

DE GRUYTER

Annette Haug

DECOR-RÄUME IN POMPEJANISCHEN STADTHÄUSERN

AUSSTATTUNGSSTRATEGIEN UND REZEPTIONSFORMEN

DECOR

DE
G

Annette Haug

Decor-Räume in pompejanischen Stadthäusern

Decor

Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy



Edited by
Annette Haug

Editorial Board
Anna Anguissola, Bettina Bergmann, Jens-Arne Dickmann,
Miko Flohr, Jörg Rüpke

Volume 1

Annette Haug

Decor-Räume in pompejanischen Stadthäusern

Ausstattungsstrategien und Rezeptionsformen

DE GRUYTER



European Research Council
Established by the European Commission

Die Publikation wurde aus Mitteln des ERC Consolidator Grants DECOR (Nr. 681269) finanziert.

ISBN 978-3-11-069642-4

e-ISBN (PDF) 978-3-11-070270-5

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-070276-7

DOI <https://doi.org/10.1515/9783110702705>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz.
Weitere Informationen finden sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2020936197

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2020 Annette Haug, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Satz: jürgen ullrich typesatz, Nördlingen

Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH Co. KG, Göttingen

Umschlagabbildung: Foto: Annette Haug

www.degruyter.com

Vorwort

Wenn mit diesem Buch der unüberschaubaren Zahl an Forschungsbeiträgen zu römischen Decor-Elementen ein weiterer Band hinzugefügt wird, so geschieht dies mit Blick auf zwei aufeinander bezogene Ziele. Zum einen sollen Decor-Phänomene nicht isoliert, sondern in ihrem architektonischen, ästhetischen und semantischen Gesamtzusammenhang untersucht werden. Daraus folgt zum anderen, dass der Betrachter und seine Wahrnehmungshaltungen in den Vordergrund rücken. Aus dieser neuartigen Perspektive wird es möglich, verschiedene grundsätzliche Positionen zur Verfasstheit von Decor und Bildern im Allgemeinen, zum pompejanischen Wohnhaus und seiner Ausstattung im Speziellen einer kritischen Diskussion zu unterziehen. Um die Fülle visueller Phänomene in einen konsistenten Argumentationszusammenhang zu bringen, ist es bisweilen notwendig, bereits gut bekannte Aspekte zur Sprache zu bringen. Damit richtet sich das Buch einerseits an ein altertumswissenschaftliches Fachpublikum, andererseits an eine breitere wissenschaftliche wie nicht-wissenschaftliche Öffentlichkeit.

Das Buch ist im Rahmen eines größeren Projekts zu römischen Decor-Welten entstanden, das eine Förderung als ERC Consolidator Grant „Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy“ (No. 681269) erhalten hat und decorative Prinzipien untersucht, die in Italien zwischen der späten Republik (dem ausgehenden 2. Jh. v. Chr.) und dem Ende der frühen Kaiserzeit (dem späten 1. Jh. n. Chr.) wirksam werden. Manche Decor-Phänomene kommen in anderen Teilprojekt-Monographien zur Sprache und sind deshalb weitgehend ausgeklammert. Dies gilt für die Befunde der Insula del Citarista, die von Tobias Busen und der Autorin monographisch publiziert werden. Auch die für den dritten Stil bedeutende Casa di Giasone wird nur am Rande thematisiert, da sie Gegenstand einer Monographie von Christian Beck zur Insula IX 5 ist. Schließlich bleibt auch der Beitrag von Kleinfunden zur visuellen und atmosphärischen Gestaltung von Wohnräumen ausen vor, da diese Frage monographisch von Adrian Hielscher bearbeitet wird.

Die Realisierung des Projekts ist möglich geworden durch die hilfreiche, unbürokratische Unterstützung durch den Parco Archaeologico di Pompei – insbesondere durch seinen Leiter Massimo Osanna. Ihm gilt mein herzlicher Dank dafür, dass er unserem Projektteam nicht nur die Befunde zugänglich gemacht hat, sondern auch Datenmaterial der Soprintendenza zur Verfügung stellte und einer Publikation der zahlreichen Fotos für diese Publikation zugestimmt hat. Ein ebenso herzlicher Dank gilt dem Museo Nazionale Archaeologico di Napoli für die Druckgenehmigungen von Fotos für diesen Band.

Das Buchprojekt hat von ganz unterschiedlichen Seiten Förderung und Inspiration erhalten. Dies gilt in erster Linie für die thematisch fokussierte Arbeit in der Projektgruppe, der neben den bereits Genannten auch Anne Kleineberg und Taylor Lauritsen angehören. Es gilt darüber hinaus in besonderer Weise für die Begleitung und Beratung des Projekts durch den wissenschaftlichen Beirat, der mit Anna Anguissola, Bettina Bergmann, Jens-Arne Dickmann, Miko Flohr, Massimo Osanna und Jörg Rüpke die verschiedenen Felder abdeckt, die das Projekt als Ganzes thematisiert. Bettina Bergmann gilt für die intensive und kritische Lektüre des Manuskripts in einem frühen Stadium mein ganz besonderer Dank.

Auf dem Weg zum Buch sind einige besonders wichtige Stationen hervorzuheben. Im Jahr 2016 hat die Alexander von Humboldt-Stiftung auf Einladung von Alastair Northedge (Paris I) und Alain Schnapp (INHA) einen dreimonatigen Paris-Aufenthalt finanziert, der es mir erlaubte, erste Ideen mit den dortigen Kollegen zu diskutieren. Intensive Gespräche, die sich häufig im Anschluss an Gastvorträge ergaben, verdanke ich darüber hinaus Ruth Bielfeldt, Carmela Capaldi, Andreas Grüner, Ralf von den Hoff, Catrin Huber, Thomas Lappi, Rudolf Känel, Anna-Katharina Rieger sowie Monika Trümper. Auf der Zielgeraden haben Christian Beck, Tobias Busen, Michael Feige, Valentina Garaffa, Andreas Hoffmann, Philipp Jeserich, Philipp Kobusch und Johannes Lipps einzelne Teile des Manuskripts gelesen und kritisch kommentiert. Von besonders großem Wert war die Unterstützung durch Pia Kastenmeier, die vor der Drucklegung kritische Befunde nochmals recherchiert und mit mir vor Ort in Pompeji diskutiert hat. Ihnen allen gilt mein großer Dank.

Eine besonders große Hilfe stellte die tatkräftige Unterstützung durch die studentischen und wissenschaftlichen Hilfskräfte dar – Sina Alsbach, Natalie Beyer, Lotta Böttcher, Nadia Cahenzli, Marcel Deckert, Katrin Göttisch, Rebecca Hannemann, Daniel Nieswand, Hannah Renners, Jannis Rütten, Iria Schmidt, Nadja Schulz, Julika Steglich, Frauke Tammen und Ruth Thormann. Ihnen verdanke ich das Scannen von Abbildungen, das Erstellen der montierten Abbildungen, das Umzeichnen der Pläne, die Korrektur der Texte, die Prüfung von Literaturverweisen wie auch die Anlage des Index. Für ihren großen Einsatz sei ihnen sehr herzlich gedankt.

Für ihre Unterstützung bei der Beschaffung von Bildern danke ich herzlich Carmela Capaldi (Neapel), Francesca Cappellini (Alinari, Florenz), Jens-Arne Dickmann (Freiburg), Andreas Hoffmann (Bucerius Kunst Forum, Hamburg), Jackie und Bob (Pompei in Pictures), Daria Lanzaolo (DAI Rom), Volkmar Komoß (AGK-Images) und Annette Otterbach (Foto Marburg). Die Bebilderung des Bandes orientiert sich allerdings, wenn möglich, nicht an einer optimalen fotografischen Erfassung von Einzelobjekten, sondern an einer Annäherung an antike Sehbedingungen. Deshalb wurde bisweilen Abbildungen von den vor Ort präsentierten Repliken der Vorzug gegenüber Museumsfotos gegeben.

Mein großer Dank gilt schließlich dem Verlag De Gruyter, der für die Publikation unserer ERC-Projektergebnisse die Publikations-Reihe „DECOR“ eingerichtet hat, in welcher der vorliegende Band als erster erscheint. Mirko Vonderstein hat diese neue Reihe und insbesondere dieses Buch mit großer Umsicht begleitet.

Vor allem aber wäre der Band ohne die Unterstützung und den Zuspruch meines Mannes und meiner Freunde nie zum Abschluss gekommen. Ihnen ist der Band gewidmet.

Hamburg, im Februar 2020

Inhaltsverzeichnis

Vorwort — V

Einleitung — 1

Teil I: Forschungsoptionen zur Analyse decorativer Prinzipien

- 1. Die Analyse von Decor-Elementen: Stil, Typologie, Ikonographie, Ikonologie — 7**
 - 1.1 Stil und Chronologien — 7
 - 1.2 Typologie und Bildschemata: Decoscapes — 11
 - 1.3 Ikonographie und Ikonologie — 12
- 2. Decor und Raum — 16**
 - 2.1 Die ästhetische Ordnung des Decor-Raumes — 16
 - 2.2 Die semantische Ordnung des Decor-Raums — 17
- 3. Raum, Architektur und Handlung — 19**
 - 3.1 Das Problem der Raum-, 'Funktionen' — 19
 - 3.2 Öffentlich und privat im römischen Wohnhaus — 22
- 4. Handlungsformationen und Wahrnehmungskonstellationen — 28**
 - 4.1 Statische und mobile Wahrnehmung von Decor-Räumen — 28
 - 4.2 Handlungsfelder — 30
 - 4.3 Wahrnehmungshaltungen und Handlungsformationen im räumlichen Kontext — 37
- 5. Akteure und Decor — 38**
 - 5.1 Auftraggeber und ihr individueller Wohngeschmack — 38
 - 5.2 Auftraggeber und ihr soziokultureller Geltungsanspruch — 39
- 6. Eine Zusammenführung der Ansätze: Raumatmosphären und Gefühlsräume — 45**

Teil II: Das späte 2. und beginnende 1. Jh. v. Chr. – der erste Stil

- 1. Das Exemplum der Casa del Fauno — 51**
 - 1.1 Decor der Casa del Fauno: Raum für Raum — 52
 - 1.2 Nutzungsformationen in der Casa del Fauno — 104
 - 1.3 Die ästhetische Ordnung des Hauses — 106
 - 1.4 Die semantische Ordnung des Hauses — 112
- 2. Raum – Decor – Handlung. Die Casa del Fauno im Vergleich mit spätsamnitisch-hellenistischen Häusern Pompejis — 120**
 - 2.1 Architektonische Gestaltungsoptionen — 120
 - 2.2 Die Ästhetisierung der Architektur: Säulen, Pilaster, Dachterrakotten — 144
 - 2.3 Die große Vielfalt an der Wand: Decor-Formen des ersten Stils — 157
 - 2.4 Wand-Decor im Kontext: Differenzierung von Raumeinheiten und Funktionsbereichen — 183
 - 2.5 Decor-Maßstab und Raumvolumen — 184

- 2.6 Decor-Reichtum und Raumqualität — 184
- 2.7 Paviment-Decor im Kontext: Pavimentformen und Raumtypen — 186
- 2.8 Die visuelle Ordnung des Raumes durch Pavimente — 193
- 2.9 Ausstattungsobjekte der Atrien und Peristyle — 199
- 2.10 Architektur- und Decor-Elemente im Zusammenspiel: Raumatmosphären — 204
- 2.11 Die soziale Bedeutung von Decor — 206

Teil III: Das mittlere 1. Jh. v. Chr. – der zweite Stil

- 1. **Das Exemplum der Casa del Labirinto — 209**
 - 1.1 Der Decor der Casa del Labirinto: Raum für Raum — 211
 - 1.2 Die ästhetische Ordnung des Hauses — 266
 - 1.3 Die semantische Ordnung des Hauses — 273
- 2. **Raum – Decor – Handlung. Die Casa del Labirinto im Vergleich mit Häusern des mittleren 1. Jhs. v. Chr. — 278**
 - 2.1 Architektonische Gestaltungsoptionen — 278
 - 2.2 Der Bezug der Wandmalerei zum architektonisch konkreten Raum — 284
 - 2.3 Der Betrachterbezug der Wandmalerei — 292
 - 2.4 Die neuen Bildkonzepte des zweiten Stils — 300
 - 2.5 Architektur und Bild: eine Zusammenfassung — 312
 - 2.6 Wand-Decor im räumlichen Kontext: Differenzierung von Raumtypen — 313
 - 2.7 Atmosphärische Differenzierungen: Raum- und Decor-Ensembles — 321
 - 2.8 Paviment-Decor im Kontext: Pavimentformen und Raumtypen — 327
 - 2.9 Die ästhetische Ordnung am Boden — 335
 - 2.10 Die semantische Ordnung am Boden — 344
 - 2.11 Architektur- und Decor-Elemente im Zusammenspiel: Raumatmosphären — 346
 - 2.12 Die soziale Bedeutung von Decor: Hausgrößen und Decor-Aufwand — 352

Teil IV: Das frühkaiserzeitliche Pompeji – der dritte Stil

- 1. **Zwei Fallbeispiele: die Casa di Giasone (IX 5,18) und die Casa di Marcus Lucretius Fronto (V 4,a) — 353**
 - 1.1 Die Casa di Giasone (IX 5,18) – ein augusteisches Bau- und Ausstattungsensemble — 353
 - 1.2 Die Casa di Marcus Lucretius Fronto (V 4,a) – ein Decor-Ensemble claudischer Zeit — 367
- 2. **Raum – Decor – Handlung. Häuser im frühkaiserzeitlichen Pompeji — 398**
 - 2.1 Architektonische Gestaltungsoptionen: Innovationen der frühen Kaiserzeit — 398
 - 2.2 Das Decor-Konzept für die Wände — 412
 - 2.3 Wand-Decor und Raumtypen — 422
 - 2.4 Wand-Decor und die visuelle Organisation des Raums — 437
 - 2.5 Mythenbilder: Erzählstrategien und Wahrnehmungsoptionen — 447
 - 2.6 Bild-Ensembles: formale und inhaltliche Bezüge — 454
 - 2.7 Das Decor-Konzept für die Böden — 471
 - 2.8 Weitere Ausstattungselemente im Kontext: eine kurze Hinführung — 483
 - 2.9 Das Atrium und die Inszenierung des Impluviums: Wasserspeier, Labrum, Tisch — 484

- 2.10 Die Bildobjekte am Atrium und ihre Sujets — 488
- 2.11 Das Peristyl als Decor-Raum: die Casa del Citarista und die Casa della Fortuna — 498
- 2.12 Das Peristyl und die Inszenierung von Wasserluxus: Brunnen und Nymphäen — 503
- 2.13 Das Peristyl und die Vielfalt von Ausstattungsformen — 507
- 2.14 Bildobjekte am Atrium und Peristyl — 515
- 2.15 Architektur- und Decor-Elemente im Zusammenspiel: Raumatmosphären — 516
- 2.16 Die soziale Bedeutung von Decor — 517

Teil V: Decorative Strategien im Wandel der Zeit

- 1. **Offenheit und Geschlossenheit — 521**
 - 1.1 Die Abschließung des Hauses nach außen — 521
 - 1.2 Die visuelle Organisation des Hausinneren — 523
 - 1.3 Öffentlichkeit und Privatheit / Grandezza und Einfachheit: Raum und Decor — 526
- 2. **Symmetrie, Rhythmus und Axialität versus Variation — 527**
- 3. **Zentralität und Liminalität: die Gestaltung von Übergängen — 531**
- 4. **Raumvolumina und Decor-Größen — 534**
- 5. **Licht und Farbe — 535**
- 6. **Klang und Geräusch — 539**
- 7. **„Bild“ und „Ornament“: Bildkonzepte im Wandel — 540**
- 8. **Metaleptische Strategien — 547**
- 9. **Decor-Ensembles — 548**
- 10. **Alt versus Neu — 550**
- 11. **Grand und Humble – die soziale Dimension von Decor — 551**
- 12. **Historische Kontextualisierung — 552**
 - Ökonomische und soziale Signifikanz — 552
 - Politische Signifikanz — 554
 - Ästhetik, Atmosphäre, Lebensgefühl — 557
- 13. **Ausblick: Leistungen der Bilder — 558**

X — Inhaltsverzeichnis

Pläne — 561

Bibliographie — 577

Antike Autoren — 578

Literatur — 578

Abbildungsnachweis — 601

Plannachweis — 609

Index — 611

Häuser-Index nach Regiones — 611

Häuser-Index nach Hausnamen — 614

Antike Autoren — 617

Analytischer Index — 618

Einleitung

Decor als Ausdruck ästhetischer Arbeit¹ nimmt in jeder Kultur, auch in unserer heutigen Welt, eine zentrale Rolle ein. Jede Architektur, jedes Objekt, jede Oberfläche erhält eine spezifische Form. Decor² als Gestaltung im allgemeinsten Sinn ist immer schon in die Realisierung von materieller Kultur eingeschrieben – auch wenn sich der Aufwand, der dafür getätigt wird, die Fertigkeiten, die zum Tragen kommen, sowie die Dichte und Intensität unterscheiden.

Architektonisch gestaltete Räume und ihr Decor sind immer schon aufeinander bezogen und werden eingesetzt, um die Lebensumgebung ästhetisch wie inhaltlich zu strukturieren. Architektur organisiert die Wahrnehmung von Decor und umgekehrt. Mit der räumlichen Kontextualisierung geht zugleich eine soziale Festlegung einher. Denn ‚Raum‘ konstituiert sich erst durch konkrete Handlungen³. Decor-Räume geben einen Rahmen für Handlungen ab und umgekehrt definieren bestimmte Handlungen die Wahrnehmung von Decor-Räumen. Decor erhält folglich seine Orientierung stiftende Funktion in Bezug auf und durch die Menschen, welche die Räume bevölkern: die Produzenten, Auftraggeber und Rezipienten. Sie produzieren Decor, agieren und interagieren mit ihm, nehmen ihn wahr, kommunizieren durch und über ihn. Decor rückt somit in das Zentrum sozialer Konstellationen. Dies bedeutet zugleich, dass die Modi der Produktion und Distribution von Decor, seine formale Ausprägung und inhaltliche Aufladung, sein Verhältnis zum Raum wie auch seine soziale Verankerung historisch sehr unterschiedlich ausfallen können.

In der Antike spielt die Vorstellung, dass die Gestaltung für einen Kontext angemessen sein soll, eine wichtige Rolle. Angemessenheit (τὸ πρέπον) zeigt sich für Sokrates in der richtigen Wahl des Materials. Ein Quirl aus Gold sei sinnlos, vielmehr sei dafür Feigenholz zu wählen, damit er den Speisen ein angenehmes Aroma verleihen könne⁴. Das Prinzip der Materialgerechtigkeit wird hier zum Ausgangspunkt für die Reflexion auf Angemessenheit – das Problem der Schönheit, um das es in diesem Dialog eigentlich geht, ist damit freilich noch nicht gelöst⁵. Für Aristoteles zeigt sich τὸ πρέπον im Theater, wenn die Schauspieler die Emotion des Charakters, den sie vorstellen, der Handlungssituation entsprechend wiedergeben. Zugleich soll die Sprache aber auch dem Habitus des Dargestellten, der sich unter anderem durch Geschlecht und Alter bestimmt, angemessen sein⁶. Angemessenheit der Repräsentation wird zu einer Strategie der Plausibilisierung. Im Jahr 105 n. Chr. lässt Dion Chrysostomos an den Bildhauer Phidias die Frage richten, ob die Menschengestalt, die er seiner Zeus-Statue verliehen hatte, für die Repräsentation des olympischen Gottes angemessen (πρέπον) sei⁷. Hier wird die Frage der Angemessenheit (auch) zu einer theologischen Frage.

In lateinischen Texten wird die Vorstellung der Angemessenheit von Gestaltungsformen für ganz unterschiedliche Bereiche wie Rede, Bildkunst und Architektur rezipiert. τὸ πρέπον findet

1 Zum Begriff der ästhetischen Arbeit, s. Böhme 2016, bes. 26 f. Im Folgenden werden alle Formen von Decor/Decorum in ganz genereller Weise zuvorderst als ästhetische Arbeit begriffen. Nachgeordnet ist die antike historische Perspektive, dass diese ästhetische Arbeit Prinzipien der Angemessenheit folgen sollte (dazu unten).

2 Um den Bezug auf die antike Kategorie *decor* anzuzeigen, die sich von der modernen Vorstellung des oberflächlich Dekorativen erheblich unterscheidet (zum pejorativen Begriff Dekoration auch Bandmann 1958/1959, 235), wird Decor, decorativ etc. im Folgenden jeweils latinisiert geschrieben (so auch bei Muth 1998, 55); vgl. jüngst Hölscher 2018, 322 f.

3 Der relationale Raumbegriff wird hier nicht mehr eigens diskutiert, s. auch mit Bezug auf das antike Raumverständnis Lorenz 2008, 14–17; zum Raum als sozialem Produkt Lefebvre 2000; vgl. Lehnert 2011, 11. Konkret Löw 2008, 42, die Raum als „relational ordering of social goods and living entities“ konzipiert. Orte hingegen „are marked through occupation by social goods or people, but do not disappear with the objects“. Dadurch spannt sich eine Wechselbeziehung zwischen Raum und Ort auf: „The constitution of space therefore systematically generates places, just as places are prerequisite to the coming into being of space.“

4 Plat. Hipp. mai. 291a.

5 Pöltner 2008, 23 f.

6 Aristot. rhet. 1408a; vgl. Perry 2005, 40 f.

7 Dion Chrys. Or. 12,52.

Eingang in das Konzept von *decor* bzw. *decorum*. Dabei meint *decor* die für einen Kontext, etwa ein Ambiente, angemessene, schickliche Form der Ausgestaltung (*quid deceat*)⁸. Für Quintilian sollen der Redestil (*eloquentiae genus*) und die Kleidung zum Alter und zur sozialen Rolle der Person passen⁹. Für Cicero ist in der Rhetorik darauf zu achten, dass die Redeform für den Gegenstand des Vortrags, aber auch für den Redner und das Publikum angemessen ist¹⁰. Ciceros Vergleiche mit anderen Lebensbereichen, namentlich der Bildkunst, zeigen an, dass er dies für ein allgemeingültiges Gestaltungsprinzip hält. So wäre bei der Wiedergabe eines Mythenbildes – Cicero verweist exemplarisch auf die Opferung der Iphigenie – darauf zu achten, dass die Stimmung der Figuren in Bezug auf die Bildsituation ‚passend‘ wiedergegeben wird¹¹. Bei Vitruv wird diese Vorstellung für den architektonisch gestalteten Raum formuliert (Vitr. 1,2,5–7).

5. Decor autem est emendatus operis aspectus probatis | rebus compositi cum auctoritate. Is perficitur statione, quod graece θεμετισμῶι dicitur, seu consuetudine aut natura. **Statione** cum Jovi Fulguri et Caelo et Soli et Lunae aedificia sub divo hypaethraque constituentur; horum enim deorum et species et effectus in aperto mundo atque lucenti praesentes videmus. Minervae et Marti et Herculi aedes doricae fient; his enim diis propter virtutem sine deliciis aedificia |constitui decet. Veneri, Florae, Proserpinae, fontium nymphis corinthio genere constitutae aptas videbuntur habere proprietates, quod his diis propter teneritatem graciliora et florida foliisque et volutis ornata opera facta augere videbuntur iustum decorem. Junoni, Dianae, Libero Patri ceterisque diis, qui eadem sunt similitudine, si aedes ionicae construentur, habita erit ratio mediocritatis, quod et ab severo more doricorum et ab teneritate corinthiorum temperabitur earum institutio proprietatis¹².

6. Ad **consuetudinem** autem decor sic exprimitur, cum aedificiis interioribus magnificis item vestibula convenientia et elegantia erunt facta. Si enim interiora perfectus habuerint elegantes, aditus autem humiles et inhonestos, non erunt cum decore. Item si doricis epistyliis in coronis denticuli sculptentur aut in pulvinatis columnis et ionicis epistyliis [capitulis] exprimentur triglyphi, | translatis ex alia ratione proprietatibus in aliud genus operis offendetur aspectus aliis ante ordinis consuetudinibus institutis¹³.

7. **Naturalis** autem decor sic erit, si primum omnibus templis saluberrimae regiones aquarumque fontes in is locis idonei eligentur, in quibus fana constituantur, deinde maxime | Aesculapio, Saluti et eorum deorum, quorum plurimi medicinis aegri | curari videntur. Cum enim ex pestilenti in salubrem locum corpora aegra

⁸ Cic. orat. 70–71; vgl. Perry 2005, bes. 31 Anm. 8.

⁹ Quint. inst. 11,1,31–34.

¹⁰ Cic. orat. 70–74; vgl. Perry 2002, 154; zum situationsbezogenen angemessenen Verhalten (und Kommunizieren), s. Cic. off. 1,144–145.

¹¹ Cic. orat. 74; ähnlich Val. Max. 8,11,6; Quint. inst. 2,13,12–13.

¹² Übers. Fensterbusch: „Decor ist das fehlerfreie Aussehen eines Bauwerks, das aus anerkannten Teilen mit Geschmack geformt ist. Decor wird durch Befolgung der Satzung, die die Griechen Thematismos nennen, oder durch Befolgung von Gewohnheit oder durch Anpassung an die Natur erreicht: durch Beachtung von Satzung, wenn dem Jupiter Fulgor, dem Himmel, der Sonne und dem Monde Gebäude unter freiem Himmel ohne Dach über der Cella errichtet werden. Denn dieser Götter Erscheinen und Wirken sehen wir gegenwärtig in dem offenen und lichtdurchfluteten Weltraum. Der Minerva, dem Mars und dem Herkules werden dorische Tempel errichtet werden, denn es ist angemessen, daß diesen Göttern wegen ihres mannhaften Wesens Tempel ohne Schmuck gebaut werden. Für Venus, Flora, Proserpina und die Quellnymphen werden Tempel, die in korinthischem Stil errichtet sind, die passenden Eigenschaften zu haben scheinen, weil für diese Götter wegen ihres zarten Wesens Tempel, die etwas schlank, mit Blumen, Blättern und Schnecken (Voluten) geschmückt sind, die richtige Angemessenheit in erhöhtem Maße zum Ausdruck zu bringen scheinen. Wenn für Juno, Diana und Bacchus und die übrigen Götter, die ganz ähnlich sind, Tempel in ionischem Stil errichtet werden, wird ihre Mittelstellung berücksichtigt sein, weil sich die diesen Tempeln eigentümliche Errichtung von der Herbheit des dorischen Stils (einerseits) und der Zierlichkeit des korinthischen Stils (andererseits) fernhält.“

¹³ Übers. Fensterbusch: „Nach Gewohnheit aber wird Decor so zum Ausdruck gebracht, daß bei Gebäuden, die innen prächtig ausgeführt sind, ebenso dazu passende und vornehme Vorhallen gebaut werden. Wenn nämlich das Innere geschmackvoll ausgeführt ist, die Zugänge aber niedrig und unansehnlich anzusehen sind, dann wird ihnen die Angemessenheit (decor) fehlen. Ebenso, wenn dorischem Gebälk am Gesims Zähnchen eingemeißelt werden oder an Säulen mit Polsterkapitellen und ionischem Gebälk Triglyphen ausgearbeitet werden, dann wird, weil aus einem Stil seine Eigentümlichkeiten in einen anderen übertragen sind, der Anblick gestört werden, da sich vorher andere Gewohnheiten der Anordnung herausgebildet hatten.“

translata fuerint et e fontibus salubribus aquarum usus subministrabuntur, celerius convalescent. Ita efficietur, uti ex natura loci maiores auctasque cum dignitate | divinitas excipiat opiniones. Item naturae decor erit, si cubiculis et bybliothecis ab oriente lumina capiuntur, balneis et hibernaculis ab occidente hiberno, pinacothecis et quibus ceteris luminibus opus est partibus, a septentrione, quod ea caeli regio neque exclaratur neque obscuratur solis cursu | sed est certa inmutabilis die perpetuo¹⁴.

Decor ist bei Vitruv auf das Aussehen (*aspectus*) eines Gebäudes bezogen¹⁵ und als angemessene Gestaltung eines architektonischen Ambiente aufgefasst¹⁶. Angemessenheit wird erreicht, indem sich die Gestaltung an *statio*, *consuetudo* und *natura* orientiert. Unter **statio** lässt sich die atmosphärische Adäquatheit der Gestaltung begreifen; Vitruv kommt hier auf die angemessene Gestaltung von Göttertempeln zu sprechen. So empfiehlt er, die geometrisch konzipierte dorische Ordnung solle für Tempel gewählt werden, deren Gottheiten *virtus* verkörpern – etwa für Minerva, Mars und Hercules. Für die Gottheiten Venus, Flora, Proserpina und die Quellnymphen sei die florale korinthische Ordnung angemessen, da grazile Bauten besser zu ihrem Wesen passten. Die ionische Ordnung nehme hingegen eine Mittelstellung (*ratio mediocritatis*) ein, indem sie den strengen Charakter des Dorischen (*severus mos doricomum*) und die Zartheit des Korinthischen (*teneritas corinthiorum*) miteinander verbinde¹⁷. Der **consuetudo**, d. h. einer kulturell akzeptierten, gewohnheitsmäßigen Ordnung, sei Genüge getan, wenn die Qualität (*magnificus* versus *inhonestus*) der Ausstattung einzelner Gebäudeteile aufeinander abgestimmt sei, d. h. das Prinzip der *convenientia* zum Tragen käme. Die traditionell ausgebildeten Bauordnungen (dorisch/ionisch) sollten unverändert bleiben und nicht in Mischordnungen überführt werden. Schließlich habe die Platzierung und Gestaltung von Gebäuden auf die natürlichen Gegebenheiten (**natura**) Bezug zu nehmen. Nur so lasse sich die genuine Funktion von Gebäuden und einzelnen Räumen bedienen. *Cubicula* und *bibliothecae* seien etwa mit hinreichend Licht, *balnea* mit ausreichend Wärme zu versorgen¹⁸. Mit den Prinzipien von *statio*, *consuetudo* und *natura* formuliert Vitruv folglich Leitideen, wie die Gestaltung von Architektur auf den Charakter eines Gebäudes, auf gesellschaftliche Konventionen sowie auf natürliche Gegebenheiten Bezug nehmen solle. Adäquatheit wird zu einer sozial normierten Erwartungshaltung¹⁹.

Dass die Realität Vitruvs Lehrbuch nicht entsprach, ist bereits vielfach beobachtet worden. Schon im 2. Jh. v. Chr. waren in Pompeji dorisch-ionische Mischordnungen beliebt, etwa im Peristyl

¹⁴ Übers. Fensterbusch: „Dekor von Natur her aber wird so sein, wenn erstlich für alle Tempel die gesündesten Gegenden und an den Orten, an denen Heiligtümer errichtet werden sollen, gesunde Wasserquellen ausgesucht werden, zweitens insbesondere für Aeskulap, Salus und (Tempel) der Götter, durch deren Heilkünste offenbar sehr viele Kranke geheilt werden. Wenn nämlich Kranke von einem ungesunden an einen gesunden Ort überführt werden und ihnen (außerdem) Anwendung von Wasser aus Heilquellen verschafft wird, werden sie schneller genesen. So wird man erreichen, daß aus der natürlichen Beschaffenheit des Ortes der Glaube an die Gottheit zugleich mit ihrer Würde größer und stärker wird. Ebenso wird Dekor von Natur her da sein, wenn für Schlafzimmer und Bücherzimmer vom Osten her Licht gewonnen wird, für Badezimmer und Wintergemächer von der Winterabendseite (SSW), für Bildergalerien und Räume, die gleichmäßiges Licht gebrauchen, von Norden, weil diese Himmelsgegend durch den Lauf der Sonne weder erhellt noch verdunkelt wird, sondern während des ganzen Tages gleichmäßig und unveränderlich ist.“

¹⁵ s. dazu ausführlich Horn-Oncken 1967, 29–31; Knell 1985, 33f.; Muth 1998, 54; Irmscher 2005, 31; Gros 2006; Haug 2014, 219f.

¹⁶ Romizzi 2006, 79 rekurriert für ihre Analyse nicht auf *decor*, sondern auf die Formel *loci proprietates*, unter der sie jedoch dieselben Überlegungen fasst.

¹⁷ An anderer Stelle (Vitr. 4,1,6f.) führt er die atmosphärische Aufladung der Säulenordnungen auf die menschlichen Körperproportionen von Mann und Frau zurück, aus der sich die dorische (männliche) und ionische (weibliche) Ordnung ergebe. Auch Details der Ordnungen werden auf den gegenderten menschlichen Körper bezogen – die Volutenkapitelle der ionischen Ordnung etwa auf die gekräuselten Haarlocken der Frauen, die Kanneluren des Säulenschafts auf die Gewandfalten von Frauengewändern.

¹⁸ Bei Perry 2005, 32 ein breiteres Verständnis von *natura* als „what is characteristic“. Grundsätzlich wird man ihr hier zustimmen – insbesondere, wenn auch Autoren wie Cicero hinzugezogen werden, die *natura* auf den doppelten Charakter des Menschen (als Mensch und als Individuum) beziehen; bei Vitruv ist jedoch unter *natura* Spezifischeres als allein das verhandelt, was für ein Gebäude charakteristisch ist.

¹⁹ Decor als Analysekatgorie für antike Funktionskontexte bei Bravi 2014, bes. 13f.; Hölscher 2018, bes. 299–333.

der Casa del Fauno. Auch die Bauordnungen römischer Tempel folgten mitnichten den Empfehlungen Vitruvs²⁰. Schließlich hat Vitruvs traditionalistische Kritik am beginnenden dritten Stil (Vitr. 7,5,4)²¹, die sich aus seiner Vorstellung von *consuetudo* erklärt, seine Zeitgenossen nicht davon abgehalten, diesen neuen, ‚modernen‘ Stil besonders zu schätzen. Vitruv selbst diskutiert solche ‚Abweichungen‘ in Bezug auf zwei Städte in Kleinasien, indem er eine Anekdote wiedergibt (Vitr. 7,5,5–7). Er berichtet von dem Maler Apaturius aus Alabanda, der für die Scaenae des kleinen Theaters in Tralles einen Decor entworfen habe, der im Sinne des späten zweiten Stils die naturalistischen Vorstellungen von Tragen und Lasten aufgibt. Die Malerei fand ganz offensichtlich das Gefallen der Bürger. An dieser Stelle tritt bei Vitruv der Mathematiker Licynos auf den Plan, der mit seiner Kritik an dem Gemälde den Maler dazu bringt, es zu beseitigen. Um seiner Kritik Nachdruck zu verleihen, führt er einen Vergleich mit Alabanda ein, der Heimatstadt des Malers. Deren Bürger gälten als unverständlich (*insipiens*), weil sie gegen das Angemessene verstoßen hätten (*vitium indecentiae*). Sie hätten nämlich in ihrem Gymnasium Statuen von Rednern aufgestellt, auf dem Forum indes Athletenstandbilder. Vitruvs kritische Position hat sicher nicht der Wahrnehmung der Bevölkerung von Alabanda entsprochen. Der dritte Stil mit seinen organischen Stängeln, die Architektur repräsentieren, seinen Monstern und hybriden Wesen tritt in dieser Zeit seinen Siegeszug an. Besonders hochwertige Beispiele für den dritten Stil stammen nicht zuletzt aus Häusern und Villen, die sich mit dem Kaiserhaus verbinden lassen²². In solchen Auseinandersetzungen zeigt sich, dass das, was als angemessen gilt, keiner gesellschaftlich einheitlichen Bewertung unterliegt. Cicero lässt uns wissen, dass solche Diskussionen um die Gestalt eines Werks insbesondere zwischen Urhebern (Malern, Bildhauern, Dichtern) und Rezipienten ausgetragen werden²³. Die Vorstellung von *decor* ist folglich das Ergebnis von Aushandlungsprozessen, die je nach regionalem Kontext, nach zeitlichem Horizont, kulturellem Know-how und sozialer Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Positionen führen können²⁴.

Ziel des vorliegenden Buches ist es, Decor-Prinzipien in den Häusern Italiens zwischen dem 2. Jh. v. Chr. und dem beginnenden 1. Jh. n. Chr. nachzuspüren. Konkret geht es um die Frage, wie sich Decor ästhetisch und semantisch zur Architektur und den darin stattfindenden Handlungen verhält. Damit steht zur Diskussion, inwieweit Gestaltungsformen in Abhängigkeit vom Darstellungsinhalt, von ihrem (architektonisch definierten) Anbringungsort und von spezifischen Nutzungskonstellationen gewählt wurden, inwieweit sie auf bestehende Gestaltungs- und Werkstatttraditionen Bezug nahmen, aber auch, inwieweit sie den sozialen Habitus des Hausherrn oder gar seinen ‚persönlichen‘, von gängigen Normen abweichenden Geschmack reflektierten²⁵. Theoretische Konzepte sowie methodische Brücken zur Erforschung dieser Fragen werden in einem ersten Kapitel (Teil I) diskutiert.

Ausgangspunkt für die konkrete Materialstudie ist der frappierende Befund, dass sich die Wohnkonzepte zwischen dem ausgehenden 2. Jh. v. Chr. und dem 1. Jh. n. Chr. gleich mehrfach radikal verändern. Für die Raumwirkungen besonders entscheidend dürfte der mehrmalige, geradezu abrupte Wandel der Wandsysteme gewesen sein. Die nachfolgende Untersuchung orientiert sich daher an den sog. pompejanischen ‚Stilen‘, um von diesen ausgehend nach den sich ändernden Decor-Konzepten zu fragen. Im Fokus stehen der erste, zweite und dritte Stil (Teil II–IV),

²⁰ Haug 2014.

²¹ Zur Chronologie von Vitruvs Werk und zum Beginn des dritten Stils unter Verweis auf die Casa di Augusto, s. La Rocca 2008, 241f.; bei Ehrhardt 1991a und Thomas 1995, 30f. der Bezug Vitruvs auf den Kandelaberstil der Villa Farnesina.

²² Galinsky 1996, 192.

²³ Cic. off. 1,147.

²⁴ Perry 2002, 157 und Perry 2005, 31–49 nimmt Vitruvs Schriften zum Anlass, das Decor-Konzept im Ganzen als traditionalistisch zu charakterisieren; logisch zwingend ist dies aber nicht, ließe sich darunter doch prinzipiell auch die ‚Anpassung‘ an neue Gegebenheiten verstehen.

²⁵ Einige dieser Aspekte werden bei Perry 2005 auf der Basis von Textquellen postuliert.

während der vierte Stil, der in verschiedener Hinsicht eine Weiterentwicklung schon zuvor greifbarer Phänomene darstellt, nicht mehr Teil der Untersuchung ist. Mit Blick auf die Zeit zwischen dem ausgehenden 2. Jh. v. Chr. und der ersten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. lässt sich die Frage nach den grundlegenden Ausstattungsprinzipien, aber auch nach den sich ändernden Ausstattungsstrategien prägnant verfolgen. Für jeden der drei Stile werden zunächst einzelne Häuser einer nahsichtigen Analyse unterzogen. Für den ersten Stil wird dies die Casa del Fauno (VI 12,2,5) sein, für den zweiten Stil die Casa del Labirinto (VI 11,8-10), für den dritten Stil die Casa di Giasone (IX 5,18-21) und die Casa di Marcus Lucretius Fronto (V 4,a). Nur ein solches ‚close reading‘ ermöglicht es, die vielschichtigen Decor-Elemente in ihrem Wechselspiel zu verstehen. Die genannten Case Studies halten jeweils für eine Decor-Phase besonders viele Informationen zum Zusammenhang von Decor und Architektur bereit. Im Fall der Casa del Fauno und der Casa del Labirinto handelt es sich um große, prächtig ausgestattete Häuser, an denen sich pointiert die von den Eliten der Zeit geschätzten Decor-Strategien herausarbeiten lassen. Für beide Kontexte lässt sich darüber hinaus das Wechselspiel von Architektur und zeitgleichen Ausstattungselementen thematisieren. Für die iulisch-claudische Zeit sind nicht all diese Aspekte an einem Beispiel greifbar. Die Casa di Giasone ist für den Zusammenhang von neuen Architekturformen und zeitgleichen Decor-Strategien interessant. Mit der Casa di Marcus Lucretius Fronto kommt ein exzellent erhaltener, zusammenhängender Decor-Komplex des späten dritten Stils in den Blick. In beiden Fällen handelt es sich um mittelgroße Häuser. Am Beispiel der Casa del Citarista, einem riesigen Prunkbau, lässt sich ein frühes Skulpturen-Ensemble diskutieren. An die Analyse der Fallbeispiele schließt sich für alle drei ‚Stil‘-Phasen jeweils ein komparativ angelegtes Kapitel an, das die beobachtbaren Decor-Strategien zu anderen Kontexten in Beziehung setzt. Dazu wird der Fokus auf einzelne Decor-Formen gelegt – Architektur, Wandmalerei, Pavimente sowie semimobile Elemente –, die in Bezug auf ihre Wirkungen diskutiert werden.

In einem abschließenden Kapitel (Teil V) kommen grundlegende, in den theoretischen Vorüberlegungen angelegte Aspekte von Decor zur Sprache, welche die Materialkapitel immer schon mit bedenken, ohne sie jedoch zum expliziten Gegenstand der Untersuchung zu machen: das Verhältnis von Offenheit und Geschlossenheit, die Bedeutung von Symmetrie, Rhythmus und Axialität, das Verhältnis von Zentralität zu Liminalität, die Relevanz von Raumvolumina und Decor-Größen, ästhetische Parameter wie Licht und Farbe, multisensorielle Kategorien wie Klang und Geräusch, das Verhältnis von ‚Ornament‘ und ‚Bild‘, die Transgression des Bildlichen (Metalepse), die Schaffung von Decor-Ensembles, das Verhältnis von Alt und Neu, von ‚Grand‘ und ‚Humble‘. Diese Gestaltungsaspekte werden am Ende in eine übergreifende Decor-Geschichte überführt.

Teil I: Forschungsoptionen zur Analyse dekorativer Prinzipien

Die Untersuchung steht in der Tradition einer sehr großen Zahl an archäologischen Studien, auf die produktiv zurückgegriffen werden kann, von denen sie sich aber auch in einigen grundsätzlichen Aspekten unterscheidet. Einen wichtigen Ausgangspunkt stellen systematische Materialsammlungen einerseits, die detaillierte Publikation von Befunden andererseits dar. Pompejanische Wandmalereien und Pavimente sind in den Bänden *Pompeii: pitture e mosaici* (PPM) auf vorbildliche Weise in ihrem Kontext publiziert worden. Erst durch sie kann eine vergleichende Analyse von Ausstattungsprinzipien auf eine systematische Basis gestellt werden. Darüber hinaus sind Detailstudien wie die Publikationsreihe *Häuser in Pompeji* von unschätzbarem Wert, ermöglichen sie doch eine Nahaufnahme des Befunds, wie er im Rahmen komparativer Analysen nur eingeschränkt möglich ist. Jüngst tritt zu diesen Befundvorlagen die Neudiskussion einzelner Insulakomplexe hinzu, die unter anderem in der Reihe *Rileggere Pompeii* publiziert werden. Schließlich existiert eine geradezu unüberschaubare Zahl an interpretierenden Arbeiten, die im Folgenden in Bezug auf bestimmte, für die hier verfolgte Fragestellung bedeutsame Zugriffsweisen diskutiert werden.

1. Die Analyse von Decor-Elementen: Stil, Typologie, Ikonographie, Ikonologie

Einen wichtigen Ausgangspunkt der Untersuchung stellen Forschungsbeiträge dar, die sich mit den formalen und inhaltlichen Qualitäten von Decor beschäftigen: Stil, Typologie, Ikonographie und Ikonologie. Ihre Methoden sind im Folgenden einer Diskussion zu unterziehen, um die Leistung dieser Ansätze, aber auch ihre Beschränkung konturieren zu können.

1.1 Stil und Chronologien

Der stilistische Zugang wird in der Forschung üblicherweise gewählt, um Bildwerke zu datieren und Werkstattgruppen zu unterscheiden¹. Da auch für die vorliegende Untersuchung die historische Veränderung von Decor-Formen eine wichtige Rolle spielt, soll die Chronologiediskussion für Wandmalereien und Mosaiken kurz skizziert werden. Dabei fällt auf, dass sie sich nicht an ‚stilistischen‘ Kriterien im engeren Sinn, sondern maßgeblich an technischen und motivisch-strukturellen Gesichtspunkten orientiert. Für die Decken ist eine solche Diskussion aufgrund der schlechten Erhaltung nicht systematisch möglich².

Die römische **Wandmalerei** untergliederte August Mau im Jahr 1882 in vier sog. Stile, mit denen er unterschiedliche Decorationssysteme (d.h. nicht stilistische Einzelformen im engeren Sinne) bezeichnete³. Maus Interesse galt geradezu ausschließlich dem formalen Aufbau der Wand. Seine Überlegungen zur Organisation von Decor-Elementen sind bis heute einschlägig. Auch die Studien, die in Maus Folge eine weitere Untergliederung der Stile vornahmen und ihre zeitliche Einordnung diskutierten, sind einer formalen Analyse der Wandschemata verpflichtet. Für den ersten Stil gilt dies für Anne Laidlaw, für den zweiten Stil für Rolf Albert Tybout, für den dritten Stil für Frédéric Louis Bastet und Mariette de Vos, Wolfgang Ehrhardt und Renate Thomas, für den

¹ Auf stilistischer Grundlage hat man etwa versucht, der Mosaikwerkstatt, die die Mosaiken der Casa del Fauno hergestellt hat, weitere Werke zuzuweisen; s. Meyboom 1977, bes. 72–74; Meyboom 1995, 91–95; Zevi 1998, 42–44.

² Lipps 2018.

³ Mau 1882.

zweiten bis vierten Stil für Hendrik Gerard Beyen⁴. Einer vergleichbaren Anlage folgen auch die stärker resümierenden Darstellungen von Roger Ling und Alix Barbet⁵. Auf dieser Grundlage bildete sich der zumeist geteilte Forschungskonsens aus, dass der erste Stil in Pompeji in seinen ersten Ausprägungen auf das 4./3. Jh. v. Chr. zurückgehe, der zweiten Stil erst nach 80 v. Chr. sicher zu greifen⁶ und mit frühen Formen des dritten Stils in den letzten Jahrzehnten des 1. Jhs. v. Chr. zu rechnen sei. Unterschiedlich bewertet ist einerseits die Feindifferenzierung der Stile, andererseits wurde auf das Nebeneinander verschiedener Formphänomene hingewiesen. Beide Aspekte sollen kurz angerissen werden.

Insbesondere für den frühen ersten und zweiten Stil (sog. proto-erster und proto-zweiter Stil) ist auf die Parallelität der Entwicklung hingewiesen worden⁷. Für die Zeit des späten ersten Stils lässt sich die Frage stellen, inwieweit er mit dem frühen zweiten Stil zeitgleich verwendet wurde. So ist in der Casa del Fauno m. E. nicht auszuschließen, dass etwa gleichzeitig mit der Ausstattung der Räume im späten ersten Stil Raum (43/43) im zweiten Stil ausgemalt wurde⁸. Für den zweiten Stil steht außer Frage, dass Decor-Formen, die nacheinander entwickelt wurden, nebeneinander Verwendung fanden, um Räume visuell zu differenzieren⁹. Wandmalereien, die Perspektive und Tiefenräumlichkeit unterschiedlich behandeln, können folglich gleichzeitig sein. Für die Casa di Paquius Proculus/Cuspius Pansa (I 7,1) ist klar, dass Räume, die dem späten zweiten Stil und dem Kandelaberstil zuzuweisen sind, im Rahmen eines einzigen Ausstattungsvorgangs entstanden sind¹⁰. Die Untergliederung des dritten Stils wird noch immer intensiv diskutiert. Insbesondere die sehr kleinschrittige Gliederung von Bastet wurde zu Recht dafür kritisiert, dass sie zwar „inévitabile pour construire une typologie de base“ sei, dass es sich jedoch um „séquences empiriques, en dernière analyse parfaitement arbitraires“ handle¹¹. So stellt sich erneut die Frage, inwieweit verschiedene Decor-Ausprägungen nicht auch gleichzeitig sein können¹². Für den vierten Stil beobachtete Agnes Allroggen-Bedel am Beispiel der Villa von San Marco die „tatsächliche Ungleichzeitigkeit von scheinbar Gleichzeitigem“¹³. Karl Schefold und Wolfgang Erhardt diskutierten die Möglichkeit intentionaler Rückgriffe auf ältere Stilstufen¹⁴. Der (Re-)Konstruktion einer idealtypischen Stilabfolge sind somit Grenzen gesetzt, stattdessen wird man mit einer relativ großen Bandbreite an gleichzeitig möglichen, unterschiedlichen Gestaltungsformen rechnen müssen, mit der Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen.

4 Laidlaw 1985; Tybout 1989; Bastet – de Vos 1979; Ehrhardt 1987; Thomas 1995; Beyen 1938; 1960; mit Kritik an Beyens kleinteiliger Phasenabfolge Barbet 2009, 36 f.

5 Ling 1991; Barbet 2009.

6 Häufig ging man daher davon aus, der zweite Stil sei von den Kolonisten eingeführt worden – s. Schefold 1952, 14; Zanker 1995; Zevi 1996a; Leach 2004, 69; ein Argument besteht darin, dass der erste Stil außerhalb der Mauern Pompejis selten ist und zahlreiche Villen prunkvoll im zweiten Stil ausgestattet wurden.

7 Esposito 2011; Pesando 2011; Torelli 2011; D’Auria 2014, 55–62; eine Synopse zu den verschiedenen Gliederungsoptionen der Stile bei Barbet 2009, 182.

8 So auch Zevi 1996, 39. Allerdings haben sich einige Forscher für eine lange Ausstattungsphase von 120 bis 80/75 v. Chr. ausgesprochen, sodass die Wandmalerei im zweiten Stil zu den spätesten Ausstattungselementen zählen würde; s. Pesando 1996, 197 f. Infrage käme schließlich auch eine nachträgliche Restaurierung.

9 Bereits Beyen 1938, 32 f.; Bragantini 1995, 180 f.; Tybout 2001, 37–40; Allroggen-Bedel 2014, 43; Barbet 2009, 36 f.; Barbet 1968 benennt monochrom-weiße Wände mit weißen Linien, die in Voluten enden, als ‚schematischen zweiten Stil‘. Sie nennt dafür Beispiele aus Glanum, aber auch von anderen Orten des Mittelmeerraums und interpretiert ihn als Spätphase des zweiten Stils. Auch dies wäre zu überdenken, findet sich dieser Decor doch etwa auch in der Casa del Labirinto neben viel aufwendigeren Decor-Formen.

10 Ehrhardt 1998, 145.

11 Coarelli 2009, 7; darauf rekurrierend auch Pappalardo 1990, 230 f.

12 Bastet – de Vos 1979; anders Ehrhardt 1987; eine vergleichende Diskussion bei Peters – Moormann 1993a, 261–267; mit einer Forschungsgeschichte Thomas 1995.

13 Allroggen-Bedel 1993, 146–152.

14 Schefold 1953/1954, 119–122; Ehrhardt 1987, 133–148; von Allroggen-Bedel 1993, 151 ohne eingehende Diskussion aufgrund fehlender Fixdaten als spekulativ zurückgewiesen.

Die **Pavimentchronologie** ist grundlegend von Marion Blake und Erich Pernice diskutiert worden¹⁵. Sie basiert einerseits auf dem Wandel von Pavimenttechniken, andererseits auf der Veränderung der Motive. Auch Birgit Tang stützt sich für ihre Untersuchung von Opera signina auf diese Aspekte¹⁶. Zu den besonders alten Pavimentformen in Häusern des 4. und 3. Jhs. v. Chr. zählen Stampflehböden¹⁷. Sie wurden im Verlauf des 3. und 2. Jhs. durch Estrich-Böden ersetzt, die dann über einen langen Zeitraum hinweg geschätzt wurden. So traten Estrichböden ohne Steinsetzung (Cocciopesto/Lavapesta) und mit Tessera-Decor (Opus signinum)¹⁸ in Kampanien bereits im frühen 3. Jh. v. Chr. auf¹⁹, waren im 2. Jh. v. Chr. besonders beliebt, wurden aber bis in die Kaiserzeit hinein für die Ausstattung von Räumen gewählt²⁰. Schon frühzeitig standen damit verschiedene Pavimentqualitäten für eine differenzierte Ausstattung von Wohnräumen zur Verfügung²¹. Daneben traten ab dem 3. Jh. v. Chr. Tessellate²². Während es sich bei den frühen Mosaiken des späten 3. und beginnenden 2. Jhs. v. Chr. um relativ grobe Tessellate handelt²³, traten mit dem späten 2. Jh. v. Chr. die besonders elaborierten Opera vermiculata auf. Im 2. Jh. kommen dann auch die aufwendigen Opera sectilia hinzu. An dieser Chronologie ist ablesbar, dass es zwischen dem 3. und 1. Jh. v. Chr. zu einer sukzessiven Steigerung des Pavimentluxus kam und immer mehr Optionen für eine visuelle Differenzierung der Böden zur Verfügung standen.

Auch der Wandel der Muster, die für die Opera signina und Mosaiken gewählt wurden, lässt sich aufgrund der genannten Schwierigkeiten nur in Ansätzen nachvollziehen²⁴. Unregelmäßig behauene Tesserae sind in der Tendenz etwas früher und dem ersten Stil zuzurechnen, langrechteckige Tesserae scheinen mit dem zweiten Stil aufzutreten. Regelmäßig behauene Tesserae finden indes sowohl in Korrelation mit dem ersten als auch mit dem zweiten Stil Verwendung. Zu den charakteristischen frühen, im ersten Stil verbreiteten Mustern gehören Tessera-Reihen²⁵, bei denen die Steinchen in großem Abstand gesetzt sind, Rautenmuster²⁶ sowie, etwas später, verschiedene Mäander- und Swastikaformen²⁷; alle genannten Decor-Formen können aber noch im zweiten Stil auftreten. Mit dem zweiten Stil kommt es zur Verfeinerung der Motive – sei es, dass der Mäander eine zentrale Mittel-Tessera erhält oder, dass an die Stelle einfacher Punktreihen komplexere

15 Blake 1930; Pernice 1938.

16 Zum Motivrepertoire Tang 2018, 23–53.

17 Zu den jüngeren Grabungsergebnissen in der Regio VI, s. Pesando 2012, 538; als einfache Pavimente (ohne zeitliche Differenzierung) bei Maratini 2017, 330.

18 Üblicherweise wird Opus signinum mit einem Cocciopesto-Paviment identifiziert – s. Rakob 1991, 220; skeptisch Blake 1930, bes. 22; Brem 2000, 71; dagegen Gros 2003; Opus signinum als Bezeichnung für alle Estrichböden bei Vassal 2006, 1. 13–32. Hier wird zur näheren Unterscheidung der Böden, gewissermaßen arbiträr, eine terminologische Unterscheidung von Estrichböden ohne und mit Steinsetzung eingeführt; andere Anwendungen der Terminologie, die sich um eine differenzierte (allerdings nicht unproblematische) Analyse antiker Quellen bemühen, etwa bei Carletti 2001.

19 Tang 2018, 100 mit Verweis auf die Casa del Chirurgo (VI 1,10); eine deutlich spätere Chronologie (Ende 3. Jh. v. Chr.) wurde vorgeschlagen von Vassal 2006, 43.

20 Pesando 2008, 167; Pesando 2012, 539; Tang 2018, bes. 89. 168; Tang 2018, 13 mit Hinweis auf eine Nutzung der Technik bis in die Spätantike.

21 Etwa das Beispiel der Protocasa del Granduca Michele (VI 5,5) – D’Auria 2010, 49 und wortgleich D’Auria 2011, 449: „In ciascun ambiente della casa, la pavimentazione scelta era adattata alla funzione della stanza: così negli ambienti di passaggio come i corridoi, si trovavano dei battuti, nelle stanze in cui si svolgevano attività domestiche o artigianali dei cocciopesti solidi e privi di decorazione oppure dei battuti e nelle stanze di rappresentanza dei pavimenti di maggior pregio, arricchiti da una decorazione.“

22 In der Protocasa del Centauro (VI 9,3.5) wurde im beginnenden 3. Jh. ein polychromes Tessellat als Mittelemblerma im Tablinum inszeniert; Pesando 2008, 167f. mit Abb. 11f.; Tang 2018, 100 Abb. 135.

23 Pesando 2012, 540.

24 Zum Folgenden Pernice 1938; Tang 2018, bes. 91f. 94f. 102–105; Zulini 2011–12.

25 Vassal 2006, 49. 76.

26 Vassal 2006, 77.

27 Vassal 2006, 77; bei Tang 2018, 100f. dazu exemplarisch die Casa del Centauro (VI 9,3-5) und die etwas späteren Estrich-Pavimente der Casa del Labirinto (beginnendes 1. Jh. v. Chr.).

Kreuzsterne treten²⁸. Mit auf Polygonen basierenden Netzmustern, besonders Hexagonen und komplexen Rosetten, kommen auch gänzlich neue Muster hinzu²⁹. Einen relativchronologischen Anhaltspunkt gibt die Ausstattung von Cubiculum (d) in der Casa di Gavius Rufus (VII 2,16-17)³⁰. Im ersten Stil war der Raum zunächst länger, bevor der rückwärtige Teil für einen Schrank abgetrennt wurde. Im nicht mehr sichtbaren Bereich hat sich der Stuck des ersten Stils erhalten, der vordere Raumteil wurde im zweiten Stil neu ausgemalt. In diesem Zusammenhang wurde der Raum mit einem Opus signinum pavimentiert. In den Cocciopesto ist ein Kreuzsternmuster eingesetzt, bestehend aus einer mittigen schwarzen und vier umgebenden, weißen Tesserae. Zur Schrankseite hin markiert ein Mäander die neue Schwelle. Damit ist die Gleichzeitigkeit dieser Pavimentform mit dem zweiten Stil gesichert. Für die relative Pavimentchronologie interessant sind zwei übereinanderliegende Pavimente in Tablinum (8) der Casa delle Forme di Creta (VII 4,62). Über einem Cocciopesto mit in Reihen verlegten Tesserae, in dessen Zentrum ein Mäander ein rechteckiges Emblema mit Rautenmuster einfasst, wird später ein weißes Tessellat verlegt³¹. Besonders komplexe geometrische Muster wurden schließlich in der Kaiserzeit umgesetzt³².

Tatsächlich fiel der Wandel der Wandsysteme nicht mit einem ähnlich signifikanten Wandel der Pavimenttechniken zusammen. Der Cocciopesto-Boden von Korridor (4) und Triclinium (5) der Casa del Labirinto ist mit einer Wand zweiten Stils verbunden, während ein sehr ähnliches Paviment der Casa del Citarista (I 4,5) mit einer Wand des ersten Stils zusammengeht³³. Auch die Tessellatmosaiken lassen sich nicht linear mit Wandmalereistilen korrelieren. So gehen in der Casa del Fauno mit den Wänden ersten Stils aufwendige mosaizierte Emblemata in Opus vermiculatum, Opera sectilia und schwarz-weiße Tessellatmosaiken (mit und ohne schwarze Rahmung)³⁴ zusammen, wie sie andernorts in Häusern mit Wand-Decor im zweiten Stil auftreten. Dies spricht dafür, dass diese Pavimentformen bereits im ersten Stil entwickelt waren, bevor sie dann im zweiten Stil prominent wurden³⁵. Im Verlauf des 1. Jhs. v. Chr. verdrängten schwarz-weiße Tessellate die polychromen Emblemata³⁶.

Tatsächlich dürfte der Übergang zum zweiten Stil optisch zunächst keinen signifikanten Einschnitt markiert haben. Der Wand-Decor wurde zwar malerisch umgesetzt, aber in seinem Aufbau nicht grundsätzlich verändert, an den Böden ist in dieser Zeit überhaupt kein signifikanter Wandel greifbar. Die Raumwirkung dürfte daher zunächst weitgehend unverändert geblieben sein, wenn auch nun etwas stärker mit illusionistischen Mitteln gearbeitet wurde.

28 Tang 2018, 103: „At Pompeii in Regio VI all floors (ceramics aggregate) showing crosslets are dated no earlier than the late Republican period (1st century BC).“

29 Tang 2018, 103.

30 PPM VI (1996) 530–585 s. v. VII 2, 16-17, Casa di M. Gavius Rufus (V. Sampaolo) 536–539 Abb. 8–14; Anguissola 2010, 81–83 Abb. 25f. Taf. 2,4.

31 PPM VII (1997) 140–153 s. v. VII 4, 62, Casa delle Forme di Creta (M. Staub-Gierow) 153 Abb. 20.

32 Tang 2018, 104. 169.

33 Strocka 1991, 97.

34 Laut Pernice 1938, 33f. treten diese Pavimentformen am Übergang zum zweiten Stil auf – diesen Übergang datiert er in das beginnende 1. Jh. v. Chr.

35 Pesando 1996, 197f. geht allerdings von einer sehr langen Ausstattungsphase aus, die für ihn von etwa 120 v. Chr. bis 80/75 v. Chr. reicht. Für das Opus sectile des Tablinums sieht er durch einen stilistischen Vergleich mit dem Opus sectile des Apollotempels eine Datierung in oskische Zeit gegeben – ist doch mit letzterem eine oskische Inschrift aufgefunden worden. Für das Emblema in Raum 30/42 weist er darauf hin, dass es in ein Tessellatmosaik zweiten Stils eingesetzt worden sei. Das Fischmosaik von Triclinium 12/35 datiert er über typologische Parallelen in die Jahre 100/90 v. Chr. Ein längerer Ausstattungsprozess ist in der Tat wahrscheinlich, da die Ausstattungselemente aber in einer systematischen Beziehung zueinander stehen (s. u.), scheint mir eine Phasendauer von fast 50 Jahren zu hoch gegriffen. Plausibler schiene mir eine Datierung aller Elemente in die Jahre zwischen 110/90 v. Chr. Dies ist umso wahrscheinlicher, weil Pesando selbst die Herstellung der Mosaiken in einer einzigen Werkstatt annimmt.

36 Clarke 1982, 666–673.

Eine nochmals andere Situation ist bei der **Skulptur** anzutreffen. Die über Jahrhunderte nacheinander ausgebildeten Stilformen waren im späten Hellenismus nebeneinander verfügbar³⁷. Dieser Stilpluralismus führte dazu, dass spezifische Stilformen und ihre Ausdruckswerte für bestimmte Bildinhalte als besonders geeignet erachtet wurden. Das Prinzip der Adäquatheit ist auch auf die Verwendung von Stilformen angewandt worden³⁸. Der Stil der Skulpturen lässt sich somit auf seine atmosphärischen und kommunikativen Ausdruckswerte hin befragen. Dieses Phänomen wird in den Häusern Pompejis jedoch erst mit augusteischer Zeit relevant, als Skulpturen in größerer Zahl erworben und aufgestellt wurden.

Der an der Skulptur besonders klar zutage tretende ästhetische und kommunikative Wert von Stil bzw. von Formphänomenen darf für alle Ausstattungsformen vorausgesetzt werden. Der grundlegende Wandel der decorativen Systeme gibt daher dazu Anlass, nach den sich ändernden Raumatmosphären und den damit einhergehenden Semantisierungen zu fragen³⁹.

1.2 Typologie und Bildschemata: Decoscapes

Mit der Erstellung von Typologien wird in der Forschung zumeist das Ziel verfolgt, für ornamentale Einzelformen, etwa Kapitelle oder Gesimse⁴⁰, eine verlässliche Chronologie zu schaffen. Zugleich gibt die Bildung von Typenreihen Aufschluss über die lokale, regionale, bisweilen sogar überregionale Durchmusterung von Decor-Kulturen. Typenreihen zeugen damit von der Existenz enträumlichter Objectscapes und Decoscapes⁴¹ und fordern die Frage nach ihrer jeweiligen kontextuellen Ausprägung und ihren spezifischen Verwendungs- und Assoziationszusammenhängen heraus⁴².

Eine Typenbildung lässt sich jedoch nicht nur für ornamentale Einzelformen, sondern auch für Bilder diskutieren. Bereits frühzeitig ist erkannt worden, dass in der spätrepublikanischen und frühkaiserzeitlichen Wandmalerei nicht nur Einzelfiguren auf immer wiederkehrende Haltungsschemata festgelegt waren⁴³, sondern auch für komplexe Bildkonstellationen Schemata Verwendung fanden. Häufig hat man die Vorlagen in ‚Griechenland‘ lokalisieren wollen⁴⁴. Die Suche nach vermeintlich ‚griechischen‘ und ‚römischen‘ Konzepten macht jedoch gerade im 2. und 1. Jh. v. Chr. wenig Sinn⁴⁵. Sehr viel plausibler lässt sich der Mittelmeerraum, das vorrömische und römische

37 Zum Stilpluralismus: von Blanckenhagen 1942; Brendel 1979, 122–137; Hölscher 1987; Elsner 2006, 270–276.

38 Hölscher 1987, bes. 37–42 geht von einer Semantisierung von Stil aus; Elsner 2014, bes. 21 spricht allgemeiner von einer rhetorischen Funktion.

39 Simmel [1907] 2009, 764: „Die innere Bedeutsamkeit der Kunststile lässt sich als eine Folge der verschiedenen Distanzen auslegen, die sie zwischen uns und den Dingen herstellen. Alle Kunst verändert die Blickweite, in die wir uns ursprünglich und natürlich zu der Wirklichkeit stellen.“ Zur Konstitution von Atmosphären, s. hier S. 45–49.

40 Etwa Cocco 1975 (korinthisch-italische Kapitelle); Fadda 1975 (Impluvien).

41 Appadurai 1990, 1181 führt den Terminus ‘-scape’ ein „to indicate that all these [ethnoscapes, mediascapes, technoscapes, financescapes, ideoscapes] are not objectively given relations [...] but rather that they are deeply perspectival constructs, inflected very much by historical, linguistic and political situatedness of different sorts of actors.“ Mit diesen Termini verweist er auf die Spannung zwischen räumlich verankerten und enträumlichten Praktiken. Jedes materielle Objekt nimmt einen konkreten Locus ein und ist zugleich in Praktiken eingebunden, die die räumliche Verortung transgredieren.

42 Für die dorische Ordnung in Italien, s. Maschek 2012.

43 Diese werden dann durch Attribute und weitere Bilddetails spezifiziert, s. etwa Elsner – Squire 2016, 192.

44 Solche Überlegungen wurden für den Masonry Style angestellt; s. etwa Bruno 1969, 316f.; Leach 2004, 61f. hingegen mit Verweis auf den lokalen Variantenreichtum. In ähnlicher Weise wurden die Ursprünge des zweiten Stils kontrovers diskutiert – Fittschen 1976, 539–557 etwa sprach sich für einen griechischen, Wesenberg 1985, 475f. für einen italischen Ursprung aus. Besonders intensiv diskutiert wurde die Frage für die Wandbilder des dritten und vierten Stils; eine gut begründete, kritische Position etwa bei Schmaltz 1989a; eine umfängliche kritische Diskussion jüngst bei Prehn 2018, 4–17 (der allerdings unreflektiert ein modernes, negatives Konzept von Kopie zugrunde legt).

45 Jüngst hat Wallace-Hadrill 2010, 9–32 die mit Hellenisierung und Romanisierung verbundenen Vorstellungen kritisch diskutiert; auch er hält jedoch letztlich an der Gegenüberstellung von Griechenland und Rom (unter Hinzufügung der jeweils ‚lokalen‘ Kultur) fest. Auch Wallace-Hadrill 2010, 26 stellt in Anlehnung an Otto Brendel infrage,

Italien eingeschlossen, als ein (nicht national zergliedertes) Netzwerk beschreiben, das nach geografischen Räumen, Akteursgruppen und Handlungssituationen strukturiert ist. Je nach Kontext waren unterschiedliche kulturelle Formen verschiedener Zeitstellung und regionaler ‚Herkunft‘ synchron verfügbar. Und je nach Kontext kam es zu unterschiedlichen Modi der Aneignung und Anwendung – etwa von Sprache, Kleidung, aber eben auch von Bildmedien und Bildschemata⁴⁶. Jas Elsner beschreibt diesen Prozess wie folgt⁴⁷: „It is a world of creative reformulation, of often eclectic and syncretistic admixtures of various earlier elements, of considerable connoisseurial knowledge and antiquarian esteem, of the old forms being adapted to new ends.“ Visuelle Formeln bilden die Basis für den Bildentwurf. Dies gilt für das einzelne Haltungsschema, das durch weitere Bilddetails spezifiziert wird, es gilt aber auch für das Bildschema als Ganzes. Dieses wird einerseits in Bezug auf das jeweilige Bildmedium modifiziert, d. h. für die jeweilige Bildform und Bildfunktion passend gemacht⁴⁸. Andererseits wird es – und dies ist für die nachfolgende Untersuchung bedeutsam – in Bezug auf seinen Anbringungskontext und sein Zusammenspiel mit anderen Decor-Elementen zugeschnitten. Grundsätzlich können Bildschemata als Versatzstücke begriffen werden, die in Bezug auf spezifische Wahrnehmungssituationen visuelles Argumentieren ermöglichen⁴⁹. Sie konstituieren neue Sinnzusammenhänge, Decoscapes. Ein Ziel des Buches besteht folglich darin, über die Verwendung von Bild- und Decor-Stereotypen die Strategien der additiven Erzeugung von Sinnsequenzen im Kontext des römischen Wohnens aufzudecken.

1.3 Ikonographie und Ikonologie

Die Mehrzahl der Studien zum römischen Decor gilt der Ikonographie von Bildern. Insbesondere im Bereich der Wandmalerei haben einzelne Bildthemen wie Mythen- und Landschaftsbilder oder

dass römische und griechische Kunst klar unterscheidbar seien. Er schließt daraus allerdings, dass ‚griechisch‘ den kulturellen Aspekt des Austauschprozesses beschreiben würde, ‚römisch‘ den Aspekt politischer Strukturen (Wallace-Hadrill 2010, 26 f. 41). Die italische Bevölkerung habe nebeneinander verschiedene kulturelle Systeme (und Sprachen) aktiv gebrauchen können, „in full awareness of their difference“ (S. 28). Zwar werden einige Kulturmerkmale (Sprache; Kleidung) einen expliziten Distinktionscharakter besessen haben, aber man wird infrage stellen dürfen, dass alle Kulturmerkmale (Kunst, Architektur, etc.) auf die Opposition Griechenland/Rom verrechnet wurden. Die hellenistische Kultur war bereits seit langem die ‚eigene‘ Kultur, Vitruvs Einlassungen zum ‚griechischen‘ Haus beschreiben nicht die Realitäten seiner Zeit, sondern eine fiktive historisierende Vorstellung. Es ist hinreichend bekannt (und für die Casa del Fauno im Detail untersucht, s. u.), dass in Italien auch sehr intensiv Einflüsse aus Alexandria, dem Nahen Osten, Nordafrika und Kleinasien rezipiert wurden, die man kaum pauschal als ‚griechisch‘ zusammenfassen wird. Die in der Forschung stark gemachte Opposition von Griechenland und Rom mag sich nicht zuletzt aus der Tradition einer textbasierten Forschung ableiten, wo der sprachliche Unterschied (Griechisch/Latein) vermeintlich klar zutage tritt. Aber selbst hier könnte man auf lokale Sprachen, etwa im griechisch-römischen Ägypten, oder die zahllosen regionalen Ausprägungen der beiden Sprachen verweisen. Kritisch zur Wandmalerei und deren ‚griechischem‘ Ursprung etwa Bergmann 1995, bes. 84–94.

46 Wallace-Hadrill 2010, 26 führt dafür den Begriff des ‚code-switching‘ ein. Er bezeichnet damit die Anwendung jeweils für einen Kontext angemessener Verhaltensformen und Kulturtechniken. Tatsächlich wird sich zeigen, dass nicht nur existierende Codes angewandt, sondern kulturelle Muster an den jeweiligen Verwendungskontext angepasst werden.

47 Elsner 2006, 271.

48 Für Wandmalerei etwa Bergmann 1995; allgemein Boschung 2017, 67–79.

49 Für die Rhetorik spricht Quintilian von *tropus* – Quint. inst. 8,6,1–59; 8,6,67–76; 9,1,3–7; 9,2,44–53; insbesondere Quint. inst. 9,1,4: *Est igitur tropus sermo a naturali et principali significatione translatus ad aliam ornandae orationis gratia, vel, ut plerique grammatici finiunt, dictio ab eo loco, in quo propria est, translata in eum, in quo propria non est.* Das Extrahieren von Elementen aus ihrem ursprünglichen Erzählkontext erlaubt eine abstraktere Verwendung; vgl. Brilliant 1984, 73. Die Argumentationsfigur ist damit jener von Aby Warburg verwandt, der für diesen Transpositionsprozess von Bildideen von ‚Bilderfahrzeugen‘ spricht. Dieser Terminus ist in der Kunstgeschichte jedoch auf derart vielfältige Phänomene bezogen worden (vgl. Beyer et al. 2018), dass hier auf diese Metapher verzichtet wird.

„Stilleben“⁵⁰ gleich mehrere monografische Behandlungen erfahren, für andere Gattungen gilt Ähnliches⁵¹. Üblicherweise liegt der Fokus ikonographischer Studien auf einer möglichst präzisen Benennung des Bildthemas. Im Fall der mythologischen Bilder bedeutet dies, dass die dem Bildentwurf zugrunde liegende schriftliche Mythenversion identifiziert wird und die Modifikationen, die das Bild vornimmt, diskutiert werden. Traditionelle ikonographisch-ikonologische Studien, die in der Tradition von Erwin Panofsky nach dem Bildsinn und symbolischen Bildbedeutungen fragen⁵², lassen sich jedoch aus verschiedenen Perspektiven als ungenügend beschreiben.

Üblicherweise setzen ikonographische Studien die Eindeutigkeit von Bildinhalten voraus: Ein Bild ‚bedeute‘ für verschiedene Betrachter jeweils dasselbe. Dies darf man aus verschiedenen Gründen infrage stellen. Schon einzelne Bildelemente sind durch Nichteindeutigkeit charakterisiert⁵³, erlauben eine Vielzahl an Assoziationen, die sich dem Betrachter je nach Kenntnishorizont (der in Abhängigkeit von der sozialen und kulturellen Zugehörigkeit unterschiedlich ausfallen mag), spezifischen Rezeptionserwartungen, momentaner Gefühlslage, Interesse bzw. Desinteresse erschließen können. Schon für einzelne Motive darf man folglich mit unterschiedlichen Rezeptionsformen rechnen⁵⁴. Zwar ergibt sich für die einzelnen Bildelemente eine gewisse semantische Vereindeutigung durch ihre Kombination – der ikonographische Zusammenhang stellt einen Deutungsrahmen her. Doch auch das Gesamtbild ist prinzipiell für sehr unterschiedliche Diskurse offen⁵⁵.

Indirekt bestätigt dies Vitruv, der vom Architekten ein historisches Wissen verlangt, das es ihm ermöglicht, die verwendeten (Bild-)Formeln erläutern zu können (Vitr. 1,1,5). So vermöge ein historisch gebildeter Architekt, weibliche Marmorstatuen *quae caryatides dicuntur* als Darstellungen der Bürgerinnen der persertreuen, dann aber von den Griechen besiegten, peloponnesischen Stadt Karya zu erklären. Dass diese pseudo-historische, aitiologisch motivierte und ‚erfundene‘ Referenz der Karyatiden-Statuen in der Bevölkerung gerade nicht präsent war, ergibt sich daraus, dass der Architekt über solche Bedeutungen auf Nachfrage Rechenschaft ablegen können müsse⁵⁶.

Während uns Vitruvs Beispiel zeigt, dass nicht alle Rezipienten auf denselben Wissenshorizont zugreifen können, bezeugen andere Quellen dezidiert individuelle Modi der Bildrezeption⁵⁷. Bei

50 Mythenbilder etwa: Hodske 2007; Lorenz 2008; ‚Stilleben‘: Beyen 1928; Eckstein 1957; Croisille 1965; kritisch zum Konzept dieser (modernen) Kategorie, s. Squire 2017, bes. 206f. – daher im Folgenden in Anführungszeichen.

51 Zu Mythenbildern Muth 1998; zu Achill auf Mosaiken etwa Russenberger 2002.

52 Panofsky 1939, 3–31; Panofsky 1975, bes. 36–50; zur Methode Eberlein 2008, bes. 179–182.

53 Grundlegend Eco 1998, der jedoch darüber hinaus unterscheidet, wie stark dem Betrachter eine aktive Rolle bei der Herstellung eines Kunstwerks zukommt. Hier spricht er im engeren Sinn von offenen Kunstwerken.

54 Zu den neuen Ergebnissen zur Müller-Lyer-Täuschung Henrich u. a. 2010; zur kulturellen und historischen Gebundenheit von Bild-Wahrnehmung etwa Foucault 1995; mit einer entsprechenden Lektüre Foucaults Prinz 2016, 184f.; zum „period eye“ Baxandall 2013; Geurts 2002, bes. 5 in Bezug auf das verkörperte Wahrnehmungswissen in einer afrikanischen Gemeinschaft; aus kunsthistorischer Perspektive Berger 1998, bes. 8–25; Freedberg 1989; Bryson 1991, bes. 72f.; aus archäologischer Perspektive etwa Clarke 2003, bes. 9–13; in Bezug auf römische Kunst Zanker 2000, 219f.; Elsner 2014; Mayer 2012, 178 zu Recht mit dem Hinweis, dass Deutungen, die von einer festgeschriebenen Bildbedeutung ausgehen, „milieu blind“ sind. Nicht nur soziale, sondern kulturelle Faktoren im weitesten Sinn sind hier in Rechnung zu stellen.

55 Zur Vereindeutigung der Bildbedeutung durch räumlichen Kontext, Betrachterhaltung und die Kombination mit anderen Bildelementen Zanker 2000, 216.

56 Perry 2005, 46 geht optimistischer von der Existenz einer verbindlichen „coherent, explanatory narrative“ aus. Übrigens liefern auch heutige Architekten Narrative, die die von ihnen gewählten Bauformen inhaltlich besetzen und aufwerten – man denke an Daniel Libeskind und seine ‚Betextung‘ des Jüdischen Museums in Berlin. So können einige semantische Ebenen des Baus lediglich in den Entwürfen sowie über die Stellungnahmen Libeskind in den Medien nachvollzogen werden. Dies gilt insbesondere für die vier ‚Grunddimensionen‘: der fragmentierte Davidstern, der sich aus dem unsichtbaren Netz kultureller Beziehungen zwischen Juden und Deutschen in Berlin ergibt; die unvollendete Oper ‚Moses und Aron‘ von Arnold Schönberg; die Namen der ermordeten Berliner Juden; die Apokalypse Walter Benjamins. Sie finden ihren Niederschlag ausschließlich in der graphischen Gestaltung der Entwürfe und in ihrer Verbalisierung durch Libeskind (Libeskind 1991; 1994).

57 Zu diesem Aspekt ausführlich Elsner 2007.

Plutarch ist es Porcia, die Frau des Brutus, die ein Bild, das den Abschied Hectors von Andromache zum Gegenstand hat, auf ihre eigene Situation, den Abschied ihres Mannes Brutus, bezieht⁵⁸. Brutus deutet seinem Freund Acilius gegenüber den Mythos in Differenz zur eigenen Situation: Anders als Andromache sei Porcia keine Hausfrau, sondern kämpfe im Geiste wie die Männer fürs Vaterland. In Petrons Satyricon kommt der emotionalen Disposition des Betrachters eine wichtige Rolle bei der Bildrezeption zu. Der Held der Erzählung, Encolpius, war nach dem Gastmahl bei Trimalchio von seinem Geliebten, dem Knaben Giton, verlassen worden. In dieser Stimmung betrachtet er verschiedene Gemälde berühmter Maler (Petron. 83,3–5)⁵⁹. Angesichts seiner eigenen Situation neidet er den Göttern ihren Erfolg in Liebesdingen. Die dargestellten Mythen könnten jedoch unterschiedlicher nicht sein. Es handelt sich um die Entführung des Ganymed, den Raub des Hylas und die Verwandlung des Hyacinthus. Persönliche emotionale Situation und Bildwahrnehmung sind hier ineinander verwoben.

An dieser Stelle sei die Frage nach der Spezifik und Offenheit von Bildern noch einmal konkreter vom Bildthema ausgehend gestellt. Einzelne Bildmotive – eine Theatermaske, eine Mänade, ein Löwe – oder auch handlungsarme Bildzusammenhänge wie Landschaftsbilder und ‚Stilleben‘ besitzen grundsätzlich einen sehr weiten, offenen Assoziationshorizont, der insbesondere durch das kulturelle Wissen der Zeit spezifiziert wird. Darüber hinausgehend können Bilder aber gezielt darauf angelegt sein, konkurrierende Assoziationen zu motivieren. In der Casa del Fauno trifft dies auf ein Mosaik mit einem geflügelten Wesen zu, das einen Skyphos haltend auf einem Tiger-Löwen reitet (Abb. 24)⁶⁰. Ihm sind Züge der Amor-Ikonographie wie der Bacchus-Ikonographie eingeschrieben⁶¹. Dieses Phänomen wird in der Forschung meist negiert, der ‚Fehler‘ wird entweder in einem antiken Missverständnis⁶² oder bei dem nicht hinreichend informierten modernen Betrachter gesucht. In Rechnung zu stellen wäre allerdings, dass solche Polyvalenzen gewollt sein können⁶³. Im Fall des Amor-Bacchus erlaubt es die hybride Bildschöpfung etwa, aphrodisische und dionysische Assoziationen eng aufeinander zu beziehen.

Bei narrativen Bildern stellt der mythologische Erzählzusammenhang zwar eine gewisse Vereindeutigung her. Allerdings können bereits die Protagonisten selbst uneindeutig charakterisiert sein und so potenziell auf verschiedene Narrationen verweisen⁶⁴. Schon das Verhältnis der Bilder zur Mythen Erzählung kann sich vielfältig und spannungreich ausnehmen. Offenheit ergibt sich aber vor allem durch verschiedene mögliche Rezeptionsebenen. Mythenbilder erlauben verschiedene paradigmatische Rezeptionsformen, wie sich am Beispiel des Encolpius gezeigt hat⁶⁵.

Aus der prinzipiellen Offenheit der Bilder ergibt sich für die Untersuchung, dass verschiedene Framings benannt werden, die das Bildverständnis vereindeutigt haben können⁶⁶:

⁵⁸ Plut. Brutus 23; vgl. Zanker 1999, 40.

⁵⁹ Ausführlich Weber 1995, 114–116; vgl. Muth 1999a, bes. 109f.; Zanker 1999, 41.

⁶⁰ Mayer 2012, 174–176 verweist auf die Darstellung eines Jünglings im Narcissus-Schema, bei dem der Verweis auf die Spiegelepisode fortgelassen ist und sich so die Frage stellt, ob überhaupt noch Narcissus gemeint ist.

⁶¹ Ausführlich Pesando 1996, 213.

⁶² In Bezug auf den Tiger-Löwen etwa Zevi 1998, 37: „Das Tier ist gewissermaßen ein Zwitter aus Tiger und Löwe [...]. Diese Unsicherheit einer naturgetreuen Darstellung ist überraschend angesichts des virtuellen Naturalismus bei anderen emblemata. Sie zeigt, daß man mit dem Aussehen des Tigers wenig vertraut war.“

⁶³ Zur Polysemie im griechischen Kontext Osborne 2012.

⁶⁴ s. u. S. 451–454.

⁶⁵ Die Erschließung der vielfältigen Referenzebenen erfordert daher eine bildwissenschaftlich informierte Kontextanalyse, vgl. Muth 1998, 36–45; Lorenz 2008, 28–31; vgl. Newby 2016, bes. 2f. 9, mit weiterer Literatur. In einzelnen Fällen geben antike Bild-Ensembles selbst einen Hinweis für eine solche Aktualisierung. Dies gilt etwa für das Kapitell der Casa dei Capitelli figurati (VII 4,57), auf dem ein dionysisches und ein lebensweltliches Paar nebeneinander erscheinen. Es gilt aber auch für die Darstellungen von Porträts in der Wandmalerei, die auf Mythenbilder bezogen werden; s. dazu Bergmann 2018.

⁶⁶ Zur Rahmenanalyse Goffman 1980; jüngst grundlegend zur Frame-Semantik in der Linguistik Busse 2012.

- 1) der **räumliche und mediale Kontext**. Bilder sind durch ihr Medium, ihre Größe und ihre räumliche Platzierung auf ein spezifisches Verhältnis zum menschlichen Körper festgelegt⁶⁷. Wenn etwa eine deutlich unterlebensgroße Skulptur in der Blick- und Bewegungsachse eines Hauses präsentiert wird, vermag ein erwachsener Betrachter sie leicht zu ‚überblicken‘ und als Decor des Raumes wahrzunehmen. Ein Wandbild, das auf Augenhöhe erfahrbar wird, fordert eine intensivere Wahrnehmung ein als ‚liminale‘ Bilder in der Sockel- oder Oberzone der Wand. Während Wandbilder als ‚Gegenüber‘ erfahrbar werden, sind Mosaikpavimente nur in Schrägsicht wahrnehmbar. Ein mit Decor-Elementen ausgestatteter Lectus bietet sich für eine konkrete Nutzung an, ein bebildertes Funktionsobjekt muss in die Hand genommen werden. Insbesondere jene Decor-Elemente, die wie Wandmalereien und Pavimente mit ihrem architektonischen Träger verbunden und dadurch auf einen spezifischen räumlichen Kontext festgelegt sind, rechnen mit bestimmten Betrachterhaltungen – etwa Bewegung und Ruhe. Verschiedene ‚Betrachterhaltungen‘ korrelieren wiederum mit spezifischen Aufmerksamkeitsregimes. Es ist folglich erwartbar, dass Aufenthaltsräume (Tablina, Alae, Triclinia, Oeci, Cubicula) andere Decor-Strategien aufweisen als Räume der Bewegung (Fauces, Atrien, Peristyle)⁶⁸: In ersteren darf man eine intensive, in letzteren eine beiläufige Form der Betrachtung voraussetzen. Aber auch innerhalb eines Aufenthaltsraumes werden durch die Präsentationsform von Bildern unterschiedliche Aufmerksamkeiten nahegelegt.
- 2) der **Bezug zu anderen Bildern**. Der traditionelle Fokus der Ikonographie und Ikonologie auf das (Einzel-)Bild hat zur Folge, dass das Zusammenwirken verschiedener Bilder in dicht ausgestatteten Bildräumen aus dem Blick gerät. Gerade dieses Zusammenwirken stellt jedoch wiederum Vereindeutigungen her und öffnet andererseits Metadiskurse. Entscheidend ist dabei auch das Nebeneinander von Alt und Neu, von Fremd und Eigen⁶⁹.
- 3) der **visuelle Kontext im Decor-Zusammenhang**. Der Fokus auf Bilder hat zur Folge, dass ihnen ein Status zugewiesen wird, den sie in der antiken Wahrnehmung kaum besessen haben, nahmen Bilder doch einen konkreten Ort innerhalb eines umfassenden Decor-Systems ein. Es ist diese visuelle Verortung in Bezug auf andere Decor-Elemente, die Bild-Wirkung und Bild-Bedeutung mit generiert⁷⁰. Architektur, Bilder und nicht-bildliche Elemente wirken bei der Erzeugung von Decor-Räumen zusammen. Eine systematische Trennung von ‚Bild‘ und ‚Ornament‘ ist deshalb aufzugeben, sie bestimmen sich in ihrem ontologischen und visuellen Status wechselseitig. Das intrinsische Verhältnis von Bild und Ornament wie auch von Ornament und Architektur wird sich als konstitutiv für die Ausbildung spezifischer decorativer Prinzipien erweisen: für die visuelle Organisation des Ambiente und damit auch für die Steuerung von Aufmerksamkeit⁷¹.
- 4) **der Handlungskontext**, in den der Betrachter eingebunden ist. Wahrnehmungspsychologische Studien erlauben die Annahme, dass der Handlungskontext maßgeblich zur Steuerung von Aufmerksamkeiten beiträgt und selektive Formen der Wahrnehmung motiviert⁷². Eine zentrale Rolle spielt die emotionale Disposition der Akteure⁷³. Ein und derselbe Decor-Raum wie das Atrium muss folglich von einem antiken Betrachter je nachdem, welcher sinn- und

⁶⁷ Zu Aspekten des Embodiment Bielfeldt 2018.

⁶⁸ Mit dieser Beobachtung bereits Corlàita Scagliarini 1974, 18f.

⁶⁹ Zanker 1994, 287.

⁷⁰ Der Begriff wird hier eingeführt in Bezug auf den von Zanker benutzten Begriff des Bild-Raums bzw. der Raum-Bühnen, s. Zanker 1994, 287; Zanker 2000, 205.

⁷¹ Exemplarisch ist diese Wechselbeziehung für frühgriechische Gefäße diskutiert, vgl. Haug 2015; für die pompejanische Wandmalerei am Beispiel der Casa degli Amorini dorati (VI 16,7.38), s. Platt 2018; s. hier ausführlich S. 540–547.

⁷² Goldstein 2008.

⁷³ Kampen 2012 thematisiert für die Emotion der Trauer, die man im Haus anlassbezogen voraussetzen darf, wie die emotionale Situation das Bildverständnis formt und umgekehrt Bildformen eine emotionale Kontrolle befördern. Ihr Ausgangspunkt ist die Hilflosigkeit der Väter angesichts des Sterbens ihrer Kinder, wie sie etwa im Bild des Icarus greifbar wird.

kohärenzstiftenden Handlung er nachgeht, ganz unterschiedlich wahrgenommen worden sein. Umgekehrt unterliegen dieselben Bildobjekte, wenn sie in unterschiedliche räumliche Kontexte und damit potenziell auch in unterschiedliche Handlungssituationen eingebunden waren, einer verschiedenartigen Wahrnehmung⁷⁴.

Die genannten ‚Framings‘ sollen im Folgenden systematischer entwickelt werden – in Bezug auf das Verhältnis der Decor-Elemente untereinander sowie zum umgebenden Raum einerseits sowie in Bezug auf das Verhältnis von Decor-Raum und Betrachter andererseits.

2. Decor und Raum

Die räumliche Gebundenheit von Decor-Elementen hat eine ganz unmittelbare Konsequenz für ihre Gestaltung: Sie stehen nicht isoliert, sondern in einem durch ihre räumliche Anbringung vorkonstruierten Zusammenhang.

2.1 Die ästhetische Ordnung des Decor-Raumes

Eine erste, vorgängige Ordnung des Decor-Raums wird durch die Architektur hergestellt, die häufig mit der Kontrastierung von konträr aufeinander bezogenen Raumqualitäten arbeitet: weit/eng; tief/hoch; flach/steil; offen/geschlossen; hell/dunkel. Dabei können verschiedene Materialien bzw. Materialqualitäten kontrastierend aufeinander bezogen werden: etwa weich/hart; flüssig/fest; künstlich/natürlich. Indem sich solche Kontraste auf spezifische räumliche Arrangements beziehen, entsteht eine räumliche Ordnung. Besonders wirkmächtige Strukturprinzipien sind Symmetrie, Rhythmus und Axialität (von Bewegung und Blick).

Die architektonische Raumordnung kann durch Decor-Elemente verstärkt, aber auch unterlaufen werden. Diese lassen sich ebenfalls entlang von binären Strukturkategorien beschreiben: einfach/komplex; zweidimensional/dreidimensional; floral/geometrisch; monochrom/polychrom; klein/groß. Häufig finden Decor-Formen Verwendung, um räumliche Übergänge (Schwellen, Türrahmen, Niveauwechsel) zu markieren, prominente Räume herauszuheben oder auch Raumgruppen durch gemeinsame Decor-Formen (z. B. einen einheitlichen Boden oder ein gleichartiges Wandschema⁷⁵) zusammenzuschließen⁷⁶.

Eine systematische Analyse der genannten architektonischen Gestaltungsformen und der darauf bezogenen Decor-Formationen hat für römische Wohnhäuser Carol Martin Watts vorgelegt. Sie bezieht sich in ihrer Untersuchung auf die von Christopher Alexander eingeführte ‚Pattern Language‘ und leistet damit einen systematischen Zugriff auf Raum-Decor-Relationen⁷⁷. Sie belegt die Wirksamkeit der Strukturmerkmale mit zahlreichen Beispielen. Die Studie stellt damit einen wichtigen Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen dar, und doch bleiben bei Watts einige zentrale Aspekte unberücksichtigt: das konkrete Zusammenspiel der Strukturelemente; die Spezifika der einzelnen Decor-Formen (etwa der verschiedenen Wandmalerei-Stile); die Funktion und Bedeutung von Bildern; der Wandel von Architektur- und Decor-Schemata; das Verhältnis von menschlichem Akteur und Decor-Raum.

⁷⁴ Zanker 1994, bes. 285 f.

⁷⁵ Zu einheitlichen Farbschemata und Böden etwa Watts 1987, 153–159.

⁷⁶ Watts 1987, 220: „Ornament serves to tie parts together into a whole, particularly at boundaries between things. This use of ornament to emphasize boundaries is of special importance at the scale of the individual space.“

⁷⁷ Watts 1987, Bezug nehmend auf die normativ konzipierte Architektursprache bei Alexander 1977. Indem die Prinzipien der Architektursprache auf antike Gebäude angewendet werden, werden die normativen Parameter Alexanders bei Watts zu analytischen Kategorien.

Formale Gestaltungsprinzipien sind für die Wahrnehmung besonders wirkmächtig, da sie auf Prinzipien rekurren, die den Wahrnehmungsprozess organisieren. So hat die Gestaltpsychologie Grundprinzipien nachweisen können, die dem Betrachter helfen, in sensualistisch überdeterminierten Settings das wahrnehmbare ‚Material‘ zu strukturieren und zu selektieren⁷⁸. Sie bestätigt, dass der architektonischen Disposition des Raumes eine zentrale Ordnungsfunktion zukommt. Seine Wahrnehmung bestimmt sich durch seine Zugänglichkeit und Beleuchtung. Die Perspektive, die der Betrachter einnehmen kann und ggf. muss, wird zu einer zentralen Kategorie der Ordnung von Wahrnehmung. Darüber hinaus unterliegen die Architektur und ihr Decor Wahrnehmungsprinzipien, die sich an Größe, Material (Oberflächentextur), Farbe, Kontrast mit dem Hintergrund, Komplexität, Redundanz/Überraschung (Regel/Abweichung), Ordnung/Unordnung (insbesondere Symmetrie und Axialität), Balance/Instabilität, Ruhe/Bewegung sowie Qualität und Quantität des Decors orientieren⁷⁹. Diese Prinzipien wirken in die Wahrnehmung inhaltlicher Qualitäten hinein, sie organisieren das visuelle Feld. Sie tragen dazu bei, dass sich bestimmte Bildelemente und Bilder zusammenschließen oder unterscheiden, sie organisieren die Bewegung im Raum – etwa durch Motive bzw. Bilder, die zum Verweilen einladen, und solchen, die Bewegung nahelegen⁸⁰.

Decor-Räume entfalten ihre Wirkung folglich maßgeblich auf ästhetischer Ebene. Formalen Gliederungsprinzipien kommt eine besonders große Bedeutung zu, da sie durch Wahrnehmungsprinzipien verstärkt werden.

2.2 Die semantische Ordnung des Decor-Raums

Der Betrachter belegt seiner Umwelt immer schon mit Sinnzuschreibungen. Treten in einem Decor-Setting jedoch figürlich-gegenständliche Gestaltungselemente hinzu, so intensiviert sich die Deutungsleistung. Für antike Decor-Räume ist charakteristisch, dass häufig mehrere Bildelemente in einem Raum nebeneinander treten und auf diese Weise komplexe Bild-Ensembles erzeugen. Diese lassen sich ihrerseits auf ihre Bezüge und die damit einhergehenden Wahrnehmungsmodi hin untersuchen.

Wir haben bereits gesehen, dass schon das Einzelbild polyvalent ausfallen und in verschiedene Diskurse eingebunden sein kann. Durch seine visuelle Korrespondenz mit anderen figürlichen Elementen werden jedoch zusätzliche Sinnpotenziale aktiviert, die über das jeweilige Einzelbild hinausgreifen. Für deren Erschließung ist eine besondere Abstraktionsleistung notwendig, der Betrachter ist als „struktureller Betrachter“ gefragt, der Ordnungsstrukturen nachspürt⁸¹. Je nach Art der Bildzusammenstellung kann die Vielzahl von Bildern zu einer Kontextualisierung des Einzelbildes, zu einer Fokussierung auf bestimmte Wahrnehmungsaspekte und damit zu einer Vereindeutigung der Bildaussage beitragen. Durch die Vielzahl von in sich polyvalenten Bildern kann die Bedeutungsvielfalt aber auch zusätzlich gesteigert werden⁸².

Grundlegend für die Frage der Intentionalität von Bildbezügen sind die Entstehungsbedingungen von Decor-Räumen. Jüngst haben David Ganz und Felix Thürlemann⁸³ eine Unterscheidung

78 Explizit Gombrich 2002, 95f.; kritisch zur Übertragbarkeit der Ergebnisse der Gestaltpsychologie auf historische Kontexte Horrocks 2000, bes. 28–30. Zu Recht kritisiert er die einseitige Fokussierung kunsthistorischer Studien auf Symmetrie, Axialität und Rhythmus, die die Existenz einer Universalästhetik suggerieren. Dies ist jedoch auf eine verkürzende Perspektive auf die Wahrnehmungspsychologie, nicht auf die Methode selbst zurückzuführen. Tatsächlich eignen sich gestaltpsychologische Wahrnehmungsprinzipien als Ausgangspunkt, um danach zu fragen, wie Architektur- und Decor-Prinzipien und mit ihnen auch Sehgewohnheiten kulturspezifisch entwickelt werden.

79 Gombrich 2002, 117–148; s. auch Trilling 2001, 11; Haug 2014, 230 f.

80 Erstmals systematisch beobachtet bei Muth 1998, 61–63.

81 Zum Terminus Kemp 1994, 17f.

82 Diese Option von Zanker 2000, 216 nicht in Rechnung gestellt.

83 Ganz – Thürlemann 2010, 16: „So soll von pluralen Bildern immer dann die Rede sein, wenn die Bildstruktur einen *doppelten Produktions- und einen doppelten Rezeptionsakt* impliziert.“

von „pluralen Bildern“ nach dem Modus ihrer Zusammenstellung vorgenommen und unterscheiden auf dieser Grundlage Bild-Ensembles, *hyperimages* und summierende Bilder⁸⁴. Als Bild-Ensembles bezeichnen sie „Gefüge aus mehreren Bildeinheiten, die koordiniert geplant und hergestellt wurden“. Unter *hyperimages* werden autonome Bilder verstanden, die „unabhängig voneinander entstanden sind und nur temporär zu räumlichen Anordnungen zusammengefasst sind“. Von summierenden Bildern sprechen sie dort, „wo moderne Verfahren wie Überblendung, Collage oder Montage aus anderweitig hergestellten Materialien zum Einsatz kommen, deren additive Fügung im Werk erkennbar bleibt.“

So aufschlussreich diese Unterscheidungen für die Analyse visueller Zusammenhänge auch für antike Bildräume ist: Die inhaltlichen Bezüge, die einerseits der Auftraggeber/die Handwerker in Decor-Räume intentional einschreiben und die andererseits der Betrachter herstellt, sind damit nicht ausreichend differenziert erfasst. Dies gilt bereits für zusammenhängende Bild-Ensembles, für die sich mit Wolfgang Kemp nach der *ratio relationis*, dem ‚Beziehungsgrund‘, fragen lässt, der die Darstellungen verbindet⁸⁵. Ob für die verschiedenen Decor-Elemente eines Raumes von den Produzenten ein *Tertium comparationis* mitgedacht wurde, inwiefern dieses für die Betrachter nachvollziehbar war oder ob die Bildbeziehungen gänzlich offen angelegt waren, lässt sich nur konkret am jeweiligen Decor-Raum diskutieren. Noch komplexer nimmt sich die Diskussion für *hyperimages* aus. So sind die Skulpturenbestände eines Hauses zumeist nach und nach angeschafft worden⁸⁶. Dennoch können Neuanschaffungen mit Blick auf die bereits vorhandene Ausstattung gezielt geplant und zu bestimmten räumlichen Arrangements zusammengeführt worden sein. Gerade für solche semimobilen Objekte sind die Kategorien durchlässig⁸⁷. Besonders dringlich stellt sich die Frage nach intentionalen Decor-Bezügen dann, wenn Decor-Räume im Laufe der Zeit verändert wurden, Altes neben Neues trat. Ob und in welcher Weise auf bestehende Ausstattungselemente intentional Bezug genommen wurde, kann auch dann nur im Einzelfall entschieden werden⁸⁸.

Bei aller Vielfalt an Beziehungsoptionen sind architektonisch fixierte Decor-Elemente aber auf einen konkreten Ort innerhalb eines Raumes festgelegt, durch den ‚Bild‘- und ‚Ornament‘-Folgen eine räumliche und damit auch sinnstiftende Struktur erhalten⁸⁹. Ihre Positionierung setzt sie in ein Verhältnis zueinander. Bei gleichzeitig in einem Raum wahrnehmbaren Decor-Elementen wird ihre Wahrnehmung durch ihre Platzierung organisiert⁹⁰; das räumliche Arrangement leitet das Bildverständnis an. Formen der Raumeignung wirken in die Bildrezeption hinein.

Für pompejanische Räume bedeutet dies, dass sich ein komplexes Beziehungsgeflecht zwischen den Gestaltelementen auf ein und derselben Wand, dann aber auch im Vergleich der Elemente in einem Raum ergibt, das durch das Wandsystem vorstrukturiert wird. Diese Bezüge sind auf einer formalen Ebene nach Entsprechungen (*similitudo*), Ähnlichkeiten/Variationen (*vicinitas*)

⁸⁴ Zu den folgenden Zitaten: Ganz – Thürlemann 2010, 14 f.

⁸⁵ Kemp 1994, 18, der hier auf scholastisches Vokabular zurückgreift. Kemp 1994, 17 entlehnt den Begriff des Syntagmatischen von Roman Jakobson, um gezielt nach „Relationsmustern“ zu fragen: „Die große Gemeinsamkeit der christlichen Kunststepoche, die von 400 bis 1400 reicht, ist die Dominanz der Bilder über das ‚Bild‘ (im emphatischen Sinn, den ihm die Neuzeit gibt) und der Kontexte über den Text.“

⁸⁶ Mayer 2012, 191.

⁸⁷ Es sind insbesondere die mobilen Ausstattungselemente (die im Rahmen der vorliegenden Untersuchung nicht berücksichtigt werden), die sich zu immer neuen, ephemeren *hyperimages* fügen.

⁸⁸ Ehrhardt 2012.

⁸⁹ Kemp 1995, bes. 103.

⁹⁰ Ein solch aktiver Beitrag des Raumes zur Bedeutungsgenerierung wird besonders gut dann greifbar, wenn die räumliche Bildanordnung einer narrativen Sequenz zuwiderläuft, s. Brilliant 1984, 67 für die literarische Fiktion des Arrangements der Achillbilder in der Domus Ubobi.

und Unterschieden (*contrarium*) strukturiert, auf inhaltlich-narrativer Ebene lassen sich affirmative, komplementäre, kontrastierende und konsekutive Verknüpfungen unterscheiden⁹¹.

Im Fall von Ausstattungselementen, die auf verschiedene Räume verteilt und daher nicht gleichzeitig sichtbar sind, ist es nicht der visuelle Zusammenhang, der ein Ensemble konstituiert, sondern die Erinnerung des Betrachters⁹². Er vermag sich den Zusammenhang erst durch die Bewegung zu erschließen⁹³. Solche assoziativen Bezugnahmen, die sich zwischen verschiedenen Räumen eines Hauses einstellen, sind methodisch noch einmal schwerer zu plausibilisieren.

3. Raum, Architektur und Handlung

Das Wechselspiel von Decor und Raum führt uns zum Betrachter sowie den ‚Haltungen‘ und Handlungen, die für spezifische Decor-Räume vorauszusetzen sind. Die Forschung hat sich dabei 1) kritisch mit den Raum-‚Funktionen‘ auseinandergesetzt, 2) statische und peripatetische Wahrnehmungshaltungen unterschieden und 3) die Form der Rauman eignung an eine Gegenüberstellung von öffentlich und privat geknüpft. Diese drei Zugangsweisen sollen im Folgenden diskutiert werden.

3.1 Das Problem der Raum-‚Funktionen‘

Raum-‚Funktionen‘ im Sinne stabiler Handlungsmuster, die sich mit bestimmten architektonischen Konstellationen verbinden, sind für die Bestimmung der Interdependenz von Architektur, Decor und Handlung von großer Relevanz. Die traditionellen Forschungsansätze sind jedoch einer kritischen Diskussion zu unterziehen.

Seit dem 19. Jh. hat die Forschung einzelne Raumtypen des römischen Wohnhauses im Lichte der Wohnerfahrungen ihrer eigenen Zeit mit aus der antiken Literatur bekannten Raumbegriffen verknüpft⁹⁴, diese mit konkreten Handlungsoptionen verbunden und daraus die vermeintlich kontextspezifische Rezeption des Decors erschlossen⁹⁵. Speisezimmer wurden so zu Räumen, deren Decor Bacchus feiert, während Cubicula mit „Symbole[n] und Mythen der Liebe“ geschmückt seien⁹⁶.

Bereits Andrew Wallace-Hadrill erkannte die Problematik dieses Dreischritts und beschränkte sich in seiner Untersuchung darauf, den Zusammenhang von Ausstattung und Raumtypen, die er mit konventionellen Namen ansprach, zu diskutieren. Nur im Fall des Atriums stellte er eine konkretere Verbindung zwischen Raumtypus und sozialer Aneignung her. Wie die Forschung vor ihm bezog er den Terminus *atrium* auf den durch *Compluvium* und *Impluvium* gekennzeichneten Hofbereich im vorderen Hausteil, um hier den Morgenempfang (*salutatio*) der Klienten zu lokalisieren

⁹¹ Siehe dazu Bergmann 1994; Lorenz 2008 – ausführlich u. S. 454–465. Jüngst werden solche ‚Bild‘-Beziehungen unter dem Schlagwort der ‚Interpiktorialität‘ untersucht. Isekenmeier 2013, bes. 76 unterscheidet verschiedene ‚Grade‘ an „Abweichung“, die sich durch eine Varianz im Material, in der Form und im Stil kennzeichnen. Er ordnet diesen Transformationen verschiedene Termini zu (z. B. Transposition, Paraphrase, Anspielung). Für den Umgang mit antiker Wandmalerei sind diese jedoch letztlich nicht hilfreich, weil sie sich auf das gesamte Feld an Interpiktorialitätsoptionen beziehen. Vor allem aber ist der Terminus für das antike Phänomen zu eng und zu weit zugleich: zu eng, weil er die räumliche Gegenüberstellung von thematisch unterschiedlichen Bildern nicht beschreibbar macht, zu weit, weil er auch den Rekurs auf Bildschemata mit einschließt, deren ‚Ursprung‘ sich kaum einmal fassen lässt (hier als ‚Decoscapes‘). Auf den Gebrauch des Terminus wird hier daher verzichtet.

⁹² So explizit Brilliant 1984; Bergmann 1994; jüngst Elsner – Squire 2016, bes. 191f.

⁹³ So auch Ganz – Thürlemann 2010, 18–21.

⁹⁴ Kritisch Dickmann 1999, 23f.; Lorenz 2008, 16–18; erneut Dickmann 2011, 54.

⁹⁵ So bereits Mau 1908, bes. 250–289, der die Begriffe auf ein ‚typisches‘ römisches Atriumhaus (später sog. Standard-Atriumhaus) bezieht.

⁹⁶ Schefold 1952, 34f.

ren. Selbst dieser Zusammenhang ist jüngst jedoch kritisch hinterfragt worden. So wird der Terminus *atrium* allein bei Vitruv typologisch definiert, sonst aber heterogen gebraucht. Selbiges trifft auf die Bezeichnung *tablinum* zu, sodass diese Begriffe kaum auf spezifische Raumkonstellationen bezogen werden können⁹⁷.

Eine umfassende kritische Diskussion von Raumtypen und ihren **aus der antiken Literatur abgeleiteten Termini** haben Eleanor Leach, Andrew Riggsby und Jens-Arne Dickmann unternommen⁹⁸. Sie zeigen, dass antiken Raumbezeichnungen verschiedene Benennungsprinzipien zugrunde liegen. Cubicula und Triclinia sind etwa durch ihre Ausstattung mit Klinen als ‚Liegerräume‘ charakterisiert, die aber in ausgesprochen vielfältiger Weise nutzbar sind⁹⁹. Schon diese Liegefunktion ist jedoch archäologisch schwer zu greifen. Anna Anguissola bezieht in ihre Untersuchung zu Cubicula daher nur jene Räume ein, für die aufgrund spezifischer Ausstattungselemente – insbesondere Alkoven, Wandvertiefungen, aber auch Spezifika im Decor – die Aufstellung von Klinen plausibel gemacht werden kann¹⁰⁰. Diese enge Definition hat allerdings zur Folge, dass in einem großen Haus wie der Casa del Fauno nur ein einziger Raum als Cubiculum angesprochen werden kann, obwohl das Haus über zahlreiche weitere ‚kleine‘ Räume verfügt. Dies dürfte kaum den Nutzungsgepflogenheiten entsprochen haben. Noch restriktiver geht Laura Nissin vor, die für Herculaneum nur jene Räume als Schlafräume begreift, in denen ein hölzernes Bett nachweisbar war¹⁰¹. Schon die Erhaltungs- und Dokumentationsbedingungen sind problematisch, weiterhin können Betten vielfältig genutzt und innerhalb eines Hauses immer wieder an neue Orte verbracht worden sein.

Die Verwendung des Begriffs *triclinium* zur Bezeichnung von Gelageräumen ist erstmals im 2. Jh. v. Chr. greifbar, er wird bei Lucilius und im 1. Jh. v. Chr. bei Varro sowohl für den Raum selbst als auch für das Mobiliar verwendet¹⁰². Trotz dieser Ambivalenz ist der Terminus insofern verhältnismäßig konkret, als er sich auf die Aufstellung von drei *lecti* bezieht. Archäologisch steht die Existenz von Speiseliegen nur dann außer Zweifel, wenn sie in Mauerwerk ausgeführt sind, durch eine Einlassung in der Wand oder durch einen T- oder U-förmigen Boden-Decor bezeugt sind¹⁰³. Schon bei Cubicula und Triclinia, deren Nutzung literarisch gut bezeugt ist, ergeben sich somit erhebliche Schwierigkeiten.

Anders nimmt sich die Situation im Falle der Exedren aus. Sie sind bei Vitruv architektonisch als Räume mit weiter Öffnung definiert, ohne dass dies eine spezifische Form der Nutzung mit sich gebracht hätte. In ähnlicher Weise stehen Peristyle, die (nach moderner Konvention) bautypologisch als von Portiken umgebener Garten definiert sind, sehr unterschiedlichen Nutzungsformen offen¹⁰⁴. Kaum mit einer spezifischen Raumgruppe zu verbinden ist schließlich der in der antiken Literatur ohnehin nur sporadisch verwendete Terminus *ala*¹⁰⁵.

⁹⁷ Zum *tablinum* etwa Leach 1997, 52f.; Trimble 2002, 242 mit dem Hinweis, dass die Schriftquellen keine Verbindung von *tablinum* und *salutatio* herstellen – ein Aspekt, der später noch relevant wird.

⁹⁸ Leach 1997; Riggsby 1997 (zum Cubiculum); Dickmann 1999; 2011.

⁹⁹ Riggsby 1997 benennt folgende „patterns of association“: rest, sex, adultery, controlled display of art, murder and suicide, reception. Er geht von einem – verglichen mit anderen Räumen – privateren Charakter des Raumes aus; eine umfangreiche Diskussion erneut bei Nissinen 2009, die darauf hinweist, dass die Räume unter besonderen Umständen auch dem Gästeempfang dienen konnten; zuletzt Platts 2020, 133f.

¹⁰⁰ Zuvor bereits Elia 1932, bes. 394; Anguissola 2010.

¹⁰¹ Nissin 2016, 22f.

¹⁰² Lucil. 1237f. [Christes/Garburgino]; im 1. Jh. v. Chr. gebraucht Varro den Begriff mehrfach; vgl. Schnurbusch 2011, 66 mit Verweisen.

¹⁰³ Gemauerte Speiseliegen etwa in der Casa del Moralista (III 4,2) und der Casa del Criptoportico (I 6,2-4); Wandöffnungen in der Casa dei Dioscuri (VI 9,6) und der Casa dell’Efebo (I 7,11).

¹⁰⁴ Simelius 2018, bes. 33–40 zu Schwierigkeiten der Peristyldefinition; sein Vorschlag: „an open space with a garden that featured, at least on one side, a portico, defined by at least one free-standing column or pier, and the garden and the portico must be more-or-less on the same level, so that the garden can be accessed immediately from the portico.“

¹⁰⁵ Vitruv spricht in Bezug auf den Tempelbau von Seitenräumen (4,7,2), bisweilen wird *aliae* in *alae* geändert, kritisch C. Fensterbusch; vgl. Cova 2015, 73f.

