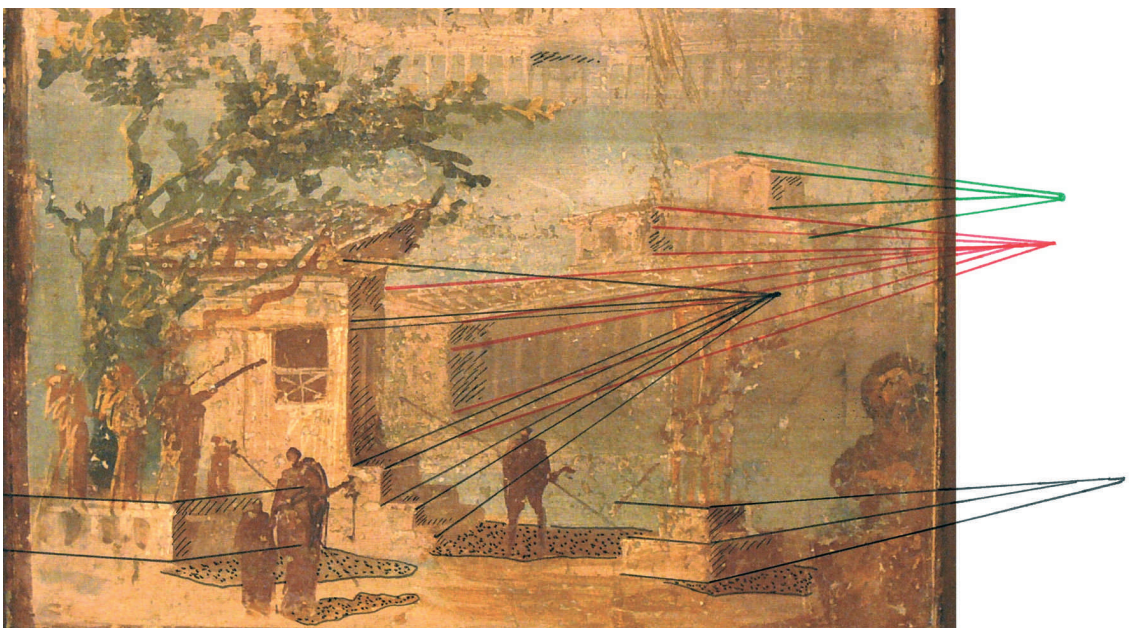
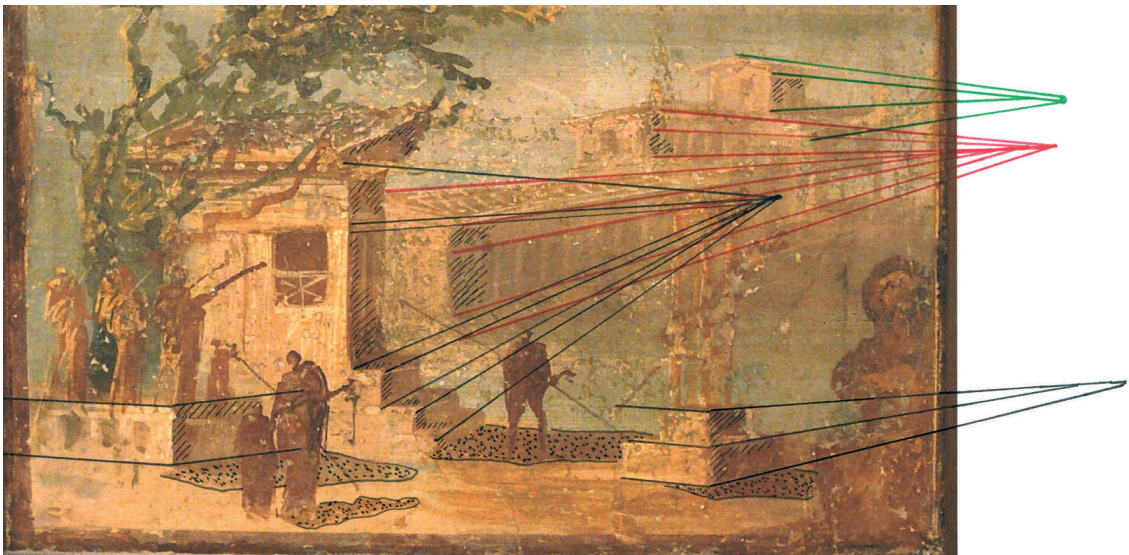


Abb. 380a–b: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Villa San Marco in Stabiae, Cubiculum (52), Südostwand, Mittelbild mit sakral-idyllischer Villen- und Seelandschaft, Neapel MN 9414