Diese Schwierigkeiten reflektieren den Umstand, dass die Räume des römischen Wohnhauses keine festgeschriebenen Funktionen besaßen. Anders formuliert sind Architekturen keine Container für spezifische Handlungen, vielmehr können sie je nach Bedarf in unterschiedlicher Weise in Anspruch genommen werden¹⁰⁶.

Dies gilt allerdings für manche Räume mehr als für andere. Zu einer stärkeren funktionalen Festlegung trugen **dauerhafte Installationen** bei. Insbesondere Küchen und Latrinen waren durch Installationen auf spezifischere Nutzungsformen festgelegt¹⁰⁷. Entschied man sich dafür, in eine Ala einen Schrank einzubauen, so war die ‚freie‘ Nutzung des Raumes erheblich eingeschränkt¹⁰⁸. In anderen Raumkonstellationen beanspruchten Installationen weniger Platz, sodass sie zwar bestimmte Nutzungsmöglichkeiten schaffen¹⁰⁹, ohne jedoch Räume in ihrer Funktion zu determinieren. So ermöglichten Zisternen in den Höfen des Hauses die Entnahme von Wasser, gemauerte Sockel waren in den Atrien für die Aufstellung von Arcae vorgesehen. Waren Webstühle im Atrium aufgestellt¹¹⁰, so wird es von ihrer Größe abhängig gewesen sein, ob man diese ‚ad hoc‘ in einen anderen räumlichen Bereich versetzen konnte.

Üblicherweise nutzte man **leichte Möbel**, die in den Dienst einer flexiblen Raumnutzung treten konnten. Insbesondere die repräsentativ ausgestatteten Räume, in denen dauerhafte Installationen oft fehlen, waren vielfältig beispielbar. Wenn die Gäste das Haus verlassen haben, mögen die Prunkräume von spielenden Kindern in Beschlag genommen worden sein¹¹¹. Unterschiedliche Nutzungen dürften sich in Abhängigkeit von Tages- und Jahreszeiten, von Wind- und Wetterverhältnissen sowie von Alltag und Fest ergeben haben¹¹².

Besonders ‚frei‘ einsetzbar waren im römischen Wohnhaus die **mobilen Objekte**. In der älteren Forschung hat man Fundverteilungen häufig dazu genutzt, um Aussagen zu bestimmten Raumfunktionen zu treffen. Allerdings wurde die Fundsituation von Objekten nur sehr unpräzise dokumentiert, wertvolle Objekte können im Moment des Ausbruchs mitgenommen und auch noch danach ‚geraubt‘ worden sein, verschiedene postdepositionale Prozesse stören das Auffindungsmuster. Hinzu kommt, dass der Aufbewahrungsort und Nutzungsort keineswegs zusammenfallen müssen. So findet sich Geschirr meist an seinem Aufbewahrungsort und nicht am Ort, wo gespeist wurde¹¹³. Auf der Seite der Objekte ist zu bedenken, dass auch sie nicht auf spezifische Funktionen

¹⁰⁶ Zur Frage der funktionalen Festgelegtheit bzw. Offenheit von Wohnräumen im hellenistischen Sizilien, s. Dickmann 2011; Haug – Steuernagel 2014.

¹⁰⁷ Mit dieser Argumentation auch Dickmann 2011, 54; zur tageszeitspezifischen Nutzung von Räumen allgemein Laurence 1994, 122–132; Nissin 2016, 16.

¹⁰⁸ Ausführlich Cova 2015, allerdings lassen sich die Eingriffe meist nicht datieren.

¹⁰⁹ Um den Angebotscharakter von Objekten (und hier: Räumen) zu beschreiben, wurde von dem Gestaltpsychologen James J. Gibson der Terminus ‚affordance‘ eingeführt; vgl. Gibson 1986, 127: „Perhaps the composition and layout of surfaces constitute what [things] afford. If so, to perceive them is to perceive what they afford. This is a radical hypothesis, for it implies that the ‘values’ and ‘meanings’ of things in the environment can be directly perceived.“; aufgegriffen bei Norman 1990, bes. 9: „The term affordance refers to the perceived and actual properties of the thing, primarily those fundamental properties that determine just how the thing could possibly be used.“ Norman unterstellt den Objekten (etwa auch Türen etc.) kommunikative Qualitäten, die ihre Benutzung regulieren: „Affordances provide strong clues to the operations of things.“

¹¹⁰ Zum Arbeiten mit Wolle im Atrium (bei Nacht!): Liv. 1,57,9.

¹¹¹ Zu spielenden Kindern im Hof: Verg. Aen. 7,379; Tib. 1,10,15f. spricht von den Laren, vor deren Füßen (*ante pedes*) die Kinder herumlaufen.

¹¹² Zur tageszeitspezifischen Nutzung von Cubicula: Nissinen 2009; zum Atrium Dickmann 2011, 61. 71.

¹¹³ Allison 2006, bes. 12–15. 389. Sie reflektiert einige Probleme, die ihr in ihren älteren Arbeiten zur Artefaktdistribution (Allison 1994; Allison 1997; Allison 2004) vorgeworfen worden waren. Insbesondere stellt diese Monographie eine systematische Analyse eines Hauszusammenhangs dar, während ihre älteren Publikationen den kontextuellen Zusammenhang unberücksichtigt ließen (dazu Flohr 2005, 590; Dickmann 2006, 290). Durch diesen Fokus auf ein Haus werden jedoch andere problematische Implikationen der älteren Arbeiten nicht ausgeräumt. Dies gilt insbesondere für den Fokus auf Atriumhäuser, die daran anschließende Annahme einer standardisierten, normierten Form der Fundverteilung (über soziale Unterschiede hinweg), für den problematischen Umgang mit Statistik und insbesondere für eine methodische Schwäche im Umgang mit verlorenem Material (Flohr 2005; Dickmann 2006). Mit Kritik an einer

festgelegt, sondern vielfältig nutzbar waren¹¹⁴. Schon die Frage, ob es sich um ein Repräsentations- oder ein Aufbewahrungsgefäß handelt, kann nicht immer eindeutig bestimmt werden¹¹⁵. Entscheidet man sich dennoch für eine Analyse der Verteilungsmuster von Fundobjekten, so sind diese nur bedingt aussagekräftig. In der Casa del Menandro (I 10,4) stammen Webgewichte etwa aus den unterschiedlichsten räumlichen Zusammenhängen¹¹⁶, für einige Häuser lassen sich überhaupt keine signifikanten Verteilungsmuster erkennen¹¹⁷.

Diese Überlegungen führen zu dem Ergebnis, dass man in antiken Wohnhäusern von flexiblen, akzidentiellen Nutzungsformen ausgehen muss. Auf die terminologische Festschreibung von Raumfunktionen, wie sie die Verwendung spezifischer Raumbezeichnungen nahelegt, wäre folglich zu verzichten¹¹⁸. Moderne Benennungen, die stabile Nutzungszusammenhänge anzeigen (z. B. ‚Schlafzimmer‘ oder ‚Empfangszimmer‘), sind nicht weniger problematisch. Stattdessen dürften konsequenterweise allein Raumnummern zur Bezeichnung von Räumen genutzt werden. Damit würde jedoch jede schnelle räumliche Orientierung verloren gehen, weshalb in der vorliegenden Studie an dem in der Forschung eingebürgerten *konventionellen* Gebrauch der Termini festgehalten wird¹¹⁹. Damit geht einher, dass Raumbezeichnungen pauschal verwendet werden: Kleine, von einer Tür verschlossene Räume werden als Cubicula bezeichnet, größere Räume, die wenigstens theoretisch für die Aufstellung von mehreren Klinen genutzt werden konnten, als Triclinia oder Oeci. Alae und Tablina werden entsprechend ihrer Platzierung innerhalb des Hauses benannt, offene Räume als Exedrae. Die genannten Termini dienen nur als Orientierungshilfen, um die Räume im Grundriss rasch auffinden zu können. Für die Frage der konkreten Nutzung müssen weitere Kriterien (Installationen, Größe, Zugänglichkeit, Einbindung in den Hausgrundriss etc.) herangezogen werden.

3.2 Öffentlich und privat im römischen Wohnhaus

Die Diskussion von Nutzungsformationen im römischen Haus gab Anlass zu einer strukturalistischen Perspektive auf Wohnhäuser: die Gliederung in (stärker) öffentliche und (stärker) private Bereiche. Das Haus habe als *domus frequentata* einerseits einer quasi öffentlichen Nutzung offenstanden, andererseits habe es als privater Rückzugsort, als *sanctum refugium*, fungiert. Die Überlegungen basieren einerseits auf der Nähe einzelner Räume zur Straße und auf ihrer Verschließbarkeit, andererseits auf den für die Räume angenommenen Handlungen. Architekturformen und Ausstattungselemente hätten – so etwa Lise Bek und Filippo Coarelli – auf die privaten und öffentlichen Nutzungsformen Bezug genommen und so eine Differenzierung des Hauses in stärker privat und stärker öffentlich genutzte Areale hergestellt¹²⁰. Eine solche räumliche Gliederung würde die antithetisch aufeinander bezogenen Lebensformen – Otium und Negotium – ‚abbilden‘.

fehlenden Kartierung der Objekte Dubouloz 2005, 415; Berry 1997 mit einer kritischen Diskussion der Belastbarkeit und Interpretierbarkeit von Kleinfunden (insbesondere in Bezug auf die Dokumentationssituation).

114 Allison begegnet diesen Schwierigkeiten, indem sie aus der Objektanalyse zunächst verschiedene Tätigkeitsbereiche erschließt: Aufbewahrung von Nahrungsmitteln, Essenszubereitung, Nahrungsaufnahme, Beleuchtung, Schlafen, Körperpflege, Religion, Spiele, Wiegen, Spinnen, Landwirtschaft; s. Allison 2006, 387–398.

115 Zu entsprechenden Schwierigkeiten der Funktionsdefinition auch Dubouloz 2005, 415.

116 Allison 2006, 387–398.

117 Berry 1997, 194.

118 Mit diesem Vorschlag Allison 2004, 8–12. 43–47.

119 Zu dieser Lösung etwa Dickmann 2006, 288, der sich kritisch mit Penelope Allison's Verzicht auf solche Termini auseinandersetzt.

120 Bek 1980; Coarelli 1983. Ähnliche Beobachtungen fließen in die von Strocka 1984 publizierte Auswertung der Wandmalereien vierten Stils in der Casa del Principe di Napoli ein. Dickmann 1999 wählt *domus frequentata* als Titel seines Buches.

Wallace-Hadrill entwickelt auf dieser Basis seine Überlegungen zur sozialhierarchischen Strukturierung des Wohnraums¹²¹. Architektur und Decor, Zugänglichkeit und Repräsentativität, tragen in seinem Modell gleichermaßen zur sozialen und ästhetischen ‚Ordnung‘ des Hauses bei. Er ergänzt die Achse *public/private* um die Dimension *grand/humble*, die in seinem Modell gerade nicht zusammenfallen, sondern ein Achsenkreuz bilden. Die von ihm postulierten Akteursgruppen werden diesen Achsen zugeordnet: *pater familias: grand/private; amici: grand/public; servi: humble/private; clientes: humble/public*. Einzelne Raumtypen (Atrium, Tablinum, Triclinium, Cubiculum, Serviceräume) im Haus werden auf diese Achsenstruktur bezogen, wobei die ‚vorderen‘, nahe des Eingangs gelegenen Räume am Atrium üblicherweise als *public*, die im hinteren Hausteil am Peristyl gelegenen als *private* angesprochen werden¹²². An dieser Stelle sind einige grundsätzliche Annahmen Wallace-Hadrills zu diskutieren. Die Kritik an diesem Modell setzt bei seiner Auffassung der Hausarchitektur, bei seinem Decor-Verständnis und den von ihm postulierten Praxen an.

- 1) Das Modell Wallace-Hadrills wurde in der Altertumswissenschaft intensiv rezipiert, etwa von Susanne Muth, Rolf Tybout, Eleanor Leach, Bettina Bergmann und Katharina Lorenz¹²³. Diese Arbeiten gehen von einem speziellen Decor-Phänomen (bei Lorenz etwa Mythenbilder) aus und betrachten es in seinem räumlichen Kontext. Bei Muth und Lorenz wird Decor jedoch nicht allein als Anzeiger für Raumfunktionen und für die sozialhierarchische Bedeutung von Räumen aufgefasst¹²⁴. Sie erweitern Wallace-Hadrills Konzept um die Vorstellung, dass Decor eine ambientale Funktion besitzt, d.h. zur Schaffung spezifischer, für ein Ambiente ‚passender‘ Raumatmosphären eingesetzt wird¹²⁵. Muth und Lorenz argumentieren daher zu Recht, dass Handlungsszenarien, die man für Räume annimmt, nicht darauf reduziert werden können, was die Bilder ‚atmosphärisch‘ nahelegen, und auch umgekehrt können die Bilder nicht im Hinblick auf die erwarteten Handlungsszenarien gedeutet werden¹²⁶. Die ‚Passung‘ von Decor und Handlung – und damit die Modi der Erzeugung von Atmosphäre – können sich damit sehr unterschiedlich ausnehmen. Decor kann spezifische Atmosphären stimulieren, die durch Handlungen intensiviert, aber auch negiert werden können¹²⁷.
- 2) Eine grundsätzliche Schwierigkeit besteht in dem Versuch, die soziale Wertigkeit von Decor-Elementen a priori festzulegen. In einigen Fällen wird man Decor-Formen zwar als verschieden beschreiben, nicht aber in ein klares hierarchisches Verhältnis zueinander setzen können. Dies gilt etwa für Opera sectilia und aufwendige Bildmosaiken, wie sie in der Casa del Fauno nebeneinander auftreten¹²⁸. Ausstattungsensembles können folglich verschiedenartige, aber potenziell gleichwertige Gestaltungsoptionen umfassen. Damit sei nicht in Abrede gestellt, dass sich in anderen Fällen Decor-Formen hinsichtlich ihres Aufwands und ihrer Qualität unterscheiden können. Hier ist aus methodischer Hinsicht eine besonders differenzierte Argu-

¹²¹ Wallace-Hadrill 1988, 50–58; 1994, bes. 38–61.

¹²² Simplifizierend rezipiert bei Tybout 2001, 42f. Zapheirou 2006, 148f.; von Stackelberg 2009, 62; ausführlicher diskutiert bei Grassigli 1998, 41–54.

¹²³ Muth 1998, 49–53; Tybout 1993; 2001; Hales 2003, bes. 101–122; Leach 2004, 18–54; Bergmann 1994, 231; Lorenz 2008, 21–26.

¹²⁴ So etwa Corlàita Scagliarini 1974, 3: „[...] connotare a livello culturale, sociale, psicologico l'attività prevalente a cui l'ambiente è destinato.“; ähnlich Barbet 2009, 57 für den zweiten Stil mit der Annahme „[...] que chaque type de pièce peut recevoir une décoration appropriée qui diffère selon sa destination et ses dimensions“; kritisiert bei Strocka 1991, 115f.; Dickmann 1999, 241; kritisch für spätere Stilphasen auch Tybout 2001, 53 mit Verweis auf die statistische Auswertung von Bildthemen in Triclinia bei Ling 1995.

¹²⁵ Muth 1998, bes. 55f.; Lorenz 2008, 23–25. 431–442, die unter dem Stichwort der Atmosphäre thematische Schwerpunktsetzungen in bestimmten Raumgruppen versteht.

¹²⁶ In Bezug auf die ‚dionysische‘ Ausstattung von Triclinia bereits hinterfragt bei Ling 1995.

¹²⁷ Muth 1998, 68.

¹²⁸ s. u. S. 188–191.

mentation notwendig. Die von Wallace-Hadrill vorgenommene Differenzierung in *grand/humble* greift sicherlich zu kurz.

- 3) Mit Blick auf die Definition von Raumhierarchien wurde Wallace-Hadrills einseitiger Fokus auf Wandmalerei als das einzige zur Analyse von visuellen Hierarchien herangezogene Element kritisiert¹²⁹. Fasst man die Gesamtheit decorativer Elemente ins Auge, so ergeben sich komplexe Ausstattungssamples, deren Position auf der Achse *grand/humble* noch einmal schwerer zu bestimmen ist. Mit sehr aufwendigen Böden können einfache Formen der Wandgestaltung einhergehen, und umgekehrt. Noch viel weniger wissen wir über die Decken, die seit der späten Republik auch in Wohnhäusern mitunter vergoldet wurden und im Aufwand die Böden und Wände um ein Vielfaches übertreffen konnten¹³⁰. Die Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Ausstattungselementen können intendiert sein: Die Wirkung eines Decor-Elements kann dadurch gesteigert werden, dass andere Decor-Elemente dahinter zurücktreten. Wenn nur einzelne Elemente eines Decor-Raums erhalten sind, lassen sich Decor-Hierarchien letztlich nicht zuverlässig greifen.
- 4) In Bezug auf die Architekturanalyse wurde von Mark Grahame kritisiert, dass die Achse *public/private* vom ‚Hauptzugang‘ aus konzipiert ist (der durch die Fauces auf das Atrium führt), eventuelle ‚Nebeneingänge‘ einen solch linearen Zuschnitt aber durchkreuzen können¹³¹. Diese theoretisch formulierte Kritik erhält besonderes Gewicht, wenn man sich beispielhaft die Casa dei Capitelli colorati (VII 4,31.51) in ihrem Zustand um 100 v. Chr. vor Augen hält. Das Haus besaß zu diesem Zeitpunkt nicht nur einen Zugang (VII 4,31) über die Fauces (1), von wo aus man in das Atrium (2), Tablinum (13) und in die rückwärtigen Peristyle (18; 40) gelangte. Ein zweiter Eingang (VII 4,51) lag auf der gegenüberliegenden Hausseite und führte über tiefe Fauces (50) direkt in das große Nordperistyl (40). Es ist dieser ‚hintere‘ Eingang, der zur Straße hin durch prunkvolle Figuralkapitelle hervorgehoben war. Betrat man das Haus von hier aus, so war die Raumsequenz ‚auf den Kopf‘ gestellt¹³².
- 5) Für die strukturelle Differenzierung des Hauses entlang der Achsen von privat und öffentlich geht Wallace-Hadrill von zwei weiteren, problematischen Grundannahmen aus: die vermeintlich ‚freie‘ Zugänglichkeit und Transparenz des römischen Wohnhauses, die seine öffentliche Wahrnehmung determinieren, und die relativ starre Festlegung einzelner Räume auf eine eher ‚private‘ oder eher ‚öffentliche‘ Nutzung¹³³. Eine zentrale Quelle stellen in diesem Zusammenhang Vitruvs Ausführungen zum römischen Wohnhaus dar (Vitr. 6,5,1). Sie wurden als Beleg für die freie Zugänglichkeit, den öffentlichen Charakter des Hauses und seine Gliederung in öffentliche und private Bereiche gelesen¹³⁴. Aus diesem Grund soll der Text eingehender betrachtet werden.

Cum ad regiones caeli ita ea fuerint disposita, tunc etiam animadvertendum est, quibus rationibus privatis aedificiis propria loca patribus familiarum et quemadmodum communia cum extraneis aedificari debeant. Namque ex his | quae propria sunt, in ea non est potestas omnibus introeundi nisi invitatis, quemadmodum sunt cubacula, triclinia, balneae ceteraque, que easdem habent usus rationes. Communia autem sunt, quibus etiam invocati suo iure de populo possunt venire, id est vestibula, cava aedium, peristylia quae|que eundem habere

¹²⁹ Grahame 1997, 139–142; Lorenz 2008, 22.

¹³⁰ Lipps 2018.

¹³¹ Grahame 1997, 140f.

¹³² PPM VI (1996) 996–1107 s. v. VII 4,31.51, Casa dei Capitelli colorati (J.-P. Descoeudres) 996 f.

¹³³ Wallace-Hadrill 1988, 46; 1994, 5; ihm folgend Zanker 1995, 16–20; Flower 1996, 92; erneut Wallace-Hadrill 2010, 194; jüngst kritisch in Bezug auf die Termini *public/private* – Platts 2020, 16 f. 80 f.

¹³⁴ Wallace-Hadrill 1994, 10 f.; aufgegriffen bei Zevi 1998, 32; Zevi 2000, 121; Flower 1996, 188. 199; George 1997, 300; Muth 1998, bes. 50; Dickmann 1999; Winterling 2005, 229 geht in Bezug auf die Vitruvpassage davon aus, dass in *privata aedificia* zwei verschiedene Bereiche existieren – *communia loca* (also öffentlich zugängliche Bereiche) und *propria loca* (für geladene Gäste); ebenso Schnurbusch 2011, 20; jüngst Tuori 2015, bes. 7 f.

possunt usum. Igitur is, qui communi sunt fortuna, non necessaria magna vestibula nec tabulina neque atria, quod aliis officia praestant ambiundo neque ab aliis ambiuntur¹³⁵.

Zunächst ist festzuhalten, dass Vitruv die präskriptive und deskriptive Ebene nicht trennt¹³⁶. Er führt zwei miteinander gekoppelte Aspekte ein: den Gästestatus (eingeladen/nicht eingeladen) und die Zugänglichkeit von Räumen. Der Einlass von nicht eingeladenen Gästen in die zentralen Hofbereiche bedeutet jedoch nicht, dass das Haus allen Leuten der Stadt offengestanden, d. h. frei zugänglich gewesen wäre¹³⁷. Vielmehr legen geschlossene Fassaden, kleine Außenfenster und komplex gestaffelte Zugangslösungen nahe, dass die Häuser als geschlossene Einheiten konzipiert waren und auch schriftliche Quellen lassen sich in diesem Sinn verstehen. Auf diese Frage nach der Offenheit bzw. Geschlossenheit von Häusern wird am Ende der Untersuchung noch einmal zurückzukommen sein¹³⁸.

Im Hausinneren werden Besucher je nachdem, ob sie geladen oder ungeladen in das Haus kommen, unterschiedlich behandelt. An dieser Stelle führt Vitruv eine Differenzierung in Räume der Zirkulation (Vestibula, Atria, Peristylia) und Aufenthaltsräume (Cubicula, Triclinia, Balnea) ein. Tatsächlich gilt auch Seneca ein häufig besuchtes Atrium (*frequens atrium*) als Ausweis menschlichen Glücks (*bonum*), zeugt doch die Vielzahl der Besucher von sozialer Anerkennung¹³⁹. Gerade bei Vitruv wird aber deutlich, dass es nicht um eine Differenzierung in ein öffentliches Atrium und ein stärker privates Peristyl oder ein öffentliches Triclinium und ein privates Cubiculum geht, sondern um einen pragmatischen Umgang mit ungeladenen Gästen: Man trifft sie in den Knotenpunkten des Hauses. Tatsächlich wird sich zeigen, dass auch innerhalb eines Hauses zahlreiche Optionen zur Verfügung standen, um Zugänglichkeiten und Sichtbarkeiten zu regulieren, verschiedene Grade an ‚Öffentlichkeit‘ und ‚Privatheit‘ zu erzeugen.

- 6) Weiterhin ist – im Gegensatz zu Wallace-Hadrills statischem Modell – in Rechnung zu stellen, dass die räumliche Organisation und soziale Aneignung des Wohnraums im Laufe der Zeit einem Wandel unterlagen. Während die vierseitigen Peristyle als regelrechte Wandelgänge konzipiert waren, die einen Hortus¹⁴⁰ umgaben, legte man hier ab dem späten 2. Jh. v. Chr., dann aber vor allem im Verlauf des 1. Jhs. v. Chr. prunkvolle, für den Gästeempfang genutzte Räume an¹⁴¹. Dickmann verweist zu Recht darauf, dass diese nur erreichbar waren, wenn der

135 Übersetzung Fensterbusch: „Wenn die Räume in Hinsicht auf die Himmelsrichtungen so verteilt sind, dann muß man seine Aufmerksamkeit auch darauf richten, in welcher Weise in Privatgebäuden die Zimmer gebaut werden müssen, die allein den Hausherrn gehören, und wie die, die auch Leuten, die nicht zur Familie gehören, zugänglich sind. Denn in die Privaträume haben nicht alle Zutritt, sondern nur geladene Gäste, z. B. in die Schlafräume, Speisezimmer, Baderäume und die übrigen Räume, die gleichen Gebrauchszwecken dienen. Allgemein zugängliche Räume aber sind die, in die auch uneingeladene Leute aus dem Volk mit Fug und Recht kommen können, d. h. Vorhallen, Höfe, Peristyle und solche Räume, die in derselben Weise benutzt werden können. Daher sind für Leute, die nur durchschnittliches Vermögen besitzen, prächtige Vorhallen, Empfangssäle, Atrien nicht notwendig, weil diese Leute anderen durch ihren Besuch ihre Aufwartung machen, aber nicht von anderen besucht werden.“

136 So auch Tybout 2001, 43.

137 Dickmann 1999, 117 im Zusammenhang mit den im Atrium gestifteten Tischen: „Monument und Aufstellungsort verwandelten die Halle in einen kleinen, den Bewohnern der Stadt zugänglichen Platz“; Heinrich 2002, 66: „Die Räume am Atrium sind vielleicht dem von Vitruv beschriebenen Bereich zuzurechnen, der der Allgemeinheit zugänglich war.“ Mit Blick auf Vitruv führt Grassigli 1998, 44 jedoch eine Trennung der Vorstellung von Privatheit und der Frage der Einladung/Nicht-Einladung ein; erneut eine freie Zugänglichkeit voraussetzend Balch 2008, 4f.

138 s. u. S. 521–527.

139 Sen. epist. 76,12.

140 Hortus wird hier als Terminus für den Garten gebraucht, ausführlich zur Begrifflichkeit, s. von Stackelberg 2009, 9–16. Auf den in der Forschung ebenfalls etablierten Begriff Viridarium – meist für einen kleinen Garten gebraucht – wird jedoch verzichtet, da er in der lateinischen Literatur Spezifischeres, nämlich einen besonders elitären Garten meint; s. von Stackelberg 2009; Marzano 2014, 196; etwas anders jedoch Piscitelli 2019, 2, die *hortus* als Bezeichnung für einen Nutzgarten, *viridarium* für einen Schaugarten auffasst.

141 Dickmann 1999, bes. 43–46.

Gast das gesamte Haus durchschritt¹⁴². Die Vorführung der Hausarchitektur wurde zu einem zentralen Element der Wohnkultur. Auch vor diesem Hintergrund ist eine Gliederung des Hauses entlang der Achse von *public/private* kaum haltbar.

- 7) Weiterhin konstatiert Dickmann zu Recht, dass der Empfang verschiedener sozialer Gruppen (*clientes, amici*) nicht stereotyp auf die Achsen *public* und *private* verteilt werden könne. Eine relationale Differenzierung zwischen dem Triclinium als *public* und dem Cubiculum als *private*¹⁴³ wird vor diesem Hintergrund hinfällig, beide mögen – je nach Anlass und Zusammensetzung der Gäste – für Empfänge genutzt worden sein¹⁴⁴.
- 8) Diese Überlegungen gewinnen an zusätzlichem Gewicht, wenn man die jüngsten Ergebnisse zur *Salutatio* berücksichtigt. Es ist jener genuin ‚öffentliche‘ Handlungszusammenhang, der in Wallace-Hadrills Argumentation für die auf Öffentlichkeit ausgelegte Konzeption des Atriums (und damit des Atriumhauses im Ganzen) eine besondere Rolle spielt¹⁴⁵. Der Hausherr habe sich den Klienten in der Blickachse des Hauses, im Tablinum, präsentiert¹⁴⁶. Das Atrium wird aus dieser Perspektive zum zentralen Kulminationspunkt, zum eigentlichen Showroom¹⁴⁷. Tatsächlich korrelierte die Ausbildung des Atriumhaustyps jedoch nicht mit der Entstehung der *Salutatio*. In ihrer differenzierten Form scheint sich die *Salutatio* erst im 2. Jh. v. Chr., und damit lange nach dem Auftreten der ersten Atriumhäuser, entwickelt zu haben. Als das Atrium im späten 2. Jh. n. Chr. an Bedeutung verlor, existierte die Praxis der *Salutatio* noch immer¹⁴⁸. Auch Details, die einen Zusammenhang von *Salutatio* und Atriumhaus stützen sollen, sind nicht haltbar. Das Tablinum als Ort, wo das Ehebett aufgestellt und sich der Dominus seinen Gästen präsentierte, ist den Quellen so nicht zu entnehmen¹⁴⁹. Das Tablinum ist damit nur sehr allgemein als großzügiger, multifunktionaler Raum anzusprechen¹⁵⁰.
Noch schwerwiegender sind die Argumente, die nahelegen, dass diese ritualisierte Form des Gästeempfangs in Pompeji nicht stattgefunden hat. Fabian Goldbeck hat jüngst gezeigt¹⁵¹, dass diese Praxis allein für Rom bezeugt ist. Hier waren es Senatoren und Volkstribunen, die ihre Klienten empfangen, seit der Kaiserzeit dann auch Ritter und Freigelassene. In allen Fällen handelt es sich jedoch um politisch einflussreiche oder zumindest um finanziell potente Personen. *Salutationes* bei ‚normalen‘ *Equites* sind auch in der Kaiserzeit nicht bezeugt. Wenn *Salutationes* ausnahmsweise außerhalb Roms stattfanden, so handelt es sich um römische

¹⁴² Zanker 2000, 208; in Bezug auf die Casa del Labirinto Dickmann 2011, 62.

¹⁴³ Wallace-Hadrill 1994, 17: „The triclinium will be private relative to the main circulation and open reception areas; yet the cubiculum is private relative to the triclinium [...]“

¹⁴⁴ Dickmann 1999, 43; 2011, 55.

¹⁴⁵ Etwa Wallace-Hadrill 1989a, 63f.; Wallace-Hadrill 1994, 12: „[...] the vestibulum-atrium-alaе-tablinum complex lends itself to the *salutatio*, the traditional ritual of morning greeting“; ähnlich Flower 1996, 188f.; Zevi 1998, 33; Dickmann 1999, 20.

¹⁴⁶ Explizit etwa Clarke 1991, 4; Wallace-Hadrill 1994, 120.

¹⁴⁷ Wallace-Hadrill 1994, 52.

¹⁴⁸ Dickmann 1999, 135 zur Tendenz der Abwertung des Atriums bereits zu Beginn des 1. Jhs. v. Chr.; zur *Salutatio* Badel 2007; Goldbeck 2010.

¹⁴⁹ Ein in drei Textstellen erwähnter *lectu(lu)s adversus* wird aufgrund seiner Benennung gegenüber – d. h. gegenüber dem Haupteingang – lokalisiert; s. etwa Marquardt 1980, 56 Anm. 5. Es handelt sich um folgende Quellen: Prop. 4,11,85: *seu timida aduersum mutarit domina lectum sederit et nostro cauta nouerca toro [...]*; Laberius bei Gell. 16,9,4: *[...] mater familias tua in lecto aduerso sedet [...]*; Ascon. in Milon. 43C: *deinde omni vi ianua expugnata et imagines maiorum deiecerunt et lectulum aduersum uxoris eius Corneliae [...] fregerunt, itemque telas, quae ex vetere more in atrio texebantur, diruerunt*. Der Rückschluss, das genannte Bett sei deshalb im Tablinum zu lokalisieren, geht so aus den Quellen nicht hervor. Ebenso wenig klar ist die Annahme, es handle sich dabei um das Ehebett; s. Goldbeck 2010, 138 bes. Anm. 4. Dass der *lectus genialis* im Tablinum stünde, ist wiederum ebenfalls nicht belegt.

¹⁵⁰ Non. p. 117,11 = Varro, *vita pop. Rom. frag.* 308 [Salvadore]: *ad focum hieme ac frigoribus cenitabant; aestivo tempore in propatulo; rure in chorte; in urbe in tabulino, quod maenianum possumus intellegere tabulis fabricatum*. Für das Tablinum wird eine Funktion als Sommertriclinium suggeriert.

¹⁵¹ Goldbeck 2010, 60–73, bes. 67; in Bezug auf die Disposition von Vestibula bereits angedeutet bei Leach 1997, 55f.

Senatoren, die ihre Gäste auf einem Landsitz empfangen¹⁵². Gerade im vorrömischen Italien, etwa im oskischen Pompeji, darf man an der Existenz dieser Praxis zweifeln¹⁵³. Dies bedeutet, dass Architektur und Decor des Atriums nicht auf die *Salutatio* bezogen werden können – und zwar weder allgemein im Sinne der Schaffung einer repräsentativen Bühne noch konkret in Bezug auf ein spezifisches Bildverständnis¹⁵⁴.

- 9) Wallace-Hadrills sozialhierarchische Differenzierung der Nutzergruppen in *pater familias*, *amici*, *clientes* und *servi* basiert zwar auf antiken Rechtsvorstellungen. Allerdings werden dadurch andere soziale Formationen vernachlässigt. Der *pater familias* ist immer auch Teil der *familia*, die in diesem Modell unter dem Hausherrn subsumiert wird. Innerhalb der *familia* wären wiederum verschiedenste Differenzierungen (nach Alter, Geschlecht oder Erbfolge) möglich. Mit der Kategorie der *amici* sind im Sinne Wallace-Hadrills Standesgenossen gemeint, allerdings liegt der Begriff – als emotionale Kategorie verstanden – quer zu den anderen Kategorien. Innerhalb der *amici* und *clientes* können sich die sozialen Bindungen, je nach emotionaler Nähe, sehr unterschiedlich ausnehmen. Letzteres gilt auch für die Gruppe der Sklaven. Noch entscheidender ist, dass ein und derselbe Besucher den Hausherrn oder Teile seiner Familie in unterschiedlichen Angelegenheiten aufsuchen konnte – etwa geschäftlich oder auch freundschaftlich. Seine juristische Stellung muss folglich nicht die alleinige oder auch nur entscheidende Rolle für seine Behandlung innerhalb des Hauses gespielt haben.
- 10) Einen letzten Anhaltspunkt für die Frage nach dem Besucherverkehr, nach ‚öffentlichem‘ und ‚privatem‘ Verhalten liefert Polly Lohmanns Analyse der Graffiti in einzelnen Häusern. Prinzipiell kommen als Schreiber Bewohner wie Besucher des Hauses infrage. Im Atrium handelt es sich jedoch um unauffällig in den Sockelzonen oder Randzonen angebrachte „Zahlen, Daten und Strichlisten“, die sie eher mit den Bewohnern des Hauses in Verbindung bringt, während die Peristyle „eine größere Bandbreite an Texten und meist auch einige Zeichnungen“ aufweisen, die sich neben Bewohnern auch auf Besucher beziehen ließen¹⁵⁵. Daraus ließe sich schlussfolgern, dass Besucher ihren Aufenthalt im Atrium nicht zur Anbringung von Graffiti nutzten, von dieser Option aber im Peristyl Gebrauch machten, wo sie möglicherweise länger verweilten.

Diese umfängliche Diskussion von Wallace-Hadrills Position führt zu dem Ergebnis, dass die Gliederung ‚des‘ römischen Wohnhauses entlang der Achse *public/private* für die nachfolgenden Überlegungen verworfen wird. Gegen eine solch statische Struktur sprechen sowohl die architektonische Gliederung, die verwendeten Decor-Formen als auch die flexiblen Modi sozialen Handelns. Insbesondere die *Salutatio* wird man nicht als Argument für den öffentlichen Charakter des Hauses (bzw. des Atriums) heranziehen können.

An die Stelle von Wallace-Hadrills strukturalistischem Architektur-Decor-Modell soll hier eine stärker akzidentielle Auffassung von Raum, Architektur, Decor und Handlung treten. Der durch Architektur und Decor gestaltete Raum und der wahrnehmende Betrachter wirken nicht nur aufeinander zurück, vielmehr verändert sich die Qualität dieser Wechselbeziehung in Abhängigkeit von spezifischen Handlungsanlässen und -konstellationen: Es ist die Einbindung in Handlungen, die Formen der Wahrnehmung und Aufmerksamkeit strukturiert¹⁵⁶. Dieser stärker auf das Akzidentielle Bezug nehmende Interpretationsansatz stellt dennoch in Rechnung, dass sich wiederholende kulturelle Praktiken auf spezifische Raumkonstellationen bezogen sein können.

152 Goldbeck 2010, 128.

153 Für nicht-römische, italische Gesellschaften (ohne Argumente) postuliert von Pesando 1996, 215.

154 Eine solch konkrete Lesweise hatte Trimble 2002, 243–245 vorgeschlagen.

155 Lohmann 2018, 364.

156 Gombrich 2002, 105–110.

4. Handlungsformationen und Wahrnehmungskonstellationen

Bislang ist menschliches Handeln ausgehend von Raumkonstellationen diskutiert worden. Im Folgenden wird die Betrachtung umgekehrt und nach Handlungsmodi in Bezug auf bestimmte Kontexte gefragt. Dazu wird einerseits eine basale Unterscheidung von statischer und mobiler Wahrnehmung eingeführt, andererseits kommen verschiedene, für das antike Haus zentrale Handlungsformationen zur Sprache.

4.1 Statische und mobile Wahrnehmung von Decor-Räumen

Zugänglichkeit, Größe und Beleuchtung eines Raumes erlauben basale Aussagen zu Betrachterhaltungen (bzw. Modi der Bewegung), die für die räumliche Anbringung von Decor ebenso wie für dessen Wahrnehmung bedeutsam sind. Durch die Raumdisposition wird der Betrachter bis zu einem gewissen Grad auf eine bestimmte Form der körperlichen Präsenz und zugleich auf eine Perspektive festgelegt, die er in Bezug auf die ‚Welt‘ einnimmt¹⁵⁷. Der Architektur und dem Decor ist somit eine menschlich-körperliche Dimension eingeschrieben. Ein grundsätzlicher Unterschied ergibt sich dadurch, ob Decor-Räume einen statischen oder einen dynamischen Betrachter vorsehen. David Ganz und Stefan Neuner haben sich für eine Historisierung dieser Frage ausgesprochen. Sie begreifen die peripatetische Raumerschließung als Konzept der Moderne, verweisen aber darauf, dass Raum-Decor schon zuvor mehr oder minder explizit auf ‚Raumpraxen‘ Bezug nehmen konnte¹⁵⁸. Tatsächlich erzeugen architektonische Räume immer schon bestimmte Zugänglichkeiten und Sichtbarkeiten, die körperliche Handlungen und Betrachtungsoptionen vorstrukturieren. Auch antike Wohnhäuser lassen sich daher darauf befragen, inwieweit ein statischer oder ein mobiler Wahrnehmungsmodus durch die architektonische und decorative Gestaltung privilegiert wird¹⁵⁹.

Voraussetzung für die Schaffung von **statischen Betrachtungssituationen** ist die gezielte Gestaltung von Blickachsen. Möglicherweise stellt die Wertschätzung von (Aus-)Blicken eine anthropologische Konstante dar¹⁶⁰, in jedem Fall aber ist die gestalterische Organisation von Blickoptionen ein hochgradig kulturelles Produkt. In der Antike existierte ein ausgeprägtes Bewusstsein für Fragen der Sichtbarkeit und Platzierung. Vitruv etwa empfiehlt, bei der Errichtung von Tempeln auf ihre Aussicht und Ansichtigkeit, bzw. auf den konkreten Charakter und Zuschnitt des Raumes (*natura*) zu achten¹⁶¹. Auch in der konkreten Baupraxis spielen solche Aspekte eine große Rolle – man denke an die Lokalisierung von Kultstätten auf Hügel- oder Bergkuppen oder die symmetrische Organisation von Platzanlagen. Sichtbarkeiten und Zugänglichkeiten, Zugangs- und Sichtbeschränkungen, werden zu einem zentralen Gestaltungsmittel¹⁶².

In Bezug auf die Villen- und Hausarchitektur hat Heinrich Drerup Blickachsen und im Besonderen den Ausblick auf die Landschaft als ein bedeutsames Phänomen charakterisiert¹⁶³. In der

¹⁵⁷ In Bezug auf Michel de Certeau: Ganz – Neuner 2013.

¹⁵⁸ Ganz – Neuner 2013, bes. 14.

¹⁵⁹ Zum weltlichen Hofzeremoniell der Renaissance Weddigen 2006, 37: „Räumlichkeiten werden mittels exklusiver und privilegierender Verhaltensnormen und Zugänglichkeitsregulierungen voneinander abgegrenzt und hierarchisiert.“

¹⁶⁰ Deinsberger-Deinsweger 2018, 59.

¹⁶¹ Vitr. 4,5,2.

¹⁶² Mit besonders hoher sozialer Relevanz geschieht dies im kultischen Bereich, der häufig durch die Trennung von sakral/profan strukturiert ist; s. Weddigen 2006, bes. 30f.

¹⁶³ Drerup 1959, 147f. verweist auf Tac. ann. 15,42, der freie Flächen (*aperta spatia*) und Ausblick (*prospectus*) als besondere Qualitäten der Domus Aurea bezeichnet; umgekehrt entwertet laut Cicero (dom. 115; har. resp. 33) eine verstellte Aussicht ein Gebäude; erneut Wesenberg 1985, 479; Horrocks 2000, bes. 34–36.

Justinianischen Gesetzgebung zählt der *prospectus*, die freie Aussicht, zum einklagbaren Besitz eines Grundstücks¹⁶⁴. Ein Brief Ciceros an seinen Freund Atticus belegt, dass die Qualität eines Durchblicks unter Bezugnahme auf theoretische Überlegungen diskutiert wurde (Cic. Att. 2,3,2). Auf den Vorwurf, sein Fenster sei für den gewünschten Durchblick zu klein, entgegnet er, dass dies nur zuträfe, sofern man die epikureische Sehtheorie zugrunde legte. Diese geht von einem Sehbild als gleichschenkligen Dreieck aus, von dem aus das Auge getroffen würde. Cicero setzt indes eine betrachterorientierte Organisation der Umwelt voraus. Vom sehenden Subjekt aus sei der Fenserdurchblick in seinen Garten folglich angemessen:

Fenestrarum angustias quod reprehendis, scito te Κύρου παιδείαν reprehendere, nam cum ego idem istuc dicerem, Cyrus aiebat viridarium διαφάσεις latis luminibus non tam esse suaves. etenim ἔστω ὄψις μὲν ἡ Α, τὸ δὲ ὁρώμενον ΒΓ, ἀκτῖνες δὲ αἱ ΒΑ, ΓΑ – vides enim cetera. nam si κατ'εἰδῶλων ἐμπτώσεις videremus, valde laborarent εἰδῶλα in angustias; nunc fit lepide illa ἔκχυσις radorum¹⁶⁵.

Cicero geht damit von einer durch eine optische Theorie abgestützten Orientierung der Architektur an der Betrachterperspektive aus. Daran schließt Drerup die Annahme an, dass solche Blickachsen mit einem statischen und nicht mit einem mobilen Betrachter rechnen. Und tatsächlich finden solche Ausblicke in der antiken Literatur insbesondere im Zusammenhang mit statischen Betrachtungssituationen Erwähnung¹⁶⁶. Es sei der auf eine bestimmte statische Betrachterposition ausgerichtete, gerahmte Blick, der in besonderer Weise geschätzt und damit auch gestaltet worden sei: Erst „[die Rahmung] verwandelt den Ausblick in einen Durchblick“, die Architektur wird zum Bild¹⁶⁷. Und tatsächlich reflektieren auch antike Quellen die architektonisch hergestellte Zergliederung eines Ausblicks in verschiedene Durchblicke. Plinius etwa spricht in Bezug auf sein Laurentinum von einem Durchblick auf drei Meere¹⁶⁸. An diese Analyse literarischer und bildlicher Quellen schließt Drerup Beobachtungen zu Befunden an, konzentriert sich jedoch ausschließlich auf die Hauptblickachse, die von den Fauces über das Atrium in den Peristylgarten führt. Für die Casa del Menandro (I 10,4) geht er so weit, den ‚idealen‘ Blickpunkt konkret zu benennen¹⁶⁹: „Bezogen aber ist der Durchblick auf einen ganz bestimmten Betrachterstandpunkt: auf die Stelle unmittelbar hinter der Innenkante der Türschwelle, also jenseits der Eingangstür zu Anfang der Fauces“. Zu diesem Schluss kann er allerdings nur kommen, indem er bestimmte Bewertungskriterien (Seitenwände des Atriums in genauer Deckung mit den Ecken der inneren Fauces-Öffnung) a priori voraussetzt. Tatsächlich würde dieses Ergebnis Drerups These, dass das römische Haus mit einem statischen Betrachter rechne, infrage stellen: Der von ihm kalkulierte Bereich ist ein klassischer Durchgangsbereich¹⁷⁰. Überhaupt ergaben sich nicht nur am Eingang, sondern entlang der gesamten, symmetrisch organisierten Blickachse attraktive Aus- und Durchblicke. Die nachfolgende Forschung hat sich Drerups Position zu Eigen gemacht, gleichzeitig aber auch

¹⁶⁴ Ulp. Dig. 8,2,3.12.15.

¹⁶⁵ Übersetzung Kasten: „Du tadelst die engen Fenster; damit tadelst Du aber gleichzeitig die Cyropädie, denn als ich mich genauso äußerte, erwiderte Cyrus, bei breiten Fenstern sei das Bild des Gartens nicht so lieblich: angenommen, der Blickpunkt sei A, das Wahrgenommene BC, die Strahlen BA, CA – Du verstehst schon, worauf das hinaus soll. Wenn das Sehen so vor sich ginge, daß von dem Gegenstände ausgestrahlte Bilder auf unsere Netzhaut fielen, dann hätten diese Bilder allerdings ihre liebe Not mit den engen Fensteröffnungen; aber so ist es nun ja nicht, vielmehr beruht das Sehen auf der bekannten Ausstrahlung der Augen; da geht es dann ja ganz vorzüglich.“

¹⁶⁶ Beim Lesen: Cic. fam. 7,1,1; beim Schreiben: Cic. ad Q. fr. 2,13,1; bei der Mahlzeit/auf einer Kline ruhend: Plin. epist. 2,17; 5,6,19–32; in der Piscina/beim Bad: Sen. epist. 86,8; Plin. epist. 2,17,11; zu den Quellen Drerup 1959, 149f.

¹⁶⁷ Drerup 1959, 150.

¹⁶⁸ Plin. epist. 2,17,5.

¹⁶⁹ Drerup 1959, 156.

¹⁷⁰ Drerup 1959, 158f. versucht, dafür Begründungen beizubringen. Zum einen charakterisiert er das Vestibulum als Ort, an dem sich die Klientel zur Salutatio versammelt habe, zum anderen erkläre sich seine „balkünstlerische Funktion“ durch seine Bedeutung für den Hauskult. Beides darf man, mit Gründen, die in Teil II zu erörtern sind, als problematisch erachten.

weitere ‚Standpunkte‘ und die mit ihnen korrelierenden Perspektiven berücksichtigt. So wurden innerhalb des Hauses verschiedene Symmetrieachsen beobachtet, etwa die einander gegenüberliegenden Alae¹⁷¹. Darüber hinausgehend hat man Blickachsen untersucht, die sich von bestimmten, relevanten Blickpunkten ergaben – etwa für das Gelage beim Convivium¹⁷². Ausgehend von einer solchen Bedeutung von Blickachsen und Perspektiven lässt sich danach fragen, inwieweit Decor-Elemente auf Nähe/Entfernung des Betrachters, auf seine Körpergröße, auf seine voraussetzende Haltung oder auf spezifische Lichtverhältnisse hin kalkuliert sind¹⁷³. Eine besondere Bedeutung besitzt für diese Fragen der zweite pompejanische Stil, der bei der Darstellung von Architektur mit Perspektiven und imaginierten Betrachterstandpunkten arbeitet. Gerade hier spielen imaginierte Standorte, potenzielle Blickachsen und Größenverhältnisse eine entscheidende Rolle.

Bereits der Umstand, dass sich antike Bewohner in ihrem Haus bewegen mussten, legt aber die Frage nahe, ob antike Decor-Räume auch gezielt auf einen **mobilen Betrachter** hin gestaltet wurden. Diesen Ansatz wählt Susanne Muth für die Analyse spätantiker Hausinnenräume. Mosaike, so ihre Annahme, erzeugen eine visuelle Struktur, die den Betrachter durch das Haus ‚leiten‘¹⁷⁴. Decor wird zu einem Prinzip der Bewegungsorganisation; in der Bewegung wird der Raum als Raum erfahrbar. Drerup selbst hat die Konsequenzen für die Wahrnehmung bereits beschrieben. Der mobile Betrachter erschließt sich ein von Schritt zu Schritt neu konfigurierendes visuelles Ensemble, „das sich nicht dem ‚außerhalb‘ verweilenden Betrachterauge, sondern dem sich im Atrium Bewegenden, gewissermaßen dem Hausbewohner mitteilt“¹⁷⁵. Architektur wird in der Bewegung weniger bildhaft, sondern stärker räumlich wahrgenommen. Auch wenn dieser peripatetische Wahrnehmungsmodus in antiken Quellen nicht explizit reflektiert wurde, so erhellt Muths Auseinandersetzung mit spätantiken Befunden, dass er bei der Raumgestaltung in Rechnung gestellt wurde.

Es wird daher im Folgenden danach zu fragen sein, inwieweit in pompejanischen Häusern statisch-skopische oder mobil-haptische Modi der Raumerschließung zum Tragen kommen, sich ggf. verändern und inwieweit sie auch ineinander verflochten Wirkung entfalten¹⁷⁶. Denn gerade dem Akteur, der sich im Haus bewegt, haben sich sukzessiv neue *Durchblicke* erschlossen.

4.2 Handlungsfelder

Will man über grundsätzliche ‚Haltungen‘, die ein Betrachter im Raum annimmt, hinausgehen, so sind literarische Quellen auf Handlungsszenarien im Haus hin zu befragen. Das akzidentielle Alltagshandeln fand darin zwar kaum einen Niederschlag, sie schildern jedoch ausführlich routinisierte, insbesondere ritualisierte Formen sozialen Handelns¹⁷⁷. Zumeist gilt das Interesse den Handlungen selbst, insbesondere häuslichen Riten, während ihre konkrete räumliche Verortung keine oder nur am Rande Erwähnung findet. Im Folgenden sollen einige signifikante Handlungskontexte, für die wenigstens eine ungefähre räumliche Kontextualisierung möglich ist, zur Sprache kommen, um sie später als Wahrnehmungskontexte von Decor voraussetzen zu können.

¹⁷¹ Explizit Watts 1987, 110–113 für die Casa del Poeta Tragico.

¹⁷² Bek 1980, bes. 189f. berücksichtigt; vgl. Clarke 1991, 14–17; Clarke 2003, 223.

¹⁷³ Perry 2005, 50–53 konstatiert für den Titusbogen, dass für dasselbe Bildthema (einen Triumphzug) in Abhängigkeit von der Platzierung am Bogen (Attika, Durchgang) unterschiedliche Darstellungsweisen gewählt wurden.

¹⁷⁴ Muth 1998, 61–63; 2018, bes. 412–419.

¹⁷⁵ Drerup 1959, 159.

¹⁷⁶ Zu historischen Optionen der Verflechtung Ganz – Neuner 2013.

¹⁷⁷ Soziale Praxis lässt sich im Sinne der Praxistheorie definieren als „a routinized type of behavior which consists of several elements, interconnected to one other: forms of bodily activities, forms of mental activities, ‘things’ and their use, a background knowledge in the form of understanding, know-how, states of emotion and motivational knowledge“; s. Reckwitz 2002, 249.

Auch wenn in Pompeji keine förmliche *Salutatio* stattgefunden hat, so darf man dennoch den **Empfang von Klienten** voraussetzen. Dies führt zu der Frage, ab wann man in Pompeji mit Sklaven, Freigelassenen und Klienten rechnen darf. Da sich Freigelassene im epigraphischen Befund des 2. und 1. Jhs. v. Chr. nicht fassen lassen, bleibt ihre Rolle im samnitischen Pompeji vor 89 v. Chr. unklar¹⁷⁸. Mit Einrichtung der Kolonie 80 v. Chr. wird in den Inschriften das Cognomen genannt, sodass nun Freigelassene greifbar werden¹⁷⁹, erst in augusteischer Zeit verdichtet sich jedoch die Quellenlage¹⁸⁰. Dann treten Freigelassene auf, die ein Grab für ihren Patronus stiften¹⁸¹ oder ihren Patronus in dessen Atrium mit einem Porträt ehren¹⁸². Darin zeichnen sich Formen der Interaktion zwischen Patronus und Freigelassenen/Klienten ab, die ihren Ort wenigstens teilweise im Atrium hatten¹⁸³.

Darüber hinaus fungierte das Haus als Ort für die Klärung **juristischer Angelegenheiten**. Diese ergaben sich aus verschiedenen Funktionen, welche die Eliten einer Stadt übernahmen. Bei Gerichtsverhandlungen fand der zweite Schritt des Verfahrens, der auf das Klagefeststellungsverfahren folgte, d. h. die Klärung der eigentlichen Sachfragen, nach Auskunft Vitruvs in der frühen Kaiserzeit häufig *apud iudicem* statt, d. h. in einem Privathaus¹⁸⁴. Daneben konnte der *pater familias* laut Vitruv auch selbst als *arbiter* eines Verfahrens bestellt werden¹⁸⁵. Für die Wahr-

¹⁷⁸ Nicht gemeint ist hier der Umstand, dass verbündete Gemeinden ihrerseits mit der römischen Oberschicht über Klientelbeziehungen verbunden waren, s. Badian 1958; kritisch dazu Jehne – Polo 2015.

¹⁷⁹ Bei dem Magistrat N. Veius Barcha mag es sich um einen Freigelassenen gehandelt haben, wie Castrén 1975, 86 aus einem Cognomen schließt.

¹⁸⁰ Mouritsen 1988, 75f.; Freigelassene sind nun insbesondere in Grabinschriften greifbar. Mouritsen 1988, 62f. verweist darauf, dass über 80 % der Grabinschriften Freigelassenen zuzurechnen sind; für Zahlen zu Rom und Ostia, s. Mouritsen 2005, 38f. Er erklärt diesen hohen Prozentsatz als Ergebnis eines sozial konditionierten epigraphic habit, sodass sich Rückschlüsse auf die Bevölkerungszusammensetzung verbieten. Freigelassene und Sklaven bekleideten in Pompeji Priesterämter der *magistri vici* und *magistri pagi* sowie der *ministri Augusti*, *ministri pagi* und *ministri Fortunae Augustae*; diese sind seit augusteischer Zeit belegt; s. Castrén 1975, 72–75; Mouritsen 1988, 92–106.

¹⁸¹ Campbell 2015, 111–114 mit einer sieben Fälle umfassenden Liste.

¹⁸² Dies gilt für den Freigelassenen Felix, der im Atrium der Casa di Caecilius Iucundus (V 1,26) zwei Hermen mit bronzenen Einsatzbüsten aufstellen ließ. Die Inschrift auf der Basis beider Hermen nennt Stifter und Empfänger: *Genio L (ucii) nostri / Felix L(ibertus)* – s. Neapel, NM 110663; CIL X, 860. Die Identifizierung des Lucius, dem die Stiftung galt, bereitet Schwierigkeiten, könnte sie sich doch einerseits auf einen Bankier mit dem vollen Namen L. Caecilius Iucundus beziehen, dessen Wirken in die Jahre zwischen 52 und 62 n. Chr. fällt (Lahusen – Formigli 2007, 134f.), andererseits aber auch auf den früheren Hausbesitzer L. Caecilius Felix, der im Jahr 1 v. Chr. als *minister Augusti* inschriftlich erwähnt ist, folglich Freigelassener war. Im Jahr 15 n. Chr. tritt dieser Name im Wachstafelarchiv des Hauses in Erscheinung (Eckert 2011, 178f.). Eine wichtige Rolle für eine Identifikation spielt dabei die stilistische Datierung des erhaltenen Bronzeporträts. Hier wird sowohl eine frühe Datierung in augusteische Zeit als auch eine späte Datierung in ernerische Zeit diskutiert (mit augusteischer Datierung De Franciscis 1951, 31–34; Dexter 1979, 180–183; Döhl – Zanker 1979, 197; Bonifacio 1997, 92f.; Eckert 2011, 179; mit flavischer Datierung Lahusen – Formigli 2007, 135). Die späthellenistischen Züge scheinen m. E. tatsächlich eher für eine frühe Datierung in augusteische Zeit zu sprechen, gestützt würde die Datierung durch die Buchstabenformen der Hermeninschriften. Immer noch kämen aber verschiedene Optionen infrage. So könnte der augusteische Hausbesitzer, der Freigelassene Lucius [Caecilius Felix], als Stifter für den Genius eines (unbekannten) Lucius auftreten. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass ein nicht näher bekannter Freigelassener mit Namen Felix Hermen für seinen Patronus, den Lucius [Caecilius Felix] stiftete. In jedem Fall haben wir es hier mit einer Form der statuarischen Interaktion zu tun, in die ein Freigelassener involviert war.

¹⁸³ Sen. epist. 22,9 spricht beim Ausbleiben der Klienten vom *atrium uacuum*; für Sen. epist. 76,12 gehört das von Klienten frequentierte Atrium (*frequens atrium*) zu den Vorzügen des Lebens; vgl. Goldbeck 2010, 135.

¹⁸⁴ Bablitz 2015.

¹⁸⁵ Bablitz 2016, 242 führt diese Unterscheidung für die späte Republik ein – der Unterschied zwischen *iudex* und *arbiter* habe sich in der Kaiserzeit verloren. Vit. 6,5,2: *Item feneratoribus et publicanis commodiora et speciosiora et ab insidiis tuta, forensibus autem et disertis elegantiora et spatiosiora ad conventus excipiundos, nobilibus vero, qui honores magistratusque gerundo praestare debent officia civibus, faciunda sunt vestibula regalia alta, atria et peristylia amplissima, silvae ambulationesque laxiores ad decorem maiestatis perfectae; praeterea bybliotheas, pinacothecas, basilicas non dissimili modo quam publicorum operum magnificentia | comparatas, quod in domibus eorum saepius et publica consilia et privata iudicia arbitriaque conficiuntur*. Übersetzung Fensterbusch: „Ferner muß man für die Geldverleiher und Steuerpächter den Verhältnissen angemessene, ansehnliche und gegen Diebstahl gesicherte Wohnhäuser bauen,

nehmung solch repräsentativer Aufgaben bedürfe es eines entsprechend aufwendigen häuslichen Rahmens. Leanne Bablitz nimmt für solche Ereignisse im Durchschnitt etwa zehn Teilnehmer an, wobei für die Platzierung der Gäste ein U-förmiges Arrangement gewählt worden sei¹⁸⁶. Dass die Klinen, wie Bablitz annimmt, im Atrium oder im Peristyl aufgestellt wurden, lässt sich weder auf literarische noch auf architektonische Befunde stützen. Besonders gut vorstellbar wäre ein U-förmiges Platzarrangement in den auf ganzer Front zu den Höfen geöffneten Räumen – den Tablina, Alae und Exedrae.

Aus Vitruvs Text lassen sich darüber hinaus für den häuslichen Kontext **halb-offizielle Treffen politischen Charakters** erschließen¹⁸⁷. Rechtsanwälte mögen im Haus ihre Besprechungen mit Klienten abgehalten haben, auch politische Treffen und private Beratungen haben hier stattgefunden (Vitr. 6,5,1). In Pompeji liefern Programmata für die Zeit nach 62 n. Chr. einen positiven Beleg für solche geschäftlichen Verbindungen¹⁸⁸. Aus ihnen geht hervor, dass verschiedene soziale Gruppierungen (etwa Berufsgruppen, *sodales*, Nachbarn) als Unterstützer eines Kandidaten auftraten¹⁸⁹. Als Voraussetzung für eine solche Unterstützung mag man sich einen engeren Kontakt mit den politischen Führern vorstellen, der durchaus im häuslichen Rahmen gepflegt worden sein mag.

Eine besonders wichtige Rolle muss der **Empfang von Gästen im Rahmen des abendlichen Conviviums** gespielt haben, der in verschiedensten Quellen bezeugt ist¹⁹⁰. Die Partizipation an diesem Ereignis wurde vom Hausherrn kontrolliert. Der Zugang zum Haus war reglementiert, Selbsteinladungen waren unmöglich¹⁹¹. Der Conviviums-Kontext bot somit die Gelegenheit für eine ostentative Zurschaustellung von *luxuria* – der servierten Speisen, aber auch des räumlichen Settings¹⁹². Zum Convivium wurden zumeist zwischen drei und neun Teilnehmer erwartet¹⁹³, die

für Rechtsanwälte und Redner elegantere und geräumigere, damit in ihnen Zusammenkünfte stattfinden können. Für hochstehende Personen aber, die, weil sie Ehrenstellen und Staatsämter bekleiden müssen, den Bürgern gegenüber Verpflichtungen erfüllen müssen, müssen fürstliche, hohe Vorhallen, sehr weiträumige Atrien und Peristyle gebaut werden, Gartenanlagen und geräumige Spazierwege, die der Würde angemessen angelegt sind; außerdem Bibliotheken, Räume für Gemäldesammlungen und basilikaähnliche Hallen, die in ähnlicher Weise prunkvoll ausgestattet sind wie die staatlichen Gebäude, weil in den Häusern dieser Männer öfter politische Beratungen abgehalten und Urteile und Entscheidungen in privaten Angelegenheiten gefällt werden.“

186 Bablitz 2015, 65.

187 Einige knappe Überlegungen dazu bei Dickmann 2011, 60f.

188 Für die Programmata recentiora, den zahlenmäßig besonders dicht überlieferten Programmata der Zeit nach 62 n. Chr., konstatiert Mouritsen 1988, 63 einen hohen Anteil an Namen, die er mit Sklaven beziehungsweise Freigelassenen verbindet.

189 So wurden etwa M. Holconius Priscus, M. Cerenius und Vettius Firmus von den *pomari* unterstützt (CIL IV 202; CIL IV 149; CIL IV 183), mit denen diese offenkundig in Beziehung standen; s. Wallace 2006, xiii. 2. 4; hier weitere Beispiele für Berufsgruppen, die einen Kandidaten unterstützen. Auch ein gewisser Phoebus unterstützt, zusammen mit seinen *emptores*, die sich offenbar als Gruppe empfanden und dementsprechend gemeinsam votierten, den Kandidaten M. Holconius Priscus (CIL IV 103), s. mit Übersetzung Wallace 2006, xiii. 2. Bisweilen schlagen auch Kaufleute (?) Kandidaten *cum discentes* vor, s. CIL IV 275; CIL IV 698; bei Wallace 2006, 9 als „apprentices“ verstanden. Andernorts unterstützt man Kandidaten *cum sodales*, s. CIL IV 7665; Wallace 2006, 18. Auch die Nachbarn (*vicini*) konnten für die Wahlwerbung eintreten, s. Castrén 1975, 114f., der auf eine besonders intensive Praxis solch ‚privater‘ Wahlwerbung in den letzten Jahren von Pompeji verweist.

190 Daneben wurden auch die Begriffe *cena*, *epulum*, *epulari* verwendet; zur Quellendiskussion Vössing 2004, 187–196; Schnurbusch 2011, 135–137. Die übrigen Mahlzeiten in der Frühe des Morgens (*ientaculum*) und am späteren Vormittag (*prandium*) fielen meist bescheidener aus, v. a. aber besaßen sie nicht die soziale Relevanz des abendlichen Mahls und sind in den Quellen entsprechend schlechter bezeugt. Zu den Termini Vössing 2004, 187–196.

191 Vössing 2004, 223f.; zur Selbsteinladung *cenam condicere alicui* Vössing 2000, 90–92.

192 Vössing 2004, 236f. mit der Diskussion des auf Repräsentation ausgerichteten Charakters des Convivium.

193 Gell. 13,11,2: *Dicit autem conuiuarum numerum incipere oportere a Gratiarum numero et progredi ad Musarum ut, cum paucissimi conuiuae sunt non pauciores sint quam tres, cum plurimi non plures quam nouem.*

üblicherweise auf drei Speiseliagen verteilt wurden¹⁹⁴. Vereinzelt sind aber deutlich mehr Besucher bezeugt. Plinius suggeriert eine riesige Cenatio mit 30 Onyxsäulen; Plutarch kennt Gelage mit 30 Speiseliagen¹⁹⁵. Seneca verweist auf den Raumluxus von Speiseräumen (*cenationes*), in denen sich ein ganzes Volk (*populus*) versammeln könne¹⁹⁶. Die Gäste wurden nach sozialem Rang¹⁹⁷, bzw. nach ihrem privaten Verhältnis (*amici*) und ihrem sozialen Verhältnis (*pari*) zum Gastgeber ausgewählt¹⁹⁸, auch Familienangehörige (Frauen und Jugendliche¹⁹⁹) sowie Klienten konnten zur Tischgemeinschaft hinzugebeten werden²⁰⁰.

Als Ort des Conviviums werden Triclinium, Conclave, Oecus und Cenatio genannt²⁰¹. Den Gästen wurde in Abhängigkeit von ihrer sozialen Stellung und von ihrem Verhältnis zum Hausherrn ein Platz zugewiesen²⁰². Von diesem hingen die Bedienfolge und sogar die servierten Speisen ab. Auf der links des Eingangs befindlichen Kline nahm der Gastgeber den Platz *summus in imo* ein, gewissermaßen ein Beobachterplatz im Zentrum der Runde²⁰³. Auf der dem Eingang gegenüberstehenden Kline kam dem Ehrengast der Platz *imus in medio* zu, sodass Gastgeber und Ehrengast Kopf an Kopf lagen und sich bequem unterhalten konnten. Auch die anderen Liegeplätze unterschieden sich in ihrem sozialen Prestige. Mit dem Convivium greifen wir folglich eine Handlungsformation, die sich nicht nur recht konkret in einem Raum verorten lässt, sondern für die eine sozialräumliche Ordnung überliefert ist. Fühlten sich die Gäste in ihrem Status nicht angemessen behandelt, konnte dies zu Unmut und Rangstreitigkeiten führen²⁰⁴. Gerade daran wird einmal mehr deutlich, dass sozialräumliche Ordnungsprozesse ein Ergebnis von Aushandlungsprozessen sind.

Nicht nur der soziale und räumliche Rahmen, sondern auch der Ablauf des Conviviums und die involvierten Handlungen sind gut bezeugt. Die Unterhaltung bei Tisch konnte vielfältige Themen berühren. Intellektuelle Gespräche über populäre Themen wie Gladiatorenspiele waren ebenso Gegenstand wie Klatsch und derbe Trinksprüche. Die Unterhaltung sollte sich jedoch nicht auf ernste (etwa politische) Themen, sondern auf Gelehrtes beziehen²⁰⁵. Der Kontakt zwischen den

194 Im kaiserlichen Kontext ist bisweilen von sehr viel größeren Gelagen die Rede. Cic. Att. 13,52,1f. überliefert für die Domus Caesars 2000 Personen; s. Schnurbusch 2011, 187.

195 Plut. mor. 678C–D; Plin. nat. 36,60 erwähnt die riesigen Onyx-Säulen in der Cenatio des Freigelassenen Callistus, die eine entsprechende Raumgröße nahelegen; vgl. Schnurbusch 2011, 69. 73. Bei Plin. epist. 2,17,10 kann ein Raum allerdings *cubiculum grande* und *modica cenatio* zugleich sein – ein Hinweis darauf, dass Räume entsprechend multifunktional besetzt sein können und dass *cenatio* auch auf kleinere Räume bezogen werden kann.

196 Sen. epist. 115,8.

197 Suet. Aug. 74 in Bezug auf das kaiserliche Mahl, das förmlich organisiert ist und bei dem der soziale Status (*ordo*) der Gäste bedeutsam ist; Freigelassene werden üblicherweise nicht eingeladen.

198 Anlässlich des Geburtstags Caesars lädt Horaz Manlius Torquatus zu einem Mahl unter gleichgestellten Freunden – Hor. epist. 1,5,24–26: *ne fidos inter amicos sit qui dicta foras eliminat, ut coëat par jungaturque pari*.

199 Nach Nep. praef. 1,6f. ist es in Rom üblich, dass Frauen ihre Männer zum Convivium begleiten: *quem enim Romanorum pudet uxorem ducere in convivium?* Val. Max. 2,1,2 mit dem Verweis, dass die Frauen dabei ursprünglich saßen, während die Männer lagen, man auf diesen sittlichen Abstand nun aber außer bei Göttermahlen verzichten würde. Auch in Plutarchs Gastmahl der sieben Weisen nehmen zwei Frauen am Mahl teil, eine sitzend, eine stehend; beide partizipieren jedoch nicht an der Konversation; vgl. Plut. mor. 150 B–E. Frauen können wie Terentia auch als Gastgeberinnen auftreten – Cic. Att. 2,3; zur Anwesenheit von Jugendlichen (*iuventus*) beim Gastmahl Val. Max. 2,1,9f.; vgl. Foss 1994, 45–50; Schnurbusch 2011, 192–196.

200 Zu den Quellen Schnurbusch 2011, 190 f.

201 Die Termini wurden weitgehend austauschbar verwendet und zeigen keine Raumtypen an, s. o. S. 22.

202 So auch bei dem von Horaz geschilderten Gastmahl des Nasidienus, dessen Ehrengast Maecenas auf der ehrenvollsten Liege Platz nahm, dabei jedoch seine eigenen Unterhalter, Balatro und Vibidius, gegen Langeweile mitbrachte, vgl. Hor. sat. 2,8,18–24.

203 Clarke 1991, 17; 2003, 235.

204 Etwa Plut. mor. 148F. 149F; Plut. mor. 619 B–C; satirisch reflektiert bei Petron. 66–67; vgl. Clarke 2003, 223–225; eine ausführliche Quellendiskussion bei Vössing 2004, 227–234; Schnurbusch 2011, 197–200.

205 Cic. Att. 13,52,2: *σπουδαῖον οὐδὲν in sermone, φιλόλογα multa*; für Cic. fin. 2,25 macht die Unterhaltung die Qualität des Mahls aus; zum sozialen Rahmen des Mahls und zur Qualität der Unterhaltung auch Plut. symp. (Mor. 697C–E); s. Vössing 2004, 220. 239.

Geschlechtern konnte vom Flirten²⁰⁶ über versteckte Zeichen unter Liebenden²⁰⁷ bis hin zu freizügiger Sexualität reichen²⁰⁸. Nicht weniger vielfältig nahm sich das Unterhaltungsprogramm aus. Es mochte das Rezitieren griechischer Klassiker wie Homer ebenso einschließen wie musikalisch-tänzerische Darbietungen und Späße (*scurrae*)²⁰⁹. Raumgreifendere Aufführungen haben deshalb vielleicht in den Hofarealen stattgefunden, zu denen sich die Speiseräume öffneten (d.h. Atrium oder Peristyl). Ausgehend von der großen Vielfalt an Handlungen und Diskursen, die im Rahmen des Conviviums zum Tragen kamen, wird man für die Rezeption des Decors von Gelageräumen eine Vielzahl an möglichen Kontextualisierungen in Rechnung stellen müssen.

Kulthandlungen waren für die häusliche Gesellschaft zentral. Gemauerte Altäre, mobiles Kultgerät und rituell aufgeladene Wandmalereien zeugen davon, dass sie zumeist in Hofbereichen, aber auch in Küchenarealen stattfanden²¹⁰. Aus Schriftquellen sind Informationen zu Kultteilnehmern, Kultanlässen und Opfergaben zu gewinnen. An den häuslichen Kulturen partizipierte zuvorderst die Hausgemeinschaft selbst, die damit als eigentlicher Adressat der kultischen Ikonographien gelten darf. Bei zentralen häuslichen Festen opferte der *pater familias*²¹¹, dabei war die Hausgemeinschaft (*familia*) zugegen. Allein zum Compitalienfest sollte der Verwalter (*vilicus*) an den Compita oder am häuslichen Herd (*in foco*) opfern²¹².

Bei den Hausgöttern handelt es sich um die den Ort und die Familie beschützenden Laren²¹³ sowie die Penaten, d.h. Götter, denen die Familie besonders verbunden war²¹⁴ und die zu ganz unterschiedlichen Ritual- und Kultanlässen verehrt wurden. Sie wurden beim Eintritt in ein Haus begrüßt und beim Verlassen verabschiedet²¹⁵. Wurde Mahl gehalten, so waren sie an der Tafel anwesend²¹⁶, auch sie erhielten Gaben²¹⁷. Cato schreibt vor, dass anlässlich eines Opfermahls (*dapis*) Iuppiter einen Weinbecher sowie Opfergaben für ein As erhalten solle. Besondere Opfer sind nach Cato anlässlich der Ernte zu tätigen, hier sind Ceres, Ianus, Iuppiter und Iuno zu bedenken²¹⁸. Hinzu kommen Opfer anlässlich der Kalenden, Nonen und Iden eines Monats²¹⁹. Tibull erwähnt monatliche Opfer für die Lares²²⁰. Besondere Kulthandlungen fanden darüber hinaus an den Caristia, zum Geburtstag von Dominus und Domina sowie anlässlich von Familien-

206 Ein Graffito im Triclinium der Casa del Moralista (III 4,3) CIL IV 7698, fordert die Gäste auf, ihre Augen von den Frauen anderer Männer zu lassen: *lascivos voltus et blandos aufer ocellos coniuge ab alterius: sit tibi in ore pudor*; vgl. dazu Ov. epist. 17,75–92.

207 So Prop. 3,8,23–26 (nicht konkret auf den Kontext der Mahlzeit bezogen), s. Yardley 1991, 151.

208 Plut. am. 16 (Mor. 760A): Gabba stellt sich beim Convivium schlafend, um mitzubekommen, ob Maecenas mit seiner Frau Ehebruch begeht; vgl. Festus 173 M.; das Thema Liebhaber, Hetäre und Rivale beim Symposion ist ein griechischer Topos, der aber auch in der römischen Komödie auftaucht und von den Elegikern aufgegriffen wird, s. Yardley 1991, 152.

209 Zum Programm, mit Quellenverweisen Vössing 2004, 214–219; zum Zusammenhang von Convivium und Theater, s. Jones 1991, 185.

210 Für die einzelnen Phasen werden die archäologischen Zeugnisse ausführlicher zu besprechen sein.

211 Cato agr. 2,1 benennt das Opfer für die Laren als erste Pflicht des Hausherrn; Cato agr. 152,1: *scito dominum pro tota familia rem divinam facere*; Cato agr. 141 zum rituellen Ablauf des häuslichen Opfermahls für Iuppiter Dapalis und Vesta; Cato agr. 143 zum Ernteopfer für Ceres, Ianus, Iuppiter, Iuno.

212 Cato agr. 7,3.

213 Zum Verständnis der Lares, s. Flower 2017, 6–17.

214 Bodel 2008, bes. 252f.

215 Plaut. Stich. 534f.; Cato agr. 2,1 (Betreten des Hauses); Plaut. Mil. 1339; Opfer der Bulla bei Annahme der Toga virilis – Pers. 5,30f.

216 So bei Petron. 60,8–9; nicht nur beim Gastmahl, sondern auch bei gewöhnlichen Mahlzeiten erstrebenswert, s. Colum. 11,1,19.

217 Hor. carm. 4,5,29–35 (Trankspende); Serv. Aen. 1,730f.; Ov. fast. 2,631–634; Petron. 60,8–9; Fröhlich 1991, 24; Flower 2017, 10.

218 Cato agr. 143,1–2.

219 Prop. 4,3,55f.; zu den Lares-Festivitäten, die die Zeit strukturieren, s. Flower 2017, 44f.

220 Tib. 1,3,33f.: *at mihi contingat patrios celebrare Penates / reddereque antiquo menstrua tura Lari*.

festen statt²²¹. So wurden die Laren auch anlässlich einer Hochzeit mit Weihrauch und Blumenkränzen geehrt²²² und der Hausherr opferte dem Genius an seinem Geburtstag Weihrauch und Kuchen²²³. Die Quellen erlauben den Rückschluss, dass die Kulthandlungen zu unterschiedlichen Anlässen und Jahreszeiten stattfanden, unterschiedliche Formen annahmen und damit jeweils unterschiedliche atmosphärische Konstellationen erzeugt haben.

Die Unterschiede werden mit Blick auf die Opfergaben noch konkreter greifbar. Literarische Zeugnisse, bildliche Darstellungen und archäologische Befunde lassen sich nicht exakt zur Deckung bringen. Literarische Quellen überliefern, dass zum Opfer eine Gebetsformel gehörte, die von entsprechenden Kulthandlungen begleitet wurde²²⁴. Bei den Opfergaben handelte es sich nach Auskunft der Schriftzeugnisse um Weihrauch, Wein und Girlanden, weiterhin bezeugt sind Kränze, Obst und Opferkuchen bzw. Fladenbrote. Diese wurden sowohl dem Genius und den Laren²²⁵ als auch anderen Göttern dargebracht²²⁶. In einzelnen Fällen ist in den Quellen von blutigen Opfern die Rede, für die man voraussetzen darf, dass sie entsprechend raumfüllend gewesen sein müssen. Cato fordert im Zusammenhang mit der Ernte ein Schweineopfer (Eingeweide) für Ceres²²⁷; Horaz, Plautus und Tibull sprechen von Tieropfern im Zusammenhang mit der Verehrung des Genius und der Laren²²⁸. Bildliche Opferdarstellungen sind vor allem aus dem vierten Stil erhalten. Als Opfergaben auf den Larenaltären sind Pinienzapfen, Feigen, Datteln und Eier erkennbar, Tieropfer sind üblicherweise nicht dargestellt.

In jüngster Zeit sind von Mark Robinson Holz- und Speisereste, die im Peristyl niedergelegt wurden, als Hinweise auf Opfer ausgewertet worden²²⁹. Knochen gehören regelhaft zu den Depositionen, auch wenn es sich meist nicht um vollständige Tiere handelt. Eine Ausnahme stellt die Casa degli Epigrammi Greci (V 1,18.11.12) dar; hier wurden zwei ganze Hennen verbrannt. Andernorts kommen Getreidekörner, selten gebackene Brote hinzu; weiterhin Früchte und Nüsse, Pflanzen. Zu den flüssigen Opfern haben Wein und Milch gezählt. Die archäologischen Befunde zeugen von den konkret vor Ort vollzogenen Handlungen, die sich durch eine große Vielfalt auszeichnen.

Neben Kulthandlungen im engeren Sinn sind für das Haus eine Vielzahl von **Riten und Zeremonien** bezeugt, über deren konkreten räumlichen Kontext sich die Quellen jedoch weitgehend ausschweigen. Nach seiner **Geburt** wurde das Kind auf den Boden des Hauses gelegt und

²²¹ Caristia – Weihrauchopfer für Götter, Speiseopfer für Laren: Ov. fast. 2,631f.; anlässlich des Geburtstags erwähnt Prop. 3,10 eine Zeremonie für Venus; bei Tib. 2,2,1–8 kommt der Genius anlässlich des Geburtstags zum (häuslichen) Altar, wo er Weihrauch und Gewürze empfängt. Er soll mit Girlanden geschmückt, mit Öl gesalbt sowie mit Fladenbrot und Wein gesättigt werden; ähnlich Tib. 1,7,49–54; Ov. trist. 3,13,13–18; 5,5,1–14; Pers. 2,3; Mart. 10,24,4f.; Cens. 2,2ff.; vgl. Fröhlich 1991, 24f.

²²² Plaut. Aul. 385f.

²²³ Mart. 10,24,4f.

²²⁴ Ausführlich Cato agr. 141. 143.

²²⁵ Cens. 2,2 (Wein an Genius); Hor. carm. 3,17,14f. (Wein und zwei Monate altes Ferkel an Genius); Hor. sat. 2,5,10–12 (Obst und Feldfrüchte an Laren); Iuv. 9,137f. (Weihrauch und Kranz an Laren); Macr. Sat. 1,24,22 (Weihrauch an Penaten); Mart. 10,24,4 (Kuchen und Weihrauch an Genius); Ov. fast. 2,631f. (Speiseopfer an Laren); Ov. trist. 3,13,13–18 (Kränze, Weihrauch und Kuchen an Genius); Plaut. Aul. 23–25 (Weihrauch, Wein und Girlanden an Lar); Plaut. Aul. 385f. (Weihrauch und Kränze an die Laren); Plaut. Trin. 39 (Kranz an Lar); Prop. 3,10,19f. (Weihrauch, Altar bekränzt); Tib. 1,3,33f. (Weihrauch für Penaten und Laren); Tib. 1,10,21–24 (Weintraube, Ährenkranz, Fladenbrot, Wabenhonig für die Laren); Tib. 2,1,59f. (Kranz für Laren); Tib. 2,2,1–8 (Weihrauch, Gewürze, Girlanden, Öl, Wein und Fladenbrote für den Genius); Tib. 4,6,1f. (Weihrauch, Brot und Wein an Iuno). Die Quellen gesammelt bei Fröhlich 1991, 25 Anm. 91.

²²⁶ Cato agr. 143 empfiehlt anlässlich des Ernteopfers eine stark repetitive Sequenz von Opfern und Gebeten: ein von Weihrauch und Wein begleitetes Gebet für Ianus, Iuppiter und Iuno; sodann einen Opferkuchen für Ianus, einen Opferfladen für Iuppiter; Wein für Ianus; einen Opferkuchen und Wein für Iuppiter; einen Opferkuchen für Ianus; einen Opferfladen für Iuppiter; Wein für Ianus und Iuppiter.

²²⁷ Cato agr. 143,1.

²²⁸ Hor. carm. 3,17,14f. (Wein und zwei Monate altes Ferkel an Genius); Plaut. Rud. 1206f.; Tib. 1,10,27f. (im Kontext von Opfergebräuchen für die Laren).

²²⁹ Robinson 2019, 239–241.

dann durch denjenigen, der die Versorgungstätigkeit ausübte, aufgehoben²³⁰. Verschiedene Quellen berichten von Möbeln, die im Haus für die Götter aufgestellt wurden. Bei dem Ritus des *lectisternium* handelt es sich um das rituelle Aufstellen einer Liege für die Geburtsgötter Pilumnus und Picumnus. Sie erhielten im Haus ein Speisebett (evtl. mit einem Speisetisch), in das wohl ein *pilum* gelegt wurde²³¹. Das In-die-Wiege-Legen und Füttern des Neugeborenen mag durch diesen Ritus magisch verdoppelt worden sein²³². Eine weitere Liege wurde für Iuno zusammen mit einem Tisch für Hercules aufgestellt²³³, eine andere Quelle berichtet von einem Tisch für Iuno²³⁴. Zur Geburtszeremonie gehört ferner eine Mensa, auf der die Freundinnen der Mutter Geschenke für die Götter niederlegen²³⁵. Vieles bleibt in den Quellen unklar: Ob es sich bei den genannten Speiseliengen und Tischen immer wieder um dieselben Möbel oder um verschiedene handelt²³⁶, ist ebenso ungewiss wie deren genaue Lokalisierung. In jedem Fall fungierten die Tische, wie aus den Quellen hervorgeht, als Opfertische²³⁷. Der **Übergang vom Knaben- zum Mannesalter** fand seinen rituellen Ausdruck im Wechsel der Kleidung²³⁸. Die Bulla wurde abgelegt und im Lararium aufgehängt²³⁹, der Bart den Laren geweiht²⁴⁰, die Toga virilis angelegt. Cicero spricht von *togam puram dare* bzw. *togam virilem sumere*, Tertullian von *sollemnitatis togae purae*²⁴¹. Dieser Übergangsritus hatte seinen Ort ganz offensichtlich im Atrium. Im Rahmen der **Hochzeitsriten** wurde die Braut zunächst aus dem Haus der Eltern entführt²⁴² und dann in einem Festzug zum Haus des Bräutigams geleitet. Dort bestrich die Braut die Türpfosten mit Fett oder Öl und schmückte sie mit Wollbinden²⁴³. Dann wurde sie über die Schwelle des Hauses gehoben²⁴⁴ bzw. überschritt diese²⁴⁵. In *limine*, wo sich Bräutigam und Braut begegneten, wurden Feuer und Wasser ‚gebraucht‘ – die Symbole für Mann und Frau²⁴⁶. Das Empfangen von Feuer und Wasser als Zeichen der Aufnahme in den Hausstand mag im Atrium stattgefunden haben²⁴⁷. Der Aufstellungsort des *lectus genialis*

230 Die Quellen sind in ihrer Interpretation umstritten, s. Köves-Zulauf 1990.

231 Non. p. 848,11 = Varro, pop. Rom. frag. 390 [Salvadore]: *natus si erat vitalis ac sublatus ab ostetrice, statuebatur in terra, ut aspiceretur rectus esse; dis coniugalibus Pilumno et Picumno in aedibus lectus sternebatur*; s. Köves-Zulauf 1990, 179–182.

232 Köves-Zulauf 1990, 179f.

233 Serv. ecl. 4,62: *Proinde (sc. ut Veneri ac Libero possent operari) nobilibus pueris editis in atrio domus Iunoni lectus, Herculi mensa ponebatur*; vgl. Köves-Zulauf 1990, 182.

234 Tert. anim 39,2: *per totam hebdomadem Junoni mensa proponitur*.

235 Non. p. 487,9 = Varro, pop. Rom. frag. 391 [Salvadore]: *mensa anteponebatur cum culia aucuno, [in] quo quae veniebant ad fetam amicae gratulatum, dis mactabant*; vgl. Köves-Zulauf 1990, 182.

236 Mit der Annahme einer ‚multifunktionellen‘ Nutzung der Möbel für verschiedene rituelle Zwecke – Köves-Zulauf 1990, 182f.

237 Köves-Zulauf 1990, 184f.

238 Zum Folgenden Clarke 1991, 9f.

239 Pers. 5,30f.; Prop. 4,1,131–132; Orr 1978, 1567 Anm. 59.

240 Orr 1978, 16.

241 Cic. Phil. 2,44; vgl. auch *togam accipere* bei Liv. per. 26; *togam mutare* bei Gell. 18,4,1; Hor. carm. 1,36,9; und *sollemnitatis togae purae* bei Tert. idol. 16,1; zu den Quellen Dolansky 2008, Anm. 1.

242 Festus p. 289a; Macrob. Sat 1,15,21; Catull. 61,3.

243 Don. 1,2,60: *cum puellae nuberent, maritorium postes ungebant ibique lanam figebant*; Isid. orig. 9, 7, 12; Serv. Aen. 4, 458; laut Plin. nat. 28,135 berührt die Braut beim Eintritt in das Haus die Türpfosten mit Schweinefett; Serv. Aen. 1,1; Öl: Isid. orig. 1,1; vgl. Marquardt 1980, 55; bei Lucan. 2,354f. Verweis auf Kränze und Girlanden, die den Eingang schmücken, und Binden an den Türpfosten.

244 Plut. qu. R. 29 (mor. 271D); Isid. orig. 9,7,12; Plaut. Cas. 4,4,1; Lucan. 2,359.

245 Catull. 61,166f.

246 Varro ling. 5,61: *Igitur causa nascendi duplex: ignis et aqua. Ideo ea nuptiis in limine adhibentur [...]*; vgl. Garani 2014, 149.

247 Scaev. Dig. 24,1,66; Novius bei Nonius p. 516; Varro bei Serv. Aen. 4, 167; Ov. fast. 4,792 (zu Feuer und Wasser als Eheritus); Plut. qu. r. 1 (mor. 263E) zum Berühren von Feuer und Wasser; Marquardt 1980, 55f.

lässt sich nicht mit Bestimmtheit lokalisieren²⁴⁸. Für die Frage der decorativen Gestaltung des Hauses sind diese Übergangsriten insofern relevant, weil sie einerseits die Bedeutung des Eingangs als Grenze betonen, andererseits zeigen, dass das Atrium im Zentrum häuslicher Aktivitäten stand.

Aufgrund der geringen Quellendichte lässt sich nicht mehr nachzeichnen, ob die Handlungen zwischen dem 2. Jh. v. Chr. und dem 1. Jh. n. Chr. einem Wandel unterlagen, oder ob sich zumindest die Qualität des Handelns – das Maß an Performativität oder Religiosität etwa – veränderte. Ebenso entzieht sich unserer Kenntnis, ob sich die Handlungen in Bezug auf verschiedene soziale Gruppen unterschieden.

4.3 Wahrnehmungshaltungen und Handlungsformationen im räumlichen Kontext

Ausgehend von den verschiedenen möglichen Wahrnehmungshaltungen (mobil/statisch) und Handlungsformationen lassen sich einzelne Bereiche des Hauses kontrastierend beschreiben.

Atrium und Peristyl wird man zuvorderst als Knotenpunkte auffassen, an denen man sich begegnete und auch förmlich Besucher empfing. Die Hofbereiche wurden dadurch zu Orten der gemeinschaftlichen Aktion und sozialen Repräsentation²⁴⁹, hier fanden zentrale kultische Handlungen für die Lares und den Genius statt, hier waren die Arcae aufgestellt²⁵⁰, hier konnte man Objekte präsentieren, die auf besondere biographische Leistungen verwiesen²⁵¹ und sich über die *Imagines maiorum* der eigenen Vergangenheit vergewissern²⁵². Die Höfe stehen damit im Schnittpunkt verschiedenster Rezipientengruppen, ihr Decor vermittelt zwischen den Wahrnehmungserwartungen der Bewohner und der intendierten Wirkung auf den Besucher. Atrium und Peristyl unterscheiden sich nur graduell – und zwar dadurch, dass das Atrium üblicherweise nahe dem (Haupt-)Eingang, das Peristyl im rückwärtigen Teil des Hauses lag. Die ganz auf die Hofbereiche geöffneten Räume (Tablinum, Alae, Exedrae) wird man auf diese Kommunikations- und Handlungszusammenhänge beziehen dürfen.

Triclinia und Cubicula, d. h. ‚Liegerräume‘, die für den Empfang von geladenen Gästen infrage kommen, zeichneten sich im Unterschied zu den Höfen durch eine ‚statische‘ Wahrnehmung aus. Schon im Moment des Gästeempfangs konnten sich die Wahrnehmungsszenarien jedoch erheblich unterscheiden, abseits des festlichen Conviviums standen die Räume ganz unterschiedlichen Nutzungen offen.

Davon kategorial verschieden sind Räume, die als ‚Servicebereiche‘ genutzt wurden. Installationen wie der Einbau eines Herdes oder einer Latrine spezifizierten ihre Nutzung. Darüber hinaus waren sie nicht selten auch architektonisch von den ‚Wohnbereichen‘ getrennt. Auch wenn die

²⁴⁸ s. o. S. 20. 26. Optimistischer allerdings Lorenz 2008, 383, die die Mythenbilder der Tablina entsprechend deutet.

²⁴⁹ Cic. orat. 1,161f.; vgl. Goldbeck 2010, 135.

²⁵⁰ Brothers 1996, 41.

²⁵¹ Plin. nat. 35,6f. berichtet von einem Triumphator, der im Vestibulum seines Hauses Schiffsschnäbel anbringen ließ; so über Pompeius auch Cic. Phil. 2,68.

²⁵² Zur Platzierung der *Imagines* im Atrium: Pol. 6,53,4 (Aufstellung des Bildes des Toten an dem am besten sichtbaren Ort im Haus); Ov. fast. 1,591 (Wachsbilder – *ceras* – im Atrium); Val. Max. 5,8,3, Sen. benef. 3,28,2; Sen. epist. 44,5; 76,12 (erwähnt Ahnenporträts ohne direkten Nexus zum Atrium); Mart. 2,90,5-8 (auf die Vielzahl der Ahnenbilder Bezug nehmend); Iuv. 8,1-5. 19-20. Zur Aufbewahrung in einem Holzschrein: Pol. 6,53,4. Von dem repräsentativen Wert dieser *imagines* zeugt der Überfall auf das Haus des Marcus Aemilius Lepidus, in dessen Zuge die *imagines maiorum* zusammen mit den Waffen, die das Atrium schmückten, zerstört wurden, wie Asconius in Milon. 43C wissen lässt: *deinde omni vi ianua expugnata et imagines maiorum deiecerunt et lectulum adversum uxoris eius Corneliae [...] fregerunt, itemque telas, quae ex vetere more in atrio texebantur, diruerunt*. Da diese *imagines* der Überlieferung nach aus Wachs waren, verwundert es nicht, dass sie sich nicht erhalten haben. Polybios lässt uns jedoch wissen, dass das Bild (*eikon*) eine Maske (*prosopon*) ist, die in Form und Farbe dem Toten ähnelt. Die Bilder würden anlässlich staatlicher Opferfeste geschmückt; s. Pol. 6,53,5f.

Servicebereiche großer Häuser vornehmlich von Sklaven bespielt worden sein dürften und sich durch eine besonders dichte Nutzung auszeichneten²⁵³, so korrelierte mit der architektonischen Separierung keine strikte Ausgliederung der Nutzergruppen: Sklaven erfüllten einige ihrer Funktionen in Interaktion mit den Hausbewohnern. In kleineren Häusern fielen die räumlichen (und wohl auch personellen) Trennungen ohnehin nicht so scharf aus.

Die Wahrnehmung von Decor unterliegt verschiedenen Framings, die sich gegenseitig bedingen. Der räumliche Kontext ermöglicht, rahmt und stimuliert spezifische Körperhaltungen und Handlungsformen. Aus diesen wiederum ergeben sich spezifische Betrachterhaltungen. Eine Skulptur wird folglich in einem Heiligtum anders als im Haus wahrgenommen²⁵⁴, weil sich das Gesamtsetting, die dadurch bedingten Formen der Inszenierung²⁵⁵, vor allem aber die Handlungsformen und die mit diesen einhergehenden Wahrnehmungshaltungen unterscheiden.

5. Akteure und Decor

Die Wahrnehmung des Betrachters wird nicht nur durch dessen Einbindung in räumlich verortete Handlungskonstellationen geprägt, sondern auch durch dessen sozialen Habitus. Damit rückt das Verhältnis von spezifischen Akteursgruppen und Decor-Formen in den Blick. Konkret geht es darum, dem Geschmack und Repräsentationsbedürfnis der Bewohner nachzuspüren, um davon ausgehend die Frage nach der sozialen Aufladung von Decor-Formen zu stellen. Dabei bewegt sich die Forschung zwischen zwei Deutungsoptionen: einerseits dem Postulat eines individuellen Geschmacks des Hausherrn, der in den Wohnausstattungen zum Ausdruck komme, andererseits der Annahme eines sozial durchwirkten Kollektiv-Geschmacks bzw. Habitus.

5.1 Auftraggeber und ihr individueller Wohngeschmack

Die decorative Qualität von Ausstattungselementen wurde wiederholt als Ausdruck des individuellen Geschmacks und der persönlichen Aussageintentionen des Hausbesitzers aufgefasst²⁵⁶, etwa nach dem Motto: „Wir sind, was wir haben.“²⁵⁷ Konkret wurde ein solcher Geschmack zumeist an der Auswahl spezifischer Bildinhalte festgemacht. Beide Aspekte – die Rekonstruktion eines individuellen Auftragbergeschmacks und das Postulat spezifischer Botschaften, die kommuniziert werden sollten – sind aber nicht unproblematisch.

Zwar lassen sich einzelne antike Quellen beibringen, welche die Auswahl von Bildwerken auf den Habitus des Hausbesitzers zurückführen. Cato etwa behielt unter den Bildwerken, die er auf Zypern verkaufte, nur eine Skulptur des Zenon für sich, nicht ihres Preises wegen, sondern weil es sich um ein Philosophenbildnis handelte²⁵⁸. Gerade das Bild des Stoikers fügt sich in das Selbstbild Catos²⁵⁹. Allerdings sind uns andernorts auch andere Auswahlkriterien für den Ankauf von Skulpturen überliefert. Cicero etwa ‚bestellt‘ für die *Academia* in seiner Villa in Tusculum eine Aus-

²⁵³ Dickmann 2011, 65.

²⁵⁴ So etwa auch Zanker 2000, 216.

²⁵⁵ So auch Perry 2005, etwa 62f.

²⁵⁶ Perry 2005, 65f. argumentiert mit der Empfehlung Ciceros (Cic. off. 1,110–114), das eigene Verhalten solle mit der eigenen *natura* konsistent sein. Den Zusammenhang zur Hausausstattung stellt Cicero selbst aber nicht her. Leach 1982, bes. 140f. postuliert, dass der erste und zweite Stil von den Handwerkern realisiert worden sei und erst im dritten und vierten Stil der explizite Geschmack des Hausherrn zum Tragen käme. Methodisch ist dies problematisch, lässt sich eine solche ‚Wahl‘ doch entweder für alle oder eben für keines der Bildelemente postulieren.

²⁵⁷ So der Buchtitel von Schäfer 2012, der Konzepte aus der Psychologie diskutiert, die den Zusammenhang von Besitz bzw. materialisiertem Habitus und ‚Identität‘ ins Auge fassen.

²⁵⁸ Plin. nat. 34,92.

²⁵⁹ Perry 2005, 65.

stattung, die für eine Palästra oder ein Gymnasium passend ist²⁶⁰. Atticus verspricht daraufhin die Lieferung megarischer Statuen und Hermen, konkret ist die Rede von einer Hermathena²⁶¹. Da sich die Statuen nicht erhalten haben, braucht nicht weiter diskutiert zu werden, inwieweit die gewählte Ausstattung für ein intellektuelles Ambiente ‚passend‘ war. Entscheidend ist, dass Cicero die Auswahl Atticus überlässt und sich als Auswahlkriterium nur sehr allgemein auf die in seiner Zeit gängige Vorstellung von Adäquatheit bezieht.

Dieser Umstand ist methodisch insofern relevant, als die Besitzer konkret erhaltener Häuser meist noch nicht einmal namentlich bekannt sind, in keinem Fall aber Selbstäußerungen bezüglich der Auswahl spezifischer Decor-Elemente vorliegen. Gerade dann, wenn die Hausausstattungen dem gängigen Repertoire der Zeit entsprechen, liegt es nahe, sie im Kontext allgemein anerkannter Decor-Prinzipien zu erklären – auch dann, wenn die Hausbesitzer selbst sie als Ausdruck ihres individuellen Habitus verstanden haben mögen. Spezifik wird in diesen Fällen durch die räumliche Kontextualisierung und die Kombination von bekannten Versatzstücken erzeugt. Der Geschmack der Hausbewohner wird also zuvorderst in Decor-Ensembles greifbar. Von der intentionalen Auswahl eines Ausstattungselements wird man erst ausgehen, wenn es die Konventionen der Zeit sprengt²⁶². Selbst im Fall des exzeptionellen Alexandermosaiks bleiben allerdings zahlreiche ‚individuelle‘ Rezeptionsoptionen denkbar²⁶³. Dem individuellen, psychosozial motivierten Ausstattungsgeschmack des Dominus ist also kaum auf die Spur zu kommen.

5.2 Auftraggeber und ihr soziokultureller Geltungsanspruch

Auch wenn man die individuellen Motivationen, die hinter der Gestaltung eines Hauses stehen, kaum greifen kann, so hat die Forschung doch versucht, spezifische Architektur- und Decor-Formen auf den soziokulturellen Geltungsanspruch des Hausherrn zu beziehen. Kritisch ist zunächst anzumerken, dass Architektur und Ausstattung von Häusern kaum allein vom Dominus, sondern bis zu einem gewissen Grad sicher auch von Familienmitgliedern, von der Bauleitung und den Werkstätten mitbestimmt wurden. Trotz dieser Einwände bleibt die Frage, inwieweit der Decor einen sozialen Aussagewert besaß, der es der Familie erlaubte, sich ihres sozialen Ranges zu versichern und nach außen darzustellen.

Hier kommen in der Forschung zwei verschiedene Zugriffsweisen zum Tragen. Auf der einen Seite stehen Studien, die von einer a priori vorgenommenen sozialen Verortung spezifischer Stilformen und damit auch eines spezifischen, sozial determinierten Geschmacks ausgehen (als elitär oder volkstümlich). Auf der anderen Seite stehen Untersuchungen, die den sozialen Status des Auftraggebers zum Ausgangspunkt für die soziale Klassifikation des Geschmacks nehmen²⁶⁴. In Bezug auf die Pompeji-Forschung bedeutet dies, dass der soziale Parameter der Hausgröße zum Ausgangspunkt für eine soziale Klassifikation der in den jeweiligen Häusern vorkommenden Ausstattungsformen gewählt wird.

Stil und soziale Zugehörigkeit. Die soziale Klassifikation von Gestaltungsmerkmalen – die Unterscheidung von Staatskunst und populärer Kunst – ist von Gerhard Rodenwaldt in die Klassische Archäologie eingeführt²⁶⁵ und durch Ranuccio Bianchi Bandinelli prominent gemacht wor-

²⁶⁰ Cic. Att. 1,5,2; 1,6,2; vgl. Neudecker 1988, 12–14; Newby 2005, 90f.; Squire 2015, 591–593.

²⁶¹ Cic. Att. 1,5,2; 1,9,3.

²⁶² Auch hier ist wiederum die Spezifik von Medien in Rechnung zu stellen: Ehrenstatuen und auch Sarkophage sind als repräsentative Medien konkreter auf ein Individuum zu beziehen als ganze Hausausstattungen.

²⁶³ s. u. S. 87–90. 116.

²⁶⁴ Etwa Clarke 2003 nimmt ‚imperiale‘ Kunst zum Ausgangspunkt. Seine Überlegungen zur sozialen Kontextualisierung von Wahrnehmungen sind entweder hypothetisch oder unterscheiden sich nicht von gängigen Überlegungen (etwa zu den augusteischen Monumenten – S. 19–28).

²⁶⁵ Rodenwaldt 1940, 12.

den. In Bezug auf die pompejanische Wandmalerei rechnete Bianchi Bandinelli Alltagsszenen der ‚arte popolare‘ zu, die sich durch ein Fehlen eines kompositorischen Gestaltungswillens (z. B. Beziehungslosigkeit der Einzelfiguren) auszeichne²⁶⁶. Solche Züge hat man insbesondere in den Lararien- und Fassadenbildern anzutreffen geglaubt, die man auch in Bezug auf die Auftraggeberchaft mit dem ‚einfachen Volk‘ verbunden hat²⁶⁷. Thomas Fröhlich interpretiert die thematischen und kompositorischen Besonderheiten indes als Ausdruck eines Gattungsstils. Er beobachtet bei Fassaden- und Lararienbildern klassizistische Formen und kompositorische Merkmale²⁶⁸, sieht aber dennoch Spezifika: „der neutrale Hintergrund, die flächenparallele Anlage der einzelnen Figuren und Bildelemente, die parataktische oder symmetrische Kompositionsweise und die Vorliebe für strenge Frontal- und Profilsichten“²⁶⁹. Ihre Verbindung mit einer spezifischen sozialen Gruppe weist er mit dem Hinweis zurück, dass solche Bilder auch in großen Häusern auftreten²⁷⁰. Lauren Hackworth Petersen verwirft das Konzept einer ‚Freigelassenen-Kunst‘ grundsätzlich, da nicht nur die soziale Schicht inhomogen, sondern auch die Stilformen nicht monolithisch zu begreifen seien und daher soziale Zugehörigkeit und Stilformen kaum aufeinander bezogen werden könnten²⁷¹. Ebenso tritt Tonio Hölscher einer sozialen Aufladung vermeintlich populärer Elemente (Bedeutungsgröße, frontale Wiedergabe, axialsymmetrische Komposition, additive Reihung, Detailrealismus) entgegen. Da diese in sich heterogenen Merkmale auch auf Staatsmonumenten auftreten, interpretiert er sie als mediale Phänomene: „[Die Phänomene der Volkskunst] sind [...] Teil eines *generativen Systems* von Stilkonzepten, die nicht *habituell*, als sozio-kulturelle Distinktive, sondern *medial*, als System der Kommunikation zu verstehen sind.“²⁷² Es handle sich um eine „präsentative“ Stilform, die für den Verweis auf individuelle Leistung und Aufstieg genutzt worden sei²⁷³. Spezifische Stilformen lassen sich damit zwar mit spezifischen Kommunikationsabsichten, nicht aber mit spezifischen sozialen Gruppen (und erst recht nicht mit der sozialen Zugehörigkeit des Hausbesitzers) in Verbindung bringen. Darüber hinaus wäre auch der Rezeptionsrahmen in Rechnung zu stellen: Fassadenbilder und Bilder an Schreinen setzen eine andere Aufmerksamkeitslage (und Rezeptionsbedingungen) voraus als etwa Bilder in Gelageräumen.

Hausgrößen und soziale Zugehörigkeit. Mit Bezug auf Vitruv (6,5,1-2) wird der soziale Status eines Hausbesitzers an der Größe seines Hauses (*laxitas*) bemessen. Wallace-Hadrill benennt vier Kategorien, die sich nicht nur hinsichtlich ihrer Grundfläche, sondern dadurch bedingt auch hinsichtlich ihrer architektonischen Merkmale unterscheiden²⁷⁴. Besonders große Häuser mit einer Grundfläche von 3000 m² bis 350 m² sind üblicherweise (in 64 % der Fälle) mit Atrium und Peristyl ausgestattet. Die größten Häuser besitzen sogar ein zweites Atrium und/oder ein zweites Peristyl, wenigstens aber fällt die Peristylfläche oft besonders groß aus²⁷⁵. Die folgende Gruppe von Häusern markiert mit 345 bis 175 m² den pompejanischen Standard. Die Mehrzahl (60 %) besitzt ein Atrium,

266 Bianchi Bandinelli 1941, bes. 12. Eine ähnliche Vorstellung vom ‚realistischen‘ Charakter der Alltagsszenen bereits bei Helbig 1873, bes. 68–79 und Rizzo 1929, bes. 88–90; Baldassarre 2012, bes. 17f. interpretiert Bianchi Bandinellis Auffassung von der ‚arte plebea‘ aber gerade nicht als Rückbindung von Stilformen an ein spezifisches soziales Milieu, sondern als Benennung einer spezifischen Bildsprache.

267 Zuletzt etwa Clarke 2003, 73f.

268 Fröhlich 1991, 14–20 mit ausführlicher Forschungsgeschichte. Er weist darauf hin, dass die Opposition von Volkskunst und Hochkunst üblicherweise parallelisiert wird mit der Gegenüberstellung von griechischer Kunst und italischer Tradition. Fröhlich 1991, 189–210.

269 Fröhlich 1991, 194.

270 Fröhlich 1991, 197f.; kritisiert bei Tybout 1996, 365f., der daran festhält, dass sich diese Bilder grundsätzlich an die untersten Gesellschaftsschichten richten, und der deshalb dafür eintritt, den sozialen Kontext zumindest als einen möglichen „constituent in the generation of the ‚popular‘ painting“ im Auge zu behalten.

271 Petersen 2006 verweist darauf, dass die Vorstellung von einer Freigelassenenkunst auf Topoi der antiken Literatur zurückgeht.

272 Hölscher 2012, 29.

273 Hölscher 2012, bes. 32–44; ähnlich von Hesberg 2012.

274 Wallace-Hadrill 1990, 156–164; Wallace-Hadrill 1994, 72–82.

275 Zur Peristylgröße als Indikator für sozialen Status, s. Simelius 2018, 77–83.

einige weitere auch einen Garten mit Säulenstellung (28 %), selten handelt es sich um ein volles Peristyl. Mehrheitlich (60 %) verfügen diese Häuser über Läden. Die Häuser mit einer Grundfläche von 170 m² bis 50 m² besitzen zwischen zwei und sieben Räumen, wobei es sich zumeist um merkantile Räume handelt (61 %). Die Mehrzahl verfügt über einen zentralen Verteilerraum (*medianum*). Bei der Gruppe mit der geringsten Grundfläche von 45 m² bis 10 m² handelt es sich um Tabernae oder Officinae, bisweilen mit einem rückwärtigen Raum oder einem Raum im Obergeschoss, der zum Aufenthalt genutzt werden konnte (*pergula*). Diese verschiedenen Hausgrößen wurden mit verschiedenen sozialen Gruppen in Verbindung gebracht: die großen Häuser mit der Elite, die kleineren Atrium- und Hofhäuser mit Handwerkern, Geschäftsläuten und Freigelassenen, die kleinen Tabernae und Officinae mit den ärmsten Bevölkerungsteilen. Das Modell Wallace-Hadrills ist jüngst verschiedentlich aufgegriffen und modifiziert worden²⁷⁶. Die grundsätzliche Vorstellung von einer Korrelation von Hausgrößen und sozialem Status blieb jedoch unhinterfragt. An dieser Stelle ist auf einige Schwierigkeiten dieser Klassifikation hinzuweisen.

- 1) Unberücksichtigt bleiben etwaige Ober- und Untergeschosse, die für die zur Verfügung stehende Nutzungsfläche aber durchaus relevant sind.
- 2) Unberücksichtigt bleibt weiterhin, dass der Wert von Wohnraum nicht nur von der schieren Hausgröße, sondern auch von der Lage des Grundstücks abhängt. Die Grundstückspreise im Osten Pompejis, wo sich agrarisch genutzte Flächen befinden, dürften deutlich niedriger gewesen sein als westlich der Via Stabiana²⁷⁷.
- 3) Weiterhin unberücksichtigt bleiben sich ändernde Besitzverhältnisse, die im Laufe der Zeit annähernd jedes Haus betrafen.
- 4) Einzuwenden ist zudem, dass sich der Wohnluxus nicht allein an der schieren Hausgröße oder der Zahl der Räume in einem Haus bemisst, sondern an den pro Kopf zur Verfügung stehenden Quadratmetern. Es ist gerade nicht möglich, a priori anzunehmen, dass jeder Haushalt – mithin jede separate Wohneinheit – von derselben Zahl an Personen bewohnt gewesen sei, und ebenso wenig lässt sich voraussetzen, dass mit jedem im Haus verfügbaren Raum eine bestimmte Zahl an Bewohnern korrelierte²⁷⁸. Bei solchen Standardkalkulationen bleibt unberücksichtigt, dass sich Luxus im Verfügen über besonders viel Platz, Armut in der besonders dichten Nutzung von Wohnraum zeigen kann. Der Hausbefund allein kann somit nicht als Indikator für die Zahl der Bewohner herangezogen werden.
- 5) Die Hausgröße muss per se nicht zwingend mit dem sozialen Status des Besitzers korrelieren, sondern kann auch anders motiviert sein. Bei den Besitzern mittelgroßer Häuser kann es sich prinzipiell auch um Reiche gehandelt haben, die außerhalb der Stadt eine große Villa besaßen und in der Stadt nur ein kleines Haus unterhielten; um Söhne, denen durch Erbe nur der Teil eines Hauses oder ein kleineres Haus zufiel; oder um kleine Familien, für die ein kleineres Haus ausreichend war.
- 6) Prestige und Reichtum lässt sich nicht allein über Hausgrößen, sondern auch über andere Marker artikulieren – etwa eine besonders aufwendige Architektur und/oder Ausstattung. Und hier ergibt sich ein Zirkelschluss: Wird der soziale Wert der Ausstattung an der Hausgröße bemessen, so müsste sie sich bei kleinen Hausgrößen grundsätzlich einfach ausnehmen. Dies

²⁷⁶ Mit etwas anderen Hausgrößen La Rocca u.a. 1990, 46–48; Heinrich 2002, bes. 65–67 unterscheidet drei Größenkategorien, die er mit bestimmten Decor-Phänomenen verbindet; diese Kategorien werden dann auf Oberschicht, Handwerker, Landarbeiter und Tagelöhner bezogen; eine Gliederung nach (etwas anderen) Hausgrößen auch bei Romizzi 2006, 13–70; mit Blick auf Peristyle Simelius 2018, bes. 13–18. 31; demnächst Christian Beck; zur sozialen Differenzierung des Wohnens, ausgehend von Vitruv, auch De Albentiis 2007/2008, 16f.; Packer 1975 diskutiert einige Häuser Pompejis und Herculaneums mit kleiner Grundfläche im Detail; Zanker 1979, bes. 514–517 mit einem maßstäblichen Grundrissvergleich; das Modell aufgegriffen und angewendet bei Lorenz 2008, 329, die Mythenbilder der obersten Hausgruppe Wallace-Hadrills zuweist. Einen etwas anderen quantifizierenden Ansatz wählt Flohr 2017, 56–62, der seine Kategorien nicht auf die Grundstücksgröße, sondern auf die Raumzahl stützt.

²⁷⁷ Flohr 2017, 57.

²⁷⁸ Anders Flohr 2017, 62–64, der die beiden Optionen vergleichend diskutiert und optimistischer Stellung bezieht.

ist, wie Wallace-Hadrill belegen kann, wenigstens tendenziell der Fall. Auffällig und besonders aussagekräftig sind aber die von ihm vernachlässigten Ausnahmen: reich ausgestattete, kleine Häuser²⁷⁹. Dies gilt im ersten Stil etwa für die Casa Sannitica in Herculaneum, im vierten Stil für die Casa dei Vettii (VI 15,1) in Pompeji. Hier greift man nicht notwendigerweise eine Mittelschicht, die sich an Wohnstandards der Oberschicht orientierte.

An der sozialen Bewertung großer Luxusbauten wie der Casa del Fauno am einen Ende der Skala und kleiner Pergulae am anderen Ende ändert dies nichts. Die enormen Größenunterschiede strukturieren bei beiden Extremen die Handlungsmöglichkeiten. Dies gilt insbesondere für die Möglichkeiten, Gäste zu empfangen. Während die größten Häuser über eine Vielzahl unterschiedlicher Räume für den Gästeempfang verfügten, war es – wie Cicero ausführt – den Ärmsten verwehrt, überhaupt Gäste einzuladen²⁸⁰. Sehr viel schwieriger zu interpretieren ist die überwiegende Mehrzahl der Häuser von mittlerer Größe, die sich durch eine große Vielfalt an architektonischen Lösungen und Ausstattungsformen auszeichnen. Man darf die Hausgröße folglich als wichtigen, jedoch nicht als alleinigen Statusanzeiger in Rechnung stellen.

Hausgrößen, finanzielle Möglichkeiten und ‚Geschmack‘. Auf der Basis einer sozialen Differenzierung von Wohnformen entlang von Hausgrößen wurde zunächst von Paul Zanker, jüngst erneut von Emanuel Mayer, die Vorstellung formuliert, dass sich der Wohngeschmack je nach sozialer Zugehörigkeit (implizit: des Hausbesitzers) unterscheide. Für Zanker waren es die Eliten, die geschmacksbildend wirkten, während die Mittelschicht ihre Wohnformen mit bescheideneren Mitteln imitiert habe²⁸¹. Emanuel Mayer geht noch weiter, indem er für die römische „middle class“ ein Klassenbewusstsein postuliert und auf dieser Grundlage einen spezifischen Klassengeschmack annimmt²⁸². Dieser konstituierte sich nicht allein über spezifische ökonomische Möglichkeiten, sondern auch über einen spezifischen Umgang mit materieller Kultur²⁸³. Eine solch zugespitzte Position ist mit Blick auf die problematische Definition von ‚Mittelklasse‘ kritisiert worden, dürfte diese doch als kohärentes Konzept in der römischen Antike nicht existiert haben²⁸⁴. Vielmehr darf man die römische Gesellschaft als eine durchlässige, sich konstant veränderte Formation begreifen, in der vielfältige, sich überschneidende Prozesse sozialer Formierung (ökonomisch, politisch, juristisch, kulturell) am Werk waren²⁸⁵.

Auch wenn man die Vorstellung eines Klassengeschmacks mit guten Gründen verwerfen darf und die Identifizierung spezifischer Stilformen als ‚volkstümlich‘ problematisch ist, so stellt sich dennoch die Frage nach einer sozial differenzierten Form der Decor-Produktion und Decor-Rezeption²⁸⁶. Doch hier treten weitere methodische Schwierigkeiten auf. Pierre Bourdieu und in seiner Folge auch Wallace-Hadrill und Zanker setzen eine von allen Akteuren geteilte, gewissermaßen konventionelle, soziale Semantisierung von *decor* voraus. Gerade dies darf aber als fraglich gelten: Unterschiedliche Zeiten (Republik/Kaiserzeit), Regionen (Nord-/Süditalien), soziale Gruppen und selbst Individuen können spezifische Ausstattungsformen jeweils mit eigenen Konnotationen

²⁷⁹ Wallace-Hadrill 1990 möchte die Korrelation von Hausgröße und Decor-Aufwand statistisch belegen, indem er das Auftreten bestimmter Decor-Elemente nach Hausgrößen untersucht. Unberücksichtigt bleibt hier aber, dass gerade in kleineren Häusern der Decor kaum geschützt wurde, sich damit selten erhalten hat und einer Auswertung letztlich nicht zur Verfügung steht. Sinnvoller als eine statistische Auswertung sind m. E. in dieser Hinsicht ausführliche Case Studies.

²⁸⁰ Cic. Mur. 71.

²⁸¹ Zanker 1979, bes. 514–519; Zanker 1995, bes. 204 f.; Simelius 2018, 16 f.

²⁸² Mayer 2012, 6 f. postuliert, die Mittelklasse habe ihre eigenen „forms of cultural expression“ besessen, sowie (S. 14) ihre „class-specific social values and lifestyles“. Kritisch Petersen 2013.

²⁸³ Mayer 2012, 7.

²⁸⁴ Rez. zu Mayer 2012 von Mouritsen 2012; Wallace-Hadrill 2013; Squire 2013; Newby 2016, 22 f.

²⁸⁵ Etwa Wallace-Hadrill 1994, 173; und Mayer 2012, bes. 9–11 selbst; Mouritsen 2012; Wallace-Hadrill 2013.

²⁸⁶ Als Frage formuliert auch bei De Angelis u. a. 2012a, bes. 8.

belegt haben²⁸⁷. Man wird daher kaum einen sozialen Konsens zur sozialen Bedeutung von Decor-Formen erwarten können²⁸⁸.

Wenn die soziale und kulturelle Semantisierung von Decor-Formen infrage steht, so gilt es, das von Georg Simmel formulierte²⁸⁹, von Bourdieu weiterentwickelte und von Wallace-Hadrill und Zanker aufgegriffene *Movens* für die Veränderung der Artefakt-Welt zu hinterfragen: das Streben nach Distinktion²⁹⁰. Aus Bourdieus Perspektive beanspruchen Eliten für sich die ästhetisch, semantisch oder etwa auch technisch avancierteste Form der Ausstattung, die von den anderen sozialen Schichten imitiert wird. Tatsächlich wird die Vorbildfunktion der Elite und das damit verbundene Prinzip des *Wetteiferns* (*aemulatio*) schon von Cicero erkannt²⁹¹. Da es zu einer immer weiteren Ausbreitung des Luxus führt, setzt hier seine Kritik an: *cupiditatibus principum et vitii infici solet tota civitas*. Entsprechende Quellen haben dazu Anlass gegeben, spezifische Kulturphänomene als Ergebnis solcher Imitationsprozesse aufzufassen. So hat Zanker die Ausbildung der römischen (Mittelschicht-)Wohnkultur als Imitation der elitären Villenkultur erklärt²⁹², es ließen sich jedoch zahlreiche andere Artefakt-Konstellationen in dieses Erklärungsmuster einbinden. Nicht-Eliten würden dadurch ihre Zugehörigkeit zum kulturellen System zum Ausdruck bringen²⁹³. Sobald ein kulturelles Phänomen in verschiedenen Schichten Verbreitung gefunden habe, hätte die Elite nach neuen Modi der Distinktion gesucht²⁹⁴. Auf diesem Wege ließe sich die enorme Steigerung des häuslichen Luxus in der späten Republik erklären, die von antiken Autoren hinreichend kommentiert und kritisiert wurde.

Dieses Modell der Imitation vermag somit, eine erhellende Perspektive auf antike Phänomene zu werfen, und doch lässt es sich auch hinterfragen. Wenn kein gesellschaftlicher Konsens über die soziale Wertigkeit von dekorativen Einzelformen existiert, so wird man die Imitation ‚höherer‘ Kulturgüter nicht als ausschließliches *Movens* für kulturelle Produktion begreifen können. Es wäre zunächst einmal auszuhandeln, welchen sozialen Stellenwert einzelne Kulturformen überhaupt besitzen. Die *Cena Trimalchionis* lässt sich als satirisch verfasster, kritischer Kommentar auf solche Aushandlungsprozesse lesen. Petron beschreibt etwa eine ausgefallene Kuppelkonstruktion wie sie für die *Domus aurea* des Kaisers auch tatsächlich bekannt ist. Sind damit exzeptionelle Luxusformen Ausdruck einer ‚falschen‘ Aneignung kultureller Formen?²⁹⁵ Seine Brisanz mag dieses Werk dadurch erhalten haben, dass das, was ‚guter Geschmack‘ ist, immer wieder infrage gestellt wird.

Hinzu kommt, dass nicht nur Angleichung, sondern auch die positiv besetzte Abgrenzung ‚nach oben‘ als *Movens* für die Ausbildung von Decor-Formen denkbar ist²⁹⁶. Soziale Konkurrenz

287 Ullrich 2014, bes. 57f. zu den unterschiedlichen sozialen Semantisierungen von Objekten am Beispiel von Kaviar.

288 Obwohl Mayer 2012, bes. 170–178 von der Vielfältigkeit der Bildbedeutungen in Abhängigkeit vom sozialen Hintergrund des Rezipienten ausgeht, stellt er die Existenz eines von allen geteilten und damit auch für alle signifikanten, sozial definierten Systems von Kulturformen nicht infrage. Für ihn gibt es einen klar zu konturierenden Mittelklassegeschmack. Letztlich folgt er darin wiederum Bourdieu.

289 Simmel [1905] 1995, 7–37 in Bezug auf die Mode, die er als Elitephänomen begreift. Schon Simmel allerdings sieht die „eigentliche Variabilität des geschichtlichen Lebens [...] im Mittelstand“; vgl. Veblen [1925] 1987. Gerade auch Veblen wird jedoch dafür kritisiert, dass dem luxuriös-verschwenderischen Güterkonsum eine soziale Intention, nämlich das Streben nach Distinktion, unkritisch unterstellt wird, s. Campbell 1995.

290 Bourdieu 1979; vgl. Wallace-Hadrill 1994, 143–147.

291 Cic. leg. 3,30–31. Er kritisiert den Villenluxus des Lucullus, der von Nachbarn niedrigeren Standes imitiert wird (*imitatores*); weiterhin Varro rust. 1,2,10; 1,13,7; 1,59,2; Plin. nat. 35,118; 36,110.

292 Zanker 1979.

293 Etwa Wallace-Hadrill 1994, 14; Newby 2016, 22f.

294 Wallace-Hadrill 1994, 145f. 173f.; auch für Zanker 1995, 200–205 orientiert sich die antike Mittelklasse an der elitären Wertewelt.

295 Ausführlich zu diesen komplexen Verschränkungen Stein-Hölkeskamp 2005, 63–67. 125–127.

296 Kritisch zu diesem Modell auch Wallace-Hadrill 2010, 36f., der kulturellen Wandel nicht als top-down-Prozess, auch nicht im engeren Sinn als bottom-up-Prozess begreift, aber davon ausgeht, dass neue kulturelle Formen Ergebnis von Aushandlungsprozessen sind. Auch Mayer 2012, 5 positioniert sich gegen Bourdieus „trickle-down“ Distinktionsmodell, auch wenn er letztlich nur einen anderen Modus der Distinktion voraussetzt, der nicht auf Nachahmung

kann ihren Ausdruck also nicht nur in Adaption, sondern auch in Abgrenzung und Differenzierung finden²⁹⁷. Kleine Atriumhäuser ahmen auch dann, wenn der Platz eigentlich zur Verfügung stünde, keineswegs immer die strenge symmetrische Struktur der reichen Häuser nach²⁹⁸.

Folglich muss man damit rechnen, dass verschiedene Gruppen einer Gesellschaft einzelnen Architektur- und Ausstattungsformen jeweils unterschiedliche soziale und kulturelle Bedeutungen zugeschrieben haben können. Dies wiederum bedeutet auch, dass sich die Auftraggeberperspektive in *einer* möglichen Betrachterperspektive auflöst. Wie aber nähert man sich hermeneutisch überhaupt sozialen und kulturellen Bedeutungen, wenn diese potenziell von Betrachter zu Betrachter variieren können? Freilich ist es müßig, über individuelle Wahrnehmungen antiker Betrachter zu spekulieren. Der Schlüssel liegt vielmehr in den soziokulturell angeeigneten Decor-Prinzipien. „Was sichtbar wird und was unsichtbar bleibt, welche Gestalten in Erscheinung treten und welche aus dem Sichtfeld ausgeklammert werden, hängt also [...] von dem ‚historischen‘ oder ‚konkreten Apriori‘ der jeweiligen Körper-, Praxis- und Artefaktkonstellationen ab.“²⁹⁹ Dieser bei Maurice Merleau-Ponty entwickelte Gedanke wird bei Michel Foucault weiter zugespitzt. Bei ihm sind es die Sprach- und Artefaktanordnungen, die „den handelnden und wahrnehmenden Leib allererst hervorbringen.“³⁰⁰ In Bezug auf die materiale Umgebung wird das Wahrnehmungswissen folglich durch spezifische Formen des Objektarrangements hergestellt – d.h. durch kulturspezifische Raum- und Gestaltungsprinzipien³⁰¹. So darf man mit Wolfgang Ullrich annehmen, dass „das einzelne Objekt seine Bedeutung [...] erst innerhalb einer Gesamtinszenierung [erhält].“³⁰²

Im Unterschied zu den Studien von Bianchi Bandinelli, Fröhlich oder auch Mayer geht die Frage nach dem sozialen Sinn folglich nicht von der Einzelform, sondern von der kontextuellen Verortung von Decor aus³⁰³, im Unterschied zu Wallace-Hadrill und Zanker nicht primär von der Hausgröße, sondern auch von den Decor-Formen. Hausgrößen, Hausarchitekturen und die Modi der Ausstattung sind folglich in ihrer Beziehung zueinander zu verstehen, ohne dass einzelne Analysekatoren a priori als konstitutives Element für eine soziale Differenzierung der Wohn- und Ausstattungskultur herangezogen werden.

(allein) beruht. Eine ausführliche und kritische Diskussion des Ortes von Innovation (Elite: trickle-down; Mittelschicht: Spiralmodell; Unterschicht: trickle-up), s. Jäckel 2006, 221–225.

297 Als ‚opting in‘ und ‚opting out‘ beschrieben bei Assmann 1986; vlg. Wallace-Hadrill 2010, 436.

298 Jung 1984, 80f.; s. u. S. 132f.

299 Prinz 2016, 193f.

300 Prinz 2016, 194.

301 In der Denkweise des mittleren 20. Jhs. ist es der ‚Geist‘, der materiell konkretisiert wird – Merleau-Ponty 2000, 179: „Der Geist einer Gesellschaft verwirklicht sich, überliefert sich und wird wahrnehmbar in den kulturellen Objekten, die sie sich gibt und mitten unter denen sie lebt. Ihre praktischen Kategorien sedimentieren sich darin, und umgekehrt legen sie den Menschen eine Seins- und Denkweise nahe.“ Deleuze 1987, 82 in Bezug auf Foucault: „Die Bedingung, auf die die Sichtbarkeit sich beruft, ist nicht die Sichtweise eines Subjekts: das sehende Subjekt ist seinerseits eine Stelle innerhalb der Sichtbarkeit, eine abgeleitete Funktion der Sichtbarkeit [...]. Wenn beispielsweise Architekturen Sichtbarkeiten sind, Orte der Sichtbarkeit, so deshalb, weil sie nicht nur Steinformen sind, das heißt Anordnungen von Dingen und Verbindungen von Qualitäten, sondern zunächst Formen des Lichts, die Helligkeit und Dunkelheit verteilen, das Opake und das Transparente, das Gesehene und das Ungesehene usw.“ Prinz 2016, 187 spricht von der „empirischen Topologie der kulturellen Formen“, aus der sich das „historisch spezifische Apperzeptionsvermögen“ ableitet.

302 Ullrich 2014, 57. Er hält dies für eine spezifisch moderne Ausprägung des Konsumverhaltens, einige Grundzüge dieser Strategien sind m. E. allerdings bereits in der Antike greifbar.

303 Für Einzelphänomene, s. von Hesberg 1990; Haug – Kobusch, im Druck.

6. Eine Zusammenführung der Ansätze: Raumatmosphären und Gefühlsräume

Die vorausgegangene Diskussion der Forschungsansätze vermochte zu zeigen, dass Decor-Räume ausgehend von den Wirkqualitäten von Architektur und Decor einerseits, und den Betrachtern, ihrer Einbindung in Handlungskonstellationen und ihrem spezifischen soziokulturellen Hintergrund andererseits, betrachtet werden können. Der gestaltete Raum und die Akteure sind immer schon aufeinander bezogen: 1) Kulturelle Praxen korrelieren häufig mit spezifischen räumlichen Konstellationen, wodurch sich stabile Erlebnisarrangements ergeben. 2) Die Nutzung von Räumen schreibt sich ebenso wie der Umgang mit Objekten als soziales Wissen in die Körper ein und verdichtet sich so zu einer „perzeptiven Syntax“³⁰⁴. 3) Das Bekannte strukturiert den Wahrnehmungsprozess, erlaubt kulturspezifische Deutungsmuster, während das Unbekannte, Ungewöhnliche und Überraschende die besondere Aufmerksamkeit auf sich zieht.

Diese inhärente Verschränkung lässt sich im Folgenden noch einmal systematischer mit Bezug auf das Konzept der Atmosphäre fassen. Mit Gernot Böhme wird Atmosphäre als eine Stimmung und Gestimmtheit verstanden, die *zwischen* Architektur bzw. Decor und Nutzer entsteht. Atmosphären sind weder reine Projektionen noch objektiv gegeben³⁰⁵: „Atmosphären sind so konzipiert weder als etwas Objektives, nämlich Eigenschaften, die die Dinge haben, und doch sind sie etwas Dinghaftes, zum Ding Gehöriges, insofern nämlich die Dinge durch ihre Eigenschaften – als Ekstasen gedacht – die Sphären ihrer Anwesenheit artikulieren. Noch sind die Atmosphären etwas Subjektives, etwa Bestimmungen eines Seelenzustandes. Und doch sind sie subjektiv, gehören zu Subjekten, insofern sie in leiblicher Anwesenheit durch Menschen gespürt werden und dieses Spüren zugleich ein leibliches Sich-Befinden der Subjekte im Raum ist“. Atmosphären ereignen sich folglich zwischen Menschen und Objekten in Räumen und sind damit als historisch-kulturelle Produkte interpretierbar³⁰⁶. Daran schließen sich einige grundsätzliche, für die folgende Arbeit relevante Überlegungen zur Verfasstheit von Atmosphären an.

- (1) Bei Böhme konstituiert sich Atmosphäre wesentlich durch die formale, ästhetische Gestaltung des Ambiente, eine semantische Aufladung ist irrelevant. Konträr dazu angelegt ist das Atmosphärenverständnis von Muth, Zanker und Lorenz, die ausschließlich semantische Elemente für die Entstehung von Atmosphären geltend machen³⁰⁷. Hier indes wird angenommen, dass ästhetische und semantische Kategorien, wie sie sich als Gestalt- und Wahrnehmungsprinzipien greifen lassen, an der Schaffung von Atmosphären beteiligt sind. Atmosphären entstehen, so ließe sich mit Hans Ulrich Gumbrecht formulieren, in einem Oszillieren zwischen Präsenz- und Sinneffekten³⁰⁸. Für die Untersuchung bedeutet dies, dass die Räume sowohl im Hinblick auf ihre formalästhetischen Qualitäten als auch im Hinblick auf die Sinnwelten, die sie vorführen, befragt werden.
- (2) Böhme verortet die Entstehung von Atmosphären aus theoretischer Perspektive zwar im Dazwischen von Objekt und Subjekt, in der konkreten Anwendung setzt er aber eine starke

304 Prinz 2016, 195.

305 Böhme 1995, 33f.; Böhme 2005, 14. Damit unterscheidet er sich von dem essentialistischen Atmosphären-Konzept bei Hermann Schmitz (Schmitz 1967; 1969) und Norberg-Schulz 1982, 11. 14f., der vom ‚Charakter‘ der Dinge spricht: „Der Charakter ist durch die materielle und formelle Beschaffenheit des Ortes determiniert“. Individuelle Rezipienten werden hier in das Konzept der Entstehung von Atmosphäre nicht einbezogen.

306 In dieser Weise das Sphären-Konzept von Sloterdijk 1999.

307 Böhme 1995; Muth 1998, 54: „Raumausstattung macht Raum in bestimmter Weise erlebbar, definiert ihn als Lebensatmosphäre.“ Bei Lorenz 2008, 6 entsteht Atmosphäre letztlich unabhängig vom wahrnehmenden Menschen: „Die Ausstattung setzt sich aus unterschiedlichen Elementen, beispielsweise der Schmückung der Wände und Böden, sowie auch aus Gegenständen im Raum zusammen, beispielsweise dem Mobiliar. Gemeinsam generieren sie eine bestimmte Atmosphäre“; vgl. Zanker 2000, 209. 213.

308 Gumbrecht 2004, bes. 128–132; vgl. Haug 2014, 235.

„Macht“ gestalteter Räume bei der Erzeugung von räumlich verankerten Stimmungen voraus³⁰⁹. Und tatsächlich sind Räume nicht selten gezielt gestaltet, um spezifische Atmosphären zu erzeugen, d. h. „um auf bestimmte Weise affizierend zu wirken“³¹⁰. Solche atmosphärischen Räume werden durch Decor-Elemente verdichtet, mithin semiotisch-imaginären Artefakten, „die als Affektgeneratoren wirken“³¹¹. Räume (und Objekte) besitzen aus dieser Perspektive eine Wirkung nach außen³¹². Dabei wird jedoch die Rolle, die den anwesenden Menschen³¹³ und der Wahrnehmungshaltung des jeweiligen Individuums bei der Entstehung von Atmosphären zukommt, zu gering veranschlagt.

- (3) Dass die Betrachterhaltung für den Prozess der Wahrnehmung zentral ist, wurde wahrnehmungspsychologisch ausführlich begründet. Der Wahrnehmungsprozess setzt immer schon eine Selektion der überkomplexen Erfahrungssituation voraus. Schon im Prozess der Wahrnehmung kommt dem Betrachter eine aktive Rolle zu³¹⁴. Martina Löw begreift Wahrnehmung daher zu Recht als „simultaneous process of emanation by social goods and people and the perceptual activity of bodily sensing“³¹⁵. Nicht nur die gestalteten Räume, sondern auch die Wahrnehmungsdisposition des Betrachters hat an der Entstehung von Atmosphären entscheidenden Anteil. „[...] Rezeptionspraktiken sind daher mit entsprechenden Produktionspraktiken verbunden.“³¹⁶
- (4) Solche unterschiedlichen Betrachterhaltungen ergeben sich maßgeblich aus unterschiedlichen Modi der Aufmerksamkeit. Für die Antike ist die Quellenlage zu schlecht, um verschiedene Aufmerksamkeitsregimes einer Historisierung zuzuführen³¹⁷. Stattdessen sollen hier verschiedene, prototypische – und damit potenziell denkbare – Aufmerksamkeitshaltungen heuristisch unterschieden werden.
- a) *Die interessengeleitete Wahrnehmung eines Betrachters, der in eine Handlung eingebunden ist.* Anders als Böhme, der letztlich einen interessenlosen Betrachter voraussetzt³¹⁸, wird hier der große Einfluss in Rechnung gestellt, den Handlungen auf die Lenkung der Aufmerksamkeit³¹⁹ und auch auf die Interpretation der Stimuli haben. Insbesondere praxeologische Ansätze messen dem Menschen, der den Raum, aber auch Artefakte in Gebrauch nimmt, daher großes Gewicht bei. Indem zu den sozialen Praktiken ein Affekt gehört, wird der Ort dieser Praktiken affektiv besetzt³²⁰, Gefühle werden „auf die Straße gebracht“. Der

309 Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Konzept Böhmes bei Brandl 2016; Haug – Kreuz 2016b, bes. 74 f.; Kamleithner 2016.

310 Zur Gestaltbarkeit von Atmosphären, s. Böhme 2005; Böhme 2006, 18; vgl. Reckwitz 2016, 176.

311 Reckwitz 2016, 176.

312 Löw 2008, 43 f.: „external effects“.

313 Zur Atmosphäre, die durch die Präsenz mehrerer Menschen im Raum erzeugt wird, s. Brennan 2004.

314 Luhmann 1995, 17: „In der aktuellen Wahrnehmung und ebenso in der durch Imagination reaktualisierten anschaulichen Vorstellung geht es um das Ergebnis eines Simultanprozessierens einer Fülle von Eindrücken mit der Möglichkeit, Schwerpunkte der Aufmerksamkeit zu wählen, ohne anderes ‚aus dem Auge zu lassen‘.“

315 Löw 2008, 41.

316 Reckwitz 2016, 176.

317 Für die frühe Neuzeit Cray 2002.

318 Der Fokus Böhmes auf den ruhenden, nicht involvierten Betrachter kritisiert bei Kamleithner 2016, bes. 56 f.

319 Goldstein 2008, 131–147, bes. 137.

320 Reckwitz 2012, bes. 41 f.; Kamleithner 2016; zum Affekt Reckwitz 2016, 170: „Affekte werden nun nicht – wie es klassischerweise der Begriff der Emotion oder des Gefühls suggeriert – einem Individuum gewissermaßen als eine innere Eigenschaft zugeschrieben, als ein ‚tiefes Gefühl‘, das nur der Introspektion zugänglich ist. Sie müssen vielmehr den sozialen Praktiken selbst zugerechnet werden. Es ist die jeweilige soziale Praktik, zu der eine spezifische affektuelle ‚Gestimmtheit‘ gehört.“ Und S. 173: „Dem Affektbegriff [...] entspricht ein Verb, das einen Prozess beschreibt: eben den des Affizierens und Affiziertwerdens.“ Reckwitz 2016, 175 nähert sich dabei allerdings an das Atmosphären-Konzept von Böhme an, indem er konstatiert, dass Räumen das Subjekt affiziert wird: „Das Subjekt wird affiziert durch diese Atmosphäre, die sich aus der relationalen Situierung von Artefakten – im Übrigen auch von anderen Subjekten, Gruppen oder auch Praktiken – ergibt.“ Ausführlich zu verschiedenen Affektdefinitionen Thrift 2004, bes. 60–64. Binder 2016, 34. 36 spricht von einer emotionalen Kodierung von Räumen.

Handlungszusammenhang führt zu einer spezifizierten und zudem emotional besetzten Form der Aufmerksamkeit der involvierten Akteure und damit zu einer (situativ hergestellten) Vereindeutigung des Decor-Verständnisses. Indem jedoch in ein und demselben Decor-Raum unterschiedliche Handlungen stattfinden, können dadurch unterschiedliche Wahrnehmungen stimuliert werden: Je nach Handlungszusammenhang werden jeweils unterschiedliche Sinnpotenziale von Decor-Ensembles aktiviert³²¹.

- b) *Das beiläufige Wahrnehmen des Raumes in seiner Gesamtheit*, das sich auf die visuell vorgeführten Bezüge einlässt. Es wird durch die Platzierung der Bilder im Raum und das Decor-Arrangement geleitet. Der Decor wird in seiner den Raum organisierenden Qualität wahrgenommen, insbesondere visuelle Kontraste, die in Architektur und Decor angelegt sind, organisieren die Wahrnehmung. Die Aufmerksamkeit für das einzelne Decor-Element bleibt relativ schwach³²².
- c) *Die zielgerichtete Aufmerksamkeit für decorative Einzelelemente*. Betrachter vermögen ihre Aufmerksamkeit auch gezielt auf einzelne Decor-Elemente zu richten. Die Inszenierung von Decor-Räumen ist auf eine solche Wahrnehmung angelegt, die Platzierung von Decor-Elementen fordert die Aufmerksamkeit des Betrachters ein. Eine intensive Decor-Wahrnehmung, die sich auf ästhetische Effekte und semantische Aussagen einlässt, ist folglich durch die Decor-Platzierung mit in Rechnung gestellt, sogar intendiert. Und doch dürfte diese Wahrnehmungsform im alltäglichen Lebensvollzug die Ausnahme dargestellt haben. Die differenzierten Aufmerksamkeitsformen sind immer schon aufeinander bezogen, sie unterscheiden sich aber doch graduell. Welche Aufmerksamkeit man für den Decor-Raum voraussetzen darf, hängt von der Gestaltung des Raumes, von der Intensität der Handlungssituation, von der Interessen- und Aufmerksamkeitslage und emotionalen Verfasstheit des Akteurs sowie schließlich von kulturell bedingten Aufmerksamkeitslagen ab³²³. Bei der Analyse der einzelnen Häuser wird aus hermeneutischen Gründen zunächst eine beiläufige Wahrnehmung vorausgesetzt – mithin ein Betrachter, der den Decor auf sich wirken lässt. Von einer solchen ‚Grundhaltung‘ ausgehend wird dann in Bezug auf Einzelphänomene, insbesondere die Bildausstattungen der Häuser, eine intensive, zielgerichtete Aufmerksamkeit in Rechnung gestellt. In Ausblicken werden schließlich die Konsequenzen diskutiert, die eine interessengeleitete Aufmerksamkeit für die Wahrnehmung der Räume gehabt haben mag.
- (5) Der Ort der Wahrnehmung ist zwar der individuelle Körper, und doch ist menschliches Erleben immer kulturell gerahmt und sozial kontextualisiert, es wird kommunikativ geteilt³²⁴. Dies gilt auch und gerade für den Umgang mit Räumen und ihrer Ausstattung. Folglich sind Wahrnehmung und Aneignung von städtischen Räumen „an soziale Positionen geknüpft [...] und [werden] von sozial wirksamen Differenz- und Hierarchiesystemen strukturiert.“³²⁵
- (6) Die Bestimmung von Atmosphäre im Zusammenspiel von Architektur, Ausstattung, Handlung und wahrnehmendem Betrachter führt zu der Frage nach der Homogenität bzw. Heterogenität von Atmosphären. Böhme geht von kohärent erlebbaren Räumen aus. Tatsächlich ist es denkbar, dass Raumgestaltung, Handlungsszenario und Betrachterhaltung zusammenfallen –

321 Zanker 2000, 214: „Wer an einer feierlichen Prozession teilnahm, wie sie etwa aus Anlaß bestimmter Götter- oder Kaiserfeste stattfanden, erlebte die Stadt anders als ein normaler Passant, der sich im Alltag an einen bestimmten Ort begab.“ Zanker 2004, 56 hat erprobt, das Marsfeld als ‚Apotheose-Landschaft‘ zu lesen – eine Bedeutung, die insbesondere im Rahmen des Rituals aktiviert worden sein wird. Der Ansatz ließe sich m. E. auch auf emotional codierte, häusliche Räume übertragen; vgl. Zanker 2000, 214.

322 Diese Wahrnehmungsform ist strukturell mit derjenigen eines Flaneurs im Stadtraum vergleichbar, wie er von Simmel für das moderne Großstadtleben skizziert wurde, s. Zanker 2000, 216–219; eine solch unspezifische Aufmerksamkeit (bzw. sogar Interessenlosigkeit) nimmt auch Brilliant 1984, 15 als mögliche Wahrnehmungshaltung an.

323 Haug – Kreuz 2016a; 2016c, 295; Haug 2017; Kamleithner 2016, 57.

324 Haug – Kreuz 2016b, 80f.

325 Binder 2016, 33.

zwingend ist dies aber nicht. So kann die **Raumgestaltung** homogen ausfallen und damit auf spezifische Handlungsszenarien und Betrachterhaltungen zugeschnitten sein – alle Decor-Elemente eines Cubiculum können etwa auf Erotik verweisen. Architektur und Decor können aber auch gezielt polyvalent angelegt sein und somit sehr unterschiedliche Diskurse stimulieren. In diesen Fällen bedient der Decor unterschiedliche ästhetische und inhaltliche Kategorien und vermag so, Auge und Geist in Bewegung zu halten, den Betrachter zu unterhalten³²⁶. So kann die Wahrnehmung jeweils auf die zu einem Handlungskontext ‚passenden‘ Aspekte fokussieren, andere hingegen abblenden. Auch eine **Handlungskonstellation** kann auf einen konkreten räumlichen Rahmen Bezug nehmen – Kulthandlungen finden etwa häufig in Verbindung mit spezifischen Kultinstallationen statt. Typischerweise sind aber Handlungskonstellationen wie das Convivium in sich komplex und polyvalent. Eine lineare ‚Passung‘ von Handlung und Decor-Raum ist folglich auch aufgrund der Komplexität der Handlungen unplausibel. Schließlich hat sich für die **Betrachterhaltung** gezeigt, dass man verschiedene Aufmerksamkeitslagen und damit auch Rezeptionsformen in Rechnung stellen muss.

Eine Kongruenz von Raumgestaltung, Handlungskonstellation und Betrachteraufmerksamkeit dürfte somit einen Sonderfall dargestellt haben. Wenn allerdings Decor-Räume für ein Handlungsszenario ‚unpassend‘ waren, wenn etwa ein Geschäftstreffen in einem mit erotischen Szenen ausgestatteten Raum stattfand, so vermochte der Decor die Atmosphäre entsprechend anzureichern³²⁷. Decor stiftet Orientierung und Sinn jenseits einer unmittelbaren oder auch nur mittelbaren Bezugnahme auf Handlungsformationen³²⁸.

- (7) Dieser Aspekt führt zu einer – bei Böhme ebenfalls ausbleibenden – kulturellen und sozialen Kontextualisierung, mithin der Historisierung von Atmosphären³²⁹. Alle Aspekte, die hier als konstitutiv für die Emergenz von Atmosphären aufgefasst werden – die Gestaltung des Raumes, Handlungskonstellationen und menschliches Erleben – unterliegen einem historischen Wandel. *Wie* Atmosphären geschaffen werden, *welche* Stimmungen erzeugt werden, *welche* emotionalen Erwartungen und Reaktionsmuster eine Zeit kennt³³⁰, lässt sich als kulturell signifikant beschreiben. Auch die Frage der stärkeren Homogenität oder Heterogenität von Decor-Räumen lässt sich so einer Historisierung zuführen.
- (8) Die Historizität des Atmosphärischen hat zur Folge, dass Antiquiertheit bzw. Modernität zu atmosphärischen Qualitäten werden können. Decor-Räume, denen man ‚ihr Alter ansieht‘, besitzen eine eigene Biografie, die im Raum ihre Spuren hinterlässt³³¹. Objekte und Räume vermögen so zu Erinnerungsträgern zu werden, sie sind gewissermaßen imprägniert mit

326 Für die Domus Aurea, s. Haug 2014, 230; vgl. Mayer 2012, 190 für die Skulpturenausstattung der Villa dei Papiri.

327 Muth 1998, 55–58 geht von einem stärker deterministischen Konzept aus, hat aber letztlich auch den hier stark gemachten Aspekt im Auge. Konkret Muth 1998, 58: „Lebensaktivität konstituiert bzw. definiert den Raum in seiner Bedeutung als Lebenskontext; Raum definiert aber auch zugleich die sich in ihm abspielende Aktivität in ihrer sozial-situativen Dimension. Raum und Aktivität bestimmen aufgrund der Forderung nach *decor* den Charakter des Raumschmucks, werden aber zugleich auch wieder durch ihn infolge seiner decorativen Bedeutung in ihrem ambivalent-funktionalen Profil definiert.“

328 Den Begriff des Ambientalen, den Muth 1998, 68 hier einsetzt, scheint mir etwas irreführend, suggeriert er doch ebenfalls eine geradezu deterministische Festlegung auf räumlich-funktionale Zusammenhänge.

329 Böhme 1995, bes. 34–39 bedient sich historischer Beispiele – die Theorie der Gartenkunst von Hirschfeld und das Grimm’sche Märchen Jorinde und Joringel – ohne sich der historischen Bedingtheit etwa der ‚sanftmelancholischen‘ Stimmungen bewusst zu sein. Kritik an der Ahistorizität auch bei Kamleithner 2016, bes. 55–61, die in Bezug auf Georg Simmel und Jonathan Crary historisch spezifische Modi der Aufmerksamkeit und Zerstreung betont. Anschaulich zur Historizität des Atmosphärischen Göbel 2016, bes. 214. Kritik an der fehlenden sozialen und kulturellen Kontextualisierung bei Löw 2008, 45: „He [Böhme] construes the people of a given epoch as sexless subjects without social imprinting. Böhme considers atmospheres to be objectively perceivable.“

330 Besonders gut greifbar für die Epoche der Empfindsamkeit, s. Lehnert 2011, 13f.

331 Mit Blick auf Ruinen und der Frage von re-use, Göbel 2015.

Erinnerung³³². Auch wenn nur der kundige ‚Leser‘ diese Spuren in konkrete Erinnerungen zu übersetzen imstande ist, so bleibt die historische ‚Aura‘ erlebbar³³³. Räume und Objekte stabilisieren folglich durch ihre materielle Präsenz das kollektive Gedächtnis und werden über das kommunikative Gedächtnis – im Fall der Häuser durch die Familien, die darin leben – permanent mit neuen Formen der Sinnstiftung aufgeladen³³⁴.

Die nachfolgende Analyse zu Decor-Prinzipien in pompejanischen Stadthäusern wird sich des Konzepts der Atmosphäre bedienen, um das Zusammenwirken von Architektur, Decor und Handlung zu beschreiben.

332 In Bezug auf Objekte analysiert bei Habermas 1999, 279: „Je mehr unterschiedliche biographische Bezüge ein Objekt auf sich vereint, umso umfassender repräsentiert es seine Biographie und umso bedeutsamer ist es der Person“. Auf der Basis von Objekten wird es, so Habermas, möglich, Lebensgeschichten (oder auch Familiengeschichten) zu einer Erzählung zu verdichten; Schäfer 2012, 121f. verweist auf den Schriftsteller John Steinbeck und seine literarisch verfassten Reiseerlebnisse (Die Reise mit Charley). Darin berichtet er über ein Hotelzimmer in Chicago, das noch nicht für den neuen Gast vorbereitet war, dass er anhand der Spuren, die der Vorbenutzer hinterlassen habe, Überlegungen zu dessen Charakter angestellt habe.

333 Mit dem von Walter Benjamin entlehnten Begriff der Aura als Raumqualität Lehnert 2011, 9.

334 Zur Situierung der materiellen Kultur zwischen kollektivem und kommunikativem Gedächtnis – Ullrich 2015, 72–77.

Teil II: Das späte 2. und beginnende 1. Jh. v. Chr. – der erste Stil

Die Untersuchung setzt im ausgehenden 2. Jh. v. Chr. an, als der erste Stil bereits seit langer Zeit in Gebrauch war, es jedoch zu einem regelrechten Veränderungsschub kam, der alle Bereiche des Wohnens umgriff – die Architektur ebenso wie die Ausstattungsformen. Zu den Innovationen zählten insbesondere große Peristylanlagen mit Horti sowie ein neuer Umgang mit Bildlichkeit. Zu Beginn soll mit der Casa del Fauno ein Prunkbau besprochen werden, der sowohl hinsichtlich seiner Größe, seiner Architekturformen als auch seiner Ausstattung singulär ist. An diesem Beispiel lassen sich die Decor-Prinzipien und Rezeptionsmodi exemplarisch fassen, bevor das Haus zu anderen Ausstattungsensembles dieser Zeit in Beziehung gesetzt wird.

1. Das Exemplum der Casa del Fauno (Plan 1; Abb. 1)

Mit ihren 2940 m² zählt die Casa del Fauno zu den größten hellenistischen Häusern im Mittelmeerraum¹. Schon in einer ersten Bauphase um 170 v. Chr. war die gesamte Insula (VI 12) in der Hand des Hausbesitzers². Das Gebäude umfasste zu dieser Zeit zwei annähernd gleich große Atrien – ein tuskanisches Atrium im Westen (160 m²; Atrium I/27) und ein tetrastyles Atrium im Osten (130 m²; Atrium II/7)³; weiterhin einen großen Peristylhof mit dorisch-ionischer Mischordnung (Peristyl I/36), einen Servicebereich und einen rückwärtig anschließenden Hortus (Bereich des späteren Peristyls II/40), der über einen Durchgang in der Nordmauer der Domus zu erreichen war⁴. Für unseren Zusammenhang bedeutsam ist jedoch der Zustand des Hauses nach seiner grundlegenden Umgestaltung an der Wende vom 2. zum 1. Jh. v. Chr. Auf der Südseite wurde an der Stelle einer Taberna ein zweiter Eingang angelegt, sodass jedes Atrium über einen eigenen Zugang bedient wurde⁵. Im Bereich des vormaligen Hortus entstand ein zweites, deutlich größeres Peristyl, das nach Norden hin mit einer Nischenwand abschloss und über einen eigenen, später nochmals neu gestalteten Zugang zum nördlich anschließenden Decumanus verfügte⁶. Das Haus besaß dadurch zwei architektonisch gerahmte Gartenbereiche⁷. Die Räume zwischen den beiden Peristylen wurden in diesem Zusammenhang abgerissen und neu errichtet⁸. Hier entstand die auf das südliche Peristyl geöffnete Prunkexedra (29/37), während die Räume (31/44), (30/42), (43/43) und (42/25) auf das neue Nordperistyl ausgerichtet waren. Neu gestaltet wurden auch die Serviceräume auf der Ostseite des Südperistyls. Die tiefgreifendste Veränderung des späten 2. oder frühen 1. Jhs. v. Chr. bestand jedoch in der prunkvollen Neuausstattung des Hauses⁹. Die Wandgestaltung des

1 Zur Grundfläche der Phase 2 (CdF 2) im späten 2. Jh. v. Chr. etwa Pesando 1997, 90f.; Gros 2001, 49; Wallace-Hadrill 2010, 136 erklärt den außergewöhnlichen Reichtum des Hauses, der auch die bekannten stadtrömischen Häuser der Zeit übersteigt, mit dem Engagement der Familie in den großen Kriegszügen der Zeit. Das Alexandermosaik wäre dementsprechend als Verweis darauf zu verstehen (s. u.).

2 Zur Baugeschichte der Casa del Fauno Dickmann 1999, 127f.; Faber – Hoffmann 2009, bes. 20–22; zur Situation im Peristylhof II und der dort greifbaren Vorgängerbebauung des 3. Jhs. v. Chr., s. Faber – Hoffmann 2009, 33–41.

3 Die Ziffer vor dem Schrägstrich gibt die Nummerierung von Faber – Hoffmann 2009 an, die Ziffer hinter dem Schrägstrich die bis dahin in der Forschung etablierte Nummer.

4 Hinweise zur Vorgängerphase zunächst publiziert bei van Buren 1963, 402; systematisch Hoffmann 1980, 36; Faber – Hoffmann 2009, 36.

5 Zur Nachträglichkeit des Eingangs Faber – Hoffmann 2009, 26–31.

6 Dickmann 1999, 139 benennt dies als Charakteristikum für Häuser, in denen nachträglich ein zweites Peristyl angelegt wurde.

7 Zur Relevanz des Gartens für die römischen Wohnformen, s. von Stackelberg 2009, 9–35.

8 Faber – Hoffmann 2009, bes. 45.

9 Laidlaw 1985, 25 mit einer Datierung der Fresken im ersten Stil in das späte 2. Jh. v. Chr.



Abb. 1: Korkmodell Fiorellis, Detail der Casa del Fauno (Neapel, NM).

ersten Stils gehört ebenso in diese Phase wie die aufwendigen Mosaiken. Auf Grundlage stilistischer Argumente lässt sich nicht mehr entscheiden, über welchen Zeitraum hinweg die Ausstattungselemente eingebracht wurden – ob es sich um wenige Jahre oder mehrere Jahrzehnte handelte. Für die nachfolgende Analyse ist dies nicht entscheidend, wird ihr doch das Erscheinungsbild des Hauses zu Beginn des 1. Jhs. v. Chr., nach Abschluss dieser Ausstattungsmaßnahmen, zugrunde gelegt¹⁰.

1.1 Decor der Casa del Fauno: Raum für Raum

Die nachfolgende dichte Beschreibung der verschiedenen Hausbereiche nimmt die Perspektive eines Nutzers bzw. Besuchers des Hauses ein: die Außenperspektive auf Fassade und Tabernae sowie die verschiedenen Perspektiven, die sich für die Atrien und Peristyle, die Aufenthaltsräume und Servicebereiche ergeben.

Fassade und Tabernae

Im mittleren 2. Jh. v. Chr. besaß das Haus zur Via della Fortuna hin eine prunkvolle Tuffquaderfassade. Nur ein einziger Eingang unterbrach die sonst regelhafte Sequenz von Tabernae. Mit der Anlage eines zweiten Eingangs an der Stelle einer Taberna¹¹ ergab sich zu Beginn des 1. Jhs. v. Chr. ein regelmäßiger Rhythmus von Taberna – Eingang – zwei Tabernae – Eingang – Taberna (**Abb. 2**)¹². Der westliche, ursprüngliche Zugang behielt seine Einfassung durch zwei gemauerte, stuckierte Pilaster mit italisch-korinthischen Sofakapitellen, die ein Zahnschnitt-Gesims tragen. Analog dazu

¹⁰ CdF 2 bei Faber – Hoffmann 2009.

¹¹ Faber – Hoffmann 2009, 27.

¹² Die Annahme von Pesando 1997, 85, dass es sich bei den Tabernae, die die Fauces flankieren, ursprünglich um zum Haus gehörige Cubicula gehandelt habe, hat sich bei den Untersuchungen von Faber – Hoffmann 2009 nicht bestätigt.

wurde der neue, östliche Zugang von Pilastern flankiert¹³. Ursprünglich waren auch die Mauersegmente zwischen den Tabernae durch aufgelegte Pilaster strukturiert, erhalten blieb davon allein derjenige, der sich zwischen den beiden aufeinanderfolgenden Tabernae befand¹⁴. Die Fassadenecken waren durch weiß verputzte Pilaster markiert¹⁵, die dem Bau eine seitliche Einfassung und Rahmung verliehen. Wegen des Durchbruchs des zweiten Eingangs musste das Opus quadratum an dieser Stelle mit unregelmäßigen Opus incertum geflickt werden. Sehr wahrscheinlich hat man darauf mit einem einheitlichen Verputz der Fassade reagiert¹⁶. Dadurch ergab sich jedoch ein neuer Effekt: An die Stelle des Natursteins trat eine homogene, geschlossene Putzschicht, welche die tatsächliche Trägerstruktur verdeckte.



Abb. 2: Casa del Fauno, zeichnerische Rekonstruktion der Fassade (Pasquale Maria Veneri; Neapel, NM ADS 395).

13 Schlechter erhalten, sodass über Kapitelle und Gebälk hier keine Aussagen möglich sind, s. PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 87f. Abb. 3.

14 Faber – Hoffmann 2009, 50; zum ursprünglichen Fassadenprospekt der CdF1, s. PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 88 Abb. 4 (Zeichnung A. Hoffmann – C. Haase).

15 Erhalten ist allein die östliche Fassadenecke, die westliche Ecke ist aber wohl analog zu rekonstruieren.

16 Für die Frage nach dem Verputz der Fassade sind verschiedene Beobachtungen relevant. Tatsächlich haben sich Putzreste nicht nur an den Pilastern, sondern auch im Bereich des östlichen und westlichen Eingangs auf den Quadern erhalten. Sie überdecken die Tuffquader, auf denen sich insbesondere im Bereich des Westeingangs Dipinti und Graffiti, darunter auch oskische, erhalten haben. Sie sind auf Zeichnungen der Brüder Niccolini dokumentiert und auch heute noch gut zu sehen. Niccolini (vgl. Niccolini – Niccolini 2016, Taf. 9) zeigt die Fassade von Dipinti übersät. Bei Vetter 1953, 63 Nr. 59 sind für die Außenwand der Casa del Fauno oskische Graffiti genannt; vgl. Pappalardo [Fiorelli] 2001, 71. Mau 1882, 39 allerdings nimmt nur für Pilaster und Kapitelle einen Verputz an, während an der Fassade die Oberfläche der Tuffquader sichtbar geblieben sei, da sich auf diesen Quadern kaum lateinische Dipinti fanden. Zu diesen lateinischen Dipinti gehören: (1) Crasso (?); s. Niccolini – Niccolini 2016, 147 Taf. 9; (2) A D (S); s. Niccolini – Niccolini 2016, 147 Taf. 9; (3)]torim; s. CIL IV 2882 = CIL IV 15; Varone – Stefani 2009, 328 Taf. 22b; (4) rri (um) aed(ilem) v(irum); s. CIL IV 2883; (5) M II V VB; s. CIL IV 2884; (6) POPiDIM; s. CIL IV 13; (7)]AQV[oder]AQVTI[; s. CIL IV 14; Varone – Stefani 2009, 327 Taf. 22a; (8) aq] VTIMI[u; s. CIL IV 2885; Gesamtübersicht bei Varone – Stefani 2009, 322–25328. Eine Stuckierung der Fassade nimmt auch PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 86 Abb. 1 und 87 Abb. 3 an.



Abb. 3: Casa del Fauno, HAVE-Mosaik vor dem Westeingang.

Die Hausaußenwände im Osten, Westen und Norden bestanden aus Opus incertum und waren in jedem Fall verputzt. Auf der Ostfassade am Vico del Labirinto hat sich über einem hohen Sockelbereich ein Putzpilaster erhalten¹⁷. Möglicherweise hat man an allen drei Nebenfassaden mit einer Strukturierung durch Putzpilaster zu rechnen, die das zentrale Gliederungselement der Hauptfassade wieder aufgriffen. In den schmalen Gassen rund um die Casa del Fauno entstand so ein Effekt, wie er dem Passanten vom Wandeln in einer Portikus geläufig war: Die Bewegung wurde durch in regelmäßigen Abständen platzierte Pilaster rhythmisiert.

Für die Gestaltung und Instandhaltung des dem Haus vorgelagerten Straßenabschnittes waren die Hausbesitzer verantwortlich¹⁸. Der Gehweg, der entlang der Südfassade der Casa del Fauno verläuft, ist mit einem eigenen Design versehen worden. In das Opus signinum (Lavapesta) sind parallel zur Fassade zwei Reihen weißer Marmorplättchen eingesetzt. Diese Struktur wird im Bereich des westlichen Eingangs unterbrochen. Hier ist der lateinische Gruß *HAVE* in kleinen, gelben, weißen und roten Tesserae verlegt, wobei der Schriftzug auf den Eintretenden ausgerichtet ist (**Abb. 3**)¹⁹. Er wird oben von einer einfachen, unten von einer doppelten Reihe weißer Marmorplättchen eingefasst²⁰. Wahrnehmbar ist der Schriftzug nicht aus der Ferne, sondern allein für diejenigen, die sich dem Eingang des Hauses bereits genähert haben bzw. den Gehweg benutzen. Eine präzise Datierung des Paviments, das technisch in das 2. oder 1. Jh. v. Chr. gehören dürfte, ist nicht möglich. Am wahrscheinlichsten wäre, dass es im Zuge der Umgestaltungen im beginnenden 1. Jh. v. Chr. verlegt wurde, sodass sich der Hausbesitzer im noch vorrömischen Pompeji mit der Grußformel *HAVE* an Passanten und Besucher gewandt hätte.

Der Raumkomplex des westlichen Atriums

Von der Via della Fortuna gelangte man, den westlichen Eingang nehmend, über eine erste Travertinschwelle, die mit einer dreiflügeligen, sich nach innen öffnenden Tür verschließbar war, in ein kleines **Vestibulum** (5/26) (**Abb. 4**). Sein unregelmäßiger Grundriss gleicht den asymmetrischen Verlauf der Straße aus und bereitet auf den rechtwinklig-symmetrischen Aufbau des Hauses

¹⁷ PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 89 Abb. 7.

¹⁸ Tab. Herc. II. 32–53; vgl. Hartnett 2017, 125.

¹⁹ Zevi 1996, 39, Zevi 1998, 24f. und Zevi 2000, 120 leitet daraus eine Datierung nach 89 v. Chr. ab, da die Inschrift mit einem lateinischen Publikum und Latein als offizieller Sprache rechne. Anders Pesando 1997, 94f. und De Albentis 2007/2008, 18f., die darin eine Selbstromanisierung des Hausbesitzers, eine Präsentation seiner Romanitas, erkennen.

²⁰ In der Literatur wird mehrfach auf die (nicht weiter begründete) Annahme bei Pernice 1938, 90 Bezug genommen, der Schriftzug sei nachträglich in das bereits bestehende Paviment eingesetzt worden. Die Pavimentgestaltung liefert dafür jedoch keinen Anhaltspunkt.



Abb. 4: Casa del Fauno, Blick in das Vestibulum (5/26).

vor. Mit dem einfachen, weißen Lithostroton²¹ korrespondierte an der Wand ein gelber Sockel, auf den ein violetter Gurt und eine nicht weiter differenzierte, weiße Zone folgten²². Die Farbigkeit dieses knappen Zwischenraums ist damit massiv zurückgenommen. Das Vestibulum führt auf ein zweites, inneres Portal hin, das seinerseits von Halbpfailern eingefasst und mit einer hohen, zweiflügeligen Tür verschließbar war²³. Diese zweite Tür öffnete sich nach außen, sodass die geöffneten Türflügel an die Seitenwände des Vestibulums gelehnt sein mussten. Die Türlösungen hatten zur Folge, dass die Seitenwände nie sichtbar waren, wurden sie doch entweder von den Flügeln der äußeren oder der inneren Türen oder gar von beiden verdeckt.

Von dem knappen Vorraum trat man über diese zweite Travertinschwelle in die eigentlichen **Fauces** (7/53). Der antike Besucher, der schmale, schlauchartige Korridore gewöhnt war, dürfte von dem Zuschnitt dieses annähernd quadratischen Atrium-Vorraums überrascht gewesen sein (**Abb. 5–6**). Die Pilaster des Zugangsportals sowie zwei weitere Pilaster am Übergang zum Atrium rahmen den Blick des Eintretenden und definieren die Fauces zugleich als eigenständige architektonische Einheit. Der Boden steigt zum Atrium hin leicht an und führt den Blick so nach vorn. Auch

²¹ Hier wird der Begriff als künstlicher Terminus technicus für in Estrich gebettete, unregelmäßig geschnittene Steinplättchen verwendet. Dies dürfte eher nicht der antiken Verwendung des Begriffs entsprechen haben – allerdings ist die Begriffsbestimmung für *lithostroton* ausgesprochen problematisch. Plinius erwähnt *Lithostrota*, die unter Sulla eingeführt worden seien (Plin. nat. 36,189: *Lithostrota coeptavere iam sub Sulla; parvulis certe crustis exstat hodieque quod in Fortunae delubro Praeneste fecit*), die Deutung der Stelle ist aber umstritten. Tschira 1940, 32f. versteht auf dieser Basis das Opus sectile als Lithostroton, in dieser Tradition auch Pesando 1997, 221–234. Er hält Opus sectile für den Oberbegriff, *scutulatum* für die Bezeichnung für perspektivische Sectilia, *lithostroton* für die Bezeichnung für nicht-perspektivische Sectilia. Pappalardo – Ciardiello 2012, 12. 26 gehen mit D. Levi davon aus, dass mit Lithostroton alle Arten von Mosaiken – mit Platten, kleinen Steinchen und Einlegearbeiten – bezeichnet worden seien.

²² Mau 1882, 39.

²³ Fiorelli 1875, 154 f.; detailliert diskutiert bei Proudfoot 2013, 97.



Abb. 5: Casa del Fauno, Blick vom Westatrium nach Süden in die Fauces (7/53).



Abb. 6: Casa del Fauno, Blick vom Westatrium auf die Westwand der Fauces (7/53).

das Paviment organisiert Blick und Bewegung des Eintretenden. Es handelt sich um ein polychromes Opus sectile aus Steinplättchen von dreieckigem Zuschnitt (**Abb. 7**). Dabei ist jeweils zwischen eine Reihe von weißen Dreiecken, deren Spitze Richtung Atrium weist, eine Reihe von violetten und schwarzen Dreiecken mit Spitze Richtung Eingang eingesetzt, es folgt eine Reihe von gelben und rosa Dreiecken mit Spitze Richtung Atrium und dazwischen eine Reihe von schwarzen Dreiecken mit Spitze Richtung Eingang. Dieser regelmäßige Hell-Dunkel-Rhythmus erlaubt es, dass sich die Dreiecke beim Betrachten zu immer neuen Formen – große Dreiecke oder Rauten – zusammensetzen. Diese permanente Neuorganisation des Blicks fesselt die Aufmerksamkeit, der Besucher des Hauses wird dadurch zum Verweilen auf der Schwelle animiert. Zugleich erzeugt das Paviment Dynamik. Es lenkt den Blick und damit auch die Bewegung des Eintretenden nach vorn²⁴. Ein schmaler weißer und ein etwas breiterer schwarzer Streifen fassen das Opus sectile ein und inszenieren es bildhaft.

²⁴ Watts 1987, 309f. konstatiert, dass Pavimente in Fauces häufig gerichtet („directional“) sind und hier auf Zentralcompositionen grundsätzlich verzichtet wird. Demgegenüber ließe sich das Paviment der Fauces in der Casa del Fauno im Vergleich mit dem Impluvium- und Tablinumpaviment auch als großes, raumfüllendes Emblemata begreifen. Allerdings handelt es sich hier, anders als von Watts vorausgesetzt, auch nicht um die typisch langgestreckten Fauces.

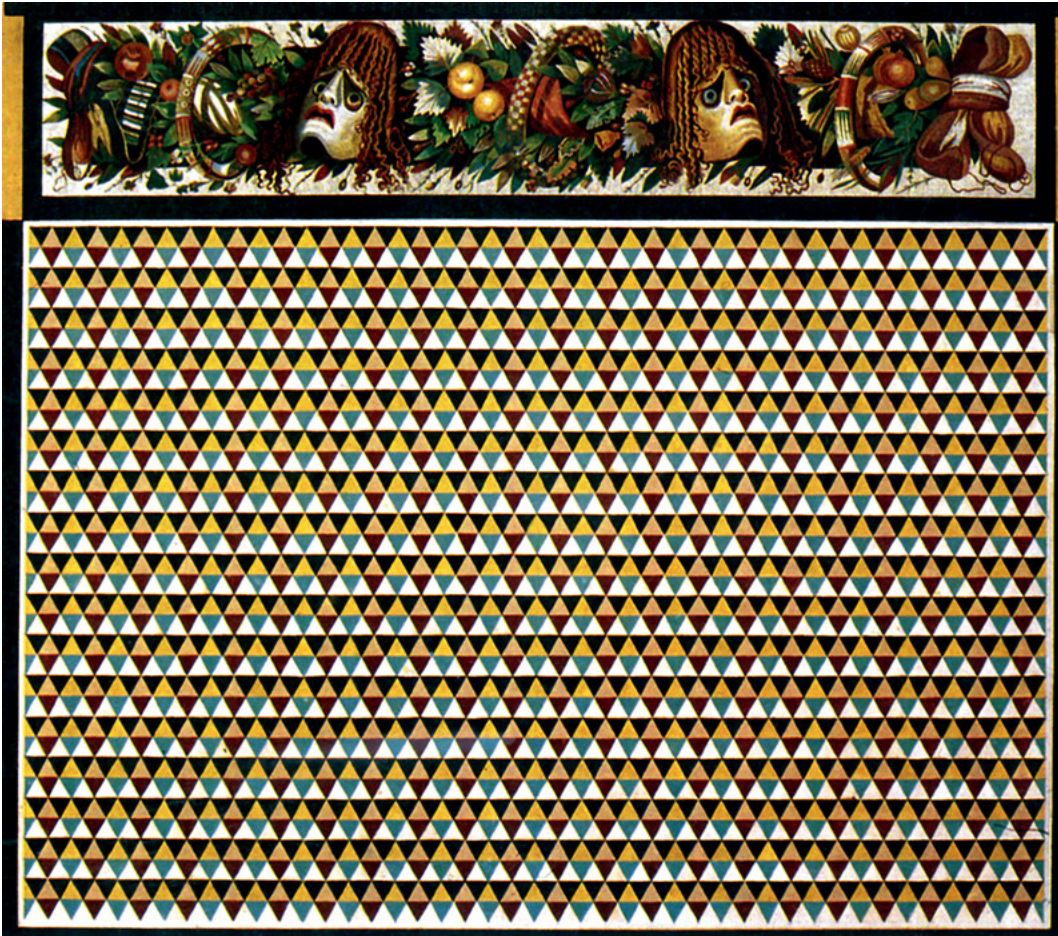


Abb. 7: Casa del Fauno, Fauces-Paviment: Opus sectile und Schwellmosaik mit Ranken und Masken.

Der Wand-Decor aus der Phase des ersten Stils ist an den beiden Seitenwänden der Fauces symmetrisch angelegt (Abb. 5–6). Auf eine violette Plinthe folgte ursprünglich ein schwarzer Sockel mit einem dreidimensionalen Rhombenmuster²⁵, das auf das Opus sectile mit seinen verschiedenfarbigen Dreiecksformen Bezug nimmt²⁶. Den Übergang zur Mittelzone bildet ein Fries mit quadratischen Vorzeichnungen für einen sich perspektivisch entwickelnden Mäander, von dem sich Reste in Gelb, Violett und Blau erhalten haben (**Abb. 8**). Auf Höhe des Oberkörpers des Eintretenden beruhigt die Orthostatenzone den Wandaufbau. Zwei breite, hochkant gestellte Orthostaten mit einer dunklen Marmorimitation flankieren einen schmalen mit einer hellen Alabasterimitation (Abb. 6). Alle drei Orthostaten besitzen eine einheitliche, gelbe Rahmung²⁷. Es folgt eine ornamentale Doppelleiste mit einem polychromen, perspektivischen Zungenmuster. Sie stellt den Übergang zu einer Quaderreihe mit alternierenden Läufern (mit Marmorimitation) und Bindern (in hellem Rot mit grüner Einfassung) her²⁸. Darüber folgt das Epistyl. Bis hierher alternieren an der Wand statische und illusionistisch gemalte Elemente, monochrom kolorierte Quader und aufwendige Marmorimitationen. Maßstäblich gedacht handelt es sich um ein kleinformatiges Mauerwerk. Insbesondere die kleinteiligen Zonen des Übergangs sind mit aufwendigen Mustern (Mäander, Pfeifenfries) bemalt. Besonders spektakulär ist der Umstand, dass an die Stelle des Zahnschnittgesimses,

²⁵ Der Bereich wurde später neu ausgestattet, s. Laidlaw 1985, 175 f.

²⁶ Mit weiteren Beispielen Ling 1991, 17; Barbet 2009, 29.

²⁷ Mau 1882, 43.

²⁸ Laidlaw 1985, 177; Mau 1882, 43 f.



Abb. 8: Casa del Fauno, Fauces (7/53), Westwand, Detail Sockel-/Mittelzone.

welches das Epistyl üblicherweise abschließt, ein balkonartiger Gesimsvorsprung tritt. Er wurde ursprünglich von zoomorphen²⁹ Konsolen getragen und ist an der Unterseite kassettiert. Zugleich fungiert er als Stylobat für die plastisch ausgeführten, prostylen Säulchen der sich darüber erhebenden Prunkarchitektur. Bei den Kassetten der Gebälkunterseite handelt es sich um eine der frühesten erhaltenen Stuckkassetten im italischen Raum überhaupt³⁰. Die Kassettendeckel zeigen gemalte Büsten, möglicherweise Götterköpfe (**Abb. 9**)³¹. Die vier vor die Rückwand gesetzten



Abb. 9: Casa del Fauno, Fauces (7/53), Ostwand, Kassettierung der Unterseite des Stuckgebälks.

korinthischen Stucksäulen auf Sockeln mit violett-gelber Marmorimitation trugen ihrerseits ein nicht erhaltenes Stuckgebälk, auf dem ein dreieckiger Giebel auflag (**Abb. 10**)³². Die violetten Sockel korrespondieren mit den violetten Dreiecken des Opus sectile am Boden³³. In der dahinterliegenden Wand befand sich mittig ein zentraler dorischer Scheintürdurchgang mit geschlossenen Türen. Zu beiden Seiten ist die Außenwand mit einem einfachen Wand-Decor ersten Stils versehen. Auf einen gelben Sockel folgen ein violettes Gesims und isodome Quader. Die Hauptzone

²⁹ Bezüglich der Tiere liegt eine widersprüchliche Überlieferungssituation vor; diskutiert bei Laidlaw 1985, 177.

³⁰ Lipps 2018, 127.

³¹ Heute noch sind in den Kassetten Kopfprofile erkennbar, s. Fiorelli 1862, 240f.; Fiorelli 1875, 155 spricht sie als Schutzgötter des Hauses an; Bergmann 2008, 112 Abb. 2.

³² Auch die korinthischen Kapitelle sind verloren, sie wurden jedoch schon frühzeitig mit den Kapitellen der Basilika von Pompeji und dem Rundtempel von Tivoli verglichen, s. Zevi 1998, 26.

³³ Fant 2007, 336.



Abb. 10: Casa del Fauno, Fauces (7/53), Westwand, Detail Oberzone.

wird von großen schwarzen Orthostaten eingenommen, in der Oberzone sind es Quader mit Marmorimitation. Auch die plastische Scheinarchitektur wird somit als eine in Stuck realisierte Prunkarchitektur aufgefasst.

Der Schwellbereich am Übergang zum Atrium war durch ein figürliches, polychromes Mosaik besetzt, das auf den Eintretenden hin orientiert war (49×281 cm)³⁴ (Abb. 7). Zwei symmetrisch platzierte, tragische Masken sind in ein dichtes Geflecht von Blüten, Früchten und Girlanden eingesetzt; sie teilen die Girlande in drei etwa gleich große Abschnitte. Die Masken rahmen den Rankenabschnitt im Zentrum des Durchgangs und flankieren dadurch auch den mittig in das Atrium Eintretenden. Das Schwellmosaik fordert so zum Innehalten auf. Mit den Masken öffnen sich zahlreiche Konnotationenfelder³⁵. Sie spielen auf das Theater und die Welt des Bacchus an, konnotieren aber auch in allgemeinerer Weise Bildung und Kultur, Wohlergehen und *luxuria*³⁶. Im Durchgangsbereich wird somit ein komplexer Assoziationsrahmen eröffnet, der auf verschiedene atmosphärische Optionen des Hauses einstimmt³⁷. Doch in der alltäglichen Praxis wird man die Schwelle mehr oder minder achtlos überschritten haben, sodass für das Schwellmosaik eine eher rasche, oberflächliche Wahrnehmung denn ein intensives Betrachten vorauszusetzen ist.

³⁴ Heute Neapel, NM 9994; Maße bei Wohlgemuth 2008, 128.

³⁵ Eine ‚rein ornamentale‘ Wahrnehmung (so postuliert bei Pesando 1997, 95 Anm. 216) figürlicher Darstellungen ist ausgeschlossen.

³⁶ Zevi 1998, 30 geht hier noch einmal weiter, möchte er die Masken doch als einen Hinweis darauf verstehen, dass der Besucher nun selbst ‚on a stage‘ agiere, den Raum der Tragödie betrete – und dies sei der Palast. Solche Assoziationsketten sind freilich nicht ausgeschlossen, allerdings auch nicht verifizierbar und auch wohl nicht besonders wahrscheinlich.

³⁷ Anders Zevi 2000, 120, der das Schwellmosaik im Zusammenhang mit der Tempelfassade der Fauces konkret als Verweis auf die *sanctitas* des Hauses liest.



Abb. 11: Casa del Fauno, Blick in das tuskanische Westatrium (I/27).

Die Fauces sind als Zwischenraum konzipiert, der das Erlebnis des Hauses für den Eintretenden intensiviert. Vom einfachen Vestibulum her wirken die Farbigeit und Komplexität des Fauces-Decors überwältigend. Die Pilasterrahmung wertet den Durchgang auf, der ansteigende Boden macht den Anstieg auf das ‚Niveau‘ des Hauses erlebbar, das Opus sectile führt den Blick vorwärts zum Atrium, während das Maskenmosaik noch einmal innehalten lässt, bevor der Hof betreten wird. Die Fauces sind aber nicht ausschließlich auf den Eintretenden hin entworfen. Pilasterrahmen, Opus sectile und abschüssiger Boden geleiten auch denjenigen, der das Haus verlässt. Vor allem ist die spektakuläre Scheingeschosszone von demjenigen, der die Fauces durchschritt, aufgrund der Höhe, in der sie angebracht war (der Stylobat befindet sich auf 3 m Höhe), wohl kaum wahrgenommen worden³⁸. Gut sichtbar ist diese Zone für diejenigen, die bei geöffneten Haustüren schräg in die Fauces hineinblicken, vor allem aber für diejenigen, die sich im Südflügel des Atriums befinden und schräg zurückblicken (Abb. 5)³⁹. In der Eingangszone wird somit den ‚außenstehenden‘ und ‚innenstehenden‘ Betrachtern eine aufwendige Prunkarchitektur präsentiert. Der Decor rechnet mit verschiedenen Perspektiven.

Mit dem Betreten des **tuskanischen Atriums (I/27)** öffnet sich der Raum (**Abb. 11**). Sein wohl im späten 2. Jh. v. Chr. neu eingebrachter, schwarzer Lavapesta-Boden bot einen neutralen, in poliertem Zustand sicher hochwertig und edel wirkenden Grund⁴⁰. Davon hob sich das ebenfalls in das späte 2. Jh. v. Chr. gehörende, weiße Travertin-Impluvium im Zentrum des Atriums ab

³⁸ Anders Dickmann 1999, 91, der demgegenüber annimmt, das Opus sectile sei aufgrund der spektakulären Scheingeschosszone kaum wahrgenommen worden.

³⁹ Bergmann 2008, 113 hält die rückwärtsgewandte Perspektive vom Atrium Richtung Fauces für irrelevant und belegt dies mit einem Foto, das vom Tablinum axial auf die Fauces gerichtet ist. In der Tat ist diese Perspektive wenig spektakulär, umso interessanter sind die Schrägansichten vom Atrium aus – der axiale Blick stellt einen Sonderfall dar.

⁴⁰ Darunter liegt ein roter Cocciopesto, bei dem es sich um das Paviment der Vorgängerphase gehandelt haben muss.



Abb. 12: Casa del Fauno, Impluvium mit moderner Kopie des tanzenden Satyrn („Faun“) – fälschlich im Zentrum des Impluviums aufgestellt.

(Abb. 12)⁴¹. Von der Travertineinfassung gerahmt wurde ein polychromes Opus sectile aus Schiefer, Palombino und buntem Kalkstein⁴². Anders als in den Fauces besteht die Grundeinheit des Decors hier aus Rauten, wobei jeweils vier weiße, zwei violette, zwei grüne und eine zentrale gelbe Raute eine Großraute ergeben. Zwischen solch zusammengesetzten Rauten sind große grüne Rauten verlegt, deren Zentrum ausgespart ist, sodass hier eine kleine weiße Raute eingesetzt werden konnte. Wieder ist es dem Auge möglich, die Decor-Elemente zu unterschiedlichen Mustern zusammenzusetzen. Durch seine Geometrie bietet das Opus sectile von allen Seiten des Atriums eine attraktive Ansicht. Seine besonderen Farbqualitäten entwickelt das Impluvium bei Regen, wenn die Steinfarben im nassen Zustand kräftig aufleuchten und im Wasser glänzen. Die Farben des Opus sectile wiederholen sich, wie sich zeigen wird, an der Atriumsrückwand.

Am nördlichen Impluviumsrand war die kleine bronzene Statue eines tanzenden Satyrn (sog. Faun) mit aufgeworfenem, nassem Haar und Panshörnern auf einem Reliefsockel mit der Darstellung hockender Panther aufgestellt⁴³. Seine Tanzhaltung ist in maximaler Weise labilisiert. Der nach vorn ausgreifende rechte Fuß ist mit dem Ballen aufgesetzt, der hintere linke tippt mit den Zehen auf. Der Körper ist stark tordiert, sodass die rechte Schulter deutlich nach unten abfällt. Die nach oben abgewinkelten Arme gleichen die Bewegung aus. Indem die Statue auf der Nordseite des Impluviums aufgestellt war, ergaben sich verschiedene Effekte. So dürfte sie, wenn das Licht von

⁴¹ Das Paviment des Hofbereichs bestand ursprünglich aus einem roten Opus signinum (Cocciopesto) und wurde nachträglich durch ein dunkles Opus signinum (Lavapesta) ersetzt. Der Boden existierte bereits, als das Travertinimpluvium das ältere Tuffimpluvium ersetzte; s. Pernice 1938, 91.

⁴² Nachträglich mit Buntmarmoren verändert, s. PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 99 Abb. 19; Original heute in Neapel, NM.

⁴³ Satyr: Neapel NM 5002; Fiorelli 1862, 241; Fiorelli 1875, 155. Das 1851 von dem französischen Architekten Alfred-Nicholas Normand aufgenommene Foto zeigt die Basis in situ, s. Coco 1981, Abb. 1–2; s. Moss 1985, 342; vgl. die Ansicht bei den Brüdern Niccolini (Niccolini – Niccolini 2016, 147 Taf. 9) sowie die Ansicht bei Teodoro Ducière aus dem Jahr 1854 (Miraglia – Osanna 2015, 67 Abb. 11); heute im Zentrum des Beckens rekonstruiert. Eine ausführliche Diskussion bei Pesando 1997, 99 f.; Dickmann 1999, 305.



Abb. 13: Casa del Fauno, Wange eines frühen Tisches des 2. Jhs. v. Chr.

Süden durch das Compluvium einfiel, im Lichtkegel gestanden haben. Sofern das Impluvium mit Wasser gefüllt war, wird sich der Satyr darin gespiegelt haben. Licht- und Spiegeleffekte wurden offensichtlich zur Inszenierung von Decor eingesetzt. Vor allem lag der Raumakzent dadurch nicht in der symmetrischen Vertikalachse des Hofes, sondern war in Richtung des Tablinums verschoben. Die ausgesprochen agile, anmutig tanzende Figur bot verschiedene attraktive Ansichtsseiten – auch wenn die Ansichtsseite von vorn privilegiert war. Mit einer Höhe von 78 cm fällt die Statue unterlebensgroß aus. Der erwachsene, aufrechtstehende Betrachter überragt auch die gesockelte Statue deutlich und vermag sie zu ‚überblicken‘. Folglich wurden weder der Blick ins Tablinum noch die Blickbeziehungen innerhalb des Atriums gestört. Auch Statuen- und Betrachterkörper treten nicht in Konkurrenz zueinander⁴⁴. Durch seine geringe Größe, sein auffälliges Material und die kunstvolle Haltung fordert der Satyr jedoch die Aufmerksamkeit des Betrachters ein.

Bereits für das ausgehende 2. Jh. v. Chr. darf man m. E. annehmen, dass hinter dem Satyr, in der Achse des Eingangs, ein Tisch aufgestellt war⁴⁵. Erhalten hat sich eine Travertin-Tischwange mit Löwentatzen und Voluten-Decor (**Abb. 13**)⁴⁶. Wie alle frühen Tische ist auch dieser auf eine Ansicht hin konzipiert⁴⁷. Pernice nahm daher an, dass solche Tische ursprünglich nicht dazu gedacht waren, frei im Raum zu stehen. Tatsächlich mag es sich um eine Tischform handeln, die aus Griechenland übernommen und daher zunächst ‚falsch‘, den römischen Gepflogenheiten entsprechend, verwendet wurde, bevor der Typus im Laufe der Zeit an die spezifisch römischen Bedürfnisse angepasst wurde. Dazu würde passen, dass man laut Varro (116–27 v. Chr.) zunächst Cartibula (später als Monopodia bezeichnet) verwendete, bevor man dazu überging, hinter dem Impluvium schwere Marmortische aufzustellen (Varr. Ling. 5,125): *Altera vasaria mensa erat lapidea*

⁴⁴ Negativ aufgefasst bei Jung 1984, 72: „Aber was sollen wir nun mit dem armen Faun, der dem Haus VI 12 den Namen gab? Mit seinen 78 cm steht er so hoffnungslos verloren in dem beinahe 17 m tiefen Saal, dass sich sogar der eiligste Tourist zu einem Kniefall veranlasst sieht, um den kleinen Kerl doch einigermaßen eindrücklich ins Bild zu bringen.“

⁴⁵ So auch Pesando 1996, 205.

⁴⁶ Pernice 1932, 3 Nr. 5 mit Taf. 2,2; dort auch zu Typologie und Datierung.

⁴⁷ Pernice 1932, 4.

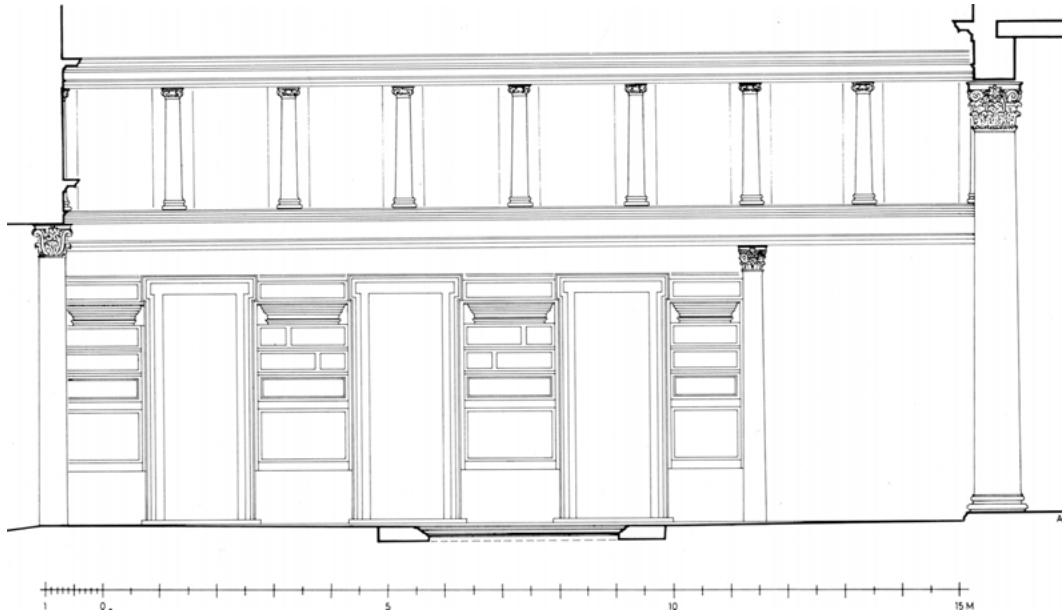


Abb. 14: Casa del Fauno, Westatrium, Rekonstruktion der Westseite (A. Hoffmann).

quadrata oblonga una columella; vocabatur cartibulum. Haec in aedibus ad compluvium apud multos me puero ponebatur et in ea et <cir>cum ea<m> aenea vasa: a gerendo cartibulum potest dictum. Der Übergang zu schweren zweibeinigen Steintischen am Impluvium könnte folglich in den Horizont der Neuausstattung der Casa del Fauno fallen. Mitte des 1. Jhs. v. Chr. könnte das ursprüngliche Exemplar durch einen (ebenfalls erhaltenen) Tisch aus pentelischem Marmor ersetzt worden sein⁴⁸. Mit dem Tisch hätte sich zwischen Impluvium und Tablinum eine vielfältig ‚bespielbare‘ Schaufläche befunden, die in ganz unterschiedliche Handlungszusammenhänge eingebunden werden konnte – man denke nur an die diversen Zeremonien, die den Gebrauch von Tischen voraussetzten⁴⁹. Durch Impluvium, Satyr und Tisch wäre zudem die Eingangsbachse in besonderer Weise betont gewesen.

Die Wände des Atriums unterstreichen durch ihre Höhe und großzügige Wandgliederung die Repräsentativität des Raumes (**Abb. 14–15**). Auf allen Seiten wird die Wand durch die hohen Zugänge zu den angrenzenden Räumen rhythmisiert⁵⁰. Im Osten und Westen sind es drei jeweils symmetrisch angelegte Räume sowie die auf ganzer Front geöffneten, ebenfalls miteinander korrespondierenden Alae. Im Norden, in der Achse des Eingangs, wird die breite Öffnung des Tablinums zu beiden Seiten von einem Türdurchgang eingefasst. Auf der Südseite werden die Fauces zu

⁴⁸ Von diesem Tisch sind zwei Tischträger, die in Greifenfüßen auslaufen und einen Ranken-Decor besitzen, erhalten (Cohon 1984, 309f., Nr. 174; Pesando 1996, 205). Er wird von den Brüdern Niccolini 1854 dargestellt und von Alfred-Nicholas Normand 1851 in situ fotografiert. Christopher Moss hat Tischfragmente im Neapler Museum mit dieser Dokumentation in Verbindung gebracht und als ursprünglichen Aufstellungsort das Atrium vorgeschlagen (Moss 1985, 342; Pesando 1997, 100f.; Abbildung von Niccolinis Zeichnung bei Niccolini – Niccolini 2016, 144–145 Taf. 8; auf dem bei Miraglia – Osanna 2015, 74 Abb. 19 abgebildeten Foto ist allerdings kein solcher Tisch zu sehen). Der Tisch habe den älteren Travertintisch ersetzt und direkt hinter dem Satyr in der Blickachse des Hauses gestanden. Aus dem Bereich des nördlichen Peristyls stammen zwei kaiserzeitliche Tischfunde. Zu einem der beiden gehören vier in Exedra (30/42) aufgefundene, marmorne Tischfüße, die in Löwentatzen enden (Neapel, NM 53396; s. Moss 1988, Kat. D11). Der zweite Tisch, ein Cartibulum aus pentelischem Marmor mit Tischfuß in Gestalt einer Sphinx, wurde im Jahr 1832 zwischen den Säulen des nördlichen Peristyls aufgefunden (Neapel, NM 6896; Fiorelli 1862, 252f.; Cohon 1984, 83f.; Moss 1988, Kat. A76).

⁴⁹ s. o. S. 35f.

⁵⁰ Zur Rhythmisierung durch die Reihung gleichartiger Elemente Ling 1991, 15; Dickmann 1999, 71.



Abb. 15: Korkmodell Fiorellis, Detail der Casa del Fauno, Südost-Ecke des Westatriums (Neapel, NM).

beiden Seiten von einem Durchgang zu einer Taberna flankiert⁵¹. Die Tabernae selbst besitzen einen unregelmäßigen Grundriss, gleichen dadurch den unregelmäßigen Straßenverlauf aus und machen eine symmetrische Konzeption des Atriums überhaupt erst möglich. Die Durchgangstüren zwischen Tabernae und Atrium, die im Zuge der Umbaumaßnahmen eingesetzt wurden⁵², liegen in Bezug auf den Taberna-Raum dezentral. Gerade darin kommt zum Ausdruck, dass man noch im beginnenden 1. Jh. v. Chr. auf ein möglichst symmetrisches, durch Türdurchgänge rhythmisiertes Atrium Wert gelegt hat.

Die Zugänge zu den an das Atrium anschließenden, verschließbaren Räumen erhielten im Zuge der Umgestaltungsmaßnahmen neue Travertinschwellen⁵³, die eine zweiflügelige Tür aufnahmen. Zur visuellen Einheitlichkeit dürften nicht zuletzt die heute verlorenen hölzernen Türgewände und Türflügel beigetragen haben. Sollte man für sie Nadelhölzer gewählt haben, so wäre mit einem hellbraunen Farbakzent zu rechnen, im Falle von Laubhölzern mit einem dunkelbraunen⁵⁴. Je nach gewählter Holzart muss auch die Maserung der Türen unterschiedlich ausgefallen sein. Besonders ansprechende Kontraste dürften sich bei dem von Plinius empfohlenen Tannenholz eingestellt haben⁵⁵.

Alle Türen öffneten sich jeweils vom Atrium aus in die Räume hinein, sodass die Türflügel nicht in den Innenraum ausgriffen und dessen Nutzung störten. Dadurch war das Atrium in semantischer Hinsicht als zentraler Raum konzipiert, auf den hin die anderen Räume orientiert waren. Diese Raumvorstellung bestätigt sich dadurch, dass sich auch die Tür zwischen Fauces und Vestibulum vom Atrium her gesehen nach außen öffnete. Die Türen definieren das Atrium folglich aus der Perspektive der Bewohner, nicht der Eintretenden⁵⁶.

⁵¹ Faber – Hoffmann 2009, 51. Der Übergang zu Steintischen im Impluvium könnte folglich in den Horizont der Neuausstattung der Casa del Fauno fallen. Die Autoren verweisen auf die Nachträglichkeit dieses Eingriffs; zu den späteren Tischen, s. u. S. 493–496; vgl. die Planzeichnung von Faber – Hoffmann 2009 für diese Phase, die hier ebenfalls echte Durchgänge vorsieht.

⁵² Faber – Hoffmann 2009, 22 ohne zeitliche Einordnung dieser Veränderung. Der Wandstück ersten Stils im Atrium nimmt jedoch auf die Türdurchgänge Rücksicht. Dafür spricht auch, dass sie wie die anderen Zugänge Travertinschwellen erhalten haben.

⁵³ Laidlaw 1985, 174.

⁵⁴ Diesen Hinweis verdanke ich Tobias Busen; zu häufig verwendeten Holzarten Oremus 2012, 81.

⁵⁵ Plin. nat. 16,225; Vitruv. 1,2,8 indes empfiehlt den Gebrauch von lokal verfügbarem Material.

⁵⁶ Dazu demnächst grundsätzlich Taylor Lauritsen.



Abb. 16: Casa del Fauno, Westatrium, Löwenkopfwasserspeier (Neapel, NM).

Die großflächige Wandgliederung ersten Stils an der Rückwand des Atriums⁵⁷ verleiht dem Hof einen großen Maßstab und eine horizontale Struktur (Abb. 14–15). Auf eine nachträglich restaurierte, ursprünglich grüne, vielleicht mit einem roten Wellenband versehene Sockelzone⁵⁸ folgt ein gelber Gurt. Die Orthostaten setzen dadurch höher als in den Fauces an und sind – obwohl sie horizontal liegen – annähernd genauso hoch. Ihre monumentale Wirkung wird noch einmal dadurch gesteigert, dass sie die gesamte Wandbreite zwischen den Türöffnungen ausfüllen. Indem für die Orthostaten Schwarz gewählt wurde, steht der Akteur nicht nur auf einem schwarzen Boden, sondern ist auch auf Oberkörperhöhe von schwarzen Flächen umgeben. Darüber schließen ein vorspringendes, weißes Paneel sowie zwei Reihen isodomer Quader in Gelb, Violett und Grün an. Farbigkeit wird somit in der Zone oberhalb der Köpfe der Betrachter entfaltet⁵⁹. Die Wandzone schloss mit dem Epistyl und einer weiteren Quaderlage ab. Die Obergeschosszone war vermutlich durch eine kleine ionische Halbsäulenordnung gestaltet⁶⁰, die den Blick in die Höhe gelenkt und so das Raumvolumen erfahrbar gemacht haben dürfte. Bis zum Dachansatz dürfte der Raum etwa 9 m in der Höhe gemessen haben⁶¹. Zur Dachzone des Compluviums haben Löwenkopfwasserspeier und Eckspeier in Löwenkopfform gehört (**Abb. 16**)⁶². An der Dachöffnung, am Übergang vom Innenraum zum Außenraum, blicken dadurch Löwen ins Atrium hinab⁶³. Sie organisieren den Klang des Wassers, indem sie den Wasserstrahl gebündelt in das Impluvium fließen lassen.

⁵⁷ Laidlaw 1985, 180f. mit Abb. 42.

⁵⁸ Dies schlussfolgert Mau 1882, 44 aus der Farbigkeit der Alae, die er auf das Atrium übertragen möchte; vgl. Laidlaw 1985.

⁵⁹ Über dem Epistyl, Fries und Zahnschnittgesims beschreibt Mau eine weitere Lage heute nicht mehr erkennbarer isodomer Quader; Mau 1882, 45; vgl. Laidlaw 1985, 181.

⁶⁰ Hoffmann 1980, 37f., der die von R. von Schöfer zugenommene Zuweisung der Kapitelle an ein Obergeschoss des Peristyls mit Hinweis auf fehlende Balkenaufleger zurückweist und Parallelen für seine Rekonstruktion diskutiert; Kockel 1986, 495 mit Abb. 32 (Rekonstruktion A. Hoffmann); Faber – Hoffmann 2009, 51; vgl. Pesando 1997, 96f.; Zevi 2000, 121 sieht in dieser zweigeschossigen Anlage einen Verweis auf Palastaulen bzw. im italischen Kontext auf die Basilika.

⁶¹ Erschlossen aus der Rekonstruktionszeichnung von Adolf Hoffmann, hier Abb. 14.

⁶² Von Rohden 1880, 9–11; Taf. 5,2 mit Abbildung des Objekts in Neapel, NM 5171; er spricht sich für eine Zuweisung der Löwenkopfwasserspeier an das Compluvium aus; erneut Känel 2010, 263.

⁶³ Die Traufrinne in Löwenform stammt aus Raum (31/44), s. Overbeck – Mau 1884, 352f.; Rudi Känel wies mich darauf hin, dass diese aufgrund ihrer Materialität wohl mit dem Compluvium des Atriums in Verbindung zu bringen seien.



Abb. 17: Casa del Fauno, Tablinum (13/33).

Das Atrium besitzt folglich durch seine Größe, den schwarzen Boden, die großzügige Wandgliederung, die Zweigeschossigkeit, die alternierenden Decor-Ordnungen und den Dach-Decor einen repräsentativen Zuschnitt. Der symmetrische Grund- und Aufriss sowie der einheitliche Decor tragen dazu bei, einen kohärenten, in sich geschlossenen Decor-Raum zu schaffen.

Von den an das Atrium angrenzenden Räumen besonders herausgehoben sind jene drei, die sich auf ganzer Front zum Hofbereich hin öffnen: das in der Achse gelegene Tablinum sowie die beiden seitlichen Alae. Sie sind aufgrund ihrer architektonischen Gliederung weder reine Aufenthaltsräume noch im engeren Sinn Teil der offenen Durchgangssituation im Atrium. Durch ihre breite Öffnung sind sie in ihrer Wahrnehmung und in den Handlungen, die hier stattgefunden haben, ganz auf das Atrium bezogen. Wand- und Bodengestaltung lassen sie jedoch als eigenständige Raumteile erlebbar werden. Sie sind auf diese Weise als Aufenthaltsräume und, wie sich zeigen wird, auch als Gelageräume konzipiert⁶⁴.

Das **Tablinum (13/33)** besetzt die zentrale Blickachse, die sich vom Eingang aus ergibt (**Abb. 17**). Seine breite Öffnung wird von kannelierten Pilastern eingefasst⁶⁵ und dadurch besonders akzentuiert. Auf der nördlichen Rückwand öffnet sich ein großes Fenster auf annähernd der gesamten Breite des Raumes und bietet einen Durchblick in das rückwärtige Peristyl, auf die Alexander-Exedra und, darüber hinweg, zum Vesuv. Die Seitenwände im Westen und Osten sind von jeweils zwei hochrechteckigen Fenstern unterbrochen, die dem Raum eine pilasterartige Gliederung verleihen. Die Wandgliederung nimmt auf diesen Rhythmus Bezug. Die Sockelzone fällt

⁶⁴ Vorsichtiger formuliert bei Dickmann 1999, 97 f.

⁶⁵ Pernice 1938, 91 beobachtet, dass die Pilaster z. T. „auf dem weißen Tessellatmosaik stehen und deshalb jünger sind als der Boden des Tablinum.“ Weiterhin zeigt sich, dass unter dem Stuck Reste von Ziegeln sichtbar sind. Es ist daher plausibel, die Tablinumpilaster einer deutlich späteren Restaurierungsphase zuzuweisen, allerdings halte ich es für sehr wahrscheinlich, dass das Tablinum bereits ursprünglich durch kannelierte, wohl aber weniger mächtige Pilaster eingefasst war. Pesando 1997, 109 – allerdings völlig hypothetisch – mit der Annahme ionischer Kapitelle und dorischem Gebälk. Die Tablinumpilaster sind jedoch nicht nur einer späteren antiken Erneuerung zuzuweisen, sie sind darüber hinaus auch modern restauriert. Pia Kastenmeier verdanke ich den Hinweis auf die Beimischung von Lapilli im Restaurierungsstück.



Abb. 18: Casa del Fauno, Westala (11/29), Ansicht.

relativ niedrig aus, da der obere Abschluss der gerahmten, violetten Tafeln mit dem tiefen Fensteransatz zusammenfällt. Auf einen gelben Gurt folgten (weitgehend verloren) auch hier schwarze Orthostaten, welche die Wandwangen zwischen den Fenstern füllten, in ihrer Farbigkeit jedoch auf das Atrium bezogen waren. Sie waren vertikal gestellt, reichten dadurch höher hinauf als im Atrium und betonten so die Vertikale der Seitenfenster zusätzlich. Darüber folgten eine friesartige Leiste und Quaderreihen⁶⁶.

Auch am Boden wird die Bedeutung des Raumes markiert. Gegenüber dem Atriumniveau war das Tablinum leicht erhöht. Im Schwellbereich war ursprünglich ein polychromes, perspektivisches Mäandermosaik verlegt⁶⁷, das auf das Erlebnis eines ‚Illusionsraums‘ vorbereitete⁶⁸. Im Tablinum selbst fasst ein breiter weißer Mosaikstreifen ein polychromes, annähernd quadratisches Opus sectile ein. Im Vergleich zu den Sectilia in den Fauces und im Impluvium fällt dieses noch einmal aufwendiger aus. Rauten in Schiefer, Palombino und Kalkstein sind alternierend aneinandergesetzt, sodass sich ein Kippeffekt zwischen flächiger und räumlicher Wahrnehmung einstellt. Dieser Würfel-Decor hat den Vorteil, dass alle Ansichtsseiten – von vorn, von hinten und durch die seitlichen Fenster – attraktiv sind⁶⁹. Durch seine Rahmung wird das Paviment als Schaufläche inszeniert, zieht den Blick auf sich. Im Tablinum werden folglich über geometrische Formen – das Mäandermosaik und das perspektivische Opus sectile – Perspektivität und Bewegung, Stabilität und Dynamik thematisiert. Der weiße Randstreifen gibt einen Anhaltspunkt für die Aufstellung von Klinen und/oder anderen Möbeln.

Die **seitlichen Alae** unterscheiden sich in ihrem architektonischen Zuschnitt voneinander. Während die westliche Ala (11/29) auf ihrer Südseite mit dem angrenzenden Cubiculum (10/32) über eine Tür verbunden ist (**Abb. 18–19**)⁷⁰, öffnet sich die östliche Ala (15/30) über ein breites

⁶⁶ PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 108 Abb. 31; 140f. Abb. 84a.

⁶⁷ Heute Neapel, NM sala 61; s. PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 108. 110 Abb. 33; zu den Schwierigkeiten der Lokalisierung Pernice 1938, 91f.

⁶⁸ Heute Neapel, NM (ohne Inv.).

⁶⁹ Bei dem Raum handelt es sich nicht um einen Durchgangsraum. Die Erklärung von Clarke 1991, 84, das Opus sectile sei gewählt worden, weil es sich um einen „dynamic passageway space“ gehandelt habe, lässt sich weder architektonisch-strukturell noch aufgrund der Nutzung plausibel machen.

⁷⁰ Der Bereich des Türdurchgangs ist umfassend modern restauriert. Das Niveau der Schwelle liegt jedoch knapp 10 cm unter dem Pavimentniveau von Raum (10/32). Die Schwelle ist aus Lava wie jene des Servicetrakts. Sie scheint im Zuge der Neugestaltung der Schwellen des Westatriums mit Travertinschwellen nicht verändert worden zu sein.



Abb. 19: Casa del Fauno, Westala (11/29), Lithostroton mit Taubenemblem.



Abb. 20: Casa del Fauno, Ostala (15/30), Ansicht vor Zerstörung im Zweiten Weltkrieg.

Fenster in ihrer Rückwand auf den Osttrakt des Hauses (**Abb. 20–21**)⁷¹. West- und Osttrakt waren so durch Sichtbeziehungen aufeinander bezogen. Beide Alae sind in ihrem Wand- und Boden-Decor vom Atrium abgesetzt. Ihr Paviment besteht aus einem polychromen Lithostroton mit einem zentralen, figürlichen Mosaikemblem⁷². In der Westala scheinen sowohl das Lithostroton als auch das Emblem aufgrund ihrer gröberen Fertigungstechnik nachträglich restauriert worden zu sein.

⁷¹ Der Bereich ist im Zweiten Weltkrieg zerstört und danach (falsch) mit einer geschlossenen Wand restauriert worden. Overbeck – Mau 1884, 350 erwähnen die breite Fensteröffnung.

⁷² PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 102 Abb. 24.



Abb. 21: Zweigeteiltes Emblema mit Katze und Rebhuhn sowie Enten und Schalentieren aus der Ostala (15/30) der Casa del Fauno (Neapel, NM 9993).

Gerade in dieser Reparatur kommt das Bemühen um eine analoge Gestaltung der Raum-Pendants besonders deutlich zum Ausdruck. Die Decor-Disposition – Mittelbild mit umgebendem Lithostroton – lässt es möglich erscheinen, dass entlang der Wände Möbel aufgestellt waren, zum Beispiel Klingen für Gelage.

Figürlichkeit, Farbigkeit und mittige Platzierung, aber auch die geringe Größe der Emblemata machten sie zu einem Blickfang. Auf den Eingang ausgerichtet waren sie nur für denjenigen gut wahrnehmbar, der unmittelbar davorstand. Befand sich der Betrachter im Raum, etwa auf einer Kline, so ergaben sich verschiedene Schrägansichten. Eine solche Form der Bildpräsentation mag eine oberflächliche, beiläufige Wahrnehmung befördert haben. Vielleicht sind für die beiden Emblemata auch deshalb auf den ersten Blick verständliche, leicht ‚überblickbare‘ Bildthemen gewählt worden. Das Emblema der **westlichen Ala (11/29)** zeigt, von einem schwarz-weißen Rahmen (57,5×58,5 cm)⁷³ eingefasst, zwei vor einem offenen Schmuckkästchen hockende Tauben (Abb. 19); eine dritte hat auf dem Rand des Kästchens Platz genommen. Zwei der Tauben sind damit beschäftigt, eine Perlenkette aus dem Kästchen herauszuziehen⁷⁴. Der schwarze Grund erzeugt zusammen mit der Kette eine Atmosphäre von Kostbarkeit, die durch das Treiben der Vögel konterkariert, ins Heitere überführt wird. In der **östlichen Ala (15/30)** ist das Emblema (50×50 cm) zweigeteilt (Abb. 21)⁷⁵. Im oberen Bildfeld erscheint ein dynamischer Tierkampf – eine hell-dunkel gescheckte Katze schlägt ein Rebhuhn mit prächtigem Gefieder. Nicht weniger farbenfroh, aber deutlich ruhiger fällt das untere Bildfeld aus. Im Bildvordergrund des ‚Stillebens‘ sind verschiedene Schalentiere, Fische und tote Vögel ausgebreitet, während im Hintergrund zwei Enten schwimmen. In einem Bild sind ganz unterschiedliche sinnliche Aspekte zusammengeführt.

Der kostbare, polychrome Boden-Decor mit den mittigen Emblemata hebt die Alae vom Durchgangsbereich des Atriums ab. Auch in ihrem Wand-Decor sind sie als Pendants gestaltet⁷⁶. Beide

⁷³ Blake 1930, 132; Pernice 1938, 165; Clarke 1982, 663.

⁷⁴ Heute Neapel, NM s. n. 32; Fiorelli 1875, 155. Aufgrund seiner schlechteren Qualität (kein Vermiculatum) ist es möglicherweise ein frühkaiserzeitlicher Ersatz eines älteren, verlorenen Emblemata, s. PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 103 Abb. 25; Pesando 2006, 46.

⁷⁵ Heute Neapel, NM 9993; Fiorelli 1875, 155; Maße bei Wohlgemuth 2008, 135.

⁷⁶ Zur Ostala, s. PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 96. 98 Abb. 17.



Abb. 22: Casa del Fauno, Triclinium (12/35).

Alae dürften ursprünglich durch nicht-kannelierte Pilaster eingefasst gewesen sein (Abb. 20)⁷⁷. Auf eine violette Plinthe, die im Atrium fehlt, folgte in den Alae ursprünglich ein grüner Sockel, wohl ebenfalls mit Wellenornament⁷⁸, und ein Gurt, der aus kleinen Paneelen bestand. Die großen, liegenden, schwarzen Orthostaten setzten dadurch höher als die Orthostaten des Atriums an, sodass auch die anschließenden Wandabschnitte gegenüber dem Atrium leicht nach oben versetzt waren⁷⁹. Indem die horizontalen Orthostaten weit hinaufreichten, suggerierten sie eine enorme Raumhöhe. Die Wandzone schloss mit einem Gesims ab, darüber folgten drei Quaderreihen⁸⁰. Die Farbigkeit der Alae hat damit weitgehend der des Atriums entsprochen, die Decor-Zonen waren jedoch gegenüber dem Atrium versetzt. Dadurch wurde eine farbliche Einheitlichkeit erreicht, zugleich aber die Alae als eigenständige Raumteile abgesetzt.

Die übrigen Räume am Atrium waren verschließbar, unterschieden sich jedoch hinsichtlich ihrer Größe, ihres Raumschnitts und ihrer Durchfensterung. Bei den beiden das Tablinum flankierenden Räumen handelt es sich um geräumige Triclinia, die sich über große Fenster auf das rückwärtige Peristyl öffneten, während an den Längsseiten des Atriums kleinere, weitgehend dunkle Cubicula lagen. Die beiden Triclinia unterschieden sich hinsichtlich ihrer Einbindung in den Hauskomplex und ihrer Ausstattung.

Das **westliche Triclinium (12/35)** verfügte über zwei Zugänge – einen vom Atrium im Süden, einen zweiten vom Südperistyl her (**Abb. 22**). Die Türen lagen sich auf der Ostseite des Raumes in einer Achse gegenüber, sodass man den Raum für Gelage, aber auch als Durchgang zum Peristylhof nutzen konnte. Durch dieses Arrangement war nur für ein eher kleines Fenster Platz, das sich nach Norden, zum Peristyl hin öffnete. Das **östliche Triclinium (14/34)** besaß einen einzigen Türdurchgang auf der Südostseite des Raumes, dafür ein großes Nordfenster.

⁷⁷ Vgl. alte Fotografien, die die Ostala vor dem Bombenangriff des Zweiten Weltkriegs zeigen.

⁷⁸ Beobachtet für die Westala, s. Mau 1882, 42.

⁷⁹ So bereits Mau 1882, 46; vgl. Laidlaw 1985, 182f. Sichtbar auf Fotos, die die östliche Ala vor ihrer Zerstörung im zweiten Weltkrieg zeigen, vgl. hier Abb. 20.

⁸⁰ Farbigkeit bei Mau 1882 und René von Schöfer (nach 1912) unterschiedlich angegeben, s. Laidlaw 1985, 183.

Die unterschiedliche Platzierung von Durchgängen und Fenstern hatte zur Folge, dass sich der U-Schenkel der Klinenplatzierung im westlichen Triclinium auf der Westseite, beim östlichen, etwas größeren Triclinium auf der Ostseite befand. Beide Räume sind durch zwei hochrechteckige Fenster mit dem Tablinum verbunden, beide besitzen ein zentrales Emblemata. Aufgrund der unterschiedlichen Raumorientierung dürfte das Emblemata von Triclinium (12/35) nach Osten, jenes von Triclinium (14/34) nach Westen orientiert gewesen sein, sodass die Eintretenden es jeweils in Schrägsicht, die Klinennutzer auf dem Kopf sahen. Beide Emblemata sind von einem weißen Grundpaviment umgeben, ein schwarzer Randstreifen stellt den Übergang zur Wand her. Unterschiede ergeben sich im Detail. Während es sich im westlichen Triclinium (12/35) um ein weißes Lithostroton mit schwarzer Einfassung handelt, besitzt das östliche Triclinium (14/34) ein weißes Mosaik mit schwarzem Randstreifen. In beiden Triclinia invertiert somit ein hell-weißes Grundpaviment die Farbordnung des Atriums mit seinem schwarzen Boden, und dies sicher nicht zufällig. In den geschlossenen Räumen mit nach Norden weisenden Fenstern hat man offenbar einen hellen, Licht reflektierenden Boden bevorzugt. Dadurch dürften die beiden Triclinia gerade im Sommer angenehm kühl und dennoch hell gewesen sein.

Beide Triclinia besaßen ein mittiges, figürliches Mosaikemblemata. Im westlichen Raum (12/35) misst es inklusive Rahmen 117,3×117,5 cm, im etwas größeren, östlichen Triclinium fällt es etwas größer aus (Mittelbild: 85×85 cm; mit Rahmung: 163×163 cm). Beide Emblemata sind damit mehr als doppelt so groß wie die Emblemata der Alae und dürften die Raumwirkung maßgeblich dominiert haben (**Abb. 23–24**)⁸¹. Für die beiden Prunkräume wählte man jedoch sehr unterschiedliche Sujets, sodass sich verschiedenartige Raumatmosphären eingestellt haben dürften.

Das Emblemata in Raum (12/35) zeigt eine Vielzahl von Meerestieren, die im oberen Teil vor einem Himmel, im unteren Teil vor Wasser präsentiert werden (Abb. 23). Im Bildzentrum kämpft ein Oktopus gegen eine Languste, das Geschehen ist von zahlreichen verschiedenen Fischarten umgeben⁸². Das Bild entführt in einen maritimen Landschaftsraum, führt kostbare Speisefische sinnlich vor Augen, bietet aber auch ein dramatisiertes Kampfgeschehen⁸³. Mit seiner Scheidung in Wasser und Himmel besitzt es zwar eine Ansichtsseite, die Meerestiere sind aber von allen Seiten verständlich – auch von den Klinenplätzen aus. Umgeben ist das Bildfeld von einem nach außen gewendeten, opulenten Blatt- und Blütenfries, der in seiner Statik die Dynamik des Mittelbildes beruhigt. Die Farben von Mittelbild und Rahmung – verschiedene Blau- und Grüntöne – sind aufeinander abgestimmt.

Im östlichen Triclinium (14/34)⁸⁴ ist ein geflügelter Knabe auf einem Tiger mit Löwenkopf reitend dargestellt (Abb. 24). Dem vor dem Emblemata stehenden Betrachter zugewandt trinkt er aus einem großen Skyphos, während die Klinennutzer das Bild auf dem Kopf stehend sahen. Die Bildschemata des auf einem Panther, Leoparden oder Tiger reitenden Bacchus⁸⁵ und des Amor, der auf einer Katze reitet, sind hier ineinander verschränkt⁸⁶. Entsprechend hybrid und changierend

⁸¹ Neapel, NM 889 (zuvor 9997); Maße bei Wohlgemuth 2008, 131.

⁸² Zur Lokalisierung des Mosaiks Overbeck – Mau 1884, 351 (anders Fiorelli 1862, 241f.; Fiorelli 1875, 155, der die Mosaiken der beiden das Tablinum flankierenden Räume umgekehrt lokalisiert); zu Fischmosaik (mit weiterer Literatur) Haug, in Vorbereitung.

⁸³ Der Zusammenhang zwischen „kulinarischer Leidenschaft und Fischmalerei“ ist in der Literaturgattung der Halieutika hinterlegt; s. etwa Zanker 1998, 87.

⁸⁴ Heute Neapel, NM 9991; Maße bei Wohlgemuth 2008, 133.

⁸⁵ Ikonographische Vergleiche, s. Dunbabin 1978, 174–181.

⁸⁶ Auf den Mischwesencharakter des Tieres hinweisend bereits Blake 1930, 137; mit Hinweis auf die verschiedenen Bildtraditionen Daszewski 1994, 131–141; Wyler 2006, 157; Pesando 1997, 110f. schließt daraus allerdings auf den Heilscharakter der Bacchus-Religion. Die Darstellungsweise habe zur Folge „di rimarcare il carattere soteriologico della religione dionisiaca per coloro che vi si erano accostati. L’evocazione della felice condizione dell’iniziato ai misteri dionisiaci suggerita dal mosaico non dovrebbe costituire motivo di sorpresa se si considera che il culto bacchico aveva in Campania profonde radici ed una diffusione capillare [...]“. Nichts in dem genannten Raum deutet jedoch auf eine kultische Inanspruchnahme des Bildes. Anders Fiorelli 1862, 242, dann erneut etwa Zevi 1998, 36, der in der Gestalt



Abb. 23: Fisch-Emblema aus der Casa del Fauno, Triclinium (12/35) (Neapel, NM 889).



Abb. 24: Bacchus-Amor-Emblema aus der Casa del Fauno, Triclinium (14/34) (Neapel, NM 9991).

sind auch die Assoziationen, die das Bild aufruft. Es evoziert eine aphrodisisch-dionysische Festkultur im Allgemeinen oder konkreter die Pompe des Festgottes. Die Wahrnehmung kann sich aber auch stärker auf das festliche Ambiente, das Trinken oder den luxuriös-pompösen Habitus des Reitenden konzentrieren. Eingefasst ist das Mosaik von einer Girlande, in die Blätter, Blüten, Früchte und Masken verflochten sind, wobei die Masken jeweils auf der Mitte und den Ecken des Bildfeldes platziert und nach außen orientiert sind. Sie verdichten den zuvor aufgespannten Assoziationsrahmen. Auf einen weißen und gelben Rechteckrahmen folgt eine weitere Rahmenzo-

einen bacchischen Genius erkennen möchte. Verwandt ist ein Mosaik aus Delos, Maison du Dionysos (VI I), Hof C – auch hier wird Dionysos/Bacchus geflügelt dargestellt, s. Bruneau 1972, 289–293 Abb. 247–253. Taf. C1.2.

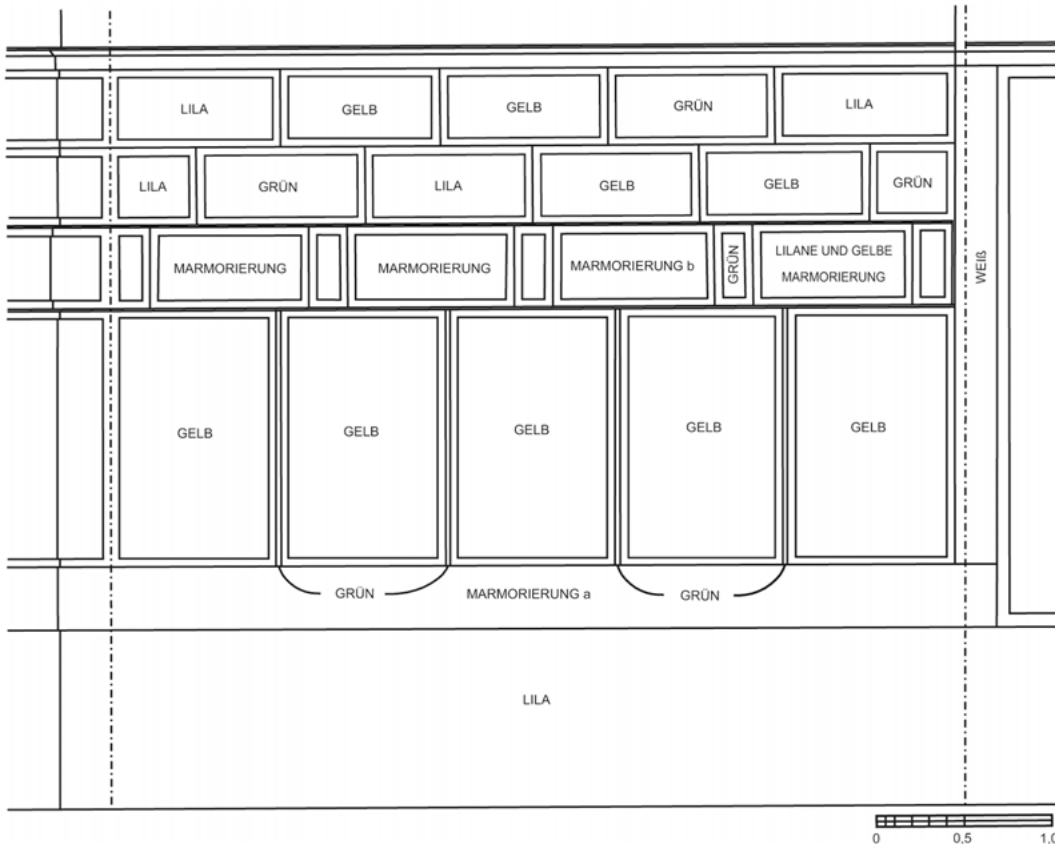


Abb. 25: Casa del Fauno, Triclinium (12/35), Rekonstruktion der Wandmalerei (Anne Laidlaw).

ne mit einem laufenden Hund. Das statisch-präsentative Mittelbild wird in seiner Wirkung folglich durch den prunkvollen Girlandenrahmen verstärkt und durch den laufenden Hund dynamisiert. Die Braun-, Gelb-, Rot- und Grüntöne sind gedeckt und aufeinander abgestimmt.

Zur atmosphärischen Differenzierung der Triclinia hat darüber hinaus ihr jeweils unterschiedlicher Wandaufbau beigetragen. Im westlichen Triclinium (12/35) wurde ein geradezu monumentaler Wandaufbau gewählt (**Abb. 25**). Im unteren Wandbereich kontrastierten ein violetter Sockel und ein breiter Alabastergurt, dann erst schlossen sich die vertikal platzierten gelben Orthostaten an, die durch grüne Trennlinien markant voneinander abgesetzt waren. In der anschließenden Quaderreihe alternieren marmorierte Binder und farblich intensive, monochrome Läufer. Auch die dann folgenden zwei Reihen isodomer Quader bieten mit einem Wechsel von Violett, Gelb und Grün ein lebendiges Farbspiel⁸⁷. Anders als im Atrium ist der Raumeindruck durch die gelben Orthostaten hell, über den Köpfen der Betrachter wird der Raum jedoch auch hier bunt. Im östlichen Triclinium (14/34) sind mit einer (späteren?) marmorierten Sockelzone vertikal platzierte, jedoch deutlich niedrigere Orthostaten kombiniert. Diese fallen durch ihre reiche Polychromie auf: Violette, gelbe und grüne Platten sind schwarz gerahmt⁸⁸. Der Wandaufbau erscheint dadurch im Ganzen kleinteiliger und kostbarer.