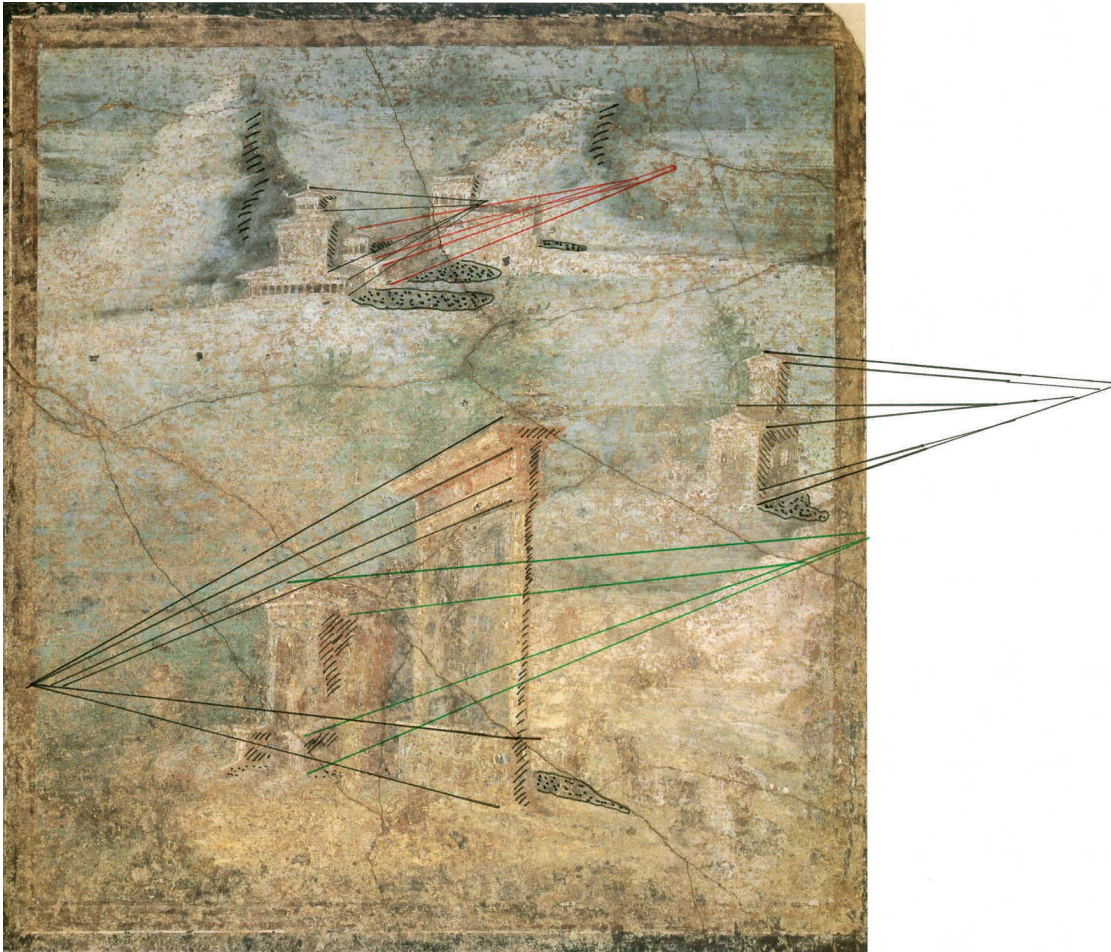


Abb. 381: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Villa San Marco in Stabiae, Atrium, Nordwestwand, quadratisch gerahmtes Mittelbild mit sakral-idyllischer Landschaft

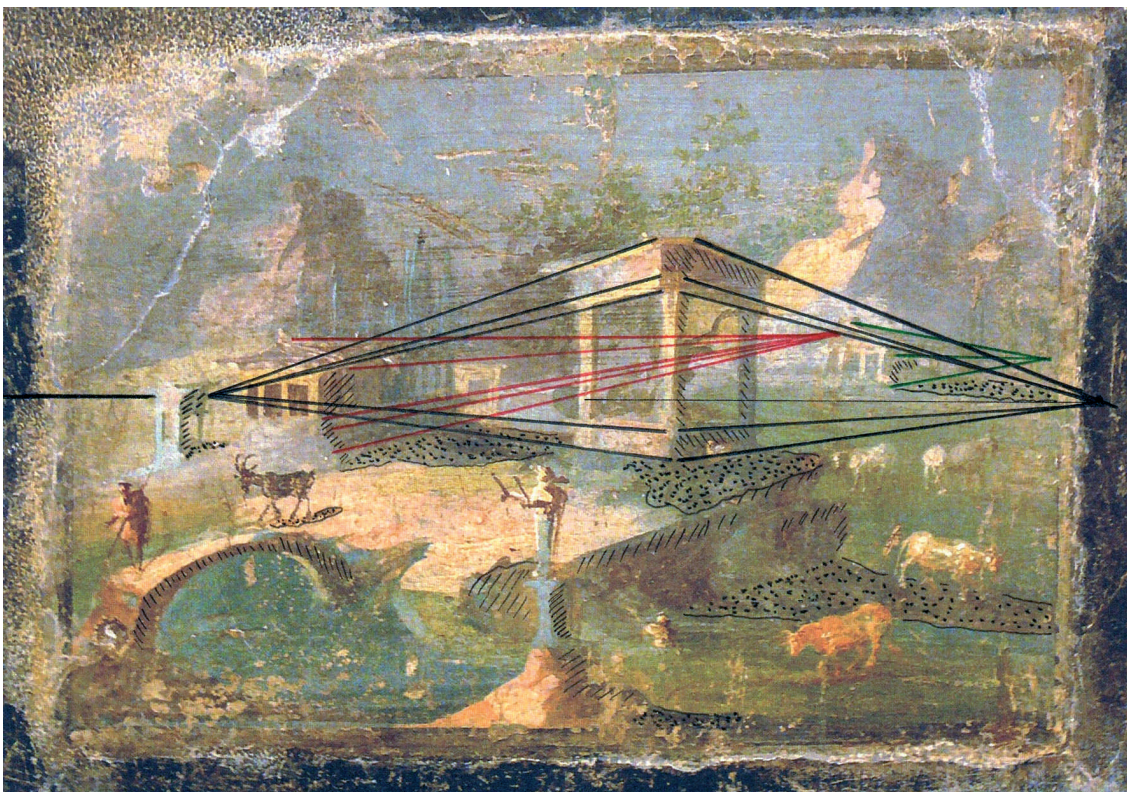


Abb. 382: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Pompeji, sakral-idyllisches Landschaftsbild, Neapel MN 9488