Im Vergleich zeigt sich, dass die beiden Triclinia aufgrund ihrer Nordfenster, ihrer pilasterartigen Fenstergliederung und ihres Pavimenttypus mit zentralem Emblema strukturell und visuell eng aufeinander bezogen sind. Unterschiede ergeben sich in architektonischen und decorativen

⁸⁷ Mau 1882, 50: „Und zwar sind die drei Farben hier so angeordnet, dass in jeder Reihe einmal zwei gelbe Rechtecke neben einander stehen.“

⁸⁸ Mau 1882, 49.

Details: Zugänglichkeit und Beleuchtung, aber auch Mosaiken und Wandgestaltungen fallen verschieden aus.

Von diesen großen, durchfensterten und reich ausgestatteten Triclinia unterscheiden sich die Cubicula am Atrium sowohl architektonisch als auch im Hinblick auf ihren Decor. Sie sind deutlich kleiner, waren von zweiflügeligen, sich nach innen öffnenden Türen verschlossen und besitzen nur kleine oder überhaupt keine Fenster. Im Zuge der Umgestaltungen um 100 v. Chr. haben sie einen einheitlichen Schwelltypus erhalten, sodass ihre Außenwirkung zum Atrium hin homogenisiert wurde. Hinter den Türen verbargen sich jedoch sehr unterschiedliche architektonische und decorative Lösungen.

- 1) Räume, die nur über eine einzige Tür von einem Hofbereich her erschlossen werden und für sich nutzbar waren. Dazu gehören Raum (9/31) auf der Westseite sowie der fensterlose Raum (17/28) auf der Ostseite. Bei geschlossenen Türen – und dies darf man am Atrium zumeist voraussetzen – dürfte es hier relativ dunkel gewesen sein.
- 2) Räume, die über einen Durchgang mit einem weiteren Raum verbunden sind und mit diesem eine Raumgruppe bilden. Dies trifft auf Cubiculum (10/32) zu, das über einen Durchgang an die nördlich anschließende Ala angeschlossen ist, sowie auf Cubiculum (8/5), das einen Durchgang zur südlich anschließenden Taberna besitzt. Durch diese Verbindungen mit anderen Räumen erhielten die beiden Cubicula einen spezifischeren Nutzungszuschnitt. Cubiculum (10/32) ist als Nebenraum der Ala nutzbar, Cubiculum (8/5) als Rückraum der Taberna. Beide Formen der Raumverbindung sind auch sonst häufig anzutreffen.
- 3) Räume, die eine Durchgangsfunktion besitzen. Dies gilt für Cubiculum (16/10), das von beiden Atrien her betreten werden kann. Wie bereits an Triclinium (12/35) gesehen, schließt dies nicht aus, dass Klinen aufgestellt wurden.

Aufgrund späterer Umgestaltungen kann die ursprüngliche Ausstattung dieser Räume nur ausschnitthaft rekonstruiert werden. Durch seine Pavimentausrüstung gegenüber den anderen Räumen herausgehoben war **Raum (17/28)** auf der Ostseite des tuskanischen Atriums. An seiner südlichen und östlichen Rückwand befindet sich eine L-förmige Plattform, mit größerem Mosaik pavimentiert, für die Aufstellung von zwei Liegen (**Abb. 26**)⁸⁹. Dabei handelt es sich in dieser Zeit um eine besonders innovative Lösung der Klinenplatzierung – es ist eines der ersten, über die Ausstattung greifbaren Biclinia⁹⁰. Im etwa quadratischen Eingangsbereich war ein kleines, figürliches, rahmenloses Emblema (39×37 cm)⁹¹ mit der Darstellung von Satyr und Mänade verlegt, die nackt ineinander verschlungen sind (**Abb. 27**). Auf den Eingang ausgerichtet stimmt das Bild den Eintretenden auf die Handlung im Raum ein, er steht regelrecht ‚im‘ erotischen Geschehen. Die Liegenden dürften das Bild aufgrund seiner Ausrichtung kaum intensiv betrachtet haben. Zwar hat das Bild die Handlung im Raum sicher nicht determiniert. Es mag aber durch seine schiere Präsenz das Geschehen stimuliert haben. Von der Wandausrüstung haben sich eine weiße Plinthe und ein gelber Sockel erhalten, die darüber anschließende Decoration stellt eine Erneuerung aus der Zeit des zweiten Stils dar⁹².

⁸⁹ PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 109–113 Abb. 35–38.

⁹⁰ Anguissola 2010, 132. 138.

⁹¹ Neapel, NM 27707; s. PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 113 Abb. 38. Maße bei Wohlgemuth 2008, 129.

⁹² Sie ersetzt hier eine ältere Wandmalerei im ersten Stil, s. PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 83.



Abb. 26: Casa del Fauno, Biclinium (17/28) am tuskanischen Atrium.



Abb. 27: Emblema mit Satyr und Mänade aus der Casa del Fauno, Biclinium (17/28) (Neapel, NM 27707).

Die drei **Räume auf der Westseite des tuskanischen Atriums (8/5; 9/31; 10/32)** wurden in der Zeit um 100 v. Chr., bei aller Unterschiedlichkeit ihrer strukturellen Einbindung, mit relativ einfachen Böden in Opus signinum ausgestattet⁹³. Hinsichtlich ihrer Wandgestaltung lassen sich die Räume kaum vergleichen, da sich umfangreichere Reste allein im nördlichen Cubiculum (**10/32**) erhalten

⁹³ In Raum (9/31) wurde nachträglich, als der Wandverputz im zweiten Stil erneuert wurde (Vorhangsockel), ein Lithostroton verlegt. Mau 1882, 38; PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 83; 99 Abb. 20; s. auch Strocka 1991, 103; zu den Befundbeobachtungen Pernice 1938, 92. Das Paviment des nördlichen Raumes (10/32) ist noch später, im Verlauf des 1. Jhs. n. Chr., erneuert worden.

haben (**Abb. 28–29**). Auf einen violetten Sockel und eine gelbe Leiste folgt eine Zone horizontaler schwarzer Orthostaten – der Wandaufbau ist bis hierher dem des Atriums verwandt. Die violetten, gelben und grünen Quader der anschließenden Quaderlage scheinen an den Wandecken in die Wand einzubinden⁹⁴. Darüber schließt die Wandzone mit dem Epistyl ab. Durch diese Decor-Disposition wird der untere Wandbereich betont, die Höhenerstreckung des Cubiculums negiert.

Der Bereich des tuskanischen Atriums erweist sich somit als ein **komplexes decoratives Ensemble**. Die Sequenz von Vestibulum, Fauces und Atrium erzeugt einen architektonischen Rhythmus, der sich durch unterschiedliche Raumvolumina und Helligkeiten bestimmt. Das Atrium mit seinem maximalen Volumen war bei Sonnenschein durch einen Lichtkegel erhellt, die angrenzenden Räume niedriger und dunkler. Orthogonal zu dieser Längsachse markieren die symmetrisch angelegten Alae eine Querachse, die jedoch nicht in der Mitte des Hofes platziert, sondern zum Tablinum hin versetzt ist. Die decorative Struktur nahm auf diese durch die Architektur vorgegebenen Achsen Bezug.

Am Boden wird die Längsachse durch die drei Opera sectilia in den Fauces, im Impluvium und im Tablinum akzentuiert. Sie sind nicht gleichzeitig wahrnehmbar und stiften doch einen visuellen Zusammenhang. Er erschließt sich dem fortschreitenden Betrachter, der dadurch das Tablinum mit dem aufwendigsten Opus sectile als Kulminationspunkt des Atriums wahrnimmt⁹⁵. Das Tablinum wird darüber hinaus durch eine profilierte Schwelle als Hauptraum dieser Achse inszeniert. Auch die Querachse ist durch Decor-Bezüge verstärkt. Die Alae waren als Pendants gestaltet und gegenüber dem Atrium abgesetzt. Dies gilt neben der (chronologisch älteren) Heraushebung durch rahmende Pilaster auch für die (neue) Gestaltung der Pavimente (Lithostroton mit figürlichem Mittelemblerma) und für den Wand-Decor ersten Stils. Für die Böden und Wände darf man daher voraussetzen, dass sie gezielt aufeinander Bezug nehmen. Möglicherweise akzentuierte ein Tisch Längs- und Querachse. Schließlich ergibt sich auch in der Vertikalen eine Bezugsachse: Mit den Wasserspeiern am Compluvium korrespondiert das polychrome Impluviumsbecken, das durch seine helle Travertineinfassung gegenüber dem umgebenden dunklen Lavapesta-Paviment des Atriums herausgehoben ist.

Nicht nur die Achsen, sondern auch die Gestaltung der Schwellen folgt einem übergreifenden Konzept. Alle durch Türen verschließbaren Cubicula sowie die zur Straßen hin liegenden Tabernae sind durch Travertin-Schwellensteine markiert. Offenheit und Geschlossenheit werden dadurch visuell klar kontrastiert. Dies impliziert, dass in verschließbaren Cubicula auf solche decorativen Bezüge zum Atrium oder zu den jeweils gegenüberliegenden Räumen verzichtet wurde. Travertin fand auch für die Tablinumsschwelle und die Impluviumseinfassung Verwendung. Auch darin manifestiert sich eine übergreifende Ausstattungsidee.

⁹⁴ Darüber sah Mau hier Epistyl, Fries und Zahnschnittgesims; Mau 1882, 48f.; Laidlaw 1985, 185.

⁹⁵ So auch Dickmann 1999, 91.



Abb. 28: Casa del Fauno, Cubiculum (10/32) am tuskanischen Atrium.

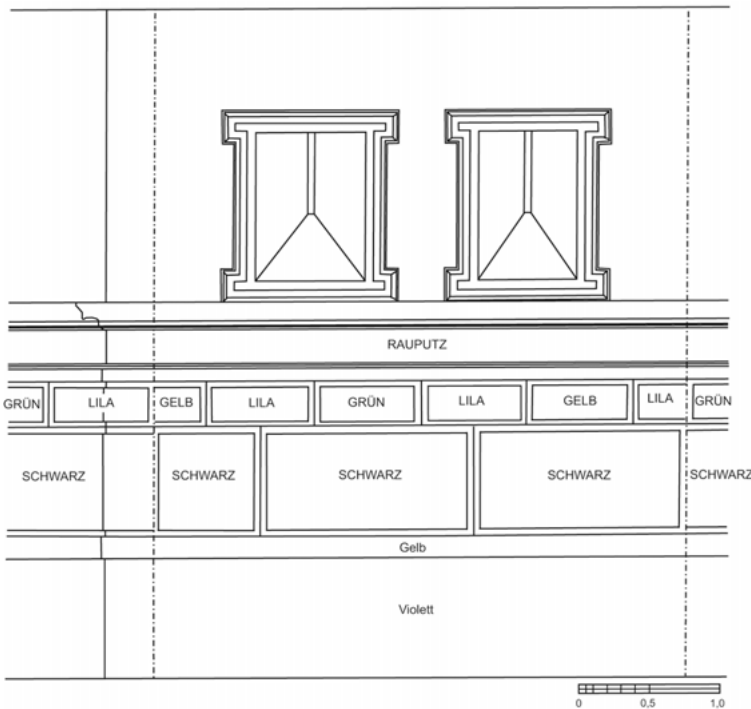


Abb. 29: Casa del Fauno, Cubiculum (10/32), Rekonstruktion Westwand (Anne Laidlaw).

Für das westliche Atrium zeigt sich, dass die neuen Decor-Elemente gezielt auf die (ältere) architektonische Struktur Bezug nahmen. Achsbezüge, Raumöffnungen und Übergänge wurden inszeniert, symmetrisch platzierte Räume durch einen entsprechend symmetrisch organisierten Decor herausgehoben. In dieser Hinsicht darf man von einem ästhetischen ‚Programm‘ sprechen, das im Westatrium realisiert wurde. Für die konkrete Umsetzung ist in Rechnung zu stellen, dass die Handwerker, welche die einfacheren Böden herstellten (Opus signinum, Lithostroton), die Spezialisten für Opera sectilia und Emblemata, die Stuckateure und die Maler, welche die figürlichen Elemente aufbrachten, bei der Gestaltung des Atriums zusammengewirkt haben müssen.



Abb. 30: Casa del Fauno, Osteingang mit Fauces (18/6) und Blick in das tetrastyle Ostatrium.

Innerhalb des durch formale Gestaltungsprinzipien symmetrisierten Decor-Raums wird Varianz durch die Bilder im Raumzentrum erzeugt: durch den Satyr sowie die Löwen in der Dachöffnung. Durch sie erhält der sonst unfigürlich decorierte, geradezu statische Atriumsbereich eine Dynamik und thematische Aufladung. Der tanzende Satyr erzeugt einen heiteren Kontrapunkt, dynamisiert die zentrale Zone des Hofes, während die Löwenkopfwasserspeier durch das Auspeien des Wassers animiert sind.

Der Raumkomplex des östlichen Atriums

Der neue Hauseingang im Osten führte über eine erste Stufe in ein knappes **Vestibulum (6/52)**, bevor man über eine zweite Schwelle in die langgestreckten, schlauchartigen **Fauces (18/6)** trat (**Abb. 30**). Über diesen schmalen, dunklen Korridor gelangte man in das helle, **tetrastyle Atrium (II/7)**, das durch Bombentreffer des Zweiten Weltkriegs in Mitleidenschaft gezogen wurde. Es lassen sich dennoch einige Aussagen zur Raum- und Decor-Struktur treffen⁹⁶. Von den schmalen Fauces tritt der Besucher in das durch seine vier hoch aufragenden, kannelierten Tuffsäulen⁹⁷ monumental

⁹⁶ Für die Rekonstruktion sind daher ältere Fotografien hinzuzuziehen; zu den Schäden des Weltkriegs, s. García y García 2006, 82–85.

⁹⁷ Im dritten Stil erhielten sie einen Verputz ohne Kannelur und eine rote Bemalung.



Abb. 31: Casa del Fauno, Blick entlang der Querachse des Hauses: vom Westatrium durch Ala (19/11) in das tetra-styl Ostatrium.

wirkende Atrium. Die Säulen mit korinthisch-italischen Kapitellen fassen das große Impluvium ein und organisieren bzw. rhythmisieren den Bewegungsablauf. Wie im Westatrium wurde eine symmetrische Raumordnung angestrebt. Die Fauces sind symmetrisch von Türen flankiert, die in große Cubicula (20/8; 21/9) führen. Auf der dem Eingang gegenüberliegenden Seite befindet sich allerdings kein Tablinum, sondern eine geschlossene Wand mit zwei symmetrisch platzierten Türdurchgängen. Diese suggerieren, dass sich dahinter repräsentative Räume anschließen⁹⁸. Tatsächlich öffnet sich die östliche Tür aber zum Treppen- und Durchgangsraum (27-28/51,17), während man über die westliche in die Fauces (1/16) tritt, die in das nördliche Peristyl führen. Die beiden Alae (19/11 und 24/14), die sich im Zentrum der Langseiten gegenüberliegen, stellen somit die einzigen, ganz auf den Hof geöffneten Räume dar. Sie werden seitlich gerahmt durch Türdurchgänge bzw. durch ein großes Fenster der Ala des Westatriums (15/30). Dabei fungiert die westliche Ala (19/11) zugleich als Durchgangsraum vom und zum Westatrium. Indem sich die Türen vom Westatrium aus in die Ala (19/11) hinein öffnen, wird das westliche Atrium gegenüber dem östlichen visuell privilegiert. Folglich lässt sich der Grundriss des östlichen Atriums auch in Bezug auf das Westatrium auffassen (**Abb. 31**). Die westliche Ala (19/11) wird als Vestibulum verständlich, die Ostala (24/14) in Bezug auf diese Achse als Tablinum⁹⁹.

Da der gesamte Hofbereich – Fauces, Atriumsrückwand und Alae – im dritten Stil erneuert wurde¹⁰⁰, muss sich die Decor-Analyse auf die Pavimente beschränken. Das Atrium besitzt einen

⁹⁸ Faber – Hoffmann 2009, 23.

⁹⁹ Faber – Hoffmann 2009, 23.

¹⁰⁰ PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 114 Abb. 42.



Abb. 32: Casa del Fauno, Ostia (24/14), mit erhöhter Schwelle, eingefasst durch Pilaster mit Sofakapitellen.

roten Cocciopesto mit eingestreuten Tesserae, weshalb der Boden zu einer frühen Ausstattungsphase gehören mag. Vom Atriumsraum waren die Alae sowohl durch ihren Boden-Decor als auch durch die Wandgestaltung abgesetzt. Beide Alae sind durch rahmende Pilaster akzentuiert¹⁰¹, an der östlichen Ala haben sich die ursprünglichen Sofakapitelle erhalten (**Abb. 32**). Nur die östliche Ala war jedoch durch eine Stufe gegenüber dem Atrium abgesetzt und so als ‚Hauptraum‘ am Ostatrium in Szene gesetzt. Beide Alae haben ein weißes Lithostroton erhalten, das sich vom roten Cocciopesto des Atriums deutlich unterscheidet. In der Westala besetzte ein Emblemata mit Kantharos-Darstellung das Raumzentrum¹⁰², ob die Ostala ebenfalls ein mittiges Emblemata besaß, lässt sich nicht mehr sagen. Wandpilaster und Pavimente haben im Westatrium zwischen optischer Symmetrie und funktionaler Asymmetrie vermittelt.

Alle anderen Räume am Westatrium sind durch Schwellen älteren Typs markiert, die offensichtlich im Zuge der Umgestaltungsmaßnahmen nicht erneuert wurden. Auch hier öffnen sich die Türen in die angrenzenden Räume hinein, die sich dann wiederum hinsichtlich ihrer architektonischen Binnengliederung unterscheiden.

- 1) Cubicula, die nur über eine einzige Tür von einem Hofbereich her erschlossen werden und für sich nutzbar waren. Dazu gehören die beiden die Fauces flankierenden, fensterlosen Cubicula (20/8)¹⁰³ und (21/9) sowie Raum (25/15).

101 Auf Fotografien für die Ostia gut bezeugt, s. PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 115f. Abb. 44; zu den Sofakapitellen der Ostia: Pesando 1997, 86.

102 Vgl. das Modell von Normand aus dem Jahr 1849. Es mag sich um einen späteren Ersatz eines älteren, feineren Mosaiks gehandelt haben, s. PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 114 Abb. 40.

103 In einer späteren Phase (?) als Treppenraum genutzt.



Abb. 33: Casa del Fauno, Ostatrium, Nordwestecke mit Basis für Arca.

- 2) Die über Durchgänge verbundenen Räume (23/13) und (22/12) waren aufgrund ihrer Staffelung durch einen unterschiedlichen Grad an Intimität gekennzeichnet.
- 3) Cubiculum (16/10) kann von beiden Atrien aus betreten werden. Dies schließt nicht aus, dass hier Klinen aufgestellt wurden. Raum (27/17) hingegen verband das Westatrium mit dem Servicetrakt, erschloss über eine Treppe das Obergeschoss¹⁰⁴ und kam somit nicht als Aufenthaltsraum infrage.

Die beiden zusammenhängenden Räume im Südosten (22/12; 23/13) besaßen ein Opus signinum (Cocciopesto), das noch der ersten Bauphase zuzurechnen ist. Die im beginnenden 1. Jh. v. Chr. veränderten Räume zu Seiten der Fauces erhielten im Zuge der Umgestaltungen neue Pavimente – (21/9) ein weißes Tessellat, (20/8) einen feinen Estrich. Ein vergleichbarer Estrich in Raum (25/15) mag aus derselben Zeit stammen¹⁰⁵. Ein grundsätzlicher Qualitätsunterschied zu den Cubicula am Westatrium ergibt sich daraus nicht. Wandmalerei ersten Stils hat sich in diesen Räumen nicht erhalten.

Zur Ausstattung des Ostatriums gehörten zwei Sockel. Auf dem Fundament in der Nordwestecke des Hofes mag die Arca¹⁰⁶ aufgestellt gewesen sein (**Abb. 33**). Das Fundament in der Nordostecke interpretierte Mau als Arbeitsfläche (**Abb. 34**)¹⁰⁷, plausibler ist auch dieses als Truhenaufleger anzusprechen¹⁰⁸. Eine dritte Truhe dürfte nach Auskunft von Eisenresten an der Nordwand von Ala (19/11) aufgestellt gewesen sein¹⁰⁹. Die Vervielfachung der Truhen dürfte eindrücklich auf den Reichtum des Hauses verwiesen haben. Weiterhin stammt aus dem Atriumsbereich ein kleiner Travertinaltar aus der Zeit um 100 v. Chr.¹¹⁰ Er trägt eine oskische Inschrift, die Auskunft über die verehrte Gottheit, Flora (*fluusai*), gibt (**Abb. 35**)¹¹¹. Für das östliche Atrium

¹⁰⁴ Faber – Hoffmann 2009, 23.

¹⁰⁵ Faber – Hoffmann 2009, 62f.

¹⁰⁶ Zur Thesaurierung des Hausbesitzes im Atrium Serv. Aen. 1, 726: *ibi etiam pecunias habebant*.

¹⁰⁷ Overbeck – Mau 1884, 348. Nach ihrer Auskunft hätte die Presse, die sie auf dem östlichen Fundament lokalisierten, in ein Loch in der Mauer von Raum (25/15) entwässert.

¹⁰⁸ Anders bereits Mau 1908, 310; vgl. Dickmann 1999, 112 mit dem Hinweis auf die Casa dei Dioscuri, die drei (wohl nacheinander hinzugekommene) Sockel für Arcae besitzt.

¹⁰⁹ So Pernice 1938, 92.

¹¹⁰ Fuhrmann 1931, 183; Pernice 1932, 66.

¹¹¹ Neapel, NM 2550; Fund 1831; s. Pappalardo [Fiorelli] 2001, 72; Overbeck – Mau 1884, 347f.; Vetter 1953, Nr. 21; Antonini 1977, 328.



Abb. 34: Casa del Fauno, Ostatrium, Nordostecke mit Basis.



Abb. 35: Tuff-Altärchen für *flusai* (Neapel, NM 2550), aus dem Ostatrium der Casa del Fauno.



Abb. 36: Casa del Fauno, Südperistyl, Blick vom Zugang im Südwesten in den Hof.

besitzen wir damit einen konkreten Hinweis auf kultische Aktivität. Der Kultfokus scheint eingerichtet worden zu sein, als das Haus seine Neuausstattung erhielt. Figürliche Elemente sind im östlichen Atrium auf die Darstellung des Kraters in der Ostala beschränkt.

Zusammenfassend zeigt sich, dass die Symmetriebeziehungen am östlichen Atrium durch die Anlage eines neuen Eingangs komplexer als am Westatrium ausfallen, waren doch hier eine Querachse (vom Westatrium zur Ostala des Ostatriums) und eine Längsachse (vom Osteingang zur geschlossenen Rückwand des Ostatriums) miteinander verschränkt. Der Decor trug, soweit erkennbar, dieser neuen Situation Rechnung. Beide Alae des Osttrakts erhielten ein Lithostroton und sind somit symmetrisch aufeinander bezogen; das Paviment der Ostala war erhöht und inszenierte den Raum als Hauptraum. Indem man sich am Ostatrium dafür entschied, die alten Schwellen beizubehalten, ist der Wille greifbar, einen möglichst einheitlichen Wirkraum (Tuff-Schwellen, Tuff-Impluvium, Tuffsäulen) zu bewahren. Neue Decor-Elemente wurden gezielt eingesetzt, um die neuartige architektonische Situation des Hofes mit seinem neuen Eingang angemessen in Szene zu setzen. Auch das Ostatrium war offensichtlich einer übergreifenden Ausstattungsidee verpflichtet.

Das südliche Peristyl (I/36)

West- und Ostatrium sind beide mit dem südlichen Peristyl (I/36) verbunden. Im Westtrakt des Hauses war der Zugang über das nordwestlich an das Atrium anschließende Triclinium (12/35) möglich, im Osttrakt über die Fauces (FI/16). Die Türen öffneten sich jeweils in die Durchgangsräume hinein. Nachdem man das relativ dunkle Triclinium oder die Fauces durchschritten hatte, dürfte das sich weit öffnende, lichtdurchflutete Peristyl besonders eindrucksvoll erschienen sein (**Abb. 36**). Seine Wirkung wurde durch die auf allen vier Seiten umlaufenden Portiken mit ihren 9×7 weiß stückierten Säulen bestimmt¹¹². Die architektonische Idee eines von schattigen Wandelgängen umfassten Gartens war, wie sich hier zeigt, schon im zweiten Jahrhundert voll entwickelt. Von den Portiken aus bot sich ein attraktiver Blick auf den Garten¹¹³. Räume lagen ausschließlich auf der Süd- und Nordseite des Hofes, während im Osten und Westen die Portikusrückwände geschlossen waren.

¹¹² Faber – Hoffmann 2009, 24.

¹¹³ Etwa Sodo 1992, bes. 21f.; zur Bedeutung des Gartens demnächst die Dissertation von Yukiko Kawamoto.

Abb. 37: Casa del Fauno, Südperistyl, Blick in Richtung Osten auf die Südportikus mit den südlich anschließenden Räumen.



Abb. 38: Casa del Fauno, Südperistyl, Blick auf die Nordseite mit Alexander-Exedra.



Das Raumarrangement fällt ausgesprochen asymmetrisch aus. Auf der Südseite (**Abb. 37**) folgen von West nach Ost das schmale Fenster von Triclinium (12/35), der Türdurchgang dieses Raumes, das breite Fenster des Tablinums (13/33), das noch etwas breitere Fenster von Triclinium (14/34) sowie der Türdurchgang der Fauces (FI/16). Die beiden großen Fenster von Tablinum (13/33) und Triclinium (14/34) dominieren die Südseite, ohne jedoch in einen symmetrischen Rhythmus eingebunden zu sein. Ähnliches gilt für die Nordseite (**Abb. 38**). Die ganz auf das Peristyl geöffnete Alexander-Exedra (29/37) liegt in Bezug auf die Peristyl Nordseite dezentral, nach Westen versetzt. Nach Osten hin folgen das große Fenster der Exedra (30/42) sowie die schmale Türöffnung der Fauces (FIV/38). Nicht nur die Breite, sondern auch die Art der Öffnungen (Exedra, Fenster, Tür) fällt damit sehr unterschiedlich aus. Allein die Pilaster und Säulen der Alexander-Exedra fluchten auf die Peristylsäulen und schaffen somit eine gewisse Kohärenz, während die südlichen Räume nicht auf die Peristylsäulen fluchten. Diese Asymmetrien resultierten nicht allein daraus, dass die Alexander-Exedra in die zentrale Achse des Atriums gerückt worden wäre¹¹⁴, zumal man auf eine exakte Fluchtbeziehung verzichtet hat. Vielmehr hatte man an den Peristylen offensichtlich absichtsvoll eine lockere Raumfolge gewählt. Für den sich bewegenden Betrachter ergaben sich dadurch immer neue Ein- und Durchblicke.

¹¹⁴ So Faber – Hoffmann 2009, 22: „[...] Der Eintretende [konnte] schon von der Haustür aus den axialsymmetrischen Atriumbereich überschauen und die über das Tablinum und die beiden Peristyle weit in die Tiefe geführte Hauptblickachse genießen [...]. Gerade der Gewinn dieses Effekts war augenscheinlich einer der prägenden Grundgedanken des Hausentwurfs.“



Es sind daher zuvorderst die umlaufenden Portiken, die eine einheitliche Hofwirkung erzeugten. Es handelt sich um eine dorisch-ionische Mischordnung – auf dorischen Tuffsäulen befanden sich ionische Kapitelle, die ein dorisches Gebälk trugen¹¹⁵. Im Zuge der Umgestaltungsmaßnahmen um 100 v. Chr. hat man das ionische Element verstärkt. An den untersten Säulentrommeln wurden die Kanneluren entfernt, um eine Basis anzubringen; die gratigen dorischen Kanneluren wurden zu ionischen Kanneluren mit Steg¹¹⁶; das dorische Gebälk wurde beibehalten. Dabei fluchten die Säulen der West- und Ostseite aufeinander, während man zwischen Nord- und Südseite auf eine solche Korrespondenz verzichtete.

Der Decor der geschlossenen Peristylaußenwände im Osten und Westen trägt zu einer noch einheitlicheren Hofwirkung bei. Mit den Vollsäulen korrespondieren hier weiße, tuskanische Pilaster (**Abb. 39–40**)¹¹⁷, deren Interkolumnien ein großflächiger Decor füllt. Auf eine vorspringende Plinthe folgt in der Sockelzone ein großes, marmoriertes Paneel, das ebenso wie der gelbe Gurt und die schwarzen, liegenden Orthostaten die gesamte Breite des Interkolumniums einnimmt. Kleinteiliger wirkt die daran anschließende, vorspringende Reihe von Läufern und Bindern mit Alabasterimitation. Ein grüner Streifen und ein Kyma reversa stellen eine Überleitung zu einem

Abb. 39: Korkmodell Fiorellis, Detail der Casa del Fauno, westliche Peristylrückwand (Neapel, NM).

¹¹⁵ de Vos – de Vos 1982, 162.

¹¹⁶ Faber – Hoffmann 2009, 50 postulieren, dass hier die „Dorische Ordnung von Peristyl I zu einer ionischen umgeformt [wird].“ Beobachtungen zu vermeintlich dorischen Kapitellen bleiben sie schuldig – und tatsächlich müsste der Echinus eines ursprünglich dorischen Kapitells sehr ausladend gewesen sein, um die Umarbeitung in Voluten zu erlauben. Solch ausladende Echini sind jedoch im Hellenismus nicht mehr bekannt. So postuliert Pesando 1997, 86 zu Recht von Beginn an eine Mischordnung – er allerdings übersieht die erkennbaren Umarbeitungsspuren.

¹¹⁷ Zur Rhythmisierung Ling 1991, 15; Barbet 2009, 31.



Abb. 40: Casa del Fauno, Südperistyl, Außenwand, Rekonstruktion (Anne Laidlaw).

weiteren, gerahmten, weißen Paneel her, bevor das eigentliche Epistyl mit zwei Faszien und einem Kyma reversa die Wand abschließt¹¹⁸. Nicht nur der Wand-, sondern auch der Boden-Decor trug zur Homogenisierung des Erscheinungsbildes bei. Das polychrome Lithostroton in den Farben Gelb, Weiß, Rot, Schwarz und Grün¹¹⁹ (Abb. 36) fällt noch einmal aufwendiger als der schwarze Boden des Atriums aus, wieder ist der Grundeindruck jedoch dunkel.

Die **Alexander-Exedra** (29/37) ist auf ganzer Front zum Südperistyl geöffnet, die Raumöffnung wird von stuckierten, violetten (nicht-kannelierten) Pilastern mit korinthischem Kapitell gerahmt (Abb. 38. 41). In den Durchgang sind zwei violett stuckierte, korinthische Tuffsäulen auf hohen, violett stuckierten Plinthen eingestellt. Die violetten Stützen, die den Blick in den Raum rahmen, heben die Alexander-Exedra aus dem Decor-Raum des Peristyls mit seinen weißen Säulen und Pilastern heraus. Die Exedra mag ursprünglich zusätzlich durch einen eigenen Giebel akzentuiert worden sein¹²⁰. Auf der Nordseite besaß der Raum ein großes Fenster, das nach Auskunft der noch heute in den Laibungen erkennbaren Einlassungen durch Holzläden verschließbar war. Bei geöffneten Fenstern wird der spektakuläre Ausblick auf den rückwärtigen Gartenbereich sowie darüber hinweg auf den Vesuv die Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben. Spätestens auf den zweiten Blick dürfte aber auch die aufwendige Ausstattung des Raumes wahrgenommen worden sein.

Im Schwellbereich war in allen drei Interkolumnien ein polichromes Mosaik mit nilotischer Thematik verlegt (A: 67×136 cm; B: 66×333 cm; C: 64×131 cm), das auf den Eintretenden ausgerichtet war (**Abb. 42**)¹²¹. Die bunte Flora und Fauna des Nil wird in großer Detailfreude entfaltet. Dabei

¹¹⁸ Ältere Darstellungen zeigen, dass sich darüber ein Fries befunden hat; Laidlaw 1985, 190 f.

¹¹⁹ Erhalten im Nordflügel, s. PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 118. 122 Abb. 49a. b; mit Unterpaviment aus zwei Schichten (oder zwei Phasen), s. Pernice 1938, 93.

¹²⁰ So Fiorelli 1875, 156; Zevi 1998, 61 mit Hinweis auf den nobilitierenden ‚royalen‘ Charakter dieser Farbgebung.

¹²¹ Heute Neapel, NM 9990a–c; Maße bei Wohlgemuth 2008, 137; bisweilen wird das Nilmosaik später datiert.



Abb. 41: Casa del Fauno, Alexander-Exedra.

folgen die Tiere keiner einheitlichen Bewegungsrichtung, sie bewegen sich auch nicht auf einer durchgehenden Standlinie, sondern sind frei im ‚Wasser‘ (das hier in Weiß/Grau angegeben ist) bzw. an Land verteilt. Im zentralen Interkolumnium sind Nilpferd und Krokodil durch ihre schiere Größe herausgehoben, sie treffen im Bildzentrum aufeinander. Beide haben das Maul aufgerissen, sodass ihre gefährlichen Zähne sichtbar werden. Dort, wo der Betrachter die Schwelle mittig übertrat, droht Gefahr. Die anderen Tiere reagieren nicht auf das Geschehen. Sie gesellen sich häufig zu ihren Artgenossen, sodass kein Kampf zu erwarten ist. Auch in den beiden seitlichen Interkolumnien steht die Inszenierung einer heiteren, unbeschwernten Nilandschaft im Vordergrund. Gerade in der Kampfgruppe wird jedoch die Funktion der Schwellmosaiken besonders ersichtlich. Sie fordern Aufmerksamkeit ein und verlangsamen die Fortbewegung.

Der Naturraum Ägyptens wurde zur Schwelle¹²², über die hinweg der Blick auf ein großformatiges, äußerst qualitativvolles Bildmosaik mit dem Thema der Alexanderschlacht (317 × 548 cm) fiel (**Abb. 42–43**)¹²³. Mit guten Gründen hat man für dieses Mosaik ein Vorbild in der Tafelmalerei postuliert, das dann an die Bedingungen des neuen Mediums angepasst wurde¹²⁴. Der Betrachter war folglich mit einem hochartifizialen ‚Kulturprodukt‘ konfrontiert. Der Schattenwurf des rahmenden Mäanders, wohl eine Zutat des Mosaizisten¹²⁵, rechnet mit einem Betrachter auf der Schwelle. Allein von hier aus war das gesamte Bildfeld bequem zu überblicken und das Bildthema verständlich; die Exedra wurde zum Schauraum. Dem ‚außenstehenden‘ Betrachter drängte sich das Alexandermosaik regelrecht auf. Es verblüffte ihn durch seine Größe, seine Farbigkeit und seine komplexe Komposition, die alles in dieser Zeit Bekannte überboten. Der Boden wurde zum Bildraum. Der Betrachter, der in das Bild eintauchte, wird sich mit der Identifikation der Hauptfiguren befasst haben, um das hoch komplex konstruierte Geschehen zu verstehen. Alexander, nach vorn strebend, rückt gegen den persischen Großkönig Dareios III. vor, der seinen Wagen zur Flucht wendet. Es ist der Höhepunkt des Schlachtgeschehens. Der Betrachter mochte sich von der

122 Im Vergleich mit anderen Nildarstellungen, die durchaus auch Menschen bzw. Pygmäen zeigen, kommt Barrett 2019, 238 für die Alexander-Exedra zu dem Schluss: „The Nile mosaic thus evokes not Egypt as *culture*, but Egypt as *place*.“

123 Original heute in Neapel, NM 10020; Maße bei Wohlgemuth 2008, 139; ausführlich mit Literatur Ehrhardt 2008.

124 Hölscher 1973, 122–127. 158–162; Cohen 1997, 51–82 betont die Transformationen, die dazu nötig waren und plädiert für eine Analyse des Bildwerks in seinem spezifisch römischen Kontext; ähnlich Bergmann 1995, 82.

125 Fuhrmann 1931, 128 hält es für möglich, dass auch das Originalbild eine Mäanderrahmung besessen habe, identifiziert den Mäander des Mosaiks jedoch als italische Stilform; s. Hölscher 1973, 158.



Abb. 42: Alexandermosaik (Neapel, NM 10020) und dreiteiliges nilotisches Schwellmosaik (Neapel, NM 9990a-c) aus der Alexander-Exedra, Casa del Fauno.



Abb. 43: Casa del Fauno, Alexander-Exedra, Foto der Mosaik-Replik.

Dynamik des Geschehens, der wogenden Schlacht, einnehmen lassen oder die verschiedenen narrativen Ebenen aufeinander beziehen¹²⁶. Er konnte sich aber auch in Details verlieren – Verwundung und Flucht etwa. Sein Interesse konnte zudem einzelnen Realia – Waffen und Schilden – gegolten haben. Die hohe Detailtreue¹²⁷ mag er als Beleg für die Historizität der Darstellung aufgefasst haben, auch wenn gängige Bildformeln Verwendung fanden¹²⁸. Die expressive Mimik und Gestik der Bildakteure sowie die synästhetischen Signale – das vermeintliche Donnern der Hufe und Schnauben der Pferde¹²⁹ – werden die Immersion zusätzlich befördert haben. Auch verblüffende Bilddetails – der dem Betrachter zugewandte Pferdehintern, der dem Bild eine Tiefenwirkung verleiht – mögen sein Interesse geweckt haben¹³⁰. Ein solches Oszillieren zwischen ästhetischer und semantischer Wahrnehmung mag dazu angeregt haben, dem Historienbild eine aktuelle ‚Bedeutung‘ zu verleihen. Insbesondere, wenn sich der Hausherr hier seinen Gästen präsentierte, mag das Bild als Verweis auf dessen persönliche Leistungen bzw. die militärischen Erfolge der Familia aufgefasst worden sein. Politische Bildsprache mag in solchen Momenten zu einem Medium der Selbstinszenierung geworden sein¹³¹. Ebenso kommt infrage, dass Alexander als allgemeines Exemplum für heldenhaftes Handeln in Anspruch genommen wurde. Nicht zuletzt mag die Aufmerksamkeit des Betrachters gar nicht so sehr dem Thema, sondern der Form gegolten haben: Er könnte in dem Mosaik eine Kopie eines alten Originals erkannt und das Bild als Ausweis

¹²⁶ Zu den narrativen Mustern der Darstellung, s. Cohen 1997, 95–112.

¹²⁷ Zu weiteren Faktoren, die Authentizität suggerieren, s. Ehrhardt 2008, 243f.

¹²⁸ Ausführlich Ehrhardt 2008.

¹²⁹ Ehrhardt 2008, 239f.

¹³⁰ Zur Diskussion von dessen narratologischer Dimension, vgl. Cohen 1997, 86–88.

¹³¹ Die politischen Bezüge sind in der Forschung vielfach weiter ausbuchstabiert worden, dies bleibt jedoch letztlich problematisch. Verschiedene Referenzoptionen werden bei Cohen 1997, 187–194 aufgezeigt; allgemein Wallace-Hadrill 2010, 136: „The Alexander mosaic seems to spell out explicitly the ambition to be seen as an eastern conqueror, on a par with a Roman imperator. Nevertheless, the builders must have been a local family. [...] We seem to have a local Oscan elite, fighting alongside Rome in eastern conquest, and presenting themselves to their fellow citizens in much the same ways as the Roman nobility aggrandised their own status at Rome: self-presentation as Alexander-like heroes, the elevation of the domus into a sort of Hellenistic palace, though retaining the language of atria that was linked with patronal power; and dominating the local senate, ensuring that public funds were spent on major public building schemes under their direction, vastly increasing their own powers of patronage and ensuring the survival of their names on their monumenta rerum.“

für den Geschmack des Besitzers verstanden haben¹³². Es wird deutlich, dass es auch bei Bildern, die aus dem gängigen Repertoire einer Zeit herausfallen, kaum möglich ist, ihre Rezeptionsformen in eindeutiger Weise zu spezifizieren.

Sobald aber der Raum benutzt, der Boden betreten wurde, ging der Überblick über das Bild verloren, nur noch einzelne Bildelemente oder Farbkaskaden blieben sichtbar. Das Mosaik wurde unter den Füßen des Nutzers zu einem unspezifischen Farbteppich. Licht- und Schatteneffekte, welche die Säulen des Eingangs produzieren, mögen zur Entsemantisierung des Bildes beigetragen haben. Nachdem man auf einer der Klinen, die auf dem das Mosaik umgebenden Randstreifen aufgestellt waren, Platz genommen hatte¹³³, erschloss sich das Bild nur noch aus einer seitlichen Perspektive.

Dann wird der Blick sich auf den umgebenden Raum gerichtet haben, der durch den außergewöhnlich reichen (vor Ort falsch rekonstruierten), polychromen Wand-Decor als aufwendiger Architekturraum inszeniert wurde (**Abb. 44**). Der weiße, mosaizierte Randstreifen stellte einen visuellen ‚Abstand‘ zur Wandmalerei her¹³⁴. In der vermutlich nachträglich, im zweiten Stil restaurierten Sockelzone war auf allen drei Seiten ein Vorhang dargestellt¹³⁵. In der Hauptzone folgten auf West- und Ostseite sechs senkrecht stehende Orthostaten mit Marmorimitation in den Farben Grün, Violett und Gelb, die jeweils von einem (weißen?) Rahmen eingefasst waren¹³⁶. Der Raum erhielt dadurch eine parataktische Gliederung und zugleich eine lebendige Farbigkeit. Auf die Orthostaten folgte eine vorspringende Quaderreihe, in der Läufer und Binder mit gelber und violetter Marmorierung alternierten, wobei die Binder über den Achsen der Orthostaten lagen. „Auf einer der grösseren [Platten] bilden die Adern des hier imitierten Marmors die Figur eines Vogels, auf einer kleinen, bräunlichen, ist ein Gefäß gemalt, ohne Andeutung eines solchen Naturspiels“¹³⁷. Zu der Bildausstattung des Raumes gehörte auch die Darstellung eines Kentaurengelages (**Abb. 45**)¹³⁸. Darüber folgten zwei weitere Quaderreihen mit verschiedenen Marmorimitationen, ein Epistyl schloss diese Zone vermutlich ab. Gerade die kleinteiligen gemalten Darstellungen auf den Quadern setzen die Nähe des Betrachters, d.h. einen im Raum befindlichen Akteur, voraus. Decor spielt folglich auch mit verschiedenen Ansichtigkeiten, mit Nah- und Fernwirkungen.

¹³² Er mag dabei auch die Modifikationen bemerkt haben, die durch die Umsetzung in Mosaik bedingt waren; vgl. Mattusch 2008, 77.

¹³³ Das Abhalten von Gelagen in diesem Raum lässt sich aus den von Faber – Hoffmann 2009, 107 publizierten Speiseresten ableiten, die in der Wasserableitung nachweisbar waren; vgl. Barrett 2019, 234. Die älteren Spekulationen zur Frage der Raumnutzung lassen sich dadurch konkretisieren. Noch Zanker hatte überlegt, ob der Raum überhaupt betreten wurde – Zanker 1995, 48: „Man wüsste gerne, ob die Exedra benutzt worden ist, ob man sie betreten konnte oder ob sie nur der Ausstellung des Mosaiks diene.“; zu denkbaren Nutzungen Dickmann 1999, 145f., der allerdings eine Nutzung für Gelage ausschloss.

¹³⁴ Bereits Leonhard 1914, 6 konstatiert, dass das Nilmosaik weder formal noch inhaltlich auf das Alexandermosaik bezogen ist.

¹³⁵ Überliefert 1832 bei Guglielmo Bechi; Laidlaw 1985, Taf. 42. 43a datiert das Motiv noch in den ersten Stil; anders Strocka 1991, 103f. mit einer Aufstellung von Vergleichsbefunden.

¹³⁶ Mau 1882, 51; ausführlich Laidlaw 1975 mit der (heute vor Ort falsch restaurierten) Rekonstruktion der Ostwand Abb. 49.

¹³⁷ Mau 1882, 51; gezeichnet 1874 von Alfred Parland.

¹³⁸ Zur Platzierung der Darstellung Fiorelli 1875, 156: „[...] in una degle bugne più prossimo al suolo un episodio del combattimento de' Centauri co' Lapidi“; bereits Mau konnte sie nicht mehr sehen, bemüht sich aber um eine Kontextualisierung – Mau 1882, 51: „Auf einer Platte nahe am Boden – wohl einer der grossen, oben erwähnten, welche z. Th. herabgefallen sind“; Guglielmo Becchi benennt Kentauren, einen Triton mit Nereiden und einen Amor; ein Aquarell gibt die Szene jedoch als Trinkgelage von Kentauren wieder; s. de Vos – Martin 1984, 133 Abb. 3; Laidlaw 1985, 33f. 193–195 Taf. 75a. 47a; PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 125 Abb. 59; Moormann 1988, 182 Kat. 209/1; ungenau Bragantini 2014, 308, die von einem Fries an einem der Wände spricht.

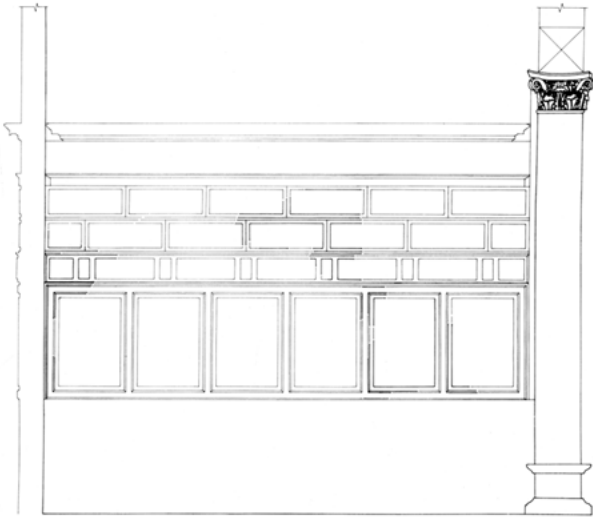


Abb. 44: Casa del Fauno, Alexander-Exedra, Ostwand, Rekonstruktion (Anne Laidlaw).



Abb. 45: Anonymes Aquarell mit der Darstellung eines Kentaurengelages aus der Casa del Fauno, Alexander-Exedra, Ostwand.

Die hochwertige Ausstattung fordert die Frage nach dem ästhetischen und semantischen Zusammenhang der Ausstattungselemente heraus. Zunächst ist offensichtlich, dass Decor und Architektur formal auf den Raum und damit auch aufeinander bezogen waren. Das nilotische Mosaik markiert die Raumschwelle, das Alexandermosaik besetzt das symmetrische Raumzentrum, der Wandaufbau suggeriert eine kostbar inkrustierte Wand. Die Bildthemen und ihr Stil allerdings verweisen in verschiedene Bereiche¹³⁹. Das nilotische Mosaik präsentiert die Exotik von Flora und Fauna Ägyptens und mag so in Kontrast zu den heimischen Pflanzen und Tieren getreten sein, die in den Peristylen angepflanzt und von der Schwelle aus sichtbar gewesen sein mögen¹⁴⁰. Girlanden und das Kentaurengelage an den Wänden evozieren eine festliche Stimmung. Ein ganz anderes atmosphärisches Angebot macht das Schlachtmosaik, das eine offiziöse Bildsprache einführt. Ein regelrechtes ‚Staatsgemälde‘ wird Gegenstand einer privaten Hausausstattung. Die Bilder entführen somit in die offiziöse Welt des politisch-militärischen Geschehens, in die exotische Welt Ägyptens, aber auch in die Welt der Fest- und Gelagekultur. Sicher lässt sich für die so unterschiedlichen Themen ein Tertium comparationis finden, fügen sich doch alle Darstellungen stilistisch und thematisch in den späthellenistischen Horizont ein. Sie entwerfen ein Luxusambiente nach östlichem Vorbild. Und doch lassen sich auch die thematischen Unterschiede konturieren – Gartenambiente und traumhafte Exotik, staatstragende Schlagkraft, Fest- und Feierkultur. Der Decor des zentralen Raumes stellt offenbar Bezüge zu sehr unterschiedlichen Lebenszusammenhängen her.

¹³⁹ Cohen 1997, 195 als „package deal“.

¹⁴⁰ Jashemsky 1979, 53. 105 wertet einen karbonisierten Lorbeerzweig, den man zusammen mit Kultobjekten im nördlichen Peristylumgang von Peristyl II fand, als Hinweis auf eine entsprechende Bepflanzung – die Hinweise lateinischer Autoren auf Gartenbepflanzung würden dem nicht widersprechen. Die karbonisierten Reste einer Taube deutet sie als Hinweis auf ein Taubennest in selbigem Lorbeerbaum.



Abb. 46: Casa del Fauno, Südperistyl, marmorner Beckenuntersatz.

Er bewegt sich zwischen realer und imaginer Architektur, zwischen Bild und Bildkopie, zwischen Traum und Realität, zwischen Otium und Negotium, zwischen Privatheit und Öffentlichkeit. Er verweigert sich einer eindimensionalen Vereinnahmung¹⁴¹, er schafft vielfältige Rezeptionsangebote, lässt sich nicht auf eine homogene Atmosphäre reduzieren.

Im südlichen Peristylbereich (I/36) werden somit verschiedene Kontraste wirksam: der Kontrast zwischen den Ruhe erzeugenden, großen Paneelen an der Portikusrückwand und den unruhigen, unregelmäßigen Farbflächen des Lithostrotens; der Kontrast zwischen der symmetrisch organisierten Portikus, deren Wirkung durch die Korrespondenz zwischen echten Säulen und Pilastern verstärkt wird, und der freien Entfaltung der Natur im Zentrum, wo Grüntöne dominieren; und schließlich der Kontrast zwischen dem weitgehend unfürlichen Garten- und Portikusbereich und der Bildichte der Alexander-Exedra.

Die Erlebnisqualität des Gartenambiente mag zusätzlich durch ein aufwendiges Marmorbecken gesteigert worden sein. Erhalten hat sich der heute im Zentrum des Gartens aufgestellte, kannelierte, marmorner Beckenuntersatz (**Abb. 46**)¹⁴². Auf der Oberfläche sind in oskischer Schrift die Buchstaben K und M eingeritzt, weshalb Mau ihn in vorrömische Zeit weist, während Pernice eine

¹⁴¹ Anders die Versuche der Forschung, die Ausstattungselemente auf Kohärenz hin zu lesen, etwa bei Guidobaldi u. a. 2002, 236. Im Nilmosaik in Praeneste (dessen Ähnlichkeit mit dem Schwellmosaik sie betonen) identifizieren sie eine Pavillon-Architektur, die sie mit dem Festzelt Ptolemaios II. Philadelphos verbinden – eine Architektur, die sie mit der Exedra-Architektur der Casa del Fauno identifizieren. Es wird deutlich, dass die Bezüge über mehrere Umwege gesucht werden.

¹⁴² Fiorelli 1862, 250; Pernice 1932, 48 Taf. 32,2.



Abb. 47: Casa del Fauno, Fauces (IV/38).

spätere, römische, jedoch noch vorkaiserzeitliche Datierung in Erwägung zieht¹⁴³. Auffällig ist der Umstand, dass ein in Details übereinstimmendes Stück aus dem Apollotempel der Stadt stammt, sodass man vielleicht doch zu der früheren Datierung neigen wird. Es wäre damit zumindest denkbar, das Wasserbecken der repräsentativen Neuausstattung des beginnenden 1. Jhs. v. Chr. zuzuweisen. Auch wenn das Becken kein aufwendiges Wasserspiel besaß, so wurde das Wasser doch – möglicherweise im Zentrum des Gartens – als ästhetisches Element in Szene gesetzt. Bei Regen dürfte das Becken ein Plätschern und Tropfen des Wassers hörbar gemacht haben, bei Sonne dürfte die mit Wasser gefüllte Schale entsprechende Lichtreflexe geboten, aber auch eine angenehme Kühle erzeugt haben.

Das nördliche Peristyl (II/40)

Vom Südperistyl führen die **Fauces** (FIV/38) (**Abb. 47**) in das noch größere Nordperistyl. Schwellen zeigen an, dass die Fauces auf beiden Seiten mit sich nach innen öffnenden Türen verschlossen werden konnten. Der Boden besteht aus einem polychromen Lithostroton aus zerschlagenen Flusskiesel, das von einem umlaufenden weißen Mosaikstreifen eingefasst ist. Zentrale Pavimentfelder wurden offenkundig nicht nur dann gerahmt, wenn der rahmende Streifen für die Aufstellung von Möbeln genutzt wurde; vielmehr galten Rahmenstreifen als decoratives Prinzip an sich. Die Wand

¹⁴³ Mau 1882, 235f.; Pernice 1932, 48.



Abb. 48: Casa del Fauno, Nordperistyl, Blick von Südosten.

hat einen sehr einfachen Decor im ersten Stil erhalten, der den Raum als Durchgangsraum charakterisiert. Auf einen gelben Sockel folgt eine violette Faszie, in der Mittelzone in Ritzung angegebene Orthostaten; die Wand schloss vermutlich mit einem (verlorenen) stuckierten Gesims ab¹⁴⁴. Eine große Zahl an Bildgraffiti, unter anderem mit Darstellungen von Pferden und Gladiatoren¹⁴⁵, zeigt an, dass Menschen sich hier zumindest manchmal etwas länger aufgehalten haben. Dies ist umso bemerkenswerter, als dies der einzige Ort in der Casa del Fauno war, an dem überhaupt Bildgraffiti angebracht wurden.

Wer das große **Nordperistyl (II/40)** von Süden her betrat, dürfte zunächst von den Dimensionen des annähernd quadratischen Hofes mit seinen 11×13 dorischen, weißen, kannelierten Säulen beeindruckt gewesen sein (**Abb. 48**)¹⁴⁶. Tuff-Stylobat und hofseitig umlaufende Wasserrinne schafften einen optischen Übergang zum Gartenareal (**Abb. 49**).

¹⁴⁴ PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 126 Abb. 60. 61.

¹⁴⁵ Fiorelli 1875, 156 f.; Pappalardo [Fiorelli] 2001, 72; Langner 2001, Kat. 1006; 1046 (beides Gladiatorenpaare); 1453–1455 (Pferd); heute nicht mehr sichtbar.

¹⁴⁶ Es handelt sich um Säulen mit einem Ziegelkern und Steinkapitellen, die von einem vereinheitlichenden, feinen weißen Stuck überzogen waren. Fiorelli 1862, 252; 1875, 157 vermutet, dass der Peristylumgang vom Garten durch eine hölzerne Schranke getrennt gewesen sei. Overbeck – Mau 1884, 352 verweisen auf Leeren, die sich in den Säulen auf 1 m Höhe befanden und verbinden sie mit Vorhängen. Am Befund des Nordperistyls konnte ich keine entsprechenden Einlassungen ausmachen – bei der Mehrzahl der Säulen ist auf dieser Höhe Stuck erhalten.



Abb. 49: Casa del Fauno, Nordperistyl, Stylobat und Regenrinne.



Abb. 50: Casa del Fauno, Nordperistyl, Wand-Decor in der Südost-Ecke.

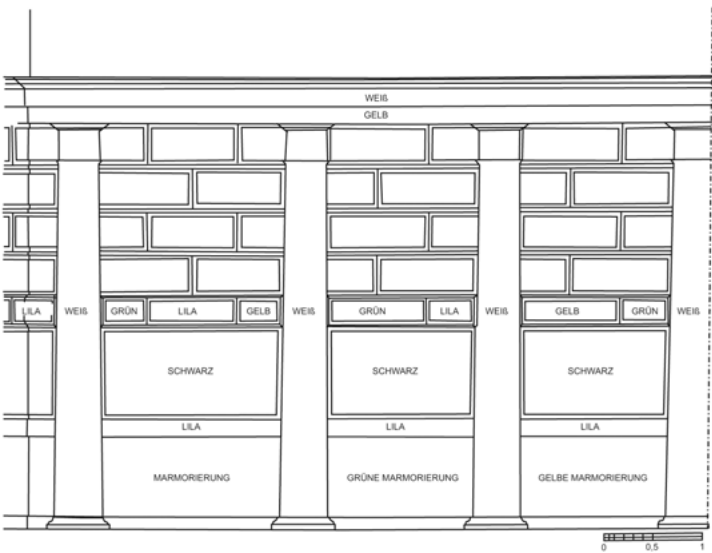


Abb. 51: Casa del Fauno, Nordperistyl, Rekonstruktion Ostwand (Anne Laidlaw).

Wie am Südperistyl trugen die Portiken zur einheitlichen Rahmung eines zentralen Gartens bei. Ost- und Westseite waren geschlossen, sodass die Säulen mit tuskanischen Pilastern an der Außenwand korrespondierten. Räume lagen ausschließlich auf der Südseite. Von West nach Ost folgen auf zwei hohe Fenster und eine schmale Tür, die zu Raum (31/44) gehören, das große Fenster der Alexander-Exedra (29/37), die weite Öffnung der Exedra (30/42), die Tür von Korridor (FIV/38), die weite, durch Türen verschließbare Öffnung von Raum (43/43), die Tür von Korridor (C₁) sowie die Öffnung von Raum (42/25)¹⁴⁷. Wieder alternieren also große Fenster mit exedraartigen Räumen und verschließbaren Türen.

Auch hier schloss ein polychromes Lithostroton alle vier Portikusflügel zusammen. Das Wand-schema der östlichen und westlichen Peristylrückwand unterschied sich jedoch deutlich von jenem des Südperistyls (**Abb. 50–51**). Auf eine Plinthe folgt die in unterschiedlichen Farben marmorierte, nicht durch Rahmen eingefasste Sockelzone. Ein violettes Band vermittelt zur Hauptzone mit ihren großen, schwarzen, horizontalen Orthostaten, die dem Südperistyl vergleichbar sind. Anders als im südlichen Hof folgen über den Orthostaten fünf Reihen pseudoisodomen Mauerwerks an – eine erste, kleinteilige Reihe aus gerahmten Tafeln in Violett, Grün und Gelb sowie vier weitere mit großen Quadern. Eine gelbe und eine weiße Faszie schließen die Oberzone ab, es folgt das Epistyl.

Die Nordwand des großen Peristyls wurde durch eine Nischenarchitektur gestaltet, ohne dass Nischen oder Decor auf den Säulentrhythmus des Peristylungangs bezogen worden wären (**Abb. 52**). Im westlichen Wandabschnitt unterbrechen zwei nebeneinander platzierte **Rechteck-nischen (32; 33)** die Wandgliederung, sodass sie nachträglich eingesetzt worden sein dürften (**Abb. 53**)¹⁴⁸. Sie besitzen eine Miniatur-Pilastereinfassung und Giebelbekrönung und dürften aufgrund des (später zu datierenden) Fundmaterials als Kultnischen gedient haben¹⁴⁹. Östlich davon springt die Wand zurück, um eine exedraartige Nische (**34/50**) zu bilden, die von tuskanischen Pilastern eingefasst wird (**Abb. 54**). Der kleinteilige und besonders aufwendige Decor macht die Nische zu einem regelrechten Schauraum. Auf eine weiße Plinthe folgt ein gelber Sockel, weiterhin ein Gurt, der zu den vertikal stehenden Orthostaten vermittelt. Breitere violette Platten und schmalere mit Alabasterimitation wechseln sich ab. Der Decor fällt miniaturartig aus und passt sich darin der geringen Größe der Nische an. Über die Disposition der östlich anschließenden Räume ist für die Phase des späten 2. Jhs. v. Chr. nichts Verlässliches zu sagen. Insbesondere ist unklar, ob das Zentrum der Nordseite schon in dieser Zeit mit einer repräsentativen Schaunische besetzt war. An dieser Stelle wurde in der Kaiserzeit ein **Retikulat-Podium (36/49)** angelegt (**Abb. 52**), das für die Aufstellung von Statuen genutzt worden sein mag¹⁵⁰. Reste ersten Stils im Bereich (37/47) zeigen an¹⁵¹, dass schon die ursprüngliche Wand eine Nischenstruktur besaß. Der ursprüngliche nördliche Zugang zum Haus dürfte weiter im Westen als der spätere Durchlass (FIII) gelegen haben. Mit ihrer

147 Im Osten sind der Korridor und Raum (42/25) in einer späteren Phase zu einem großen Oecus zusammengelegt worden; s. Faber – Hoffmann 2009, 41–47.

148 Oberhalb der Nischen finden sich noch die Stifflöcher für die Befestigung des ursprünglichen Epistyls; diesen Hinweis verdanke ich Tobias Busen.

149 Fiorelli 1862, 253: „Di prospetto al giardino si veggono due niche, ed inanzi di esse rinvenimmo due candelabri, e due tripodi di bronzo; due pinzette pel fuoco di ferro; due lucerne di terracotta; un ramo di alloro; e lo scheletro d'una colomba, a quel sembrava, presso a delle uova, dentro di cui vi era un pulcino, come si argui dalle picciolissime ossa che vi si distinsero“; vgl. Pappalardo [Fiorelli] 2001, 72. Zum Fundmaterial Boyce 1937, 51f. Nr. 189; zur Statuette: Bassani 2008, 35 Anm. 3. Die ebenfalls hier aufgefundenen Reste eines karbonisierten Lorbeerzweigs, von Taubenknochen und -eiern mögen auf Flora und Fauna des Nordperistyls deuten (Jashemsky 1979, 105), vielleicht aber auch Opferreste darstellen. Wieder sind sie aber nur für die letzte Nutzungsphase aussagekräftig.

150 So bereits Overbeck – Mau 1884, 353; von Pesando 1997, 117 ist hier hypothetisch der mit einer Statue verbundene Inschriftenblock des Satrius lokalisiert worden; ihm folgend Bassani 2008, 36. Verwerfen darf man m. E. die Annahme, die Plattform habe für Theatervorführungen oder Gerichtsverhandlungen gedient; ein fehlender Zugang macht dies unwahrscheinlich. Theater: Pesando 1996, 195f.; 1997, 87f.; Gerichtsverhandlungen: Bablitz 2015, 68–71.

151 Pesando 1996, 194.



Abb. 52: Casa del Fauno, Nordperistyl, Nordseite.



Abb. 53: Casa del Fauno, Nordperistyl, Nordseite mit Kultnischen.



Abb. 54: Casa del Fauno, Nordperistyl, Nordseite mit Exedra-Nische (34/50).



Abb. 55: Casa del Fauno, Exedra (30/42), Schwelle.

Nischenarchitektur war die Nordseite des Peristyls als regelrechte Schauseite zu den Aufenthaltsräumen im Süden hin inszeniert.

Der einzige Raum, der sich auf voller Breite auf das Nordperistyl öffnete, war **Exedra (30/42)** auf der Südseite des Hofes (**Abb. 55**). Die Raumöffnung war von zwei mächtigen Pilastern eingefasst, eine profilierte Schwelle hebt das Gelniveau gegenüber dem des Nordperistyls leicht an. Der Raum besitzt ein weißes Mosaik mit einem an den Außenwänden umlaufenden Wellenmäander. Im Zentrum war ein heute verlorenes, von einem Mäander eingefasstes, großes Emblema mit der Darstellung eines frontal aus dem Bild blickenden Löwen verlegt (75×87 cm) (**Abb. 56**)¹⁵². Das Bild war auf den vom nördlichen Peristylhof her Eintretenden ausgerichtet¹⁵³. Der breite, weiße Klinkenstreifen stellt einen visuellen Abstand zum ausgesprochen kleinteiligen und aufwendigen Wand-Decor her. Tatsächlich fällt die Sockelzone in diesem Raum anders als sonst üblich polychrom aus (**Abb. 57**). Hier alternieren schwarze, rote, grüne und violette Paneele. Den Übergang zur Mittelzone bildet eine aus langrechteckigen Platten („Läufern“) und schmalen Trennplatten („Bindern“) bestehende Leiste. Die Mittelzone wird durch vertikale, mit zweifachem Randschlag versehene, gelb marmorierte Orthostaten besetzt, die durch einen zusätzlichen, plastischen Rahmen eingefasst werden¹⁵⁴. Es handelt sich um eine ausgesprochen opulente, raffinierte, kleinteilige und farbenfrohe Wandgestaltung. Sie trat jedoch nicht unmittelbar mit dem ebenfalls polychromen Mittelemblema in Konkurrenz, da der Wellenmäander und die weiße Grundfläche des Bodens einen optischen Abstand herstellten.

¹⁵² Fiorelli 1862, 253; 1875, 157; Overbeck – Mau 1884, 352; Leonhard 1914, 19 f.; PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 132–134 Abb. 70–72; Maße bei Wohlgemuth 2008, 161.

¹⁵³ de Vos unter Bezug auf einen Plan von Boulanger, s. PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 133.

¹⁵⁴ Laidlaw 1985, 199 f.



Abb. 56: Zeichnung des Löwen-Emblemas aus Exedra (30/42) der Casa del Fauno.



Abb. 57: Casa del Fauno, Exedra (30/42), Westwand.



Abb. 58: Casa del Fauno, Triclinium (31/44), Ansicht vom Peristylumgang.

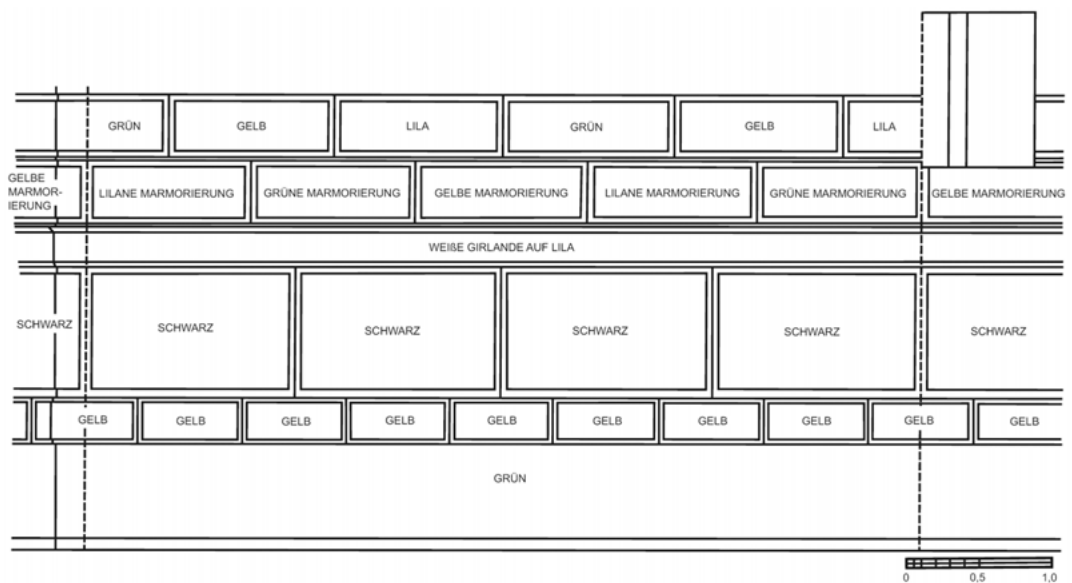


Abb. 59: Casa del Fauno, Triclinium (31/44), Rekonstruktion Südwand (Anne Laidlaw).

Neben der ganz auf das Peristyl geöffneten Exedra liegen auf der Südseite drei weitere, verschließbare Gelageräume. **Triclinium (31/44)** besitzt zwei große, hochrechteckige Fenster und einen schmalen, durch eine Tür verschließbaren Zugang (**Abb. 58**)¹⁵⁵. Mit einem weißen Lithostroton¹⁵⁶ korrespondiert ein übersichtlicher Wandaufbau (**Abb. 59**). Auf eine violette Plinthe und einen grünen Sockel folgt eine Reihe kleiner, gelber Tafeln mit weißem Rand, sodann die Mittelzone mit liegenden schwarzen Orthostaten. An die Stelle einer ersten, herausgehobenen Quaderreihe tritt hier eine violette Frieszone mit einer in Weiß aufgemalten, von Vögeln belebten Girlande¹⁵⁷. Erst dann folgen zwei Lagen pseudoisodomer Quader, die untere mit Marmorimitation, die obere ohne Binnendifferenzierung, beide in den Farben Violett, Gelb und Grün¹⁵⁸. Der Raum erhielt seinen besonderen Reiz folglich durch seinen vegetabilen Fries, der mit der grünen Sockelzone korrespondierte. Die Decor-Optionen des ersten Stils wurden eingesetzt, um einen regelrechten ‚Garten-Raum‘ zu entwerfen.

¹⁵⁵ PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 130 Abb. 67. 68.

¹⁵⁶ Pernice 1938, 94.

¹⁵⁷ Barbet 2009, 27 Abb. 14. Neg. DAI Nr. 53611.

¹⁵⁸ Mau 1882, 52f. 140.



Abb. 60: Casa del Fauno, Triclinium (43/43), Süd- und Westwand.

Raum (43/43) war über eine breite Schwelle zu betreten. Die Tür öffnete sich nach außen, in den Peristylumgang hinein¹⁵⁹. Es ist damit der einzige Raum, der die Portikus als ‚Vorraum‘ nutzte. Um 100 v. Chr. war er zusätzlich über zwei Türen in seiner Ostwand zu betreten, die zum Korridor des Servicetrakts (C/C₁) führten. Ein- und Ausblicke, Offenheit und Geschlossenheit und damit auch Zugänglichkeit waren ausgesprochen flexibel regulierbar. Das einfache, weiße Mosaik des Raumes ist von einem schwarzen, an der Wand umlaufenden Streifen eingefasst. Einen farblichen Kontrast müssen die Wände geboten haben, die eine ‚moderne‘ Bemalung im frühen zweiten Stil erhalten hatten (**Abb. 60**)¹⁶⁰. Die Basis bilden ähnlich wie im ersten Stil ein durchgehender Sockel und ein grüner profiliertes Streifen. In der Mittelzone gliedern gemalte Pilaster die Wand vertikal, während die perspektivisch ‚dahinter‘ liegende Wand aus gelben Orthostaten, in der Oberzone aus vier Reihen gelber, roter und violetter Quader bestand. In den Interkolumnien hat Mau eine Girlande gesehen, auf den farbigen Orthostaten (Friestafeln) im Zentrum die Darstellung „monochromer Landschaften mit genrehafter Staffage“¹⁶¹, auf den Quadern der Oberzone monochrome Masken¹⁶². Die Ausmalung tritt damit zu dem Ausblick in Beziehung, der sich von dem Raum aus über die breite Türöffnung in den Peristylgarten bietet: Das Thema Architektur und Garten wird an der Wand mit den malerischen Mitteln des zweiten Stils umgesetzt. Die Pilastergliederung, wie sie im ersten Stil nur an Hofaußenwänden zum Einsatz kommt, wird in den Innenraum übertragen. Zwischen den Pilastern hängen Girlanden, wie sie im Rahmen von Festen auch als Schmuck der realen Peristylarchitektur vorgekommen sein mögen. Die auf den Architekturelementen dargestellten Landschaftsbilder und Masken haben die naturhafte Atmosphäre zusätzlich verdichtet. Zum Aussehen des nachträglich massiv veränderten Raumes (**42/25**) sind für das beginnende 1. Jh. v. Chr. keine Aussagen möglich.

¹⁵⁹ Fiorelli 1862, 253: „una porta composta di tre pezzi, che si ripiegavano l’una dentro l’altro.“

¹⁶⁰ <<http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilderbestand/230755>> (23.09.2019); Faber – Hoffmann 2009, 52.

¹⁶¹ Mau 1882, 263 f. und Heinrich 2002, 100 f.; Fiorelli 1862, 253 beschreibt den Wand-Decor noch einmal prunkvoller: „Nella stanza laterale si ammirano delle pareti ragguardevoli per la bellezza delle loro decorazioni, che rappresentano meandri graziosissimi, bassirilievi di Apollo citaredo e di Diana a chiaroscuro, e riquadri di finti marmi colorati con delle colonne, da cui pendono de’ festoni di frutta d’una composizione elegante.“

¹⁶² Mau 1882, 154. 162; Moormann 1988, 182 Kat. 209/2.



Abb. 61: Nereiden-Platte (Neapel, NM 21517) aus der Casa del Fauno, vermutlich Nordperistyl.

Zum Nordperistyl gehörte auch ein Fries aus 22 reliefierten Terrakottaplatten (**Abb. 61**)¹⁶³, die von Rohden in die „Periode der Stuckdecoration“ datiert¹⁶⁴. Offensichtlich waren sie durch das Erdbeben beschädigt worden, hatten einen neuen Stucküberzug erhalten und wurden in der Südportikus, wo sie aufgefunden wurden, gelagert, um dann neu versetzt zu werden. Kleine, runde Durchlochungen für die Aufnahme von Bronzestiften zeigen an, dass sie zur Anbringung an den Dachbalken vorgesehen waren¹⁶⁵. Der Fries besteht aus zwei Plattentypen (H 29,7 cm; B 26,8 cm)¹⁶⁶: Nereiden auf einem Seedrachen, einen Panzer im linken Arm haltend, und Nereiden auf einem Seekentauren, ein Schwert haltend. Eine heitere maritime Atmosphäre wird mit militärischen Assoziationen verschränkt.

Das nördliche, größere Peristyl war somit als Garten- und Wandelbereich, zugleich aber auch als vornehmer Wohntrakt mit prunkvollen Aufenthaltsräumen konzipiert. Die umlaufende Portikus trägt zusammen mit dem Lithostroton zur Kohärenz des Hofes bei. Die Nordwand ist in Bezug auf die Aufenthaltsräume im Süden als Schauseite inszeniert, die Wände im Osten und Westen als symmetrische Rahmung. Dabei erlaubt der Decor verschiedene Betrachterperspektiven. Die dorisches Kapitelle sind eher auf Fernwirkung angelegt, während der kleinteilige Wandaufbau eine optische Binnendifferenzierung einführt.

Darüber hinaus befinden sich im Nordperistyl Zisternen, die zur Wasserentnahme genutzt wurden. Von einer solch praktischen Funktion zeugen zwei frühe Puteale. Eines der Objekte mit kubischem Körper und runder Öffnung ist aus Tuff. Pernice weist es aus typologischen Gründen in die ‚frühe Tuffzeit‘ (**Abb. 62**)¹⁶⁷, sodass es älter als das Nordperistyl sein müsste. Ob es jedoch aus dem südlichen Peristyl oder dem Hortus stammt, der dem Nordperistyl vorausging, muss offenbleiben. Ein besonders aufwendiges Mündungsfragment aus Travertin mit Eierstab, Perlstab und

¹⁶³ Nachgrabungen in der Südportikus des Nordperistyls haben weitere Plattenfragmente erbracht und den Fundkontext bestätigt; zu Grube PII/III: Faber – Hoffmann 2009, Nr. 271,2; Taf. 39; sowie Raum 29/37: Faber – Hoffmann 2009, Nr. 304; Taf. 45,304; die Platten sind daher sicher nicht, wie etwa Dickmann 1999, 90, Anm. 209 vermutete, mit dem Atrium zu verbinden.

¹⁶⁴ Erneut Froning 1981, 122; Känel 2010, 264; ebenfalls in diese Zeit weist er einen großen Reiterfries, dessen Kontext unbekannt ist; s. von Rohden 1880, 37f. Taf. 22; mit augusteischer Datierung hingegen Pellino 2006, 52f.

¹⁶⁵ Von Rohden 1880, 16f. 36f. Taf. 21.

¹⁶⁶ Maße Känel 2010, 263.

¹⁶⁷ Pernice 1932, 13 Taf. 7,2.



Abb. 62: Casa del Fauno, Nordperistyl, Tuff-Puteal.



Abb. 63: Casa del Fauno, Nordperistyl, kanneliertes Travertinputeal.

Zahnschnitt und ansetzenden Kanneluren hält Pernice für späthellenistisch (**Abb. 63**)¹⁶⁸, es könnte folglich im Zuge der Anlage des Nordperistyls angeschafft worden sein¹⁶⁹. Die beiden Zisternenmündungen zeigen an, dass auch profane Handlungen wie das Wasserholen schon frühzeitig einer Ästhetisierung zugeführt wurden. Wasser war dadurch zwar im Hof nicht sichtbar, ein aufwendiges Objekt visualisierte jedoch seine Präsenz und Verfügbarkeit.

Zusammenfassend ergibt sich mit Blick auf die beiden Peristyle, dass man bei der Platzierung der Räume auf strenge Symmetrie- und Achsbezüge verzichtete; die Architektur war stattdessen auf Variatio angelegt. Bei der Hofgestaltung kommen aber symmetrische Gestaltungsprinzipien zum Tragen, aus denen sich eine gezielte Bezugnahme zwischen Decor und Architektur ergibt. Im Südperistyl korrespondierten die (älteren) Vollsäulen an den seitlichen Hofrückwänden mit stuckierten Pilastern. Auch im neu errichteten Nordperistyl wurde eine solche Korrespondenz hergestellt. Im Zuge der Umgestaltungen wurde das ionische Element im südlichen Peristylhof verstärkt (etwa durch das Ansetzen von Basen), während der neu errichtete, nördliche Peristylhof eine dorische Ordnung erhielt. Darin wird das Bemühen um eine Decor-Struktur greifbar, die für verschiedene Hofgrößen ein jeweils adäquates atmosphärisches Angebot schuf. Darüber hinaus sind beide Peristylhöfe der Decor-Idee verpflichtet, einen zentralen Raum, der sich auf ganzer Front auf den Hof öffnet, durch eine erhöhte Schwelle herauszuheben. Am südlichen Peristyl gilt dies für die in jeder Hinsicht exzeptionelle Alexander-Exedra, am nördlichen Peristyl für Exedra (30/42). Auch für die beiden Peristyle ergibt sich damit, dass sie wie die Atrien einem übergreifenden Decor-Konzept verpflichtet waren. Bestehender Decor wurde an die neuen Gegebenheiten angepasst, neuer Decor nahm auf Altes und Neues gleichermaßen Bezug und schuf so einen kohärenten ästhetischen Rahmen.

¹⁶⁸ Heute im südlichen Peristyl verwahrt; Pernice 1932, 20f. Abb. 7 Taf. 13,1–2; Golda 1997, 123 L. Nr. 3,33.

¹⁶⁹ Eine dritte, noch spätere, kannelierte Mündung ist aus Marmor, Pernice weist sie in voraugusteische Zeit, s. Pernice 1932, 27 Taf. 17,4.

Serviceräume: Küche, Bad

Als die Casa del Fauno an der Wende vom 2. zum 1. Jh. v. Chr. ausgebaut wurde, hat man auch den Servicetrakt östlich des südlichen Peristylhofs (I/36) umgestaltet. Aufgrund fortwährender Erneuerungen haben sich keine frühen Ausstattungsreste erhalten. Der Komplex ist daher vor allem hinsichtlich der ursprünglich hier angesiedelten Funktionen interessant. Hinter der östlichen Hofaußenmauer und parallel zu ihr verlief jetzt ein Korridor (C; L; C₁), der verschiedene Räume erschloss. Installationen lassen erkennen, dass diese für spezifischere Funktionen vorgesehen waren. Bei der Raumgruppe (B₁) und (E) handelte es sich um einen für die Zeit ‚modernen‘ beheizbaren Badetrakt¹⁷⁰. Daran schloss sich im Süden der große Raum (G) an, bei dem es sich bereits ursprünglich um einen Küchentrakt gehandelt haben mag¹⁷¹. Die Küche war durch Kochvorrichtungen auf eine spezifische Nutzung zugeschnitten, dennoch haben hier verschiedenste Tätigkeiten stattgefunden: neben dem eigentlichen Kochen auch kultische Handlungen¹⁷² und alltägliche Gespräche.

Mit Blick auf die Akteure darf man mutmaßen, dass es sich wohl kaum um einen reinen Sklaventrakt gehandelt hat¹⁷³. Vielmehr wird das Bad insbesondere den Besitzern des Hauses zur Verfügung gestanden haben. Es war zudem über einen Korridor (C₁) direkt vom Nordperistyl aus zugänglich, wo sich die prächtigen Gelageräume befanden, sodass man sich vorstellen mag, dass auch ausgesuchte Gäste hierher geführt wurden. Bemerkenswert ist aber der Umstand, dass dieser Trakt durch eine Mauer und einen dahinterliegenden Korridor vom Südperistyl abgeschirmt war. Dadurch wurde es möglich, dass das häusliche Personal im Hintergrund wirken konnte und den Blicken der Bewohner und Gäste entzogen war. Gleichzeitig wurden dadurch Gerüche und Geräusche des Servicetrakts gefiltert, sodass sie nicht oder wenigstens nur stark reduziert in den repräsentativen Hausbereichen wahrnehmbar waren. Die Qualität des Wohnens bemisst sich nicht zuletzt an der Ausgliederung der von Sklaven geleisteten Arbeit und den damit verbundenen, sensualistisch wahrnehmbaren ‚Störfaktoren‘.

1.2 Nutzungsformationen in der Casa del Fauno

Aus der Beschreibung der Casa del Fauno lassen sich Anhaltspunkte für Nutzungsformationen gewinnen, die es erlauben, die Frage nach Öffentlichkeit und Privatheit im samnitischen Haus an einem konkreten Befund zu diskutieren. Insbesondere die vier Hofbereiche standen im Mittelpunkt des sozialen Lebens, weil sie als Knotenpunkte¹⁷⁴, Verteilerräume¹⁷⁵, aber auch als Aufenthaltsräume dienten. Sie besaßen ein erhebliches Raumvolumen und versorgten das Haus mit Wasser sowie die angrenzenden Räume mit Licht und Luft. Dabei boten sie Platz für eine Vielzahl von unterschiedlichen, auch raumgreifenden Aktivitäten¹⁷⁶. Allerdings unterschieden sich die Höfe hinsichtlich ihrer Einbindung in die Bewegungsstruktur des Hauses, hinsichtlich der Art und Zahl

¹⁷⁰ B1 mit Opus signinum, so Faber – Hoffmann 2009, 46. Sie diskutieren allerdings die Möglichkeit, dass es sich hier um noch spätere Eingriffe handelt (S. 93f.); die in Raum E verwendeten Wandtubuli würden sonst in Pompeji erst in den letzten Jahrzehnten des 1. Jhs. v. Chr. auftreten.

¹⁷¹ Hier später Latrine (48/21) und die Küche mit Larariumsnische (45/24).

¹⁷² Die Larariumsnische im Küchentrakt gehört der späten Phase an, inwieweit eine entsprechende Installation auch für das frühe 1. Jh. v. Chr. angenommen werden kann, ist unklar.

¹⁷³ PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 81.

¹⁷⁴ Watts 1987, 124–131 als „circulation nodes“; Dickmann 1999, 52–58 analysiert die Casa del Fauno als Beispiel für ein Doppelatriumhaus und kommt ebenfalls zu dem Schluss, dass sich die beiden Atriumshöfe nur graduell unterscheiden, beide als Wohnbereiche fungierten.

¹⁷⁵ Mit Betonung der Verteilerfunktion Dickmann 1999, 94f.

¹⁷⁶ Watts 1987, 117–124 spricht hier von „centering“; ausführlich Simelius 2018, 41–70.

der Räume, die sich darauf öffneten, sowie hinsichtlich der Nutzungsangebote, die sie bereitstellten.

Die beiden Atrien lagen in Straßennähe, unterschieden sich jedoch hinsichtlich ihrer Zugangslösungen. Bevor man in das Westatrium gelangte, trat man über ein knappes Vestibulum in die Fauces (7/52), die als breiter, hoher und offener Vorraum des Atriums inszeniert waren und somit regelrecht zum Verweilen einluden. Im Osten führte das Vestibulum in die Fauces (18/6), bei denen es sich um einen schlauchartigen Korridor-Gang handelte. Sie steigerten das Erlebnis des Säulenastriums und verhinderten einen direkten Blick auf die an das Atrium anschließenden Räume. Auch für die Peristyle sind verschiedene Zugangsformen zu unterscheiden. Das im Zentrum der Insula platzierte Südperistyl war vom Westatrium über das repräsentative Triclinium (112/35), vom Ostatrium über die schlauchförmigen Fauces (FI/16) zu betreten, während das Nordperistyl über die Fauces (FIV/38) erschlossen wurde, darüber hinaus aber einen eigenen straßenseitigen Fauces-Zugang besaß.

Vor allem unterscheiden sich die Hofbereiche hinsichtlich der Zahl und Art der Räume, die an sie anschließen. Die Atrien mit ihren zahlreichen Cubicula erweisen sich als eigentliche Nuklei des Wohnens. Während das Westatrium allerdings allein mit dem südlichen Peristylhof verbunden war, gelangte man über das Ostatrium auch in den Servicebereich mit Küche und Bad. Das Ostatrium steht damit im konnektiven Zentrum des Hauses und dürfte für alle Nutzergruppen zugänglich gewesen sein: Sklaven, die von hier aus in den Servicebereich gelangten, Hausbewohner und wohl auch Gäste¹⁷⁷, denen sich die Familie hier in einem anderen Rahmen als im Westtrakt präsentieren konnte. Die Hinweise auf Arcae und der Altarfund bezeugen, dass im Ostatrium die häuslichen Schätze verwahrt wurden und kultische Handlungen stattfanden.

Nur das Westatrium verfügt indes über ein repräsentatives Tablinum und zwei vollwertige Alae, während im Ostatrium eine der Alae als Durchgangsraum fungiert. Das Westatrium steht somit im visuellen Zentrum des Hauses. In seiner Längsachse blickt man nach Norden in die Peristyle, in seiner Querachse nach Osten in das Ostatrium. Diese Unterschiede spiegeln nicht zuletzt die Räume, die an die beiden Atrien anschließen. Beide Hofbereiche verfügen über eine relativ große Zahl kleiner, fensterloser Cubicula, jedoch auch über größere Triclinia. Während am Westatrium neben den genannten Alae und dem Tablinum zwei Tabernae (1/1; 2/2), fünf kleine, verschließbare, hohe und zugleich dunkle Cubicula (8/5; 17/28; 9/31; 16/10; 10/32) und zwei große, durchfensterte Triclinia (12/35; 14/34) liegen, besitzt das Ostatrium drei Cubicula (20/8; 21/9; 16/10), eine Raumgruppe aus Vorraum und ‚Hauptraum‘ (23/13 mit 22/12), ein großes, jedoch dunkles Triclinium (25/15) sowie einen großen Durchgangsraum (27-28/51,17). Das Westatrium verfügt mit den beiden hellen Triclinia somit über aufwendigere und damit repräsentativere Räume, das Ostatrium mit den hintereinander gestaffelten Räumen (23/13) und (22/12) über eine Raumgruppe, die besondere Intimität herstellte. Diese jeweils unterschiedliche architektonische und decorative Inszenierung der beiden Atrien spricht nicht für eine strikte Trennung der Hofbereiche. Doch die im Ostatrium vorauszusetzenden Handlungen beziehen sich stärker auf ein familiäres Publikum, während das Westatrium als Schaubereich des Hauses inszeniert wurde.

An den Peristylen liegen nur wenige, dafür jedoch besonders große, lichtdurchflutete Wohnräume – am Südperistyl neben Triclinium (12/35) die Alexander-Exedra, am Nordperistyl neben Exedra (30/42) die Aufenthaltsräume (43/43), (31/44) und (42/25). Mit der Anlage des Nordperistyls wurde das Südperistyl mit der Alexander-Exedra insbesondere als Gartenbereich nutzbar, *auf* den man blickte. Am nördlichen Peristylhof (II/40) lagen mehrere Festräume, zudem war der Bereich durch die Kulnischen stärker religiös aufgeladen, Puteale zeugen auch von einer praktischen Nutzung des Gartenambiente. Cubicula fehlen jedoch an beiden Peristylen.

¹⁷⁷ Grahame 1997, bes. Abb. 12 kommt mit einer access analysis ebenfalls zu diesem Ergebnis; kritisch zu dieser Methode allerdings zu Recht Taylor 2002.

Zusammenfassend ergibt sich, dass die beiden Atrien graduell unterschiedliche Nutzergruppen, Nutzungsformen und Wahrnehmungsszenarien bedienten. Anders als die Peristyle liegen sie am Eingang, hier gruppieren sich mit den Cubicula die eigentlichen Wohnräume. In dieser Disposition sind ‚öffentlich‘ und ‚privat‘ verschränkt. Dasselbe gilt für die Peristyle. Sie liegen – von den Hauptzugängen auf der Südseite der Insula her gedacht – im zentralen bzw. rückwärtigen Hausteil. Dies bedeutete aber auch, dass Gäste, die an einem repräsentativen Empfang teilnahmen, durch das gesamte Haus geführt werden mussten, um zu einem der Festsäle zu gelangen¹⁷⁸, sofern sie das Haus nicht über den nördlichen Nebeneingang betraten. Das Haus wird dadurch als Ganzes zum Schauraum. Aus dem Aktions- und Sichtraum ausgeschlossen – und dadurch im engeren Sinne separiert – sind allein die Serviceräume auf der Ostseite.

1.3 Die ästhetische Ordnung des Hauses

Für den in seiner Nutzung differenzierten häuslichen Raum lässt sich nun noch einmal nach potenziellen Wahrnehmungsszenarien fragen. Dazu wird ein flaneurhafter Betrachter vorausgesetzt, der sich nicht intensiv auf einzelne Bildwerke einlässt. Es wird sich zeigen, dass Architektur und Decor sowohl statische Betrachterhaltungen bedienen, mithin spezifische Standpunkte privilegieren, als auch mit einem mobilen Betrachter rechnen.

Der statische Betrachter

Ein statischer Betrachter nimmt seine Umgebung von einem bestimmten Standpunkt aus wahr. Die Blickoptionen, die sich von solchen Standpunkten aus ergeben, können gezielt gestaltet sein. Dies gilt zum einen für Blickachsen, die den Blick in die Ferne führen und üblicherweise auf ein bestimmtes Architektur- und Raumerlebnis zielen. Es gilt zum anderen aber auch für die Inszenierung von Decor-Elementen im Inneren von Räumen, die üblicherweise auf eine Nahsicht hin entwickelt sind.

Blickachsen sind als intendierte und gestaltete Achsen dann greifbar, wenn sie auf nachvollziehbare Gestaltstrategien wie Symmetrie, Axialität und Rhythmus zurückgreifen. Eine solche gestaltete Blickachse führt in der Casa del Fauno von den westlichen Fauces bis zur Rückwand des Nordperistyls (Abb. 11). Architektur und Decor-Elemente wirken zusammen, um spezifische visuelle Effekte zu erzeugen. In den Fauces stehend wird der Blick von den Pilastern, die den Übergang zum Atrium schaffen, gerahmt. Der sich dann öffnende, halbdunkle, hohe Atriumsraum ist mit seinen regelmäßig platzierten Raumöffnungen entlang der Blickachse symmetrisch organisiert. Auf der Achse liegen das Impluvium, das durch einen Lichtkegel markiert ist, und das durch Pilaster eingefasste Tablinum. Die strenge Symmetrie am Atrium wird jedoch aufgelockert durch die Satyr-Statue (und potenziell auch durch andere, nicht erhaltene Objekte). Sie war nicht im vertikalen Zentrum des Raumes, sondern auf der Achse leicht Richtung Tablinum versetzt aufgestellt. Das Tablinumsfenster ‚rahmt‘ den Durchblick in den lichtdurchfluteten, offenen Peristylgarten¹⁷⁹. Auf dessen Nordseite dürfte die prunkvolle Alexander-Exedra mit ihren korinthischen Vollsäulen einen besonders attraktiven Blickpunkt dargestellt haben, dahinter schloss sich der nördliche Peristylhof mit seiner rückwärtigen Larariumsnische an. Auf dieser Achse folgen somit schmale und breite, niedrige und hohe, helle und dunkle Einheiten rhythmisch aufeinander. Diese Erfahrung der Raumvolumina dürfte sich vom Eingang aus erschlossen haben, gestalterische Details, die in

¹⁷⁸ Dickmann 1999, 276; von Stackelberg 2009, 68 wollte aus den schlauchförmigen Fauces, die die Peristyle erschließen, ableiten, dass es sich um „restricted areas“ handle; allerdings werden schlauchförmige Fauces auch gängigerweise zur Erschließung von Atrien eingesetzt. Sie dienen vielmehr der Aufmerksamkeitssteuerung.

¹⁷⁹ Jung 1984, 83f.

größerer Ferne lagen (etwa das Lararium im nördlichen Peristylhof), jedoch nicht. Vom Eingang aus besaß der Durchblick in die Peristyle einen eher generischen Aussagewert: Er informierte den Eintretenden über die schier unendliche Weitläufigkeit des Hauses.

Dies hat zur Folge, dass diese Achse nicht ausschließlich, vielleicht noch nicht einmal primär auf den Außenstehenden hin kalkuliert war. Mit jedem Standpunkt entlang dieser Achse veränderten sich die Wahrnehmungsqualitäten. Vom Tablinum aus¹⁸⁰ ergab sich eine doppelte Perspektive. Richtung Eingang wurden der prunkvolle Tisch, dahinter auch der Satyr in Rückansicht wahrgenommen; diese Objekte wurden durch die Symmetrie des Atriums gerahmt. Der Blick Richtung Norden erschloss das von einer quadratischen, symmetrischen Portikus eingefasste, jedoch mit einer lockeren Raumfolge versehene, vermutlich grün bepflanzte Südperistyl mit der prunkvollen, jedoch deutlich aus der axialen Mitte des Peristyls versetzten Alexander-Exedra (Abb. 17). Von dieser aus ergab sich ein Ausblick auf die beiden durch Portiken eingefassten, symmetrisierten Gartenareale. Nach Süden, Richtung Tablinum, wurde der Blick durch die Exedra-Säulen gerahmt, die auf die Peristylsäulen fluchten¹⁸¹. Richtung Norden ergab sich der Blick auf die kultisch aufgeladene Nischenstruktur der nördlichen Peristylaußenwand. Symmetrie und Asymmetrie, Strenge und Freiheit, Ordnung und Variation, wurden aufeinander bezogen und hatten unterschiedliche Wahrnehmungseffekte: Berechenbarkeit und Überraschung (Abb. 43). Indem auf einer einzigen Blickachse eine Sequenz verschiedener attraktiver Aus- und Einblicke möglich wurde, sind ein statischer und ein mobiler Betrachter immer schon aufeinander bezogen.

Die zentrale Blickachse war jedoch in hohem Maße kontrollierbar. Der Zutritt zum Haus war durch gleich zwei Türen strukturiert, die eine komplexe Regulierung von Zugänglichkeiten und Sichtbarkeiten erlaubten¹⁸². Die Casa del Fauno war folglich gerade kein öffentlich-permeabler Wohnraum¹⁸³. Auch andere Sequenzen entlang der Achse konnten reguliert werden. Der Blick ins Tablinum mag durch variabel einsetzbare Formen des Sichtschutzes (Paravents, Vorhänge)¹⁸⁴ kontrolliert worden sein, das große Tablinumsfenster war ebenso wie das rückwärtige Fenster der Alexander-Exedra mit Fensterläden verschließbar. Möglicherweise konnten auch die Interkolum-

180 Jung 1984, 74 stellt die Überlegung an, dass die Symmetrieachse vom Tablinum aus in beide Richtungen zu lesen sein könne.

181 Dickmann 1999, 162.

182 Mit Hinweis auf die massive Regulierung der Eingangssituation auch Watts 1987, 144; Proudfoot 2013, 92.

183 In diesem Sinne allerdings etwa Drerup 1959, 155 f.; Bek 1980, 185 f.; Jung 1984, 74; Watts 1987, 106–109. 142–145; Clarke 1991, 2–6; Wallace-Hadrill 1994, 44; Bergmann 1994, 230; Ling 1997, 140 f.; Zevi 1998, 32: „Diese Durchlässigkeit zwischen außen und innen, das Streben nach Durchblicken, oder, wie man es auch genannt hat, nach ‘Transparenz’ des ganzen Hauses [...] macht das Wesen des römischen Hauses in seiner sozialen Bedeutung aus.“; ähnlich Zevi 2000, 121: „L’asse di prospettiva, che regola tutta questa parte della casa incentrata sull’atrio tuscanico, immettava così lo spettatore in una sequenza illimitata di colonnati inframezzati da giardini ispirata al pari delle imitazioni illusionistiche nelle pitture di II stile, a quelle architetture di palazzo cui la soglia delle maschere richiama fin dall’inizio“; Flower 1996, 199: „[...] the Roman house is transparent and allows the visitor to look across the brightly illuminated pool (*impluvium*) in the atrium, with the *cartibulum* behind it, into the *tablinum* flanked by herms and through into the garden or peristyle beyond. The effect can be seen as a series of constructed tableaux or of symmetrically designed planes inviting the admiration of the viewer standing at the doorway. The view is sometimes enhanced by a sloping entrance ramp or even by mountains visible in the distance over the roof of the house.“ Jüngst auch Anguissola 2010, 25, die allerdings auch auf die Reglementierung von Blickachsen verweist (S. 26).

184 Overbeck – Mau 1884, 261; Watts 1987, 320; Brothers 1996, 41; Dickmann 1999, 97; Lauritsen 2012, 96–103 und Oremus 2012, 102 mit Verweis auf den am besten erhaltenen Paravent in Herculaneum, Casa del tramezzo di legno (III 11-12). Anguissola 2010, 26 weiterhin mit Hinweis auf die Verschließbarkeit des Tablinums in der Casa del Menandro (I 10,4) und der Casa di Obellius Firmus (IX 14,4); s. auch Lauritsen 2011, 63; Overbeck – Mau 1884, 423 f. Abb. 224 geben die Zeichnung eines in Pompeji nicht näher lokalisierten Gipsabgusses. Engemann 1967, 146–148 mit einer Auflistung von hölzernen halbhohen Schranken zwischen Pfeilern im hellenistischen Kontext. Weiterhin gilt dies für die Casa di Marcus Lucretius Fronto und die Casa del Citarista. Üblicherweise lassen sich die Hinweise auf Paravents und Schranken nicht präzise datieren. Barbet 2009, 29 geht von gemalten Vorhängen im ersten und zweiten Stil aus und postuliert daher Entsprechungen in der realen Hausausstattung. Sie bezieht sich auf Löcher, die in Peristylsäulen nachweisbar sind; vgl. Lauritsen 2011; 2012.

nien durch Vorhänge geschlossen werden¹⁸⁵. Auf diese Weise konnte den Gästen der Blick in einen oder mehrere Gartenbereiche entzogen werden. Zudem ist damit zu rechnen, dass die heute nicht mehr rekonstruierbare Bepflanzung der Peristylgärten einen ganz erheblichen Einfluss auf die Sichtbeziehungen gehabt hat¹⁸⁶.

Eine weitere Blickachse erschließt den östlichen Haustrakt. Sie führt vom östlichen Eingang durch die schmalen, dunklen Fauces in das tetrastyle Atrium mit seinen hoch aufragenden, mächtigen Säulen (Abb. 30). Die Achse endet an der geschlossenen Rückwand des Ostatriums – eine Rückwand allerdings, die durch Türöffnungen symmetrisch gestaltet ist und suggeriert, dass sich weitere Räume anschließen. West- und Osttrakt spielen daher – geöffnete Haustüren vorausgesetzt – mit einer Opposition von offen und geschlossen.

Eine dritte kalkulierte Achse liegt quer zu den beiden Nord-Süd-Achsen. Sie führt vom Westatrium über die als Vestibulum/Fauces wahrnehmbare Westala (19/11) des Ostatriums, mittig durch das von Säulen umstandene Impluvium auf die als Tablinum inszenierte Ostala (24/14) des Ostatriums (Abb. 31). Bei geöffneter Tür wird der östliche Haustrakt in Bezug auf den Westtrakt als erweiterter Architekturraum zur Schau gestellt.

Für alle drei Blickachsen ergibt sich, dass der privilegierte Standpunkt nicht für ein längeres Verweilen vorgesehen war. Dies bedeutet, dass die Blickachsen zwar auf einen Standpunkt bezogen waren, der aber typischerweise nicht von einem statischen Betrachter eingenommen wurde.

Stabile Betrachtersituationen darf man stattdessen für die Verweilräume annehmen. Durch die Raumorientierungen ergaben sich unterschiedliche Blicksituationen. Beide das Tablinum flankierenden Triclinia öffneten sich über Fenster nach Norden auf das Südperistyl, sodass man den Garten und die Alexander-Exedra ‚im Blick hatte‘. Differenzierter fallen die Aussichtsoptionen bei den Räumen aus, die sich zwischen den beiden Peristylen befinden. Triclinium (31/44), (43/43) sowie (42/25) öffneten sich ausschließlich nach Norden, sodass der Blick auf das Nordperistyl, seine prunkvolle Nischenrückwand, sowie darüber hinweg zum Vesuv führte. Allein Exedra (30/42) verfügte darüber hinaus über ein großes Südfenster zum Südperistyl hin, während die Alexander-Exedra gewissermaßen spiegelverkehrt eine große Raumöffnung zum Südperistyl und ein großes Fenster nach Norden hin besaß. Alle Aufenthaltsräume sind jedoch mit einem Blick in einen kulturell gerahmten, ‚künstlich‘ gestalteten Gartenbereich versehen. Der Ausblick auf gezähmte ‚Natur‘ wird so zu einem festen Bestandteil des Convivium.

Allerdings wurde nicht nur der Blick in die Landschaft, sondern auch der Blick auf das Hausambiente inszeniert. Da es sich bei den Atrien um weitgehend geschlossene Höfe handelte, konnte man von den vier Alae aus sowie vom Tablinum (13/33) nach Süden hin keinen Ausblick auf die Berge genießen. Dafür wurde der Blick in den Architekturraum als visuelles Erlebnis inszeniert. Vom Tablinum (13/33) überblickte man den symmetrisch gestalteten Atriumsbereich, Wandmalerei und Bodenbelag trugen zur Symmetrisierung und Rhythmisierung der einzelnen Raumabschnitte bei. Auch für die Alae wird man eine kalkulierte Perspektive in Rechnung stellen dürfen, und zwar zum einen, weil sie symmetrisch als Pendants aufeinander bezogen sind, zum anderen, weil die Ostala des tuskanischen Atriums (15/30) über ein großes Fenster den Blick in das Ostatrium gewährte. Die Inszenierung der Hausarchitektur und Hausgröße war offenbar wichtiger, als diesen östlichen Haustrakt vor den Blicken zu ‚verschließen‘. Dies bedeutet jedoch nicht, dass das gesamte Haus in solche visuellen Beziehungen eingebunden gewesen wäre. Dem Blick entzogen war der Servicetrakt, der hinter der östlichen Außenwand des Südperistyls verborgen war.

¹⁸⁵ Overbeck – Mau 1884, 352 bringen Löcher in den Säulen des nördlichen Peristyls der Casa del Fauno, etwa 1 m über dem Boden, mit Ringen für Vorhängen in Verbindung, während sie für Nägel/Haken annahmen, dass darauf die Stricke ruhten, mit denen man die Vorhänge bewegen konnte. Ein Vorhang auf 1 m Höhe macht jedoch kaum Sinn, wahrscheinlicher handelt es sich doch um eine hölzerne Schranke. Vorhänge sind nicht erhalten, jedoch in der Wandmalerei bisweilen dargestellt – Lauritsen 2012, 102f.; zur Wandmalerei Lauritsen 2011, 63f.

¹⁸⁶ Anguissola 2010, 27.

Während die Blickachsen auf Fernsicht kalkuliert waren und das Haus in seiner Tiefenerstreckung und in seinen Volumina erfahrbar machten, rechnete man in geschlossenen Innenräumen mit einer **nahsichtigen Perspektive** auf Raumausstattungen. Mit dem Verhältnis von Stehen und Bewegung spielten insbesondere die Schwellmosaiken. Sie sind gerade an jenen Stellen platziert, die typischerweise achtlos überschritten wurden. Indem jedoch der Übergang zwischen Fauces und Atrium, die Tablinums- und Alexander-Exedra-Schwelle aufwendig gestaltet waren, drängten sie sich dem Betrachter auf, luden ihn zum Innehalten ein. Sie führten seinen Blick auf den Boden, bevor er aufblickte, um die attraktiven (Innen-)Räume zu betrachten.

Im Inneren von Räumen schufen Bilder, die als Emblemata im Raumzentrum platziert waren, ein optisches Gravitationszentrum. Sie forderten den Betrachter heraus, den Blick auf den Boden zu richten und eine Position vor dem Bild einzunehmen, um die ikonographischen Details wahrzunehmen. Da die Bilder auf den Eintretenden ausgerichtet waren, impliziert dies auch, dass die intensive Bildwahrnehmung auf einen ‚mobilen‘ Moment der Raumnutzung bezogen war. Die dem Betrachter abverlangten Haltungen unterscheiden sich jedoch in Abhängigkeit von der Bildgröße. In den Alae (11/29; 15/30) nahmen sich die Mittelbilder ausgesprochen klein aus. Sie forderten den Betrachter dazu auf, in die Alae hineinzutreten, um das Bild ‚näher‘ betrachten zu können. In den Triclinia (12/35; 14/34; 30/42) nimmt sich das mittige Emblemata nicht nur deutlich größer aus, sondern war zugleich von einem prunkvollen Rahmen umgeben. Die Pavimentbilder wurden dadurch regelrecht raumbherrschend; die umgebenden Pavimente, aber auch der Wand-Decor, wurden zur ‚Rahmung‘. Noch einmal gesteigert ist dieser Effekt in der Alexander-Exedra, dessen großformatiges Bild den gesamten Raum einnahm und den Betrachter auf Abstand hielt. Allein von der Schwelle aus vermochte er das Bild zu überblicken. Durch die Größe der dargestellten menschlichen Protagonisten trat das Bild in Konkurrenz zu den realen Akteuren im Raum. Dieser Kontrast dürfte durch die sehr unterschiedlichen Handlungszusammenhänge – Kampf im Bild versus Wohlergehen im Raum – besonders befördert worden sein. Im Raum selbst kam der gemalte Wand-Decor in den Blick, zugleich mögen die Menschen auf den Klinen selbst zu Elementen einer räumlichen Inszenierung geworden sein.

Der mobile Betrachter

Bisher ist deutlich geworden, dass eine statische Raum- und Decor-Wahrnehmung immer schon einen mobilen Betrachter voraussetzt. Richten wir unsere Aufmerksamkeit auf einen Nutzer, der sich im Haus fortbewegt, so ergeben sich zusätzliche Einsichten.

In den Hofbereichen werden großflächige, symmetrische Gestaltungsformen eingesetzt, die leicht zu überblicken sind und die Raumerfahrung strukturieren. Dies gilt in den Atrien für die regelhaft-symmetrische Platzierung der Türdurchgänge, in den Peristylen für die Säulen und Stuckpilaster, die den sich bewegenden Akteur rahmen und dadurch seine Fortbewegung rhythmisieren. Ihr Effekt wird durch die Farbwechsel, aber auch durch sich immer ändernde Licht- und Schattenspiele gesteigert. Insbesondere in den Peristylen sorgen die Vollsäulen dafür, dass sich in den Portiken und auf den Portikusrückwänden attraktive, rhythmische Schatteneffekte abzeichnen. Umgekehrt verzichtet man in den Hofarealen weitgehend auf gegenständliche Decor-Formen, die ein längeres Verweilen voraussetzen.

Vor allem ist ein mobiler Betrachter besonders sensibel für die Wahrnehmung von Raumrhythmen. Auf die schmalen, dunklen Korridore folgen Hofbereiche, die sich durch besonders große Volumina auszeichnen. Der Decor intensiviert eine solche Raumerfahrung. Aneinander anschließende Raumteile werden mit einer mehr oder minder kontrastreich angelegten Gestaltung versehen (Atrium/Alae; Atrium/Tablinum). Räume werden in Differenz zueinander erfahrbar. Konsequenterweise werden daher vor allem die Zonen des Übergangs visuell besonders akzentuiert. Am Boden werden räumliche Übergänge durch Pavimentwechsel, Schwellsteine oder Schwellmosaiken betont, Haupträume durch einen Niveausprung angezeigt. An der Wand markieren

Pilaster herausgehobene Räume, der Wechsel von Decor-Systemen zeigt verschiedene Raumabschnitte an. Dadurch werden Übergangsbereiche haptisch-körperlich erfahrbar.

Die mobile Raumerschließung erschließt jedoch nicht nur visuelle Differenzen, sondern auch Korrespondenzen. Allein derjenige, der von den Fauces durch das Atrium bis zum Tablinum schreitet, kann wahrnehmen, dass diese zentrale Achse durch drei Opera sectilia gestaltet ist. Auch die ästhetische Korrespondenz zwischen den Alae-Pavimenten erschließt sich erst in der Bewegung¹⁸⁷. Der auf Ähnlichkeit angelegte Wand-Decor kann nur durch ein vergleichendes Sehen beobachtet werden, das die Wendung des Kopfes erforderlich macht. Dies gilt in kleinem Maßstab für die beiden Wandseiten der Fauces, auch wenn sich hier die Symmetrie intuitiv erschlossen haben mag. Es gilt aber auch für die als Pendants angelegten Alae.

Für die Casa del Fauno zeigt sich somit, dass Symmetrie und Variation, Axialität und Rhythmus, Fernsicht und Nahsicht, durch Decor-Elemente gestaltet werden. Statische und mobile Momente der Betrachtung werden so in komplexer Weise miteinander verschränkt.

Die visuell-ästhetische Struktur des Hauses (Abb. 64)

Der Nutzer, der die verschiedenen Ausstattungsszenarien des Hauses kannte und erinnerte, vermochte die unterschiedlichen Gestaltungsszenarien zu kontextualisieren. So weisen beide Atrien nobilitierende Ausstattungselemente auf. Das Dach des Ostatriums wird von vier hoch aufragenden Säulen getragen¹⁸⁸, während im tuskanischen Atrium die Oberzone mit einer ionischen Scheinordnung versehen ist. In den Alae beider Haustrakte wurde ein Lithostroton mit mittigem Emblema verlegt. Mit dem Hauptraum in der Achse des Eingangs fehlt im Osttrakt allerdings jener Raum, der im Westen besonders aufwendig ausgestattet war¹⁸⁹. Einen weiteren Anhaltspunkt bieten die verwendeten Kapitellformen. Korinthisch-italische Kapitelle und Sofakapitelle finden üblicherweise nicht an einem Gebäude Verwendung¹⁹⁰. In der Casa del Fauno sind allerdings beide Kapitellformen in beiden Hausteilen verbaut worden. Korinthisch-italische Kapitelle finden am westlichen Eingang, im östlichen Atrium für die vier das Dach tragenden Säulen und im Südperistyl für die Pilaster und Säulen der Alexander-Exedra Verwendung. Die Pilaster, welche die östliche (und wohl auch die westliche) Ala des Ostatriums erfassen, besitzen indes Sofakapitelle¹⁹¹.

Nicht nur für die Höfe, sondern auch für die Aufenthaltsräume erschloss sich eine solche mentale Matrix. Als besonders prächtig muss dem Betrachter und Nutzer die Alexander-Exedra (29/37), dem einzigen nach Süden geöffneten Aufenthaltsraum, mit ihrem spektakulären Blick in beide Hausteile erschienen sein. Durch die in den Durchgang eingestellten Säulen, das nilotische Schwellpaviment, das exzeptionelle, großformatige Historienbild im Raumzentrum und die Wandgestaltung mit ihren figürlichen Malereien hebt der Decor sie von den anderen Räumen ab.

Weniger prunkvoll, doch noch immer ausgesprochen aufwendig, war die als Hauptraum am Nordperistyl inszenierte Exedra (30/42) ausgestattet. Sie besaß ein großes Südfenster und dürfte damit entsprechend hell ausgefallen sein. Durch das weiße Mosaik, in das ein zentrales Löwen-Emblema eingesetzt war, dürfte dieser Effekt noch einmal gesteigert worden sein. Vor allem besaß der Raum eine besonders ‚attraktive‘ Wandgestaltung: eine Sockelzone mit Paneelen, einen in Läufer und Binder gegliederten Gurt sowie vertikale, doppelt gerahmte Orthostaten. Gerade an der Wand wird somit eine ausgesprochen kleinteilige, unterhaltsame Struktur entworfen.

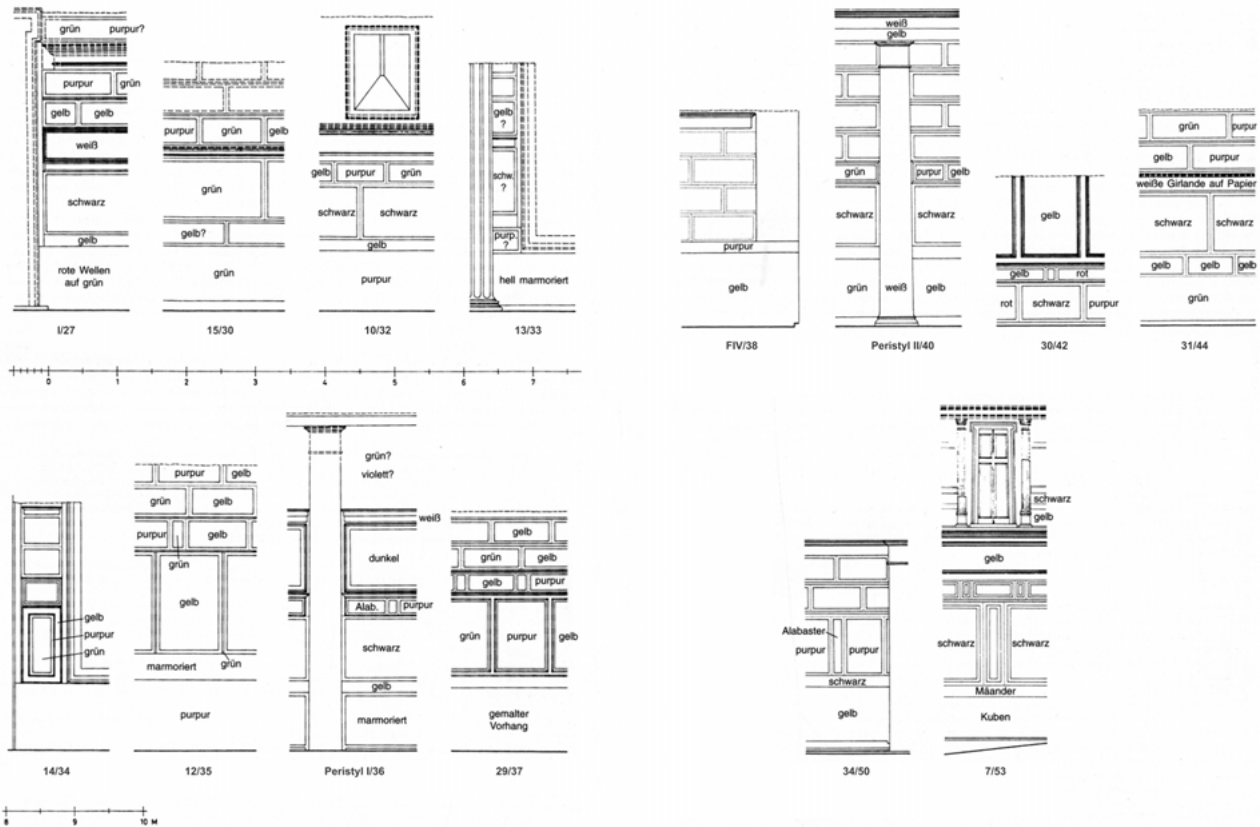
¹⁸⁷ Die von Zapheirou 2006, 154 geäußerte Annahme, dass sich Emblemata nicht „als Dekor in repräsentativen Räumen des öffentlicheren Bereichs“ finden, darf daher zurückgewiesen werden.

¹⁸⁸ Gros 2001, 42 mit dem Hinweis, dass dies für ein ‚sekundäres‘ Atrium ungewöhnlich sei.

¹⁸⁹ Die pauschale These, der Osttrakt habe keine aufwendigen Pavimente besessen (so de Vos – de Vos 1982, 163), ist daher so nicht haltbar.

¹⁹⁰ Cocco 1975, 156.

¹⁹¹ So auch beobachtet bei Pesando 1997, 86.



Die Triclinia weisen Gestaltungselemente auf, die unterschiedliche Effekte erzeugten. Erhalten hat sich die Ausstattung ersten Stils in den beiden Triclinia (12/35; 14/34), die das Tablinum flankieren, sowie im Triclinium (31/44) am nördlichen Peristylhof. Die Triclinia (12/35) und (14/34) besitzen ein großes Opus vermiculatum, das thematisch jedoch ganz unterschiedlich ausfällt. Unterschiede ergeben sich auch an der Wand. In Triclinium (12/35) nehmen sich die vertikalen, gelben Orthostaten mit ihrem grünen Rahmen relativ großflächig aus. Die vertikalen Orthostaten von Triclinium (14/34) sind niedriger, vielfarbig und besaßen eine schwarze Rahmung. Der kleinteiligere Wandaufbau dürfte einen besonders kostbaren Raumeindruck evoziert haben. In Triclinium (31/44) verbindet sich ein weißes Lithostroton an der Wand mit anderen Formen der Nobilitierung. Der Gurt zwischen Sockel und Orthostatenzone ist in eine Reihe kleinteiliger Tafeln aufgelöst. Liegende, schwarze Orthostaten beruhigen die Wand, sodass der anschließende Girlandenfries eine besondere Wirkung entfaltet haben dürfte. Der Raum wurde gewissermaßen als ‚Gartenraum‘ erfahrbar.

Es waren aber nicht nur die großen Aufenthaltsräume, sondern auch kleinteilige ‚Schauräume‘, die mit einem aufwendigen Wandstück versehen wurden. Dies gilt für die Fauces (7/53) am Westatrium und die Prunknische (34/50) am Nordperistyl. In beiden Fällen handelt es sich um Räume, die im Vorübergehen wahrgenommen wurden, beide kontrastieren auffällig mit den angrenzenden Hofarealen mit ihrem großformatigen, auf Fernwirkung angelegten Decor.

Besonders einfach fällt die Wandgestaltung im (praktisch nicht sichtbaren) Vestibulum (5/26) mit seinem weitgehend ungegliederten Wandverputz sowie in den üblicherweise dunklen Fauces (IV/38) mit ihrem geritzten Wand-Decor aus. Die Qualität des Wand-Decors reagiert hier besonders offensichtlich auf die Betrachtersituationen.

Decor bezieht sich offensichtlich auf die pragmatische wie soziale Aneignung von Räumen. Einem für Architektur- und Ausstattungsformen sensiblen Betrachter dürfte die Alexander-Exedra als besonders prunkvoll ausgestatteter Raum unmittelbar ins Auge gefallen sein. In den Triclinia

Abb. 64: Casa del Fauno, Wandschemata verschiedener Räume.

dürften die unterschiedlichen Vorzüge erfahrbar geworden sein, die sich durch die jeweilige Lichtsituation und Ausstattung ergaben. Eine klare Hierarchisierung folgte daraus nicht. Ähnliches dürfte auch für die Cubicula gegolten haben. Allein Räume, die wie Korridor (IV/38) auf eine beiläufige Wahrnehmung festgelegt waren, erhielten eine einfache Ausmalung.

1.4 Die semantische Ordnung des Hauses (Abb. 65)

Eine veränderte Perspektive auf das Haus ergibt sich, wenn man einen Betrachter voraussetzt, der sich auf die Ausstattung inhaltlich einließ. Damit stellt sich die Frage, inwieweit sich verschiedene Ausstattungselemente zu einem inhaltlichen Programm zusammenschließen. In diesem Sinne wurde der erste Stil als Bild öffentlicher Architekturen, der Stil der Mosaikbilder als programmatisch ‚alexandrinisch‘, die Bildthemen als Verweis auf Exotik und die Welt des Bacchus verstanden. In der Darstellung Alexanders erkannte man einen Hinweis auf die Person des Hausherrn. Nicht zuletzt sah man in der Raumfunktion die Bezugsgröße für die Auswahl von Bildthemen. Diese Ansätze sollen zunächst kritisch diskutiert werden, bevor eine eigene Deutung vorgeschlagen wird.

Der erste Stil als Bild öffentlicher Architektur?

Der erste Stil wird üblicherweise als Bild einer öffentlichen Architektur aufgefasst. Mit den Begriffen von Wallace-Hadrill wäre der Wand-Decor nicht *illusionistic*, sondern *allusive*, würde öffentliche Architekturen nicht imitieren, sondern sie evozieren¹⁹². Die Wandgestaltung nehme auf die Quadermauerfassaden¹⁹³ öffentlicher Gebäude Bezug, die Farben erinnerten an kostbare Steinsorten, wie sie ebenfalls im öffentlichen Raum Verwendung fanden. Auch das Gebälk rekurriere auf öffentliche Gebäude¹⁹⁴. Der erste Stil inszeniere folglich den Privatraum als öffentlich, habe gar zu dessen Sakralisierung beigetragen¹⁹⁵. Nun ist die Annahme nicht mehr weit, dass mit der Übernahme einer öffentlichen Decor- und Architektursprache auch die quasi-öffentliche Nutzung von Wohnräumen einhergehe¹⁹⁶. Tatsächlich lässt sich die Interpretation des ersten Stils als Bild öffentlicher Architektur grundsätzlich hinterfragen. Da sich der beschriebene Wandaufbau in allen, im ersten Stil decorierten Räumen der Casa del Fauno findet, von den Fauces im Eingangsbereich über das Atrium bis in das abgelegenste Cubiculum, ist es m. E. eher unwahrscheinlich, dass er im Haus als Verweis auf öffentliche Architektur wahrgenommen wurde. Sollte dies tatsächlich der Fall gewesen sein, so wären im späten 2. Jh. v. Chr. alle Räume des Hauses mit einer Atmosphäre des ‚Öffentlichen‘ belegt gewesen¹⁹⁷. Die Domus wäre dann in ihrer Gesamtheit als repräsentativ-öffentlicher

¹⁹² Wallace-Hadrill 1994, 25; Marcattili 2011, 420; Mayer 2012, 181 indes akzeptiert zwar, dass der erste Stil einen Decor „after the fashion of a public building“ einführe, er negiert aber, dass damit eine „allusion“ auf den öffentlichen Raum einhergehe – zu wenig spezifisch seien die mimetischen Bezugnahmen auf diesen Kontext.

¹⁹³ Laidlaw 1985, 25; Watts 1987, 259; Grüner 2004, 56; Leach 2004, 60; Lorenz 2015, 256.

¹⁹⁴ Ling 1991, 12f.; Flower 1996, 197; explizit Mielsch 2001, 22: „[Die Wanddekoration des Ersten Stils] soll offensichtlich die aufwendigste mögliche Form von Wandgestaltung ins Wohnhaus übertragen und so für eine Überhöhung sorgen.“ Ähnlich Hales 2004, 127f. für alle Stile.

¹⁹⁵ Marcattili 2011, 418 spricht von einer urbanen Atmosphäre sowie von der Sakralisierung des häuslichen Raums; Wallace-Hadrill 1994, 29: „Whereas the first style is the art of public places, such as Vitruvian regal atria and tablina, the third style, so one might argue, is the art of private places, private dinner parties for chosen amici.“

¹⁹⁶ Wallace-Hadrill 1994, 19f. führt dieses Argument nicht in Bezug auf den ersten Stil ein, sondern in Bezug auf besonders große Räume innerhalb eines Hauses oder auch in Bezug auf die Säule als Element der öffentlichen Architektur.

¹⁹⁷ Marcattili 2011, 420f. bezieht die Wände des ersten Stils noch konkreter auf Tempelfassaden und spricht in Bezug auf das Haus daher von einer Sakralisierung; er folgt Guidobaldi u. a. 2002, 233 und Pesando 2006, 48f. in der Deutung, der Hausherr würde als lebendiges Simulacrum inszeniert. Das Tablinum wird aus dieser Perspektive zu einer „Art Cella“, die der Inszenierung der *maiestas* und *sanctitas* des Dominus diene.

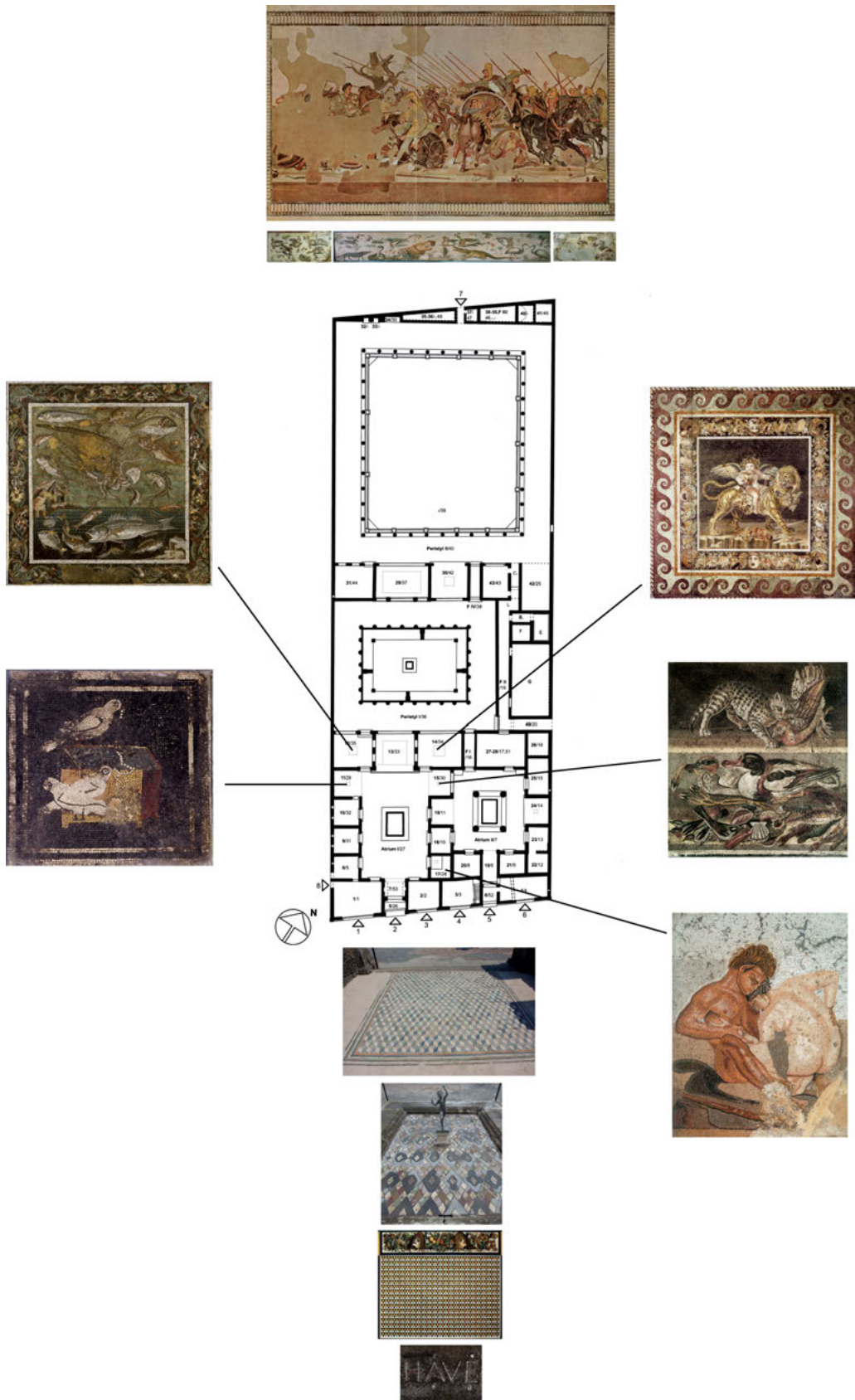


Abb. 65: Casa del Fauno, Grundriss mit Pavimenten.

Raum gedacht gewesen. Der erste Stil hätte folglich das Potenzial, städtischen Außenraum und häuslichen Innenraum zu invertieren, mithin das Haus mit seinen dort stattfindenden Handlungen als öffentliche Bühne zu inszenieren. Nicht nur die Omnipräsenz im Haus, auch die Geschichte des ersten Stils sprechen aber gegen seine Aufladung mit der Konnotation des Öffentlichen. Bunt gefasste Spiegelquader sind als Form der Innenausstattung in Griechenland spätestens ab dem 5. Jh. v. Chr. nachweisbar¹⁹⁸. Dass sie im späteren 2. Jh. v. Chr., als die Casa del Fauno mit diesem Decor-Element ausgestattet wurde, noch immer mit der Vorstellung von Öffentlichkeit belegt waren, ist eher unwahrscheinlich. Es ist damit wenig plausibel, für den ersten Stil einen pauschal programmatischen Aussagegehalt anzunehmen.

Bildmosaiken und ihre Herkunft

Eine Vielzahl von Decor-Elementen des Hauses hat die Forschung auf einen Ursprung im ostmediterranen, alexandrinischen Bereich zurückgeführt¹⁹⁹. Dass die Mosaiken der Casa del Fauno importiert wurden, darf man aufgrund von petrographischen Analysen ausschließen²⁰⁰. Die stilistische Nähe der Mosaiken untereinander spricht dafür, dass sie aus einer Werkstatt stammen²⁰¹ – einer Werkstatt, der noch weitere hochwertige Mosaiken des hellenistischen Italien zugewiesen werden können²⁰² und die aus dem Osten eingewandert sein mag. Ob die Pavimenttechnik (*Opus vermiculatum*) und der konkrete Stil jedoch im beginnenden 1. Jh. n. Chr. als ‚östlich‘ wahrgenommen wurden, entzieht sich unserer Kenntnis.

Thematische Schwerpunkte: Exotik und die Welt des Bacchus

In thematischer Hinsicht setzen die Bilder im Haus zwei Schwerpunkte: Exotik und die Welt des Bacchus. Während man in der Exotik einen Hinweis auf die östliche Herkunft der Bilder erkennen wollte²⁰³, verstand man das Dionysische als Hinweis auf die Figur des Hausherrn²⁰⁴. Allerdings ist

¹⁹⁸ Bruno 1969, 305–317; ausführlich mit Katalog Andreou 1988; zum *Masonry Style* als Protostil für den ersten Stil (neben dem *Architectural Style* als Protostil für den zweiten Stil), s. Lehmann 1979, bes. 228; zum „*style structural grec*“ Barbet 2009, bes. 12–18; zum proto-ersten Stil auch Brun 2008.

¹⁹⁹ Grundlegend Bergmann 2008.

²⁰⁰ Fuhrmann 1931, 110–114; Sampaolo 1986, 32; kritisch allerdings Donderer 1990, 19f.

²⁰¹ Meyboom 1995, 91–95; PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 84f.

²⁰² Meyboom 1977, bes. 72–74; Meyboom 1995, 91–95; Zevi 1998, 42–44.

²⁰³ Bereits Leonhard 1914, 1–9; PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 83f.; Zevi 2000, 122; Pesando 1997, 80–130.

²⁰⁴ Einen der Ausgangspunkte stellt die Annahme dar, dass in einer Inschrift, die den Namen *Sadirii* nennt, der Familienname der Besitzer überliefert sei. Bei dem Trägerobjekt handelt es sich mutmaßlich um eine Statuenbasis. Satyreske Bilder seien folglich aufgrund des phonetischen Gleichklangs gewählt worden, um so auf die Familie zu verweisen (Meyboom 1995, 167–172; Pesando 1996, 218–222; Pesando 1997, 114–118; erneut etwa Zevi 1998, 40f.; Barrett 2019, 229–231). Tatsächlich darf bezweifelt werden, dass die Basis überhaupt zur Hausausstattung gehörte. Es handelt sich um einen Travertinblock mit der oskischen Inschrift *V(ibius) Satrius v(ibi f.) aidilis* (Neapel, NM 2552; vgl. Vetter 1953, Nr. 20; Antonini 1977, 327; zum Fundzusammenhang Meyboom 1995, 168f.; Pesando 1996, 218–222; 1997, 115 Anm. 291). Die genannte Adilität des Satrius fällt in das mittlere 2. Jh. v. Chr. (della Corte 1954, 97 Nr. 183; de Vos – de Vos 1982, 164; Pesando 1997, 115–117). Heinrich Fuhrmann und Pesando halten den Block für eine Statuenbasis, sehen in Satrius einen Ahnherren der Familie, die in der Casa del Fauno wohnte, und sehen darin folglich ein häusliches Monument, das einen identitätsstiftenden Bezugspunkt darstellte (Pesando 2006, 49; Pesando 1997, 115–119). Sehr viel vorsichtiger ist Peter Meyboom, der sowohl die Zugehörigkeit des Blocks zu einer Statuenbasis als auch den Bezug zum Haus infrage stellt. Er weist darauf hin, dass der Abstand von Inschrift und Profil auf einen maximal 40 cm großen Block schließen lässt, was für eine Statuenbasis zu niedrig wäre (Meyboom 1995, 169f.). Allerdings räumt er ein, dass das Fragment zu einem größeren Block gehört haben könnte, der zusätzlich (darüber) eine ausführlichere Inschrift getragen haben könnte. Es könnte sich folglich um eine Ehrenstatue oder einen Altar gehandelt haben. Selbst dann ist

der Darstellungsgegenstand per se für die Herkunft eines Sujets nicht aussagekräftig und die breite Rezeption dionysischer Themen in ganz Italien spricht bereits hinlänglich gegen eine individualisierte Rezeption. Im Folgenden sollen daher die beiden Sujets in Bezug auf die Frage zur Sprache kommen, inwieweit sich daraus ein ‚Programmcharakter‘ der Ausstattung ergibt.

Tatsächlich rekurren gleich mehrere Sujets auf ‚fremde Welten‘. Die nilotischen Sujets nehmen ganz explizit auf Ägypten als einem *locus amoenus* Bezug. Bei anderen Sujets bleibt eine solche Verbindung zwar recht lose, doch auch Katze, Tiger-Löwe und Löwe verweisen zumindest generisch auf den ostmediterranen Raum bzw. auf Ägypten. Damit darf man die Visualisierung von Exotik als einen Aspekt der Bilder begreifen und doch bleibt dieser ‚beiläufig‘. Die Katze verbindet sich mit einem Rebhuhn, der Tiger-Löwe dient als Reittier für den Gott Bacchus und Löwen werden in der Bilderwelt des Mittelmeers breit rezipiert – man denke etwa an die Löwenkopfwasserspeler des Compluviums. Gerade durch ihre visuelle Kontextualisierung werden die exotischen Motive zu einem ‚lokalen‘ Setting in Beziehung gesetzt. Sie treten dadurch gerade nicht als dominantes ‚Programm‘ in Erscheinung.

Auch die zahlreichen im weitesten Sinne **dionysischen Themen** der Casa del Fauno haben Anlass dazu gegeben, das Dionysische als ‚Leitthema‘ des Hauses anzusprechen²⁰⁵. Bisweilen hat man daraus auf eine religiöse Grundstimmung des Hauses geschlossen²⁰⁶. Zunächst allerdings ist die Aussage in quantitativer Hinsicht zu relativieren. Nur vier der insgesamt acht Opera vermiculata können überhaupt als ‚dionysisch‘ im weitesten Sinn angesprochen werden²⁰⁷. Vor allem aber gewinnt ‚das Dionysische‘ in ganz unterschiedlichen Medien und Sujets Gestalt. Auf dem Schwellmosaik ist das Motiv der Theatermaske in einen reichen Rankenfries eingebunden, der Satyr tanzt ‚für sich‘, wurde allerdings durch die Bilder des Reliefssockels begleitet und mag durch sein Spiegelbild im Impluvium Gesellschaft erhalten haben. Satyr und Mänade sind im Moment sexueller Interaktion begriffen, während der Bacchus-Amor geradezu emblematisch vorgeführt wird und der mosaizierte Krater zum Bild-Zeichen wird²⁰⁸. Nicht nur die Darstellungsstrategien, sondern auch die Assoziationen, auf die angespielt wird, sind ausgesprochen vielfältig. Sie reichen von einem Verweis auf Theater, Bildung und Kultur über die Vorführung lasziver Erotik, von der sinnlichen Darstellung dionysischer Trabanten bis hin zur festlich-triumphalen Präsentation des Amor-Bacchus. Die Rede von einer in sich geschlossenen dionysischen Thematik lässt die große Vielfalt

jedoch der Aufstellungskontext unklar – Meyboom favorisiert die Annahme, es habe sich um ein öffentliches Monument gehandelt. Damit wäre es nicht die einzige öffentliche Inschrift im Haus: Auch eine zweite, oskische Inschrift, die in den Räumen bei der Alexander-Exedra aufgefunden worden war, hat man mit einer öffentlichen Ehreninschrift in Verbindung gebracht. [–s] *puriis ma (merekis) [k] vaisstur [ku]mparakineis [ta] ogin (ud) aamanaffed*; auf lateinisch: *Spurius Ma(merci f.) quaestor (de) consilii sentent(ia) locavit*; Fuhrmann 1931, 184; Vetter 1953, 52 Nr. 17. Mommsen 1850, 183 lokalisiert eines der Fragmente in „Zimmern beim Atrium der Casa del Fauno oder des Alexandermosaiks“, das zweite „beim Ausräumen eines Zimmers zur Rechten des Mosaiks“. Eine Lokalisierung im Bereich der Alexander-Exedra scheint mir daher wahrscheinlicher als im Tablinum, wie Overbeck – Mau 1884, 350 unter Berufung auf Mommsen annehmen. Beide Inschriften können aufgrund des Gesagten jedoch nicht zuverlässig mit der Hausausstattung in Verbindung gebracht werden. Die Casa del Fauno liefert damit keinen Anhaltspunkt für die Aufstellung von Ehrenmonumenten im republikanischen Haus. Selbst wenn man jedoch annähme, dass sich das Haus im Besitz der Sadiirii befand, so lässt sich die Vielfalt der dionysischen Themen nicht auf das ‚Satyreske‘ reduzieren.

205 Jüngst etwa Wyler 2006, 155–158; Anguissola 2010, 137; Dunbabin 1999, 39 weist die Existenz von raumübergreifenden, thematischen Programmen allgemein zurück, lässt als Ausnahme jedoch die beiden Emblemata mit Dioskourides-Signatur von der Villa di Cicerone gelten.

206 De Albentis 2007/2008, 20 f.

207 So bereits Zapheiroupolou 2006, 150.

208 Zevi 1998, 30 sieht im Maskenmosaik einen Verweis auf den palastartigen öffentlichen Charakter des Hauses, möchte aber noch weitergehend gar einen Verweis auf die *technitai* erkennen; Guidobaldi u. a. 2002, 225–229; Pesando 2006, 45.

an inhaltlichen Akzentuierungen außer Acht, welche die Bilder vornehmen²⁰⁹. Vielmehr vermochte gerade der große Reichtum an ‚dionysischen‘ Themen sehr unterschiedliche Diskurse zu stimulieren²¹⁰.

Alexander und die Person des Hausherrn

Die Exzeptionalität des Alexandermosaiks hat Anlass zu einer individualisierenden Bilddeutung gegeben. Die Wahl des Bildthemas für den prominentesten Raum des Hauses habe ihren Grund in einem Vorfahren des Hausherrn, der mit dem alexandrinischen Königshaus in Kontakt gekommen sei²¹¹. Eine in der Casa del Fauno gefundene Gemme mit einem Alexander ähnlichen Porträt²¹² wird dafür als zusätzliches Argument gebraucht. Tatsächlich ist das Bildthema derart exzeptionell, dass man eine spezifischere Rezeption unterstellen darf. So mag ein Vorfahre des Hausherrn an den Schlachten Alexanders oder des alexandrinischen Königshauses partizipiert haben – sicher zu belegen ist dies freilich nicht. Ebenso mag Alexander als Exemplum für besonders heldenhaftes militärisches Handeln oder ganz allgemein für männliche Tugenden in Anspruch genommen worden sein²¹³.

Ein solches auf den Dominus bezogenes Bildverständnis der Alexanderschlacht hat Fausto Zevi darüber hinaus dazu Anlass gegeben, auch alle anderen Bildelemente des Hauses auf das Alexander-Thema zu beziehen²¹⁴. Die Bacchus-Thematik des Atriumbereichs bereite auf die Inszenierung Alexanders als ‚neuer Dionysos‘ vor, das Nilmosaik verweise auf Alexandria. Dass die Ikonographie des Alexandermosaiks mitnichten auf Bacchus Bezug nimmt und das Nilmosaik alles andere als eine Anspielung auf die Urbanität Alexandrias vorführt, spricht bereits hinlänglich gegen die Annahme eines auf den Hausherrn bezogenen Gesamtprogramms.

Allerdings führt diese Deutung zu der grundsätzlicheren Frage, ob die Bilder des Hauses durch thematische Verbindungen miteinander verknüpft sind. Tatsächlich ist es nicht ausgeschlossen, dass man das Nilmosaik als Verweis auf die Karriere Alexanders des Großen aufgefasst hat, der dann im ‚Hauptbild‘ der Alexander-Exedra in Erscheinung tritt²¹⁵. Aufgrund ihrer Unterschiedlichkeit befördern die Bilder eine solche Lektüre jedoch nicht. Vor allem vernachlässigt die Suche nach Kohärenz die Vielschichtigkeit der Einzelmotive und Stilformen sowie die sehr unterschiedlichen Atmosphären, welche die Bilderwelten der Alexander-Exedra erzeugen (Alexanderschlacht, nilotischer Fries, Kentaurengelage).

209 So auch Pesando 1996, 217f.; dennoch stellt er diesen Bezug zum Familiennamen her; weiterhin mit Bezug auf eine Traufsimä mit dionysischem Sujet und auf pompejanische Figuralkapitelle des 2. Jhs. v. Chr. – Känel 2000, bes. 274f.

210 Zanker 1998, 85 wählt als Beispiel für die Präsenz des Bacchus im Haus die Bildmosaiken der Casa del Fauno.

211 Stellvertretend etwa de Vos – de Vos 1982, 164: „Si può pensare che il committente osco, condottiero e alleato dei Romani, reduce da una delle vittoriose campagne in Oriente, si identificasse con Alessandro“; ausführlich Pesando 2006, 52; alternativ will man in ihm einen Kaufmann erkennen, der in Alexandria Geschäfte gemacht hätte, s. Guidobaldi u. a. 2002, 238.

212 Zentrales Argument bei Zevi 1998, 59f. Abb. 6; erneut diskutiert bei Bergmann 2008, 119.

213 s. o. S. 87–90.

214 Zevi 1998, 45; erneut Wyler 2006, 157.

215 Barrett 2019, 239.

Ausstattung als Ausdruck der Raumfunktion?

Ein anderer Ansatz geht nicht von einem inhaltlichen Programm aus, das die Räume miteinander verbindet, sondern von einem übergreifenden gestalterischen Prinzip: Die Wahl der Bildthemen bestimme sich aus der (vermeintlich klar definierten) Funktion eines Raumes²¹⁶. Das Symplegma in Cubiculum (17/28) mache dieses zum Schlafgemach des Dominus²¹⁷, das Taubenmosaik der Westala (11/29) verweise auf die Präsentation der häuslichen Schätze²¹⁸, während das Mosaik mit Katze und Rebhuhn sowie der Darstellung von Schalentieren in der Ostala (15/30) den Speiseluxus²¹⁹ von dort abgehaltenen Gelagen konnotiere²²⁰. In diesem Sinn wäre dann das Fischmosaik im Triclinium (12/35) als Ausblick auf die zu erwartenden Speisen zu verstehen²²¹, während im gegenüberliegenden Triclinium (14/34) der Festgott Bacchus gefeiert würde.

Gegen eine solch unmittelbare Verbindung von Bildthema und Raumfunktion ließen sich zunächst kleinteilige Beobachtungen beibringen, die diesen Zusammenhang infrage stellen, aber letztlich nicht ausräumen können. So könnte man für das Taubenmosaik darauf hinweisen, dass die Arcae in der Casa del Fauno im Ostatrium aufgestellt waren. Die architektonisch gleichartigen Alae indes erhielten sehr unterschiedliche Bilder.

Grundsätzlichere Einwände beziehen sich einerseits auf das zugrunde liegende Raumverständnis, andererseits auf das vorausgesetzte Bildverständnis. Die angeführten Korrelationen von Raumfunktion und Bildthema setzen voraus, dass die einzelnen Räume mit einer konkreten Funktion belegt gewesen seien, die dann von den Bildthemen gewissermaßen illustriert worden wäre. Zuvor ist jedoch ausführlich dargestellt worden, dass man im antiken Wohnhaus mit flexiblen Nutzungsformationen rechnen muss. Nicht weniger problematisch ist der Umstand, polyvalente Bilder, die eine Vielzahl an Assoziationen zulassen, eindimensional auf einen spezifischen Handlungsrahmen zu reduzieren – lassen sich Bilder doch grundsätzlich auf sehr unterschiedliche Diskurshorizonte beziehen. Tatsächlich ist für einzelne Bilder – etwa Fische und Bacchus-Amor in den beiden Triclinia – offensichtlich, dass sie *eine* Handlungsoption, die in diesen Räumen möglich ist, assoziativ bedienen *können*. Dies bedeutet jedoch weder, dass die Räume auf das Abhalten von Gelagen beschränkt gewesen wären, noch, dass die Bilder nur in Bezug auf das Convivium verständlich wären. Vielmehr sind auch die Bilder selbst bedeutungsoffen und stimulieren ganz unterschiedliche Assoziationen.

Bilder im Handlungskontext

Die bisher diskutierten Ansätze stellen weder die Multifunktionalität der Räume, die Polyvalenz der Bilder noch die Komplexität des Decors hinreichend in Rechnung. Hier wird ein flexibleres

²¹⁶ Sampaolo 1986, 32f.: „La scelta dei soggetti raffigurati in mosaico poteva essere determinata, oltre che dal gusto del committente e dalla moda dell’epoca, anche dalla funzione dell’ambiente cui gli emblemati erano destinati (Symplegma erotico per un cubicolo, marina con pesci, o ammonimenti al memento mori per triclini, la Battaglia di Alessandro per una sala di rappresentanza, etc.)“; vgl. La Rocca u.a. 1990, 93: „[...] in Bädern stellt man Schwimmer, am Hauseingang einen Wachhund dar.“ Allerdings räumen sie gleichzeitig ein, dass man im Hauseingang mit einem breiteren „ornamentalen Repertoire“ rechnen müsse, das nicht funktional konditioniert und ebenso wenig unmittelbar auf den Hausherrn zu beziehen sei.

²¹⁷ Etwa de Vos – de Vos 1982, 163 als amphithálamos; Zevi 2000, 122.

²¹⁸ Guidobaldi u.a. 2002, 232; Pesando 2002, 229–236; Pesando 2006, 46. Tauben als Verweis auf die Sphäre der Aphrodite zu verstehen, scheint mir in diesem ikonographischen Zusammenhang nicht im primären Darstellungsinteresse zu liegen; so PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 103 Abb. 25.

²¹⁹ Ausführlich PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 84; Pesando 1996, 208.

²²⁰ Etwa Pesando 1997, 105, der aber das Argument schuldig bleibt, wie sich dazu die architektonisch analog konzipierte Westala mit ihrer Darstellung von Vögeln, die sich an Schmuck zu schaffen machen, verhalte.

²²¹ Guidobaldi u.a. 2002, 232f.

Deutungsmodell vorgeschlagen, das davon ausgeht, dass die Einbindung des Betrachters in spezifische Handlungszusammenhänge und die Strukturierung des Raumes durch Decor zu einer Deutungskonkretisierung der in sich offenen Bilder führt bzw. führen kann.

Wer am westlichen Atrium zum Gelage geladen war, wird die verschiedenen Bildelemente auf den Festkontext bezogen haben. Der Eintretende trifft am Übergang von den Fauces zum Atrium auf ein Maskenmosaik, das ihm Einhalt gebietet. Dann ruht der Blick auf dem tanzenden Satyr in der zentralen Achse des Atriums. In Vorfreude auf das Convivium wird er angesichts der Masken an Theater, Bildung und Kultur, aber auch an Tryphe denken, der tanzende Satyr stimmt ihn auf Tanz und rauschhafte Festlichkeit ein. In der Scheinarchitektur der Fauces erhält der Festluxus eine architektonische Gestalt. Der Tisch im Zentrum des Hofes mag in den Inszenierungszusammenhang des Conviviums ganz unmittelbar eingebunden worden sein. Auch Katze, Schalentiere, Fische und Enten in der Ostala erlauben einen Bezug auf (Tafel-)Luxus und Exotik. Die Vögel, die sich in der westlichen Ala am Schmuckkästchen zu schaffen machen, werden als Verweis auf den Reichtum des Hauses im Allgemeinen verständlich²²². Der Bacchus-Amor des östlichen Tricliniums wird zum Herrn des Gelages, während die Fische im gegenüberliegenden Festsaal dem Speiseluxus eine bildlich-animierte Gestalt verleihen. Der dezidiert erotische Decor im Biclinium (17/28) mag eine intimere Zusammenkunft mit einer spezifisch erotischen Atmosphäre aufgeladen haben, wie sie für Gelage freilich nicht unüblich war²²³.

Im Rahmen kultischer Handlungen, wie man sie für das Atrium voraussetzen darf, wird man eine etwas veränderte Rezeptionshaltung unterstellen. Im westlichen Atrium fehlen konkrete Belege für die Existenz eines kultischen Fokus – ein Altar war im östlichen Atrium aufgestellt, die Kultnischen für den Larenkult befinden sich im nördlichen Peristyl. Dennoch wird man nicht fehlgehen, wenn man annimmt, dass auch hier die eine oder andere rituelle Handlung vollzogen wurde. In diesem Zusammenhang mag die prunkvolle Säulenarchitektur der Fauces an einen Tempel erinnern haben²²⁴, die Götterköpfe auf den Kassettendeckeln gewinnen kultische Relevanz. Die verschiedenen dionysischen Elemente dürften mit stärker kultisch-religiösen Assoziationen aufgeladen worden sein. Die Löwenkopfwasserspeler am Compluvium könnten an Tempeldächer erinnern haben, bei den Opera sectilia mag der Betrachter vielleicht noch konkreter an den Apollotempel der Stadt gedacht haben, der ein vergleichbares Paviment besaß²²⁵. Die vielfältigen atmosphärischen Angebote, welche die Bilder machen, ließen sich folglich je nach Handlungskontext entsprechend modellieren.

Über die konkrete räumliche Verortung der großen Feste im Haus, etwa Geburt und Hochzeit, wissen wir wenig. Zu diesen Anlässen wird man sich das Atrium mit Girlanden geschmückt vorstellen dürfen, der zelebrative Aspekt der Bilder wird besonders geschätzt worden sein. Das Mobiliar, insbesondere den Tisch in der Hausachse, wird man nun für die in diesem Zusammen-

²²² Anders Zevi 1998, 35f., der in allen Mosaiken, die Tiere darstellen, einen Verweis auf den Reichtum des Lebens und damit nicht zuletzt auch auf den Luxus des Hauses sieht.

²²³ Explizit Zaccaria Ruggiu 2001, bes. 94f., die den Zusammenhang von Triclinia und Cubicula untersucht.

²²⁴ In der Forschung ist die Ansprache der Prunkarchitektur als Tempel fest verankert, s. etwa Zanker 1995, 45; Zevi 1998, 26–28. Kritisch hat sich dazu Bergmann 2008, 113–115. 124–127 geäußert, die anhand von Vergleichen überlegt, ob die Vorbilder für solche Stuckdecorationen nicht, wie für viele andere Ausstattungselemente des Hauses belegbar, aus dem hellenistischen Osten stammen und im Kontext der Casa del Fauno ein besonders prächtiges Element des Wand-Decors dargestellt hätten. Auszuschließen ist m. E. die Annahme, die hoch angebrachten Scheinarchitekturen würden als Lararium des Hauses fungieren – so Pesando 1997, 95. 109; Guidobaldi u. a. 2002, 224; Pesando 2002, 224; kritisch zu einer solchen Deutung auch Zevi 1998, 28.

²²⁵ Üblicherweise nimmt die Forschung an, dass das Ausstattungselement Opus sectile per se sakral konnotiert sei; s. PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 83f.; Pesando 1997, 95; Zevi 1998, 35 oder De Albentis 2007/2008, 23. Ich gehe hingegen von akzidentiellen Assoziationsketten aus. Nicht zuletzt findet sich ein solches Opus sectile auch in einem weiteren Haus – in Exedra (u) der Casa di Trittolemo (VII 7,5), s. PPM VII (1997) 232–257 s. v. VII 7,5, Casa di Trittolemo (I. Bragantini) 252 Abb. 41; Westgate 2000, 263.

hang notwendigen rituellen Handlungen genutzt haben. Der Decor des Daches macht das Regenwasser zum Gegenstand einer animierten Bilderfahrung.

Allerdings waren die Bilder sicher für manche Kontexte und Situationen ‚passender‘ als für andere. Spielende Kinder im Atrium dürften ebenso wie ihre Ammen wenig zelebriative Gedanken auf die Ausstattung verschwendet haben, sich aber vielleicht an der heiteren Tanzgebärde des Satyrn erfreut haben. Fische und Katze dürften wie auch die spielenden Vögel durchaus einen Reiz für Kinder besessen haben – ohne dass dies freilich bedeuten würde, dass die Bilder zu diesem Zweck geschaffen worden wären.

Fragen der akzidentiellen Bildrezeption lassen sich für das westliche Atrium, das sich durch eine hohe Bilddichte auszeichnet, besonders prägnant formulieren. Sie sind aber für Kontexte mit wenigen Bildern nicht weniger relevant. Im **tetrastylem Ostatrium** wird der Blick durch die Säulen in die Höhe gelenkt, die Aufmerksamkeit dürfte ganz der Architektur gegolten haben. Hinzu kommen Schaeuelemente wie die Arca und ein kleiner Altar. Bildelemente sind stark zurückgenommen. Der mosaizierte Krater im Zentrum der Ostala mag jedoch je nach Handlungssituation als Verweis auf die Gelagekultur, als ritueller Gegenstand oder als Prunkobjekt aufgefasst worden sein.

Am **südlichen Peristyl** liegt mit der Alexander-Exedra nur ein einziger Raum, der sich auf ganzer Breite auf den nördlichen Peristylumgang öffnet. In diesem allerdings kumulieren sehr unterschiedliche Bildwelten: auf der Schwelle eine verspielte Flora und Fauna am Nil, im Raumzentrum das für Hausausstattungen dieser Zeit gänzlich ungewöhnliche Alexandermosaik, das sich auf ein historisches Geschehen bezieht und damit einen öffentlich-politischen Gestus besitzt. An den Wänden kommen mit den Girlanden und dem Kentaurengelage Bildelemente hinzu, die auf eine Fest- und Trinkkultur verweisen. Wenn die Gäste bei einem Empfang des Dominus vor dem Raum verweilten und sich vielleicht nur der Hausherr selbst im Raum befand, wird der offizielle Charakter des zentralen Bildmosaiks besonderen Eindruck gemacht haben. Das Thema der Alexanderschlacht mag Vergleiche mit anderen historischen Schlachten provoziert haben. Während eines Gelages, bei dem die Gäste im Raum verweilten, fiel der Blick durch die Raumöffnung bzw. das große Fenster in einen der Peristylgärten. Das Kentaurengelage an der Wand dürfte diese heiter-verspielte Atmosphäre adäquat gerahmt haben. Gerade an der Alexander-Exedra wird das Spiel mit Kontrasten, mit konkurrierenden Aussagen und mit verschiedenen Assoziationsangeboten besonders prägnant greifbar. Hier wird ein Bild-Ensemble in all seiner Vielschichtigkeit und Polyvalenz entfaltet. Die hochwertige, dichte Bildausstattung schafft einen anspruchsvollen Rahmen für verschiedenste Handlungen, ohne sich zu einem thematischen Programm zusammenzuschließen. Vielmehr bedienen die unterschiedlichen Bildthemen verschiedene Rezeptionshaltungen und -situationen.

Im **nördlichen Peristyl** ist die Bildlichkeit stark reduziert, allein in der Exedra (30/42) wird ein aggressiv aus dem Bild herausblickender Löwe gezeigt. Die Löwenthematik wird je nach Ereigniszusammenhang unterschiedliche Rezeptionen stimuliert haben. Im Moment des Opfers dürften sich der Garten und seine Ausstattung zu einer sakralidyllischen Szenerie zusammengeschlossen haben²²⁶. Beim Gelage mögen diese Ausstattungselemente eine andere Nuance erhalten haben: Architektur und Garten wurden zur Inszenierung von Otium, aggressive Löwen könnten als Herrschaftsgestus des Dominus aufgefasst worden sein. Möglicherweise hat man am Nordperistyl auch mit dem Nereidenfries zu rechnen, der eine heitere Meereswelt und militärische Assoziationen aufeinander bezieht.

Kontrastiert man die großen Hofbereiche miteinander, so ergeben sich unterschiedliche thematische Schwerpunktsetzungen und mit ihnen verschiedenartige atmosphärische Aufladungen. Das westliche Atrium zeichnet sich durch eine besonders prononcierte Thematisierung verschiedener Aspekte des Dionysischen aus, im östlichen Atrium zeigen Altar und Arcae einen familiär-repräsen-

²²⁶ Vitr. 3,5,15 beschreibt Löwenkopfwasserspeier als Dach-Decor ionischer Tempel.

tativen Nutzungsrahmen an. Im südlichen ‚Schauperistyl‘ werden eine Luxusarchitektur (die Alexander-Exedra), ein Staatsgemälde (das Alexandermosaik), ein nilotisches Sujet und ein Kentaurengelage in Szene gesetzt. ‚Privat‘ wird man diese Bildersprache kaum nennen, vielmehr würde man sich diese Ausstattung als visuelle Rahmung des Hausherrn für die Wahrnehmung seiner öffentlichen Pflichten besonders gut vorstellen können. Im nördlichen, noch größeren Peristyl steht das Thema des architektonisch gefassten Gartens, bzw. das Verhältnis von Kultur und Natur, im Zentrum. Das Löwenbild ist Teil der kulturellen Inszenierung der Räume, Kulnischen befördern eine sakrale Aura.

An dieser Stelle ist noch einmal aus der Perspektive der Bilder auf die Frage der Nutzungsstruktur des Hauses zurückzukommen. Die in der Forschung postulierte Kontrastierung eines öffentlichen Atriums mit einem privaten Peristyl führt auch mit Blick auf die Bilderwelten in die Irre. Am Atrium fehlen ‚repräsentative‘ Bilder, die einen politisch-öffentlichen Gestus besitzen, während in der architektonisch herausgehobenen Alexander-Exedra im rückwärtigen Teil des Hauses das Schlachtmosaik eine offiziöse Thematik – freilich neben anderen Bildthemen – einführt²²⁷. Dionysische Bilder indes durchdringen den gesamten häuslichen Raum. Sie finden sich im offen zugänglichen Bereich des Atriums ebenso wie in den angrenzenden, verschließbaren Räumen und in der Alexander-Exedra²²⁸. Damit wird deutlich, dass sich die Bildthemen nicht in ein simplifizierendes Schema von öffentlich und privat fügen. Das Haus wird vielmehr als ein Kosmos begriffen, innerhalb dessen Decor eingesetzt wird, um ästhetische Variationen einzuführen, verschiedene Assoziationshorizonte zu eröffnen, aber auch ein prunkvolles und damit eindrucksvolles und prestigeträchtiges Ambiente zu erzeugen. Dabei nimmt er jeweils auf Raumgrößen und Lichtverhältnisse ebenso wie auf Nutzungsformen Bezug.

2. Raum – Decor – Handlung. Die Casa del Fauno im Vergleich mit spätsamnitisch-hellenistischen Häusern Pompejis

Die Casa del Fauno ist hinsichtlich ihrer schieren Größe, in Bezug auf ihre Architekturformen, vor allem aber hinsichtlich der verwendeten Decor-Elemente ein völlig singulärer Bau. Und doch greift sie auf Architektur- und Ausstattungsformen zurück, die in ihrer Zeit verfügbar waren. Der nachfolgende Vergleich mit anderen Architektur- und Decor-Lösungen wird es erlauben, Exzeptionalität und Konventionalität der Casa del Fauno einordnen und damit auch grundsätzliche Aussagen zu Decor-Strategien in der Zeit des ersten Stils treffen zu können.

2.1 Architektonische Gestaltungsoptionen

Insbesondere mit Blick auf die Architektur stellt sich die Notwendigkeit einer Verortung des ‚Stadtpalastes‘ der Casa del Fauno besonders dringlich.

²²⁷ Da Zapheiroupolou 2006, 150 am Modell Wallace-Hadrills festhält, interpretiert sie das Alexandermosaik folglich als ‚privaten‘ Ausdruck des „griechisch-kulturelle[n] Bewusstsein[s] des Hausherrn“.

²²⁸ Wyler 2006, 157, die aber dennoch an einer Differenzierung in öffentlich und privat festhält; für Hausausstattungen allgemein auch De Carolis 2010, bes. 204 f.

Fassade

Die Fassade präsentiert das Haus nach außen, zugleich schließt sie es gegenüber der Straße ab. An der Casa del Fauno zeigte sich, dass das äußere Erscheinungsbild maßgeblich durch die Zahl der Fassadenöffnungen geprägt war. An der Front ergab sich ein Rhythmus aus Tabernae und Hauseingängen, der durch Pilaster akzentuiert wurde. Die Nebenfassaden hingegen waren durch geschlossene Außenwände geprägt. Weiterhin wurde die Fassadenwirkung durch die gewählten Materialien bestimmt. Im Falle der Casa del Fauno muss die Quaderfassade an der Front mit den verputzten Nebenfassaden kontrastiert haben, bevor nach den Umbaumaßnahmen im 1. Jh. v. Chr. auch die Hauptfassade verputzt worden sein dürfte. Einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Außenwahrnehmung des Hauses hatte die Gestaltung des Gehwegs, der im Fall der Casa del Fauno mit dem HAVE-Mosaik besonders aufwendig ausfiel. Alle genannten Aspekte, darüber hinaus aber auch Gestaltungsformen, die an der Casa del Fauno nicht auftreten, sollen nun im Vergleich mit anderen Befunden diskutiert werden.

Dass die Fassade maßgeblich durch ihre **Öffnungen** rhythmisiert wurde, zeigt sich auch bei anderen großen Stadthäusern wie der Casa di Sallustio (VI 2,4)²²⁹. Die Anlage von Tabernae hing davon ab, ob sich das Haus auf eine der großen Straßen öffnete. Die Rhythmisierung der Fassade ergab sich damit aus funktionalen Möglichkeiten und Erfordernissen.

Bei geschlossenen Hausfronten trat die **Gestaltung der Fassadenmauer** besonders deutlich zutage. Zahlreiche Häuser, darunter die Casa di Pansa (VI 6,1) und die Casa della Fontana grande (VI 8,22), besaßen im 2. Jh. v. Chr. eine unverputzte Hauptfassade in Opus quadratum (**Abb. 66**)²³⁰. Das lange, geschlossene Fassadensegment entlang des Vicolo dei Soprastanti, das zur Casa di Ma. Castricius (VII 16 [Ins. Occ.],17) gehörte, erhielt eine Strukturierung durch vorgeblendete, gemauerte Halbsäulen mit tuskanischen Kapitellen (**Abb. 67**)²³¹. Im Fall der Hanghäuser prägen Quaderfassaden auch die Außenansicht der Stadt²³². Beispielhaft sei auf die landseitigen (West-)Fassaden der Casa di M. Fabius Rufus (VII 16 [Ins. Occ.],22) und der Casa di Ma. Castricius (VII 16 [Ins. Occ.],17) verwiesen. Quadermauerfassaden sind jedoch nicht auf prunkvolle Häuser beschränkt, sondern treten ebenso bei kleineren Häusern und an Tabernenfronten auf²³³.

Während man für die frühen Quaderfassaden annehmen darf, dass sie unverputzt geblieben sind, ist für Fassaden aus Opus africanum²³⁴ und Opus incertum²³⁵ mit einiger Plausibilität ein Verputz vorzusetzen. Diese Mauertechniken finden sich nicht nur wie im Falle der Casa del Fauno an Neben-, sondern auch an Hauptfassaden. So sind auf der Insula VI 7 fast alle Fassaden in Opus incertum realisiert worden²³⁶. Dass dies nicht als minderwertige Lösung aufgefasst wurde, zeigt sich eindrücklich an der Prunkfassade der Casa di M. Epidius Rufus (IX 1,20; Plan 20;

²²⁹ Dickmann 1991, 493; Lauter 2009, 64–68; zur axialsymmetrischen Anordnung von Türen, s. Lauter 2009, 79 f.

²³⁰ Lauter 2009, 59.

²³¹ Aoyagi – Pappalardo 2006a, 21 mit Abb.; Varriale 2006b, 421. 428; Cassetta – Costantino 2008, 199 f. Abb. 6.

²³² Sie wurden im Verlauf des 2. Jhs. über der Stadtmauer errichtet, die dafür teilweise abgetragen wurde; vgl. Grimaldi 2006, 262 f.; Cassetta – Costantino 2008, 198 mit Abb. 4–6.

²³³ Zu Tufffassaden allgemein, s. Lauter 2009, 58–64.

²³⁴ Exemplarisch: Casa di D. Octavius Quartio (II 2,2), s. PPM III (1991) 42–108 s. v. II 2,2, Casa di D. Octavius Quartio (M. de Vos) 42; Casa di Caecilius Iucundus (V 1,26), s. Dexter 1979, 2–5; PPM III (1991) 574–620 s. v. V 1,26, Casa di L. Caecilius Iucundus e casa annessa V 1,23 (A. de Vos) 574–577 Abb. 1; verputzt: Domus VI 13, 2 und Domus VI 13,6, s. Verzár-Bass u. a. 2008, 193; vermutlich verputzt: Domus VI 13,13, s. PPM V (1994) 179–193 s. v. VI 13,13 (V. Sampaolo) 179 f. Abb. 1; Verzár-Bass u. a. 2008, 193; Domus IX 3,25, s. Castrén 2008, 333.

²³⁵ Exemplarisch: Casa di Nettuno (VI 5,1-3.22), s. Pucci u. a. 2008, 223; Casa del Marinaio (VII 15,2), s. Grimani u. a. 2010, 113.

²³⁶ Zaccaria Ruggiu – Maratini 2017, Taf. 5.



Abb. 66: Casa della Fontana Grande (VI 8,22), Quaderfassade.



Abb. 67: Vicolo dei Soprastanti, durch Halbsäulen strukturierte Außenwand.



Abb. 68: Casa di M. Epidius Rufus (IX 1,20), Fassade zur Via dell'Abbondanza hin.

Abb. 68)²³⁷. Vom Straßenniveau der Via dell'Abbondanza führen zwei Treppen auf ein hohes Podium, von dem aus das Haus zugänglich ist. Die Incertum-Fassade ist dadurch gegenüber der Fassadenflucht der benachbarten Häuser zurückgesetzt²³⁸. Die Fassade selbst war ursprünglich

²³⁷ PPM VIII (1998) 916–955 s. v. IX 1,20, Casa di M. Epidius Rufus (V. Sampaolo) 916f. Abb. 1; Helg 2018, 56f. Abb. 24; eine Detailanalyse mit zeichnerischer Dokumentation bei Lauter 2009.

²³⁸ Der noch bis in die Zeit vor der Bombardierung im Zweiten Weltkrieg erhaltene Putz ist der Zeit nach 62 n. Chr. zuzuweisen, s. Lauter 2009, 22f.



Abb. 69: Casa dei Ceii (I 6,15), Stuckfassade.

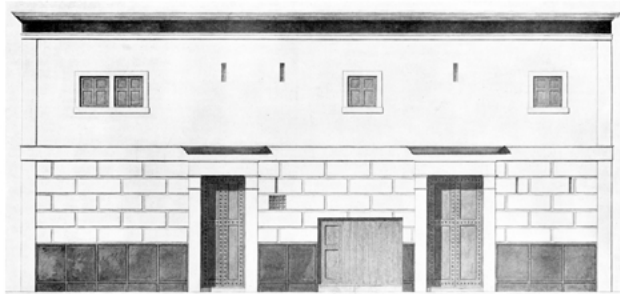


Abb. 70: Rekonstruktion der Fassade der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3) (Vittorio Spinazzola).

durch ein Mittelportal mit Figuralkapitellen und zwei symmetrisch platzierte Seitendurchgänge rhythmisiert²³⁹. Man darf hier mit einiger Sicherheit voraussetzen, dass die Fassade verputzt war.

Fassadenstuck ersten Stils hat sich allerdings nur in Ausnahmefällen erhalten. Im Fall der Stuckfassade der Casa dei Ceii (I 6,15; **Abb. 69**)²⁴⁰ hat sich die nachträgliche Erneuerung aber wohl am ursprünglichen Erscheinungsbild orientiert. Der Hauseingang wird von im unteren Teil rot, im oberen weiß stuckierten Pilastern mit Blockkapitellen flankiert, die einen Stuckarchitrav tragen²⁴¹. Die Hauswand wird durch den Verputz in einen hohen (noch einmal später erneuerten) Sockel und vier Quaderreihen strukturiert. Im Fall der Casa della Fontana piccola (VI 8,23.24) hat die Putzfassade im ersten Stil die nicht verputzte Quaderfassade der Casa della Fontana grande (VI 8,22) weitergeführt (Abb. 66)²⁴². In jedem Fall stießen hier zwei verschiedene Fassadenlösungen aneinander. Eine aufwendige Putzfassade ist von Vittorio Spinazzola auch für die Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3) rekonstruiert worden (**Abb. 70**)²⁴³. Auf die Sockel- und Orthostatenzone folgten ursprünglich fünf Stuck-Quaderreihen, darüber in der Oberzone eine ungestaltete Wand. Die

²³⁹ Lauter 2009, 30–35; vgl. zu der frühen Bauphase auch Gallo 2013, 13–16. 136 f. Abb. 35.

²⁴⁰ Michel 1990, 16–18. 66 verweist darauf, dass die Stuckfassade ein innen gelegenes Schlitzfenster der Küche (i) verdeckt, das zur Zeit des dritten Stils vermauert worden sei. Sie schließt daraus, dass es sich um eine nachträglich erneuerte Fassade handeln muss, sodass der Stuck frühestens in die Zeit des dritten Stils gehöre. Für eine Zuweisung zum ersten Stil: Spinazzola 1953, 257 f. Abb. 183–185; Laidlaw 1985, 61 f.; PPM I (1990) 407–482 s. v. I 6,15, Casa dei Ceii (M. de Vos) 407–413 Abb. 2–4.

²⁴¹ Ähnlich darf man sich vermutlich die Eingangssituation der Casa delle Grazie (VIII 3,10-12) vorstellen, s. PPM VIII (1998) 385–394 s. v. VIII 3,10-12, Casa delle Grazie (I. Bragantini) 385 f. Abb. 1.

²⁴² PPM IV (1993) 621–659 s. v. VI 8,23.24, Casa della Fontana piccola (I. Bragantini) 624 f. Abb. 2; Fröhlich 1996, 15 Abb. 68–70; Lauter 2009, 63. 69. Farbt. 3.

²⁴³ Spinazzola 1953, Abb. 361; PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 185 Abb. 1; weiterhin ursprünglich wohl auch Domus IX 7,16, s. Esposito 2017, 65.

Fassade wurde vertikal durch zwei von Pilastern gefasste, hohe Türdurchgänge gegliedert, die mit der Mittelzone der Wandgliederung abschlossen. Zwischen ihnen befindet sich ein deutlich niedrigerer Taberna-Eingang. In der Oberzone darf man mit Fenstern rechnen, die sich auf die Straße öffneten.

Die Vielfalt möglicher Mauertechniken spricht gegen die Annahme, die Stadt sei für eine einheitliche Fassadengestaltung in Opus quadratum aufgekommen²⁴⁴. Dennoch ist im Vergleich mit anderen Städten wie etwa Herculaneum die Häufigkeit der Tufffassaden im samnitischen Pompeji auffällig. Sie verliehen dem Straßenraum, insbesondere den Hauptstraßen, eine einheitliche Wirkung. Offensichtlich handelt es sich um eine lokale Form der Stadtraumgestaltung, die sich mit einer sozial besonders geschätzten Form der Repräsentation verband.

Zum Erscheinungsbild einiger früher Fassaden zählten darüber hinaus kleine **Kultnischen**. Lara Anniboletti hat solche Nischen für die Domus VI 2,16-21, die Domus VII 15,8, die Casa della Fortuna (IX 7,20; Plan 22), die Casa del Centenario (IX 8,3.6.a), die Domus IX 8,8 sowie die Domus IX 9 (e) identifiziert und ihre Nutzung in die Zeit zwischen das spätere 2. und beginnende 1. Jh. v. Chr. datiert²⁴⁵. Typischerweise sind sie seitlich der Hauseingänge in geringer Höhe platziert, bisweilen korrespondieren sie mit einem Altar. Sie sind damit klar auf den Hauseingang bezogen, vermittelten zwischen der Öffentlichkeit der Straße und dem („privaten“) Haus(eigentümer)²⁴⁶. Da die Mehrzahl der Anlagen noch in spätrepublikanischer Zeit aufgegeben wurde, lässt sich über ihre decorative Inszenierung nichts sagen. Sie zeigen jedoch an, dass die Fassade als liminale Zone aufgefasst wurde und diese Übergänge vom Draußen ins Drinnen rituell „begleitet“ wurden.

Eine wichtige Rolle für das äußere Erscheinungsbild des Hauses spielt die **Gestaltung des Eingangs**. Die Eingänge unterschieden sich in ihrer Breite und Höhe, vor allem aber hinsichtlich der Kapitellösungen, die für die rahmenden Pilaster gewählt wurden. Einfache Blockkapitelle – von Francesca Bigi als Vorstufen dorischer bzw. ionischer Kapitelle gedeutet²⁴⁷ – dürfen als Standardlösung für die Rahmung von Türdurchgängen gelten, so auch bei der schon erwähnten Casa dei Ceii (Abb. 69)²⁴⁸. Am Eingang hat man offensichtlich diese „Rohform“ als eigene Decor-Idee besonders geschätzt. Blockkapitelle stellen eine schlichte, geometrische Rahmung des Eingangs her. Nur wenige frühe Häuser besitzen an der Eingangsfront dorische Kapitelle²⁴⁹. Etwas häufiger kommen wie im Fall der Casa del Fauno korinthisierend-italische Kapitelle²⁵⁰ oder Sofakapitelle wie im Fall der Casa di Pansa (VI 6,1) vor (**Abb. 71**)²⁵¹. Diese aufwendig herzustellenden Blattkapitelle brechen die geometrische Fassadengestaltung auf. Sie sind nicht auf große Häuser

244 So allerdings Lauter 2009, 60f. (der hier einen eher informellen Prozess annimmt) und Wallace-Hadrill 2010, 134 (der von einer städtisch organisierten Fassadengestaltung ausgeht).

245 Anniboletti 2008; zur Nische von IX 7,20 (ohne Deutung) auch Giglio 2017a, 96.

246 Ausführlich Anniboletti 2008, 218–221.

247 Bereits Richardson 1988, 377. Bigi 2012, 89f. auf der Basis von Detailbeobachtungen an den Atriumskapitellen der Domus I 16,2, die als dorische Kapitelle vorgesehen waren; überzeugend ist zudem ihr Hinweis auf ein halb bearbeitetes – halb ionisches, halb kubisches – Kapitell der Casa del Fauno, s. Bigi 2012, 93f. Abb. 7.

248 Eine Liste bei Maiuri 1958, 211–217; Liste ergänzt bei Bigi 2012, 88 Anm. 3.

249 Casa delle Grazie (VIII 3,10-12), s. PPM VIII (1998) 385–394 s. v. VIII 3,10-12, Casa delle Grazie (I. Bragantini) 389 Abb. 1.

250 Neben der Casa del Fauno die Casa del Menandro (I 10,4), s. PPM II (1990) 240–397 s. v. I 10,4, Casa del Menandro (R. J. Ling – F. Parise Badoni) 241f. Abb. 1; Casa di A. Umbricius Scaurus (VII 16 [Ins. Occ.],12-15), s. PPM VII (1997) 845–946 s. v. VII 16 [Ins. Occ.],12-15, Casa di A. Umbricius Scaurus (I. Bragantini) 845; Lauter-Bufe 1987, 43; Domus VIII 3,27, s. PPM VIII (1998) 443–448 s. v. VIII 3,27 (V. Sampaolo) 443f. Abb. 1–2; Domus IX 7,3, s. Giglio 2017, 37 Abb. 14.

251 Domus I 20,4, s. PPM I (1990) 1071–1078 s. v. I 20,4 (B. Amadio – A. de Vos) 1071–1074 Abb. 1–3; Casa di Pansa (VI 6,1), s. PPM IV (1993) 357–361 s. v. VI 6,1, Casa di Pansa (V. Sampaolo) 358 Abb. 1; Domus VI 7,24-25, s. Vassallo 2017, 313 Abb. 112; Domus VI 14,12, s. PPM V (1994) 247–263 s. v. VI 14,12 (I. Bragantini) 247–249 Abb. 2; kannelierte Stuckpilaster mit Sofakapitellen bei Domus VI 17 [Ins. Occ.],32-36, s. Varriale 2006a, 37; Pappalardo u. a. 2008, 295.



Abb. 71: Casa di Pansa (VI 6,1), Haupteingang mit Sofakapitellen.

beschränkt²⁵², wie sich am Beispiel der Domus VIII 3,27 mit ihren korinthischen Pilastern zeigt²⁵³, kommen dort aber häufiger zum Einsatz.

Eine besonders auffällige, zugleich jedoch seltene Form der Fassadengestaltung stellen Figuralkapitelle dar²⁵⁴. Sie verweisen thematisch mehrheitlich auf die dionysisch-aphrodisische Sphäre. Dies gilt für die Casa del Toro (V 1,7; Plan 13), deren Figuralkapitelle hausseitig eine Bacchusbüste zwischen zwei stehenden Figuren, straßenseitig einen Amor zeigten²⁵⁵ sowie für die Casa di Sallustio (VI 2,4), deren Kapitelle einen jungen Satyr und einen alten Silen zur Schau stellten²⁵⁶. Besonders spektakulär fallen die Kapitelle der Casa dei Capitelli figurati (VII 4,57) aus (**Abb. 72–73**)²⁵⁷. Straßenseitig dargestellt waren jeweils Satyr und Mänade, zum Eingang hin ein auf einer Kline gelagertes, lebensweltliches Paar. Thematisch gut vergleichbar sind die Kapitelle der Casa dei Capitelli colorati (VII 4,31.51), die Satyr und Mänade sowie schlecht erhaltene Büsten zeigen²⁵⁸.

²⁵² Anders Bigi 2012, 105 f.

²⁵³ PPM VIII (1998) 443–448 s. v. VIII 3,27 (V. Sampaolo) 443 f. Abb. 1–2.

²⁵⁴ Eine vollständige Liste der tuffzeitlichen Figuralkapitelle Pompejis, die nur in Zeichnung überlieferten eingeschlossen, bei Mercklin 1962, 70–78, Nr. 184–195. Auch die hier nicht erwähnten Kapitelle fügen sich in die Beobachtung, dass es dionysische Themen sind, die am Hauseingang vorgeführt werden. Mercklin 1962, 71 schließt sich der sakralen Deutung von Schefold 1954, 301 f. an.

²⁵⁵ Soprintendenza Pompei, Inv. 25911; s. PPM III (1991) 481–532 s. v. V 1,7, Casa del Toro (V. Sampaolo) 481 f.; Demauro 2017, 176 Abb. 3.

²⁵⁶ PPM IV (1993) 87–147 s. v. VI 2,4, Casa di Sallustio (V. Sampaolo) 90 Abb. 2; von Mercklin 1962, Abb. 368. 370.

²⁵⁷ Soprintendenza Pompei, Inv. 25905; 25906; s. PPM VII (1997) 63–92 s. v. VII 4,57, Casa dei Capitelli figurati (M. Staub-Gierow) 63–70 Abb. 5–8; Staub-Gierow 1994, 48. Abb. 118–127; Zanker 1995, 43 f.; Demauro 2017, 176 Abb. 1. 2.

²⁵⁸ Soprintendenza Pompei, Inv. 25906; s. PPM VI (1996) 996–1107 s. v. VII 4,31.51, Casa dei Capitelli colorati (J.-P. Descoedres) 997.



Abb. 72: Casa dei Capitelli figurati (VII 4,57), Figuralkapitell des Eingangsportals.



Abb. 73: Casa dei Capitelli figurati (VII 4,57), Figuralkapitell des Eingangsportals.

Dabei wurde für die repräsentative Rahmung des Eingangs nicht der ins Atrium führende Zugang, sondern jener im Norden gewählt, der zu diesem frühen Zeitpunkt zunächst in den Hortus, später in das große Peristyl (40) führte²⁵⁹. Die Kapitelle der Casa dei Capitelli figurati (VII 4,57) und der Casa dei Capitelli colorati (VII 4,31.51) sind ein frühes und zugleich signifikantes Beispiel dafür, wie mythische Figuren als Exemplum in Anspruch genommen werden können²⁶⁰: Der Habitus der Protagonisten wird durch das lebensweltliche Paar ‚gespiegelt‘. Für unseren Zusammenhang ist dabei besonders interessant, dass es gerade die Welt des Bacchus ist, die zum ‚role model‘ für bürgerliche Selbstdarstellung wird. Darin wird deutlich, dass dionysische Themen gerade nicht als ‚privat‘ aufgefasst wurden, sondern zum Selbstverständnis der Bewohner gehörten, das sie ‚nach außen‘ zur Schau stellten²⁶¹.

Diese Wertsetzung ist umso auffälliger, wenn man bedenkt, dass für die Kapitellgestaltung auch andere Optionen zur Verfügung gestanden hätten. So zeigt das Eingangskapitell der Casa di

²⁵⁹ Zu den Bauphasen, s. Albiach u. a. 2008, bes. 251f.

²⁶⁰ Bergmann 2018, 158–160.

²⁶¹ Zanker 1995, bes. 44–47 sieht in den gewählten Bildformen (nicht nur den dionysischen) ganz allgemein eine Zurschaustellung hellenistisch-griechischer Lebenskultur. Er weist darauf hin, dass dies gerade in einem Kontext, in dem in Rom die Dionysos-Vereine durch die Bacchanaliengesetze verfolgt wurden, als besonders bemerkenswert gelten muss; vgl. Zanker 1998, 83.



Abb. 74: Casa del Cenacolo (IX 12,1-2) und Casa del Gran Cenacolo Colonnato (IX 12,3), Fassade mit Cenacula im Obergeschoss.

M. Epidius Rufus (IX 1,20; Plan 20) eine geflügelte Sirene an der Stelle der diagonalen Volute sowie einen Dämon mit Bockskopf und Adlergreif²⁶². Alle Figuralkapitelle verbindet, dass sie in die sonst bildlosen Fassaden eine figürliche Schmuckform einführen. Aufgrund ihrer Anbringungshöhe sind die Bilder aus dem Aktionshorizont der Passanten herausgehoben. Um sie wahrzunehmen, musste man den Blick nach oben richten und damit auch das Portal in seiner ganzen Höhe wahrnehmen.

Zum Erscheinungsbild der Fassade trug auch maßgeblich die **Gestaltung der Obergeschosse** mit ihren Balkonen und Fenstern bei. Besonders spektakulär fallen die Obergeschosse dann aus, wenn sie sich über Kolonnaden zur Straße hin öffnen. Dies gilt für die über Tabernae angelegten, zur Via dell'Abbondanza hin orientierten Kolonnaden-Obergeschosse der Casa del Cenacolo (IX 12,1-2) und der Casa del Gran Cenacolo Colonnato (IX 12,3; **Abb. 74**)²⁶³. Die einheitliche Gestaltung spricht für eine gemeinsame Planung der gesamten Straßenfassade, aber auch dafür, dass beide Teile ursprünglich zusammengehörten²⁶⁴.

Wie häufig mit einer repräsentativen Fassadengestaltung auch eine Gestaltung des vor dem Haus gelegenen **Gehwegs** einherging, lässt sich aufgrund nicht dokumentierter, neuzeitlicher Eingriffe oft nicht mehr sagen. Die Casa del Fauno mit ihrem aufwendigen Opus signinum und dem HAVE-Mosaik vor dem Westeingang war jedoch zumindest nicht völlig singulär. Auch die sehr viel kleinere Domus V 3,10 begrüßte den Eintretenden vor der Tür mit einem HAVE-Mosaik²⁶⁵. Häufiger

²⁶² Soprintendenza Pompei, Inv. 25912; s. PPM VIII (1998) 916–955 s. v. IX 1,20, Casa di M. Epidius Rufus (V. Sampaolo) 919 Abb. 2; Lauter 2009, 27 f.; Demauro 2017, 176 Abb. 4.

²⁶³ Nur die Fassade zur Via dell'Abbondanza ist ergraben, beide Häuser zusammengefasst zu Case del Cenacolo I e II bei PPM X (2003) 171–182 s. v. IX 12, Case del Cenacolo I e II, Bottega di Crescens e Caupona di Purpurio (V. Sampaolo) 172f. Abb. 1. 2; s. Spinazzola 1953, 83–91; Sutherland 1991, 327–355; Lauter 2009, 66–68.

²⁶⁴ Pirson 1999, 108f.

²⁶⁵ PPM III (1993) 929–943 s. v. V 3,10 (I. Bragantini) 930 Abb. 1.

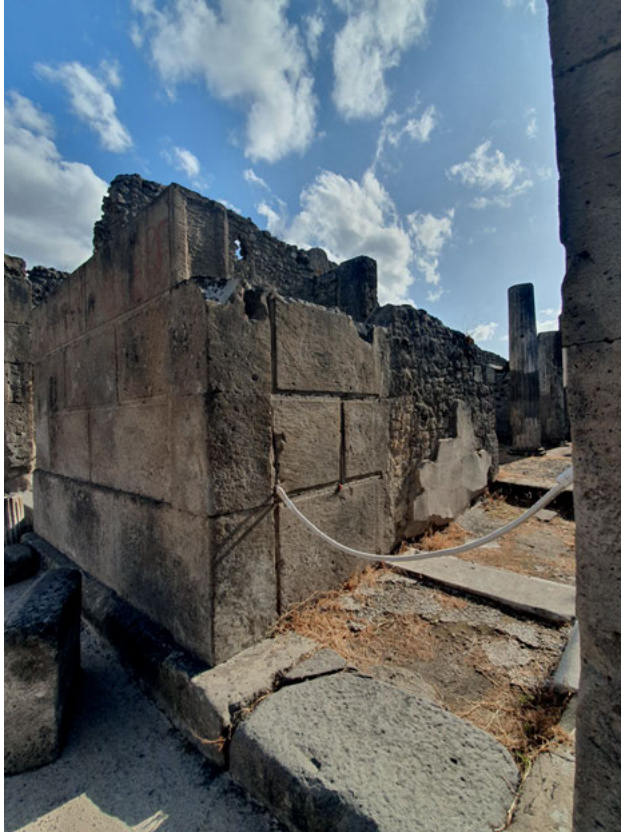


Abb. 75: Casa della Fontana grande (VI 8,21), Eingangsbereich.

wird man einen rein ornamentalen Decor gewählt haben. Vor dem Eingang der Casa del Cinghiale I (VIII 3,8-9) wurde ein Opus signinum mit Rauten-Decor verlegt²⁶⁶, das unspektakuläre Haus IX 1,18 besitzt vor seinem Eingang eine Lavapesta mit Travertinsplittern²⁶⁷. Da der Wechsel der Pavimentierung, üblicherweise auch Material und Qualität der Bordsteine, häufig mit den Hausgrenzen zusammenfallen und diese bisweilen zusätzlich durch einen Trennstein im Paviment angezeigt werden, scheint die Gestaltung der Gehwege in der Verantwortung der Hausbesitzer gelegen zu haben²⁶⁸.

Die unterschiedlichen Fassadengestaltungen vermochten sehr unterschiedliche Wirkungen zu entfalten. Besaß eine Insulabebauung im Erdgeschoss Tabernae, so dominierten diese die Wahrnehmung der Front. Das Haus trat in diesen Fällen vor allem durch seinen prunkvollen Eingang in Erscheinung. Fehlten Tabernae, so inszenierten Tuffmauern oder Stuckfassaden die Geschlossenheit des Hauses. Offenheit und Durchlässigkeit wurden, wenn überhaupt, im Obergeschoss angezeigt, wo sich Cenacula ganz auf die Straße zu öffnen vermochten. Die eigentliche Schnittstelle zwischen Draußen und Drinnen markierten jedoch die Hauszugänge, auf denen daher der besondere gestalterische Fokus lag. Nur hier finden sich, wenn überhaupt, figürliche Elemente, zudem konnten sie durch Kulnischen gerahmt werden.

²⁶⁶ PPM VIII (1998) 362–384 s. v. VIII 3,8-9, Casa del Cinghiale I (I. Bragantini) 362–366 Abb. 1.

²⁶⁷ PPM VIII (1998) 910–915 s. v. IX 1,18 (V. Sampaolo) 911f. Abb. 1.

²⁶⁸ So auch Saliou 1999, bes. 169–175. Allerdings weist die homogene Gestaltung der Bordsteine über gleich mehrere Insulae hinweg auch auf übergreifende Planungs- und Realisierungskonzepte hin, s. Saliou 1999, 182–185 mit Abb. 28.

Eingangslösungen

Für die Konzeption von Draußen und Drinnen, von Öffentlichkeit und Privatheit, ist die Eingangsgestaltung von einiger Bedeutung. An der Casa del Fauno weisen West- und Osteingang der Südfassade unterschiedliche Lösungen auf. Während im Westen ein knappes Vestibulum auf die breit gelagerten, annähernd quadratischen Prunkfauces führt, gelangt man im Osten über ein Vestibulum in einen schlauchartigen Gang. In beiden Fällen ist aber der Zugang zum Haus durch zwei hintereinander gestaffelte Türen regulierbar – eine erste in der Fassadenflucht, eine zweite zwischen Vestibulum und Fauces. Eine solche gestaffelte Regulierung der Zugänglichkeiten ist auch sonst vielfach belegt, die Lösungen fallen jedoch sehr unterschiedlich aus.

Besonders raffiniert sind jene Eingangslösungen, bei denen über ein Vestibulum ein axialer Zugang sowie über eine Seitentür ein **Zugang über Eck** möglich ist – eine Lösung, die in nachsamnitischer Zeit offenbar nicht mehr neu geschaffen wurde²⁶⁹. Eine solche Zugangsform ist etwa bei der Casa di M. Epidius Rufus (IX 1,20; Plan 20) anzutreffen²⁷⁰. Über eine erste Schwelle gelangt man in ein kleines Vestibulum, von dem aus eine weitere Tür in der Eingangsachse sowie eine um 90 Grad versetzte Tür in den inneren Teil der Fauces führen. Am Übergang zwischen Fauces-Restraum und Atrium wurde auf eine weitere, mithin dritte Schwelle verzichtet. Diese Lösung ermöglichte eine getrennte Regulierung von Sichtbarkeiten und Zugänglichkeiten. So konnte der axiale Hauptzugang verschlossen bleiben und nur zu besonderen Anlässen geöffnet werden, während der Nebeneingang, der gerade keinen direkten Einblick in das Haus gewährte, für die ‚alltägliche‘ Nutzung zur Verfügung stand.

Häufiger wurde ein vom Straßenraum aus frei zugängliches Vestibulum geschaffen, von dem aus dann zwei Türen – eine axial und eine über Eck – abgingen²⁷¹. Ein wegen seines Decors besonders aufschlussreiches Beispiel stellt der südliche Zugang der Casa della Fontana grande (VI 8,21) dar. Hier setzt sich das Opus quadratum der Fassade in dem kleinen Eingangsbereich fort, der dadurch als öffentlicher, zum Straßenraum gehöriger Bereich charakterisiert ist (**Abb. 75**). Insbesondere größere Häuser legten offensichtlich nicht nur Wert auf ein aufwendiges Außenportal, sondern auch auf eine möglichst differenzierte Regulierung von Zugänglichkeiten und Sichtbarkeiten. Allerdings ist diese Raffinesse nicht den großen Stadthäusern vorbehalten, sie findet sich auch in mittelgroßen und kleineren Häusern²⁷².

Mehrheitlich scheint man jedoch **gelängte Fauces** als ausreichend erachtet zu haben, um den Zugang zu regulieren²⁷³. Eine äußere Tür lag häufig – wie im Fall der Casa della Fontana grande (VI 8,22) – in der Achse der Fassade, eine zweite verschloss im genannten Fall den Durchgang zwischen Fauces und Atrium²⁷⁴. In solchen Häusern mit zwei in einer Achse liegenden Türen

²⁶⁹ Beobachtet bei Overbeck – Mau 1884, 254; Mau 1908, 253; ausführlich Noack – Lehmann-Hartleben 1936, 137; Strocka 1991, 85; Dickmann 1999, 75f.; Kastenmeier 2001, 302–307; Lauter 2009, 80–87. Weiterhin (jeweils ausführlich diskutiert bei Lauter 2009, 80–87) die Casa dei Quattro Stili (I 8,17); Domus I 13,12.14; Casa del Toro (V 1,7) – die Eingangslösung fällt hier nicht in die älteste Phase, sondern ist mit einer Umbauphase im 2. Jh. v. Chr. zu verbinden, s. Verzár-Bass u. a. 2008, 193f. Abb. 8; die Casa della Fontana grande (Eingang VI 8,21); die Casa del Labirinto (Eingang VI 11,9); die Domus VI 13,13; zur Casa dei Vettii (VI 15,1) ausführlich Kastenmeier 2001, 302–305, mit Vergleichen; weiterhin die Casa delle Nozze di Ercole (VII 9,47); die Casa del Cambio (VII 14,5); die Domus VIII 2,14–16; die Casa di Giuseppe II (VIII 2,39).

²⁷⁰ Lauter 2009, 26 mit Abb. 4. 23; Gallo 2013, 17f.

²⁷¹ So auch Lauter 2009, 87.

²⁷² Lauter 2009, 86f.

²⁷³ Beispiele: Casa di Paquius Proculus (I 7,1), s. PPM I (1990) 483–552 s. v. I 7,1, Casa di Paquius Proculus o di Cuspius Pansa (F. Parise Badoni) 486f. Abb. 2. 3; Casa delle nozze d'argento (V 2,i), s. PPM III (1991) 676–772 s. v. V 2,i, Casa delle nozze d'argento (F. Parise Badoni – F. Narciso) 678f. Abb. 3; Casa del Chirurgo (VI 1,10) in Phase 3, zwischen 200 und 130 v. Chr., s. Anderson – Robinson 2018b, 75 Abb. 411; 79; die Binnendifferenzierung der Fauces wird hier in augusteischer Zeit aufgegeben.

²⁷⁴ PPM IV (1993) 613–620 s. v. VI 8,22, Casa della Fontana grande (V. Sampaolo); weiterhin die Casa di M. Gavius Rufus (VII 2,16–17), s. PPM VI (1996) 530–585 s. v. VII 2,16–17, Casa di M. Gavius Rufus (V. Sampaolo) 532f. Abb. 1–3.

konnte eine Regulierung erreicht werden, indem die äußere bei Tag geöffnet, die innere jedoch geschlossen blieb. Bei geöffneter Außentür blickte man folglich nur in die Fauces, die dadurch zu einem semiöffentlichen Bereich des Hauses wurden; erst über eine zweite Schwelle betrat man das eigentliche Haus²⁷⁵.

Nicht selten hat man allerdings auf eine atriumsseitige, zweite Tür verzichtet. In solchen Häusern mit nur einer Eingangstür ließen sich Zugänglichkeit und Blickachsen nicht separat regulieren. Tritt man in der Casa della Fontana piccola (VI 8,23.24) über die äußere Schwelle, hier in der Achse der Fassade, steht man bereits im atriumsseitigen Teil der Fauces und blickt in den Hof²⁷⁶. Der tiefe Fauces-Korridor verhindert hier wie auch sonst jedoch, dass der Blick schon am Eingang auf die Cubicula an der Hofseite fällt. Der Zusammenhang zwischen Fauces und Atrium wird hier durch den übergangslosen, einheitlichen Lavapesta-Boden mit Tessera-Decor betont (Abb. 118a)²⁷⁷. Dieses Schema konnte freilich auch modifiziert werden. So liegt die äußere Zugangstür der Casa di Obellius Firmus (IX 14,2)²⁷⁸ nicht in der Achse der Fassade, sondern ist nach innen versetzt. Im frei zugänglichen Teil des Zugangskorridors sind gemauerte Bänke entlang der Wände platziert worden. Diese luden sicher dazu ein, sich vor der Haustür niederzulassen. Für die öffentliche Nutzung und Wahrnehmung dieses Bereichs spricht nicht zuletzt, dass in diesem Teil der Fauces Programmata angebracht waren²⁷⁹. Dass man hier die Klienten des Hauses warten ließ, bevor sie in das Atrium eingelassen wurden, ist nicht nur aus den oben ausgeführten, historischen Gründen unwahrscheinlich²⁸⁰. Man hätte dafür dann doch eher Zugang Nr. 4 gewählt, der in das noch aufwendigere Ostatrium des Hauses führte. Vielmehr werden nicht nur Gäste, sondern auch die Hausbewohner selbst von den Bänken Gebrauch gemacht haben, um das Treiben auf dem großen Decumanus (Via di Nola) zu beobachten. Von dem frei zugänglichen ‚Vorraum‘ aus trat man über eine massive Schwelle, die eine sich nach innen öffnende Tür aufnahm, in den inneren Teil der Fauces (28).

Noch weniger reguliert ist die Zugänglichkeit dann, wenn man **ohne zwischengeschalteten Eingangsraum** (Vestibulum oder Fauces) von der Straße direkt in einen Hofbereich tritt. Dies gilt für einige der im zweiten Jahrhundert konzipierten Reihenhäuser wie die Domus I 9,10 (Plan 8)²⁸¹ oder die Domus VI 7,1-2. Bei dieser führt einer der Eingänge (VI 7,1) direkt in den Hof, der zweite erlaubt den Zugang über Eck (VI 7,2). Dadurch war auch hier eine gewisse Intimität gewährleistet²⁸². Seltener findet sich diese Lösung bei mittelgroßen Häusern²⁸³. In der räumlich limitierten Casa di Pinarius Cerialis (III 4,4) gelangt man von der Straße direkt in das zweiseitige Peristyl²⁸⁴.

Eine besonders einfache Eingangslösung findet sich bei Kleinst-Wohneinheiten. So erfolgt bei Haus VII 4,22-23 der **Zugang über eine Taberna**. Von dort gelangt man in einen kleinen Hof, um den sich ein Tablinum (5), ein Triclinium (6) und ein Cubiculum (7) gruppieren²⁸⁵.

275 In der Casa dei Ceii (I 6,15) ist die zweite Tür zwischen Fauces und Atrium nachträglich, s. PPM I (1990) 407–482 s. v. I 6,15, Casa dei Ceii (M. de Vos) 414f. Abb. 7; Helg 2018, 163.

276 Weiterhin die Domus VII 15,8, s. PPM VII (1997) 795–812 s. v. VII 15, 8 (V. Sampaolo) 796f. Abb. 2; Casa di Stallius Eros (I 6,13), s. PPM I (1990) 400–406 s. v. I 6,13, Casa di Stallius Eros (M. de Vos) 401 Abb. 1; Casa di Aufidius Primus (I 10,18), s. PPM II (1990) 500–505 s. v. I 10,18 (R. Ling – F. Parsie Badoni) 501 Abb. 1.

277 Vgl. Casa del Bell'Impluvio (I 9,1), s. PPM I (1990) 919–941 s. v. I 9,1, Casa del Bell'Impluvio (V. Sampaolo) 921–923 Abb. 1. 4.

278 PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo) 478–480 Abb. 205.

279 PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo) 361: *Ti Claudium Verum / Ilvir(um) Obelli, cum patre, fave, scis Vero favere, e Iivir I / Obelli*.

280 PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo) 362; kritisch Hartnett 2008.

281 PPM II (1990) 142–145 s. v. I 9,10 (M. de Vos) 142.

282 Die Lösung mit Eingang, der direkt in den Hof führte, geht offensichtlich auf das 2. Jh. v. Chr. zurück, die differenzierte Eingangslösung entstand im 1. Jh. v. Chr.; Zaccaria Ruggiu – Maratini 2017, Taf. 37. 41.

283 In der Casa dello scultore (VIII 7,24.22) tritt man direkt in das Atrium (11), s. PPM VIII (1998) 718–731 s. v. VIII 7,24.22, Casa dello scultore (V. Sampaolo) 718.

284 PPM III (1991) 435–477 s. v. III 4,4, Casa di Pinarius Cerialis (A. de Vos) 435–437 Abb. 2.

285 PPM VI (1996) 986–988 s. v. VII 4,22-23 (V. Sampaolo) 986.

Die Fassaden- und Eingangsgestaltung korrelieren, wie sich nun gezeigt hat, nicht in linearer Weise mit der Quadratmeterzahl eines Hauses. Dennoch lassen sich aufwendigere und weniger aufwendige Gestaltungsformen unterscheiden. Insbesondere die großen Domus verfügten über komplexe Eingangslösungen, die es erlaubten, Zugänglichkeit und Sichtachsen in flexibler Weise zu gestalten.

Atrium und Peristyl in spätsamnitischer Zeit

Eine charakteristische Wohnform Pompejis stellten im 2. Jh. v. Chr. Atrium-Peristyl-Häuser dar. Die architektonische Form der Höfe, Atrium und Peristyl, war am Ende des 2. Jhs. v. Chr. bereits voll entwickelt²⁸⁶, ihre strukturelle Einbindung in das Haus konventionell geregelt: Atrien lagen zur Straße hin, während sich die offenen Peristyle, die einen Gartenbereich einfassten, im ‚rückwärtigen‘ Hausteil befanden²⁸⁷. Variiert werden konnte jedoch die **Zahl der Höfe**. Häuser konnten nur ein Atrium²⁸⁸ oder nur ein Peristyl²⁸⁹, ein Atrium und ein Peristyl, zwei Atrien und ein Peristyl oder sogar zwei Atrien und zwei Peristyle besitzen. Die Vervielfachung von Höfen wurde im 2. Jh. v. Chr. immer beliebter, oft wurde sie durch die Zusammenlegung von Grundstücken erreicht²⁹⁰. Häuser besaßen dadurch nicht nur zwei Atrien an der Front, sondern gewannen auch Platz für die Anlage eines großen rückwärtigen Peristyls²⁹¹. Im Ausnahmefall hat man die Qualitäten von Atrium und Peristyl aber auch miteinander verschränkt. So kombiniert das vielsäulige dorische Atrium-Peristyl (3) der Casa di M. Epidius Rufus (IX 1,20; Plan 20) die geschlossene Form des Atriums mit Compluvium und Impluvium mit der Vielsäuligkeit eines Peristyls. In der Achse des Atrium-Peristyls besaß das Haus zusätzlich einen kleinen Garten, ein ‚echtes‘ Peristyl fehlt in diesem relativ großen Haus²⁹². Eine vergleichbare Lösung wurde für die Casa dei Dioscuri (VI 9,6.7)²⁹³ gewählt.

Von der Konzeption der Atrium-Peristyl-Häuser weichen die ab dem 3. Jh. v. Chr. quer auf einer Insula angelegten Reihenhäuser ab²⁹⁴. So führt bei den vier nebeneinander gelegenen Häusern I 11,12-15 ein von straßenseitigen Räumen flankierter Zugangskorridor in einen quer gelagerten, rechteckigen Hof ohne Impluvium. Auf der dem Eingang gegenüberliegenden Seite schließen sich

286 Die sukzessive Ausbildung von Atrien und Peristylen konnte in den letzten Jahren exemplarisch für die samnitischen Häuser der Regio VI analysiert werden; s. Pesando 2011, bes. 432.

287 In Villen kann diese ‚Ordnung‘ invertiert sein, vgl. die Villa dei Misterii; s. Morvillez 2018, 25.

288 In Domus VI 2,11 (Plan 16) stand so wenig Platz zur Verfügung, dass am Atrium als dem einzigen Hofbereich nur auf einer Längsseite Räume lagen und ein dem Eingang gegenüberliegendes Tablinum entfiel. Auch ein Hortus fehlte dem Haus damit; vgl. PPM IV (1993) 151–157 s. v. VI 2,11 (I. Bragantini).

289 Im Fall der Casa della nave Europa (I 15,3) wurde diskutiert, ob das Haus im 2. Jh. v. Chr. die gesamte Insulabreite einnahm und über Eingang (I 15,1) zu betreten war (Plan 10); vgl. Aoyagi 1977, 133f. Abb. 35. Die Bereiche wären diesen Überlegungen folgend erst nachträglich in zwei Häuser aufgetrennt worden. Vom Eingang wäre man dann zunächst in das Atrium gelangt und von dort aus in den westlichen Haustrakt mit Peristyl (13). Allerdings käme auch infrage, dass es sich von Beginn an um zwei unabhängige Häuser gehandelt hat – eines mit Atrium und eines mit Peristyl ausgestattet; so Nappo 1993/94, 88. In jedem Fall befanden sich am Peristyl (13) schon frühzeitig aufwendig ausgestattete Cubicula. Auch in den Domus I 16,2 und I 2,16 verzichtete man auf ein Atrium.

290 Eine ausführliche Diskussion von zusammengelegten Atriumhäusern bei Dickmann 1999, 73–83.

291 So Dickmann 1999, 82f. Beispielhaft gilt dies für die Insula der Casa del Centauro (VI 9,3.5; Plan 17). Hier wurden im späten 2. Jh. v. Chr. mehrere, ursprünglich separate Hauseinheiten zu einem großen Hauskomplex zusammengelegt, der dann zwei Atrien und zwei Peristyle umfasste; vgl. Dickmann 1999, 141–143; Pesando 2011, 431.

292 PPM VIII (1998) 916–955 s. v. IX 1,20, Casa di M. Epidius Rufus (V. Sampaolo); Dickmann 1999, 132f.; Lauter 2009, 142; Gallo 2013.

293 PPM IV (1993) 860–1004 s. v. VI 9,6.7, Casa dei Dioscuri (I. Bragantini).

294 Hoffmann 1979; Hoffmann 1980a, 8–14 mit Blick auf vier Häuser (I 11,12-15); Tilloca 1997 zu verschiedenen Bauphasen der Domus I 11,14; Pesando 2008, 162 mit Verweis auf die Protocasa del Granduca Michele (VI 5,5) und die Protocasa di Nettuno (VI 5,1).

weitere Räume an, die sich auf einen rückwärtigen Garten öffnen²⁹⁵. Auch der Zuschnitt solcher Reihenhäuser konnte jedoch variieren²⁹⁶. So besitzt zwar auch Haus I 9,8 einen quer gelagerten, ungefähr rechteckigen Hofbereich (2); weitere Räume erstrecken sich entlang eines Korridors²⁹⁷. Bei der benachbarten Domus I 9,10 (Plan 8) ist die Hofausrichtung vergleichbar, hier kommen jedoch aufgrund der Grundstücksform mehr Räume am Hof (1) zu liegen. Im rückwärtigen Hausteil war zudem Platz für einen Garten (9)²⁹⁸. Insbesondere die geschlossenen, querrrechteckigen Höfe dürften ein ganz anderes Raumerlebnis zur Folge gehabt haben – ergaben sich dadurch im zentralen Hof des Hauses doch ganz andere Lichtverhältnisse und klimatische Bedingungen.

In Häusern, die über mehrere Höfe verfügten, kam deren **Sequenzierung** große Bedeutung zu. Vielfach lagen Fauces, Atrium, Tablinum und Peristyl in einer Achse, entlang derer Hell-Dunkel-Kontraste, aber auch ein Kontrast von architektonisch gestaltetem Innenraum und grün bepflanztem Außenraum entfaltet wurden. Dieses Raumerlebnis war auch dann gewährleistet, wenn an die Stelle eines architektonisch durch Portiken gefassten Peristylgartens ein einfacher Hortus trat. Der Garten markierte somit schon in zahlreichen frühen Häusern den Endpunkt der Blickachse. Schmale Korridore, welche die Hofbereiche miteinander verbanden, rhythmisierten die Erfahrung, indem sie Enge und Weite, Helligkeit und Dunkelheit, aufeinander bezogen. Wenn Peristyl bzw. Hortus jedoch aus der Sichtachse versetzt waren, so konnte diese visuelle Variation nicht entlang einer Achse entfaltet werden. Dennoch konnten Korridore, breite und weite Raumöffnungen auch dann eine Sequenzierung und Rhythmisierung der Raumerfahrung herstellen. Besaßen Häuser ausschließlich ein Atrium, so fehlte ein ‚Naturraum‘ (Hortus oder Peristylgarten), auf den sich Räume öffnen konnten. Verzichtete man indes auf ein Atrium, so dominierte der Garten auch die Wirkung der Wohnräume.

Durch die Zahl der Höfe und ihre Sequenzierung ergaben sich jeweils unterschiedliche Erlebnisqualitäten, die dann auch für die Wahrnehmung decorativer Einzelformen bedeutsam waren. Während man in Häusern, die nur einen Hof besaßen, von der Straße kommend direkt im Hauszentrum stand, von dem aus sich auch keine weiteren Blickoptionen boten, wurde in Häusern mit mehreren Höfen die Weitläufigkeit (*laxitas*) durch Blickachsen erfahrbar gemacht. Von diesen grundsätzlichen Überlegungen ausgehend sollen nun die Hofwirkungen von Atrium und Peristyl näher ins Auge gefasst werden.

Das Atrium: Symmetrien und Asymmetrien

In der Casa del Fauno folgen beide Atrien einer **symmetrischen Raumordnung**. Am Westatrium lagen sich Fauces und Tablinum auf einer Achse gegenüber, an beiden Atrien korrespondierten die Türöffnungen der Cubicula und die Raumöffnungen der auf den Längsseiten gelegenen Alae miteinander. Tatsächlich folgen die Atrien vieler großer, spätsamnitischer Häuser den Prinzipien von Axialität und Symmetrie²⁹⁹ – man denke an das Atrium der Casa di Pansa (VI 6,1)³⁰⁰ oder das tetrastyle Ostatrium der Casa di Obellius Firmus (IX 14,4)³⁰¹. Entsprechende Gestaltungsprinzipien

²⁹⁵ Mit einer etwas abweichenden Grundrissrekonstruktion, die jedoch die genannten Charakteristika bestätigt, Nappo 1993/94, 81.

²⁹⁶ Nappo 1993/94 unterscheidet vier Typen, das zuerst genannte Beispiel (I 11,12-15) fällt in seinen Typus 1, das zweite Beispiel (I 9,8) gehört seinem Typus 2 an; vgl. erneut Nappo 1997.

²⁹⁷ PPM II (1990) 138–141 s. v. I 9,8 (M. de Vos).

²⁹⁸ PPM II (1990) 142–145 s. v. I 9,10 (M. de Vos).

²⁹⁹ Raeder 1988; Dickmann 1999, 69–73.

³⁰⁰ PPM IV (1993) 357–361 s. v. VI 6,1, Casa di Pansa (V. Sampaolo); Dickmann 1999, 84f.; zur Symmetrie etwa Gros 2001, 54.

³⁰¹ In seiner ersten Phase besaß letzteres zwei große Triclinia, die die Fauces (A) symmetrisch rahmten, und zwei das zentrale Tablinum (H) flankierende Räume, schließlich zwei sich gegenüberliegende Alae (25; G). Zu den Bauphasen und den Eingriffen in den Hof, s. PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo) 362.

sind auch in mittelgroßen Häusern wie der Casa del Chirurgo (VI 1,10)³⁰², der Casa del Forno di ferro (VI 13,6)³⁰³ oder der Casa di L. Caecilius Iucundus (V 1,26; Plan 14)³⁰⁴ greifbar, bisweilen selbst in kleinen Häusern wie der Casa di Ercole (VI 7,4-6)³⁰⁵. Im Zusammenspiel mit dem Wand-Decor ersten Stils ergibt sich ein besonders regelhaftes, attraktives ‚Bild‘. Insofern ist es naheliegend, dass man auch in Häusern, deren Grundstückszuschnitt ungünstig ausfiel, soweit möglich an einer symmetrischen Atriumskonzeption festgehalten hat. So sind in dem ursprünglichen Doppelatriumhaus der Casa di Paquius Proculus/Cuspius Pansa (I 7,1) / Casa di Fabius Amandus (I 7,2,3; Plan 6) zwar beide Atriumtrakte für sich genommen symmetrisch aufgebaut, sie liegen aber nicht parallel zueinander; die dazwischen befindlichen Räume glichen die unterschiedlichen Orientierungen aus³⁰⁶. Für eine regelhafte Platzierung von Räumen auf den Längsseiten des Hofes ist hier kein Platz, die Symmetrie der Hofbereiche konnte aber auf diese Weise gewahrt werden.

Insbesondere in kleineren, schmalen Häusern traten am Atrium **asymmetrische Raumarrangements** auf³⁰⁷. So besitzt die Casa del Frutteto (I 9,5; Plan 7) nur eine Ala (7) auf der Ostseite des Atriums³⁰⁸, selbiges gilt für die benachbarte Casa del Bell’Impluvio (I 9,1)³⁰⁹. Durch diese asymmetrische Struktur tritt die einzige Ala in optische Konkurrenz zum Tablinum. Ganz aufgegeben wurde das Prinzip der axialen Organisation, wenn auf ein Tablinum verzichtet wurde und nur an einer Hofseite Räume lagen. So diente in dem kleinen Reihnhaus VI 2,11 (Plan 16) die auf der linken (nördlichen) Hofseite gelegene Ala (6) zugleich als um 90 Grad aus der Hausachse gedrehtes Tablinum³¹⁰. Damit war der Hauptraum vom Eingang her nicht einsehbar. Der Zugewinn an Intimität war offenbar entscheidender als ein symmetrisches Erscheinungsbild des Hofes. Damit ging eine andersartige ästhetische Wirkung einher: Die Asymmetrie bewirkte eine freiere, variable Raumordnung – ein Gestaltungsprinzip übrigens, wie es in großen Häusern in den Peristylbereichen geschätzt wurde.

Das Peristyl: Symmetrie und Asymmetrie

Die Gestalt der Peristyle war im 2. Jh. v. Chr. voll ausgebildet³¹¹, unterlag aber schon bald einem Wandel. Wurden die den Garten einfassenden Portiken zunächst als Ambulatio genutzt³¹², entstanden am Peristyl ab dem ausgehenden 2. Jh. zunehmend Wohnräume. Die an der Wende vom 2. zum 1. Jh. v. Chr. realisierten Peristyllösungen hingen einerseits von der zur Verfügung stehenden Freifläche, andererseits von den funktionalen wie ästhetischen Priorisierungen ab.

Das Erscheinungsbild der Peristyle wurde maßgeblich durch die Portiken geprägt. Allein **vierseitige Vollperistyle** erzeugten einen gänzlich homogenen, symmetrischen Raumeindruck. Die umlaufenden Portiken machten den Hof als Ambulatio nutzbar, zugleich leisteten sie eine

302 PPM IV (1993) 52–84 s. v. VI 1,10, Casa del Chirurgo (V. Sampaolo); Hoffmann 1980a, 4 mit einer Datierung in das frühe 3. Jh. v. Chr.; jüngst Anderson – Robinson 2018a, 74–83. Sie weisen die Errichtung des Hauses in die Zeit zwischen 200 und 130 v. Chr.

303 PPM V (1994) 158–174 s. v. VI 13,6, Casa del Forno di ferro (V. Sampaolo).

304 Dexter 1979, 10. 102f.

305 Maratini 2017, bes. 74f.

306 Ausführlich Ehrhardt 1998, bes. 120.

307 Tamm 1973, bes. 58 mit einer statistischen Auswertung der Atrien; sie kommt zu dem Ergebnis, dass von 300 ausgewerteten Häusern 231 keine Alae im traditionellen Sinn aufweisen; Evans 1978 mit einer Untersuchung der Atriumhäuser, bei denen ganz auf seitliche Räume verzichtet wurde; Dickmann 1999, 71f.

308 PPM II (1990) 1–137 s. v. I 9,5, Casa dei Cubicoli floreali o del Frutteto (M. de Vos); weiterhin die Domus I 15,1 mit Ala (6), s. PPM II (1990) 954–962 s. v. I 15,1 (A. De Simone – V. Sampaolo) oder die Casa di Nettuno (VI 5,1-3.22), s. Pucci u. a. 2008, 223f. Abb. 2.

309 PPM I (1990) 1–137 s. v. I 9,5, Casa dei Cubicoli floreali o del Frutteto (M. de Vos) 1.

310 PPM IV (1993) 151–157 s. v. VI 2,11 (I. Bragantini) 152f. Abb. 1–3.

311 Zur Herkunft und möglichen Assoziationen, s. Zarmakoupi 2014, 103–122.

312 So Dickmann 1999, 127f. 133; Gros 2001, 46.

architektonisch-geometrische, mithin ‚kulturelle‘ Form der Rahmung für die Grünfläche im Zentrum. Die Casa del Fauno verfügt über gleich zwei solche Prunkperistyle, in denen mehrere Gestaltungsprinzipien miteinander verbunden wurden: Vierseitige Wandelgänge schufen ein symmetrisches Erscheinungsbild, Wohnräume lagen an den Schmalseiten und boten einen attraktiven Blick in den Garten, eine Peristylrückwand wurde als Schauwand inszeniert. Solche vierseitigen Peristyle waren nicht auf Prunkhäuser wie die Casa del Fauno oder die Casa di Pansa (VI 6,1)³¹³ beschränkt, sondern finden sich bisweilen auch in kleineren Häusern. Dort allerdings verzichtete man zu ihren Gunsten auf Wohnraum³¹⁴.

Einige Besitzer selbst großer Häuser setzten dagegen andere Prioritäten. So konnte an die Stelle eines vierseitigen Säulenumgangs ein **dreiseitiges Rumpferistyl** mit einer geschlossenen Rückwand treten. Dadurch war ein Umschreiten des Gartens nicht möglich, man gewann jedoch Platz für die Anlage von Räumen bzw. für die Vergrößerung der Hofffläche. Man wird dreiseitige Peristyle somit nicht a priori als defizitär beschreiben können³¹⁵. In der Casa del Menandro (I 10,4; Plan 9) hat man – sicher auch durch den Zuschnitt des Grundstücks bedingt – eine solche Lösung gewählt³¹⁶. Das Haus hatte zunächst eine einfache Portikus erhalten, die sich an das Tablinum (8) anschloss. In einer späteren Bauphase, noch im 2. Jh. v. Chr., kamen ein östlicher und westlicher Flügel hinzu. Indem nun Räume des ursprünglich separaten Hauses (I 10,16) hinzugekauft wurden, konnte sich an das Peristyl ein umfänglicher Wohnbereich anschließen. Die Raumdisposition hatte funktionale und ästhetische Konsequenzen. Die Wohnräume waren aus der Blickachse gerückt, während man vom Tablinum (8) aus auf eine geschlossene, jedoch dadurch auch ästhetisch gestaltbare Gartenrückwand blickte. Tatsächlich lag in der Sichtachse der Wohnräume häufig die geschlossene Rückwand des Peristyls. So blickte man in der Casa del Toro (V 1,7; Plan 13) vom Tablinum (13) aus durch die Portikus und den Garten auf die (nachträglich nochmals prunkvoll ausgestaltete) Gartenrückwand³¹⁷. Am dreiseitigen Peristyl der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3) hat man sich für eine andere Lösung entschieden. Mit der geschlossenen Westseite korrespondierte auf der Ostseite ein Portikusflügel, an den sich keine Räume anschlossen. Man nutzte folglich den gesamten zur Verfügung stehenden Raum für ein möglichst breit gelagertes Peristyl. Die Wohnräume entwickeln sich stattdessen, ohne auf optische Korrespondenzen Rücksicht zu nehmen, auf der Nord- und Südseite des Peristylhofes.

In einigen Häusern war jedoch auch für ein dreiseitiges Peristyl kein Platz, sodass man unterschiedliche, bisweilen besonders innovative Lösungen entwickelte. Wenn möglich wurde der Garten wenigstens von **ein oder zwei Portikusflügeln** eingefasst. Praktisch bedeutete dies, dass die dahinter anschließenden Räume ein Vordach erhielten, das bei Regen einen trockenen Zugang gewährleistete und bei Sonne einen direkten Lichteinfall in die Räume verhinderte. Ästhetisch leisteten Portiken jedoch eine semipermeable architektonische ‚Rahmung‘ des Gartenareals.

In der Casa di Sallustio (VI 2,4) war der Kernbau des Hauses auf vermutlich drei Seiten – im Norden, Osten und Süden – von einer Portikus umgeben³¹⁸. Diese öffnete sich auf einen schmalen Gartenstreifen, der seinerseits mit einer geschlossenen Wand abschloss. Folglich war nicht nur das Tablinum (19) zum Garten hin ausgerichtet, sondern auch die Alae (17; 17a) besaßen große Außenfenster. Dadurch fiel das Verhältnis von Offenheit und Geschlossenheit, aber auch das Lichtkonzept – mit zusätzlichen seitlichen Lichtquellen – anders als üblich aus. Die Casa di

313 PPM IV (1993) 357–361 s. v. VI 6,1, Casa di Pansa (V. Sampaolo); Gros 2001, 54; zur Chronologie der an das Peristyl anschließenden Räume, s. Diskussion bei Dickmann 1999, 131f.

314 Dickmann 1999, 133f. Anm. 49 mit Belegen. Er verweist u. a. auf die Casa della nave Europa (I 15,3).

315 So allerdings Dickmann 1999, 134f. Er vermutet, dass Rumpferistyle ihre Beliebtheit einer mangelnden Kenntnis des griechischen ‚Originals‘ verdanken und spricht sie als ‚kleinbürgerlich‘ an; relativierend Dickmann 1999, 138f.

316 Zur Baugeschichte Ling 1997, 133.

317 PPM III (1991) 481–532 s. v. V 1,7, Casa del Toro (V. Sampaolo).

318 Zum ursprünglichen Layout des Hauses, s. Laidlaw – Stella 2014, 127–141; zur Diskussion des Bebauungskonzepts, Dickmann 1999, 85f.; vgl. PPM IV (1993) 87–147 s. v. VI 2,4, Casa di Sallustio (V. Sampaolo); vgl. Sodo 1992, 22.

Sallustio stellt damit ein frühes, auf den Garten ausgerichtetes Haus dar. Singulär ist dieser Entwurf jedoch nicht³¹⁹.

Rumpferistyle konnten aber auch deutlich weniger spektakulär gestaltet sein³²⁰ und dennoch für die Anlage von Räumen genutzt werden. So wurde in der kleinen Domus I 2,16, die auf ein Atrium verzichtete, mit Triclinium, Ala und Cubiculum eine regelrechte Raumsuite angelegt³²¹. Vor allem in kleinen Häusern wie der Domus Volusii Fausti (I 2,10) konnte die Portikusrahmung des Gartens ganz wegfallen³²².

Die **Gestaltung der Gärten** im Zentrum der Peristyle lässt sich für die frühe Phase nicht fassen, da die nachweisbaren Bepflanzungssysteme meist nur Auskunft über die letzte Phase vor der Zerstörung geben³²³. Puteale und Wasserbecken legen jedoch schon für diese frühe Zeit nahe, dass Gartenbereiche ästhetisch gestaltet waren. Indem sich die prunkvollen Aufenthaltsräume, insbesondere auch das Tablinum, zum Garten öffneten, wurde eine spezifische atmosphärische Qualität in die Räume ‚hineingeholt‘. Bereits im 2. Jh. v. Chr. besaßen die Häuser folglich einen durch Portiken gerahmten und inszenierten ‚Schaugarten‘³²⁴. Ein charakteristisches Element der Villenerfahrung – die Nähe zur Natur – wurde dadurch in die Stadthäuser integriert³²⁵.

Das Tablinum als Scharnierraum

Fragt man nach der strukturellen und visuellen Beziehung zwischen Atrium und Peristyl, so kommt dem Tablinum als einem Scharnierraum eine zentrale Rolle zu. Die konventionelle Raumfolge sieht das Tablinum in der Achse des Eingangs zwischen Atrium und Peristyl vor, unterschiedlich nimmt sich jedoch das strukturelle Verhältnis zum Peristyl aus.

In der Casa del Fauno besitzt das (ganz auf das Westatrium geöffnete) Tablinum (13/33) auf seiner Rückwand ein großes Fenster, das sich auf den nördlich anschließenden Peristylhof öffnet. Das Tablinum besetzt damit die zentrale Blickachse, ohne dass diese mit einer Wegachse durch das Haus zusammenfiel. Vielmehr markiert das **Tablinum den Abschluss und ‚Endpunkt‘** des Atriumflügels. Ähnliches gilt für die Tablina der Casa del Labirinto und der Casa di Sallustio (VI 2,4)³²⁶. Der Übergang vom Atrium zum Peristyl konnte unterschiedlich geregelt werden. In der Casa del Fauno fungierte Triclinium (12/35) als Durchgangsraum, in der Casa del Labirinto stellte Triclinium (34/37) zunächst die Verbindung zum Peristyl her. Hier entschied man sich jedoch nachträglich für eine Trennung der Funktionen, indem man vom Gelageraum den separaten Korridor (34) abtrennte³²⁷. Andersorts legte man von Beginn an ‚echte‘ Korridore an. In der Domus IX 2,17 etwa verbindet der lange Korridor (g) Atrium (d) und rückwärtiges Peristyl (h)³²⁸.

In einigen Fällen öffnete sich das Tablinum nicht nur auf das Atrium, sondern auch auf den rückwärtigen Gartenbereich, sodass es sich gewissermaßen um ein **‚Durchgangs-Tablinum‘** han-

319 Auch in der Casa del Chirurgo (VI 1,10) schloss sich in einer ersten Bauphase (200 – 130 v. Chr.) auf zwei Hausseiten eine Portikus an – auf der Ostseite hinter dem Tablinum und auf Südseite. Die Räume (9) und (10), die das Tablinum flankierten, waren jeweils über eine Tür vom Atrium her zu betreten, jedoch auf einer ganzen Raumseite zur Außenportikus hin geöffnet; s. Anderson – Robinson 2018, 80 f. – Phasenplan S. 75 Abb. 4. 11.