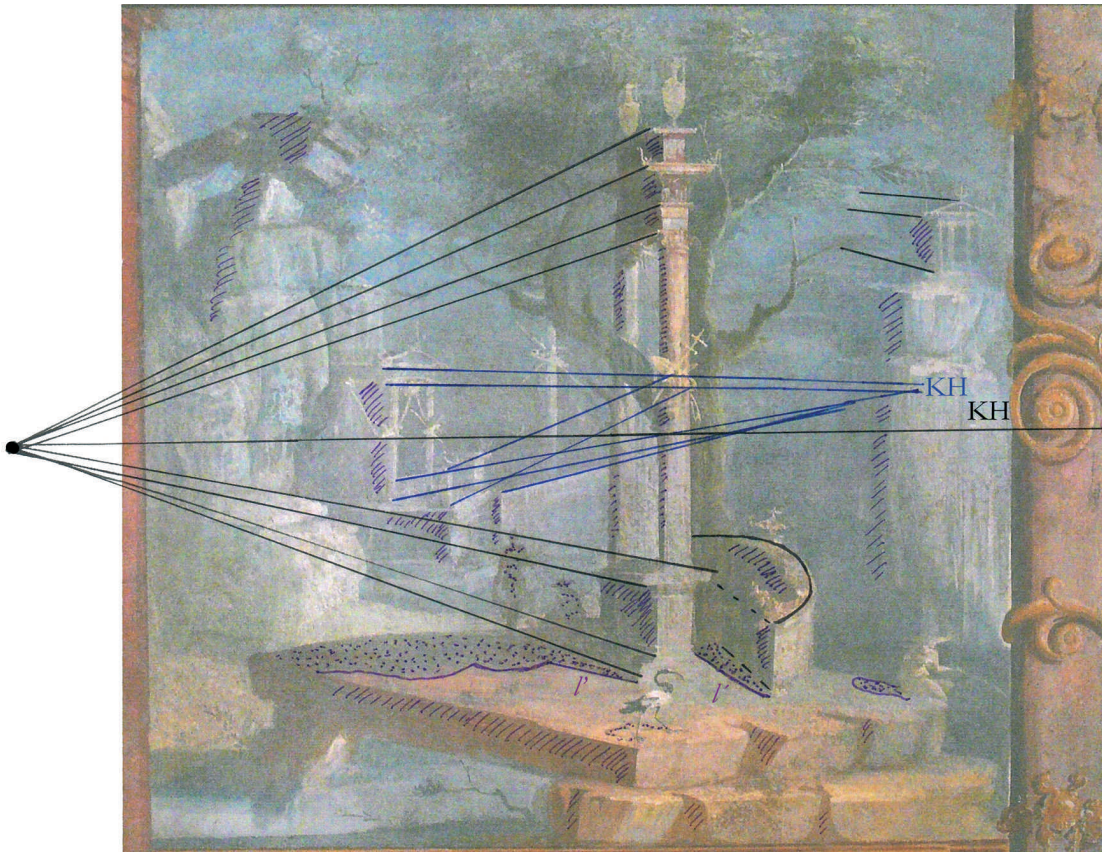


Abb. 383: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Pompeji VIII 7, 28, Isistempel, Ekklesiasterion (Raum 6), Landschaftspanorama der Nordwand, (porta sacra der Neith), Neapel MN 8575



Abb. 384: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Pompeji IX 5, 9, Casa dei Pigmei, Cubiculum (Raum 1), Südwand mit nilotischer Panoramadarstellung

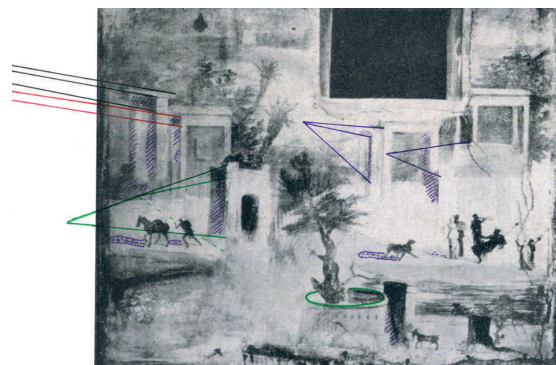


Abb. 385: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Pompeji VI 7, 23, Casa di Apollo, Xystos, Süd- wand, sakral-idyllisches Landschaftsfresko



Abb. 386a–b: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Pompeji I 6, 15, Casa dei Ceii, Viridarium (b), Ostwand, nilotische und sakral-idyllische Landschaft

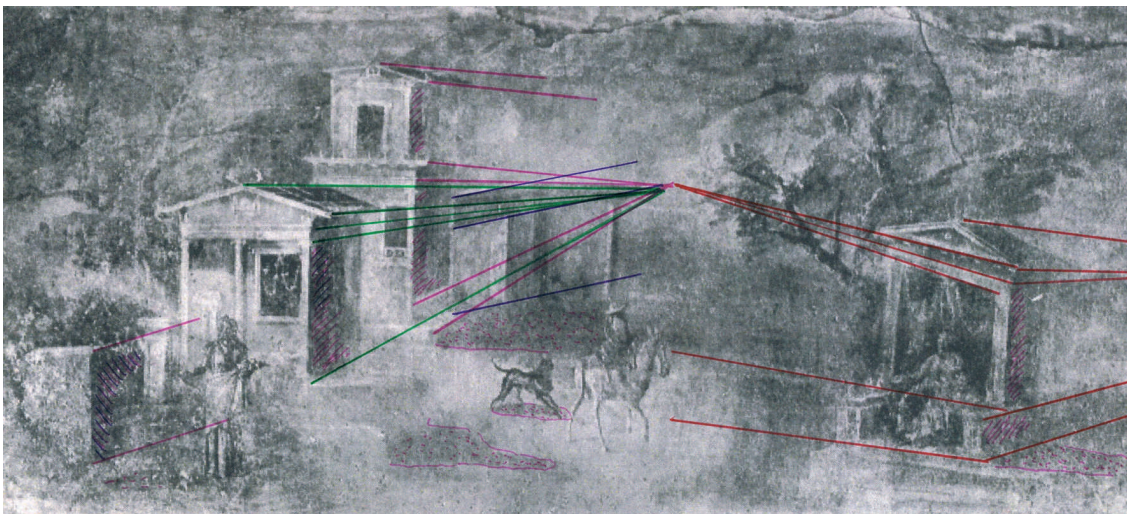


Abb. 387: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Pompeji VI 8, 23.24, Casa della Fontana Piccola, Peristyl-Garten (10), Westwand der Nord-Porticus, Oberzone mit sakral-idyllischem Landschaftsbild

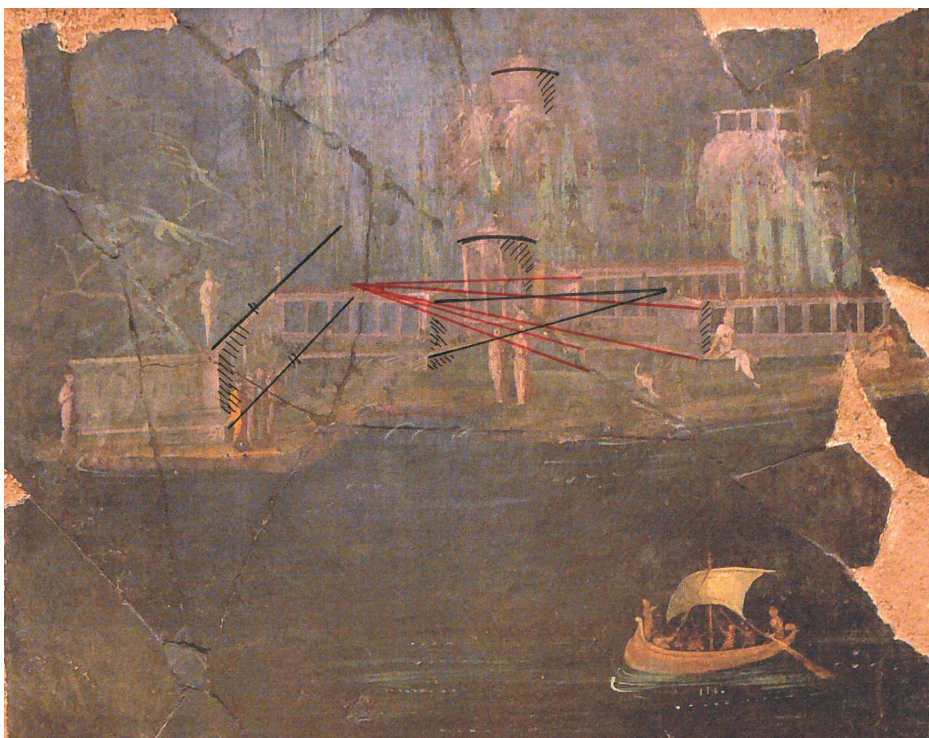


Abb. 388: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Pompeji, unbekannter Kontext, Freskenfragment mit Villenlandschaftsbild auf schwarzem Grund, Neapel MN 9482

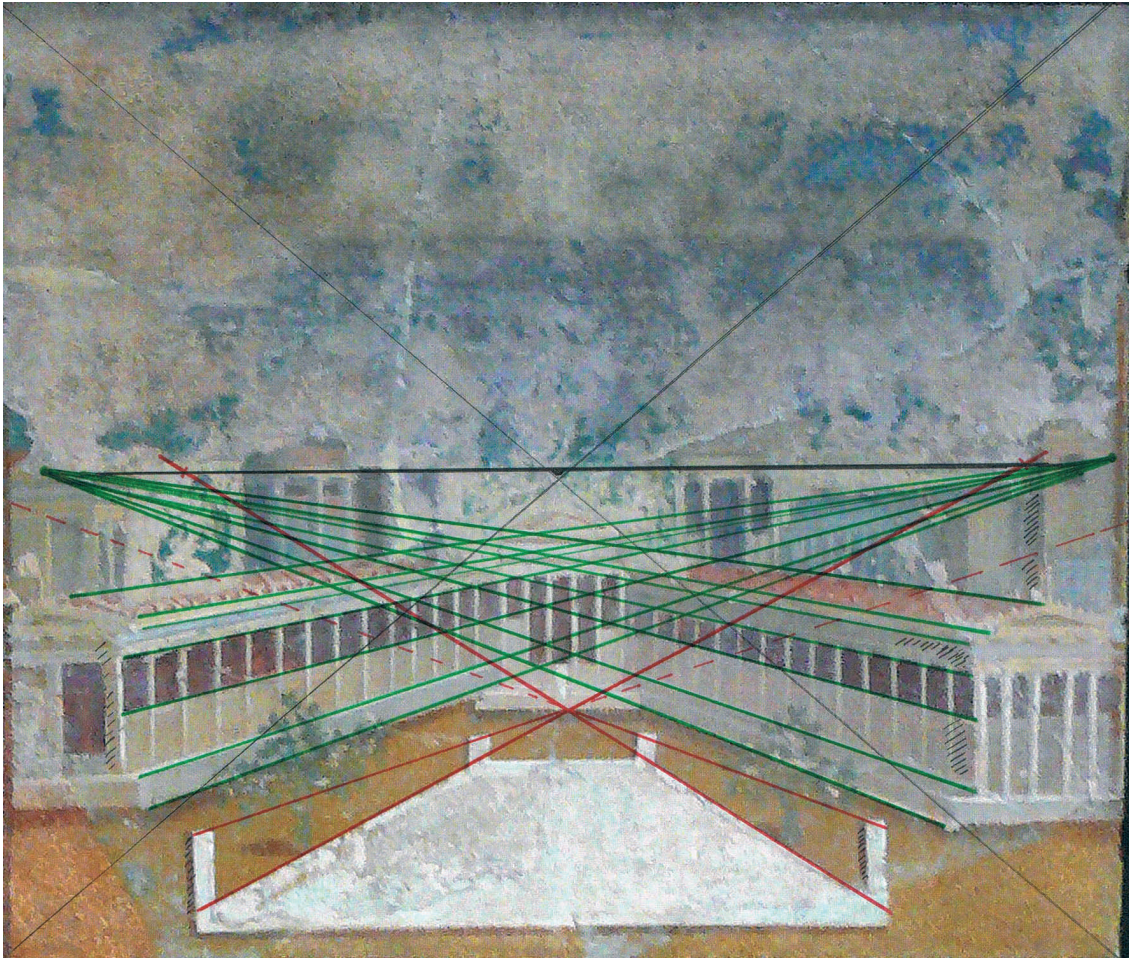


Abb. 389: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Pompeji, Pinax mit Villenlandschaftsbild, Neapel MN 9406b