320 Ausführlich Simelius 2018 (mit einer Liste auf S. 30).

321 PPM I (1990) 30–36 s. v. I 2,16 (M. de Vos); Dickmann 1999, 101.

322 PPM I (1990) 18–25 s. v. I 2,10, Domus Volusii Fausti (I. Bragantini) 18 f.; ausführlich Simelius 2018 (mit einer Liste auf S. 30).

323 Zu weiteren Schwierigkeiten der Gartenrekonstruktion, ohne Berücksichtigung chronologischer Fragen, Simelius 2018, 72–74.

324 Schematisch zur Entwicklung Farrar 1998, 15–21.

325 Venner 2019 mit dem Hinweis, dass *rus* zu *urbs* wird.

326 PPM IV (1993) 87–147 s. v. VI 2,4, Casa di Sallustio (V. Sampaolo) 94 Abb. 8. 9.

327 Weitere Beispiele diskutiert bei Dickmann 1999, 152 f.

328 PPM IX (1999) 41–57 s. v. IX 2,17 (V. Sampaolo).

delt³²⁹. Dies gilt in der Casa del Naviglio (VI 10,11) bereits für die samnitische Phase des 3. Jhs. v. Chr. Das ursprüngliche Tablinum (15) war auf Atrium und Garten geöffnet und zur Seite hin über eine Tür mit Triclinium (16) verbunden³³⁰. Mit der zunehmenden Ausgestaltung der Gartenanlagen gewann diese Form der Inszenierung an Bedeutung. In der Anfang des 1. Jhs. v. Chr. angelegten Casa del Marinaio (VII 15,2) öffnete sich das Tablinum (t) auf die rückwärtige, auf Substruktionen errichtete Portikus-Terrasse (u), die einen abgesenkten Garten (a') einfasste³³¹. Ähnliche Lösungen scheint man in jenen Häusern angestrebt zu haben, in denen hinter dem Tablinum eine Aussichtsterrasse lag, von der aus man in die Landschaft blickte. So öffnete sich Tablinum (n) der Casa con Ninfeo (VIII 2,28) bereits im 2. Jh. v. Chr. nicht nur auf das Atrium, sondern auch auf voller Breite zur Terrasse hin³³².

Die Öffnung des Tablinums zum Peristyl implizierte jedoch nicht, dass man es auch als Durchgangsraum nutzte. Vielmehr ist dazu in vielen Häusern ein separater Korridor angelegt worden. Dies trifft beispielsweise auf die zuletzt erwähnte Casa del Ninfeo zu, in der Korridor (m) Atrium und Peristyl miteinander verband³³³. Das Tablinum wurde folglich als Prunkraum genutzt, der zwei verschiedene Orientierungen erlaubte. In der Casa con Ninfeo ließ sich diese unterschiedliche Ausrichtung durch Türen regulieren. Dabei ist es hier (anders als sonst) die Atriumsseite, die durch eine vierflügelige Tür verschlossen wurde und nicht der Übergang zum Peristyl. Dies scheint anzuzeigen, dass man wenigstens in diesem Fall die Öffnung des Raumes zur Landschaft hin mehr geschätzt hat als einen repräsentativen Raum am Atrium.

Schon in frühen Häusern hat man aber bisweilen, wie schon Dickmann erkannte, ganz auf das **Tablinum verzichtet**. Er verweist hierfür auf die Casa dei Vettii (VI 15,1), in der man schon in spätrepublikanischer Zeit vom Atrium über eine Scherwand mit drei Türöffnungen, die an eine Scaenae frons erinnert, in das Peristyl trat³³⁴. Weitere frühe Beispiele ließen sich beibringen³³⁵. Mit dem Verzicht auf ein Tablinum fehlte zwar ein repräsentativer Schau-, Aufenthalts- und Gelageraum in der zentralen Achse des Hauses. Dadurch war jedoch Platz für ein größeres Atrium und Peristyl gewonnen³³⁶. Indem der Durchblick Bühnenhaft inszeniert wurde, muss diese Lösung optisch keineswegs als nachteilig empfunden worden sein, war doch so eine besonders effektvolle Inszenierung des Gartens möglich.

329 Dickmann 1999, 147 exemplarisch für die Casa dei Capitelli figurati (VII 4,57).

330 Cassetta – Costantino 2006, 315. Sie verweisen auf weitere Parallelen. Auch in der Casa del Menandro (I 10,4), der Casa della Fontana grande (VI 8,22) öffnete sich das Tablinum direkt auf das Peristyl. Dickmann 1999, 153 nennt als frühes Beispiel des beginnenden 1. Jhs. v. Chr. das Haus V 1,3.6.7.9. In der Casa di L. Caecilius Iucundus (V 1,26) ist die Lösung wohl später, s. S. 400.

331 Franklin 1990, 48 hatte die Anlage des Gartens auf die Mitte des 2. Jhs. v. Chr. datiert und angenommen, dass in diesem Zuge auch das Tablinum zum Garten hin geöffnet wurde. Die neueren stratigraphischen Untersuchungen datieren die Anlage des Hauses in das beginnende 1. Jh. v. Chr., s. Befani u. a. 2011, 461–463.

332 PPM VIII (1998) 226–240 s. v. VIII 2,28, Casa con Ninfeo (V. Sampaolo) 229 Abb. 3; Noack – Lehmann-Hartleben 1936, 70–72 Abb. 19 (Phase C).

333 Mit dem Hinweis auf Korridore, die mit offenen Tablina zusammengehen, auch Dickmann 1999, 153.

334 Dickmann 1999, 104. 140 f.

335 In der (Proto-)Casa del Granduca Michele (VI 5,5) wurde Tablinum (9c) um 100 v. Chr. aufgegeben, vgl. D'Auria 2010, 51. In der Casa di M. Gavius Rufus (VII 2, 16-17) trennt allein eine Scherwand Atrium (c) von Peristyl (h). Die Lösung muss spätestens mit Anlage des Peristyls in der Zeit des zweiten Stils gewählt worden sein; PPM VI (1996) 530–585 s. v. VII 2,16-17, Casa di M. Gavius Rufus (V. Sampaolo) 530–534 Abb. 4. Auch in der Casa di M. Epidius Sabinus (IX 1,22.29) tritt man vom Atrium (d1) über eine breite Öffnung in einer Schermauer direkt in das rückwärtige Peristyl (y), wobei es sich um eine frühe Lösung des 2. Jhs. v. Chr. handelt, vgl. PPM VIII (1998) 956–1044 s. v. IX 1,22.29, Casa di M. Epidius Sabinus (V. Sampaolo); zur Chronologie Gallo 2014, 12f.; 2015/16, 35–37. Im Fall der Casa di Ganimedee (VII 13,2-4.17) lässt sich die Aufgabe des Tablinums nicht sicher datieren – Dickmann 1999, 105 f.

336 So bereits Noack – Lehmann-Hartleben 1936, 192.

Aufenthaltsräume: Triclinia, Oeci, Cubicula

Die Platzierung von **großen Aufenthaltsräumen** (Triclinia, Oeci) folgt im 2. Jh. v. Chr. gewissen Regeln. Annapaola Zaccaria Ruggiu hat darauf hingewiesen, dass Triclinia häufig das Tablinum flankierten, wie wir dies in der Casa del Fauno gesehen haben. Sie können aber auch zu Seiten der Fauces liegen³³⁷, wie etwa Raum (3) in der Casa di Ercole (VI 7,4-6)³³⁸. Hinzu kommen Triclinia an den neu entstandenen großen Peristylen. Größe und Zuschnitt unterlagen im 2. und beginnenden 1. Jh. v. Chr. jedoch kaum konventionellen Vorstellungen. In der Casa del Fauno waren Triclinia im Grundriss leicht querrrechteckig (12/35; 14/34; 31/44; 39/42), ihr Licht erhielten sie über große Fenster. An dem um 100 v. Chr. errichteten Nordperistyl der Casa del Labirinto nahmen die von Norden her betretbaren Aufenthaltsräume eine deutlich langgestreckte Form an (39; 49). Die an dem erhöhten nördlichen Portikusumgang gelegenen Festräume (u) und (v) der Domus V 2,10, beide mit Ausstattungsresten im ersten Stil, besaßen indes fast quadratische Dimensionen³³⁹. Sie waren zudem durch einen Zugang miteinander verbunden und bildeten so eine Raumsuite. Die sehr unterschiedlichen Raumformen, die für Gelage und Feste gewählt wurden, sind insofern bemerkenswert, als der Raumzuschnitt, das Raumvolumen und die Durchfensterung einen großen Einfluss auf die erlebbaren Raumatmosphären haben mussten. Im 2. und beginnenden 1. Jh. v. Chr. scheint sich kein konventionelles, d. h. gesellschaftlich breit akzeptiertes Muster für die Gestaltung von Triclinia durchgesetzt zu haben.

Kleinere Aufenthaltsräume blieben zunächst auf den Bereich des Atriums beschränkt. Nur im Ausnahmefall weisen sie spezifische Installationen wie einen Klinenstreifen auf, der ihre Nutzung als Liegeraum (Cubiculum) sichert. Üblicherweise handelt es sich um langrechteckige, hohe Räume, die über keine oder nur sehr kleine Fenster verfügen. Bei geschlossenen Türen benötigte man folglich künstliche Lichtquellen. Der Raumzuschnitt beförderte ein gehobenes Wohngefühl, allerdings wirkten die Räume durch ihre Höhererstreckung auch kalt. In der Mehrzahl der Fälle betrat man das Cubiculum auf seiner Schmalseite, sodass die Kline vor der dem Eingang gegenüberliegenden Rückwand platziert war. In diesen Fällen besaß das Cubiculum eine durchgehende Längstonne³⁴⁰. In den Cubicula zu Seiten der Fauces waren die Klinen vor der seitlichen Langwand aufgestellt und damit um 90 Grad vom Eingang versetzt³⁴¹. Der Klinenbereich konnte durch eine eigene abgehängte Decke herausgehoben werden. Dies trifft auf Cubiculum (15) der Casa dei Quattro Stili (I 8,17) zu, wo der Alkoven annähernd die gesamte rechte Längsseite des Raumes einnahm. Der ‚Restraum‘ wurde für den Einbau eines Schrankes genutzt³⁴². Wie entscheidend die Klinenplatzierung nicht nur für die Raumnutzung, sondern auch für die Raumwahrnehmung war, kommt darin zum Ausdruck, dass der Decor den Klinenbereich in vielen Fällen besonders akzentuierte³⁴³: Der Alkoven konnte durch Stuckpilaster gerahmt und als eigenständiger Raumteil aus-

³³⁷ Mit Hinweis auf die Platzierung von Triclinia zu Seiten der Fauces, s. Dickmann 1999, 95 f.; Zaccaria Ruggiu 2001, 60; Maratini 2017, 75 f.; Zaccaria Ruggiu 2001, mit einer ausführlichen Diskussion von Beispielen.

³³⁸ Weiterhin etwa Triclinium (10) zu Seiten der Fauces in der Casa di Nettuno (VI 5,1-3.22), s. Pucci u. a. 2008, Abb. 225. Im Fall der Casa del Marinaio (VII 15,2) allerdings wurde der große Raum (c) im Nordosten der Fauces aufgrund seines einfachen Cocciopesto-Paviments und der Einlassspuren für ein Regal als Arbeitsraum identifiziert, s. Franklin 1990, 25.

³³⁹ PPM III (1991) 830–847 s. v. V 2,10 (V. Sampaolo) 830. 846 f. Abb. 28–34.

³⁴⁰ Elia 1932, 399; Anguissola 2010, 71–78 als Schema 1, mit Hinweis auf die Cubicula (4) und (6) der Casa della Nave Europa (I 15,3). Sie macht auch auf den selteneren Fall (etwa Domus VII 2,51) aufmerksam, dass trotz eines Eingangs auf der Schmalseite die Kline auf der Langseite vorgesehen war, woraus sich ein schmaler, langgestreckter Vorraum ergab; s. Anguissola 2010, 74.

³⁴¹ Anguissola 2010, 75 f., auch hier mit Hinweis auf Varianten.

³⁴² Gallo 1989, 20; PPM I (1990) 847–913 s. v. I 8,17, Casa dei Quattro Stili (F. Parise Badoni); Anguissola 2010, 76.

³⁴³ Anguissola 2010, 72 bezeichnet überhaupt nur solche Räume als Cubicula und kommt daher zu dem Schluss, dass die frühen Cubicula eine klare Binnengliederung vorgenommen hätten. Bei der großen Mehrzahl der ‚kleinen‘ Räume wird jedoch überhaupt keine Gliederung vorgenommen, sodass es sich bei den gegliederten Cubicula auch um eine Sonderform gehandelt haben mag.

gewiesen werden. Einen besonders differenzierten und prunkvollen Wand-Decor erhielt oftmals der Klinenbereich, während der Boden, der hier ohnehin verdeckt war, einfacher ausfiel³⁴⁴.

In jedem Fall erweist sich das Atrium als eigentlicher Ort des Wohnens, wobei sich die Räume nach ihrer Größe, mithin auch nach der Zahl der potenziell unterzubringenden Klinen und den damit einhergehenden Nutzungsoptionen unterschieden³⁴⁵. Von diesen am Atrium gelegenen Aufenthaltsräumen ergab sich durch die Türöffnung ein Blick in den architektonisch gestalteten, halbdunklen Atriumshof. Dadurch verdichtete sich der Eindruck, man befinde sich im Inneren, im Zentrum des Hauses. Nur in Einzelfällen sind aufwendige Cubicula am Peristyl angelegt worden. Dies trifft insbesondere auf jene Häuser zu, für die sich wie im Fall der Casa della nave Europa (I 15,3; Plan 10) diskutieren lässt, ob das Peristyl das Atrium ersetzte. Durch ihre andersartige bauliche Einbindung dürften die hohen Cubicula dann aber auch anders erfahren worden sein: Von hier aus blickte man hinaus in den hellen Gartenbereich.

Raumsuiten im engeren Sinn waren im 2. Jh. v. Chr. noch nicht in Mode. Nur einzelne Raumverbindungen finden sich etwas häufiger. In der Casa del Fauno sind Ala (11/29) und das südlich anschließende Cubiculum (10/32) miteinander verbunden. Eine vergleichbare Situation ist in der Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28; Plan 5) anzutreffen, wo im Atrium (6) Ala (13) mit Cubiculum (11) verbunden ist. In ähnlicher Weise scheinen auch Tablina bisweilen mit einem benachbarten Triclinium verbunden worden zu sein³⁴⁶, so in der Casa dei Capitelli figurati (VII 4,57)³⁴⁷. Schließlich konnten auch Triclinia ein Cubiculum als Nebenraum erhalten³⁴⁸. Aus diesen etwas häufiger auftretenden Raumverbindungen darf man auf spezifische Nutzungskonstellationen schließen. Ganz offensichtlich wurde es geschätzt, die Praxis des Gästeempfangs strukturell mit der Praxis des intimeren Lagerns zu verbinden. Zunächst blieben solche strukturellen Verbindungen relativ selten. Wohnräume waren zuvorderst für sich nutzbar und wahrnehmbar.

Obergeschosse: Cenacula

Obergeschosse haben die Wohnfläche nicht nur signifikant erweitert, sondern dürften auch für das Erleben des Hauses prägend gewesen sein – und zwar aus zwei Perspektiven: Attraktiv war einerseits der Ausblick von diesen Obergeschossen auf die umliegenden Höfe, andererseits der Blick auf diese Obergeschosse von den Höfen aus. Meist sind sie im Befund nur indirekt, etwa über Treppenaufgänge oder Balkenlöcher, greifbar, sodass keine Aussagen zu ihrer architektonischen Gestaltung möglich sind. Archäologisch greifbar ist mit den Cenacula eine besonders aufwendige Form der Obergeschosse, die bereits im ausgehenden 2. Jh. v. Chr. auftritt. Noch in diese Zeit könnte das Cenaculum über dem Tablinum der Domus I 6,9 gehören (**Abb. 76**)³⁴⁹. Die Loggia öffnete sich über drei Pfeiler mit vorgeblendeten Halbsäulen zum Atrium. Dadurch wurde die dem Eingang gegenüberliegende Hofseite nobilitiert, aber auch der Ausblick aus dem Raum auf den Hof. Ähnliches gilt für das Cenaculum der Casa del Cenacolo (V 2,h), das dem Eingang gegenüber, über dem Tablinum, eingerichtet worden war³⁵⁰. Das Cenaculum der (später für Produktionszwecke genutzten) Fullonica di Stefano (I 6,7) öffnet sich auf das Atrium und den Garten im rückwärtigen Bereich und bildet

³⁴⁴ Ausführlich u. S. 183f.

³⁴⁵ Ausführlich Dickmann 1999, 100f.

³⁴⁶ Zaccaria Ruggiu 2001.

³⁴⁷ PPM VII (1997) 63–92 s. v. VII 4,57, Casa dei Capitelli figurati (M. Staub-Gierow); Dickmann 1999, 147.

³⁴⁸ Eine Auflistung früher Beispiele bei Dickmann 1999, 99. 102.

³⁴⁹ PPM I (1990) 352f. s. v. I 6,9 (V. Sampaolo); Sutherland 1991, 113–133; Cenaculum über Atriumpavimente noch der Phase des ersten Stils zugewiesen; vgl. zur Datierung Oswald 2016, 38–42.

³⁵⁰ Casa del Cenacolo (V 2,h), s. PPM III (1991) 650–675 s. v. V 2,h, Casa del Cenacolo (F. Parise Badoni – V. Sampaolo) 660 Abb. 23.



Abb. 76: Domus I 6,9, Cenaculum über dem Tablinum.

dadurch eine nach zwei Seiten hin offene Loggia³⁵¹. Alle drei Beispiele belegen damit auch, dass die aufwendige Gestaltung eines Obergeschosses nicht auf große Häuser beschränkt war, im Gegenteil: Gerade in kleinen Häusern konnte ein aufwendiges Obergeschoss zur Nobilitierung des Hofes genutzt werden.

Serviceräume

Unterschiedliche bauliche Lösungen waren auch für die Servicetrakte verfügbar. In der weitläufigen Casa del Fauno wurden Küche und Thermen östlich des Südperistyls hinter einer Mauer verborgen³⁵². Sie waren dadurch nicht nur den Blicken von Gästen und Hausherrn entzogen, auch Gerüche und Geräusche drangen so nur gefiltert in den repräsentativen Teil des Hauses. Der Trakt wurde über einen langen Korridor vom Ostatrium sowie vom Nordperistyl her erschlossen. Da hier nicht nur die Küche, sondern auch die Thermen lagen, müssen der Hausherr, vielleicht sogar Gäste, wenigstens hin und wieder diesen Hausteil betreten haben. Weitere Beispiele für einen solchen Umgang mit Serviceräumen stellen die Casa del Labirinto, die Casa del Menandro (I 10,4) und die Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28; Plan 5) dar³⁵³. Tatsächlich strebten auch kleinere Häuser eine solche Ausgliederung alltäglicher Arbeit an. In der Casa del Gruppo dei vasi di vetro (VI 13,2) sind

³⁵¹ PPMI (1990) 332–351 s. v. I 6,7, Fullonica di Stephanus (V. Sampaolo) 350f. Abb. 37; Spinazzola 1953, 91 Abb. 106; Sutherland 1991, 88–112. Die Datierung des Cenaculums ist problematisch – die von Sutherland 1991, 98f. genannten baupologischen Aspekte sind m. E. nicht ausreichend.

³⁵² Ausführlich dazu die Analyse bei Kastenmeier 2007, bes. 86–88; besonders aufschlussreich ist ihre Kartierung der Funktionsräume für verschiedene, exemplarisch gewählte Häuser – Kastenmeier 2007, Abb. 81–100; vgl. zur Lage von Küchen (und den Konsequenzen für sensorische Stimuli) jüngst Platts 2020, bes. 200–203.

³⁵³ Für die Casa del Menandro (I 10,4) jedoch erst für die augusteische Zeit (Phase 4) bezeugt und fehlt hier daher im Phasenplan (Plan 5), s. Ling 1997, 92–105; zu den Servicebereichen Kastenmeier 2007, 128–130 Abb. 86; vgl. Platts 2020, 200–203 mit einer statistischen Analyse der Lage von Küchen.

die Servicebereiche im Nordwesten platziert³⁵⁴, und auch in der Casa di M. Epidius Sabinus (IX 1,22.29; Plan 21) liegen die umfangreichen Wirtschaftsräume mit Küche (k1) und Latrine (h1), weiterhin Backofen (l1), Werkraum (m1) und Stall (n1) ganz im Nordwesten des Hauses³⁵⁵. Die periphere Lage begünstigte die Zugänglichkeit der Serviceräume von der Straße her. Andernorts können sie aber auch im Zentrum des Hauses zu liegen kommen. Üblicherweise hat sich ihr Decor gerade in den frühen Phasen nicht erhalten, sodass diese ‚separaten‘ Welten hier nicht weiter zur Sprache kommen.

Kultpraxis im Haus

Kultische Handlungen konnten prinzipiell überall im Haus stattfinden. In frühen Häusern sind es jedoch allein die Höfe, in denen sie sich auch materiell greifen lassen.

Einen signifikanten, wenn auch wenig repräsentativen Einblick in die frühe kultische Praxis gewährt die Casa di M. Pupius Rufus (VI 15,5), die über ein richtiggehendes **Sacellum** (c) verfügt (**Abb. 77**). Es befindet sich rechts der Fauces³⁵⁶; mächtige, ursprünglich verputzte Tuffquader fassen den Raum ein. Auf der Rückwand tragen seitliche Stuckpilaster ein stuckiertes Gebälk mit Faszienarchitrav, dazwischen sind (wohl nachträglich) drei Rundbogennischen in die Wand eingetieft. Zwei davor, auf einem Sockel platzierte Altäre bezeugen die kultische Funktion des Arrangements. Da der Wandputz ersten Stils, der an den rechten Stuckpilaster anschließt, auf dem Sockel aufsitzt, ist ein gutes Argument gewonnen, den Kultraum zusammen mit den Altären in die Zeit ersten Stils zu weisen³⁵⁷. Die Vervielfachung von Altären und Nischen scheint nahezuzeigen, dass man von verschiedenen Kultempfängern ausgehen darf.

Üblicherweise lassen sich in den frühen Häusern kultische Aktivitäten über **in die Wand eingelassene Nischen** greifen. Nischen als solche können jedoch prinzipiell verschiedene Funktionen erfüllen, sodass sich eine Identifikation als Kultnische erst sichern lässt, wenn weitere Hinweise hinzutreten – (1) die Verbindung mit einem Altar; (2) der Fund von charakteristischem Kultgerät; (3) der Nachweis eines charakteristischen Votivspektrums; (4) die Verbindung mit einer charakteristischen Kultikonographie. Gerade für die frühe Zeit sind solche zusätzlichen Parameter jedoch kaum greifbar. Im 2. und beginnenden 1. Jh. v. Chr. kamen vornehmlich mobile Altäre zum Einsatz, deren Fundkontext wenig signifikant ist. Votivfunde dieser Zeit fehlen weitgehend. Vor allem aber verfügt der erste Stil über keine charakteristische Kultikonographie. Folglich kann man eine kultische Nutzung nur für wenige Nischen plausibel machen.

In der Casa del Fauno verbinden sich die beiden im ersten Stil gestalteten Nischen an der Rückwand des Nordperistyls mit Votiven (allerdings späterer Zeitstellung). Auf dieser Grundlage darf man jedoch vermuten, dass die Nischen schon ursprünglich kultisch genutzt waren. Die mit einem Marmor imitierenden Putz (ersten Stils?) versehene Nische im Atrium (11) der Domus V 3,8³⁵⁸ (**Abb. 78**) stand möglicherweise mit einem kleinen Tonaltar in Verbindung, der an die Wende vom 2. zum 1. Jh. v. Chr. datiert³⁵⁹. In der mutmaßlich später nochmals umgestalteten, kleinen Ädikula-Nische der Domus V 4,9 fand sich ein fragmentiertes Räuchergefäß aus dem beginnenden

³⁵⁴ PPM V (1994) 142–157 s. v. VI 13,2, Casa del Gruppo dei vasi di vetro (V. Sampaolo).

³⁵⁵ PPM VIII (1998) 956–1044 s. v. IX 1,22.29, Casa di M. Epidius Sabinus (V. Sampaolo); Gallo 2015/16, 51f.

³⁵⁶ PPM V (1994) 580–621 s. v. VI 15,5, Casa di M. Pupius Rufus (V. Sampaolo) 585 Abb. 7. 8; vgl. Boyce 1937, 54f. Nr. 212.

³⁵⁷ Nachträglich mögen die Nischen ‚aktualisiert worden sein‘. Über den Nischen angebrachte Löcher erlauben die Annahme, dass die Mittelnische (vielleicht auch schon ursprünglich) durch einen angesetzten Stuckgiebel hervorgehoben war, der sich seitlich in einem Gebälk fortsetzte. Ebenfalls nachträglich ist die Füllung der linken Wand des Larariumraums. Der ursprüngliche Gebälkabschluss der Kultnische im ersten Stil ist dadurch am linken Rand verdeckt und wäre wie rechts zu denken; vgl. Bassani 2008, 113.

³⁵⁸ PPM III (1991) 915–922 s. v. V 3,8 (I. Bragantini) 918 Abb. 6; Boyce 1937, 39 Nr. 113.

³⁵⁹ Pompeji, Mag. 53927; s. D’Ambrosio – Borriello 2001, 28 Kat. 21.



Abb. 77: Casa di M. Pupius Rufus (VI 15,5), Sacellum.



Abb. 78: Domus V 3,8, Nische im Atrium (11).

1. Jh. v. Chr.³⁶⁰. Zur Ausstattung des im vierten Stil neu gestalteten Garten-Larariums der Casa del Cenacolo (V 2,h) gehörte ein frühes Räuchergefäß des 1. Jhs.v. Chr., um das sich eine Schlange windet³⁶¹. Es mag von einem mutmaßlich älteren Kultbereich an diesem Ort zeugen. Da es sich in all diesen Fällen um mobile Kultobjekte handelt, sind sie für die Identifizierung früher Kultbereiche nicht belastbar.

³⁶⁰ Pompeji, Mag. 54032; D'Ambrosio – Borriello 2001, 40 Kat. 38; Boyce 1937, 40f. Nr. 122.

³⁶¹ Neapel, NM 121605; D'Ambrosio – Borriello 2001, 42 Kat. 47.



Abb. 79: Casa della nave Europa (I 15, 1.3), Kult(?) -Nische in den Fauces.

Unklar ist eine kultische Nutzung insbesondere dann, wenn sich Nischen aufgrund ihres Stucks zwar in die Zeit des ersten Stils weisen lassen, aber keine weiteren Indizien für eine kultische Nutzung hinzutreten. In der Casa della nave Europa (I 15,1.3; Plan 10) befindet sich eine im ersten Stil stuckierte, mit einem Giebel bekrönte Rundbogennische in den Fauces (1) auf einer Höhe von 2,43 m (**Abb. 79**)³⁶². Aufgrund der Anbringungshöhe darf man ausschließen, dass sie in ein Kultgeschehen eingebunden war, sie könnte aber als ‚kultische Schaunische‘ fungiert haben. Wenn solche im ersten Stil verstickten Nischen auf Oberkörperhöhe eines stehenden Akteurs platziert waren, käme eine kultische Nutzung wenigstens theoretisch infrage. Dies gilt für die Nische im Nordosten des Atriums (3) der Casa di M. Caesius Blandus (VII 1,40), die laut Fiorelli eine figürliche Ausmalung im ersten Stil besessen hat: „[...] ornata internamente da dipinture, figurano queste una costruzione isodoma con pietre marmoree di diverso colore, avente ognuna qualche animale nel mezzo, pesce, uccello, o quadrupede [...]“³⁶³. Auf eine kultische Ikonographie ist hier verzichtet, die Tierbilder könnten aber ein Framing für entsprechende Kulthandlungen abgegeben haben. Ungegenständlich bleibt die Nische, die in die Rückwand von Peristyl (t) der Casa dei Capitelli figurati (VII 4,57) eingesetzt ist (**Abb. 87**)³⁶⁴. Weiterhin gilt dies auch für eine nachträglich in die Orthostatenzone auf der Gartenrückwand (9) eingesetzte Nische der Fabbrica di prodotti chimici

362 Aoyagi 1977, 110 Abb. 41 als Lararium; PPM II (1990) 954–962 s. v. I 15,1 (A. De Simone – V. Sampaolo) 956 Abb. 2.

363 Fiorelli 1862a, 90; PPM VI (1996) 380–458 s. v. VII 1,40, Casa di M. Caesius Blandus (I. Bragantini) 388 Abb. 20; optimistisch als Lararium Boyce 1937, 61 Nr. 244.

364 PPM VII (1997) 63–92 s. v. VII 4,57, Casa dei Capitelli figurati (M. Staub-Gierow) 90f. Abb. 41; Staub-Gierow 1994, 67f. Abb. 208 als Lararium (und ohne Bezugnahme auf die überlieferten gegenständlichen Darstellungen); vgl. Boyce 1937, 66 Nr. 282.

(IX 3,2; Abb. 96)³⁶⁵ sowie für eine Nische in der Südwestecke (Bereich 41) des später noch einmal erheblich umgestalteten, nördlichen Peristylbereichs der Casa dei Capitelli colorati (VII 4,31.51)³⁶⁶. Die wenig signifikanten Befunde verbindet allerdings, dass sie sich durchgängig in Atrien und Peristylen befinden – ein Umstand, auf den noch einmal zurückzukommen sein wird.

Neben den Nischen zeugt **kleinformatiges Kultgerät** von frühen Kultaktivitäten. Oft ist der Fundort unbekannt; aber selbst wenn er dokumentiert wurde, muss er für die frühe Phase nicht aussagekräftig sein. Von früher kultischer Praxis zeugen insbesondere kleine Altärchen: die frühen Tonaltärchen mit dorischem Fries aus der Casa di Sutoria Primigenia (I 13,2)³⁶⁷ und der Casa di Cerere (I 9,13)³⁶⁸ (3./2. Jh. v. Chr.), das Steinaltärchen aus der Domus I 2,24 mit auffälligen Kopfappliken³⁶⁹ (Anfang 3. Jh. v. Chr.) sowie die späteren steinernen Altärchen aus dem Ostatrium der Casa del Fauno und aus dem ‚Lararium‘ der Casa di Apollo (VI 7,23) von der Wende vom 2. zum 1. Jh. v. Chr.³⁷⁰. Aufgrund ihrer geringen Größe sind sie mobil nutzbar, zudem zeugen sie von einer Opferpraxis, in die kleinformatige Opfertgaben involviert sind. Ihre ästhetischen Vorbilder finden sich im öffentlichen Raum, wo sie jedoch größere Dimensionen annehmen.

Zur kultischen Ausstattung der Häuser zählten darüber hinaus Thymiateria und Räuchergefäße. Zu nennen sind ein fragmentiertes Ton-Thymiaterion aus der Casa del Labirinto aus dem 2. Jh. v. Chr.³⁷¹, ein tassenförmiges Räuchergefäß aus der Casa del Criptoportico (I 6,2.16)³⁷² sowie ein Räuchergefäß mit rundem Becken und Appliken-Besatz aus der Domus I 13,3 aus dem 1. Jh. v. Chr.³⁷³. In besonders großer Zahl fanden sich solche Kultobjekte in der Domus II 8,4-5 – dort allerdings in verschiedenen Räumen³⁷⁴.

Die Befunde sind zu fragmentarisch, um auf dieser Grundlage weitreichende Schlüsse zur **kultischen Struktur** früher Häuser ziehen zu können. Die Casa del Fauno scheint allerdings schon für die frühe Zeit nahezulegen, dass ein Haus über mehrere kultische Nuklei (das Ostatrium mit kleinem Altar und das Nordperistyl mit Nischen) verfügen konnte. Auch andernorts sind die Kulte dabei im Vestibulum, am Atrium oder im Peristylhof³⁷⁵ eingerichtet worden. Kultische Praxis war damit unmittelbar an die Höfe des Hauses gebunden. Dafür darf man praktische Gründe anführen, war hier doch Platz für eine größere Zahl von Menschen. Kult wird zu einem Moment sozialer Interaktion im Haus. Gleichzeitig kam dem häuslichen Kult damit eine repräsentative Funktion zu: Der Kultfokus war nicht nur sichtbar, sondern konnte auch auf ein Publikum hin inszeniert werden. Dementsprechend wurde für die Kultnischen häufig eine Platzierung an einer Peristylrückwand gewählt. Atmosphärisch hatte die kultische Nutzung der Hofbereiche zur Folge, dass Atrium und Peristyl eine sakrale Aura entfalten konnten. Peristylgärten mochten in diesem Zusammenhang mit der Vorstellung eines sakralen Gartens aufgeladen worden sein³⁷⁶.

So spärlich die Informationen hinsichtlich der Kultorte sind: Noch dünner sind die Informationen zu den **Kultempfängern**. Eine signifikante Kultikonographie fehlt ebenso wie einer bestimm-

³⁶⁵ Ursprünglich handelte es sich um ein Haus. Die Nische nimmt auf den Decor ersten Stils keine Rücksicht und lässt sich somit nicht verlässlich datieren. PPM IX (1999) 128–140 s. v. IX 3,2, Fabbrica di prodotti chimici (I. Bragantini) 136 f. Abb. 19–20; Boyce 1937, 82 Nr. 406 erwähnt (spätere) Lendarstellungen, die oberhalb der Nische angebracht waren sowie verschiedene Götterstatuetten. Über das Alter der Nische sind damit keine Aussagen möglich, wohl aber über ihre ggf. nachträgliche Inanspruchnahme als Kultnische.

³⁶⁶ Zu Chronologie und Befund Albiach u. a. 2008, 252; vgl. Boyce 1937, 66 Nr. 277.

³⁶⁷ Pompeji, Mag. 11669; D’Ambrosio – Borriello 2001, 30 f. Kat. 25.

³⁶⁸ Pompeji, Mag. 7997; D’Ambrosio – Borriello 2001, 33 f. Kat. 29.

³⁶⁹ Pompeji, Mag. 19869; D’Ambrosio – Borriello 2001, 35 Kat. 32.

³⁷⁰ Pernice 1932, 67 Nr. 8 Taf. 40 Abb. 3; Marmora Pompeiana 2008, 22.

³⁷¹ Pompeji, Mag. 21642; D’Ambrosio – Borriello 2001, 21 Kat. 9.

³⁷² Pompeji, Mag. 15395; D’Ambrosio – Borriello 2001, 45 Kat. 55.

³⁷³ Pompeji I 13,3; D’Ambrosio – Borriello 2001, 49 Kat. 59.

³⁷⁴ D’Ambrosio – Borriello 2001, 88 f.

³⁷⁵ Ohne zeitliche Differenzierung, allgemein zu Kultorten am Peristyl Simelius 2018, 48 f.

³⁷⁶ Damit ist jedoch nicht gemeint, dass die Gärten per se sakral konnotiert gewesen wären; so etwa Grimal 1984, 324–326; Seiler 1992, 133 zur Casa degli Amorini dorati; wenig differenziert von Stackelberg 2009, 86 f.

ten Gottheit zuzuweisende Opfergaben. Der Altar der Casa del Fauno war Flora geweiht, er bleibt jedoch ein Einzelstück. Es muss daher offenbleiben, ob der in späterer Zeit so populäre Larenkult schon in samnitischer Zeit gepflegt wurde.

2.2 Die Ästhetisierung der Architektur: Säulen, Pilaster, Dachterrakotten

Die Architektur der Häuser und ihr Decor sind immer schon aufeinander bezogen, da der Baukörper selbst ornamentale Qualitäten besitzt und jedes ‚Ornament‘ immer schon auf den Träger bezogen ist. Substanz und decorative ‚Oberfläche‘ lassen sich folglich nicht trennen³⁷⁷. Jedes verbaute Element besitzt eine spezifische Form und Oberflächentextur. Unterschiedlich kann jedoch der Bezug des ‚Ornaments‘ zur Trägerstruktur ausfallen: Es kann diese akzentuieren oder auch negieren. Im Folgenden sollen mit Stützelementen und Dachterrakotten zwei architektonische Funktionselemente im Hinblick auf ihre Ästhetisierung betrachtet werden.

Säulen als Stützelemente

Säulen können in den pompejanischen Stadthäusern als visuelle Prestigeelemente aufgefasst werden³⁷⁸. Sie waren die bevorzugte architektonische Stütze, eckige Pfeiler fehlen im Repertoire der Bauelemente fast vollständig.

Dabei wurden Säulen zunächst ausschließlich in Atrien und Peristylen, selten auch in antis von größeren Exedren und Alae eingesetzt, nicht jedoch als Innenraumstützen. Der gestalterische Aufwand konzentrierte sich auf die Bereiche des Übergangs: die Basis und das Kapitell, sodass es diese Zonen sind, die verschiedene Ordnungen (dorisch, ionisch, korinthisch) unterscheidbar machen. Vitruv hatte am Beispiel der Errichtung von Tempeln die Adäquatheit von bestimmten Säulenordnungen für bestimmte Bauaufgaben ausgeführt³⁷⁹. Vor diesem Hintergrund gilt es danach zu fragen, ob sich im Hausinneren für die Säulenordnungen ein solches Prinzip der Angemessenheit greifen lässt.

An der Casa del Fauno hat sich eine differenzierte Verwendung der Säulenordnungen gezeigt. Für das weitgehend geschlossene, und damit wie ein Innenraum wirkende, tetrastyle Atrium (aus der ersten Bauphase um 170 v. Chr.) wurde die korinthische Ordnung gewählt, ebenso wie für die in antis gestellten Säulen der Alexander-Exedra (aus der zweiten Bauphase). Die beiden Peristylhöfe wurden in der Wirkung unterschieden. Im kleineren, südlichen Peristyl wurde das ionische Element der ionisch-dorischen Mischordnung verstärkt, als der größere Peristylhof um 100 v. Chr. mit einer dorischen Ordnung angelegt wurde. Die visuelle Ordnung, die sich zu Beginn des 1. Jhs. durch die Verwendung von Stützen ergibt, ist folglich eine gewachsene Ordnung. Die vorgenommene visuelle Differenzierung wird sich im Folgenden anhand weiterer Befunde prüfen lassen:

- 1) die Verwendung der korinthischen Ordnung für auf einen Hof geöffnete Räume bzw. geschlossene Atriumshöfe, die ionische und dorische Ordnung für Außenräume (Peristyle);
- 2) im Fall mehrerer Peristyle: die Verwendung der ionischen Ordnung für den kleineren Hof, der dorischen Ordnung für den größeren.

³⁷⁷ Genau dies geschieht in der Bauornamentik-Forschung jedoch regelmäßig; kritisiert bei Grüner 2014, bes. 28. 34f.

³⁷⁸ Säulen als Mittel der Aufwertung von Wohnbereichen – Trümper 1998, 40f. für Delos; Simelius 2018, 83–89 für Pompeji; Wallace-Hadrill 1994, 20f. möchte daraus auf eine öffentliche Konnotation des Bauelements schließen.

³⁷⁹ Vitr. 1,2,5; s. o. S. 2f.



Abb. 80: Casa dell'Argenteria (VI 7,20.22), Blick durch die korinthischen Säulen in antis auf das tetrastyle, ionische Nordatrium (14).

Tatsächlich wurde für **Säulen-Atrien** häufig die korinthische Ordnung eingesetzt. Neben der Casa del Fauno gilt dies für die tetrastylen Atrien der Casa del Labirinto (Abb. 135)³⁸⁰, der Casa delle nozze d'argento (V 2,i; Plan 15)³⁸¹, der Casa dei Quattro Stili (I 8,17)³⁸² und der Casa di Obellius Firmus (IX 14,4; Abb. 390)³⁸³ ebenso wie für das vielsäulige korinthische Atrium der Casa dei Dioscuri (VI 9,6.7)³⁸⁴. Daneben konnte für tetrastyle Atrien auch die ionische Ordnung gewählt werden – so im kleinen tetrastylen Nordatrium (14) der Casa dell'Argenteria (VI 7,20.22; **Abb. 80**)³⁸⁵ und im

380 PPM V (1994) 1–70 s. v. VI 11,8.10, Casa del Labirinto (V. M. Strocka) 16f. Abb. 26. 29.

381 PPM III (1991) 676–772 s. v. V 2,i, Casa delle nozze d'argento (F. Parise Badoni – F. Narciso) 678–681 Abb. 2. 3. 6b; Lauter-Bufe 1987, 42f.

382 PPM I (1990) 847–913 s. v. I 8,17, Casa dei Quattro Stili (F. Parise Badoni) 850f. Abb. 5–7; weiterhin Lauter-Bufe 1987, 44f.; Gallo 1989, 9–12.

383 PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo) 366 Abb. 6; Lauter-Bufe 1987, 39f.

384 Mit 4×4 Säulen; s. PPM IV (1993) 860–1004 s. v. VI 9,6.7, Casa dei Dioscuri (I. Bragantini) 882 Abb. 46; Pesando 2011, 429; Gros 2001, 42.

385 Die Datierung des tetrastylen Atriums ist umstritten. Bisweilen wird es zusammen mit den Eingangssäulen in die Phase des Atriumbaus gewiesen, s. PPM IV (1993) 449–469 s. v. VI 7,20.22, Casa dell'Argenteria (I. Bragantini) 462 Abb. 25; weiterhin Lauter-Bufe 1987, 44 Nr. 125–126; Oswald 2016, 62; zuletzt Maratini – Magoni 2017, 250f. 260.

Dickmann 1999, 63–66 mit Datierung des tetrastylen Umbaus in das 1. Jh. v. Chr. oder in die Kaiserzeit. Er argumentiert mit den ungewöhnlichen Raumproportionen und der ungewöhnlichen Exedra-Lösung – beides bleibt aber auch in späterer Zeit singulär.

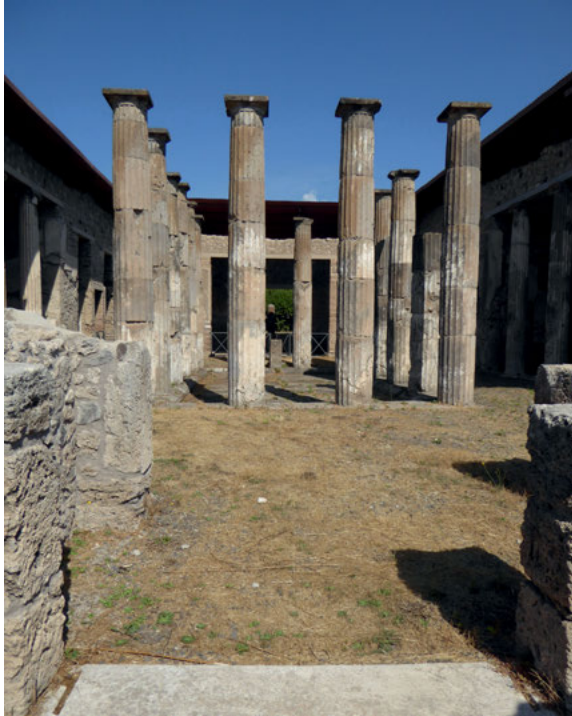


Abb. 81: Casa di M. Epidius Rufus (IX 1,20), Blick in das vielsäulige Atrium.



Abb. 82: Casa di M. Epidius Rufus (IX 1,20), Blick auf die Westala mit ionischen Säulen im Durchgang.

hexastylen, ionisierenden Atrium der Casa della Fontana grande (VI 8,21)³⁸⁶. Allerdings findet sich in Atrien auch die dorische Ordnung. Neben dem tetrastylen Atrium der Casa dei Ceii (I 6,15)³⁸⁷ gilt dies insbesondere für das vielsäulige Atrium-Peristyl der Casa di M. Epidius Rufus (IX 1,20; Plan 20; **Abb. 81–82**)³⁸⁸, das mit seinen 6×4 Säulen allerdings den Eindruck eines Peristyls erweckt. Einen besonders ungewöhnlichen Umgang mit Säulen weist das tuskanische Atrium (b) der Casa di Giuseppe II (VIII 2,39) auf. Hier standen Tuffssäulen nicht an den Impluviumsecken, sondern waren auf hohen, rot stuckierten Basen in die Hofecken eingestellt (**Abb. 83**)³⁸⁹. Mit den Eck-Säulen korrespondierten Halbsäulen auf hohen Sockeln, welche die Alae-Durchgänge rahmten. Auf diese Weise entstand eine eigenwillige Form des Säulen-Atriums.

Peristyle wirken zuvorderst durch ihre schiere Säulenzahl, wobei man sich üblicherweise für die ionische³⁹⁰ oder die dorische Ordnung³⁹¹ entschied³⁹². Zur Inszenierung des visuellen, repetitiven Rhythmus wurden diese beiden Ordnungen als besonders geeignet erachtet. Wenn Häuser zwei Peristyle besitzen, so folgte man der in der Casa del Fauno vorgenommenen Differenzierung. Auch in der Casa dei Capitelli colorati (VII 4,31.51) wurde das kleinere, ältere Südperistyl (18) aus dem 2. Jh. v. Chr. mit ionischen Säulen versehen, das größere, nachsullanische Peristyl (40) mit in augusteischer Zeit dorisch gestalteten Kapitellen³⁹³. Für kleinere, stärker auf Nahsicht angelegte Höfe bevorzugte man offensichtlich die ionische Ordnung, für die großen Säulenwälder die auf Fernsicht, monumental wirkende, dorische Ordnung.

386 PPM IV (1993) 611 f. s. v. VI 8,21 (V. Sampaolo); vgl. Lauter 2009, 69.

387 Spinazzola 1953, 258; laut Michel 1990, 66 ist nicht zu entscheiden, ob die Säulen dem Gründungsbau des 2. Jhs. v. Chr. zuzurechnen sind oder einer ersten Umbauphase des 1. Jhs. v. Chr. („vor oder mit dem dritten Stil“).

388 PPM VIII (1998) 916–955 s. v. IX 1,20, Casa di M. Epidius Rufus (V. Sampaolo) 919 Abb. 4, 5; 920 f. Abb. 7.

389 PPM VIII (1998) 308–356 s. v. VIII 2,39, Casa di Giuseppe II (V. Sampaolo) 312 Abb. 4; Dickmann 1999, 70.

390 Ionische Ordnung: Casa di Pansa (VI 6,1), s. PPM IV (1993) 357–361 s. v. VI 6,1, Casa di Pansa (V. Sampaolo) 359–361 Abb. 3–5; Domus VII 2,11–12, s. PPM VI (1996) 498–509 s. v. VII 2,11–12, Tintoria (V. Sampaolo) 499–501 Abb. 4–10b; Peristyl (t) der Casa dei Capitelli figurati (VII 4,57), s. PPM VII (1997) 63–92 s. v. VII 4,57, Casa dei Capitelli figurati (M. Staub-Gierow) 88–92 Abb. 39–41, 44; im Peristyl (18) der Casa di A. Umbricius Scaurus (VII 16 [Ins. Occ.], 12–15), s. PPM VII (1997) 845–881 s. v. VII 16 [Ins. Occ.], 12–15, Casa di A. Umbricius Scaurus (I. Bragantini) 858 Abb. 22; Pappalardo u. a. 2008, 295; im Hof (2) der Casa di Ma. Castricius (VII 16 [Ins. Occ.], 17) – Aoyagi – Pappalardo 2006a, 21; Varriale 2006b, 421; im Peristyl (12) der Casa del Cinghiale I (VIII 3,8–9), s. PPM VIII (1998) 362–384 s. v. VIII 3,8–9, Casa del Cinghiale I (I. Bragantini) 378 Abb. 25, 26; im Peristyl der Casa del Gallo (VIII 5,2.5), s. PPM VIII (1998) 547–566 s. v. VIII 5,2.5, Casa del Gallo (V. Sampaolo – I. Bragantini) 555 Abb. 17, 18; im Rumpfperistyl der Domus VIII 5,9, s. PPM VIII (1998) 569–571 s. v. VIII 5,9 (I. Bragantini) 570 f. Abb. 2, 3.

391 (Ursprüngliches) Vollperistyl der Casa della nave Europa (I 15,3), s. Aoyagi 1977, Abb. 11; PPM II (1990) 963–977 s. v. I 15,3, Casa della nave Europa (A. De Simone) 963; Vollperistyl der Casa del Centauro (VI 9,3.5), s. PPM IV (1993) 819–859 s. v. VI 9,3.5, Casa del Centauro (I. Bragantini) 838–841 Abb. 37–43; Vollperistyl der Casa di Championnet II (VIII 2,3–5), s. PPM VIII (1998) 62–69 s. v. VIII 2,3–5, Casa di Championnet II (V. Sampaolo) 62; Rumpfperistyl der Casa di Adone ferito (VI 7,18), s. PPM IV (1993) 399–432 s. v. VI 7,18, Casa di Adone ferito (V. Sampaolo) 402 Abb. 4; zur Datierung Zaccaria Ruggiu – Maratini 2017, Taf. 37; Casa di Inaco e Io (VI 7,19), s. PPM IV (1993) 433–448 s. v. VI 7,19, Casa di Inaco e Io (V. Sampaolo) 446 Abb. 28; Rumpfperistyl hier im späten 2. Jh. v. Chr. angelegt, s. Turchi 2017, 225; Zaccaria Ruggiu – Maratini 2017, Taf. 38; Rumpfperistyl der Casa della Fontana piccola (VI 8,23.24), s. PPM IV (1993) 621–659 s. v. VI 8,23.24, Casa della Fontana piccola (Th. Frölich) 641 f. Abb. 33; Rumpfperistyl der Domus VII 7,2, s. PPM VII (1997) 224–231 s. v. VII 7,2 (I. Bragantini) 227 Abb. 6; der Casa di Cornelius Rufus (VIII 4,15.30), s. PPM VIII (1998) 518–525 s. v. VIII 4,15.30, Casa di Cornelius Rufus (I. Bragantini) 523 f. Abb. 7; der Casa della Calce (VIII 5,28), s. PPM VIII (1998) 611–618 s. v. VIII 5,28, Casa della Calce (I. Bragantini) 617 f. Abb. 13, 14; Rumpfperistyl der Casa di M. Epidius Sabinus (IX 1,22.29), s. PPM VIII (1998) 956–1044 s. v. IX 1,22.29, Casa di M. Epidius Sabinus (V. Sampaolo) 976 f. Abb. 36, 37; 994–996 Abb. 68, 69; Rumpfperistyl der Casa di Obellius Firmus (IX 14,4), s. PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo) 492 f. Abb. 227, 228. Das auf eine Säulenreihe beschränkte Rumpf-Peristyl (2) der Domus VIII 3,27 ist mit tuskanischen Kapitellen ausgestattet, s. PPM VIII (1998) 443–448 s. v. VIII 3,27 (V. Sampaolo) 445 Abb. 3.

392 Eine mögliche Ausnahme: Lauter-Bufe 1987, 44 Nr. 124 listet ein korinthisches Kapitell, das sie dem Peristyl der Casa di Romolo e Remo (VII 7,10) zuweist.

393 PPM VI (1996) 996–1107 s. v. VII 4,31.51, Casa dei Capitelli colorati (J.-P. Descoedres) 997, 1066 Abb. 101; zu Chronologie und Bauphasen Kockel 1986, bes. 503; Dickmann 1999, 130 (mit Literatur); Albiach u. a. 2008, 255–258 Abb. 3 f.



Abb. 83: Casa di Giuseppe II (VIII 2,39), Ecksäule auf hoher Basis in der Nordost-Ecke von Atrium (b).

Nur in exzeptionellen Fällen wie der Alexander-Exedra wurden Vollsäulen eingesetzt, um die **Front von Räumen** zu nobilitieren, die sich vollständig auf einen Hof öffnen. Betrachten wir diese Fälle näher. Am Atrium sind es die ganz auf den Hof geöffneten Fauces, Alae und das Tablinum, die durch Säulen akzentuiert werden können. In der Casa dell'Esedra (VI 2,18-19) wurde im späten 2. Jh. v. Chr. das in der Achse des Hauses gelegene Tablinum (16) durch zwei korinthisch-italische Säulen herausgehoben, die in den Durchgang eingestellt waren³⁹⁴. Im Fall der Casa dell'Argentaria (VI 7,20.22) öffneten sich die Fauces, einer Exedra gleich, über zwei Säulen auf das tetrastyle Nordatrium (14)³⁹⁵, sodass sich der Eintretende mit einem regelrechten Säulenwald konfrontiert sah (Abb. 80).

Im vielsäuligen, dorischen Atrium-Peristyl der Casa di M. Epidius Rufus (IX 1,20; Plan 20; Abb. 81–82) sind es die beiden sich gegenüberliegenden, im Zentrum der Atriumsseiten platzierten Alae (n) und (g), in deren Öffnung ionische Vollsäulen eingestellt sind³⁹⁶. Die Alae wurden somit regelrecht als Prunk-Exedrae inszeniert, die sich auf das vielsäulige Atrium-Peristyl öffneten. Für den Eintretenden vervielfachten sich die Säulen des Hofes zu einem dicht gestaffelten Wald, und umgekehrt wurde der Blick, hielt man sich in der Ala auf, auf das vielsäulige Atrium durch die Ala-Säulen gerahmt. Mit der Verwendung verschiedener Säulenordnungen – dorische Säulen für das

³⁹⁴ Panzetti u. a. 2010, 16. 18 Abb. 2. 4.

³⁹⁵ Zur Datierung von Atrium und Eingang, s. o. S. 145 Anm. 385.

³⁹⁶ PPM VIII (1998) 916–955 s. v. IX 1,20, Casa di M. Epidius Rufus (V. Sampaolo); Lauter 2009, 36–38.

Atrium-Peristyl, ionische Säulen für die Alae-Säulen – ergab sich zugleich eine visuelle Differenzierung.

Am Peristyl sind es Exedren, die wie die Alexander-Exedra durch Säulen in antis besonders hervorgehoben wurden. So öffnet sich Exedra (14) der Casa del Cinghiale 1 (VIII 3,8-9) über Säulen auf den Peristylhof (12)³⁹⁷, in der Casa dei Capitelli colorati (VII 4,31,51) liegt die große Exedra (56) mit Säulen in antis am Peristyl (40)³⁹⁸ und auch die Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28; Plan 5) besitzt mit Exedra (18) einen Raum mit Säulen in antis am zentralen Peristyl (17)³⁹⁹. In der Casa di Cippius Pamphilus (VII 6,38) tritt man über die Fauces (21) direkt in ein tetrastyles Atrium-Peristyl (22). Die ursprünglich vermutlich in der Eingangsachse platzierte Exedra (23) öffnet sich über zwei unkanne-lierte Säulen auf den Hof⁴⁰⁰.

Bei den durch Säulen in antis herausgehobenen Räumen handelt es sich sowohl am Atrium als auch am Peristyl um Räume, die in einer zentralen Blickachse lagen. Damit gestalteten die Säulenstellungen die Raumerfahrung in zweifacher Weise: Sie inszenierten den Blick auf diese Räume und werteten dadurch den vorgelagerten Hofbereich auf, und umgekehrt rahmten sie den Ausblick von diesen Räumen. Zwar erweisen sich die Vollsäulen, die in die Raumöffnungen gestellt wurden, als nobilitierendes Element der frühen Hausarchitektur. Dies bedeutet jedoch nicht, dass dieses auf große Häuser beschränkt wäre: Bei der Casa dell'Esedra (VI 2,18-19), der Casa di Cippius Pamphilus (VII 6,38) und der Casa dell'Argentaria (VI 7,20.21) handelt es sich um eher bescheidene Häuser.

Zusammenfassend zeigt sich, dass Vollsäulen innerhalb des Hauses nicht nur als Prestigeelement dienen, um Höfe und Räume aufzuwerten; die Wahl der Kapitelle folgt auch einem **decorativen Prinzip**. Korinthische Kapitelle werden neben ionischen Kapitellen in stärker geschlossenen Räumen eingesetzt, dorische Kapitelle neben ionischen in Peristyl-Außenräumen. Der ionischen Ordnung kommt damit auch im Haus – ganz im Sinne Vitruvs – eine Mittelstellung (*ratio mediocritatis*) zu, die sie für beide Verwendungskontexte adäquat erscheinen lässt.

Pilaster als fingierte Stützelemente

Im Unterschied zu Säulen besitzen vor die Wand gesetzte Pilaster keine tragende Funktion, sondern simulieren eine solche nur. Dass ein konkreter Bezug auf die Architektur mitgedacht war, zeigt sich insbesondere in den Atrien, in denen sie die breiten Raumöffnungen akzentuieren und ein Tragen und Lasten in Szene setzen. Wenn sie in den Peristylen mit den Vollsäulen korrespondieren, suggerieren sie, dass auf diesen beiden ‚Trägern‘ das Gebälk ruht. Ästhetik und Konstruktionslogik sind unmittelbar aufeinander bezogen. Während man für die Vollstützen allerdings die runde Form der Säule bevorzugte, kamen für die Rhythmisierung der tektonisch strukturierten Wand fast ausschließlich eckige Pilaster zum Einsatz; Lisenen blieben die Ausnahme. Dies hatte zur Folge, dass in den Höfen, in denen Säulen und Pilaster zum Einsatz kamen, ungleiche Elemente miteinander korrespondierten. In den Säulen-Atrien trugen Vollsäulen das Dach, während Pilaster die Raumöffnungen einfassten. In den Peristylen korrespondierten mit den Vollsäulen, die das Portikusdach trugen, stuckierte Pilaster an den Portikusrückwänden. Gemeinsam rhythmisierten sie die Bewegung des Vorübergehenden. Da diese Vergesellschaftung regelhaft auftritt, muss der Effekt gewollt gewesen sein: Offensichtlich wünschte man sich eine entsprechende Variatio.

In der Casa del Fauno hatte sich für die Pilaster eine räumlich differenzierte Verteilung greifen lassen. Pilaster, welche die ganz auf die Höfe geöffneten Räume einfassen, waren weiß verstickt,

397 PPM VIII (1998) 362–384 s. v. VIII 3,8-9, Casa del Cinghiale I (I. Bragantini) 378 Abb. 25.

398 PPM VI (1996) 996–1107 s. v. VII 4,31,51, Casa dei Capitelli colorati (J.-D. Descoedres) 1106 Abb. 165.

399 PPM I (1990) 117–177 s. v. I 4,5,25, Casa del Citarista (M. de Vos); zu allen drei Beispielen auch Dickmann 1999, 146.

400 PPM VII (1997) 210–223 s. v. VII 6,38, Casa di Cippius Pamphilus (V. Sampaolo).



Abb. 84: Casa di Sallustio (VI 2,4), Blick ins Atrium.

besaßen jedoch ein Tuffkapitell korinthischer Ordnung (Sofakapitelle)⁴⁰¹. Dies gilt für die Pilaster, die den westlichen Hauszugang flankieren, und auch für jene, welche die östliche Ala des tetrastylen Atriums rahmen. Die Pilaster, die das Tablinum einfassen, sind durch Kanneluren zusätzlich herausgehoben. Besonders auffällig sind schließlich die Pilaster, die die Alexander-Exedra rahmen. Bei ihnen handelt es sich um rot stuckierte Pilaster mit korinthisch-italischen Kapitellen, sodass sie mit den Vollsäulen korrespondieren, die in den Durchgang eingestellt sind. Pilaster, die zur Gliederung geschlossener Wände dienen, bestehen indes vollständig aus Putz, folgen der einfacheren tuskanischen Ordnung und besitzen ausschließlich nicht-kannelierte Schäfte. Sie wirken durch ihre Multiplizierung. Diese Decor-Ordnung bestätigt sich mit Blick auf andere Häuser.

In der Casa di Sallustio (VI 2,4; **Abb. 84**) fassen Pilaster die ganz auf das **Atrium** geöffneten Räume, Tablinum (19) und Alae (17; 42), ein, wobei nur die Tablinums-Pilaster eine Kannelur aufweisen⁴⁰². Andernorts wurde auf eine solche Hierarchisierung verzichtet. In der Casa del Frutteto (I 9,5; Plan 7) wurden Fauces (1), Ala (7) und Tablinum (5) unterschiedslos durch kannelierte Pilaster eingefasst⁴⁰³ und entwickeln dadurch eine stärker einheitliche Wirkung. In der Mehrzahl der Häuser haben sich nur einzelne Pilaster erhalten, die belegen, dass es sich bei der Pilasterrahmung weit geöffneter Räume um ein konventionelles System der Raumgliederung handelte⁴⁰⁴.

⁴⁰¹ Cocco 1975, 156: „Questo tipo di capitello presenta due facce al centro delle quali sta un enorme fiore di loto. Alla base corre una corona di foglie di acanto (5 in tutto) che ricopre le facce; dietro queste foglie nascono le spirali angolari.“

⁴⁰² PPM IV (1993) 87–147 s. v. VI 2,4, Casa di Sallustio (V. Sampaolo) 94 f. Abb. 8. 11.

⁴⁰³ PPM II (1990) 1–137 s. v. I 9,5, Casa dei Cubicoli floreali o del Frutteto (M. de Vos) 4–7 Abb. 4–7; weiterhin der Pilaster zwischen Fauces (3) und Atrium (4) in der Casa del Toro (V 1,7), s. PPM III (1991) 481–532 s. v. V 1,7, Casa del Toro (V. Sampaolo) 484 f. Abb. 3. 4.

⁴⁰⁴ Casa di Cerere (I 9,13): Pilaster am Übergang von Fauces (a) zu Atrium (b), s. PPM II (1990) 172–229 s. v. I 9,13, Casa di Cerere (M. de Vos) 180 Abb. 12; Casa dei Cubicoli floreali (I 9,5): Pilastereinfassung der Ala (7) und des Tablinums (5), s. PPM II (1990) 1–137 s. v. I 9,5, Casa dei Cubicoli floreali o del Frutteto (M. de Vos) 6 f. Abb. 5. 7; Domus VI 11,12: Pilastereinfassung des Tablinums (5), s. PPM V (1994) 71–75 s. v. VI 11,12 (V. Sampaolo) 72 Abb. 1; Domus VII 2,51: Pilaster am Übergang von Fauces Vestibulum (a) zu Atrium (d), s. PPM VI (1996) 814–835 s. v. VII 2,51 (I. Bragantini)



Abb. 85: Casa di M. Epidius Rufus (IX 1,20), Kapitell der Nordante der westlichen Ala (n).

Üblicherweise trugen die Pilaster, welche die Haupträume am Atrium einfassten, Sofakapitelle. Nur im Fall des ohnehin ungewöhnlichen Atrium-Peristyls der Casa di M. Epidius Rufus (IX 1,20; Plan 20)⁴⁰⁵ wählte man für die Einfassung der Alae figürliche Pilasterkapitelle. Wer die östliche Ala (g) betrat, wurde auf der Nordseite von einem Kopf mit Efeukranz angeblickt, auf der Südseite sah er eine weibliche Büste zwischen Blättern heraustreten. In der westlichen Ala (n) wurde er auf der Nordseite von einem Flöte blasenden Satyr und einer tanzenden Mänade begleitet (**Abb. 85**), auf der Südseite von einem zurückgelehnt sitzenden Mars und einer stehenden Venus, dazwischen Amor mit dem Schild des Mars. Dadurch ergibt sich ein thematischer Kontrast zwischen Eingangsportal und Hofbereich. Während die ursprünglichen Eingangskapitelle dieses Hauses Sirenen, Adlergreife und Dämonen zeigten, verweisen die Sujets der Alae-Kapitelle in den dionysisch-aphrodisischen Bereich. Ein solcher Bilderreichtum, der über Kapitelle entfaltet wurde, blieb im Hausinneren jedoch die Ausnahme.

Einen Sonderfall stellen Tablina dar, die nicht durch Pilaster, sondern wie in der Casa del Menandro (I 10,4; Plan 9) durch Dreiviertelsäulen eingefasst wurden (**Abb. 86**)⁴⁰⁶. Hier zeigt sich allerdings auch, warum es sich um eine eher unübliche Raumeinfassung handelt: Die runde Form der Dreiviertelsäule muss in die eckige Form des Wandabschlusses überführt werden.

816 Abb. 5; Casa della Parete nera (VII 4,59): laut Avellino Pilastereinfassung des (im zweiten Stil ausgemalten) Tablinums (I), s. PPM VII (1997) 93–139 s. v. VII 4,59, Casa della Parete nera o Casa dei Bronzi (M. Staub-Gierow) 95 Abb. 3; Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3), Atrium (A): Übergang von den Fauces (2) zum Atrium (A) sowie vom Atrium (A) zum Korridor-Tablinum (E), s. PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 188f. Abb. 5; 195 Abb. 11.

⁴⁰⁵ PPM VIII (1998) 916–955 s. v. IX 1,20, Casa di M. Epidius Rufus (V. Sampaolo) 919 Abb. 4. 5; 920f. Abb. 7.

⁴⁰⁶ Ling 1997, 133 mit Datierung in das 2. Jh. v. Chr. – die zweite Phase des Hauses; weiterhin Scavo del Principe di Montenegro (VII 16 [Ins. Occ.],10); vgl. Dickmann 1999, 70.



Abb. 86: Casa del Menandro (IX 10,4), Blick auf das Tablinum mit Dreiviertelsäulen.

Bisher sind Pilaster, Lisenen und Halbsäulen am Atrium als Rahmen-Elemente von Räumen besprochen worden. Lagen jedoch auf einer Atriumsseite keine Räume und fiel dadurch eine vertikale Strukturierung durch Türen weg, so konnten geschlossene Atriumswände – wie auf der Südwand von Atrium (2) der Domus I 20,4⁴⁰⁷ – durch Pilaster gegliedert werden.

In **Peristylen** kehrt sich der Umgang mit fingierten Stützelementen um. Hier lagen nur wenige Exedrae, die sich wie die Alexander-Exedra ganz auf den Hof öffneten und dementsprechend von Pilastern eingefasst wurden. Im Fall der Alexander-Exedra wurden dafür korinthisch-italische Kapitelle gewählt, in der Casa di Cornelius Rufus (VIII 4,15.30) fassten Pilaster mit Sofakapitellen Exedra (u) ein⁴⁰⁸, bei Exedra (o) der Domus VI 14,40 handelt es sich um einfache tuskanische Stuckkapitelle⁴⁰⁹. Wie in der Casa del Fauno wurden die nicht durch Räume unterbrochenen, geschlossenen Peristylaußenwände auch sonst durch Pilaster rhythmisiert, die mit den Vollsäulen des Umgangs korrespondierten und so zur optischen Vergrößerung des Raumes beitrugen⁴¹⁰. Architekturraum und Wandgestaltung waren dadurch unmittelbar aufeinander bezogen. Pilaster konnten aber auch auf Peristylseiten auftreten, auf denen einzelne wenige Räume liegen und dadurch ‚Restflächen‘ entstehen. Dies gilt für die Nordseite des südlichen Peristylhofs der Casa del Fauno und für einen Abschnitt der Nordwand des nördlichen Peristylhofs⁴¹¹. Bei dreiseitigen Peristylen hat man auf der geschlossenen, vierten Seite die fehlende Säulenreihe bisweilen durch stuckierte Trägerelemente optisch ergänzt. In der Casa dei Capitelli figurati (VII 4,57) wurden

⁴⁰⁷ PPM II (1990) 1071–1078 s. v. I 20,4 (B. Amadio – A. de Vos) 1075 Abb. 5.

⁴⁰⁸ PPM VIII (1998) 518–525 s. v. VIII 4,15.30, Casa di Cornelius Rufus (I. Bragatini) 523f. Abb. 8.

⁴⁰⁹ PPM V (1994) 390–408 s. v. VI 14,40 (I. Bragatini) 408 Abb. 36.

⁴¹⁰ Barbet 2009, 31: „formule d’agrandissement“.

⁴¹¹ Eine Liste der Peristylhöfe mit Pilastergliederung ersten Stils bei Stročka 1991, 104. Neben den beiden Peristylhöfen der Casa del Fauno nennt er das Peristyl der Domus I 20,4, den Garten der Casa di Sallustio (VI 2,4), den Garten der Domus VI 2,11.26, das Peristyl der Casa degli Scenziati (VI 14,43), die (als Officina Ubonis geführte) Fabbrica di prodotti chimici (IX 3,2), das Peristyl der Domus IX 7,25 und Peristyl (DD) der Domus IX 13,5. Im Folgenden gehe ich nur auf jene Kontexte näher ein, die Besonderheiten aufweisen.



Abb. 87: Casa dei Capitelli figurati (VII 4,57), geschlossene Rückwand von Peristyl (t).

gemauerte ionische Halbsäulen vor die westliche Rückwand von Peristyl (t) gesetzt (**Abb. 87**). Sie korrespondierten mit den gegenüberliegenden ionischen Vollsäulen und erzeugten dadurch die Illusion, dass sich die Portikus auf dieser Seite fortsetze⁴¹². Dieser Effekt wurde zusätzlich dadurch befördert, dass die Wand zwischen den ionischen Halbsäulen durch flache, dorische Stuckpilaster untergliedert wurde. Ein Pilaster halbiert jeweils das Interkolumnium, während halbe Pilaster zu beiden Seiten an die Halbsäulen angeschoben sind. Die Pilaster tragen ein Gesims, auf das drei stuckierte Quaderreihen und ein Epistyl folgen. So entsteht der Eindruck, dass hinter den (als Portikussäulen imaginierten) Halbsäulen eine Portikus verläuft, auf deren durch Pilaster gegliederte Rückwand man blickt⁴¹³. Für die Rückwand von Rumpferistylen konnten jedoch auch weniger spektakuläre Lösungen gewählt werden. Die östliche Rückwand des dreiseitigen Peristyls (o) der benachbarten Casa della Parete nera (VII 4,59) ist zwar durch dorische Halbsäulen strukturiert, auf eine zusätzliche Gliederung durch stuckierte Pilaster wurde aber verzichtet. Stattdessen werden die Pilaster jeweils beidseitig von einem schmalen Band gerahmt, in den Interkolumnien schließt ein gestalteter Sockel mit einem Gurt ab, die Wandfläche darüber ist nicht weiter untergliedert⁴¹⁴. Auch in gänzlich säulenlosen Gärten konnte wie in der Fabbrica di prodotti chimici (IX 3,2; Abb. 96) die Rückwand mit einer Stuckpilastergliederung versehen werden⁴¹⁵. Auffällig an der Pilastergliederung auf der westlichen und südlichen Rückwand von Garten (u) der Domus IX 7,24-25, ebenfalls ohne Säulen, ist der Umstand, dass es sich offenbar um schwarze Pilaster mit einem prononcierten Pseudo-Abakus gehandelt hat, die den Faszienarchitrav trugen⁴¹⁶.

Anders als die Vollsäulen wurden Stuckpilaster darüber hinaus auch zur **Binnengliederung von Räumen** eingesetzt. Im Cubiculum (15) der Casa dei Quattro Stili (I 8,17) fassen zwei einander gegenüber platzierte Stuckpilaster den rechts des Eingangs gelegenen, etwas erhöhten Alkoven ein

⁴¹² PPM VII (1997) 63–92 s. v. VII 4,57, Casa dei Capitelli figurati (M. Staub-Gierow) 91 Abb. 41; Laidlaw 1985, 251f. Abb. 65; Staub-Gierow 1994, 67f. Abb. 208–214; Oriolo – Zanier 2011, 488f. weisen die Decor-Elemente ersten Stils einer Neugestaltung in frühaugusteischer Zeit zu; vgl. weiterhin die westliche Rückwand von Peristyl (y) der Casa di M. Epidius Sabinus (IX 1,22.29), ebenfalls mit Halbsäulen, s. PPM VIII (1998) 956–1044 s. v. IX 1,22.29, Casa di M. Epidius Sabinus (V. Sampaolo) 994–996 Abb. 69.

⁴¹³ Dickmann 1999, 137f. vermutet, dass ursprünglich auch die südliche Rückwand des Hauses auf diese Weise gestaltet war, es sich mithin um ein zweiflügeliges Peristyl gehandelt habe. Der Scheinkolonnade wäre in diesem Fall ein besonderer ästhetischer Wert zugekommen.

⁴¹⁴ PPM VII (1997) 93–193 s. v. VII 4,59, Casa della Parete nera o Casa dei Bronzi (M. Staub-Gierow) 94. 120–123 Abb. 38. 43; Staub-Gierow 2000, 49; Oriolo – Zanier 2011, 489 weisen die Decor-Elemente ersten Stils einer Neugestaltung zwischen 25/30 n. Chr. zu.

⁴¹⁵ PPM IX (1999) 128–140 s. v. IX 3,2, Fabbrica di prodotti chimici (I. Bragantini) 136f. Abb. 18–20.

⁴¹⁶ PPM IX (1999) 870–883 s. v. IX 7,24-25 (I. Bragantini) 883 Abb. 26. 27; Giglio – Rocco 2017, 185.



Abb. 88: Casa dei Quattro Stili (I 8,17), Alkoven von Cubiculum (15).

(Abb. 88)⁴¹⁷. Zugleich vermitteln die Wandpilaster zwischen verschiedenen Deckenlösungen – der niedrigeren Quertonne des Alkovens und der Decke des Vorraums⁴¹⁸. Solche Formen der Raumgliederung wurden zunächst ausschließlich für Cubicula gewählt.

Zusammenfassend darf festgehalten werden, dass zur visuellen Strukturierung der Wände üblicherweise Pilaster, kaum jedoch Halbsäulen bzw. Lisenen genutzt wurden. Für Pilaster, die offene Räume erfassen, wurden zumeist korinthisierende Kapitellformen gewählt, während für die visuell-repetitive Strukturierung geschlossener Hofwände ebenso wie für Pilaster, die eine Raumgliederung herstellen, einfache tuskanische Kapitelle zum Einsatz kamen. Die im Haus verwendeten Pilaster unterscheiden sich damit von der Decor-Logik der Eingangskapitelle, bei denen mehrheitlich auf Blockkapitelle zurückgegriffen wurde. Im Hausinneren finden Blockkapitelle nur in Ausnahmefällen Verwendung.

Dachschmuck

Zu den Architekturelementen, die einer besonderen Ästhetisierung unterlagen, zählt neben den Säulen und Pilastern auch der Dachschmuck. Für Pompeji sind die Dachterrakotten noch immer schlecht erforscht⁴¹⁹. Frühe Dachterrakotten des 2. und 1. Jhs. v. Chr. mit gegenständlich-figürlichem Decor sind aber so selten, dass dies vielleicht nicht nur der Publikationslage geschuldet, sondern darin begründet ist, dass nur wenige Häuser einen entsprechenden Dachschmuck besa-

⁴¹⁷ PPM I (1990) 847–913 s. v. I 8,17, Casa dei Quattro Stili (F. Parise Badoni) 893 Abb 75–77; Gallo 1989, 20.

⁴¹⁸ Weiterhin Cubiculum (g) der Casa di Sextus Pompeius Axiochus (VI 13,19), s. PPM V (1994) 202–239 s. v. VI 13,19, Casa di Sextus Pompeius Axiochus (V. Sampaolo) 214 Abb. 24; Cubiculum (d) der Domus VI 14,38, s. PPM V (1994) 376–383 s. v. VI 14,38 (I. Bragantini) 377f. Abb. 1–3; Cubiculum (b) der Domus VII 2,51, s. PPM VI (1996) 814–835 s. v. VII 2,51 (I. Bragantini) 820–822 Abb. 14–16.

⁴¹⁹ Von Rohden 1880 ist eine wertvolle, jedoch unvollständige und hinsichtlich der Datierung nicht unproblematische Grundlage; kritisch etwa Merone 1993–1994, 57; Känel 2010, 263.



Abb. 89: Casa di Sallustio (VI 2,4), Löwenkopfwasserspeier vom Atrium (verbaut in Nordwand von Taberna 3).

ßen⁴²⁰. Die Dachterrakotten tragen mehrere, jeweils bemalte Stuckschichten, weshalb von Rohden davon ausgeht, dass die Objekte von Beginn an verputzt und bemalt waren⁴²¹. Für die frühe Zeit lassen sich einerseits Traufsimsen mit figürlich gestalteten Wasserspeiern, andererseits Verkleidungsplatten zum Schutz der Dachbalken nachweisen – beide Formen des Dachschmucks sind mit den Compluvia der Atrien zu verbinden⁴²². Die Zone des Übergangs zwischen Innen und Außen wird folglich durch den Decor akzentuiert.

Figürlich gestaltete **Traufsimsen** nehmen häufig die Gestalt von Tierkopfwasserspeiern an. Besonders beliebt waren Wasserspeier und Eckspeier in Löwenkopfform, wie sie aus der Casa del Fauno⁴²³, der Casa di Sallustio (VI 2,4; **Abb. 89**)⁴²⁴ sowie der Casa del Marinaio (VII 15,2)⁴²⁵ bekannt sind⁴²⁶. In der Casa del Menandro (I 10,4; Plan 9) sind es Delfine⁴²⁷, aus unbekanntem Kontexten stammen Wasser- und Eckspeier in Form eines Greifen-, Eber- und Hundekopfes⁴²⁸. Bei allen Tierkopfwasserspeiern kommt ein ästhetisch besonders reizvolles Prinzip zum Tragen: Bei Regen wurden die Tiere zum Leben erweckt, spien Wasser aus. Sie waren dadurch nicht nur visuell, sondern auch akustisch animiert. In ganz anderer Weise wurde das Wasser in der Protocasa del Granduca Michele (VI 5,5) ‚instrumentalisiert‘. Von hier stammt ein Wasserspeier in Form eines Schiffsschnabels, sodass das Schiff bei Regen inmitten eines strömend-wogenden Wassergusses

⁴²⁰ So von Rohden 1880, 14.

⁴²¹ Von Rohden 1880, 9; Merone 1993–1994, 59 geht mit Blick auf die Objekte der Casa di Sallustio davon aus, dass diese in einer ersten Phase nur bemalt, nicht aber verputzt waren.

⁴²² Känel 2010, 167 f. mit Rekonstruktion Abb. 9 (für Haus 2 in Fregellae).

⁴²³ Von Rohden 1880, 9–11; Taf. 5,2 mit Abbildung des Objekts in Neapel, NM 5171; er spricht sich für eine Zuweisung der Löwenkopfwasserspeier an das Compluvium aus – der Fundkontext der Objekte ist unbekannt.

⁴²⁴ Von Rohden 1880, 9f. Taf. 5,1; 6,2 Abb. 4; einen „Traufkranz mit geschweiftem Profil und weiblichen Masken als Speiern“ datiert er nacherdbebenzeitlich und weist ihn der Gartenportikus zu; zu den Löwenkopfwasserspeiern weiterhin Merone 1993–1994, bes. 58; Laidlaw – Collins-Clinton 2014, 57, Abb. 26a–d.

⁴²⁵ Bei von Rohden 1880, 14f. Abb. 17 als Casa dei Niobidi angesprochen und ‚voraugusteisch‘ datiert.

⁴²⁶ Weitere Belege für Löwenkopfwasserspeier stammen darüber hinaus aus der Domus VI 2,13; der Casa di N. Popidius Priscus (VII 2,20.40), vgl. Känel 2013, 16 mit Abb. 3; der Casa dei Capitelli colorati (VII 4,31.51); der Casa dell’Ara Massima (VI 16,15-17), vgl. Stemmer 1992, 39 Abb. 251–327; Fullonica di Stefano (I 6,7), vgl. Spinazzola 1953, 46 Abb. 41.

⁴²⁷ Maiuri 1933, 26 Abb. 7.

⁴²⁸ Von Rohden 1880, 10. 32 Taf. 3. 4. 5,2.



Abb. 90: Protocasa del Granduca Michele (VI 5,5), Wasserspeier in Form eines Schiffsschnabels.

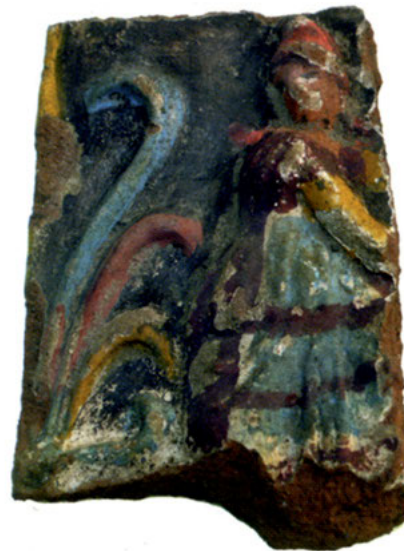


Abb. 91: Protocasa del Granduca Michele (VI 5,5), Verkleidungsplatte.

gedacht werden konnte (**Abb. 90**)⁴²⁹. Eine solche ästhetische oder semantische Bezugnahme auf das Medium Wasser war für die Traufsimen jedoch keine Voraussetzung. Aus einem Haus der *Insula Occidentalis* stammt ein Fragment, das eine frontal stehende, bekränzte männliche Gestalt zeigt, die sich auf einen Pfeiler aufstützt⁴³⁰. Gemeint ist vermutlich der jugendliche Bacchus, sodass im Dachschmuck ein in den frühen Häusern omnipräsentes Thema aufgegriffen wird⁴³¹.

Für die **Verkleidungsplatten** hat man häufig einen vegetabilen Palmetten-Decor gewählt. Entsprechende Objekte stammen aus der *Casa del Marinaio* (VII 15,2)⁴³², der *Casa di N. Popidius Priscus* (VII 2,20.40)⁴³³, der *Casa del Naviglio* (VI 10,11) sowie der *Casa dei Vettii* (VI 15,1)⁴³⁴. Es sind somit Pflanzen, die gewissermaßen aus dem Dachkranz herausprießen und so die liminale Zone zwischen Draußen und Drinnen besetzen. Der Ausblick in den Himmel wird naturhaft gerahmt.

Wenn figürliche Reliefplatten zum Einsatz kommen, so entfalten diese am *Compluvium* einen regelrechten Bild-Fries. In der *Protocasa del Granduca Michele* (VI 5,5)⁴³⁵ zeigen die reliefierten und bunt bemalten Platten(fragmente) jeweils zwei sich einander gegenüberstehende Personen, die von vegetabilen Elementen gerahmt werden (**Abb. 91**). Die Figuren strecken ihre Arme zur Mitte hin aus, in Richtung eines Schwertes. Die Mitte wird besetzt durch Figuren mit Frauengewand und phrygischer Mütze. Parallelen finden sich im späteren 2. Jh. v. Chr. in der *Casa del Criptoportico* (I 6,2.16)⁴³⁶ und der *Casa del Naviglio* (VI 10,11)⁴³⁷. Die besser erhaltenen Stücke erlauben es, die Ikonographie auf gefangene Amazonen oder Arimaspen zu beziehen. Es sind somit mythische Bewohner liminaler Zonen der Erde, die den ‚Rand‘ des Daches bevölkern. Auch wenn damit kein Mythenbild im engeren

⁴²⁹ D'Auria 2014, 59 Abb. 10. Sie vergleicht ihn mit einem ähnlichen Stück aus dem *Nebenatrium* der *Casa del Menandro* (I 10,4).

⁴³⁰ Känel 2000.

⁴³¹ Siehe die dionysischen Motive auf Mosaiken und Eingangskapitellen; vgl. Känel 2000, 273.

⁴³² Bei von Rohden 1880, 15 als *Casa dei Niobidi* angesprochen.

⁴³³ Hier stehende und hängende Palmetten, s. Känel 2013, 14–19.

⁴³⁴ Die beiden letztgenannten mit Palmetten-Girlanden-Decor; Cassetta – Costantino 2006, 324 Taf. 91,1.

⁴³⁵ D'Auria 2010; D'Auria 2011; Pesando 2008, 167 Abb. 10.

⁴³⁶ Cassetta – Costantino 2006, 316; Pellino 2006, 51f. mit einer Datierung in die erste Hälfte des 1. Jhs. v. Chr.

⁴³⁷ Sekundär verbaut in *Oecus* (16), s. Cassetta – Costantino 2006, bes. 275. 316 Taf. 86,4; Pesando 2008, bes. 167; D'Auria 2014, 59.

Sinn gewählt wird, so erscheinen am Dachrand, hoch über den Köpfen der Atriumsnutzer, doch bemerkenswert dichte Bilder. Das Sujet dürfte aufgrund der farbigen Bemalung erkennbar gewesen sein, auf eine längere und intensivere Betrachtung waren diese Darstellungen aufgrund ihres Anbringungsortes jedoch nicht angelegt. Eine beiläufige Wahrnehmung wird durch die Bildform selbst befördert. Die Figuren werden von Palmetten gerahmt und dadurch ornamentalisiert. Die ornamentale Wirkung hat sich durch die Repetition der Bildelemente verstärkt.

Vergleichbare Überlegungen lassen sich zu den Nereiden-Platten der Casa del Fauno anstellen. Wenige Bildformeln werden auf den Platten immer wieder wiederholt, wodurch sich auch hier eine Spannung zwischen Bildfries und Ornamentband ergibt. Aufgrund seiner immensen Länge ist der Fries vermutlich mit dem Dach des Nordperistyls zu verbinden. Hier hat sich ein ähnlich reizvolles Spiel mit dem Medium des Wassers und der Imagination von Nereiden, die auf Wellen reiten, ergeben.

Der Dachschmuck zeichnet sich somit gerade im Vergleich mit anderen Decor-Zonen und Medien durch eine ausgesprochen dichte Bildlichkeit aus. Der Blick wird nach oben geführt, wo die Bilder in Fernsicht ‚erspäht‘ werden können. Die Bilder zeichnen sich durch einige Raffinesse aus, handelt es sich doch um besonders frühe ‚animierte‘ Bilder – ein Bildinteresse, für das erst in augusteischer Zeit weitere, neuartige Medien entwickelt werden. Zudem handelt es sich mit Arimaspen, Amazonen und Nereiden um mythisches Personal, das die liminale Zone des Hauses entsprechend semantisch besetzt. Und doch unterlaufen die Darstellungen selbst eine intensive Betrachtung, werden ornamentalisiert. Diese frühen Bilder sind folglich durch ihren Präsentationsort und die Darstellungsform selbst ‚marginalisiert‘.

2.3 Die große Vielfalt an der Wand: Decor-Formen des ersten Stils

Für die ästhetische Wirkung des Hauses besonders entscheidend ist die Gestaltung der Wände. Im Folgenden gilt das Augenmerk den verschiedenen Gestaltungsoptionen, die dafür je nach räumlichem Kontext zur Verfügung standen.

Wandabschnitte und ihre visuelle Differenzierung

Bereits Anne Laidlaw hat darauf hingewiesen, dass der konventionelle Wandaufbau mit seiner Abfolge von Plinthe, Sockel, Gurt, Mittelzone, Epistyl und Oberzone in verschiedener Weise umgesetzt werden konnte. Sie machte auf verschiedene ‚Qualitätsstufen‘ (mithin Grade formaler Differenziertheit) einerseits, auf raumspezifische Ausstattungsformen andererseits aufmerksam⁴³⁸. Bei dem ‚einfachsten‘ Wandaufbau, wie wir ihn im Vestibulum der Casa del Fauno angetroffen haben, folgte auf einen gelben Sockel ein violetter Gurt und eine weiße, undifferenzierte Mittelzone. Als Standard-Muster beschreibt Laidlaw horizontale Orthostaten, eine oder mehrere isodome Quaderreihen (in Gelb, Grün und Violett), Epistyl, Fries und Zahnschnitt. Das dritte, ebenfalls häufige Muster, bestünde aus vertikalen, polychromen Paneelen. Die Wahl eines Designs sei abhängig vom Charakter („nature“) und Zuschnitt des Raumes: „Thus, fauces, alae, tablina, and exedrae are commonly finished with pilasters next to the main entrance [...]. Atria and peristyles also have finished patterns but in a repeating sequence between the doorways or pilasters [...]. Oeci and triclinia usually have pseudo-isodomic patterns occasionally broken by doors or windows, but with no special distinction in the design on the walls or pavements to indicate which function they served [...]. In cubacula [...], both the architecture and the decoration are generally directly related

⁴³⁸ Laidlaw 1985, 30–32.

to the function of the room. The alcove for the bed usually has its own vault supported by a crossbeam, and a slightly elevated pavement [...].⁴³⁹

Obwohl Laidlaw in ihrem Katalog und in den resümierenden Tabellen ein äußerst detailreiches Bild des ersten Stils zeichnet, kommt sie in ihrer Auswertung zu nur sehr allgemeinen und zudem knappen Überlegungen zur visuellen Vielfalt und kontextuellen Verwendung des ersten Stils. In der Forschung hat dies oft dazu geführt, dem Wand-Decor ersten Stils Variationsmöglichkeiten fast vollständig abzusprechen⁴⁴⁰. An dieser Stelle sollen daher zunächst noch einmal die einzelnen Wandzonen und ihre Gestaltungsoptionen zur Sprache kommen. Dabei liegt der Fokus einerseits auf der formalen, andererseits auf der farblichen Gestaltungsvielfalt.

Die Gestaltung der **Sockelzone** fällt üblicherweise einfach aus – d. h. sie wird plastisch⁴⁴¹ und farblich nicht gegliedert. Häufig wurde ein warmes Gelb gewählt – in der Casa del Fauno (Abb. 64) etwa im Vestibulum (5/26), im Cubiculum (17/28), im Cubiculum (9/31), in den Fauces (IV/38) und in der Nische (34/50). Daneben finden sich grüne Sockel – so im Westatrium der Casa del Fauno, in den Alae sowie im Oecus (31/44), weiterhin violette Sockel (Cubiculum 10/32; Triclinium 12/35) und Sockel mit Marmorimitation (Tablinum 31/33, Südperistyl, Nordperistyl). Solche undifferenzierten, monochromen Sockelzonen stellen den Standardfall dar, die einzigen Ausnahmen stammen in Pompeji aus der Casa del Fauno. Im Südperistyl (I/36) besteht die Sockelzone aus breit gelagerten Platten mit Randschlag, die das Interkolumnium ausfüllen, und auch in Exedra (30/42) handelt es sich um große Platten. In beiden Fällen geht die plastische Differenzierung mit einer Variation der Farben einher. Wenn im Sockelbereich üblicherweise auf eine aufwendigere Gestaltung verzichtet wird, so mag dies praktische Gründe haben. Zumeist fällt der Sockel so hoch aus, dass man Klinen, für die man eine Höhe von ca. 40 cm annehmen darf⁴⁴², oder auch andere Möbel (etwa die Arcae) davor aufstellen konnte. Selbst wenn der Blick ungehindert auf diese Zone fallen konnte, musste man nach unten blicken, um sie wahrnehmen zu können. Die einfache Gestaltung der Sockelbereiche mag folglich ihren Grund in den spezifischen Wahrnehmungsbedingungen im Haus haben.

Die **Gurte** markieren den Übergang zur Orthostatenzone. Auch sie sind monochrom, kontrastieren aber in ihrer Farbigkeit mit dem Sockel. Mit gelben oder hell marmorierten Sockeln wird häufig ein violetter Gurt kombiniert – in der Casa del Fauno im Vestibulum (5/26), im Cubiculum (9/31), Tablinum (13/33) und in den Fauces (IV/38). Ist die Sockelzone dunkel, d. h. violett oder grün, wird damit umgekehrt ein gelber oder alabasterfarbener Gurt kombiniert – so im Westatrium, Cubiculum (10/32), Triclinium (12/35), Nordperistyl und Oecus (31/44).

In einzelnen Fällen tritt an die Stelle des einfachen Gurtes eine Reihe kleinformatiger Tafeln mit Randschlag. In der Casa del Fauno ist dies in den Alae (11/29; 15/30), in Exedra (30/42) und Oecus (31/44) der Fall, darüber hinaus findet sich das Element auch im Tablinum (4) der kleinen Domus VI 2,13 (**Abb. 92**)⁴⁴³, im Tablinum (J) der Domus VI 16,19.26⁴⁴⁴ sowie im Vorraum (nicht aber im Alkoven) von Cubiculum (3) der Casa del Centauro (VI 9,3.5; **Abb. 93**)⁴⁴⁵. Die plastische Differenzierung der Gurtzone kann wie in Domus VI 2,13 (Abb. 92) mit einer reichen Polychromie in dieser Zone einhergehen, aber auch wie im Cubiculum (3) der Casa del Centauro (VI 9,3.5; Abb. 93) auf eine Farbe reduziert sein. In beiden Fällen wird jedoch durch die detailreiche Gestaltung besonderer Aufwand suggeriert und die Betrachteraufmerksamkeit auf diese Übergangszone ge-

⁴³⁹ Laidlaw 1985, 30f.

⁴⁴⁰ So nimmt etwa Wallace-Hadrill an, dass eine räumliche Differenzierung in stärker öffentliche und stärker private Bereiche, wie er sie seiner Analyse des römischen Wohnhauses zugrunde legt, im ersten Stil aufgrund mangelnder Variationsoptionen letztlich nicht greifbar sei; vgl. Wallace-Hadrill 1994, 28; Tybout 2001, 43.

⁴⁴¹ Laidlaw 1985, 331.

⁴⁴² Allison 2006, 64f.; Stefani 2003, 121.

⁴⁴³ PPM IV (1993) 162–167 s. v. VI 2,13 (I. Bragantini) 164f. Abb. 4–6; Laidlaw 1985, Taf. 17b

⁴⁴⁴ PPM V (1994) 890–929 s. v. VI 16,26 (V. Sampaolo) 909–913 Abb. 39–47; Laidlaw 1985, Taf. 17a.

⁴⁴⁵ PPM IV (1993) 819–859 s. v. VI 9,3.5, Casa del Centauro (I. Bragantini) 830f. Abb. 24; Laidlaw 1985, Taf. 30b.



Abb. 92: Domus VI 2,13, Tablinum (4), Südwand.



Abb. 93: Casa del Centauro (VI 9,3.5), Cubiculum (3), Vorraum und Alkoven.

lenkt. Nicht zufällig wird dieses Decor-Element in Räumen eingesetzt, die sich durch eine hohe Aufenthaltsqualität auszeichnen.

Die Mittelzone oberhalb des Gurtes ist üblicherweise durch liegende oder stehende Orthostaten sowie darüber anschließende Quaderreihen gegliedert. Gerade für diese Elemente stehen sehr unterschiedliche Gestaltungsoptionen zur Verfügung.

Liegend-horizontale, schwarze Orthostaten, üblicherweise mit einem Randschlag versehen, treten besonders häufig in Atrien, in den ganz auf sie geöffneten Räumen sowie in Peristylen auf⁴⁴⁶. In der Casa del Fauno gilt dies für das Westatrium (I/27) mit seinen Alae (11/29; 15/30) sowie für beide Peristyle. Auch in der Casa di Sallustio (VI 2,4) sind das Atrium (10) (**Abb. 94**) und die darauf geöffneten Räume, Alae und hier auch das Tablinum (**Abb. 95**)⁴⁴⁷, mit diesem Decor-Element versehen worden. Im Tablinum tritt als zusätzliches, nobilitierendes Element eine gesonderte Rahmung der Orthostaten hinzu. Durch die liegenden Orthostaten entsteht in den Höfen eine homogene Raumwirkung, das Zentrum der Wand wird durch die Rücknahme von Farbigkeit beruhigt. Indem die Orthostaten im Atrium der Casa di Sallustio etwa auf einer Höhe von 1 m ansetzen, hinterfangen sie den Betrachter auf Oberkörperhöhe⁴⁴⁸. Da man dieses Decor-Prinzip auch auf die Alae und das Tablinum anwandte, entstand ein visuelles Ensemble⁴⁴⁹.

⁴⁴⁶ Eine vollständige Liste bei Laidlaw 1985, 332.

⁴⁴⁷ Laidlaw 1985, 122–130.

⁴⁴⁸ PPM IV (1993) 87–147 s. v. VI 2,4, Casa di Sallustio (V. Sampaolo) 94–96 Abb. 11–13.

⁴⁴⁹ In der Casa di Sutoria Primigenia (I 13,2) sind zwar keine Aussagen zum Atrium möglich, Ala (7) hat aber ursprünglich liegende, schwarze Orthostaten besessen. Zum Decor Laidlaw 1985, 81f. Abb. 17; in PPM II (1990) 860–880 s. v. I 13,2, Casa di Sutoria Primigenia (O. Bardelli Mondini) 865 Abb. 7 nicht mehr erhalten.



Abb. 94: Casa di Sallustio (VI 2,4), Nordwand des Atriums.



Abb. 95: Casa di Sallustio (VI 2,4), Tablinum.

Die Decor-Wirkung der schwarzen, liegenden Orthostaten lässt sich noch einmal prägnanter fassen, wenn man sie in Bezug auf eine Alternative hin betrachtet. So füllen auf der südlichen Rückwand von Garten (9) der Fabbrica di prodotti chimici (IX 3,2; **Abb. 96**) ausnahmsweise zwei schmale, senkrechte, jedoch ebenfalls schwarze Orthostaten die Wandfläche der Pilaster-Interkolumnien⁴⁵⁰. Dadurch ergibt sich ein anderer visueller Effekt. Zwar ist auch hier die zentrale Wandzone durch die Rücknahme der Farbigkeit beruhigt. Es wird jedoch nicht die Solidität der Wand, sondern die Höhenentwicklung des Hofes betont. Wenn in Ala (g) der Casa di M. Pupius Rufus (VI 15,5) senkrechte, schwarze Orthostaten mit gelber Einfassung versehen werden (**Abb. 106**)⁴⁵¹, so wird die filigrane Wirkung noch einmal verstärkt. Senkrechte, schwarze Orthostaten bleiben jedoch die Ausnahme.

⁴⁵⁰ PPM IX (1999) 128–140 s. v. IX 3,2, Fabbrica di prodotti chimici (I. Bragantini) 136f. Abb. 17. 18.

⁴⁵¹ Erkennbar am Paviment: Das Opus signinum weist einen U-förmig ausgesparten Boden-Decor auf, s. PPM V (1994) 580–621 s. v. VI 15,5, Casa di M. Pupius Rufus (V. Sampaolo) 587f. Abb. 13–15.



Abb. 96: Fabbrica di prodotti chimici (IX 3,2), Gartenrückwand (9).



Abb. 97: Casa di Sallustio (VI 2,4), Oecus (22), mit nachträglich aufgehöhtem Bodenniveau.

Kehren wir daher zu den schwarzen, liegenden Orthostaten zurück. Neben den Hofarealen und den ganz auf sie geöffneten Räumen kommen sie, wenn auch seltener, in (kleinen wie großen) Aufenthaltsräumen vor. In der Casa del Fauno gilt dies für Cubiculum (10/32) am Westatrium und Oecus (31/44) am Nordperistyl, in der Casa di Sallustio (VI 2,4) für Oecus (22) (**Abb. 97**) am Garten⁴⁵², in der Casa della nave Europa für Cubiculum (3) (I 15,1,3; Plan 10)⁴⁵³, in der Casa del Cenacolo (V 2,h) für Cubiculum (g) (**Abb. 98**)⁴⁵⁴, in der Domus IX 2,17 für Cubiculum (b)⁴⁵⁵. In den Aufenthaltsräumen hing der visuelle Effekt der schwarzen, liegenden Orthostaten maßgeblich von der Raumgröße einerseits, von der strukturellen Einbindung andererseits ab. Der große Oecus (22) der Casa di Sallustio (Abb. 97) wirkte durch die liegenden Quader großzügig, vielleicht spielte man

⁴⁵² PPM IV (1993) 87–147 s. v. VI 2,4, Casa di Sallustio (V. Sampaolo) 117f. Abb. 52–53; Laidlaw 1985, 130f.

⁴⁵³ PPM II (1990) 954–962 s. v. I 15,1 (A. De Simon) 957 Abb. 4. 5; Laidlaw 1985, 87f. Abb. 19.

⁴⁵⁴ Darüber hinaus Cubiculum (j) mit liegenden, weißen Orthostaten; s. PPM III (1991) 650–675 s. v. V 2,h, Casa del Cenacolo (F. Parise Badoni) 664–668 Abb. 34–37. 42–43; Laidlaw 1985, 108 Abb. 23. 109f. Abb. 24.

⁴⁵⁵ PPM IX (1999) 41–57 s. v. IX 2,17 (V. Sampaolo) 44 Abb. 7; Laidlaw 1985, 281–284 Abb. 70.



Abb. 98: Casa del Cenacolo (V 2,h), Cubiculum (g).

auch mit dem Ausblick auf eine vergleichbar gestaltete Orthostatenzone im Hof. In den kleinen Cubicula hingegen bilden sie ein optisches Gegengewicht zur großen Höhe des Raumes.

Der intendierte Effekt lässt sich besonders gut in Cubicula greifen, die in Vorraum und Klinenbereich untergliedert sind. So finden sich in Cubiculum (3) der Casa del Centauro (VI 9, 3.5; Plan 17) liegende, schwarze Orthostaten im ‚großen‘ Vorraum, während diese Zone im Alkoven in zwei kleinteilige Läufer-Binder-Quaderreihen aufgelöst ist (Abb. 93)⁴⁵⁶. Liegende, schwarze Orthostaten beruhigen folglich im ‚großen‘ Vorraum, der den Übergang zum Atrium herstellt, die Wand, während man im ‚Innenraum‘ eine kleinteiligere Gliederung wählte.

An allen bislang besprochenen Fällen zeigt sich eine auffällige Korrelation von Form und Farbe: Für liegende Orthostaten wählte man fast durchgängig die Farbe Schwarz. Auch von dieser Konvention gibt es freilich Ausnahmen. Im Tablinum von Domus V 3,8⁴⁵⁷ sowie im Alkoven von Cubiculum (3) der Domus V 5,1.2⁴⁵⁸ kommen farbige liegende Orthostaten zum Einsatz. Die Standardkorrelation zeugt jedoch davon, dass die schwarze Farbe in besonderer Weise der Vorstellung von Ruhe und Schwere entsprach, die auch die liegende Position der Orthostaten erzeugte.

⁴⁵⁶ PPM IV (1993) 819–859 s. v. VI 9,3.5, Casa del Centauro (I. Bragantini) 823–828 Abb. 10. 18–20; Laidlaw 1985, 153–159 Abb. 35–37.

⁴⁵⁷ Laidlaw 1985, 113.

⁴⁵⁸ Laidlaw 1985, 115.



Abb. 99: Domus VI 14,40, Exedra (o).

Stehende, polychrome Orthostaten kommen besonders häufig in großen Aufenthaltsräumen⁴⁵⁹, darüber hinaus auch in ‚Schaubereichen‘ zum Einsatz. In der Casa del Fauno gilt dies für Tablinum (13/33), für die Triclinia (14/34) und (12/35), für die Alexander-Exedra, für Exedra (30/42) sowie für die Prunk-Fauces (7/53) und die ‚Schaunische‘ (34/50) am rückwärtigen Peristyl. Die Wirkung des Elements hängt maßgeblich von der Raumgröße ab – und damit auch von der absoluten Größe der Orthostaten selbst. Üblicherweise hinterfangen die stehenden Orthostaten ganz ähnlich wie die liegend-schwarzen Platten den Oberkörper eines stehenden Betrachters – so etwa in der Exedra (o) der Domus VI 14,40 (**Abb. 99**)⁴⁶⁰. Durch ihre senkrechte Platzierung allerdings betonen sie die Höhenentwicklung des Raumes⁴⁶¹. Im großen Oecus (b1) der Casa di M. Epidius Sabinus (IX 1,22.29; Plan 21) nehmen die polychromen senkrechten Orthostaten eine regelrecht monumentale Größe an

⁴⁵⁹ Eine Zusammenstellung bei Laidlaw 1985, 332f.

⁴⁶⁰ PPM V (1994) 390–408 s. v. VI 14,40 (I. Bragantini) 408 Abb. 36; Laidlaw 1985, Taf. 22a.

⁴⁶¹ Clarke 1991, 39.



Abb. 100: Casa di M. Epidius Sabinus (IX 1,22.29), Oecus (b1) mit polychromen Orthostaten.

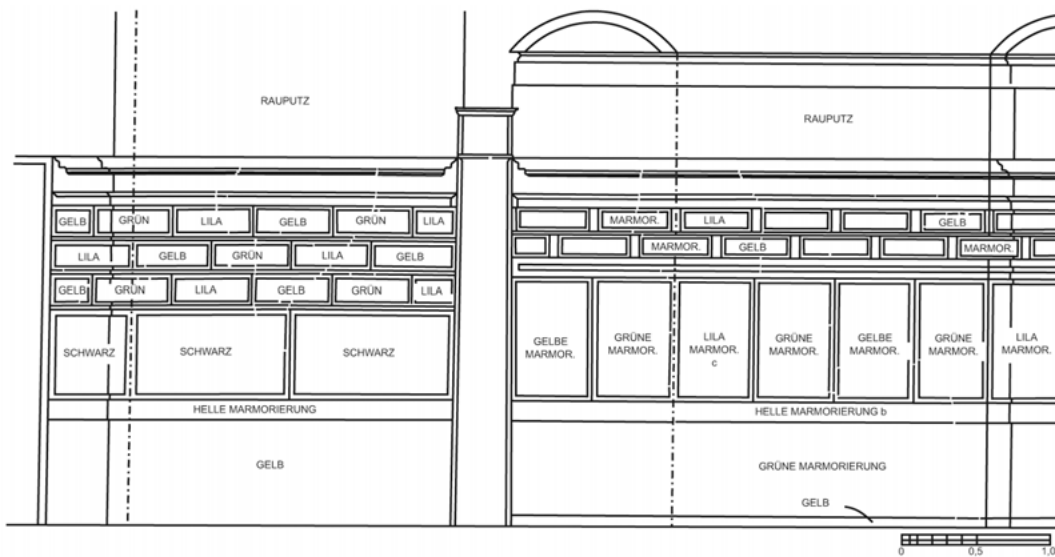


Abb. 101: Domus I 2,16, Cubiculum (g), Rekonstruktion (Anne Laidlaw).

und verleihen dem Raum dadurch eine großflächige Gliederung (**Abb. 100**)⁴⁶². Wieder lässt sich der relationale Gebrauch der Decor-Form besonders gut in räumlich gegliederten Cubicula beobachten. Im Cubiculum (g) der Domus I 2,16 finden sich im Vorraum liegende schwarze Orthostaten, im Alkoven jedoch polychrom marmorierte, senkrechte Platten (**Abb. 101**)⁴⁶³. Für den Aufenthaltsbereich wurde somit eine kleinteiligere Ordnung gewählt.

⁴⁶² PPM VIII (1998) 956–1044 s. v. IX 1,22.29, Casa di M. Epidius Sabinus (V. Sampaolo) 1005–1007 Abb. 87; Gallo – Iorio 2007, 30.

⁴⁶³ PPM I (1990) 30–36 s. v. I 2,16 (Mariette de Vos) 35 Abb. 9; Laidlaw 1985, 53f.

Für die Wahrnehmung stehender Orthostaten besonders entscheidend ist ihre Farbigkeit. So können die monochromen Platten wie in Triclinium (3) der Domus VI 10,6 einen andersfarbigen Randschlag erhalten – hier sind es violett eingefasste, monochrom gelbe Orthostaten⁴⁶⁴. Gerade jener Bereich, der sich am realen Bau durch ein Licht-Schatten-Spiel auszeichnet, wird durch Farbwechsel betont⁴⁶⁵. Der Effekt kann durch einen Farbwechsel der Platten selbst weiter intensiviert werden. In Exedra (o) der Domus VI 14,40 alternieren gelbe und rote Orthostaten (Abb. 99)⁴⁶⁶, sodass in der Mittelzone ein regelhafter Farbrhythmus entsteht. Stehende Orthostaten können aber auch wie in Tablinum (J) der Domus VI 16 eine auffällige Marmorierung erhalten. Marmorierungen verschiedener Farbigkeit (violett, gelb, grün) wechseln sich hier ab⁴⁶⁷ und erzeugen nicht nur ein reiches Farbenspiel, sondern suggerieren auch verschiedenartige, aufwendige Materialien. In räumlich untergliederten Cubicula kann Farbigkeit eingesetzt werden, um formal vergleichbare Decor-Zonen zu differenzieren. So besitzen in Cubiculum (15) der Casa dei Quattro Stili (I 8,17) Vorraum und Alkoven (Abb. 88) gleichermaßen vertikale Orthostaten⁴⁶⁸, die sich jedoch farblich unterscheiden. Die gelben Platten des Vorraums sind mit einem roten Randschlag versehen, die Orthostaten im Alkoven imitieren abwechselnd einfache und polychrome Alabasterplatten.

Meist werden die vertikalen Orthostaten untereinander formal nicht weiter differenziert. In den Fauces (7/52) sowie in der Prunknische (34/50) der Casa del Fauno allerdings alternieren **breitere und schmalere Orthostatenplatten** und führen so eine nochmals stärkere Rhythmisierung ein. Diese Gestaltungsform findet sich darüber hinaus im Tablinum (4) der kleinen Domus VI 2,13 (mit breiten gelb/violett/gelb marmorierten und schmalen intensiv gelben Platten; Abb. 92)⁴⁶⁹ sowie im Oecus (N) der Domus VI 16,19,26⁴⁷⁰ (mit breiten Platten in Gelb, Rot und Grün und schmalen in Agat- und Alabasterimitation). Man darf hier von einer besonders aufwendigen Steigerung der vertikalen Orthostatengliederung sprechen⁴⁷¹.

Zu einer optischen Differenzierung kann darüber hinaus beitragen, dass die Orthostaten wie in den Fauces (7/52) und Triclinium (14/34) zusätzlich zu ihrem Spiegel eine **einfassende Rahmung** erhielten. In der Alexander-Exedra sowie in Exedra (30/42) trat eine solche zusätzliche Rahmung plastisch hervor.

In einigen wenigen Fällen konnte die **Orthostatenzone jedoch in Quaderreihen aufgelöst** werden. So treten in Prunkcubiculum (4) am Peristyl der Casa della nave Europa (I 15,1,3; Plan 10; **Abb. 102**)⁴⁷² an die Stelle einer Orthostatenzone zwei Reihen isodom versetzter, breit gelagerter Tafeln – die untere schwarz, die obere gelb. Darüber folgt ein Epistyl, an das sich eine hohe ionische Scheinkolonnade anschließt. Auch im benachbarten Cubiculum (6) sind die Orthostaten durch zwei isodome Quaderreihen ersetzt, hier allerdings schließen sie an eine ausgesprochen hohe Sockelzone an⁴⁷³. Ein weiteres Beispiel stellt der Alkoven von Cubiculum (3) der Casa del Centauro (VI 9,3,5; Plan 17; Abb. 93) dar, wo die Orthostatenzone in zwei Läufer-Binder-Reihen

464 Laidlaw 1985, 162 als gelb (so auch heute der Augenschein); PPM IV (1993) 1044–1049 s. v. VI 10,6 (V. Sampaolo) 1046 Abb. 3 als „ortostati rossi“.

465 Siehe zur ästhetischen Bedeutung des Randschlags Grüner 2014a, 432f.

466 PPM V (1994) 390–408 s. v. VI 14,40 (I. Bragantini) 408 Abb. 36; Laidlaw 1985, Taf. 22a.

467 PPM V (1994) 887–889 s. v. VI 16,26 (V. Sampaolo) 909–913 Abb. 42–44; Laidlaw 1985, 239f. Abb. 62.

468 PPM I (1990) 847–913 s. v. I 8,17, Casa dei Quattro Stili (F. Parise Badoni) 895 Abb. 79; Laidlaw 1985, Taf. 32b.

469 PPM IV (1993) 162–167 s. v. VI 2,13 (I. Bragantini) 164f. Abb. 4–6; Laidlaw 1985, Taf. 17b.

470 PPM V (1994) 887–889 s. v. VI 16,26 (V. Sampaolo) 927–929 Abb. 71–75; Laidlaw 1985, 241f. Abb. 63; Taf. 24b.

471 Darüber hinaus nennt Laidlaw 1985 den Oecus (9) des Complesso di Riti magici (II 1,12), den Oecus (y) der Casa di Cornelius Rufus (VIII 4,15,30), den Oecus der Domus VI 2,18,19 sowie Cubiculum (12) der Casa del Bell'Impluvio (I 9,1). Der Decor ist in diesen Fällen heute nicht mehr nachvollziehbar.

472 PPM II (1990) 963–977 s. v. I 15,3, Casa della nave Europa (A. De Simone) 967 Abb. 7; Laidlaw 1985, 89f. Abb. 20.

473 PPM II (1990) 963–977 s. v. I 15,3, Casa della nave Europa (A. De Simone) 971 Abb. 13; Laidlaw 1985, 92f. Abb. 21.



Abb. 102: Casa della nave Europa (I 15,1.3), Prunk-cubiculum (4) am Peristyl.

aufgelöst ist⁴⁷⁴. Hier steht die Auflösung der Orthostatenzone in Quaderreihen im Dienst einer kleinteiligen Gliederung der Mittelzone.

Für die Orthostatenzone zeigt sich damit, dass dieser Wandabschnitt zwar üblicherweise von großen Orthostatenplatten gefüllt wurde. Deren Formen und Farben unterlagen jedoch vielfachen Variationen. Gerade darin kommt das besondere Gestaltungsinteresse an dieser Zone zum Ausdruck, die sich im besonderen Fokus eines stehenden oder auch auf Klinen liegenden Betrachters befand. In der Tendenz wählte man ‚ruhige‘, schwarz-liegende Orthostaten in großen Räumen, insbesondere in den Hofbereichen, während polychrom-vertikale Orthostaten wie auch alternierend breite und schmale Orthostaten in prunkvollen Aufenthaltsräumen und ‚Schaubereichen‘ zum Einsatz kamen. Damit unterscheiden sich die Gestaltungsformen, die man im häuslichen Raum für die zentrale Wandzone wählte, erheblich vom öffentlichen Außenraum. An Tempeln und Gräbern ist die Orthostatenzone häufig weiß gestaltet worden⁴⁷⁵.

Oberhalb der Orthostatenzone, d.h. je nach Raumgröße auf Augenhöhe oder auch schon deutlich über dem Kopf eines stehenden Betrachters, schließen sich konventionellerweise verschiedene **Quaderlagen** an. Auch die Quader verfügen üblicherweise über einen Randschlag, zudem ist dieser Bereich durch eine besonders reiche Polychromie gekennzeichnet. Häufig dominieren die Farben Gelb, Violett und Grün⁴⁷⁶. Indem jedoch die Zahl der Quaderlagen und ihre Zusammensetzung deutlich variieren, ergeben sich immer neue Farbmuster.

⁴⁷⁴ PPM IV (1993) 819–859 s. v. VI 9,3.5, Casa del Centauro (I. Bragantini) 829 Abb. 20; Laidlaw 1985, 153–159 Abb. 35–37.

⁴⁷⁵ Vgl. Liste bei Laidlaw 1985, 333.

⁴⁷⁶ Mit Betonung der Varianz Ling 1991, 16.

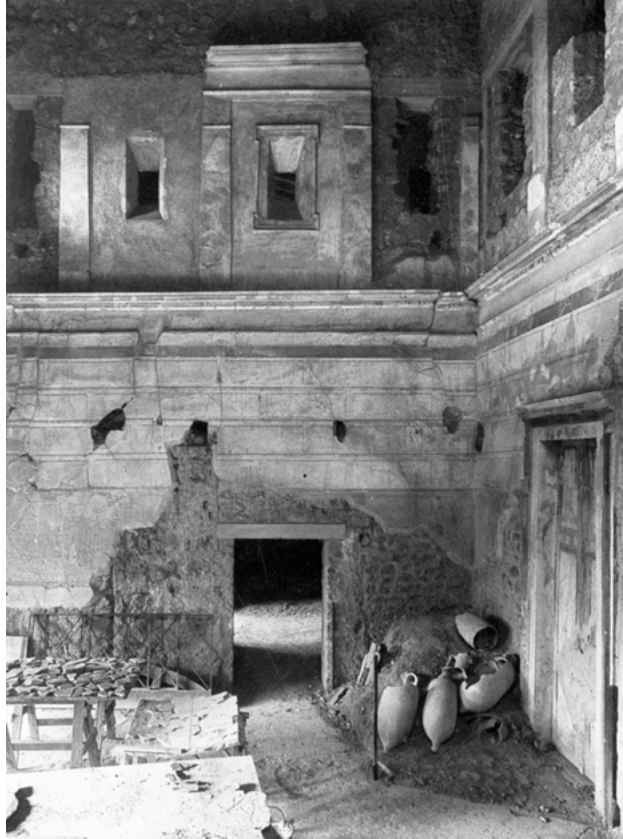


Abb. 103: Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3), Atrium (A).

Die **Zahl der Quaderreihen** hängt von der Raumgröße, der Raumhöhe und dem Gesamtdesign der Wand ab. In Höfen, deren Wandgliederung hoch hinaufreicht, sind es oft mehrere Reihen. Im Nordperistyl der Casa del Fauno handelt es sich um vier Reihen großer Quader, ebenso im Vestibulum-Atrium (A) der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3)⁴⁷⁷ (**Abb. 103**). Im Peristyl (14) der Casa degli Scenziati (VI 14,43) sind es oberhalb eines breiten Gurtes drei Reihen⁴⁷⁸, ebenso im Westatrium der Casa del Fauno und im Atrium (10) der Casa di Sallustio (VI 2,4)⁴⁷⁹ (Abb. 84. 94). Auch in größeren Aufenthaltsräumen wählte man, der Höhe dieser Räume entsprechend, üblicherweise drei Quaderreihen, wie sich in der Casa del Fauno an Triclinium (12/35), der Alexander-Exedra und Oecus (31/44) zeigt (Abb. 64).

Wenn indes in großen Räumen nur zwei Quaderreihen an die Orthostaten anschließen, so stellt sich eine großzügigere Raumwirkung ein. Es kommen dann aber andere Modi der Wanddifferenzierung zum Tragen. In Oecus (22) der Casa di Sallustio (VI 2,4) werden zwei Reihen großer Quader unten von einem gemalten Mäander, oben von einer gemalten Girlande eingefasst (Abb. 97)⁴⁸⁰. Ein ähnliches Schema – zwei Quaderreihen mit rahmenden Friesbändern – findet sich in Exedra (o) der Domus VI 14,40 (Abb. 99)⁴⁸¹ und Tablinum (J) der Domus VI 16,19.26⁴⁸².

⁴⁷⁷ PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 190 f. Abb. 6. 7; Laidlaw 1985, 297–300 Abb. 74.

⁴⁷⁸ PPM V (1994) 426–467 s. v. VI 14,43, Casa degli Scenziati o Gran Lupanare (I. Bragantini) 450 Abb. 46; Laidlaw 1985, 228–230 Abb. 58.

⁴⁷⁹ PPM IV (1993) 87–147 s. v. VI 2,4, Casa di Sallustio (V. Sampaolo) 95 Abb. 11; Laidlaw 1985, 122–124 Abb. 27.

⁴⁸⁰ PPM IV (1993) 87–147 s. v. VI 2,4, Casa di Sallustio (V. Sampaolo) 115 Abb. 49; Laidlaw 1985, 130 f. Abb. 30.

⁴⁸¹ PPM V (1994) 390–408 s. v. VI 14,40 (I. Bragantini) 408 Abb. 36; Laidlaw 1985, 223 f. Abb. 56.

⁴⁸² PPM V (1994) 890–929 s. v. VI 16, 26 (V. Sampaolo) 913 Abb. 46; Laidlaw 1985, 239 f. Abb. 62.



Abb. 104: Casa di Sutoria Primigenia (I 13,2), Ala (7).

Noch einmal anders ist der Effekt in Ala (7) der Casa di Sutoria Primigenia (I 13,2; **Abb. 104**). Die schwarzen, liegenden Orthostaten sind hier nur wenig größer als eine erste Quaderlage, auf die ein Epistyl, dann erst eine zweite Quaderlage folgt⁴⁸³. Die großflächige Quadergliederung erhält auf diese Weise eine gewisse Binnenordnung.

In kleineren Räumen wie den Cubicula (g) und (i) der Casa del Cenacolo (V 2,h; **Abb. 98**)⁴⁸⁴ verhindert die Reduktion auf zwei Quaderreihen, dass die obere Mittelzone zu kleinteilig ausfiel. Wieder lässt sich diese Beobachtung anhand von räumlich gegliederten Cubicula besonders deutlich belegen. In Cubiculum (g) der Domus I 2,16 (**Abb. 101**) befindet sich das Epistyl im Vorraum und im Alkoven auf derselben Höhe. Im Alkoven indes wollte man einen niedrigeren, im Vorraum einen großzügigeren Raumeindruck suggerieren. Folglich korrespondieren im Alkoven mit den Orthostaten nur zwei Quaderreihen, im Vorraum mit den liegenden Orthostaten jedoch drei.

Die schiere Zahl der Quaderreihen ist jedoch noch wenig signifikant für die Wandwirkung, da innerhalb dieser Grundordnung **formale und farbliche Binnendifferenzierungen** vorgenommen wurden. Das Spiel mit Variation konzentrierte sich insbesondere auf die **unterste Quaderlage**, die verschiedentlich von dem darüber anschließenden, isodomen Mauerwerk abgesetzt wurde. Dafür stehen zwei grundsätzlich unterschiedliche Modi zur Verfügung. So kann die unterste Lage wie im tuskanischen Atrium (I/27) der Casa del Fauno oder dem soeben besprochenen Atrium der Casa di

⁴⁸³ PPM II (1990) 860–880 s. v. I 13,2, Casa di Sutoria Primigenia (O. Bardelli Mondini) 865 **Abb. 7**; Laidlaw 1985, 82.

⁴⁸⁴ PPM III (1991) 650–675 s. v. V 2,h, Casa del Cenacolo (F. Parise Badoni) 664–668 **Abb. 34–37. 42–43**.



Abb. 105: Casa di M. Epidius Sabinus (IX 1,22.29), Oecus (b1) mit figürlicher Darstellung in Quaderzone.

Sallustio als gerahmte Platte plastisch hervortreten. Durch Farbwechsel wird ein lebendiger visueller Rhythmus erzeugt. Die untere Steinlage kann aber auch die Form einer vortretenden, kleinteiligen Läufer-Binder-Reihe annehmen – so in den Fauces (7/53), in Triclinium (12/35), in der Alexander-Exedra und in den beiden Peristylen der Casa del Fauno⁴⁸⁵. Die Unterschiedlichkeit der genannten Kontexte zeigt an, dass diese Aufwand anzeigende Gestaltungsform in Höfen wie in Aufenthaltsräumen gleichermaßen zum Einsatz kam. An besonders prominenter und zudem gut sichtbarer Stelle konnte die Wand ornamental ‚aufgegliedert‘ werden. Mit dieser formalen Differenzierung konnte sich eine zusätzliche Akzentuierung durch Wandmalereien verbinden. Für die Alexander-Exedra lässt sich nur vermuten, dass die Kentaurendarstellung in dieser Zone angebracht war. Sicher belegt ist eine ‚Bebilderung‘ dieser unteren Quaderreihe in Oecus (b1) der Casa di M. Epidius Sabinus (IX 1,22.29; Plan 21; **Abb. 100. 105**). Läufer, die mit einer auffälligen, polychromen Marmorierung versehen sind, wechseln mit Bindern ab, die zum Träger figürlicher Darstellungen werden. Aufgrund der enormen Raumhöhe befinden sich die Darstellungen hoch über den Köpfen der Akteure. Sie fordern dazu auf, den Blick nach oben zu richten. Indem sie nicht im ‚Blickfeld‘ liegen, entziehen sie sich einer intensiven Detailbetrachtung auch wieder. Andernorts fällt die Hervorhebung der Zone eher einfach aus. So tritt in Ala (g) der Casa di M. Pupius Rufus (VI 15,5)⁴⁸⁶ an diese Stelle eine breite Faszie (**Abb. 106**)⁴⁸⁷. Es ist freilich nicht auszuschließen, dass solche Faszien häufiger als heute erhalten figürlich bemalt waren.

Auf eine **Binnendifferenzierung der Quaderreihen** kann aber auch **verzichtet** werden. Schließen an die Orthostaten, wie üblich, drei Quaderreihen an, so kann dies für ein besonders attraktives Farbspiel genutzt werden. In Ala (5) der Domus VI 14,12⁴⁸⁸ ergibt sich dieses aus einer

485 Weiterhin Vorraum von Cubiculum (15) der Casa dei Quattro Stili (I 8,17), vgl. PPM I (1990) 847–913 s. v. I 8,17, Casa dei Quattro Stili (F. Parise Badoni) 895 Abb. 79; Gallo 1989, 31; und Cubiculum (b) der Domus IX 2,17, hier mit Quadern, die nur durch Ritzlinien getrennt und in Farbe angegeben sind, vgl. PPM IX (1999) 41–57 s. v. IX 2,17 (V. Sampaolo) 43 Abb. 6; Laidlaw 1985, 281–284 Abb. 70.

486 PPM V (1994) 580–621 s. v. VI 15,5, Casa di M. Pupius Rufus (V. Sampaolo) 587 Abb. 13.

487 PPM V (1994) 390–408 s. v. VI 14,40 (I. Bragantini) 408 Abb. 36; Laidlaw 1985, 223f. Abb. 56.

488 PPM V (1994) 247–263 s. v. VI 14,12 (I. Bragantini) 250 Abb. 8.



Abb. 106: Casa di M. Pupius Rufus (VI 15,5), Ala (g).

symmetrischen Platzierung von Läufern und Bindern. Anstelle einer formalen Binnendifferenzierung der Quaderreihen untereinander tritt ein stärkerer Kontrast von Orthostaten- und Quaderzone. Wenn insbesondere in Cubicula überhaupt nur zwei Quaderreihen auf die Orthostaten folgten (s. o.), so verzichtete man auf die Heraushebung einer Reihe. Auch dann stellt sich ein formaler und farblicher Kontrast zwischen Orthostaten- und Quaderzone ein, wie sich an den Cubicula (g) und (i) der Casa del Cenacolo (V 2,h; Abb. 98)⁴⁸⁹ zeigt⁴⁹⁰.

Im Vergleich verschiedener Kontexte ersten Stils wird deutlich, dass die mannigfaltigen Variationsoptionen im Wandaufbau genutzt wurden, um jeweils singular gestaltete Räume zu entwerfen. Besonders differenzierte Formen der Wandgestaltung – gerahmte Sockelzonen, ein in Quaderplatten aufgelöstes Gurtband, polychrome Orthostaten wie auch eine hervortretende erste Quaderlage – treten überdurchschnittlich häufig in der Casa del Fauno und dort insbesondere in Aufenthalts- und Schauräumen auf. Das Haus lässt sich damit auch in Bezug auf die Wandgestaltung als ein besonders aufwendig ausgestattetes Haus beschreiben. In anderen Häusern sind entsprechende Gestaltungsformen im Ganzen seltener, folgen aber vergleichbaren Verwendungsprinzipien. Sie werden zur visuellen Differenzierung von Raum-Ensembles und Raumbereichen einerseits, zur Heraushebung und Nobilitierung von Räumen andererseits eingesetzt. Im Folgenden soll das Augenmerk zwei weiteren, besonders prunkvollen Elementen gelten: Scheinarchitekturen und Wandmalereien.

Visuelle Prestige-Elemente: Schein-Architekturen und Schein-Objekte

Stuck wird im ersten Stil eingesetzt, um Architektur-„Bilder“ zu entwerfen. Diese oszillieren zwischen einem konkreten Bezug auf reale Architekturglieder und einer ornamentalen Aufwertung der Wandzonen. Besonders weit reicht diese Verschränkung von Architektur und plastischem „Bild“ bei den Scheinarchitekturen.

⁴⁸⁹ PPM III (1991) 650–675 s. v. V 2,h, Casa del Cenacolo (F. Parise Badoni) 664–668 Abb. 34–37. 42–43.

⁴⁹⁰ PPM V (1994) 376–383 s. v. VI 14,38 (I. Bragantini) 377f. Abb. 1–3; Laidlaw 1985, 217–220 Abb. 54.



Abb. 107: Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3), Atrium (A), Scheintür zu Seiten des Tablinums.

In Atrien konnten **Scheintüren** die Existenz weiterer Räume suggerieren. So wird Tablinum (E) der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3) zu beiden Seiten von Türen flankiert – einer realen Tür und einer Scheintür (**Abb. 107**)⁴⁹¹. Scheintüren simulierten damit nicht nur eine gewisse Großzügigkeit (d. h. weitere am Hof gelegene Räume), sondern trugen vor allem dazu bei, Raumsymmetrie zu erzeugen. Auch an jenen Wandseiten, an denen keine realen Räume lagen, konnte dadurch eine vertikale Gliederung eingeführt werden. Als Scheinarchitektur im weiteren Sinn darf man auch die Simulation eines dorischen Frieses werten. Im Atrium testudinatum der Domus I 8,18 stellt ein solcher Metopen-Triglyphen-Fries das auffälligste Element des Wandaufbaus dar und dürfte den Blick in die Höhe gelenkt haben (**Abb. 108**)⁴⁹².

Häufiger noch wird im ersten Stil Scheinarchitektur in der Oberzone eingesetzt, um ein weiteres Geschoss zu simulieren. Solche **Scheingeschosszonen** treten in tuskanischen Atrien auf, wo sie dem enormen Raumvolumen der Oberzone eine gestalterisch aufwendige Einfassung verleihen und auf Cenacula-Architekturen anspielen⁴⁹³. Für die Casa del Fauno hat man eine solche ionische Scheingeschosszone in der Oberzone des Westatriums rekonstruiert. In der Oberzone von Vestibulum-Atrium (A) der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3)⁴⁹⁴ alternieren auf allen vier Seiten tuska-

⁴⁹¹ PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 189–191 Abb. 5–7; vgl. Barbet 2009, 30f.; Laidlaw 1985, 33.

⁴⁹² PPM I (1990) 914–918 s. v. I 8,18 (V. Sampaolo) 915 Abb. 1. 2.

⁴⁹³ Dickmann 1999, 70.

⁴⁹⁴ PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 195 Abb. 11. 12; weiterhin Leach 2004, 63.



Abb. 108: Domus I 8,18, Südostecke des Atriums, mit Metopen-Triglyphen-Fries.

nische Stuckpilaster mit Fensteröffnungen (Abb. 103). Scheingeschosse finden sich aber auch in den Oberzonen kleiner Cubicula, wo sie architekturlogisch keinen Sinn ergeben. Hier erfüllen sie die Funktion, den Blick in die Höhe zu lenken und dadurch das Raumvolumen erfahrbar zu machen. Dies gilt für das straßenseitig gelegene Cubiculum (4) am Peristyl der Casa della nave Europa (I 15,1.3; Plan 10), in dessen Oberzone eine Halbsäulenarchitektur mit dorischen Eckpilastern und ionischen Halbsäulen dargestellt ist (Abb. 102)⁴⁹⁵. Betont die untere Wandzone die Horizontale, wird durch die Scheinarchitektur der Oberzone ein vertikales Gliederungselement eingeführt, das den Raum noch höher erscheinen lässt. Ähnliches gilt für Cubiculum (15) der Casa di Sallustio (VI 2,4)⁴⁹⁶. In seiner Oberzone sind ionische Halbsäulen in illusionistischer Manier vor eine Wand in Opus quadratum gestellt. Cubiculum (a) der sehr kleinen Domus VI 15,9 besitzt eine Oberzone mit einer Stuckpilastergalerie. Ganz offensichtlich konnten auch in kleinen Häusern einzelne Räume durch entsprechende Decor-Elemente herausgehoben werden⁴⁹⁷.

Besonders spektakulär und zugleich singulär nimmt sich die Scheingeschosszone der Fauces in der Casa del Fauno aus: Hier ist auf beiden Wandseiten eine Prunkarchitektur in Stuck realisiert.

⁴⁹⁵ Aoyagi 1977, 118f. Abb. 62; PPM II (1990) 963–977 s. v. I 15,3, Casa della nave Europa (A. De Simone – V. Sampaolo) 967 Abb. 7.

⁴⁹⁶ PPM IV (1993) 87–147 s. v. VI 2,4, Casa di Sallustio (V. Sampaolo) 104–106 Abb. 28–30; Mau 1882, 32f.; zum illusionistischen Effekt auch Laidlaw 1985, 31f.

⁴⁹⁷ PPM V (1994) 680–691 s. v. VI 15,9 (V. Sampaolo) 682 Abb. 2–5.



Abb. 109: Casa dei Quattro Stili (I 8,17), Cubiculum (12), Clipeus in der Lünette der Westwand.

Die beiden einander gegenüber platzierten Prunkfassaden lassen sich nicht als logische Fortsetzung des Wandaufbaus im Obergeschoss vorstellen, sie entführen in eine andere Welt.

Nicht nur Schein-Architekturen, sondern auch Schein-Objekte konnten, in Stuck umgesetzt, in die Wandgestaltung Eingang finden. Tatsächlich wurde dafür jedoch nur eine Objektgruppe gewählt: große **Stuckclipei**. Im Fall von Cubiculum (12) der Casa dei Quattro Stili (I 8,17) ist der Clipeus in der Lünette eines relativ kleinen Raumes angebracht (**Abb. 109**)⁴⁹⁸, in der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3) in den Giebfeldern der Ost-Portikus⁴⁹⁹. In dem einfachen, kleinen Gebäude I 13,7, vielleicht ein Hospitium, findet sich der Clipeus in dem größeren Raum (7) über einem sehr einfachen Wandaufbau in der Oberzone⁵⁰⁰. Es sind folglich nicht besonders große oder aufwendig gestaltete Räume, in denen dieses Decor-Element zum Tragen kommt. Zudem ist es an unauffälliger Position, häufig verschattet und in großer Höhe angebracht und oft erst bei intensiver Betrachtung des Raumes wahrnehmbar. Es führt jedoch ein Spiel mit Medialitäten und Materialitäten ein, reichert die reale und imaginierte Architektur durch den Verweis auf eine ganz andersartige Objektgattung an.

Visuelle Prestige-Elemente: Wandmalerei

Figürliche Wandmalerei war im vorrömischen Italien als Ausstattung von Gräbern weit verbreitet⁵⁰¹. Den Verzicht auf diese Decor-Option in Häusern darf man daher als eine absichtsvolle Entscheidung werten. In Häusern gaben die stuckierten Wände eine Architekturlinse für das sich darin vollziehende Leben ab, während Gräber erst durch figürliche Malereien ‚belebt‘ wurden. Dennoch finden sich auch in Häusern ‚attraktive‘ Wandmalereien. Es handelt sich um die Wand belebende Muster, malerisch umgesetzte Architekturelemente, Stoffe und vegetabile Elemente,

⁴⁹⁸ PPM I (1990) 847–913 s. v. I 8,17, Casa dei Quattro Stili (F. Parise Badoni) 873 Abb. 45; D’Auria 2014, 57; Gallo 1989, 32 Abb. 23.

⁴⁹⁹ PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1–3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 207–211 Abb. 32. 33.

⁵⁰⁰ D’Auria 2014, 57 f. Abb. 4.

⁵⁰¹ Mit Parallelen zur häuslichen Ikonographie in Gräbern Italiens, sowie zu Häusern außerhalb Italiens, s. Seiler 2011, bes. 507–509.



Abb. 110: Protocasa del Centauro (VI 9,3-5), Fragmente mit Wellenband.

jedoch nur in Einzelfällen um figürliche ‚Bilder‘⁵⁰². Dieses Motiv- und Bildspektrum soll im Folgenden näher betrachtet werden.

Zu den **gemalten Mustern** zählen laufender Hund bzw. Wellenband, perspektivischer Mäander und perspektivisches Rhombenmuster.

Das Wellenband tritt bereits im proto-ersten Stil als gemaltes Decor-Element auf. Entsprechende Fragmente lassen sich im 4. und 3. Jh. v. Chr. in der Protocasa del Centauro (VI 9,3,5; **Abb. 110**)⁵⁰³, im samnitischen Haus unter der Fullonica di Vesonius Primus (VI 14,21,22) sowie im Andron der Casa della Conceria (I 5,2) nachweisen⁵⁰⁴. Im späteren 2. Jh. v. Chr. tritt dieses Decor-Element nur noch in Miniaturform und zudem in Randzonen der Wand auf. So findet es sich im Westatrium der Casa del Fauno in der Sockelzone, im Cubiculum (7) der Domus I 20,4 auf der Plinthe. Beliebte ist das Motiv jetzt auch auf Mosaiken, allerdings ebenfalls in untergeordneter Position. In Triclinium (14/34) der Casa del Fauno rahmt es den reitenden Bacchus-Amor (**Abb. 24**), während es in Triclinium (30/42) als ein der Wand entlang umlaufendes Band auftritt (**Abb. 55. 57**). In allen Kontexten erzeugt das Wellenband, das immer auf ein Schmuckband reduziert ist, eine Bewegung ‚nach vorn‘.

Der perspektivische Mäander stellt ein zweites, jedoch deutlich komplexeres Motiv dar, das an der Wand als gemaltes Band auftreten konnte. In den Fauces der Casa del Fauno besetzt dieses Motiv den Gurt zwischen Sockel- und Orthostatenzone, im Oecus (22) der Casa di Sallustio (VI 2,4) den Gurt zwischen Orthostatenzone und Quaderreihen (**Abb. 111**)⁵⁰⁵. In beiden Fällen werden plastisch hervorgehobene Übergangszonen durch einen gemalten Mäander zusätzlich akzentuiert, belebt und mit einer Richtung versehen. Auch am Boden findet sich das Mäanderband in ‚liminalen‘ Zonen. Im Tablinum der Casa del Fauno markiert es die Schwelle, im Triclinium (30/42) wird es zur Rahmung des Löwen-Emblemas (**Abb. 56**).

Während die beiden genannten Muster auf Decor-Bänder beschränkt bleiben, vermag der Rhomben-Decor größere Flächen zu füllen. Auch dieses gemalte Element bleibt jedoch auf die untere Wandzone beschränkt, kann hier die Sockelzone füllen. Dies gilt für die Prunkfauces der Casa del Fauno, für Cubiculum (7) der Domus I 20,4⁵⁰⁶, für Tablinum (J) von Domus VI 16,19,26⁵⁰⁷

⁵⁰² Die Klassifizierung ist entlehnt von de Vos 1977, 35; vgl. Barbet 2009, 27.

⁵⁰³ Nukleus 1 und 2, beide 4./3. Jh. v. Chr., s. Pesando 2008, 170; Esposito 2011, 443f. Taf. 21a; D’Auria 2014, 55.

⁵⁰⁴ Brun 2008, bes. 65f. Abb. 9f.; weiterhin Pesando 2008, 170; Torelli – Marcattili 2010, 42f.; Esposito 2011, Taf. 21a; Torelli 2011, 404 mit Verweis auf frühe Grabmalereien.

⁵⁰⁵ PPM IV (1993) 87–147 s. v. VI 2,4, Casa di Sallustio (V. Sampalao) 116f. Abb. 50. 51; Laidlaw 1985, 130f. Abb. 30.

⁵⁰⁶ PPM II (1991) 1071–1078 s. v. I 20,4 (B. Amadio – M. de Vos) 1076f. Abb. 7; D’Auria 2011, 456 Abb. 136b.

⁵⁰⁷ Laidlaw 1985, 240; D’Auria 2011, 456.



Abb. 111: Casa di Sallustio (VI 2,4), Oecus (22), perspektivischer Mäander.

sowie für Triclinium (c) und Cubiculum (g) der Casa di Sextus Pompeius Axiochus (VI 13,19)⁵⁰⁸. Wieder steht das Muster im Dienst einer Belebung der unteren Wandzone. Beliebte war der perspektivische Rhomben-Decor auch am Boden – hier allerdings in zentralen Positionen.

Im Tablinum (13/33) der Casa del Fauno nimmt ein Rauten-Opus sectile das gesamte Raumzentrum ein und wird durch einen weißen Mosaikstreifen regelrecht bildhaft gerahmt⁵⁰⁹. Mit einem Rhombenmuster bemalte Fragmente aus der Protocasa del Granduca Michele (VI 5,5) bezeugen, dass das Motiv auch als Decken-Decor eingesetzt werden konnte – hier möglicherweise im Tablinum des Hauses⁵¹⁰. Boden-, Sockel- und Decken-Decor konnten offenbar mit vergleichbaren, ‚belebenden‘ Rhombenmotiven belegt werden.

Dass die genannten Muster – Wellenband, Mäander, Rhomben – auf vergleichbare Effekte zielten, zeigt sich darin, dass sie miteinander kombiniert werden konnten. Ihre Wirkung potenzierte sich dadurch. Im Cubiculum (7) der Domus I 20,4 tritt zum laufenden Hund auf der Plinthe ein Rhomben-Decor in der Sockelzone hinzu. Besonders komplex fällt der visuelle Zusammenhang in den Fauces (7/53) der Casa del Fauno aus⁵¹¹. Am Boden zeigt das Paviment ein unruhiges (wenn auch nicht perspektivisch organisiertes) Dreiecksmuster, an der Wand folgt auf eine Sockelzone mit perspektivischem Rhomben-Decor ein Gurt mit Vorzeichnungen für einen perspektivischen Mäander. In diesem Zusammenspiel der Muster wird ihr visueller Effekt greifbar: Sie ziehen die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich, beleben die Wand, stellen aber durch ihre Dynamik bzw. Tiefenräumlichkeit die statische Logik des soliden, geschlossenen Wandaufbaus infrage.

Eine geradezu konträre Funktion erfüllt die **malerische Imitation von Stoffen**. In mehreren Räumen der Casa del Fauno (Cubiculum 17/28, Cubiculum 9/31 und der Alexander-Exedra) mag es sich bei den in der Sockelzone aufgemalten Vorhängen um nachträgliche Ergänzungen aus der Zeit des zweiten Stils handeln⁵¹². Dem ersten Stil weist Mau jedoch den Vorhangsockel in Exedra (18) der Casa dell’Ancora (VI 10,7) zu⁵¹³. Malerische Stoffimitationen treten darüber hinaus auch als ‚Wandbehang‘ in der Orthostatenzone auf. In Cubiculum (15) der Casa dei Quattro Stili (I 8,17) trägt eine der Orthostatenplatten der Alkoven-Westwand die Darstellung eines Fransenschals

⁵⁰⁸ Verzár-Bass u. a. 2008, 190; D’Auria 2011, 456; Oriolo – Zanier 2011, 482.

⁵⁰⁹ Auch Barbet 2009, 29.

⁵¹⁰ D’Auria 2010, 50; D’Auria 2011, 455 mit Taf. 25a.

⁵¹¹ Zur Herstellungstechnik solcher Friese, s. Laidlaw 1985, 24.

⁵¹² Eine Aufstellung der Vorhang-Sockel bei Strocka 1991, 103f., die sicher dem zweiten Stil zugehörigen Exemplare einschließend.

⁵¹³ Mau 1882, 38: „Der Teppichsockel hängt nur im Hause VI, 10, 7 (casa dell’Ancora, wo er in sehr geringen, aber wie ich glaube sicher zu constatierenden Resten erhalten ist) in unzweifelhafter Weise mit der Decoration ersten Stils zusammen.“



Abb. 112: Protocasa del Granduca Michele (VI 5,5), Fragmente einer gemalten Kassettendecke.

(Abb. 88)⁵¹⁴. In all diesen Fällen handelt es sich um Innenräume, in denen die Wandbemalung eine reiche Ausstattung mit Stoffen suggerierte.

Eine vergleichbare malerische Simulation realer Raumausstattung kam in den **perspektivisch gemalten Architekturelementen** zum Ausdruck. Sie sind erst in jüngeren Grabungen zutage getreten und mögen bis dato häufig nicht erkannt worden sein. Fragmente aus Domus VI 16,26-27 zeigen ein gemaltes, ionisches Kymation und einen perspektivisch gemalten Zahnschnitt. Einige weitere Fragmente lassen auf eine perspektivisch gemalte Kassettendecke schließen, die eine Holzdecke imitierte⁵¹⁵. Eine vergleichbare Ausstattung besaß das nach der Mitte des 2. Jhs. v. Chr. umgestaltete tuskanische Atrium der Protocasa del Granduca Michele (VI 5,5). Mit einem gemalten Zahnschnittgesims⁵¹⁶ und einer perspektivisch gemalten Kassettendecke mit zentralem Rosettenmotiv wurden auch hier illusionistische Elemente in den Wand-Decor eingeführt (**Abb. 112**)⁵¹⁷. Perspektivisch gemalte Architekturelemente wurden folglich eingesetzt, um Epistyl und Decke in Unteransicht zu simulieren. Für beide Zonen kam zwar auch Stuck-Decor infrage. Die malerische Umsetzung erlaubte es jedoch, diese Bereiche mit einer besonderen Raffinesse zu belegen.

Vegetabile Darstellungen sind im Haus auf Frieszonen beschränkt. Besonders häufig handelt es sich um den Gurt unterhalb des Epistyls, wodurch der konzeptionelle Status der Frieszone vieldeutig wird: Die Zone lässt sich als in Malerei (bisweilen auch in Stuck) umgesetzter Architektur-Decor, mithin als gemalter Architekturfries, auffassen, aber auch als in die Architektur eingeführter Bildfries. Beispiele finden sich im Tablinum (19) (**Abb. 113**) und im Oecus (22) der Casa di Sallustio (VI 2,4)⁵¹⁸ sowie im Cubiculum (6) am Peristyl der Casa della nave Europa (I 15,1,3; Plan 10; **Abb. 114**). Die Wahrnehmung hängt maßgeblich von der Präsentationsform ab. Meist handelt es sich wie in Tablinum (19) der Casa di Sallustio (Abb. 113) um gemalte Girlandenfriese – im genannten Fall entwickelt sich eine weiße Girlande auf violetter Grund. Der ‚malerische‘ Bild-Charakter der Darstellung steht hier im Vordergrund. Im Cubiculum (6) der Casa della nave Europa (Abb. 114) ist der Fries jedoch in Stuck umgesetzt und erinnert dadurch stärker an einen architektonischen Fries⁵¹⁹. Vegetabile Friese waren jedoch nicht auf den Bereich des Wandabschlusses festgelegt. Im Triclinium (31/44) der Casa del Fauno (Abb. 59) findet sich eine dem Tablinum der

514 PPM I (1990) 847–913 s. v. I 8,17, Casa dei Quattro Stili (F. Parise Badoni) 893 Abb. 77; de Vos 1977, 36 Taf. 34,31; Barbet 2009, 27; auf der gegenüberliegenden Alkoven-Ostwand nicht erhalten.

515 Seiler 2010, bes. Taf. 31–32; 2011, 501; mit einer Datierung dieser Wandmalereien in das 3./2. Jh. v. Chr. Auf dieser Grundlage ist es nicht möglich, die malerische Realisierung von Architekturgliedern als Übergang zum zweiten Stil aufzufassen; vgl. zur Decke Lipps 2018, 121.

516 D’Auria 2014, 56f. Abb. 1f. mit Vergleichen aus dem Grabkontext.

517 D’Auria 2011, 454–458 Taf. 24; vgl. Lipps 2018, 122.

518 Tablinum: PPM IV (1993) 87–147 s. v. VI 2,4, Casa di Sallustio (V. Sampaolo) 110f. Abb. 42a. 42b; Oecus (22): PPM IV (1993) 87–147 s. v. VI 2,4, Casa di Sallustio (V. Sampaolo) 115 Abb. 49.

519 PPM II (1990) 963–977 s. v. I 15,3, Casa della nave Europa (A. De Simone – V. Sampaolo) 971–974 Abb. 13–17; weiterhin Laidlaw 1985, 24.



Abb. 113: Casa di Sallustio (VI 2,4), Tablinum (19), Girlandenfries.



Abb. 114: Casa della nave Europa (I 15,1.3), Cubiculum (6), plastischer Rosettenfries.

Casa di Sallustio vergleichbare weiße Girlande auf violetter Grund auf einem Gurt, der Orthostatenzone und Quaderreihen trennt.

Unabhängig von der Platzierung sind es jedoch durchgängig repräsentative (große wie kleine) Aufenthaltsräume, in denen vegetabile Friese auftreten. Für Hofbereiche hat man eine andere Form der Präsentation von ‚Pflanzlichkeit‘ gewählt. Im Vestibulum-Atrium (A) der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3) waren die schmalen Füllbänder zwischen den oberen Quaderlagen mit Girlanden oder Zöpfen bemalt⁵²⁰. Ein ähnliches Füllmuster überliefert Mau für Peristyl (y) der Casa di M. Epidius Sabinus (IX 1,22.29; Plan 21) und das große Peristyl der Casa del Fauno⁵²¹. Dadurch hat sich der Effekt eingestellt, dass die Wand gewissermaßen vegetabil durchdrungen war – eine Vorstellung, die man insbesondere für Peristyle als adäquat erachtet haben dürfte.

Neben vegetabilen Friesen treten in Pompeji auch **figürliche Frieszonen** auf⁵²². Aus der Casa del Naviglio (VI 10,11) sind aus dem Areal von Oecus (16) Fragmente einer gelbgrundigen Frieszone mit Vogeldarstellungen bekannt, welche die Ausgräber noch in das 3. Jh. v. Chr. datieren (**Abb. 115**)⁵²³. In Domus VI 16,26-27 wird mit einem ionischen Kyma ein Fries mit marinen Monstern (Ketea) kombiniert, weitere Fragmente lassen auf Pferde-, Reiter- und Wagendarstellungen schlie-

⁵²⁰ PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 196 Abb. 13; Laidlaw 1985, 299f.

⁵²¹ Mau 1882, 102 Taf. 1 h. j; Laidlaw 1985, 299.

⁵²² Dies belegen jedoch erst neuere Funde, sodass die ältere Forschung angenommen hat, Friese seien in Pompeji immer vegetabil, s. de Vos 1977, 35 mit Taf 34,30 zu Triclinium (31/44).

⁵²³ Cassetta – Costantino 2006, 327–330, Taf. 96 f.; Cassetta 2011, 473 mit Taf. 30a; Pesando 2008, 167 Abb. 9.



Abb. 115: Casa del Naviglio (VI 10,11), Oecus (16) mit Vogeldarstellung.

ßen⁵²⁴. Wie schon bei der Mehrzahl der vegetabilen Friese verbindet sich auch hier der gemalte Fries mit dem Epistyl. Bildlichkeit wurde hoch über den Köpfen der Betrachter entfaltet, sodass diese ihren Blick nach oben ans Gebälk richten mussten, wenn sie die Bilder entdecken wollten. Während es sich bei dem Vogelfries um ein Natursujet handelt, das den vegetabilen Friesen verwandt ist, wird mit den Ketea in der Domus VI 16,26-27 ein dichter, aktionsreicher, wenn auch nicht narrativ angelegter Fries entfaltet.

Einen nochmals anderen Charakter besitzen **figürliche Malereien auf Stuckquadern**. Indem farblich gefasste Orthostaten und Quader zum Malgrund für figürliche Motive oder sogar Szenen werden, wird die Simulation eines architektonischen Wandaufbaus gestört. Es handelt sich um Monochromata, für die sich zwei Formen der Realisierung unterscheiden lassen. Im Fall monochromer Quader hebt sich der etwas dunklere Ton der Linienfarbe von der Farbe des Hintergrunds ab. Raffinierter noch kann die Zeichnung bei marmorierten Quadern ausfallen, bei denen das Bild in die Marmoradern ‚hineingezeichnet‘ ist⁵²⁵.

Zu den Darstellungen auf monochromem Grund gehört das in einem Aquarell überlieferte Kentaurengelage der Alexander-Exedra (Abb. 45)⁵²⁶. Darüber hinaus scheint laut Mau auch ein Gefäß auf der Läufer-Binder-Reihe dargestellt gewesen zu sein⁵²⁷. Gleich mehrere figürliche Monochromata in Rot-Braun- und Beigetönen haben sich in dem auf das Peristyl geöffneten Oecus (b1) der Casa di M. Epidius Sabinus (IX 1,22.29) erhalten (Plan 21; Abb. 100. 105)⁵²⁸. In der Läufer-Binder-Reihe fungieren die sehr schmalen Binder als Bildträger. Auf der Westwand handelt es sich um eine Muse mit Lyra und einen tanzenden Satyr, auf der dem Eingang gegenüberliegenden Nordwand um eine sitzende Frauenfigur mit einem kleinen Gefäß in der Rechten, eine stehende männliche Figur mit Schwert, eine weibliche Figur mit langem Gewand sowie eine in Dreiviertelansicht gezeigte weibliche Figur. Handlung ist ganz zurückgenommen, die Quader zeigen jeweils

⁵²⁴ Seiler 2011, 504 Taf. 31c. 32a–c.

⁵²⁵ Zum Folgenden Gallo – Iorio 2007.

⁵²⁶ Der Unterschied ist bereits bei Mau 1882, 51 beobachtet; aufgegriffen bei de Vos 1977, 35.

⁵²⁷ Mau 1882, 51.

⁵²⁸ PPM VIII (1998) 956–1044 s. v. IX 1,22.29, Casa di M. Epidius Sabinus (V. Sampaolo) bes. 1013 Abb. 98. 99; de Vos 1977, 35; Laidlaw 1985, 34. 276 f. Abb. 68; Gallo – Iorio 2007, bes. 37; Gallo 2015/16, 49.

Einzelfiguren⁵²⁹. Durch das Alternieren von Bildern und marmorierten Läufern entsteht ein regelhafter Rhythmus, der an einen dorischen Fries erinnert. Die Bilder werden beiläufig präsentiert, sind dem architektonischen Wandaufbau untergeordnet – ein Eindruck, der durch ihre Monochromie noch einmal verstärkt worden sein dürfte. Sie bleiben jedoch aufgrund ihrer ikonographischen Reduziertheit auch aus größerer Ferne verständlich⁵³⁰.

Daneben konnten Bilder auch marmorierte Quader als Träger nutzen. In der Alexander-Exedra gilt dies für einen mit gelber Marmorimitation versehenen Quader, in dessen Marmoräderung ein Vogel ‚eingeschrieben‘ war⁵³¹. In Cubiculum (d) der Domus VI 14,40 sind für die kleinteiligen Spiegelquader monochrome Darstellungen überliefert, die auch hier mit der Quaderäderung spielten: eine Frau, die ein Gefäß in ein Becken ausgießt und von einer geflügelten Figur beobachtet wird, sowie eine geflügelte Frau, die einen Pfau führt⁵³². In Tablinum (J) der Domus VI 16,19.26 war auf den Orthostaten eine Meerlandschaft aufgemalt⁵³³. Mehrere figürliche Wandmalereifragmente stammen schließlich aus einem Schuttkontext der Casa di Championnet (VIII 2,1), darunter eines mit der Darstellung eines geflügelten Genius/Amor⁵³⁴. Indem in den genannten Fällen die Figuren mit einer Marmoräderung zusammenfielen, wird die simulierte Materialoberfläche zum ‚Suchbild‘. Konzentriert sich die Wahrnehmung allerdings auf das Bild, so geht dies auf Kosten der Materialität des Stuckquaders (und mit ihm der Wand). Nimmt man den Quader mit seiner Äderung als solchen wahr, so verliert sich das Bild.

Zusammenfassend zeigt sich, dass Malerei ersten Stils ganz Unterschiedliches leistete. In der unteren Wandzone (Plinthe/Sockel) sind es vornehmlich in sich bewegte Muster, welche die Wand aktivieren, damit aber den architektonischen Charakter des Wandbildes infrage stellen. Ornamentalisierung führt hier zu ‚Destabilisierung‘. In der Mittelzone stellt sich ein solcher Effekt mit ganz anderen Mitteln ein. Die auf die Orthostaten und Quader gemalten Bilder sind auf Augenhöhe, häufiger noch über den Köpfen der Betrachter angebracht. Hier ist es die Bildpräsentation, die zu einer ‚Destabilisierung‘ der Wand beiträgt. Figürliche Bilder werden auf dem (stuckierten) Architektur-Bild präsentiert und treten mit diesem in Konkurrenz, indem sie aus dieser Darstellungslogik ausbrechen. Der Orthostat bzw. Quader wird zum Bildgrund, sein Randschlag zur Bildrahmung. Auf solchen ‚Bildtafeln‘ wird ein breites thematisches Spektrum präsentiert, das von Tierbildern über Objektdarstellungen, genrehafte Szenen, Landschaftsdarstellungen, Satyrn und Musen bis zu einer mythologischen Gelageszene reicht. Noch einmal anders nimmt sich die Gestaltung des Epistyls aus. Die vegetabilen wie figürlichen Friese bedienen eine doppelte Logik, indem sie als Bildfries wie als Architekturfriese wahrnehmbar sind. Die architektonische ‚Konkretheit‘ der Wandimagination wird auch in der Epistyl- und Deckenzone gewahrt, tritt hier doch die Malerei in den Dienst einer illusionistischen Architekturdarstellung. Die besondere Raffinesse lag darin, dass man eine solche Ausstattung in fiktiver Malerei realisierte und dadurch einen Trompe l’oeil-Effekt erzielte. Stuckierter Wandaufbau und gemalte Elemente verbanden sich aufs Unmittelbarste miteinander.

529 Gallo – Iorio 2007, 31f. schlagen verschiedene motivische Gruppen vor. Tatsächlich schließen sich Satyr und Muse etwas enger zusammen, auf der Westwand fällt es mir aber schwer, eine Gruppe von vier Darstellungen von der „sfera del mondo agonistico“ inspiriert zu sehen. In dem Schwerträger und der benachbarten Frau Hausherr und Hausherrin erkennen zu wollen, strapaziert m. E. die Darstellungen zu stark.

530 Gallo – Iorio 2007, 30–32 bes. Abb. 20; Seiler 2011, 507 bes. Anm. 20.

531 Gallo – Iorio 2007, 31 postulieren dies auch für die Gefäßdarstellung, für die Mau 1882, 51 jedoch eine andersartige Darstellungsweise erwähnt.

532 PPM V (1994) 380–408 s. v. VI 14,40 (I. Bragantini) 397 Abb. 14; Mau 1882, 116; de Vos 1977, 35f.; Laidlaw 1985, 34; Marano 2010, 66; Cassetta 2011, 477f.

533 Pernice 1938, 34 Taf. 7, 3–4; Seiler 2011, 501; PPM V (1994) 890–929 s. v. VI 16, 26 (V. Sampaolo) 909f. Abb. 39; 911 Abb. 42.

534 Ausführlich de Vos 1977, 34f.; PPM VIII (1998) 24–61 s. v. VIII 2,1, Casa di Championnet I (V. Sampaolo); erneut Barbet 2009, 26.

Zusammenfassung: Architektur als ‚Bild‘ und ‚Ornament‘

Der Wandaufbau ersten Stils simuliert mit Sockelzone, Orthostaten, Quaderzone, Epistyl und Oberzone die Wandstruktur eines aufwendigen, in Stein realisierten, geschlossenen Quadermauerwerks⁵³⁵. Der Wand-Decor stellt damit ein Bild von Architektur vor, das mit der realen Architektur interferiert, auf diese konkret bezogen ist. Indem Architekturglieder in Stuck umgesetzt sind, sind sie auch in ihrer Plastizität der Dreidimensionalität von Architektur angenähert. Dem Bildbetrachter wird suggeriert, er befinde sich in einem aufwendig gestalteten Architekturraum.

Gleichzeitig unterlaufen verschiedene Decor-Elemente den Eindruck, dass der Wand-Decor eine ‚reale‘ Wand zeige⁵³⁶. Die Stuckwände präsentieren Orthostaten nicht in der Sockelzone, wo sie aus statischen Gründen Sinn ergeben würden, sondern versetzen sie als optisch attraktive Hauptelemente in die Mittelzone der Wand. Hier können die großen Quader nicht nur liegend, sondern (statisch gesehen problematisch) auch stehend wiedergegeben sein⁵³⁷. Der Oberkörper eines stehenden erwachsenen Betrachters wird so von großformatigen Platten hinterfangen. Indem die Mittelzone durch Orthostaten besetzt ist, sind es üblicherweise nur drei Quaderreihen, die bis zum Epistyl folgen, wohingegen eine reale Wand ausschließlich aus solchen Quaderlagen besteht. Im stuckierten Wandaufbau können diese Reihen, wiederum für einen realen Wandaufbau unlogisch, in sich weiter differenziert sein, indem die unterste Quaderlage leicht vorspringt. Besonders deutlich zeigt sich die Spannung zwischen realem Wandaufbau und Wandornament an den Raumecken⁵³⁸. Die Quader können hier optisch in die Wand einbinden und darin den Wandaufbau logisch korrekt repräsentieren. Dies ist etwa im tuskanischen Atrium und in Cubiculum (10/32) der Casa del Fauno, aber auch in Ala (42) der Casa di Sallustio (VI 2,4)⁵³⁹ (Abb. 116) der Fall. Sehr viel häufiger stoßen die Eckquader jedoch als Decor-Flächen aneinander, wodurch der Wandaufbau stärker ornamentalisiert wird. Dieses pseudoisodome Schema findet sich in Raum (31/44) am nördlichen Peristyl der Casa del Fauno, in Cubiculum (d) der Domus VI 14,38⁵⁴⁰ oder in Oecus (b1) der Casa di M. Epidius Sabinus (IX 1,22.29; Plan 21; Abb. 100. 105). Die beiden Ecklösungen scheinen nicht mit verschiedenen Wertigkeiten belegt, sondern als optische Variationen geschätzt worden zu sein. Auch der Wandabschluss durch das Epistyl erweist sich als nur bedingt architektonisch gedachte Formel. Dies zeigt sich daran, dass das Epistyl dort, wo es durch Raumöffnungen wie Türen unterbrochen wird, unorganisch abbricht⁵⁴¹. Vor allem aber stellt das Epistyl im Wandaufbau nicht den oberen Abschluss dar, sondern trennt die Mittel- von der Oberzone⁵⁴². Durch diese logischen Brüche gibt sich der Wand-Decor als bildhaft zu erkennen. Zwar rekurriert er auf konkrete architektonische Versatzstücke, ohne diese jedoch in eine logisch plausible Wandstruktur zu überführen. Der Wandaufbau verweist somit zwar einerseits auf eine Quaderwand, andererseits ist er durch seine Ornamentalisierung ästhetischen Gesetzen verpflichtet.

Die ornamentale Wirkung der Wand wird durch den Einsatz von Farbigkeit gesteigert. Die Farbe von Quaderspiegel und Randschlag konnte sich unterscheiden – was wiederum jeder Strukturlogik eines Bauteils widerspricht. Unnatürlich wirkt weiterhin die leuchtende Monochromie der Quader, die auf die Angabe einer Oberflächentextur verzichtet. Auch die marmorierten Quader, die sich prinzipiell für eine realistischere ‚Darstellung‘ von Stein anbieten würden, werden jedoch für

535 Corlàita Scagliarini 1974, 7–10; Clarke 1991, 33f.

536 So etwa Clarke 1991, 34; unlogisch-unrealistische ‚Tendenzen‘ gehören für ihn an den Übergang zum zweiten Stil. Im Gegensatz dazu spricht Jones 2019, 41 wenig überzeugend von einem beliebigen („random“) Aufbau der Wand.

537 So auch Clarke 1991, 39; Ling 1991, 15; anders die Orthostatenplatzierung im Osten, s. Westgate 2000, 265f.

538 Bei Laidlaw 1985, 25 sind die beiden im Folgenden diskutierten Schemata als „interlocking structural pattern“ versus „continuous pseudo-isodomic pattern“ bezeichnet; vgl. Laidlaw 1975, 44; Laidlaw 1985, 25–28 mit Appendix S. 334–337; die chronologische Relevanz dieser ‚Typologie‘ ist umstritten, vgl. Barbet 2009, 25f.

539 PPM IV (1993) 87–147 s. v. VI 2,4, Casa di Sallustio (V. Sampaolo) 147 Abb. 105.

540 PPM V (1994) 376–383 s. v. VI 14,38 (I. Bragantini) 377f. Abb. 1–3.

541 Mau 1902, 180.

542 Mau 1902, 180.



Abb. 116: Casa di Sallustio (VI 2,4), Ala (42).

einen ganz anderen Effekt genutzt. Mit ihren Kreis- und Ovalmustern entwickeln sie ein ornamentales Eigenleben (Abb. 105. 115). Die unregelmäßigen Maserungen treten in einen offensichtlich gewünschten Kontrast zur geometrisch-rechtwinkligen Struktur des Wandaufbaus und bewirken dadurch eine Verlebendigung der Wandzone. Besonders offensichtlich tragen die rhythmisierten Orthostaten- und Quaderfarben zu einer Ornamentalisierung der Wand bei.

Eine noch weitergehende Verschränkung von Architektur, ‚Ornament‘ und ‚Bild‘ leisten die Wandmalereien, die in die Stuckwände Eingang finden. Gemalte ‚Ornament‘-Muster verstärken die Ornamentalisierung und stellen den Wandaufbau infrage. Gemalte Objekte, insbesondere Stoffe, präsentieren hingegen real denkbare Objekte und stehen ganz im Dienst einer Verdinglichung der Wand. Perspektivisch gemalte Architekturfriese führen zwar das plastisch vorgestellte Architektur-bild fort. Indem sie jedoch einem ganz anderen Darstellungsmodus folgen – an die Stelle ‚realer‘ Stuckquader treten perspektivische ‚Schein‘-Elemente –, wird der Status des Architektur-Bildes einmal mehr ambiguisiert. Besonders weit geht diese Infragestellung der Wand schließlich dann, wenn die Stuckquader als Bildträger in Anspruch genommen werden. Architektur wird zum ‚Ornament‘, das ‚Ornament‘ zum Bildgrund.

2.4 Wand-Decor im Kontext: Differenzierung von Raumeinheiten und Funktionsbereichen

Bisher sind Decor-Formen ersten Stils im Hinblick auf ihre Vielfältigkeit und auch ihre vielfältigen Kombinationsmöglichkeiten betrachtet worden. Diese Vielfalt machte es möglich, Decor-Formen einzusetzen, um innerhalb eines Hauses visuelle Zusammenhänge herzustellen, aber auch Funktionsbereiche und Raumeinheiten voneinander abzusetzen. So hat sich am Beispiel der Casa del Fauno gezeigt, dass über farblich abgestimmte Sockelzonen, die Wahl liegender schwarzer Orthostaten und eine farblich vergleichbare Oberzone optische Korrespondenzen zwischen Atrium, Alae und Tablinum hergestellt wurden. Durch abweichende Details – insbesondere durch das Versetzen der Wandzonen – wurden Alae und Tablinum aber zugleich als eigenständige Raumeinheiten kenntlich gemacht.

Dieses Prinzip bestätigt sich an der Casa di Sallustio (VI 2,4)⁵⁴³. Atrium und Alae (Abb. 84. 94. 116) besitzen mit roter Plinthe, gelbem Sockel und schwarzer Orthostatenzone denselben Aufbau, die Zonen sind jedoch in der Höhe leicht gegeneinander versetzt⁵⁴⁴. Im Atrium folgt darüber eine purpurne Faszie, in den Alae ein Gesims. Vor allem unterscheiden sich die anschließenden Quaderreihen. Im Atrium (Abb. 84. 94) alternieren in der untersten Quaderreihe rote und gelbe Paneele, in der zweiten Reihe gelbe und violette sowie gelbe und rote Quader, in der dritten Reihe handelt es sich um dunkle und helle Marmorimitationen, bevor die Wand mit einer violetten Faszie und Kyma abschließt. Die Alae (Abb. 116) besitzen nur zwei Quaderreihen, bei denen marmorierte Quader in Gelb, Rot und Violett alternieren; darüber schließt ein großes gelbes Paneel, eine Faszie und das Kyma an. Im Tablinum (19) (Abb. 95) folgt auf eine weiße Plinthe ein gelber Sockel, der hier knapper ausfällt, um auf gleicher Höhe wie der Atriumsockel abzuschließen⁵⁴⁵. Darüber schließen sich große gerahmte, horizontale, ebenfalls schwarze Orthostaten an, sodann ein Gurt, zwei Quaderreihen mit dem Wechsel der Farben Violett, Gelb, Grün und Rot sowie verschiedenen Marmorierungen. Auf Höhe des Zahnschnittgesimses des Atriums ist ein vorspringender violetter Gurt mit einer in Weiß aufgemalten Girlande platziert. Die anschließende Reihe von Paneelen in Purpur und Marmorimitationen wird begrenzt durch eine Faszie, den Abschluss bildet das Kyma. Diese kleinteiligen Beobachtungen führen damit noch einmal vor, wie durch den Wand-Decor Ensembles hergestellt, aber auch eigenständige Raumpartien markiert werden können.

Solche Differenzierungen konnten nicht nur zur Strukturierung ganzer Wohnbereiche, sondern auch zur Binnengliederung von Cubicula eingesetzt werden. Sie eignen sich als Testfall, um die Decor-Prinzipien, die bei solchen Differenzierungen zum Tragen kommen, konkreter zu beschreiben. In Cubiculum (3) der Casa del Centauro (VI 9,3,5; Abb. 93)⁵⁴⁶ unterscheiden sich Vorraum und Alkoven sowohl hinsichtlich des Detailreichtums als auch hinsichtlich des Decor-Maßstabes. Im Vorraum folgt auf einen grün marmorierten Sockel ein in kleine Quader zergliederter Gurt, darüber horizontal platzierte, schwarze Orthostaten, eine gelbe Faszie, ein Gesims und in der Oberzone zwei polychrome Quaderreihen, eine blaue Frieszone sowie ein zweites Gesims mit Epistyl. Im deutlich niedrigeren, zudem über eine Stufe gegenüber dem Vorraum abgesetzten Alkoven wird die Wandordnung kleinteiliger aufgelöst. An Plinthe und Sockel schließen anstelle von Orthostaten zwei polychrome Quaderreihen an, die in sich in Läufer und Binder strukturiert sind; darüber folgen ein schmaler Fries und Gebälk, das zweite Gesims entfällt. Anderorts wurden für den Alkoven die kleinteiligeren, vertikalen Orthostaten, im Vorraum indes liegende, schwarze und damit auch größere Orthostaten gewählt. Von einem kleinteilig gestalteten, niedrigen Alkoven blickt man folglich in einen ‚Größe‘ suggerierenden Vorraum, in dem die Quadergrößen häufig auch tatsäch-

⁵⁴³ Maßstäbliche Umzeichnungen von Atrium (10) und Ala (17) bei Laidlaw 1985, Taf. 12. 13a.

⁵⁴⁴ Mau 1882, 20–23; Laidlaw 1985, Abb. 27–29; PPM IV (1993) 87–147 s. v. VI 2,4, Casa di Sallustio (V. Sampaolo) 94–111 Abb. 10–22. 26. 31–34. 42.

⁵⁴⁵ Mau 1882, 23–26.

⁵⁴⁶ PPM IV (1993) 819–859 s. v. VI 9,3,5, Casa del Centauro (I. Bragantini) 823–826 Abb. 10–15.

lich größer ausfallen. Indem das Epistyl in beiden Raumteilen auf derselben Höhe angebracht ist, im Alkoven aber eine niedrigere Decke, im Vorraum eine häufig ungestaltete Oberzone folgt, wird den Räumen ein ‚begreifbares‘, haptisch erlebbares Maß eingeschrieben. Dabei geht es weniger um einen durch den Wandstuck vorgestellten ‚Wandschirm‘, denn um eine Bezugnahme auf den wahrnehmenden Betrachter⁵⁴⁷.

Ausgehend von der visuellen Differenzierung, die innerhalb von Cubicula vorgenommen wird, lässt sich noch einmal grundsätzlicher nach dem Umgang mit visuellem Detailreichtum und Decor-Maßstäben fragen. Die vorausgegangenen Beobachtungen legen nahe, dass diese beiden Gestaltungsoptionen in Bezug auf spezifische Rezeptionshaltungen (Vorübergehen oder Verweilen), spezifische Handlungsformationen und den sozialen Betrachtungsrahmen (‚Raumprestige‘) konzipiert werden.

2.5 Decor-Maßstab und Raumvolumen

Der Decor-Maßstab hängt in den frühen Häusern von dem jeweiligen Raumvolumen ab. Für die großen Hofbereiche wird ein großer Maßstab gewählt, d. h. die absolute Größe von Orthostaten und Quadern fällt hier erheblich größer aus als in kleinen Räumen. Blickte man in der Casa del Labirinto vom Cubiculum (24) mit seinen kleinen Quadern ersten Stils (Abb. 139) durch die Türöffnung in das Ostatrium mit seinen großen Quadern, fiel der Wechsel der Decor-Skalen ganz unmittelbar ins Auge. In der Casa del Fauno wird ein solcher Kontrast am Westatrium erfahrbar, wo der großformatige Wandaufbau des Atriums mit den kleinen Quadergrößen der Fauces (7/53) kontrastiert. Am Nordperistyl ist auf diese Weise die Schaunische (34/50) gegenüber den Rückwänden des Hofes herausgehoben. In den Cubicula mit Vorraum und Alkoven kommt ein vergleichbares Prinzip der Größendifferenzierung zum Ausdruck (vgl. Abb. 64)⁵⁴⁸.

Die vom Betrachter wahrgenommene Größe des Decors ergibt sich folglich einerseits aus den visualisierten Quadergrößen, andererseits aus der realen Distanz des Betrachters zur Wand. Indem nahsichtig wahrgenommene Quader in kleinen Räumen klein, fernsichtig wahrgenommene Quader der großen Atrien groß gezeigt werden, wird die Intimität kleiner Räume intensiviert, die Grandezza großer Räume zusätzlich gesteigert. Schon durch den Decor-Maßstab werden Räume mit einer Atmosphäre versehen. Zugleich wird dadurch eine betrachterabhängige Perspektive auf die Wand *suggestiert*. Bereits der erste Stil zielt folglich darauf ab, bestimmte Betrachterperspektiven zu stimulieren. Dies geschieht jedoch anders als im zweiten Stil (meist) nicht durch eine illusionistische Architekturmalerei, sondern durch die Skalierung von Decor-Größen. Dementsprechend werden Licht und Schatten auch nicht malerisch, sondern durch die real gegebenen Lichtverhältnisse erzeugt. Große Räume wirken großzügiger, kleine Räume intimer.

2.6 Decor-Reichtum und Raumqualität

Die Raumwirkung hängt nicht nur vom Decor-Maßstab, sondern auch vom Detailreichtum der Wandgestaltung ab. Dieser kommt im Spiel mit kleinteiligen und großflächigen Formen, mit Monochromie und Polychromie, mit Ornamentalität und Bildlichkeit zum Ausdruck.

Der gezielte Einsatz von Decor-Aufwand bestätigt sich zunächst im Aufbau der Wand selbst. Die Sockelzonen bleiben (meist) undifferenziert, ebenso wie der Wandabschnitt oberhalb des Epistyls. Der gestalterische Fokus liegt damit auf jenen Zonen, die auf Oberkörperhöhe des stehenden Betrachters ansetzen und bis leicht über Kopfhöhe (der Durchgangshöhe der Türen)

⁵⁴⁷ Anders Mau 1902, 181.

⁵⁴⁸ s. o. S. 157–171.

hinaufreichen. Innerhalb dieser zentralen Zone alternieren großflächig gestaltete Bereiche, welche die Wand beruhigen (Orthostaten und Quaderreihen), mit kleinteilig gestalteten Zonen des Übergangs (Gurte, Faszien, Kyma reversa etc.). Diese Übergangsbereiche sind schon per se kleinteilig, können aber noch weiter differenziert werden. Perspektivische Mäander und Girlandenfriese treten besonders häufig in solchen ‚Frieszonen‘ auf. Werden figürliche Darstellungen auf Quadern eingeführt, so handelt es sich häufig um die erste, kleinteilige und zudem plastisch vorspringende Quaderreihe eines Raumes. Während die großen Flächen dem Raum Ruhe und Kohärenz verleihen, unterhalten die kleinteilig gestalteten Flächen das Auge. Der Umgang mit Farbigkeit verstärkt diese Wirkung. Die Sockelzonen bleiben (meist) monochrom und werden nur in besonders aufwendigen Räumen zum Träger von malerischem Decor – Vorhangdarstellungen oder Rautenmustern. Große liegende Orthostaten sind in ihrer Farbigkeit oft ganz zurückgenommen.

Jenseits der einzelnen Wand sind Decor-Aufwand und Detailreichtum ein Gestaltungsmerkmal, das es erlaubt, Räume mit unterschiedlichem Aufwand sowie mit unterschiedlichen Atmosphären zu belegen.

Atrien und Peristyle verbindet ein großflächiger Wandaufbau, der im Einsatz großer, liegender, schwarzer Orthostaten seinen Ausdruck findet. Sie erzeugen eine ruhige Hofwirkung. Kleinteiligkeit und Aufwand kann sich hier in aufwendigen Rahmungen der Quader zeigen. Auch eine plastisch vorspringende untere Quaderlage kann in den Höfen als kleinteiliges Decor-Element eingeführt werden, auch wenn es relational zu den Cubicula einen größeren Maßstab annimmt. Gegenständliche und kleinteilige Malereien fehlen weitgehend. Ausnahmen stellen perspektivisch gemalte Kassettendecken sowie die vegetabile Bemalung der Quaderspiegel dar. Schon im ersten Stil darf man daher annehmen, dass der Decor der Höfe darauf angelegt war, eine schnelle visuelle Orientierung zu leisten. Er reagierte auf einen Betrachter, der sich fortbewegte und sich nicht auf eine intensive Wahrnehmung einließ.

Eine solche Ordnungsleistung wird dadurch befördert, dass in den Höfen vertikale Gliederungselemente zum Einsatz kommen. In den Atrien wird eine Vertikalordnung über Türdurchgänge hergestellt, im Peristyl leisten dies Putzpilaster, die mit den Vollsäulen korrespondieren. Indem der Quaderaufbau auf Türöffnungen am Atrium bzw. auf die Pilaster am Peristyl Bezug nimmt, wird ein symmetrisierter und rhythmisierter Raumeindruck angestrebt⁵⁴⁹. Ganz anders dürfte die Wirkung in Atrien mit unregelmäßig platzierten Räumen ausgefallen sein. Dort musste sich der Wand-Decor an die zur Verfügung stehenden Restflächen anpassen. Wenn eine Atriumsseite nicht von Türen durchbrochen war, so stellte sich dieselbe Decor-Aufgabe wie in Peristylen. Die Wand konnte durch Putzpilaster gegliedert werden (Domus I 20,4). Decor konnte aber auch eingesetzt werden, um eine Raumsymmetrie wie im Fall der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3) optisch durch Scheintüren zu ergänzen (Abb. 107).

Kleinteiligkeit, Detailreichtum und Polychromie des Decors werden zuvorderst in den **Aufenthaltsräumen** entfaltet – und zwar insbesondere in den großen Prunkräumen (Triclinia, Oeci, Exedrae). Häufig kommen vertikale, polychrome Orthostaten zum Einsatz, die den Räumen eine kleinteiligere Struktur verleihen. Zonen des Übergangs werden mit besonderem Aufwand belegt – sei es, dass der Gurt zwischen Sockel und Orthostaten in eine Quaderreihe aufgelöst wird, die untere Quaderreihe als Paneel vorspringt oder die Übergangszonen mit gemalten Friesen (Mäander, vegetabile oder figürliche Friese) belegt werden. Besondere Aufmerksamkeit zieht die Ausstattung auf sich, wenn auf den Stuckquadern figürliche Darstellungen angebracht sind. Zu den Aufmerksamkeit erzeugenden Decor-Elementen zählen auch Scheinobergeschosse. Besitzt ein Haus wie die Casa del Fauno mehrere große Aufenthaltsräume, so fällt ihr Decor nie identisch aus.

Decorativer Detailreichtum ist jedoch nicht auf große Aufenthaltsräume beschränkt, sondern findet sich auch in einzelnen Cubicula. Auch diese konnten durch atmosphärische Differenzierungen kontrastierend aufeinander bezogen werden. So fällt der Decor der Cubicula (4) und (6) am

549 Corlàita Scagliarini 1974, 6; Dickmann 1999, 71.

Peristyl der Casa della nave Europa (I 15,1.3; Plan 10) deutlich verschieden aus. Während das langgestreckte Cubiculum (4) (Abb. 102) in der Oberzone mit einer Scheinarkade ausgestattet ist und dadurch besonders hoch wirkt, schließt in Cubiculum (6) (Abb. 114) die Oberzone mit einem auffälligen plastischen Rosettenfries ab. Folglich wird in beiden Cubicula der Blick in die Höhe gelenkt, der Effekt wird jedoch mit ganz unterschiedlichen Mitteln erreicht. Wand-Decor wird eingesetzt, um Variation herzustellen.

Zusammenfassend zeigt sich, dass Kleinteiligkeit und Decor-Aufwand auf die Betrachterhaltungen reagieren. So kumulieren in den großen Aufenthaltsräumen, in denen man mit einer intensiven Betrachtung des Decors rechnen kann, verschiedene Differenzierungsformen – gerahmte Sockel und stehend-polychrome Orthostaten, in Quaderreihen überführte Gurtzonen und aufwendig gestaltete, untere Quaderlagen. Hier finden sich denn auch besonders spektakuläre gemalte Elemente. Decor ist schon im ersten Stil darauf angelegt, das Auge zu unterhalten.

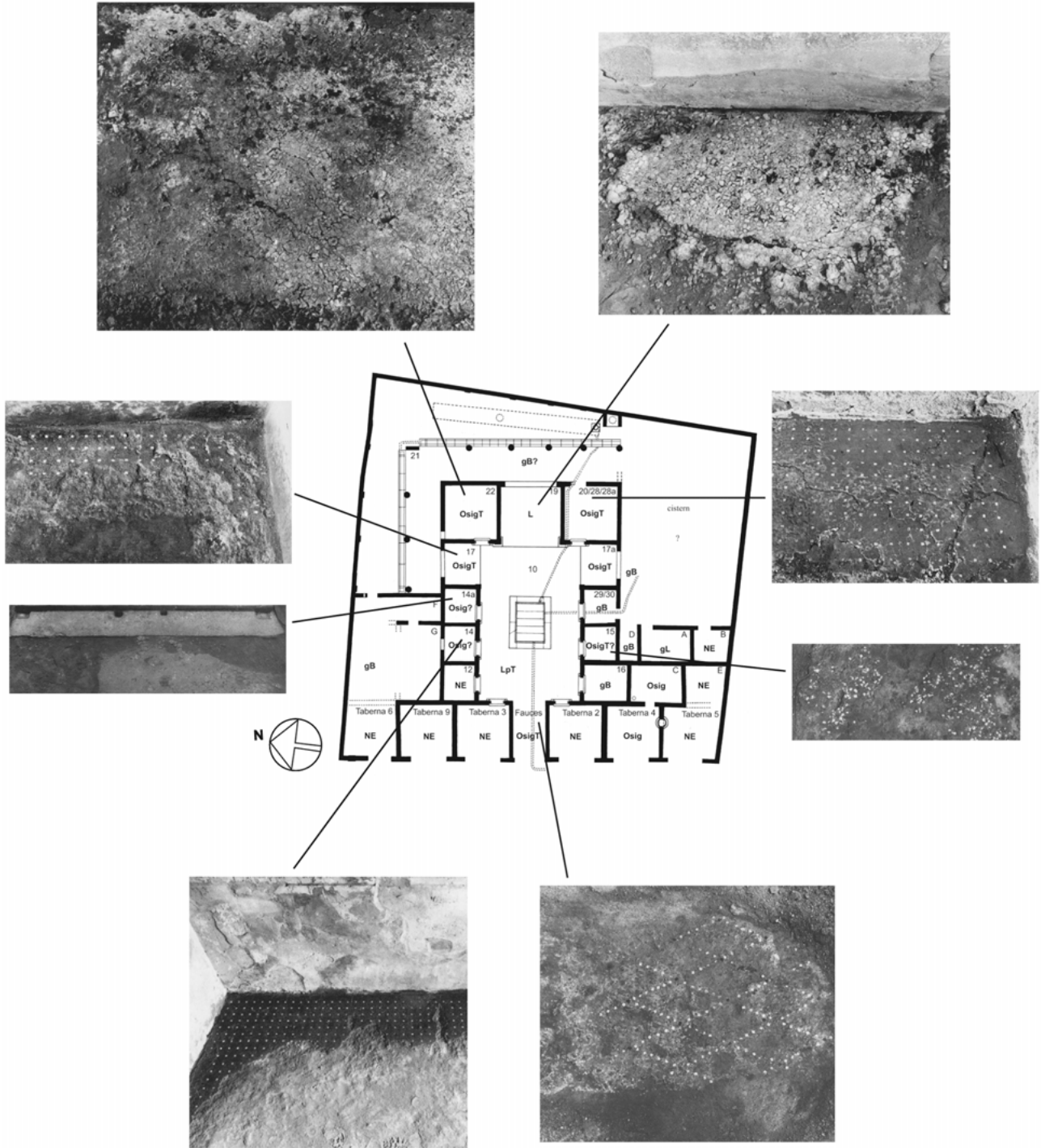
2.7 Paviment-Decor im Kontext: Pavimentformen und Raumtypen

Auch für die Pavimente lässt sich die Frage nach Optionen visueller Differenzierung, nach dem konkreten Bezug zum einzelnen Raum und nach der Verwendung von Pavimentformen für spezifische Raumtypen fragen. In die Zeit des 2. und 1. Jhs. v. Chr. fällt allerdings ein grundlegender Wandel der Pavimentformen. Die Überlegungen können folglich nicht mit der (relativ späten) Casa del Fauno ansetzen, sondern müssen in das 2. Jh. v. Chr. zurückgreifen.

„Einfache“ Pavimente im 3. und 2. Jh. v. Chr.

Bereits im 2. Jh. v. Chr. stand ein relativ breites Spektrum an Pavimenttypen zur Verfügung. An dem zusammenhängenden Pavimentkomplex der Casa di Sallustio (VI 2,4; **Abb. 117**) zeigt sich, dass Räume durch die Verwendung verschiedener Pavimente voneinander unterschieden werden konnten. Während Tablinum (19), Triclinium (22) sowie der Durchgang (22) zum Peristyl mit weißen Lithostrota ausgestattet wurden, erhielten die übrigen Räume ein Opus signinum (Cocciopesto) mit weißen Tesserae. Das Atrium (10) besaß ein dunkles Opus signinum (Lavapesta) mit eingesetzten Tesserae⁵⁵⁰. Verschiedene Hausbereiche waren folglich durch unterschiedliche Bodenfarben differenziert – Schwarz am Atrium, Rot in den Cubicula, Weiß in einzelnen Aufenthaltsräumen. Durch die dunklen Pavimente im Hof und die hellen Pavimente in den großen Aufenthaltsräumen ergaben sich unterschiedliche atmosphärische Effekte, von einer Raumhierarchie kann man jedoch nicht sprechen.

⁵⁵⁰ Pernice 1938, 38f., dort auch eine systematische Zusammenschau aller frühen Häuser und ihrer Pavimentausstattungen (S. 38–50); PPM IV (1993) 87–147 s. v. VI 2,4, Casa di Sallustio (V. Sampao) 104–115 Abb. 27. 40. 48.



Pavimente der Casa di Sallustio (1:500)	
gB	gestampfter Boden
gL	gestampfter Lehm Boden
L	Lithostrotton (weiß)
LpT	Lavapesta (schwarz) mit weißen Tesserae
Osig	Opus signinum (rot)
OsigT	Opus signinum (rot) mit weißentw. schwarzen Tesserae
NE	Paviment nicht erhalten

Abb. 117: Casa di Sallustio (VI 2,4), Grundriss mit Pavimenten.



Abb. 118a–c: Casa della Fontana piccola (VI 8,23.24), Fauces und Atrium (2), Ala (7), Atrium (17) mit Tessera-Reihen-Decor.

In anderen Häusern ist ein und derselbe Pavimenttypus für alle Räume verwendet worden. Eine Differenzierung konnte in diesen Fällen durch unterschiedliche Tessera-Muster eingeführt werden, zwingend ist dies aber nicht. So besitzen in der Casa della Fontana piccola (VI 8,23.24) die Fauces (1), das Atrium (2), Ala (7)⁵⁵¹ und das kleinere Atrium (17) einen Lavapesta-Boden mit Tessera-Reihen (**Abb. 118a–c**)⁵⁵². Das einheitliche Muster betont die Zusammengehörigkeit der Raumgruppe. In der Casa di Giuseppe II (VIII 2,39; **Abb. 119**) kommt es hingegen zu einer über das Boden-Ornament hergestellten Raumdifferenzierung⁵⁵³. Das Zentrum der Alae nimmt ein Tondo mit Schuppenmuster ein, das von einem rechteckigen Mäanderband eingefasst wird. In Cubiculum (c) ist es ein Schuppenteppich mit Mäanderrahmung, der von einem Streifen mit Tessera-Reihen eingefasst ist, in Cubiculum (e) ein Mäanderteppich mit einer Rahmung aus Tessera-Reihen, in Cubiculum (k) ein Rautenteppich. In Cubiculum (l) ist der Mäanderteppich von einem dünnen Streifen mit unregelmäßig versetzten Tesserae eingefasst. Nur in Cubiculum (m) ist auf einen Tessera-Decor ganz verzichtet worden. Die verschiedenen Muster wurden eingesetzt, um Aufmerksamkeit zu lenken und optische Variationen herzustellen.

Im 3. und noch im 2. Jh. werden die Pavimente einer Ästhetisierung zugeführt, bisweilen lässt sich auch eine kontextuelle Differenzierung greifen. Die verfügbaren Pavimentqualitäten liegen jedoch zu nah beieinander, als dass man über den Bodenbelag eine Raumhierarchie hätte erzeugen können.

Pavimentvielfalt im späten 2. und beginnenden 1. Jh. v. Chr.: die Casa del Fauno

Am Übergang vom 2. zum 1. Jh. v. Chr. verändern sich die Skalen der visuellen Differenzierung mit dem Auftreten neuer Luxus pavimente. ‚Einfache‘ und ‚luxuriöse‘ Pavimente werden – sicher auch in der damaligen Perspektive – unterscheidbar. Die Casa del Fauno kann als besonders prestigeträchtiger Kontext Aufschluss über die soziale Wertschätzung geben, die man den einzelnen Pavimenttypen entgegenbrachte (Abb. 65).

Paviment-Hierarchien lassen sich zuvorderst an dem Verhältnis einzelner Pavimenttypen zueinander ablesen. So sind die neu im Pavimentspektrum vertretenen Opera sectilia und Opera vermiculata als Emblemata inszeniert und von einfacheren Pavimentformen umgeben⁵⁵⁴. Bei diesen rahmenden Pavimenten handelt es sich um polychrome oder weiße Lithostrota (polychrom: Alae 11/29; 15/30; monochrom: Ala 24/14; Triclinium 12/35), seltener um ein monochrom weißes

⁵⁵¹ Nur im vorderen Teil erhalten.

⁵⁵² PPM IV (1993) 621–659 s. v. VI 8,23.24, Casa della Fontana piccola (Th. Frölich) 624–631 Abb. 4. 5. 14; Frölich 1996, 78. Abb. 62.

⁵⁵³ Zum Folgenden PPM VIII (1998) 308–356 s. v. VIII 2,39, Casa di Giuseppe II (V. Sampaolo).

⁵⁵⁴ Zur Datierung dieser Pavimentformen in das beginnende 1. Jh. v. Chr., s. Pernice 1938, 125. 129; anders Tschira 1940, 29, der auf ein Paviment aus Terracina verweist, das aus weißen Tessellae mit in grünen Tessellae eingelegerter Inschrift besteht, die sich auf das Jahr 144 oder 108 v. Chr. datieren lässt. Auch Tschira weist dieses Schwarz-Weiß-Mosaik an die Wende vom ersten zum zweiten Stil, sodass hier eine späte Datierung anzunehmen wäre.

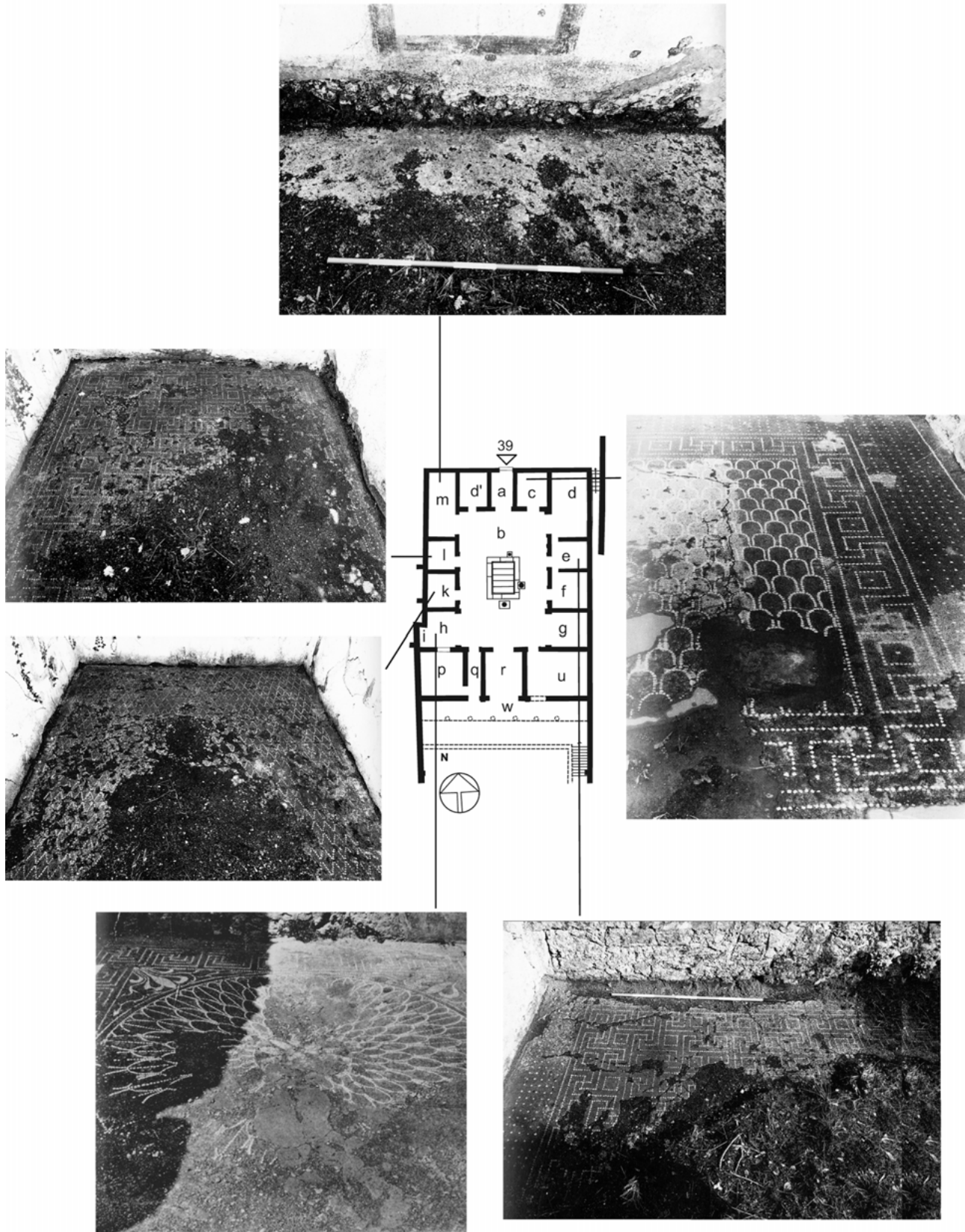


Abb. 119: Casa di Giuseppe II (VIII 2,39), Grundriss mit Pavimenten.

Mosaik (Tablinum: 13/33; Triclinia 30/42; 14/34). Auch diese Pavimenttypen sind im ausgehenden 2. Jh. v. Chr. neu im Pavimentspektrum vertreten. In Cubiculum (17/28) ist der kleine Vorraum mit einem polychromen Emblema aus Opus vermiculatum besetzt, während der Klinenbereich ein sehr grobes, polychromes Mosaik erhalten hat. Lithostrota und monochrom weiße, aber auch einfache polychrome Mosaiken erweisen sich folglich als graduell weniger qualitätvoller Pavimenttyp. In den Fauces (IV/38) ist ein polychromes Lithostroton von einem weißen Mosaikrahmen eingefasst, wodurch das polychrome Lithostroton als höherwertig gegenüber dem weißen Mosaikrahmen inszeniert wird. Zieht man den Materialaufwand als weiteres Kriterium hinzu, so ergibt sich innerhalb der Lithostrota eine weitere Differenzierung. Besonders einfach fallen die monochrom weißen Lithostrota des Vestibulums (5/26) und der beiden Alae des Ostatriums aus. Aufwendiger sind aufgrund ihrer Polychromie die Lithostrota in den beiden Alae des Westatriums, in den beiden Peristylen und in den Fauces (IV/38). Eine weitere Unterscheidung ergibt sich durch die Materialien, die für die polychromen Lithostrota Verwendung fanden. Während für die Lithostrota der Alae und Peristyle vulkanisches Glas verwendet wurde⁵⁵⁵, bestand das Lithostroton der Fauces aus zerschlagenen, bunten Flusskieseln. Opera sectilia und Bildmosaiken (Emblemata) erweisen sich somit als besonders hochwertige Pavimenttypen, gefolgt von polychromen Lithostrota. Das Verhältnis von weißen Lithostrota und weißen Tessellat-Mosaiken lässt sich nicht definieren. Ähnlich schwierig ist es, die soziale Wertschätzung der Opera signina, die in den Cubicula am West- und Ostarium Verwendung fanden, im Verhältnis zu den Tessellaten zu bestimmen⁵⁵⁶.

Die verschiedenen Pavimenttypen lassen sich darüber hinaus auch hinsichtlich ihrer **ästhetischen Qualitäten** befragen. Lithostrota und Opera signina bieten aufgrund der unregelmäßig geformten Steinchen, die sie einschließen, eine in sich strukturierte, heterogene Oberfläche. Im Fall der Gußmörtelböden bleibt diese monochrom – in der Casa del Fauno wird auf einen Tessera-Decor der Cocciopesto- und Lavapesta-Böden verzichtet. Im Fall der Lithostrota steht auch eine polychrome Variante zur Verfügung, die ein unruhiges Farbspiel hervorbringt. Die monochrom weißen Tessellate bieten durch ihre normierte Steinchenform eine andere Seherfahrung (Raum 43/43). Sie schaffen eine geordnete Bodenfläche, auf welcher der Blick ruhen kann. Ihre unterhaltende Qualität fällt gering aus, allerdings treten monochrome Böden sehr viel weniger in visuelle Konkurrenz zur umgebenden Wand. Die Luxuspavimente – Opera sectilia und Emblemata – bieten indes ein Maximum an Ornamentalität bzw. Bildlichkeit. Opera sectilia zeichnen sich durch eine regelhafte, geometrische Struktur und ein attraktives polychromes Farbspiel aus, wodurch ihnen eine hohe ornamentale Qualität zukommt. Emblemata führen in die Räume eine ganz neue Form von Bildlichkeit ein.

Soziale Wertzuschreibungen und ästhetische Qualitäten waren gleichermaßen verantwortlich für die Wahl von Pavimentformen für spezifische Raumkonstellationen.

Opera sectilia besetzen in der Casa del Fauno zentrale Blickpunkte auf der Längsachse des westlichen Atriumtraktes: Fauces, Impluvium und Tablinum. Zwar waren sie nicht gleichzeitig sichtbar, ihr Zusammenhang wurde jedoch erfahrbar, wenn man sich entlang der Achse bewegte. Das visuell aufwendigste Opus sectile mit spektakulärem, dreidimensionalem Würfelmuster besetzt den Endpunkt der Achse, das Tablinum.

Polychrome Opera vermiculata sind in Räumen verlegt, die sich aufgrund ihrer Lage innerhalb des Hauses, ihrer Größe, ihrer Zugänglichkeit, ihrer Beleuchtung durch Fenster und damit nicht zuletzt aufgrund der Aus- und Durchblicke, die sie gewähren, als besonders repräsentative Verweilräume ansprechen lassen. Dies gilt für die auf ganzer Front zu einem der Atrien geöffneten Alae (11/29; 15/30; 24/14), für die auf das südliche Peristyl geöffnete Alexander-Exedra (29/37) und für die auf das Nordperistyl geöffnete Exedra (30/42). Hinzu kommen die zwar verschließbaren, jedoch

⁵⁵⁵ Blake 1930, 131.

⁵⁵⁶ Gegen eine Klassifizierung als ‚einfach‘ spricht sich Vassal 2006, 3 aus.

mit großen Fenstern versehenen Triclinia zu Seiten des Tablinums (12/35; 14/34). Darüber hinaus ist nur ein einziges Cubiculum, (17/28), mit einem Emblema ausgestattet worden. Schließlich markieren einige figürliche Mosaiken die Schwelle von prominenten Räumen: die Schwelle zwischen Fauces und Atrium (polychromes Maskenmosaik), die Schwelle des Tablinums (polychromes, perspektivisches Mäandermosaik) und die Schwelle der Alexander-Exedra (Nilmosaik). Opera sectilia und Opera vermiculata besetzen somit herausgehobene Stellen im Haus.

Lithostrota erweisen sich als eine besonders stark variierbare und damit auch variabel einsetzbare Pavimentform. Ein einfacher, monochromer Kalksplitterboden findet sich im Vestibulum (5/26), ein polychromes Lithostroton aus Flusskieseln in den Fauces (F IV/38), aufwendige Varianten mit Glasfragmenten in den Alae des Westatriums und in den Umgängen der beiden Peristyle. In der Casa del Fauno sind sie damit besonders in Räumen der Bewegung beliebt gewesen. Wenn Triclinium (31/44) ein weißes Lithostroton als Hauptpaviment erhielt, so wird der Decor-Aufwand am Boden gezielt zurückgenommen.

Monochrom weiße Tessellate wurden in der Casa del Fauno als Rahmung für aufwendigere Pavimente eingesetzt. In Triclinium (43/43) und Cubiculum (21/9) fungieren sie allerdings als eigentliches ‚Hauptpaviment‘. Durch die Rücknahme von Bild, Ornament und Polychromie am Boden wurde die Aufmerksamkeit stärker auf die Wände gelenkt.

Estrichböden finden im Westatrium (Lavapesta) und Ostatrium (Cocciopesto) ebenso Verwendung wie in den Cubicula an den Atrien, mit Ausnahme von (17/28) am Westatrium und (21/9) am Ostatrium. Gerade die monochrom schwarzen und monochrom roten Estriche besitzen aufgrund ihrer homogenen Farbigkeit und lebendigen Oberflächenstruktur einen großen Einfluss auf die Raumwirkung.

Die Verwendung von Pavimenten bestimmt sich somit durch ihre ästhetische Wirkung und ihren sozialen ‚Wert‘. Die zentralen Blickpunkte der Casa del Fauno werden mit Opera sectilia besetzt, für die prunkvollen Verweilräume kommen unterhaltende Bildmosaiken zum Einsatz. Für Höfe bzw. die sie umgebenden Portiken werden Opera signina und Lithostrota verwendet, die für eine rasche Fortbewegung einen ‚neutralen‘ Grund herstellen. Auch für die Cubicula wird ein solch homogenisierender, leicht zu überblickender Boden-Decor gewählt. Indem einzelne Räume von dieser Decor-Ordnung abweichen, wird es möglich, durch den Decor eigene Akzentsetzungen einzuführen. So wird das Cubiculum (17/28) gegenüber den anderen Cubicula des Hauses besonders herausgehoben, die Pavimentordnung führt eine von der Raumordnung abweichende Wertordnung ein.

Weitere Paviment-Ensembles des späten zweiten Stils

Das Paviment-Ensemble der Casa del Fauno ist mit seiner großen Zahl an exzeptionellen Pavimenten in der Zeit des ersten Stils singulär. Üblicherweise besaßen selbst anspruchsvolle Häuser⁵⁵⁷ des späteren 2. und beginnenden 1. Jhs. v. Chr. auch weiterhin Estrichböden, die durch einen Tessera-Decor aufgewertet werden konnten. Wenn überhaupt, wurden nur einzelne Räume durch Prunkpavimente herausgehoben.

Daher soll mit der Casa delle Colombe a mosaico (VIII 2,34-35; **Abb. 120**) ein weiteres, reich ausgestattetes Haus vergleichend hinzugezogen werden, in dem sich ein zusammenhängender Pavimentkomplex erhalten hat. Er soll daraufhin befragt werden, ob sich die für die Casa del Fauno beobachteten kontextuellen Verwendungsformen von Pavimenten zumindest in ihren Grundzügen bestätigen lassen. Die Mehrzahl der am Atrium (c) gelegenen Räume war mit Opera signina (Cocciopesto) ausgestattet, die sich hinsichtlich ihres Decors unterschieden⁵⁵⁸. Für Vestibulum (b)

⁵⁵⁷ Auch Vassal 2006, 3.

⁵⁵⁸ Noack – Lehmann-Hartleben 1936, 44–55, Phase A.

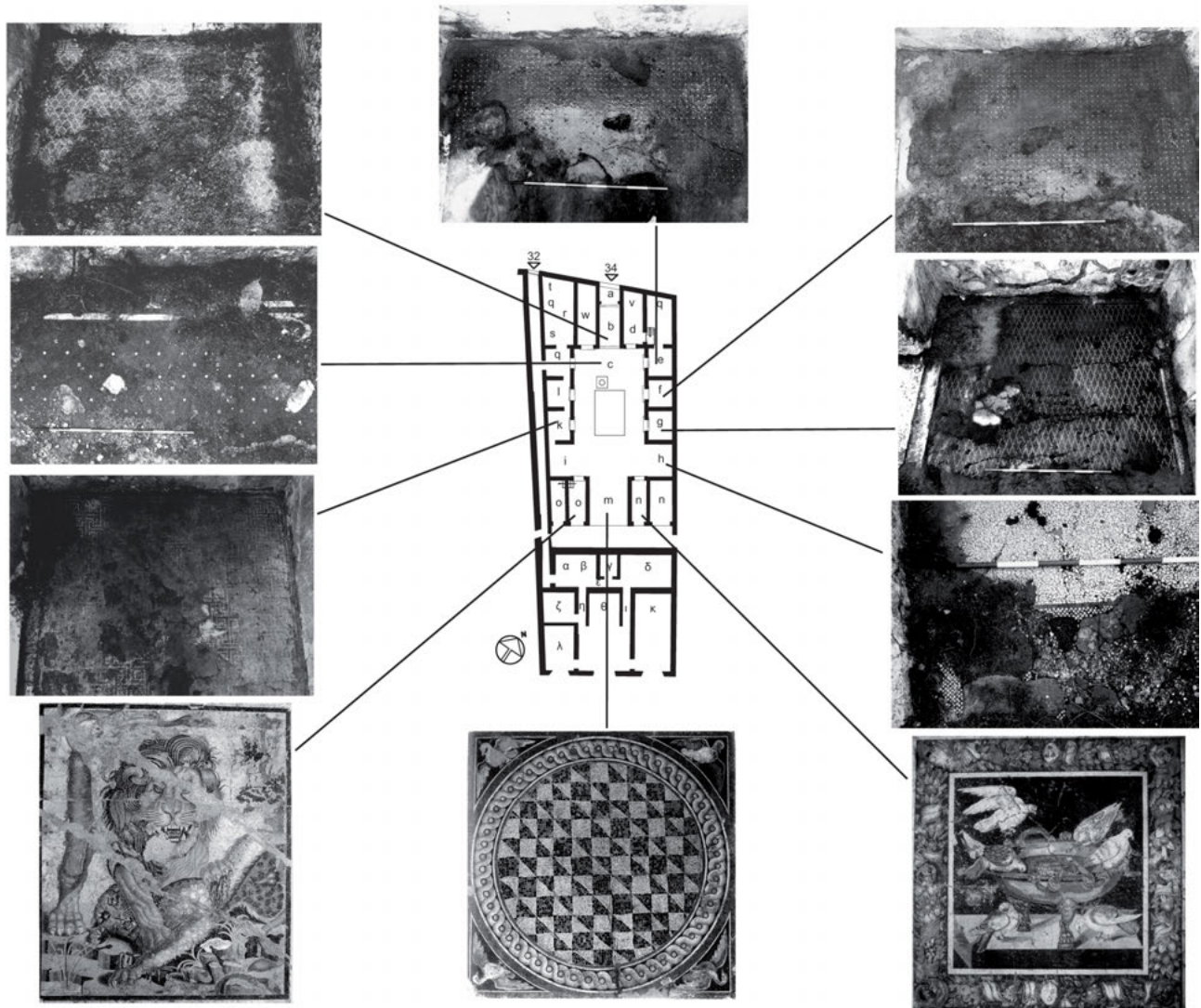


Abb. 120: Casa delle Colombe a mosaico (VIII 2,34-35), Grundriss mit Pavimenten.

wurde ein Schuppenmuster (mit seitlich rahmender Tessera-Reihen) gewählt⁵⁵⁹, das die Bewegung zum Atrium hin leitet; den Übergang zum Atrium markiert eine Mäanderschwelle⁵⁶⁰. Die nebeneinander liegenden Cubicula (e) und (f) besitzen einen Decor aus einfachen Tessera-Reihen, das anschließende Cubiculum (g) ein quer zum Eingang orientiertes Rautenmuster, Cubiculum (k) einen Mäanderteppich. In keinem der Räume führt das Paviment eine Differenzierung zwischen Vorraum und Alkoven ein. Von dieser mit Opus signinum ausgestatteten Raumgruppe unterscheidet sich der Decor von Ala (h), der möglicherweise in Ala (i) ein Pendant fand: Hier ist ein weißes Lithostroton verlegt.

Durch ihre Pavimente besonders herausgehoben sind die in einer zweiten Phase neu angelegten und vermutlich in diesem Zuge ausgestatteten Räume auf der Südseite des Atriums: Tablinum

⁵⁵⁹ Schuppen-Decor auch sonst häufig in Fauces; so in den Fauces (2) der Casa di Polibio (IX 13,1-3), s. PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 185f. Abb. 2a; Pisapia 2015, 121. Abb. 3; das Motiv wurde auch in der Folgezeit beibehalten und in Mosaiktechnik umgesetzt; s. Pesando u. a. 2006, 221f.

⁵⁶⁰ Zum Folgenden PPM VIII (1998) 264–290 s. v. VIII 2,34,35, Casa delle Colombe a mosaico (V. Sampaolo) 266f. Abb. 2; 268 Abb. 5. 6; 271f. Abb. 12; 275 Abb. 18; 274 Abb. 17.

(m) mit den seitlich flankierenden Triclinia (o) und (n)⁵⁶¹. Alle drei Räume besitzen ein weißes Tessellat mit einem mittigen polychromen Emblema. Bei Tablinum (m) handelt es sich um ein Rechteck, in das ein großer, von Farbstreifen und Flechtband eingefasster Tondo eingesetzt ist (105×105 cm)⁵⁶². Die Tondofläche ist, wie an der gröberen Steinsetzung erkennbar, nachträglich mit einem geometrischen Schwarz-Weiß-Mosaik gefüllt worden. In den Zwickeln sind vier Gänse mit ausgebreiteten Schwingen dargestellt, die der Nil-Fauna zuzurechnen sind. Denkbar ist also, dass auch der zentrale Tondo ursprünglich ein nilotisches Sujet zeigte. In Triclinium (n) ist das quadratische Emblema von einem prunkvollen Girlandenrahmen eingefasst, in den auf den Ecken sowie auf der Hälfte der Seiten Masken eingesetzt sind (114×112,5 cm)⁵⁶³. Im Mittelfeld hocken sechs Tauben an einer prunkvollen, mit Wasser gefüllten Schale. Das Emblema von Triclinium (o) präsentiert einen frontal aus dem Bild blickenden, spektakulär in perspektivischer Verkürzung gezeichneten Löwen, der mit seinen Pranken einen Panther schlägt und unter sich begräbt (100×100 cm)⁵⁶⁴. Da die Emblemata nicht mehr in situ sind, ist ihre ursprüngliche Ausrichtung nicht verlässlich zu rekonstruieren. In jedem Fall aber sind es die besonders prunkvollen, auf die Landschaft hin ausgerichteten Räume, die einen Decor mit Mosaikemblemata erhalten haben. Die Opera signina der Cubicula hingegen führen verschiedene Variationen ein, ohne dass sich eine Hierarchie ergeben würde.

Am Beispiel der Casa delle Colombe a mosaico bestätigt sich, dass noch im 2. Jh. v. Chr. nur durch ihren Decor differenzierte Pavimentformen zum Einsatz kamen. Im beginnenden 1. Jh. wurden prunkvolle Mosaikemblemata für die Ausstattung architektonisch besonders herausgehobener Räume (in diesem Fall mit Ausblick auf die Landschaft) gewählt⁵⁶⁵. Architektur und Decor wirken folglich zusammen, um einzelne Räume in besonderer Weise zu nobilitieren.

2.8 Die visuelle Ordnung des Raumes durch Pavimente

Während im vorausgegangenen Kapitel die Wertigkeit von Pavimenten und ihre kontextuelle Verwendung innerhalb eines Hauses diskutiert wurden, soll es im Folgenden um die am Boden wirksam werdenden Gestaltungsprinzipien gehen. Dadurch verschiebt sich der Fokus hin zum einzelnen Raum bzw. kleinen räumlichen Konstellationen und der Frage, was Pavimente zu ihrer Gesamtwirkung beitragen.

Die ästhetische Ordnung am Boden

Pavimente leisten zuvorderst eine rasche Orientierung im Raum. Dies geschieht einerseits durch die Markierung von räumlichen Übergängen, andererseits durch die visuelle Binnendifferenzierung von Räumen.

Eine **Markierung von räumlichen Übergängen** wird durch eine gezielte Gestaltung der Schwellensituationen erreicht. Im Fall verschließbarer Räume geschieht dies üblicherweise durch

⁵⁶¹ Noack – Lehmann-Hartleben 1936, 44–55, Phase B, mit relativ spätem Datierungsvorschlag um 50 v. Chr.; Zapheirou 2006, 124 f. geht (allerdings allein auf stilistischer Basis) davon aus, dass die Pavimente in Tablinum (m) und Triclinium (n) dem ersten Stil, jenes in Triclinium (o) dem zweiten Stil zuzurechnen seien. Am Übergang zum zweiten Stil sei hier folglich unter Verwendung von Spolien ein neues Ensemble entstanden; vgl. Zapheirou 2006, Kat. 59–61.

⁵⁶² Neapel, NM 114280.

⁵⁶³ Neapel, NM 114281. Maße bei Wohlgemuth 2008, 151.

⁵⁶⁴ Neapel, NM 114282. Maße bei Wohlgemuth 2008, 153.

⁵⁶⁵ In der Casa del Cinghiale (VIII 3,8-9) besitzt Triclinium (6) ein Opus sectile, das Mosaikemblema mit Enten in nilotischer Landschaft könnte aus Exedra (14) stammen; s. PPM VIII (1998) 362–384 s. v. VIII 3,8-9, Casa del Cinghiale I (I. Bragantini) 383 Abb. 35.

Abb. 121: Casa di Sutoria Primigenia (I 13,2), Paviment von Ala (7); Schwelle zum Atrium mit Rautenmuster.



Schwellesteine, in welche die Türen eingesetzt werden. Besonders interessant sind für unseren Zusammenhang die Strategien, die angewandt werden, um offene Durchgangssituationen wie den Übergang zwischen Fauces und Atrium, zwischen Atrium und Tablinum oder zwischen Peristylumgang und Exedren zu gestalten. Am Westatrium der Casa del Fauno lassen sich gleich mehrere Optionen greifen.

- Der Übergang von den Fauces zum Atrium wird durch ein eigenes Schwellpaviment gestaltet – ein hochqualitätvolles, figürliches Schwellmosaik.
- Den Übergang zwischen Atrium und Alae zeigt ein Pavimentwechsel an – schwarzer Estrich versus polychromes Lithostroton.
- Der Übergang vom Atrium zum Tablinum ist doppelt markiert: einerseits durch eine profilierte Leiste, andererseits durch ein Schwellmosaik mit perspektivischem Mäander.
- Der ‚Übergang‘ vom Atrium zum Impluvium wird durch eine helle Travertineinfassung geleistet, die zugleich als Rahmung für das Impluviumspaviment, ein Opus sectile, dient.

In Häusern mit Estrichböden ist die Gestaltidee der Schwellmarkierung nicht minder bedeutsam, wird jedoch mit anderen Mitteln umgesetzt. Üblicherweise wird der Schwellbereich durch Tessera-Muster besonders akzentuiert. In der Casa di Sutoria Primigenia (I 13,2) ist etwa der Übergang zwischen Atrium (2) und Ala (7) mit einem Rautenmuster versehen (**Abb. 121**)⁵⁶⁶, in ganz ähnlicher Weise markiert in der Casa della nave Europa (I 15,1.3; Plan 10) ein Rautenmuster den Übergang zwischen Peristyl (13) und Ala/Exedra (8) (**Abb. 122**)⁵⁶⁷. Sowohl in den Atrien als auch in den Peristylen macht man folglich von der Option Gebrauch, verschiedenartige Funktionsbereiche durch Schwellornamente voneinander abzugrenzen. Häufig kommen dafür ‚Ornamente‘ zum Einsatz, die eine visuelle Barriere vorstellen. In den beiden genannten Fällen ist es eine ‚Rautenschranke‘, beliebt sind aber auch Mäandermotive.

Dass Schwellornamente tatsächlich als Schranke gedacht waren, zeigt sich prägnant in den Fauces (1) der Domus IX 6,4-7 (**Abb. 123**)⁵⁶⁸. Der Hausbesucher tritt (wie üblich) über eine Lava-schwelle in die Fauces. Das großflächige Peltamuster des Opus signinum wird auf halber Höhe durch einen Mäander zergliedert. Die Mäander-‚Schwelle‘ leistet somit eine optische Untergliederung in einen ‚äußeren‘ und einen ‚inneren‘ Fauces-Teil – und damit eine Untergliederung des Eingangsbereichs, wie sie in einigen Häusern durch die Einsetzung einer zweiten Tür fassbar ist. Die reale Reglementierung von Zugänglichkeit und Sichtbarkeit wurde in eine visuelle Ordnung überführt.

566 PPM II (1990) 860–880 s. v. I 13,2, Casa di Sutoria Primigenia (O. Bardelli Mondini – V. Sampaolo) 865 Abb. 5; Gallo 1994, 31. 37f. Taf. 4b. 11a.

567 PPM II (1990) 863–977 s. v. I 15,3 Casa della nave Europa (A. De Simone – V. Sampaolo) 975 Abb. 18.

568 PPM IX (1990) 747–764 s. v. IX 6,4-7 (V. Sampaolo) 748–750 Abb. 1–3.



Abb. 122: Casa della nave Europa (I 15,1.3), Paviment von Ala/Exedra (8), ein Rautenmuster markiert den Übergang zu Peristyl (13).



Abb. 123: Domus IX 6,4-7, Fauces (1) mit decorativer Binnendifferenzierung.

Während entsprechende Schwellornamente für ganz unterschiedliche Raumübergänge zum Einsatz kommen können, stellen die Impluvia einen Sonderfall dar. Im Zentrum des Atriums setzen sie einen besonderen Akzent. In der Zeit des ersten Stils besitzen sie üblicherweise (anders als im Westatrium der Casa del Fauno) eine Tuffeinfassung mit einem charakteristischen Profil⁵⁶⁹. Auch

⁵⁶⁹ Fadda 1975, Typen A1; A2; B1; B2.



Abb. 124: Casa del Chirurgo (VI 1,10), Atrium mit Tuff-Impluvium.

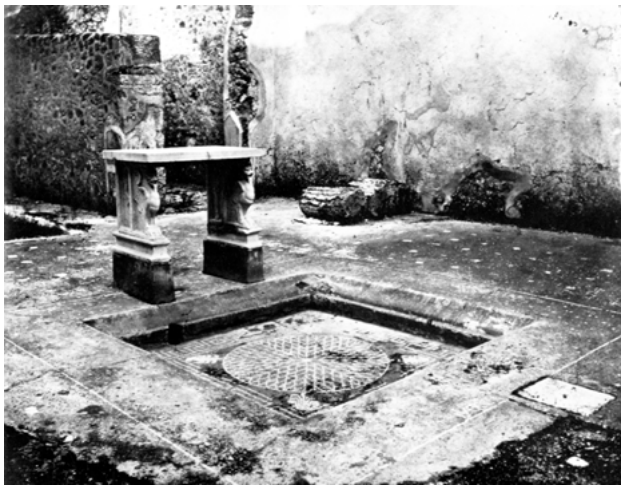


Abb. 125: Domus VI 14,39, Atrium mit Impluvium.

das Impluviumsbecken selbst besteht häufig, schon ab dem 3. Jh. v. Chr., aus Tuffplatten (**Abb. 124**). Rahmung und ‚Füllung‘ bestehen in diesen Fällen aus demselben Material, folgen derselben Ästhetik.

Bisweilen hat man das Becken mit einem Opus signinum versehen, sodass die Binnenfläche (letztlich mit der Casa del Fauno vergleichbar) zu einer gerahmten, ornamentierten Schauffläche wurde. Ein Impluvium aus der Zeit um 200 v. Chr. in der Domus I 17,2,3 besitzt einen in geschachtelten Rechtecken versetzten Tessera-Decor⁵⁷⁰. Tessera-Reihen bleiben auch danach eine beliebte Decor-Form⁵⁷¹. In der Folgezeit wurden Mäander-Formen beliebt⁵⁷², die sich mit anderen Ornamenten verbinden konnten. So fasst der Mäander in der Domus V 3,8 ein Palmetten-Rauten-Muster ein⁵⁷³, in Domus VI 14,39 rahmt er eine große Rosette (**Abb. 125**)⁵⁷⁴. In selteneren Fällen ist die Impluviumseinfassung selbst in Cocciopesto realisiert. Im nachträglich durch Marmorplatten aufgewerteten Cocciopestio-Impluvium von Atrium (O) der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3) wurde

⁵⁷⁰ PPM II (1990) 1028–1037 s. v. I 17,2,3 (A. M. Sodo – A. de Vos) 1030 Abb. 2. 3.

⁵⁷¹ So in der Casa di Sutoria Primigenia (I 13,2); vgl. Gallo 1994, 31 Taf. 3d: Hier Becken in Opus signinum mit Tuffeinfassung A2.

⁵⁷² Casa di P. Axius (I 17,1), s. PPM II (1990) 1024–1027 s. v. I 17,1, Casa di P. Axius (A. M. Sodo – A. de Vos) 1026 Abb. 2; Domus VI 14,40, s. PPM V (1994) 390–408 s. v. VI 14,40 (I. Bragantini) 392f. Abb. 4. 5; schlecht erhalten: Domus IX 2,17, s. PPM IX (1999) 41–57 s. v. IX 2,17 (V. Sampaolo) 48 Abb. 15.

⁵⁷³ PPM III (1991) 915–922 s. v. V 3,8 (V. Sampaolo) 917f. Abb. 3–5.

⁵⁷⁴ PPM V (1994) 384–389 s. v. VI 14,39 (I. Bragantini) 385f. Abb. 1–6.



Abb. 126: Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3), Atrium (O) mit Impluvium.

eine Einfassung mit Tessera-Reihen gewählt. Sie hebt sich von dem umgebenden Atriumspaviment – einem Estrich mit großen Flusskieseln – deutlich ab (**Abb. 126**)⁵⁷⁵. Atrium und Impluvium sind in diesem Fall durch verschiedenartige Pavimentqualitäten voneinander abgesetzt.

Nicht nur der Übergang zwischen Räumen und Raumbereichen kann optisch hervorgehoben werden, vielmehr können Pavimentmuster auch eine **Binnenordnung von Räumen** herstellen. An der Casa del Fauno zeigte sich, dass in Aufenthaltsräumen die Raummitte durch auffällige Emblemata betont werden konnte, sei es durch ein Opus sectile (Tablinum), durch ein quadratisches, figürliches Mosaikemblem (Triclinia, Alae, Cubiculum) oder durch ein großformatiges Prunkmosaik (Alexander-Exedra). Während es sich in der Casa del Fauno allerdings um Prunkpavimente handelte, kann in Häusern mit Estrichboden ein ornamentales ‚Tessera‘-Emblema diese Funktion erfüllen.

Die vom Atrium (2) durch einen Rauten-Decor abgesetzte Ala (7) der Casa di Sutoria Primigenia (I 13,2) besitzt einen Decor aus Tessera-Reihen (Abb. 121). In der zentralen Längsachse des Raumes ist ein quadratisches Mäanderfeld platziert, das an das Rauten-Schwellornament angeschoben ist. Dadurch ergibt sich eine II-förmige Disposition des Raumes, die ihn für die Aufstellung von Klinen geeignet erscheinen lässt⁵⁷⁶. Symmetrisch platzierte Räume können eine analoge Pavimentgestaltung aufweisen und so als Pendants aufeinander bezogen sein. In der Casa di M. Pupius Rufus⁵⁷⁷ besitzen etwa beide Alae ein Schwell-Rautenmotiv und eine II-förmige Ornamentdisposition im Raumzentrum.

In Cubicula kann eine Differenzierung in Vorraum und Alkoven vorgenommen werden. Eine solche Raumgliederung kann an Wand und Boden gleichermaßen sichtbar werden oder nur am Boden angezeigt werden⁵⁷⁸. An der Wand wird der Alkovenbereich besonders aufwendig gestaltet, da er die Liegenden unmittelbar umfängt. Am Boden ist hier die Kline aufgestellt, sodass der gestalterische Aufwand dem Vorraum und der Schwelle zwischen Vorraum und Alkoven gilt. So besitzt im Cubiculum (3) der Casa del Centauro (VI 9,3,5; Plan 17) der Vorraum ein Opus signinum (Cocciopesto) mit Tessera-Reihen, die Schwelle zum Alkoven markiert ein Mäanderornament, während im Klinenbereich ein einfacher Cocciopesto mit Kalksplittern eingebracht wurde (Abb. 93)⁵⁷⁹. Die Differenzierung setzt sich in diesem Fall auch in der Wandgestaltung fort.