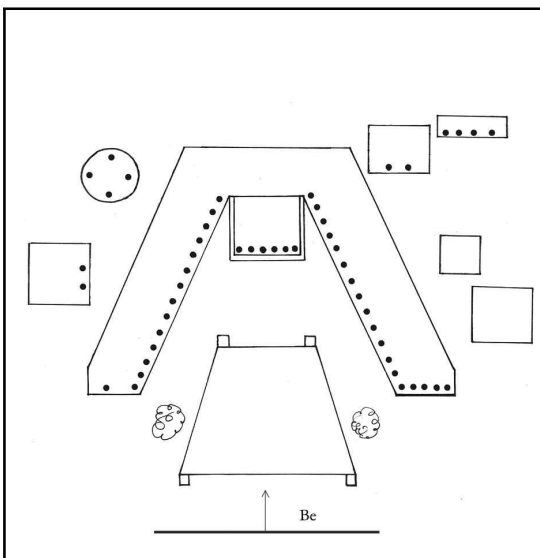


Abb. 390: Grundrisssrekonstruktion der Architekturdarstellung in MN 9406b

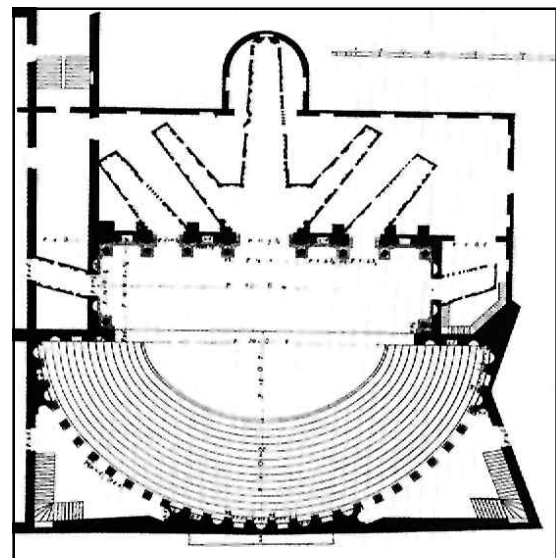


Abb. 391: Teatro Olimpico in Vicenza, Grundriss



Abb. 392: Teatro Olimpico in Vicenza, Ansicht der Bühnenkulisse



Abb. 393: „Perspektivischer Gang“ im Palazzo Spada, 1623 von Francesco Borromini geschaffen



Abb. 394: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Pompeji V 4, 11, Casa di Marcus Lucretius Fronto, Tablinum, Nordwand (links), Pinax mit Villenlandschaftsbild

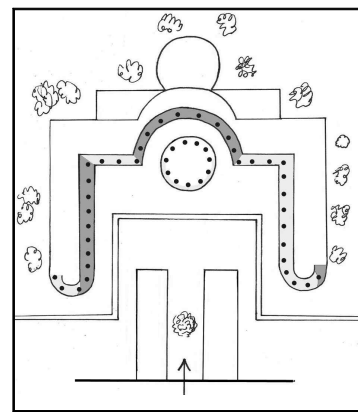


Abb. 395: Schematische Modellskizze zur Rekonstruktion der Grundrissituation im linken Villenpinax der Nordwand

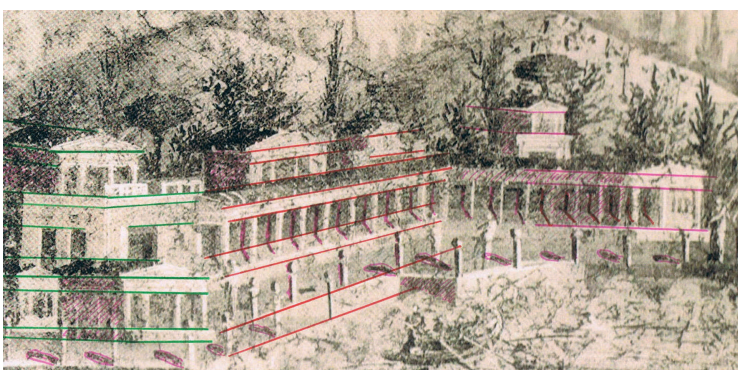


Abb. 396: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise Pompeji V 4, 11, Casa di Marcus Lucretius Fronto, Tablinum, Südwand (links), Pinax mit Villenlandschaftsbild

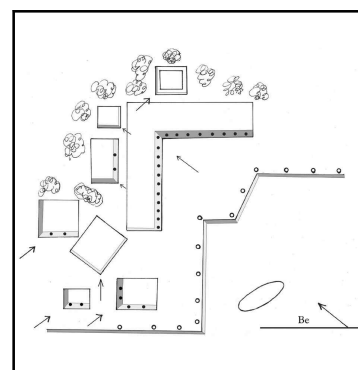


Abb. 397: Schematische Modellskizze zur Rekonstruktion der Grundrissituation im linken Villenpinax der Südwand



Abb. 398: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Pompeji V 4, 11, Casa di Marcus Lucretius Fronto, Tablinum, Nordwand (rechts), Pinax mit Villenlandschaftsbild

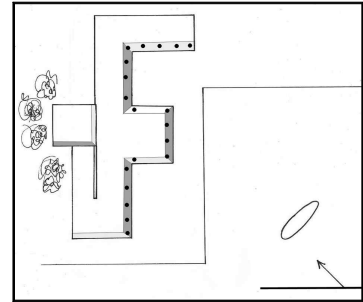


Abb. 399: Schematische Modellskizze zur Rekonstruktion der Grundrissituation im rechten Villenpinax der Nordwand



Abb. 400: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Pompeji V 4, 11, Casa di Marcus Lucretius Fronto, Tablinum, Südwand (rechts), Pinax mit Villenlandschaftsbild

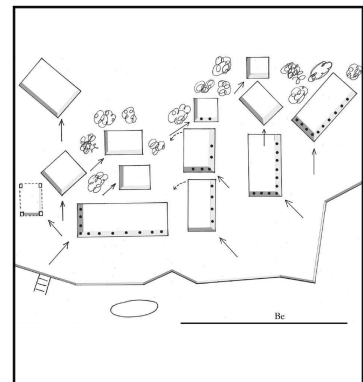


Abb. 401: Schematische Modellskizze zur Rekonstruktion der Grundrissituation im rechten Villenpinax der Südwand



Abb. 402a–b: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Pinakes mit Villenlandschaftsbildern aus Stabiae, Neapel MN 9479a und MN 9479b

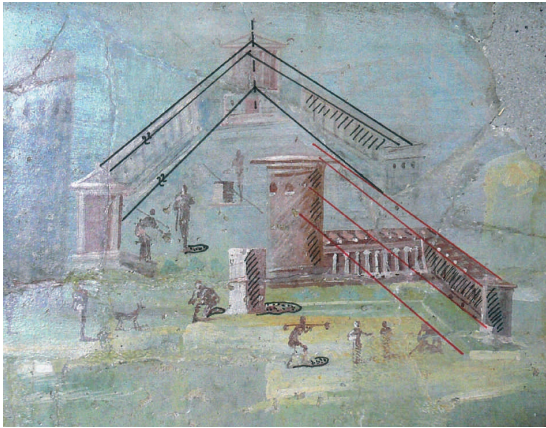


Abb. 403: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Pompeji (?), Pinax mit Villenlandschaft, Neapel MN 111478



Abb. 404: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Pompeji II 3, 3, Casa della Venere in Conchiglia, Peristyl, Ostwand mit Villenpinax

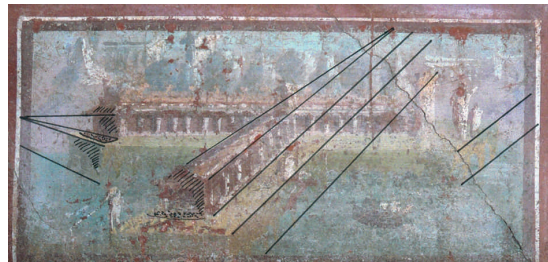


Abb. 405: Rekonstruktion der perspektivischen Darstellungsweise: Pompeji II 3, 3, Casa della Venere in Conchiglia, Peristyl, Westwand mit Villenpinax

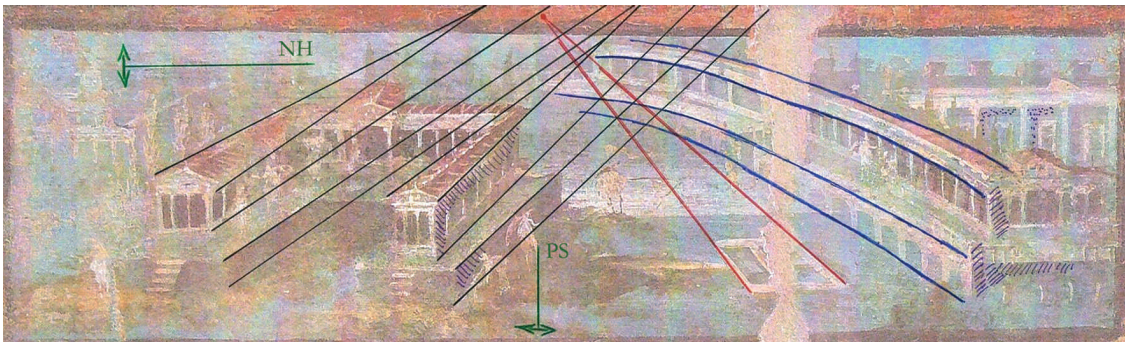


Abb. 406: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Pompeji VIII 7, 28, Isistempel, Porticus (Raum 1), Villenlandschaftsbild der Hauptzone, Neapel MN 9505

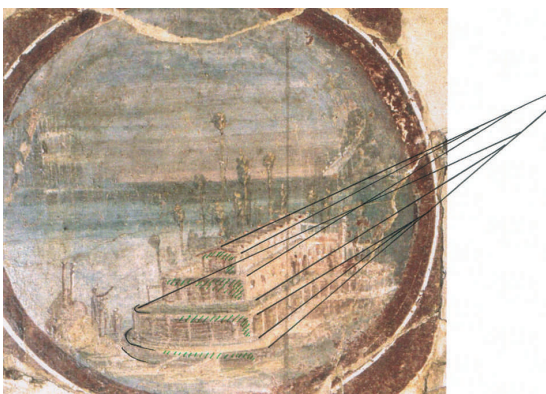


Abb. 407: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Villa San Marco in Stabiae, Porticus 20, Tondo mit villa maritima, Neapel MN 9409a

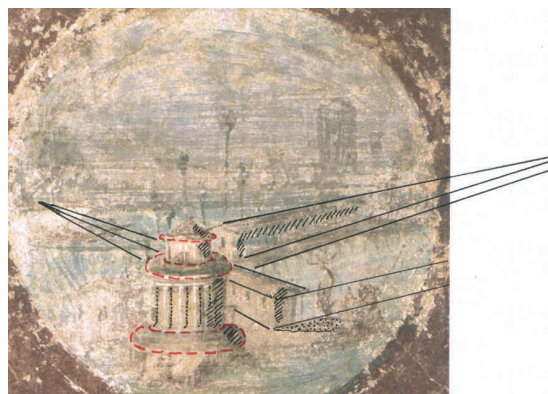


Abb. 408: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Villa San Marco in Stabiae, Porticus 20, Tondo mit villa maritima, Neapel MN 9409b



Abb. 409: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Villa San Marco, Porticus 20, Tondo, Neapel MN 9511

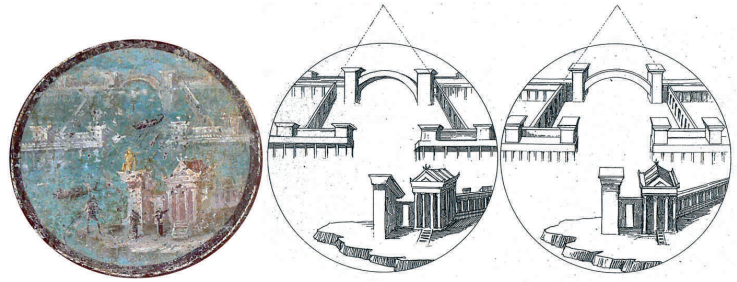


Abb. 410: Villa San Marco, Porticus 20, Tondo mit Hafenlandschaft, Neapel MN 9408a, zentralperspektivische Rekonstruktion nach Woermann MN 9511

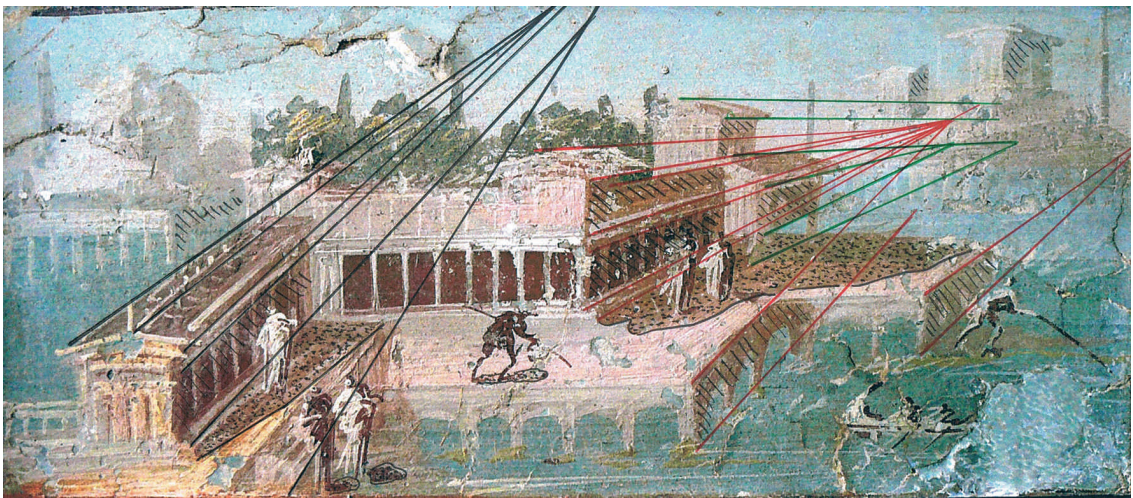


Abb. 411: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Villa San Marco, Cubiculum 52, Südwestwand, Pinax mit Villenlandschaftsbild, Neapel MN 9480

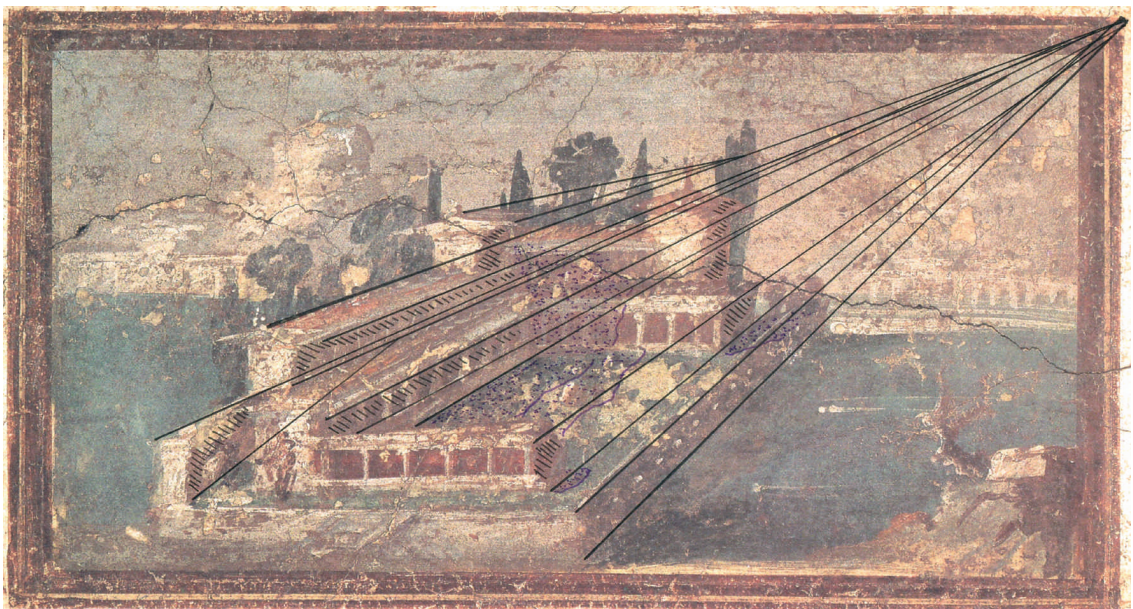


Abb. 412: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Villa San Marco, Cubiculum 60, Südostwand, Pinax mit Villenlandschaft, Stabiae Antiquarium ACS 62518

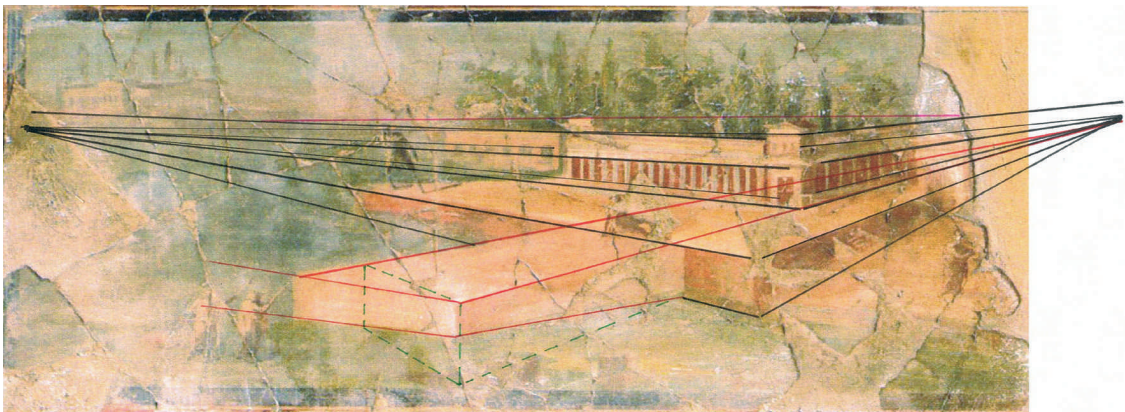
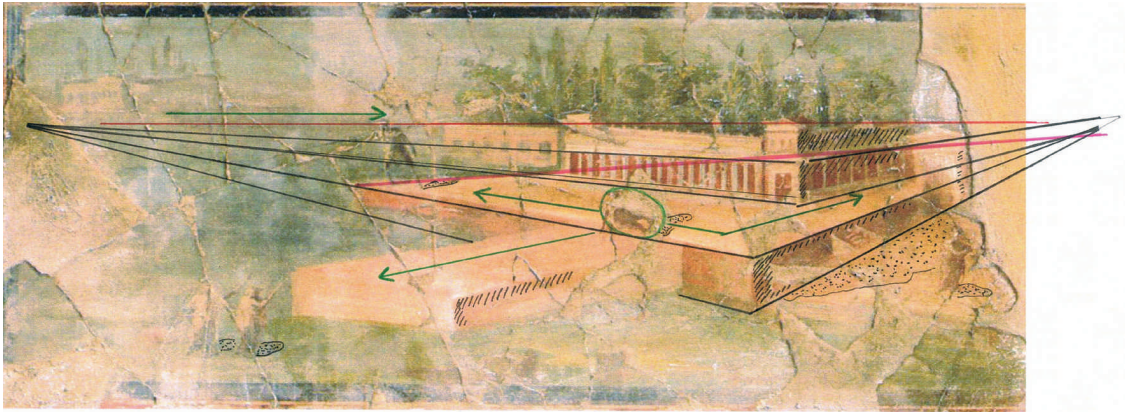


Abb. 413a–b: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Pompeji I 10, 4, Casa del Menandro, Atrium, Westwand, gerahmtes Villenpanorama



Abb. 414: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Pompeji I 4, 5.25.28, Casa del Citarista, Peristyl 17, Villenfries, Neapel MN 9610

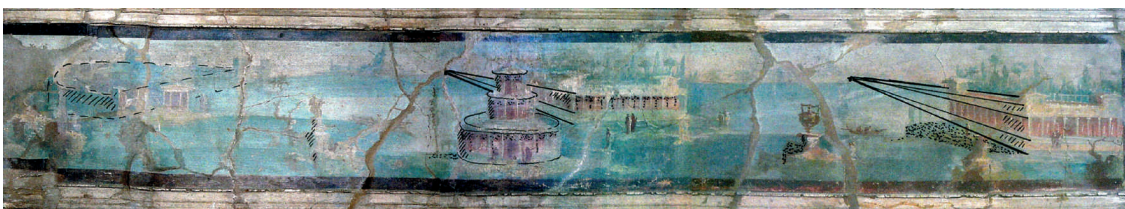


Abb. 415: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Pompeji I 4, 5.25.28, Casa del Citarista, Peristyl 17, Villenfries, Neapel MN 9496



Abb. 416: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Pompeji VII 15, 2 Casa del Marinaio, Villenlandschaftsbild, Neapel MN 9426



Abb. 417: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Herculaneum, Neapel MN 9513

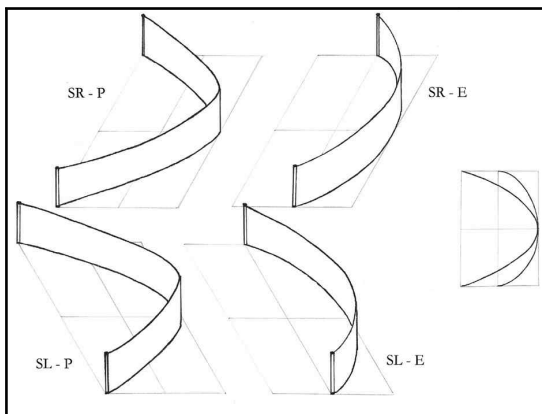


Abb. 418: Schematische Axonometrien einer modellhaften „Hafeneinfassung“ in Form einer halben Ellipse oder Parabel, jeweils in Seitenansicht von links und rechts

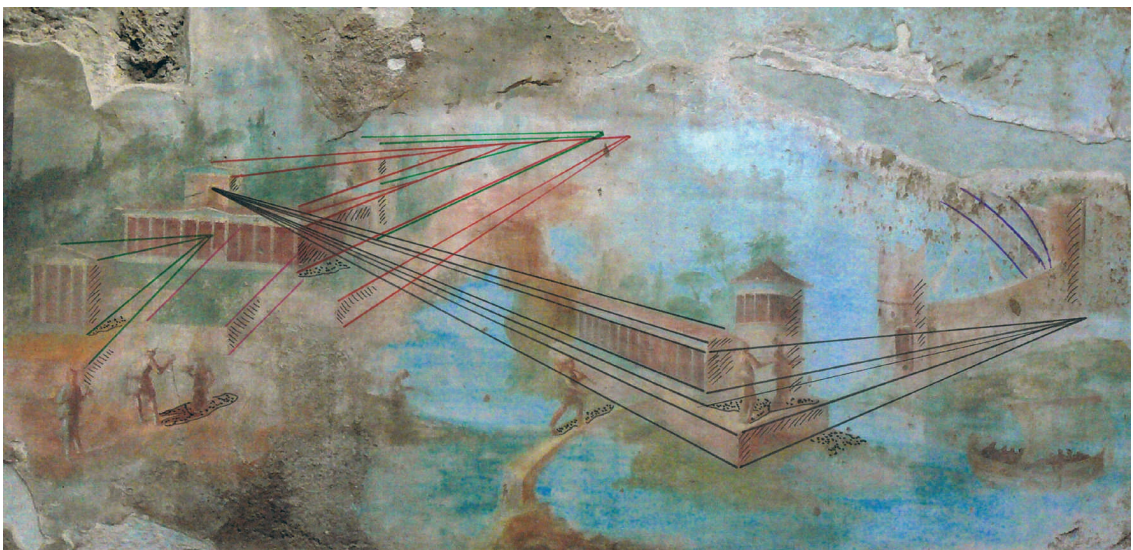


Abb. 419: Analyse der perspektivischen Darstellungsweise: Pompeji VI 8, 23.24, Casa della Fontana Piccola, Peristyl-Garten (10), Südwand, Panoramadarstellung mit Villen- und Hafenlandschaft