⁵⁷⁵ PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 198f. Abb. 17–19; Pisapia 2015, 121 Abb. 1. 2.

⁵⁷⁶ PPM II (1990) 860–880 s. v. I 13,2, Casa di Sutoria Primigenia (O. Bardelli Mondini – V. Sampaolo) 865 Abb. 5; Gallo 1994, 31. 37f. Taf. 4b. 11a.

⁵⁷⁷ Zum Folgenden PPM V (1994) 580–621 s. v. VI 15,5, Casa di M. Pupius Rufus (V. Sampaolo) 587 Abb. 14. 41. 42; zu frühen Schwellmosaikem im Westen des Mittelmeerraums, s. Westgate 2000, 257f.; im Befund nicht mehr sichtbar.

⁵⁷⁸ Eine Auflistung der im ersten Stil ausgestatteten Cubicula mit räumlicher Binnendifferenzierung bei Elia 1932, 404–408.

⁵⁷⁹ PPM IV (1993) 819–859 s. v. VI 9,3,5, Casa del Centauro (I. Bragantini) 823 Abb. 9; Anguissola 2010, 75f.

Am Boden werden über die verschiedenen Pavimenttypen hinweg zwei für die Raumwahrnehmung zentrale Gestaltungskategorien greifbar: Einerseits werden räumliche Übergänge markiert, andererseits tragen die Pavimente zu einer räumlichen Binnenstrukturierung bei. Diese reagiert auf konventionalisierte Nutzungsformen eines Raumes wie die Aufstellung von Klinen bzw. suggeriert bestimmte Formen der Raumeignung.

Die semantische Ordnung am Boden: die Bilder der Emblemata

Die Emblemata vermiculata führen in die Häuser des späten 2. und beginnenden 1. Jhs. v. Chr. erstmals relativ ‚dichte‘ Bilder ein. Von mehr oder minder prominenten Rahmen umgeben besetzen sie das Raumzentrum. Üblicherweise handelt es sich um handlungsarme Bilder, besonders beliebt sind Tier- und Natursujets sowie dionysische Darstellungen.

Die Mosaizisten bedienen sich bestimmter Bildschemata, die dann je nach Kontext modifiziert werden können. Für gleich mehrere Sujets der Casa del Fauno finden sich enge Parallelen im Mittelmeerraum und in Italien. Dies gilt für das Fisch-Emblema⁵⁸⁰, den frontal gezeigten Löwen⁵⁸¹ und das Symplegma-Mosaik⁵⁸². Für Tauben- und Nilmosaik existieren mehr oder minder enge Varianten. Von dem Alexandermosaik abgesehen sind es somit keine ‚singulären‘ Bilder, sondern Schemata, die auf einen gängigen Bildervorrat zurückgreifen⁵⁸³. Dass der ‚Ursprung‘ der Bilder bewusst war, ist unwahrscheinlich, allein beim Alexandermosaik mögen gebildete Betrachter nicht nur das Bildsujet erkannt, sondern auch den Ursprung der Bildvorlage gekannt haben⁵⁸⁴.

Tier- und Natursujets und dionysische Darstellungen eignen sich in besonderer Weise für eine sinnlich-ästhetische Präsentation. So kann das Tierfell im Fall der Löwen- und Katzendarstellung in seiner ornamentalen Pracht entfaltet werden (Abb. 21. 24. 56). Semantisch sind die Bilder aufgrund der fehlenden Handlungsangaben besonders offen, bieten ganz unterschiedliche assoziative Anknüpfungspunkte⁵⁸⁵. So mögen Fischdarstellungen als Verweis auf den Speiseluxus aufgefasst worden sein. Eine Octopus-Langusten-Kampfgruppe konnte wie im Fall der Casa del Fauno das Geschehen dynamisieren, die Angabe einer Uferbebauung intensiviert die Wahrnehmung eines maritimen Landschaftsraums (Abb. 23). Verschiedene Tierbilder können aber auch in Kontrast zueinander treten – Katze und Rebhuhn sind ästhetisch und semantisch etwas ganz anderes als die im selben Mosaik dargestellten lebendigen Enten, verzehrbaren Muscheln und toten Fische (Abb. 21)⁵⁸⁶. Im Fall der nilotischen Darstellungen spielt die Inszenierung von Landschaft eine große Rolle. Auch bei Löwenbildern, die ein sehr breites Assoziationsspektrum bedienen, kann der Naturbezug betont werden, wenn im Hintergrund eine ausführlich charakterisierte Landschaft entfaltet wird.

Ein gewisses ‚Framing‘ ergibt sich für die thematisch offenen Bilder durch ihre kontextuelle Verortung⁵⁸⁷. In der Casa delle Colombe a mosaico (VIII 2,34-35) sind die drei nebeneinander gelegenen, durch Türen miteinander verbundenen Prunkräume mit Bildemblemata ausgestattet (Abb. 120). Das Nilmosaik führt eine heitere, unbeschwerte und zugleich exotische Landschaft vor, im Taubenmosaik verbinden sich auf spielerische Weise Luxus und Naturhaftes, während im Löwenbild Aggressivität und ungebändigt-wilde Natur zum Thema werden. Damit setzen die

⁵⁸⁰ Auszug aus einer größeren Vorlage, s. Meyboom 1977/1978.

⁵⁸¹ Pernice 1938, 155–158 zu Löwenmosaiken.

⁵⁸² Parallele: Emblema aus Thmuis im Nildelta, s. Parlasca 1975, 364f.; PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann – M. de Vos) 113 Abb. 38.

⁵⁸³ Noch einmal zusammengestellt bei Bergmann 2008, 116–119.

⁵⁸⁴ Zanker 1988, 9; 1995, 48.

⁵⁸⁵ Zum Folgenden ausführlicher, s. o. S. 117–120.

⁵⁸⁶ Wenig systematisch, sondern motivisch diskutiert bei Hornik 2015, mit einem Katalog entsprechender Xenia.

⁵⁸⁷ Für die Fischmosaiken exemplarisch diskutiert bei Haug, im Druck.

‚naturhaften‘ Emblemata jeweils ganz unterschiedliche Akzente und reichern die architektonisch gleichartigen Räume mit unterschiedlichen Atmosphären an. Ihnen ist jedoch gemein, dass sie in Räumen platziert sind, die sich auf die Landschaft hin öffnen. Tritt man von außen in einen der Aufenthaltsräume hinein, so ruft ein Natur-Emblema das ‚Draußen‘ in Erinnerung – allerdings in ganz anderer Gestalt, als ‚vor der Tür‘ wahrnehmbar. Befindet man sich indes auf einer Kline, so blickt man über die auf dem Kopf stehenden, aber doch ‚präsenten‘ Naturbilder hinweg in den realen Außenraum. Schließlich wird die Bildausstattung noch einmal ‚sprechender‘, wenn man sie im Horizont der Gesamtausstattung begreift. Der Decor ersten Stils ‚zeigt‘ eine geschlossene Wand, die den Innenraumcharakter der Räume besonders betont. In einem solch ‚geschlossenen‘ Ambiente scheint man am Boden insbesondere Bilder geschätzt zu haben, die aus einem solchen Rahmen hinaus in die Natur führen. Allerdings ist eine solche Korrespondenz von Naturbild und realem Ausblick nicht zwingend: Auch die Alae der Casa del Fauno, die über keinen Garten- bzw. Naturausblick verfügen, sind mit Tierbildern ausgestattet.

Eine noch dezidiertere atmosphärische Aufladung leistet das Symplegma in Cubiculum (17/28) der Casa del Fauno. Es handelt sich um eines der wenigen Pavimentbilder zweiten Stils, die überhaupt Akteure mit menschlichen Körpern zeigen. Es liegt daher nahe, dass es einen besonderen Einfluss auf den ‚Habitus‘ der Akteure im Raum hatte: Das Geschehen im Cubiculum wurde in gewisser Weise erotisiert. Dies bedeutet freilich nicht, dass hier zwingend erotische Handlungen stattfinden mussten.

Bilder am Boden besitzen somit das Potenzial, die Raumatmosphäre maßgeblich zu gestalten. Üblicherweise wählte man dafür naturhafte und dionysische Sujets, die sich in verschiedenster Weise auf Luxus, Lebensgenuss und Exotik beziehen ließen, aber auch einen *locus amoenus* oder eine gefährliche Gegenwelt vor Augen führen konnten. Auf die Diskussion von Rollenbildern und Wertewelten hat man fast vollständig verzichtet.

2.9 Ausstattungsobjekte der Atrien und Peristyle

Für die Wirkung der frühen Atrien besonders prägend war ihre Boden-, Wand- und Deckengestaltung. Hinzu konnten weitere, optisch reizvolle Ausstattungselemente treten.

Kleinformatige Plastiken und Skulpturen: eine Rarität

Ab dem 2. Jh. v. Chr. sind durch die politisch-militärischen Aktivitäten Roms im Osten in größerer Zahl Skulpturen nach Italien importiert worden. Gleichzeitig setzte eine lokale Produktion von Skulpturen und Plastiken ein. Erhalten sind in Pompeji allerdings nur wenige Objekte aus dieser Zeit, sodass man in der Forschung die Präsenz von dreidimensionalen Bildobjekten in italischen Häusern angesichts der literarischen Überlieferung überschätzt haben mag⁵⁸⁸. Gerade mit Blick auf den in augusteischer Zeit einsetzenden Skulpturenboom darf man m. E. mit guten Gründen annehmen, dass der Besitz von Skulptur im Pompeji des 2. und beginnenden 1. Jhs. v. Chr. tatsächlich eine Ausnahme darstellte.

Bei dem unterlebensgroßen, tanzenden Satyr aus der Casa del Fauno (Abb. 12) handelt es sich um die einzige aus der Stadt bekannte Bronzeplastik dieser Zeitstellung. Dass es sich um ein schon im späten 2. oder frühen 1. Jh. v. Chr. (und nicht nachträglich) aufgestelltes Prunkstück handelt, bestätigt sein hellenistischer Reliefsockel.

Hinzu kommen zwei Terrakotta-Statuetten, die an die Wende vom 2. zum 1. Jh. v. Chr. datiert werden: die bemalte Statuette eines sitzenden Philosophen im Himation (H 65 cm) aus der Villa di

⁵⁸⁸ Ausführlich zur literarischen Überlieferung, s. Neudecker 1988, 5–30.

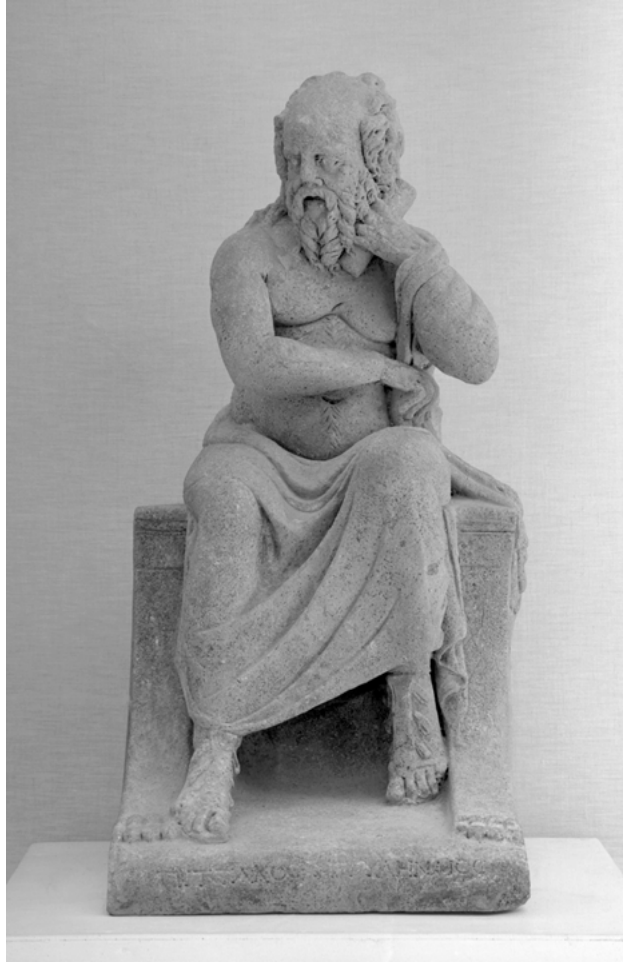


Abb. 127: Terrakotta-Statuette eines sitzenden Philosophen aus der Villa di Giulia Felice (II 4,3) (Neapel, NM 20595).

Giulia Felice (II 4,3; **Abb. 127**)⁵⁸⁹ sowie die im Verhältnis zum Faun richtiggehend ‚große‘, stehende, weibliche Gewandfigur (H 109,5 cm) im Schema der kleinen Herculinerin aus der Domus I 15,4⁵⁹⁰. Ihr ursprünglicher Aufstellungskontext ist unbekannt, sie zeigen jedoch an, dass man schon um 100 v. Chr. mit sehr unterschiedlichen Bild-Sujets rechnen muss.

Einzelne weitere Statuetten werden stilistisch pauschal in das 1. Jh. v. Chr. gewiesen. Dies gilt für eine mit Porträtzügen versehene Jünglingsstatuette im Doryphoros-Schema (H 70 cm) aus der Casa degli Scenziati (VI 14,43)⁵⁹¹ sowie für einen marmornen Satyr, der eine Nebris voller Früchte trägt (H 94 cm), aus der Casa del Poeta Tragico (VI 8,3.5)⁵⁹². Wieder sind zum ursprünglichen Aufstellungskontext keine Aussagen möglich.

589 Neapel, NM 20595; D'Ambrosio – Borriello 1990, 19f. Kat. 1; später war sie am Euripus der Villa di Giulia Felice (II 4,3; Plan 12) aufgestellt.

590 Neapel, NM 12366; D'Ambrosio – Borriello 1990, 25f. Kat. 19. Taf. 6.

591 Neapel, NM 126249; Jashemski 1993, 152; Marmora Pompeiana 2008, 97f. Aufgefunden wurde sie als Bestandteil des kaiserzeitlichen Nymphäums-Ensembles im rückwärtigen Garten (14); zum Kontext Schulz 1841, 113: „L'aqua usciva da una maschera di donna in rilievo col diadema sulla testa, situata sul piedistallo. Sopra il piedistallo non si trovò quivi un sileno quale custode delle fontane o qualche altro eroe appartenente allo stuolo bacchico, ma bensì un Marte o qualche eroe. Esso è intieramente ignudo, il manto gli pende dal braccio sinistro e nella destra stringe l'asta; la corazza essendo situata al suo fianco.“ Bonifacio 1997, 83f. mit Deutung als Porträtstatue.

592 Neapel, NM 6347; Fiorelli 1862, 125; Marmora Pompeiana 2008, 84f.; zum Fundkontext ausführlich Jashemski 1993, 133.



Abb. 128: Tisch aus der Casa VI 15,6.

Die Zahl der frühen Statuetten fällt derart gering aus, dass sich Überlegungen zum thematischen Spektrum verbieten. Vielmehr spricht die thematische Breite wie auch die Diversität der verwendeten Materialien dafür, dass kein standardisiertes Angebot zur Verfügung stand. In den wenigen Häusern, die über eine Skulptur oder Plastik verfügten, dürfte das dreidimensionale Bildwerk umso mehr ins Auge gefallen sein. Seltenheit wurde zu einem Moment der Aufmerksamkeitssteigerung. Entsprechend prominent mögen Skulpturen in den Höfen, am Atrium oder ggf. auch im Peristyl, inszeniert gewesen sein.

Tische am Atrium

Für die Nutzung und Wirkung des Atriums von einigem Interesse ist die Frage, ab wann man mit der Aufstellung von Tischen rechnen kann. In der Casa del Fauno könnte der typologisch noch in das 2. Jh. v. Chr. gehörige Travertintisch ursprünglich im Atrium aufgestellt gewesen sein (Abb. 13). Auch aus anderen Häusern sind frühe Tische des 2. Jhs. v. Chr. bekannt, die im Moment der Ausgrabung im Atrium aufgestellt waren⁵⁹³. So stammt ein früher Travertintisch mit zwei Stützen, die in Löwenfüßen enden, aus Atrium (b) der Domus VI 15,6 (**Abb. 128**)⁵⁹⁴, ein weiterer früher Tisch aus der Casa di P. F. L. (IX 6,3)⁵⁹⁵. Vielleicht darf man bereits für diese frühen Tische eine Aufstellung hinter dem Impluvium, in der Eingangsachse des Hauses, annehmen. Dafür spräche die Impluviums-Einfassung der Casa delle Nozze di Ercole (VII 9,47) aus dem beginnenden 1. Jh. v. Chr.⁵⁹⁶. Sie weist auf der Südseite, in der Eingangsachse ‚hinter‘ dem Becken, eine Einlassung auf, die mit einem hier aufgestellten Tisch in Verbindung zu bringen sein mag. In jedem Fall dürften großformatige Steintische zunächst noch eine Seltenheit dargestellt haben. Dass sich keiner der frühen Tische mit einem Peristyl verbinden lässt, muss nicht verwundern: Das Peristyl war in dieser Zeit (noch) nicht als Wohnraum etabliert.

⁵⁹³ Zu späthellenistischen Travertintischen auch Pernice 1932, 1–4; Dickmann 1999, 108f.; die erhaltenen Exemplare sind jedoch nicht in situ.

⁵⁹⁴ PPM V (1994) 622–646 s. v. VI 15,6 (V. Sampaolo) 624 Abb. 2; bei Moss 1988 nicht enthalten.

⁵⁹⁵ PPM IX (1999) 736–746 s. v. IX 6,3, Casa di P. F. L. (V. Sampaolo) 736.

⁵⁹⁶ Typ A3 nach Fadda; s. PPM VII (1997) 358–377 s. v. VII 9,47, Casa delle Nozze di Ercole (V. Sampaolo) 362 Abb. 6.

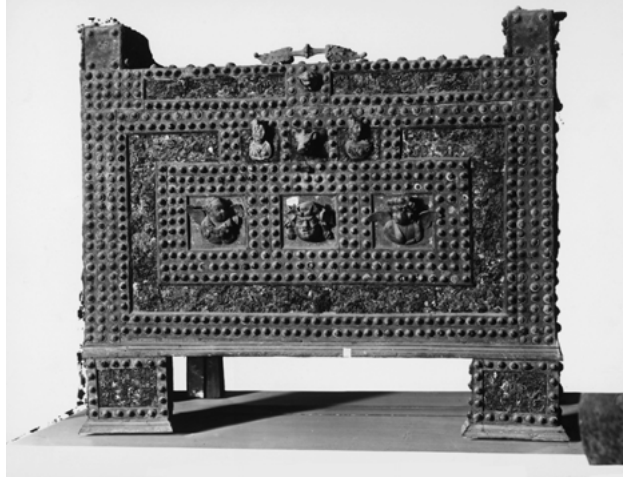


Abb. 129: Arca aus der Domus VIII 4,12 oder aus der Casa dei Capitelli figurati (VII 4,57).

Arcae: der Schatz des Hauses am Atrium

Zur Ausstattung der Atrien konnten mit den Arcae auch prunkvolle Geldkisten gehören, die auf einem Postament aufgestellt mit ihren Bronzebeschlägen aufwendig gefertigt waren und dadurch zum Blickfang wurden⁵⁹⁷. Nicht nur im Ostatrium der Casa del Fauno, sondern auch andernorts haben sich Sockel aus Travertin, Kalkstein, Lava oder Ziegeln vor einer der Atriumsrückwände erhalten, auf denen die Arcae aufgestellt waren⁵⁹⁸. Die privaten Reichtümer wurden im Zentrum des Hauses aufbewahrt und zur Schau gestellt. Die bronzenen Beschläge sind nur in Einzelfällen erhalten, sodass eine Datierung der Objekte geradezu ausgeschlossen ist⁵⁹⁹. Wie man sich einen solchen Decor grundsätzlich vorstellen darf, zeigt sich an der Arca aus Domus VIII 4,12 (**Abb. 129**)⁶⁰⁰. Auf der Front waren, von Nieten eingefasst, drei rechteckige Bildfelder mit einer reliefierten Maske im Zentrum und reliefierten Büsten von Eros und Psyche in den Seitenfeldern angebracht. Dieses Mittelfeld ist von einem umlaufenden, breiten Streifen eingefasst, in den im oberen Kastenbereich, über den größeren Bildfeldern, drei weitere, kleine Bildfelder eingesetzt sind. Pernice bringt diese mit einer späteren Reparatur in Verbindung. Sie zeigen einen Eberkopf im Zentrum und Frauenköpfe zu den Seiten. Die in regelhaften Reihen versetzten Nieten unterstreichen den blockhaften Charakter der Truhe und mögen als ästhetischer Ausdruck von Sicherheit aufgefasst worden sein. Die Bildfelder verweisen hingegen nicht, wie man im Horizont geldwerter Objekte erwarten könnte, auf materiellen Wohlstand. Mit Maske, Eros und Psyche entführt der Arca-Decor in eine aphrodisisch-dionysische, mythische Welt. Die Geldkiste war damit einer der (wenigen) Orte im spätsamnitischen Haus, an dem Bilder zu sehen waren. Nicht alle Arcae

⁵⁹⁷ Eine erste Auflistung der Postamente bei Pernice 1932, 72–76; Dickmann 1999, 113 zählt in pompejanischen Häusern 30 Podeste, die mit solchen Truhen in Verbindung zu bringen sind, sodass sich offenbar nur wenige Hausbesitzer eine Prunkkiste leisteten.

⁵⁹⁸ Dies gilt für Atrium (4) der Casa del Centauro (VI 9,3,5), s. PPM IV (1993) 819–859 s. v. VI 9,3,5, Casa del Centauro (I. Bragantini) 835 Abb. 30; für Atrium (37) der Casa dei Dioscuri (VI 9,6,7), s. PPM IV (1993) 860–1004 s. v. VI 9,6,7, Casa dei Dioscuri (I. Bragantini) 883 Abb. 50; für Atrium (2) der Casa dell’Ancora (VI 10,7), s. PPM IV (1993) 1050–1071 s. v. VI 10,7, Casa dell’Ancora (V. Sampaolo) 1053 Abb. 5; vgl. Dickmann 1999, 110 f.

⁵⁹⁹ Eine Arca mit Reliefs ist auch bezeugt für die Casa di Romolo e Remo (VII 7,10), s. PPM VII (1997) 258–276 s. v. VII 7,10, Casa di Romolo e Remo (V. Sampaolo) 261 Abb. 4.

⁶⁰⁰ Der Kontext ist allerdings unsicher; vgl. Pernice 1932, 86–88; ein weiteres Exemplar aus der Casa dei Capitelli figurati (VII 4,57) mit verschiedenen dionysischen Themen ist offenbar schon in der Antike aus verschiedenen, ursprünglich nicht zusammengehörigen Stücken gefertigt worden (Schwarzmeier 1997).

dienten jedoch als Bildträger. Die heute noch in situ befindliche Arca der Casa di Obellius Firmus (IX 14,4) besitzt einen Nietenbesatz, der ein ornamentales Muster herstellte (Abb. 391)⁶⁰¹.

Puteale: Zisternen und ihre ästhetische Inszenierung

Zisternenmündungen wurden am Atrium wie auch im Peristyl entweder von einfachen Platten oder von Putealen abgedeckt. Im letzteren Fall ging mit der Abdeckung eine visuelle Markierung und Inszenierung einher. Bei den frühen Putealen des 2. Jhs. v. Chr. handelt es sich üblicherweise um zylindrische, kannelierte Travertin-Objekte, deren Mündung ein zusätzlicher Fries zierte.

Die Platzierung der Puteale war naturgemäß durch die Lage der Zisterne bestimmt, folgte aber soweit möglich bestimmten Gestaltungsvorstellungen. Wenn Puteale in situ aufgefunden wurden⁶⁰², waren sie häufig auf oder an der Impluviumseinfassung des Atriums⁶⁰³ oder in den Interkolumnien des Peristyls aufgestellt. Wenn möglich, wählte man am Atrium eine Aufstellung, die auf die Hausachsen Bezug nahm. Besonders beliebt war eine Platzierung im Zentrum der vom Eingang her gedacht ‚hinteren‘ Impluviumseinfassung. Auf diese Weise hinterfängt das Puteal das Impluvium und markiert zugleich die zentrale Blickachse des Hauses. Eine solche Aufstellung ist für das (nachsullanische) Puteal der Casa dei Capitelli figurati (VII 4,57)⁶⁰⁴ zu belegen, auch in der Domus IX 6,4-7 befindet sich die Zisternenöffnung in dieser Position⁶⁰⁵. Im Fall der Casa dei Ceii (I 6,15) verfügt das Atrium über zwei Brunnen- bzw. Zisternenöffnungen. Eine der beiden besetzt den ‚hinteren‘, nördlichen Impluviumsrand in der Hausachse, eine zweite befindet sich auf der Südwestseite, etwas aus der Achse versetzt. An diesen Beispielen zeigt sich, dass die Puteale wenn möglich in Bezug auf die Hausarchitektur inszeniert und in den frühen, weitgehend bildlosen Atrien dadurch zum Blickfang wurden.

Ähnliches gilt für die Peristyle. In der Casa del Labirinto besetzen die Puteale jeweils das Zentrum eines Peristylflügels, führen durch ihre unterschiedlichen Formen aber auch eine ästhetische Variation ein. Andernorts fällt die Platzierung von Putealen am Peristyl weniger regelhaft aus. In jedem Fall wird der Zisternenzugang und mit ihm die Bereitstellung von Trinkwasser durch den Einsatz von Putealen jedoch ästhetisch inszeniert.

Atrium und Peristyl im Vergleich

Die Kontextualisierung von Skulpturen, Arcae, Tischen und Putealen ist nicht ganz unproblematisch. Zwar dürften diese semimobilen Objekte im Alltag nicht bewegt worden sein, gerade im Zuge umfangreicher Umstrukturierungsmaßnahmen, wie sie vielerorts nach 62 n. Chr. unternommen wurden, mochten aber auch solche schweren Objekte versetzt worden sein. Ihr Fundort ist daher in Bezug auf ihren ursprünglichen Aufstellungskontext im 2. Jh. v. Chr. nur bedingt aussagekräftig.

601 PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo) 371 Abb. 16.

602 Mehrheitlich allerdings nicht in situ; dies gilt etwa für die Casa delle Nozze di Ercole (VII 9,47), s. PPM VII (1997) 358–377 s. v. VII 9,47, Casa delle Nozze di Ercole (V. Sampaolo) 362 Abb. 6.

603 So in der Casa dei Capitelli figurati (VII 4,57), s. PPM VII (1997) 63–92 s. v. VII 4,57, Casa dei Capitelli figurati (M. Staub-Gierow) 72 Abb. 13.

604 Staub-Gierow 1994, 51 zum Fundzusammenhang des Puteals. Weiterhin gilt dies auch für die in der Hausachse platzierte, runde Einlassung in der Impluviumseinfassung der Casa delle Forme di Creta (VII 4,62), s. PPM VII (1997) 140–153 s. v. VII 4,62, Casa delle forme di Creta (M. Staub-Gierow) 143 Abb. 4.

605 PPM IX (1999) 747–764 s. v. IX 6,4-7 (V. Sampaolo) 750 f. Abb. 4. 5.

Geht man jedoch von den zuvor diskutierten Lokalisierungen aus, so erweist sich das Atrium als jener Bereich, der im 2. und beginnenden 1. Jh. v. Chr. in besonderem Maße mit gestalterischer Aufmerksamkeit belegt wurde. Hier stellte man Skulpturen und Tische auf, hier verwahrte man den Schatz des Hauses. Allein Zisternen und mit ihnen auch ästhetisch ansprechende Puteale finden sich in beiden Hofbereichen gleichermaßen.

2.10 Architektur- und Decor-Elemente im Zusammenspiel: Raumatmosphären

Architektur und Decor trugen dazu bei, räumliche Zusammenhänge mit jeweils unterschiedlichen Atmosphären zu belegen. Bereits die Architektur erzeugte ein Kontrast zwischen den großen offenen und damit hellen Höfen und den geschlossenen Aufenthaltsräumen. Atrium und Peristyl sowie die verschiedenen Typen von Aufenthaltsräumen unterschieden sich aber auch untereinander erheblich. Der Decor trug zu dieser Ausdifferenzierung weiter bei, indem er die ästhetische Erfahrung intensivierte und eine semantische Dimension in die Häuser einführte.

Die ästhetische Ordnung des Hauses

Der Grundeindruck der frühen Häuser wurde zuvorderst durch ihre architektonisch-ästhetische Struktur definiert.

Am **Atrium** liegen die eigentlichen Wohnräume – die offenen, für alle einsehbaren Schaubereiche (Tablinum, Alae) wie auch die verschließbaren Triclinia und Cubicula. Durch die regelhafte Platzierung von Raumöffnungen wird das Atrium als Ort des Wohnens und damit als Zentrum des Hauses inszeniert. Diese Vorstellung, auf allen Seiten von Wohnräumen umgeben zu sein, wird durch die Symmetriebeziehungen körperlich erfahrbar gemacht, rhythmisiert. Mit der asymmetrischen Platzierung der Alae im ‚hinteren‘ Atriumsbereich verschiebt sich der Raumakzent jedoch hin zum Tablinum. Decor trägt zu dieser Raumerfahrung erheblich bei. Die optische Markierung von Schwellsituationen, die Heraushebung des mittigen Impluviums, die Einfassung von Alae und Tablinum durch Pilaster, schließlich auch der Wand-Decor verstärken diese Raumordnung. Vor allem wurde das Atrium zu einem Ort der Erfahrung von dreidimensionalen Bildobjekten. Nur in seltenen Fällen dürfte dies für Skulpturen gegolten haben. In gleich mehreren Häusern wird man jedoch mit einem Bild-Decor am Compluvium, mit bebilderten Arcae sowie mit gegenständlich ornamentierten Tischen rechnen dürfen. Bilder werden folglich in ganz unterschiedlichen Medien und verschiedenartigen Präsentationszusammenhängen erfahrbar.

Das **Peristyl** nimmt sich als architektonisch eingefasstes Gartenareal aus. Durch seinen offenen Hof ist es nicht nur heller als das Atrium, es erlaubt vor allem die Erfahrung eines gestalteten und inszenierten ‚Natur‘-Raums. Wird der Garten von vier Portiken eingefasst, so ist das Erscheinungsbild in maximaler Weise symmetrisiert. Wohnräume liegen, wenn überhaupt, nur auf einer oder zwei Gartenseiten, werden aber üblicherweise nicht symmetrisch arrangiert. Einerseits treten sie hinter dem Portikusdach ohnehin kaum in Erscheinung, andererseits schätzte man am Peristyl eine freiere, flexiblere Raumordnung. Wieder verdichten Decor-Elemente die Raumerfahrung – korrespondieren doch an den geschlossenen Peristylrückwänden stuckierte Pilaster mit den Vollsäulen der Portikus. Architekturordnung und Garten treten in einen besonders auffälligen Kontrast. Bildobjekte fehlen in diesem Kontext zunächst noch weitgehend.

Atrium und Peristyl verbindet, dass ihr unfürlicher Boden einen gewissermaßen neutralen Hintergrund für die Bewegung im Raum bietet. An der Wand schaffen die Raumöffnungen am Atrium und die Säulen- und Pilasterstellungen am Peristyl einen Decor-Rhythmus, auf den der Wandputz reagiert. Mit seinen großen, liegenden, schwarzen Orthostaten und mehreren Reihen von Quadermauerwerk nimmt er zugleich auf die Raumvolumina Bezug. Zum Träger figürlicher

Darstellungen werden die Wände und Böden in den Höfen nicht. Der Wand-Decor verweist, wie auch sonst im Haus, auf sich selbst, d. h. auf eine aufwendig gemauerte Wand.

Demgegenüber nimmt sich der Wand-Decor von **Aufenthaltsräumen** kleinformatischer und kleinteiliger aus. Während der Decor der Höfe auf eine schnelle Wahrnehmung im Vorübergehen angelegt ist, setzt der Decor der Aufenthaltsräume auf eine längere und intensivere Betrachtung. Nur für solche Aufenthaltsräume sind folglich Prunk-Emblemata am Boden und aufwendige Formen der Wandgestaltung (etwa perspektivisch gemalte Decor-Bänder; figürliche Wandmalerei) zu greifen. Auch die Aufenthaltsräume bieten jedoch, in Abhängigkeit von Raumgröße, Raumzuschnitt und Beleuchtung unterschiedliche Raumerfahrungen. Zu unterscheiden sind die ganz auf die Höfe geöffneten Räume (Tablina, Alae, Exedrae), große, jedoch verschließbare Aufenthaltsräume (Triclinia, Oeci) und kleinere Aufenthaltsräume (Cubicula). Die großen, verschließbaren Aufenthaltsräume, in denen typischerweise drei Klinen aufgestellt wurden, erlaubten mit ihren großen peristylseitigen Fenstern einen Ausblick ins Grüne. Innerhalb eines Hauses sind sie durchgängig mit (relational) aufwendigeren Gestaltungsformen belegt. Der unterschiedliche Zuschnitt der Räume, die verschiedenen Beleuchtungssituationen und der Decor trugen zur Variation der Raumatmosphären bei. Atmosphärisch andersartig fielen die kleinen, dunklen und zugleich hohen Cubicula aus, von denen aus man bei geöffneten Türen in den Architekturraum des Atriums blickte. Intimität konnte durch eine im Bereich des Alkovens abgehängte Decke erzeugt werden. Üblicherweise waren nicht alle kleinen Räume eines Hauses aufwendig ausgestattet. Allerdings konnten einzelne Cubicula durch eine besonders reiche Ausstattung nobilitiert werden. Während die visuelle Differenziertheit auf die Formen der Aufmerksamkeit rekurrierte, die in einem Raum voraussetzen sind, nahm der Decor-Maßstab auf die Raumgrößen Bezug. In den Höfen wurde ein großformatiger Decor gewählt, Cubicula – und hier insbesondere der Alkoven – zeichneten sich durch einen ausgesprochen kleinen Decor-Maßstab aus.

Die unterschiedlichen Raumwirkungen lassen sich damit auf verschiedene decorative Strategien zurückführen:

- Die Markierung von räumlichen Übergängen durch Schwellen, Schwellpavimente oder Pavimentwechsel am Boden, durch Pilaster an den Raumecken und durch verschiedene Formen der Wand-Decoration.
- Die Akzentuierung von Symmetrie-Achsen am Boden (durch die Betonung des Raumzentrums), die parataktische Ordnung des Raumes an der Wand.
- Die Differenzierung verschiedener Funktionsbereiche innerhalb eines Raumes durch den Boden-, Wand- und Decken-Decor.
- Die Skalierung von Decor-Größen in Abhängigkeit von den Raumgrößen.
- Die Nobilitierung von Prunkräumen durch das Zusammenwirken verschiedener, ästhetisch besonders anspruchsvoller Decor-Elemente.

Die semantische Ordnung des Hauses

In den Häusern des ausgehenden 2. und beginnenden 1. Jhs. v. Chr. werden verschiedene Modi von Bildlichkeit erprobt. ‚Bilder‘ nehmen sich jedoch in dieser Zeit relativ schwach aus. In Gestalt von figürlichen Eingangskapitellen, Dachterrakotten und gemalten Frieszonen besetzen sie Zonen des Übergangs. Sie treten dem Betrachter nicht auf Augenhöhe entgegen, sondern erfordern einen Blick in die Höhe. In Bezug auf die häusliche Ordnung allerdings treten sie an markanten Positionen auf: am Eingang, im Zentrum des Atriums (Compluvium, Impluvium, Statuetten) sowie in den prominenten Aufenthaltsräumen.

Während die Eingangskapitelle häufig dionysische Trabanten vorführen und das Compluvium mit Tieren, zumeist Löwenköpfen, besetzt wird, nehmen sich die Sujets der Wand- und Bodenbilder in den Aufenthaltsräumen vielfältiger aus. An der Wand sind neben vegetabilen Friesen verschiedenste naturhafte Sujets (insbesondere Vögel) und dionysische Trabanten beliebt. Auf den farblich

gefassten Quadern sind die monochromen Darstellungen erst auf den zweiten Blick kenntlich und ambiguisieren zugleich den ‚Status‘ der Wand. In den (ihrerseits liminalen) Frieszonen werden Einzelmotive additiv komponiert, repetiert und damit auch ornamenthaft präsentiert. Mit den Paviment-Emblemata treten dem Betrachter am Boden gerahmte Bilder entgegen, die das Raumzentrum besetzen. Doch auch hier fällt die Bildlichkeit der beliebten Tierbilder, wie auch der emblematisch präsentierten, dionysischen Akteure relativ schwach aus. Tierwelten, Dionysisches und auch die Nildarstellungen werden eingesetzt, um möglichst sinnliche, attraktive ‚Welten‘ vorzustellen, die sich auf Kulinarisches, auf Sexuell-Erotisches, auf attraktive Landschaftsräume und ‚gefährliche‘ Tierbegegnungen verschiedener Art beziehen lassen. Erzählende Mythenbilder fehlen im Bildspektrum zunächst ebenso wie lebensweltliche Menschendarstellungen. Vor diesem Hintergrund wird die Exzeptionalität des Alexandermosaiks besonders deutlich. Doch auch die Bilder am Boden besetzen eine ‚marginale‘ Position, werden in Schrägansicht wahrgenommen, ihre Bildlichkeit ‚zerfällt‘, wenn man den Raum betritt. Skulpturen schließlich bleiben die absolute Ausnahme. Sie wurden wohl wie der ‚Faun‘ in der Blickachse der Häuser gezeigt, als Blickfang inszeniert und doch auf ein kleines, ‚überschaubares‘ Format reduziert.

Nimmt man die Einzelbeobachtungen zu einzelnen Gattungen zusammen, so zeigt sich für das ausgehende 2. und beginnende 1. Jh. v. Chr., dass Bilder nicht nur häufig in ‚Randpositionen‘ platziert sind, sondern sich auch thematisch wenig dicht ausnehmen. Mit dem weitgehenden Verzicht auf menschliche Körperbilder treten sie nicht in eine unmittelbare ‚Konkurrenz‘ mit der Lebenswelt.

2.11 Die soziale Bedeutung von Decor

Die für den ersten Stil exemplarisch besprochene Casa del Fauno zeichnet sich durch einen ausgesprochenen Raumluxus aus. Dieser findet in einigen anderen frühen Stadtpalästen eine Parallele, kontrastiert aber mit den Wohnmöglichkeiten kleiner und kleinster Häuser. Während die Casa del Fauno über zahlreiche, große Aufenthaltsräume verfügte, die zu unterschiedlichen Anlässen, auch in Abhängigkeit von Tages- und Jahreszeit, genutzt werden konnten, besaßen sehr kleine Häuser wie Domus VI 2,11 (Plan 16) meist nur einen größeren Raum, der für den Empfang von Gästen zur Verfügung stand (hier: Raum 8)⁶⁰⁶. Diese Praxis war aber offenbar so bedeutsam, dass man auf Empfangsräume, wenn möglich, nicht verzichtete. Das atmosphärische Setting unterschied sich allerdings schon durch die architektonischen Gegebenheiten: Während große Häuser wie die Casa del Fauno Weitläufigkeit (*laxitas*) atmeten, waren die Wohnverhältnisse kleiner Häuser deutlich beengter.

Nicht nur die architektonische, sondern auch die decorative Gestaltung der Häuser unterschied sich erheblich. Die Casa del Fauno war mit einer Vielzahl an nobilitierenden Elementen versehen – Blickachsen, komplexe Licht-Schattenspiele, aufwendige Scheinarchitekturen in Stuck, raffinierte Formen der Wandgestaltung, Prunkpavimente, Skulpturen, aufwendige Dachlösungen. Der Gebrauch von Bildern, aber auch von herausgehobenen Ausstattungselementen wie Opera sectilia erweist sich aus dieser Perspektive als Luxusphänomen. Es ist deutlich geworden, dass die anderen großen Stadtpaläste nicht über eine solche Dichte an Bildern verfügen. Dies mag zumindest teilweise dem Umstand geschuldet sein, dass diese im Laufe ihrer Zeit stärker umgestaltet wurden und ihre ursprüngliche Ausstattung eingebüßt haben. Für gut erhaltene Kontexte wie die Casa di Sallustio liegt aber doch nahe, dass man den Mangel an Bildelementen nicht als defizitär begriff. Vielmehr repräsentiert der Verzicht auf Bilder, insbesondere die Wahl von (unfigürlichen) Putzquadern an der Wand, den Geschmack des 2. Jhs. v. Chr. Dies gilt für Prunkhäuser

⁶⁰⁶ PPM IV (1993) 151–157 s. v. VI 2,11 (I. Bragantini).

ebenso für einfach ausgestattete Häuser, die gleichermaßen auf das Wanddesign ersten Stils zurückgreifen⁶⁰⁷.

Man darf also grundsätzlich nach der Verwendung nobilitierender Ausstattungsformen fragen. Tatsächlich finden sich aufwendige Säulenatrien und Räume mit in antis gestellten Säulen durchaus auch in kleineren Häusern. So hat man in der kleinen Casa dei Ceii (I 6,15) ein tetrastyles Atrium realisiert⁶⁰⁸. Besonders spektakulär fällt die Ausstattung der Casa di Cippius Pamphilus (VII 6,38) mit ihrem kleinen, tetrastylem Atrium-Peristyl aus. In der Achse des Eingangs liegt die Exedra (23), die durch zwei in antis gestellte Säulen aufgewertet wurde. Aufwendige Cenacula-Obergeschosse finden sich sogar besonders häufig in kleinen Häusern⁶⁰⁹.

Auch einzelne, besonders prunkvolle Ausstattungselemente finden sich in mittelgroßen und kleinen Häusern. Im Atrium testudinatum (2) der Domus I 8,18 schließt die Quaderwand ersten Stils mit einem aufwendigen und zugleich ungewöhnlichen Metopen-Triglyphen-Fries ab⁶¹⁰. In der Casa del Cenacolo (IX 12,1-2), deren Obergeschoss über eine Treppe von einer Taberna (IX 12,2) im Erdgeschoss aus zu betreten war, wurde das Cenaculum mit einem polychromen Emblema ausgestattet. Besonders signifikant ist auch in dieser Hinsicht die kleine Casa di Cippius Pamphilus (VII 6,38). Nicht nur das tetrastyle Atrium-Peristyl und die Exedra (23) mit ihren Säulen in antis sprechen für eine gehobene Ausstattung. Cubiculum (29) erhielt am Übergang zum zweiten Stil ein polychromes Lithostroton mit kreisförmigem, polychromem Fisch-Emblema⁶¹¹.

Umgekehrt hat in der weitläufigen Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3) Atrium (O) ein für eine tägliche Nutzung praktisches Flusskiesel-Paviment erhalten, wie es sonst für Außenräume, etwa Gehwege, gewählt wurde⁶¹². Vermutlich stand hier die praktische Nutzung des Hofes im Vordergrund, während in den anderen drei atriumsartigen Bereichen aufwendigere Ausstattungsformen gewählt wurden.

Es lassen sich damit hinreichend Beispiele dafür beibringen, wie in kleinen und großen Häusern soziale Ausstattungslogiken durchbrochen werden konnten. Mit Blick auf die Decor-Elemente in ihrer Gesamtheit darf man jedoch festhalten, dass hinsichtlich Technik, Material und ikonographischer Differenziertheit besonders aufwendige Medien – seien es Figuralkapitelle, figürliche Dachterrakotten, Emblemata oder figürlich-komplexe Wandmalereien – nicht ausschließlich, aber doch in der Mehrzahl in großen Häusern vorkommen⁶¹³.

607 Wallace-Hadrill geht sogar so weit, die Verwendung ersten Stils in einfachen Häusern überhaupt infrage zu stellen. Dies darf sicher ausgeschlossen werden – es liegen hinreichend Belege für kleine, im ersten Stil ausgestattete Häuser vor: Domus I 2,10, s. PPM I (1990) 18–25 s. v. I 2,10, Domus Volusii Fausti (I. Bragantini); Domus I 2,15, s. PPM I (1990) 28f. s. v. I 2,25 (I. Bragantini); Domus I 2,16, s. PPM I (1990) 30–36 s. v. I 2,16 (M. de Vos); Domus I 2,17 – PPM I (1990) 37–44 s. v. I 2,17 (A. de Vos); Casa della Grata metallica (I 2,28), s. PPM I (1990) 58–63 s. v. I 2,28, Casa della Grata metallica (M. de Vos); I 8,18, s. PPM I (1990) 914–918 s. v. I 8,18 (V. Sampaolo).

608 PPM I (1990) 407–482 s. v. I 6,15, Casa dei Ceii (M. de Vos) 418–424 Abb. 12–19; Spinazzola 1953, 257.

609 Domus I 6,9, Casa del Cenacolo (V 2,h) und Fullonica di Stefano (I 6,7), s. o. S. 138f.

610 PPM I (1990) 914–918 s. v. I 8,18 (V. Sampaolo) 915 Abb. 2.

611 PPM VII (1997) 210–223 s. v. VII 6,38, Casa di Cippius Pamphilus (V. Sampaolo).

612 PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 188f. Abb. 4; vgl. Pisapia 2015, 121 Abb. 1.

613 Zu den Emblemata vermiculata weniger differenziert und einen Zirkelschluss in Kauf nehmend Zapheiroupolou 2006, 121: „Die Frage, ob in dieser frühen Phase die Verzierung der Böden mit emblemata sich nur auf reiche und üppig dekorierte Häuser beschränkte, kann positiv beantwortet werden.“

Teil III: Das mittlere 1. Jh. v. Chr. – der zweite Stil

In der ersten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. vollzog sich ein grundlegender Wandel der Wohnkultur, der architektonische Innovationen ebenso wie neue Formen von Wand- und Boden-Decor umfasste. Dass es sich um einen allmählichen Geschmackswandel handelte, kommt im Nacheinander der Veränderungen zum Ausdruck. Sind architektonische Neuerungen, insbesondere die Anlage von Wohnräumen am Peristyl, schon um 100 v. Chr. greifbar, fallen die frühesten gesicherten Belege für das Auftreten des zweiten Stils in Pompeji in die Zeit nach 80 v. Chr. Zunächst noch blieben die im späten ersten Stil neu entwickelten Pavimentformen in Mode, bevor sich Schwarz-Weiß-Mosaiken durchsetzten. Um die Mitte des 1. Jhs. v. Chr. haben die verschiedenen Veränderungen zu einem völlig neuartigen Wohnenerlebnis geführt. Mit der Casa del Labirinto steht ein Fallbeispiel im Mittelpunkt, an dem die neuartigen Decor-Phänomene in ihrem räumlich-visuellen Zusammenhang beschreibbar werden. Der analytische Fokus liegt auf der Zeit um 50 v. Chr., nach Abschluss aller Umbau- und Umgestaltungsmaßnahmen.

1. Das Exemplum der Casa del Labirinto (Abb. 130–131; Plan 2)

Die Anlage der Casa del Labirinto (VI 11,8-10)¹ geht auf das 2. Jh. v. Chr. zurück. Im beginnenden 1. Jh. v. Chr. wurde das Haus ein erstes Mal umgestaltet und in diesem Zuge im ersten Stil neu decoriert. Auf die sullanischen Zerstörungen (89 v. Chr.)² folgte eine zweite Umgestaltung um 70/60 v. Chr., mit der eine Neuausstattung großer Teile des Hauses im zweiten Stil einherging. Um 50 v. Chr., d. h. nach Abschluss der Umgestaltungsmaßnahmen, präsentierte sich das Haus als 1500 m² großer Komplex³, der mehrere, jeweils für sich nutzbare Hausbereiche umfasste⁴:

- zwei parallele Atrien – ein tetrastyles Atrium im Südosten (27) und ein tuskanisches Atrium im Südwesten (3) –, die in ihrer Anlage auf das 2. Jh. v. Chr. zurückgehen und ursprünglich möglicherweise zu zwei separaten Häusern gehörten.
- ein nördlich an die Atrien anschließendes, rückwärtiges Peristyl (36), das um 100 v. Chr. angelegt wurde; laut Volker M. Strocka könnten im Zuge dieser Umgestaltung auch die Prunkräume auf der Nordseite des Peristyls entstanden, jedoch weitgehend im Rohbau geblieben sein.

1 Das Haus wurde maßgeblich in den Jahren 1834 und 1835 ausgegraben, Beschreibungen liegen aus den Folgejahren von Giuseppe Fiorelli, Guglielmo Bechi, August Mau, Carlo Bonucci, Heinrich Wilhelm Schulz und Francesco Maria Avellino vor; s. Fiorelli 1875, 150; Mau 1882, 80–85. 130–156. 176. 178–184; Bonucci 1835; Avellino 1841; Overbeck – Mau 1884, 342–346. Ein Bombentreffer des Zweiten Weltkriegs zog die Räume auf der Nordseite des Peristyls in Mitleidenschaft; s. García y García 2006, 82 mit Abb. 154 (vor Zerstörung). Eine ausführliche monografische Bearbeitung hat das Haus zu Beginn der 1990er Jahre durch Volker Michael Strocka im Zuge des Dokumentationsprojektes „Häuser in Pompeji“ erfahren (Strocka 1991). Er nimmt eine noch kleinteiligere Phasengliederung als die im Folgenden vorgestellte an (Strocka 1991, 66–70). Eine Detaildiskussion ist für die nachfolgenden Überlegungen nicht relevant und bleibt daher aus. Die nachfolgenden Beschreibungen der Wandmalerei greifen auf ihn zurück, da der seither stark verwitterte Befund in vielen Punkten keine Überprüfungen vor Ort erlaubt. Dies gilt insbesondere für seine Beobachtungen zum ersten und zweiten Stil, die sich in vieler Hinsicht von Laidlaw 1985, 169 und ihren Beobachtungen zur Casa del Labirinto unterscheiden.

2 Eine im Atrium (27) gefundene Steinkugel, vielleicht als Geschützkugel zu interpretieren, könnte für diesen Kausalzusammenhang sprechen; s. Strocka 1991, 68; zur Datierung der Wandmalerei, Strocka 1991, 107–115.

3 Zur Fläche Strocka 1991, 17.

4 Zur Chronologie, s. insbesondere Strocka 1991, 66–69. Dort auch zur Diskussion, ob es sich ursprünglich um ein Doppelatriumhaus handelt. Strocka nimmt dies an, während Dickmann 1999, 73–77 von zwei unabhängigen, nachträglich zusammengelegten Atriumhäusern ausgeht.



Abb. 130: Korkmodell Fiorellis, Detail der Casa del Labirinto (Neapel, NM).



Abb. 131: Korkmodell Fiorellis, Detail der Casa del Labirinto (Neapel, NM).

- ein westlich des Peristyls gelegener, d. h. hinter der westlichen Peristylaußenwand verborgener Servicetrakt, dessen Räume sich um die Höfe (10) und (16) gruppierten: am Hof (10) die Aufenthaltsräume (12) und (14) sowie nördlich davon, über Korridor (15) erschlossen, die Küche sowie die nach 70/60 v. Chr. neu eingerichteten Baderäume (21; 22); die Raumdisposition um Hof (16), der durch einen eigenen straßenseitigen Zugang (VI 11,8a) erreichbar war, ist für die fragliche Phase nur vage zu rekonstruieren.
- eine separate, durch einen eigenen, straßenseitigen Zugang (V 11,8) erschlossene Wohneinheit im Nordwesten, das sog. ‚Verwalterhaus‘, mit Atrium (50), das sich durch eine auffällig asymmetrische Raumdisposition auszeichnete.

Das Haus besaß dadurch unterschiedlich nutzbare und auch ästhetisch differenzierte Nuklei. Im Folgenden geht es um die Frage, wie Architektur und Decor der verschiedenen Hausbereiche bei der Erzeugung spezifischer Raumerfahrungen zusammenwirkten.

1.1 Der Decor der Casa del Labirinto: Raum für Raum

Im Fokus stehen mit dem Ost- und Westatrium sowie dem Peristyl die repräsentativen Wohnbereiche des Hauses. Nicht weiter berücksichtigt werden der Servicetrakt und das Verwalterhaus, da sich in beiden Bereichen keine Decor-Formen aus der Zeit des zweiten Stils erhalten haben.

Die Fassade

Die Südfassade des Hauses ist auf den engen Decumanus minor hin orientiert, der die Casa del Fauno im Norden begrenzt (**Abb. 132**). An dieser Straße liegen keine Geschäfte, Wagen konnten nur einspurig verkehren, die Gehwege sind ausgesprochen schmal. Entsprechend unspektakulär fällt die Fassadengestaltung aus. Die beiden südlichen Zugänge zum Haus (VI 11,9; VI 11,10) liegen auf leicht erhöhtem Niveau. Bei dem westlichen Eingang (VI 11,9) ergibt sich dadurch eine hohe Schwelle, während vor dem östlichen, offenbar nachträglich reparierten Eingang (VI 11,10)⁵ eine Treppenstufe in den ohnehin schmalen Gehweg ausgreift. Der Westeingang (VI 11,9) wird von zwei ursprünglich verputzten Pilastern mit Blockkapitellen in Tuff eingefasst, für den Osteingang sind keine Aussagen möglich. Die Fassadenmauer ist in einfachem Opus incertum realisiert, sodass sie wohl ursprünglich verputzt war.

Der Raumkomplex des östlichen Atriums

Das östliche Atrium (27) ist sehr wesentlich durch seine Ausstattung im ersten Stil geprägt. Dadurch wird es möglich zu untersuchen, wie man in der Zeit des zweiten Stils mit einem solch ‚alten‘ Ausstattungsensemble umging.

Die Eingangssituation geht in ihrem räumlichen Arrangement auf das 2. Jh. v. Chr. zurück. Vom östlichen Eingang (VI 11,10), der mit einer zweiflügeligen Tür verschlossen werden konnte, gelangt man in die quer gelagerten **Fauces (23)**. Den Blick zum Ostatrium rahmen zwei Anten mit Stuckpilastern. Während die östliche Ante in der Flucht der östlichen Fauces-Wand liegt, ist die westliche in die Fauces hineingezogen und verengt dadurch den Durchblick (**Abb. 133**). Der Blick des Eintretenden wurde so in die zentrale Achse des Ostatriums, Richtung Tablinum, geführt. Der

⁵ Stročka 1991, 17.



Abb. 132: Casa del Labirinto, Südfassade.



Abb. 133: Casa del Labirinto, Eingang (VI 11,10) mit Fauces (23).

erhaltene westliche Antependium aus der Phase des ersten Stils⁶ besitzt ein korinthisches, ursprünglich farbig gefasstes Sofakapitell (**Abb. 134**)⁷. Auf der Durchgangsseite ist in die Ranken des Kapitells ein Kerykeion integriert. Am Übergang von den Fauces zum Atrium wird somit zeichnerhaft auf Hermes verwiesen⁸. Wahrnehmbar ist das Detail jedoch nur, wenn man sich im Atrium

⁶ Strocka 1991, 102.

⁷ Avellino 1841, 53 spricht von „capitelli di stucco colorato“.

⁸ PPM V (1994) 1–70 s. v. VI 11,8-10, Casa del Labirinto (V. M. Strocka) 14 Abb. 23.



Abb. 134: Casa del Labirinto, Sofa-Kapitell des westlichen Fauces-Pilasters.

stehend zu den Fauces zurückwendet, den Blick nach oben richtet und das Kapitell intensiv betrachtet. Die Fauces selbst haben eine Ausmalung im zweiten Stil erhalten, von der Strocka an der Nordwestecke Farbspuren in Grün und Violett erkannte⁹. Der erhaltene Cocciopesto ist jünger¹⁰.

Inbesondere im **Atrium (27)** selbst hat man das traditionelle Erscheinungsbild gepflegt. Vier mächtige, hoch aufragende, kannelierte Tuffsäulen mit korinthisch-italischen Kapitellen (**Abb. 135**) dominieren den Raum¹¹, lenken den Blick in die Höhe. Auch noch nach den Umgestaltungen am Übergang zum 1. Jh. v. Chr. folgen die Räume einer symmetrischen Anordnung. Zu Seiten der Fauces befinden sich die Zugänge zu den Cubicula (24) im Westen und (25) im Osten. Auf den Langseiten liegen sich im Süden die Räume (26) und (28), im Zentrum die Räume (30) und (29), im Norden die Alae (31) und (32) gegenüber. Der um 70/60 v. Chr. neu eingerichtete Korridor (48), der eine Verbindung zum Westatrium herstellt, stört diese spiegelsymmetrische Raumanlage. Indem er jedoch von Cubiculum (29) abgetrennt wurde, blieben alle anderen Symmetriebeziehungen intakt. Auf der Nordseite wird das zentral platzierte Tablinum (33) symmetrisch flankiert von Triclinium (35) im Westen und dem zu Anfang des 1. Jhs. v. Chr. neu angelegten Korridor (34) im Osten. An den nachträglichen Eingriffen lässt sich ablesen, dass man noch im beginnenden 1. Jh. v. Chr. großen Wert auf ein durch symmetrisch platzierte Türdurchgänge rhythmisiertes Atrium gelegt hat. Die homogene Wirkung des Atriumraums wird dadurch verstärkt, dass im Zuge der Umbaumaßnahmen um 100 v. Chr. die alten Basaltschwellen durch Kalksteinschwellensteine ersetzt wurden. Diese folgen einem einheitlichen Schwellentypus und nahmen einheitliche, gleich hohe Türen auf. Auch in anderen Häusern dieser Zeit hat man die dunklen Basaltschwellen durch helle Kalksteinschwellen ersetzt. Da allerdings Basaltschwellen um einiges stabiler waren, muss dieser Eingriff ästhetische Gründe gehabt haben¹². Vielleicht hat man die Kontrastwirkung zwischen hellem Schwellstein und dunklen Holztüren besonders geschätzt. Die Platzierung der Zisternen-

⁹ Strocka 1991, 26. Heute nicht mehr zu sehen.

¹⁰ Zur Datierung Strocka 1991, 29. 97.

¹¹ Laut Strocka 1991, 68 gehen sie auf die Zeit um 100 v. Chr. zurück. Kritisch Moormann 1994, 173, der, wie mir scheint, plausibel, schon für die erste Bauphase ein tetrastyles Atrium postuliert.

¹² Lauritsen 2015, 308.



Abb. 135: Casa del Labirinto, tetrastyles Ostatrium (27).

öffnungen in der zentralen Achse des Atriums, d. h. auf der Nord- und Südseite des Impluviums, hat die Raumsymmetrie noch einmal verstärkt¹³. Durch die Platzierung der Arca vor der Ostwand zwischen Raum (30) und Ala (32)¹⁴ ergab sich jedoch eine gewisse Asymmetrie.

In diesem durch Türdurchgänge regelhaft rhythmisierten Hofbereich behielt man den Wanddecor des ersten Stils bei¹⁵. Die ockerfarbene Sockelzone, der rote Gurt und die schwarzen Orthostaten füllen jeweils die Wandflächen zwischen den Türdurchgängen. Die Orthostaten wirken dadurch wie hochkant stehende Platten und hinterfangen den Akteur auf Oberkörperhöhe (**Abb. 136–137**)¹⁶. Auf ein daran anschließendes Gesims folgen zwei Reihen isodomer Quader und ein Epistyl. Die Gestalt des Atriums entspricht damit der konventionellen Ästhetik des ersten Stils.

¹³ Strocka 1991, 28. Das 50 cm hohe Ziegelpodest auf dem nördlichen Impluviumsrand gehört ebenso wie die Labrum-Stützen zur kaiserzeitlichen Umgestaltung des Impluviums zu einem Brunnenbecken.

¹⁴ Overbeck – Mau 1884, 344 mit Abb. 175 (darauf g). Heute noch Reste erkennbar; s. Strocka 1991, 29. Auf dem Sockel haben sich die Reste einer mit Bronze beschlagenen Holzkiste gefunden (Avellino 1841, 52f.). Darin fand sich die Bronzebüste einer Bacchantin (Schulz 1838, 150).

¹⁵ Er hat sich vor allem auf der Nordseite des Atriums erhalten, während er auf den anderen Hofseiten infolge der Erdbebenschäden nach 62 n. Chr. mit einfachen Mitteln „ausgebessert oder erneuert“ wurde; s. Strocka 1991, 70. 127: „[...] Zumindest im Atrium 27 hat man sich bemüht, wenn auch mit sehr einfachen Mitteln, das alte Sockel- und Orthostatensystem nachzuahmen.“

¹⁶ Die Orientierung der Orthostaten ist begründet durch den zur Verfügung stehenden Platz an den Wandpfeilern zwischen den Raumzugängen, die Farbe wird durch die Abfolge gelb – rot – schwarz plausibilisiert; s. Strocka 1991, 103.



Abb. 136: Korkmodell Fiorellis, Detail der Casa del Labirinto; im Atrium gelbe Sockel- und schwarze Orthostatenzone (Neapel, NM).



Abb. 137: Casa del Labirinto, Blick in das von Pilastern gerahmte Tablinum; rechts des rechten Tablinumpilasters ist die Atriumsrückwand im ersten Stil erhalten.

Die Öffnung des **Tablinums (33)** in der Achse der Fauces wird von zwei mächtigen, kannelierten Stuckpilastern eingefasst (Abb. 137). Auf seiner Rückseite besitzt der Raum spätestens seit dem ausgehenden 2. Jh. v. Chr. ein großes Fenster¹⁷, auf den beiden Schmalseiten öffnen sich wenigstens ein, vielleicht auch zwei Fenster in die seitlich gelegenen Räume¹⁸: im Westen in Triclinium (35), im Osten in Korridorraum (34). Wie im Fall des Tablinums der Casa del Fauno handelt es sich um einen allseitig durchfensterten Schauraum.

Wie im Atrium wurde auch hier der Wand-Decor des ersten Stils beibehalten. Die sich gegenüberliegenden Wandseiten nehmen spiegelsymmetrisch aufeinander Bezug und sind vom Wandaufbau des Atriums abgesetzt. Die Sockelzone fällt zwar etwa gleich hoch aus, im Tablinum wurde sie allerdings im zweiten Stil mit einem Vorhangmotiv versehen¹⁹. Dadurch wurde der Raum als prunkvoll ausgestatteter Innenraum charakterisiert. Die Orthostaten mit ihrer profilierten Rahmung stehen senkrecht und fassen die breiten Fensteröffnungen ein. Die darüber anschließende erste Quaderlage springt leicht vor. Beide Merkmale haben wir als Decor-Qualitäten prominenter Räume kennengelernt²⁰.

Das Paviment hingegen wurde um 70/60 v. Chr. erneuert. Ein (mutmaßlich noch späterer) Marmorsteg markiert den Übergang zwischen Atriums- und Tablinumpaviment. Der eigentliche Schwellbereich wird durch zwei an die Stuckpilaster angeschobene Lavasteine akzentuiert, zwischen denen ein (heute verlorenes) polychromes Mäandermosaik verlegt war, das als optische Schranke diente²¹. Die Aufmerksamkeit des an der Schwelle verweilenden Betrachters wurde auf das (heute ebenfalls verlorene) quadratische Mosaikemblem gelenkt (**Abb. 138**), das in ein weißes Tessellat eingebettet war. Carlo Bonuccis Beschreibung eines feinen Emblemas mit Theatermaske mag sich auf diesen Raum beziehen²², Overbeck und Mau sprachen indes von einem „aus vier Mäandern gebildeten Labyrinth“²³. Vielleicht sind beide Beschreibungen zusammenzubringen – der Labyrinth-Mäander mag die Theatermaske gerahmt haben. Indem das quadratische Emblem das Zentrum des etwa quadratischen Tablinums besetzte, verstärkten sich Raum- und Decor-Wahrnehmung gegenseitig. Befördert wird diese Interdependenz durch weitere, quadratische Rahmenlinien – einer quadratischen Einfassung, die aus einem schwarzen Doppelstreifen besteht, zwischen den alternierend weiße und polychrome Querstreifen eingesetzt sind, sowie einem schwarzen Randstreifen, der an die Seitenwände des Tablinums bzw. an den Mäander der Frontseite anschließt.

Die beiden etwa quadratischen **Alae** sind symmetrisch platziert, durch nicht-kannelierte Stuckpilaster eingefasst, aber in unterschiedlicher Weise in den Hauskomplex eingebunden. Die Ostala (32) besitzt eine geschlossene Rückwand²⁴, während sich in der Westala (31) ein großes Fenster

17 Zur Datierung des Fensters, s. PPM V (1994) 1–70 s. v. VI 11, 8-10, Casa del Labirinto (V. M. Strocka) 1; Pesando 2002, 247.

18 Modern vermauert und laut Strocka 1991, 33 durch eine Mittelstütze gesichert. Avellino 1841, 53 hatte allerdings ohne Verweis auf etwaige Restaurierungen von zwei Fensteröffnungen auf jeder Seite gesprochen; auch das Korkmodell zeigt zwei hochrechteckige Fensteröffnungen.

19 Mau 1882, 83; Strocka 1991, 103. Heute nicht mehr erkennbar.

20 Es folgen ein rotes Band sowie ein gelber Quader. Die Farben sind kaum noch zu beurteilen; s. Strocka 1991, 34.

21 Warscher 1925, 81; vgl. Foto Warsher collection no. 922; Reste erhalten; zu den Phasen auch Pernice 1938, 36.

22 Bonucci 1835, 128 schreibt über das Tablinum: „il cui pavimento si è rinvenuto adorno de' più bei mosaici rappresentanti a varj colori die meandri, in mezzo a cui si distingue una piccola maschera scenica d'una feschezza, e d'una forza straordinaria.“; vgl. Strocka 1991, 33. 104–107.

23 Overbeck – Mau 1884, 344: „[...] Tablinum (33) mit einem Fußboden von weißem Mosaik mit farbigem Rande, einer farbigen Schwelle in Form eines Maeanders und einem bunten, aus vier Maeandern gebildeten Labyrinth im Mittelpunkt [...]“. Bei Avellino 1841, 53: „splendido mosaico a diversi colori con meandro nell'orlo e nel mezzo“.

24 In der Ostala (32) ist es zu nachträglichen Eingriffen gekommen, die ihr Aussehen veränderten. Nach 62 n. Chr. war eine Reparatur der Hausaußenwand nötig geworden, zudem stammen von hier Hinweise auf die Aufstellung eines Schrankes. An der Südwand finden sich hier zwei Reihen mit jeweils vier Löchern, die schon von Overbeck und Mau mit einem Schrank in Verbindung gebracht wurden; Overbeck – Mau 1884, 344; erneut Strocka 1991, 32; Cova 2013, 382; weiterhin Allison 2004, 77 f.



Abb. 138: Casa del Labirinto, Tablinum, Paviment; Altfoto.

öffnet, das einen Durchblick in das westliche Atrium (3) gewährt. Auch in den beiden Alae dürfte die Ausstattung aus der Zeit des ersten Stils bewahrt worden sein, greifbar ist dies jedoch nur für die Pavimente²⁵. In der Ostala (32) besetzt eine große, von gelängten Palmetten begleitete Raute das Zentrum des Opus signinum. Der quadratische Raumzuschnitt wurde durch ein auf allen vier Raumseiten umlaufendes Mäanderband und einen parallel dazu verlaufenden, der Wand folgenden Streifen mit Tessera-Reihen akzentuiert. Für die Westala (31) darf man eine vergleichbare Pavimentgestaltung annehmen.

Am tetrastylen Ostatrium haben somit die Hofrückwand, Tablinum (33) und mutmaßlich auch die Alae (31; 32) ihren Wand-Decor im ersten Stil bewahrt. Die Gestaltung der im zweiten Stil erneuerten Fauces (23) mag sich an der Wandordnung des ersten Stils orientiert haben. In den Alae wurde auch das Opus signinum aus der Zeit des ersten Stils bewahrt, während im Tablinum ein neues Mosaikpaviment mit Emblema verlegt wurde. Da Bild-Emblemata und perspektivische Mäander jedoch schon im späten ersten Stil geläufig waren, dürfte sich kein ästhetischer Bruch zwischen Paviment und Wand eingestellt haben. Das Labyrinthmosaik mit Theatermaske eröffnete ein breites Spektrum an Assoziationen, das von Theater über Bildung und ‚Dionysischem‘ bis zu hellenistischer Kultur im Allgemeinen reichte.

Die am östlichen Atrium gelegenen, verschließbaren Cubicula und Triclinia sind untereinander nicht durch Türen verbunden, sondern für sich nutzbar. Ihr Erscheinungsbild zum Hof hin wurde durch die um 100 v. Chr. neu verlegten Schwellen vereinheitlicht. **Triclinium (35)** wurde spätestens jetzt über ein großes Fenster auf seiner Nordseite mit dem Peristyl und über ein Fenster in der Ostwand mit Tablinum (33) verbunden²⁶. Dieser Prunkraum hat um 70/60 v. Chr. ein schlichtes weißes Tessellat mit einem schwarzen Randstreifen erhalten, die Wände wurden im vierten Stil neu ausgemalt. In den Raum fiel durch das Nordfenster kein direktes Sonnenlicht, durch seinen weißen Boden wirkte er trotzdem hell.

Die fensterlosen **Cubicula (24) und (25)** zu Seiten des Eingangs sind von unregelmäßigem Zuschnitt, da sie den Verlauf der Straße ausgleichen und dadurch ein symmetrisch konzipiertes Atrium ermöglichen. In beiden Räumen wurde der Decor des ersten Stils erhalten, sie unterscheiden sich jedoch hinsichtlich ihrer Raumgröße und Ausstattungsqualität. In dem kleinen, etwa quadratischen, westlichen **Cubiculum (24)** folgen auf die Orthostaten ein vorspringender Gurt, zwei von einer Leiste getrennte Reihen mit Spiegelquadern in Rot, Ocker und Grün sowie ein

²⁵ Dazu Strocka 1991, 97.

²⁶ Die Fenster im Westen und Süden sind modern, s. Strocka 1991, 33–35.



Abb. 139: Casa del Labirinto, westliches Cubiculum (24) mit kleinteiligem Wandaufbau im ersten Stil.

Epistyl (**Abb. 139**). Im maßstäblichen Vergleich mit den Spiegelquadern des Hofes oder auch des Tablinums (33) fallen die Quader sehr klein aus, sodass der Decor-Maßstab, wie für den ersten Stil üblich, auf die Raumgröße reagiert. Das ebenfalls kleine, östliche **Cubiculum (25)** besitzt einen ungünstigen Raumzuschnitt und dürfte aufgrund der geringen Raumtiefe kaum als Schlafraum genutzt worden sein. Der erste Stil hat sich auf der Süd- und Westwand erhalten²⁷. Auf ockerfarbene Orthostaten mit nur geritzten Fugen folgt ein Gurt, der mit einem weit vorspringenden Gesims abschließt (**Abb. 140**). Der graue Estrich mit großen, runden, schwarzen Kieseln gehört ebenfalls in die Phase des ersten Stils²⁸. In den beiden Cubicula reagiert die Decor-Qualität somit auf die Nutzungsoptionen: Lediglich das als Schlafraum nutzbare Cubiculum (24) erhielt eine aufwendige, kleinteilige Wandgliederung. Diese Differenzierung wurde auch in den folgenden Jahrzehnten nicht mehr verändert.

Auf der Westseite des Hofes liegen mit den Cubicula (28) und (29) zwei unterschiedlich gestaltete Räume. **Cubiculum (28)** öffnete sich nach den Umbaumaßnahmen nur noch auf das Ostatrium und ist in diesem Zusammenhang im zweiten Stil neu ausgemalt worden²⁹. Im unteren Wandbereich ergab sich ein Kontrast zwischen der ockerfarbenen, nicht verkröpften Sockelzone mit aufgemaltem Vorhang und dem grünen Gurt³⁰. **Cubiculum (29)** wurde durch die Anlage von Korridor (48) um 70/60 v. Chr. deutlich verkleinert und durch Einsetzen einer zusätzlichen Tür im Westen³¹ zu einem Durchgangsraum. Wenigstens für die neu eingezogene Nordwand darf man eine Neuausmalung im zweiten Stil vermuten, erhalten haben sich aber Reste im vierten Stil. Das Paviment des ersten Stils – ein Cocciopesto mit Schuppenmuster aus der Zeit um 100 v. Chr. – blieb jedoch erhalten und setzte sich im nördlich anschließenden Korridor (48) fort. Das Aussehen der beiden größeren Räume (26) und (30) auf der Ostseite des Atriums lässt sich für das mittlere 1. Jh. v. Chr. nicht rekonstruieren³².

²⁷ Nord- und Ostwand wurden infolge eines Erdbebenschadens nach 62 n. Chr. erneuert; so bereits Maiuri 1942, 104.

²⁸ Strocka 1991, 27, 97; dort auch zu Bauphasen.

²⁹ So Strocka 1991, 30. Heute noch Farbspuren in der Südostecke.

³⁰ Farbe und Zuschnitt der Orthostaten sind nicht mehr rekonstruierbar. Der Cocciopesto mit Travertinsplittern könnte im Zuge dieser Erneuerung eingebracht, prinzipiell aber auch älter sein; s. Strocka 1991, 104.

³¹ Der neue Zugang vom Westatrium her erhielt eine Schwelle mit trapezförmiger Nut.

³² Die Südostecke des Hauses, im Bereich von Raum (26), wurde infolge des Erdbebenschadens erneuert, ebenso die Nord-, Süd- und Ostwand von Raum (30). Beide Räume erhielten vermutlich nach 62 n. Chr. ein neues Paviment. Für den südlichen Raum erwähnen Mau und Overbeck (Overbeck 1884, 344) eine Ausmalung im zweiten Stil, die sich jedoch nicht mehr rekonstruieren lässt; s. Strocka 1991, 31, 127. Raum (26) wurde möglicherweise nachträglich in eine Küche verwandelt. Dafür spricht ein Tonbecken mit Ablauf zur Straße (*fusorium*), s. Strocka 1991, 27. Diese Funktion dürfte der Raum aber erst in der letzten Nutzungsphase des Hauses besessen haben.



Abb. 140: Casa del Labirinto, östliches Cubiculum (25).

Im östlichen Atriumshof wurde somit der erste Stil bewahrt und ein kohärentes Erscheinungsbild angestrebt, während die verschließbaren und damit nicht gleichzeitig sichtbaren Wohnräume keinem übergreifenden Ausstattungskonzept folgten. Cubiculum (28) und wohl auch Cubiculum (29) auf der Westseite des Atriums wurden ebenso wie Triclinium (26) auf der Ostseite im zweiten Stil neu ausgemalt, während die Cubicula (24) und (25) ihre Ausstattung im ersten Stil bewahrten. Für Triclinium (35) und vielleicht auch für Cubiculum (28) darf man annehmen, dass sie 70/60 v. Chr. neu pavimentiert wurden, während die Cubicula (25) und (29) ihre Pavimente aus der Zeit des ersten Stils behielten. Auch innerhalb eines einzigen Raumes konnte Altes und Neues nebeneinandertreten. So hat man in Cubiculum (29) das ältere Paviment mit einem neuen Wandputz kombiniert.

Dass das Ostatrium tatsächlich als Wohnbereich genutzt wurde, lässt sich zwar nicht für die Mitte des 1. Jhs. v. Chr. belegen, jedoch für die Kaiserzeit. In Cubiculum (28) ist der Einbau eines Sockels und eines Wandschranks auf Paviment und Putz zweiten Stils gesetzt und entsprechend später. In Raum (30) befindet sich an der nördlichen Schmalseite ein großer rechteckiger Sockel für die Aufstellung einer Kline, der gegen den Putz im vierten Stil gesetzt und somit nachträglich ist. In Raum (29) auf der Westseite des Ostatriums zeugt ein für die Kaiserzeit typischer Wandversprung von der Aufstellung einer Kline, auch er korrespondiert mit der Ausmalung im vierten Stil. Dies bedeutet jedoch nicht, dass in den Räumen nicht schon zuvor Klingen aufgestellt werden *konnten*, im Gegenteil: Auch für die früheren Phasen ist es durchaus plausibel, dass man die Wohnräume am Atrium (auch) als Liegeräume nutzte.

Die Korridore (34) und (48) verbinden das tetrastyle, östliche Atrium mit den angrenzenden Hofbereichen. Ihre Türen schließen sich nach innen, in den Korridor hinein. In dem um 100 v. Chr.



Abb. 141: Casa del Labirinto, Vestibulum mit Über-Eck-Eingang und Fauces (1), Blick vom Westatrium (3) zurück.

angelegten **Korridor (34)** hat sich in der Oberzone der Ostwand ein profiliertes rotes Gurt mit Epistylansatz ersten Stils erhalten. In **Korridor (48)**, der um 70/60 v. Chr. von Cubiculum (28) abgetrennt wurde, behielt man das ursprüngliche Cubiculum-Paviment bei³³, versetzte jedoch neue Schwellen mit trapezförmiger Nut. Von der Ausmalung im zweiten Stil, die auf das im zweiten Stil neu gestaltete, westliche Atrium (3) vorbereitet, hatten sich zu Strockas Zeit noch vage Reste erhalten³⁴. Beide Korridore besitzen eine Schlauchform und sind zugleich so positioniert, dass sich bei geöffneter Tür ein attraktiver Durchblick auf den dahinter anschließenden Hofbereich bot.

Der Raumkomplex am westlichen Atrium (3)

Während Atrium (27) in seinem ‚alten‘ Zustand bewahrt wurde, erhielt das benachbarte Atrium (3) eine Neuausmalung im zweiten Stil. Dieser hat sich zwar nicht überall erhalten, dennoch ist das Atrium als zusammenhängendes Ausstattungsensemble aussagekräftig.

Durch den von Pilastern mit Blockkapitellen eingefassten Eingang (VI 11,9) gelangt man in ein knappes **Vestibulum** mit einem hellen Lithostroton, das noch in die Zeit des ersten Stils gehört³⁵. Um 100 v. Chr. wurde dieses Vestibulum, ganz in der Mode der Zeit, mit einer neuen, raffinierten Zugangslösung versehen – einem Zugang in der Achse von Eingang und Fauces und einem zweiten, um 90 Grad über Eck versetzten (**Abb. 141**). Es ist damit der westliche Eingang, der durch seine komplizierte Eingangslösung als ‚Haupteingang‘ inszeniert wurde.

Die **Fauces (1)** erhielten um 70/60 v. Chr. ein neues Opus signinum, das an der Wand mit einer (heute verlorenen) Ausmalung im zweiten Stil korrespondierte: Gelbe Orthostaten kontrastierten

³³ So Strocka 1991, 31, 97; heute ist nur das Unterpaviment erhalten.

³⁴ Strocka 1991, 31; heute nichts mehr erkennbar.

³⁵ Strocka 1991, 97.



Abb. 142: Casa del Labirinto, Blick von den Fauces in das tuskanische Atrium (3).

mit einer Reihe violetter Läufer und grüner Binder, die sich wiederum auffällig absetzten von dem dunkelgelben Epistyl, Fries und Gesims³⁶. Der Eintretende wurde dadurch von einem farbenfrohen Hintergrund gerahmt, wobei die Malerei offenbar auf jede Form von Illusionismus verzichtete.

Der Übergang von den Fauces (1) in das **westliche, tuskanische Atrium (3)** wird im Aufgehenden durch Stuckpilaster markiert, während sich das Opus signinum der Fauces ohne Bruch im Atrium fortsetzt. Ein in Bezug auf die Atriumsaußenwände mittig platziertes und im Verhältnis zum Ostatrium relativ kleines Tuffimpluvium lenkt die Bewegung (**Abb. 142**)³⁷. Am westlichen Atrium strebte man keine symmetrische Raumgliederung an, auf sich gegenüberliegende Raumöffnungen wurde verzichtet.

Dem Eingang gegenüber, jedoch aus der Eingangsachse versetzt, befindet sich ein Raum, der ursprünglich als Tablinum fungierte, aber im Zuge der Umbaumaßnahmen um 100 v. Chr. in eine peristylseitige Exedra (38) verwandelt wurde. Zum Atrium hin besitzt er seither nur noch ein Fenster, das auf der linken, westlichen Seite von einer Tür flankiert wird.

Die Unregelmäßigkeit wird dadurch verstärkt, dass der Hof seit der Umgestaltung nur über eine einzige, dafür jedoch besonders große Ala (7) auf der Westseite verfügt. Diese fungiert als Hauptraum und besitzt mit Cubiculum (6), mit dem sie über einen Türdurchgang verbunden ist, auch einen Nebenraum³⁸. Der um 70/60 v. Chr. neu angelegte Korridor fluchtet ungefähr mittig auf die Ala und inszeniert diese dadurch auch auf das Ostatrium hin.

Die asymmetrische Hofkonzeption wurde durch die Aufstellung einer Arca in der Südostecke des Hofes noch einmal verstärkt³⁹. Die Doppelung der Arcae in Ost- und Westatrium mag ein

³⁶ Mau 1882, 137. 142f.; s. auch Strocka 1991, 18 mit Abb. 1.

³⁷ Ein Ziegelsockel am nördlichen Impluviumsrand gehört wohl zu einem kaiserzeitlichen Wasserspiel. Strocka 1991, 20.

³⁸ Mau 1882, 148. Taf. 4a.

³⁹ Overbeck – Mau 1884, 343; Strocka 1991, 20. Hier sind keine Reste mehr erhalten.



Abb. 143: Korkmodell Fiorellis, Detail der Casa del Labirinto, im Fokus die Südwand des tuskanischen Atriums (3) (Neapel, NM).

Hinweis darauf sein, dass es sich ursprünglich um zwei voneinander unabhängige Atriumhäuser gehandelt hat; sie mag sich aber auch durch einen unterschiedlichen Truheninhalte erklären⁴⁰.

Dieses gänzlich asymmetrisch konzipierte Westatrium wurde um 70/60 v. Chr. neu ausgestattet und dadurch aufgewertet (**Abb. 143**). Alle verschließbaren, auf das Atrium geöffneten Räume erhielten eine neue Schwelle mit trapezförmiger Nut und damit einhergehend wohl auch neue Türflügel⁴¹. Der Atriumsraum sowie die ganz auf den Hof geöffnete Ala (7) wurden im zweiten Stil neu ausgemalt. Das Atrium besaß ursprünglich eine Sockelzone mit gerahmten, alternierend breiten schwarzen und schmalen gelben Rechtecken⁴², sodass man in Bezug auf die Decor-Prinzipien des ersten Stils von einem Prunksockel sprechen kann. Daran schloss sich eine Reihe von violetten, ebenfalls gerahmten Quadern an⁴³. In der Mittelzone alternierten breite, schwarze Orthostaten, die jeweils in der Achse der hochrechteckigen Felder der Sockelzone platziert waren, mit schmalen, hochrechteckigen, gelben Feldern, die sich jeweils im Zentrum der quadratischen Platten der Sockelzone befanden⁴⁴. Auch für die Mittelzone wurde damit eine Decor-Form gewählt, wie sie im ersten Stil vor allem für Aufenthaltsräume üblich war. Darüber schloss sich eine Reihe hellroter Läufer und grüner Binder an, die axial auf die darunterliegende Orthostatenordnung bezogen waren. Durch die strengen Achsbezüge und den Farbrhythmus erreicht die Malerei des zweiten Stils eine Homogenisierung des asymmetrischen Architekturraums.

⁴⁰ Schulz 1838, 150f. spekuliert (allerdings völlig hypothetisch), es habe sich um eine eher profane Truhe im Westatrium und eine Truhe zur Aufbewahrung des Familienschatzes im Hauptatrium gehandelt.

⁴¹ Der Wandverputz zweiten Stils sitzt auf diesen Schwellen auf.

⁴² Mau 1882, 138.

⁴³ Mau 1882, 142.

⁴⁴ Bereits Stročka 1991, 20 verweist auf das Pompeji-Modell, das die Farbigkeit bestätigt.



Ala (7) war von weiß stuckierten Pilastern flankiert, am Boden war der Übergang zum Atrium durch an die Pilaster angeschobene Lava-Schwellsteine und eine dazwischen versetzte Ziegelreihe markiert. Ihr (heute kaum noch erkennbarer) Wand-Decor fiel deutlich aufwendiger als im Atrium aus und schloss West-, Nord- und Südwand formal zusammen (**Abb. 144–145**)⁴⁵. Auf einen umlaufenden violetten Streifen folgte ein hohes Podium, das aus einem gelben Ablauf und violetten Quadern bestand und mit einem grünen Gesims abschloss. Schon am Podium wird somit eine reiche Polychromie entfaltet. Darauf standen vor einer geschlossenen Wand helle ionische Säulen auf violetten Basen, die hoch über den Köpfen der Betrachter ein braunes, kassettiertes Gebälk trugen. Die Rückwand im Westen wurde durch zwei Säulen in drei Segmente gegliedert, an den Seitenwänden im Norden und Süden sind es jeweils zwei Säulen. In den Raumecken im Westen waren umbrechende Eckpilaster platziert, während das Wandsystem auf der Nordseite zum Atrium hin mit einer halben gemalten Säule abschloss, die an den stuckierten Eckpilaster ‚angeschoben‘ wurde. An der Südseite befindet sich an dieser Stelle der Türdurchgang zu Cubiculum (6). Nicht nur der vertikale, sondern auch der horizontale Wandaufbau schloss die Wände zusammen. Die optisch hinter den Säulen liegende, inkrustierte Wand bestand aus hochrechteckigen, gelb marmorierten Orthostaten, die von schmalen grünen Platten flankiert wurden, während die Säulen von violetten Platten hinterfangen waren. Über einem gelben Gesims folgten mehrere horizontale Lagen, die durch die Farben Rot, Grün und Violett dominiert wurden: eine Quaderreihe (grün/violett), eine Zone mit hellroten Tafeln, ein Gesims⁴⁶, darüber schließlich drei Quaderreihen, deren langrechteckige Quader in der oberen und unteren Reihe hellrot, in der mittigen hell marmoriert waren, während

Abb. 144: Korkmodell Fiorellis, Detail der Casa del Labirinto, Blick auf die Räume an der Westseite des tuskanischen Atriums (Neapel, NM).

⁴⁵ Heute nur noch schematisch erhalten, daher hier Bezug auf Mau 1882, 138. 141f. Taf. 3; Strocka 1991, 25.

⁴⁶ Mau 1882, 154; vgl. Korkmodell.



Abb. 145: Casa del Labirinto, Ala (7).

die Binder grün ausfielen⁴⁷. Für die Ala wurde damit eine großformatige Wandgliederung mit großen Orthostaten gewählt, die auf Fernsicht wirken. Vor die Wand gesetzte Säulen simulierten einen kostbaren Innenraum. Dabei wurde die Mittelzone der Wand von den Farben Gelb, Grün und Violett dominiert.

Mit besonderer Intimität versehen war Triclinium (5), das über Korridor (4) vom Atrium her erschlossen wurde. Das Raum-Ensemble wurde um 70/60 v. Chr. mit einem neuen Cocciopesto-Paviment mit Travertinsplittern ausgestattet⁴⁸. In diesem Zuge wurden die beiden Räume neu ausgemalt. Der dunkle, nur durch ein kleines Fenster in der Außenwand beleuchtete **Korridor (4)** (**Abb. 144. 146**) wurde durch einen Stuckpilaster auf seiner Nordwand gegliedert⁴⁹, der mit dem vorauszusetzenden, östlichen Türpilaster des Tricliniums korrespondierte. Auf diese Weise entstand innerhalb des Korridors ein dem Triclinium vorgelagerter ‚Vorraum‘. Der Wandaufbau schloss den Gang jedoch zu einer Einheit zusammen und orientierte sich eng am Wand-Decor des Atriums. Auf einen hell marmorierten Sockel folgten ein roter Gurt und eine schwarze Orthostatenzone mit gelben Lisenen. Die Oberzone bestand aus roten Quadern und schloss mit einem gelben Gesims ab. Ein deutlicher Kontrast ergab sich beim Betreten von **Triclinium (5)** (**Abb. 144. 147**)⁵⁰, in dem Gelb- und Rottöne dominierten. Der Aufbau der jeweils gegenüberliegenden Wände scheint spiegelsymmetrisch ausgefallen zu sein⁵¹. Mau beschrieb für die Sockelzone horizontale gelbe und vertikale violette Platten sowie ein gelbes Gesims. In der Hauptzone alternierten große gelbe Platten mit violetten Streifen, die Mau als Pilaster identifizierte; sie sind heute noch im

⁴⁷ Mau 1882, 146.

⁴⁸ Strocka 1991, 22 erwähnt, dass der Boden „die Verlegung der Schwelle in den jetztigen Durchgang nach (5) voraus [setzt]“, die von ihm ebenfalls in diese Phase gewiesen wird; vgl. Strocka 1991, 97.

⁴⁹ Mau 1882, 134. 259 f.; s. Strocka 1991, 22; von Strocka 1991, 101 dem zweiten Stil zugewiesen.

⁵⁰ Mau 1882, 261; s. Strocka 1991, 22 Abb. 4.

⁵¹ Strocka 1991, 22 erwähnt ein violette Rechteck der Sockelzone der Nordwand, „das dem westlichen der Nordwand gegenüberliegt.“



Abb. 146: Casa del Labirinto, Korridor (4), der Triclinium (5) erschließt.



Abb. 147: Casa del Labirinto, Triclinium (5).

Korkmodell nachzuvollziehen (Abb. 144)⁵². Das Triclinium wurde durch die vorgestellten Pilaster nobilitiert, auf eine perspektivische Öffnung der Wand verzichtete man.

Die verbleibenden Räume am Westatrium sind funktional heterogen. In den Räumen (2)⁵³ und (9) befinden sich Treppen, Wandmalerei hat sich nicht erhalten. Raum (8) wurde durch den Einbau einer Treppe um 100 v. Chr. zu einem wenig attraktiven Restraum. Eine Ausnehmung in der Westwand legt nahe, dass wenigstens in der westlichen Gewölbenische ein Bett aufgestellt war. An der Südwand hat sich der Rest eines umlaufenden Stuckgurtes ersten Stils erhalten, das Cocciopesto-Paviment könnte in denselben Zeithorizont fallen⁵⁴. Als Wohnräume im engeren Sinn verbleiben das Durchgangscubiculum (29) und Cubiculum (6), die im vierten Stil neu ausgestattet wurden.

Im Vergleich der beiden Atrien zeigt sich, dass bei aller Unterschiedlichkeit der Raumdisposition vergleichbare Decor-Strategien zum Einsatz kamen. Am Ostatrium (27) hat man nach den Umgestaltungen das ehrwürdige Erscheinungsbild aus der Zeit des ersten Stils bewahrt. Dies gilt nicht nur für die prunkvollen korinthischen Säulen, die das Dach trugen, sondern auch für den ersten Stil an den Wänden. Damit hat man die seit alters her geschätzte vertikale Strukturierung durch regelhaft platzierte Raumöffnungen und ihre ‚Beruhigung‘ durch eine horizontal organisierte Wandstruktur beibehalten. Neu investiert wurde um 70/60 v. Chr. in das tuskanische Westatrium, das dadurch zum ‚modernem‘ Atrium des Hauses wurde. In der Verwendung eines geschlossenen Wandschemas darf man eine gezielte Angleichung der beiden Atrien sehen. Zwar fällt das neu ausgemalte Westatrium mit seiner polychromen Sockelzone und den schwarz-gelben Orthostaten deutlich farbenfroher als das ‚alte‘ Ostatrium aus. Doch der strukturelle Effekt der Ausmalung ist vergleichbar: Die hier asymmetrische Raumdisposition wurde durch die horizontalen Quader, die eine geschlossene Wand simulierten, beruhigt, auf vor die Wand gestellte Säulen verzichtete man⁵⁵.

In beiden Atrien harmonisierte die ‚geschlossene‘ Ästhetik der Rückwände mit der Ausstattung der Haupträume. So bewahrte man in Tablinum (33) wie im Ostatrium den ersten Stil. Am Westatrium wurde Ala (7) durch ihren auffällig polychromen Wandaufbau und ihren Säulen-Decor zwar gegenüber dem Atrium herausgehoben⁵⁶ und nahm sich dadurch gegenüber Tablinum (33) ausgesprochen ‚modern‘ aus. Indem man aber auf eine illusionistische Wandöffnung verzichtete, blieb man einer konventionellen Decor-Strategie verpflichtet. Diese kam, wie sich zeigen wird, auch in der im zweiten Stil neu ausgemalten Exedra (38) zum Tragen, die vom Westatrium aus durch ein großes Fenster einsehbar war (Abb. 144).

Der Raumkomplex am Peristyl (36)

In Peristyl (36) gelangte man vom Ostatrium (27) über Korridorraum (34), vom Westatrium (3) über Hof (10) sowie im Nordwesten über Hof (16)⁵⁷. Der in das Peristyl Eintretende blickte auf einen regelrechten Wald von 8×9 verstickten Säulen mit dorischen Kapitellen, die teilweise um

⁵² Mau 1882, 261: „Am Sockel wechseln gelbe liegende Rechtecke mit schmalen stehenden violetten, letztere unter den großen Platten der Hauptfläche; darüber ein gelber Karnies. Weiter wechseln grosse gelbe Platten mit schmalen violetten [...]. Ferner zeigt sich bei genauer Betrachtung, dass diese schmalen Rechtecke durch einen Fuss als Pilaster charakterisiert waren [...]“. Strocka 1991, 22 verweist auf die im Pompeji-Modell angegebenen roten Mittelstützen zwischen gelben Feldern.

⁵³ Strocka 1991, 18 spricht hier, wohl aufgrund der Treppe, die von hier in einen Kellerraum führt, von einem „Gesinderraum“. Zudem fanden sich Reste von einem Schrank.

⁵⁴ Strocka 1991, 97.

⁵⁵ Zur Nähe zum ersten Stil auch Mau 1882, 131.

⁵⁶ Dickmann 1999, 251.

⁵⁷ Später vermauert, s. Strocka 1991, 60.



Abb. 148: Casa del Labirinto, Peristyl (36), Blick von Südwesten auf den Säulenwald.

70/60 n. Chr. erneuert worden waren (**Abb. 148**)⁵⁸. An den Stylobat schließt sich hofseitig eine Regenrinne an, die optisch eine Differenzierung zwischen Innen (dem Portikus-Umgang) und Außen (dem Gartenareal) erreichte. Die vierseitige Portikus fungierte als Ambulatio, verlieh dem Hofbereich aber auch ein hohes Maß an Einheitlichkeit. Zur Homogenität des Erscheinungsbildes trugen die vier Zisternenöffnungen bei, die jeweils auf der Mitte der Hofseiten in den Stylobat eingelassen waren. Durch ihre unterschiedlichen Abdeckungen⁵⁹ wurde eine Variation eingeführt. Auf der Südseite handelt es sich um eine Abdeckung aus grauem Marmor, von Mau und Overbeck fälschlich als Monopodium interpretiert⁶⁰, in der Nordportikus ist ein kanneliertes Marmorputeal erhalten, im Westen ein Lavaaufsatz.

Hinter den Portiken ergaben sich vielfältige Durchblicke auf die angrenzenden Räume. Von Südosten eintretend blickte man durch das östliche Interkolumnium der Südportikus auf die große Raumöffnung des korinthischen Oecus, auch wenn diese meist durch die vorgelagerte Portikus verschattet war (und ist) (**Abb. 149**)⁶¹. Bewegte man sich entlang der Südportikus, so bestimmte je nach Standpunkt das regelhafte Alternieren von kleinen und weiten Raumöffnungen oder aber die symmetrisch organisierte Prunkraumgruppe den Eindruck. Setzte man seinen Weg in der West- oder Ostportikus fort, so folgte der Blick den Portikusfluchten, die in den offenen Räumen (39) im Westen und (46) im Osten endeten. Der symmetrische Eindruck wurde zusätzlich dadurch befördert, dass der Säulenrhythmus der Ost- und Westportikus durch tuskanische Putzpilaster an den

⁵⁸ PPM V (1994) 1–70 s. v. VI 11, 8-10, Casa del Labirinto (V. M. Strocka) 27 Abb. 47. Es lassen sich zwei verschiedene Formen des Opus testaceum mit unterschiedlich breiten Ziegellagen identifizieren. Einzelne Säulen wurden offenbar im ersten Viertel des 1. Jhs. v. Chr. beschädigt und im Zuge der Restaurierungsarbeiten in einem Opus testaceum mit gleich hohen Ziegeln wiederhergestellt. Alle Säulen wurden einheitlich verputzt, s. Strocka 1991, 37.

⁵⁹ Detailliert Strocka 1991, 36 f.

⁶⁰ Overbeck – Mau 1884, 345.

⁶¹ Anders Anguissola 2010, 29 f., die – wie mir scheint, zu Unrecht, vermutlich auf Grundlage des Grundrisses – annimmt, man habe den korinthischen Oecus erst mit dem Eintritt in die Nordportikus wahrnehmen können; ähnlich Anguissola 2012, 34.



Abb. 149: Casa del Labirinto, Peristyl (36), Blick durch das östliche Interkolumnium der Südporticus auf den korinthischen Oecus.

Peristylaußenwänden aufgegriffen wurde (**Abb. 150**). Diese gingen auf die Zeit des ersten Stils zurück, wurden auf der Ostseite aber restauriert⁶², während man die Westwand offenbar unverändert ließ⁶³. Hatte man die Nordportikus erreicht, so dominierte der Wechsel von hohen breiten, niedrigen breiten und niedrigen schmalen Durchgängen den Eindruck. Spätestens aus dieser Perspektive dürfte der monumentale Oecus (43) die Aufmerksamkeit des Flaneurs auf sich gezogen haben (**Abb. 151**). Zum Hof hin wird der Raum von zwei niedrigen Türen flankiert, die einen Durchgang in die Seitenschiffe des Oecus herstellen. Zu den Seiten folgen die breiten, jedoch relativ niedrigen Durchgänge zu den Nebencubacula (42) im Westen und (46) im Osten. Gleichzeitig wird diese Raumgruppe aber in einen anderen Rhythmus eingebunden. So ist ungefähr im symmetrischen Zentrum der Nordseite das Nebencubiculum (42) platziert, zu dessen Seiten sich jeweils zwei Räume mit hoher und breit gelagerter Öffnung – Oecus (43) im Osten und Oecus (40) im Westen – sowie zwei kleinere Räume – Cubiculum (46) im Osten und Triclinium (39) im Westen – anschließen. Die äußeren, in der Flucht der Portiken liegenden Räume (46) und (39) wiederum waren auf die beiden Exedrae (37) und (38) auf der Südseite bezogen.

⁶² Die Wandgestaltung ist möglicherweise unvollendet geblieben, da sich Feinputz nur an Pilasterkapitellen und Stuckarchitraven, nicht aber auf den Pilastern selbst erhalten hat; Strocka 1991, 37. 68.

⁶³ So Strocka 1991, 68; heute sind die Pilaster der Ostwand nur noch im Nordosten, in der Achse der Nordportikus, erhalten.



Abb. 150: Casa del Labirinto, Peristyl (36), Blick in die Westportikus.



Abb. 151: Casa del Labirinto, Peristyl (36), Blick auf die Prunkräume entlang der Nordportikus.



Abb. 152: Casa del Labirinto, Peristyl (36), Blick auf die Räume auf der Südseite des Hofes.

Kehrte man den Blick nun zurück, so fiel auf, dass auch die auf das 2. Jh. v. Chr. zurückgehenden Räume der Südseite stark rhythmisiert und in Achsbezüge eingebunden waren. Zwar besetzt Tablinum (33) nicht die Mitte der Südseite, sondern ist leicht nach Osten versetzt, die Abfolge der Raumöffnungen nimmt sich jedoch annähernd symmetrisch aus (**Abb. 152**): Zwei große Türöffnungen (38, 37) fassen innen zwei große Schaufenster (von 35, 33) ein. Allein Korridor (34) unterbricht den Rhythmus.

Betrachten wir nun noch die Blickoptionen, die sich von den Prunkräumen aus ergaben. Von Oecus (43) aus nach Süden blickend rahmten die Portikussäulen die Tablinumsöffnung symmetrisch. In oder vor den Räumen (46) und (39) stehend wurde der Blick von den Portikusfluchten, die in den jeweils gegenüberliegenden Exedrae (37) und (38) enden, gefesselt. Insbesondere



Abb. 153: Casa del Labirinto, korinthischer Oecus (43), Blick auf die Nordwand.

vom zentral platzierten Cubiculum (42) aus dürfte man den Hof als annähernd symmetrischen Raumentwurf wahrgenommen haben. Indem innerhalb des Raumes die Kline nicht axial aufgestellt war, ergab sich diese Blickachse auch für den auf der Kline seitlich Lagernden. Die beiden Portikusrückwände im Osten und Westen fassten aus dieser Perspektive den Garten ein, während die Südseite durch eine weitgehend axialsymmetrische Anordnung der Raumöffnungen strukturiert war.

Bei diesen zahlreichen symmetrischen Blickoptionen fällt auf, dass die Blickachse durch das Haus, vom Eingang über das Tablinum in den Garten, gerade keinen symmetrischen Eindruck bietet. Dies gilt für die Blickachse des Ostatriums über Tablinum (33), die auf den westlichen Nebeneingang von Oecus (43) trifft, ebenso wie für die Blickachse des Westatriums über das Fenster von Exedra (38) in den Ostflügel der Portikus. In beiden Fällen blickte man aus einer dezentralen Perspektive in den Peristylhof. Ganz offensichtlich war das Erlebnis des Peristylhofes nicht auf den in das Haus Eintretenden hin kalkuliert, sondern auf die Nutzer des Hofes. Ähnlich asymmetrisch ist die Raumerfahrung in Tablinum (33), da es gerade nicht auf die Raumorganisation der Nordseite bezogen ist. Die Symmetriebezüge im östlichen Atrium und im Peristyl sind folglich voneinander entkoppelt. Betrachten wir nun die Festräume auf der Nordseite des Peristyls näher.

Der korinthische Oecus (43)

Der korinthische Oecus (43) wird peristylseitig von den Cubicula (42) und (46) flankiert, im rückwärtigen Bereich von den Cubicula (44) und (45). Der Oecus fungierte somit als Verteilerraum, zugleich jedoch als prunkvoller Aufenthaltsraum. Im Zuge der Umgestaltungen 70/60 v. Chr.⁶⁴ wurden zehn verstickte, kannelierte Ziegelsäulen auf attischen Basen in einem Abstand von 66 cm

⁶⁴ Zur Chronologie Strocka 1991, 69; zu Innenstützen allgemein: Fittschen 1976, 544 f.; Dickmann 1999, 164.



Abb. 154: Casa del Labirinto, korinthischer Oecus (43), Blick auf die Ostwand.

vor die West-, Nord- und Ostwand gestellt (**Abb. 153–154**)⁶⁵. Möglicherweise trugen sie Bögen, auf denen der Architrav auflag⁶⁶, sodass dadurch ein ‚Raum im Raum‘ entstand⁶⁷. Die Säulen führten ein attraktives plastisch-dreidimensionales Element in die Raumgestaltung ein. Funktional ergab sich ein schmaler Gang zwischen Säulen und Wand, der in den Dienst einer flexiblen Raumnutzung treten konnte. Während sich die breite mittige Raumöffnung über eine nach außen öffnende, zweiflügelige Tür verschließen ließ, besaßen die seitlichen Gänge eigene Türöffnungen zum Peristylumgang. Dadurch war eine komplexe Regulierung von Zugänglichkeiten und Sichtbarkeiten möglich: Der von den Säulen umstandene Innenraum wurde als Prunkraum nutzbar, während die Pterä als Korridore fungieren konnten⁶⁸. Waren die großen Türflügel des Oecus geöffnet, so wurde das Peristyl zum Vorraum, der den Blick auf den Garten orchestrierte. Indem die Interkolumnien der Nordseite mit 1,07 m etwas breiter als jene der Ost- und Westseite mit 0,86-0,87 m ausfallen⁶⁹, wurde der Blick auf die Rückwand gelenkt.

Paviment und Wandmalerei reagieren auf diese Raumgliederung. In den Interkolumnien sowie an der Raumfront ist ein polychromes Mäandermosaik verlegt (**Abb. 155**). Es akzentuiert einerseits die Säulenstellung, andererseits verleiht es dem von Säulen umstellten Innenraum eine etwa quadratische Einfassung. Aufgrund der unterschiedlichen Maße finden in den seitlichen Interkolumnien jeweils zwei Mäandersegmente Platz, in den nördlichen Interkolumnien zweieinhalb. Die von Säulen umstellte Innenfläche ist mit einem weißen, Licht reflektierenden Tessellat pavimentiert, in dessen Zentrum ein (wohl kaiserzeitliches) Opus sectile eingesetzt ist (**Abb. 156**)⁷⁰. Auch

⁶⁵ Maiuri 1928, 62 bezeichnet sie als ionisch, Maiuri 1952, 3f. mit Abb. 6 als korinthisch; Strocka 1991, 45.

⁶⁶ Schulz 1838, 151: „Le colonne quivi come nel salotto della casa di Meleagro sostengono archetti invece d’architravi piani, e non vi si trova vestigio di scala per salire ad un verrone“; zur Rekonstruktion Strocka 1991, 45.

⁶⁷ Die von Zanker 1979, 468 postulierte Einschränkung der Raumfunktion sehe ich nicht.

⁶⁸ Dickmann 1999, 164 hält dies aufgrund der geringen Breite für unwahrscheinlich und geht davon aus, dass die Säulen eine reine Schaufunktion besessen hätten. Er bleibt jedoch eine Erklärung schuldig, weshalb dann die Wandelgänge durch eigene Türen erschlossen werden.

⁶⁹ Maße von Strocka 1991, 45.

⁷⁰ Pernice 1938, 36; Strocka 1991, 123.



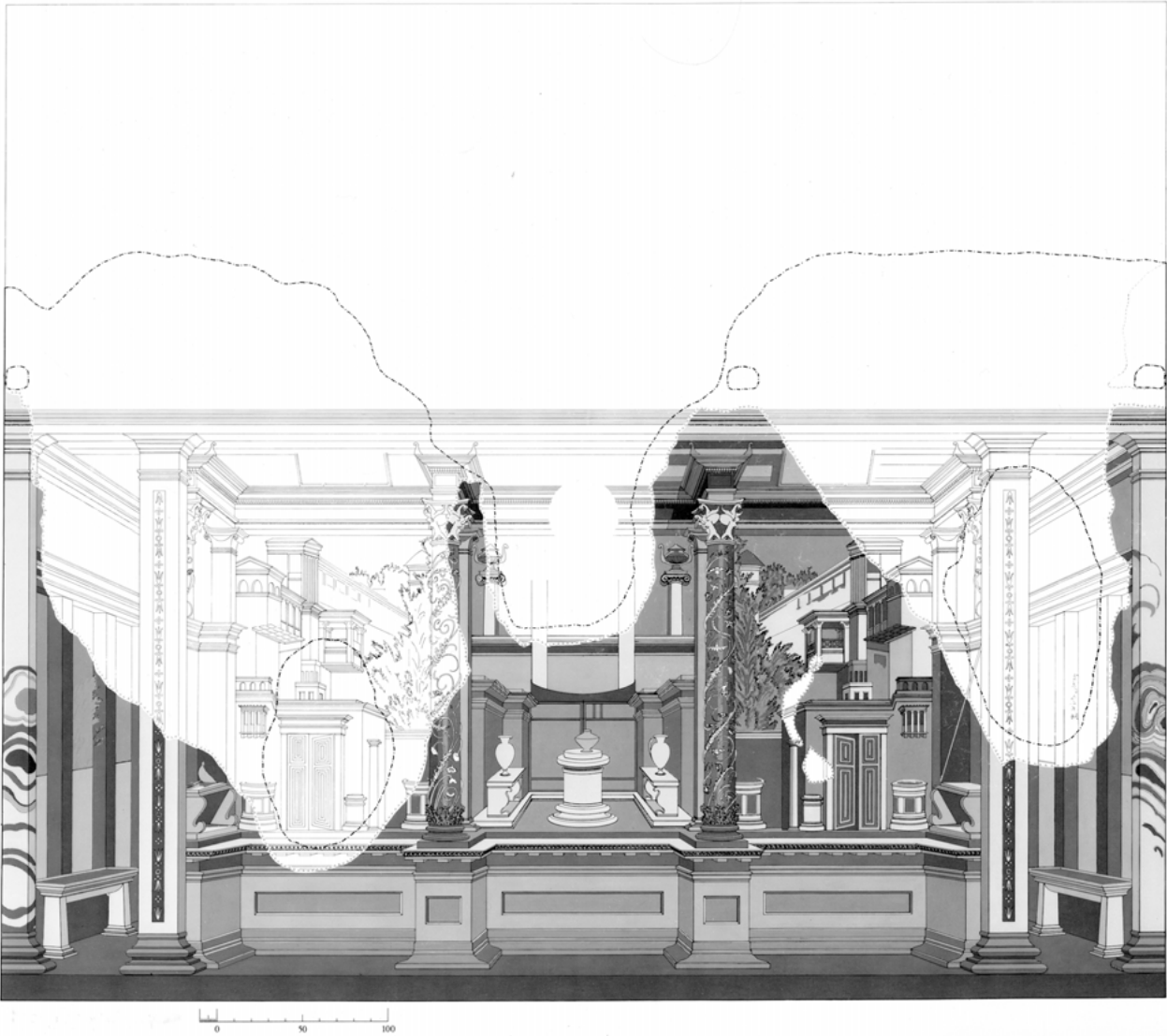
Abb. 155: Casa del Labirinto, korinthischer Oecus (43), Blick entlang des östlichen Ganges auf Nordwand.



Abb. 156: Casa del Labirinto, korinthischer Oecus (43) mit mittigem Emblema.

für die ursprüngliche Situation darf man ein prominentes Emblema voraussetzen, das die Bewegung im Raum und die Aufstellung von Klinen optisch organisiert hat⁷¹. Das erhaltene Emblema fluchtet auf das mittlere Interkolumnium der Nordseite, nicht jedoch auf das mittige Interkolumnium der Ost- und Westseite. Es betont dadurch die Eingangsachse, während die Querachse undefiniert bleibt – denn auch rundplastische Säulen und Wandbild sind nicht axial aufeinander bezogen (s. u.).

⁷¹ Man wird folglich nicht wie Pesando 2002a, 250 und 2006, 90 davon sprechen können, dass das schlichte weiße Paviment die Aufmerksamkeit auf die Wände lenkte.



Seine spektakuläre Wirkung hat der Raum maßgeblich durch die gemalte, vielfach gestaffelte **Scheinarchitektur** erhalten, die an den Wänden im Norden, Westen und Osten entfaltet wird (**Abb. 157–158**). Auch die nicht erhaltene Decke dürfte den Raumeindruck entscheidend geprägt haben⁷². Auf allen drei Wänden liegen auf einer ersten Ebene ockerfarbene Eckpfeiler mit weißer, rosa und violetter Maserung auf grünen, attischen Basen. Sie markieren die große Ordnung, tragen das Gebälk und schließen so alle drei Wandseiten zusammen. Allein auf der Nordwand treten auf dieser Ebene zwei weitere Vollpfeiler mit einem senkrechten violetten Streifen hinzu. Sie sind in der optischen Achse der realen Säulen platziert und erzeugen so eine Interdependenz von Realraum und Schauraum. Wiederum auf allen drei Wandseiten entwickelt sich auf der dahinterliegenden zweiten Ebene eine Säulenarchitektur auf einem überall etwa gleich hohen, verkröpften Podium, das durch Gelb- und Grüntöne geprägt ist. Durch diese zweite Architekturebene blickt man auf eine dritte. Diese zweite und dritte Ebene nehmen sich auf der Nordwand anders als auf der West- und Ostwand aus.

Abb. 157: Casa del Labirinto, korinthischer Oecus (43), Rekonstruktion der Nordwand (Volker M. Strocka).

⁷² Zur Decke des Oecus der Casa di Augusto, s. Lipps 2018.



Abb. 158: Casa del Labirinto, korinthischer Oecus (43), Rekonstruktion der Ostwand (Volker M. Strocka).

Das Wandbild der **Nordseite** (Abb. 153. 155. 157) ist in sich symmetrisch organisiert. Die beiden Pfeiler der ersten Ordnung, die in der Achse der Vollsäulen platziert sind und auf derselben Ebene wie die Eckpfeiler liegen, fassen eine Podiumsarchitektur ein, die zu den Seiten hin, d.h. in der Achse der Pteris, von in die Tiefe gestaffelten Portikusarchitekturen flankiert wird. Die Podiumsarchitektur, die somit die eigentliche Rückwand des Raumes füllt und dem Eintretenden ins Auge fällt, ist wiederum in sich axialsymmetrisch aufgebaut. Die Grundgliederung wird durch das verkröpfte Podium hergestellt. Die beiden mittigen Wandvorsprünge und die beiden seitlich, in der Achse der gemalten Pfeiler erster Ordnung vorkröpfenden Wangen gliedern die Wand in drei gleich große Segmente. Auch diese Grundgliederung ist unmittelbar auf den Realraum bezogen, fluchten die vorkröpfenden Podiumssegmente doch auf die davorstehenden Vollsäulen. In der Raumachse erblickt der Betrachter somit eine komplex gestaffelte Prunkarchitektur.

Auf den beiden zentralen Postamenten stehen dunkelviolette Säulen, um deren Schaft sich goldene Akanthusranken winden und die von Figural kapitellen (Greifen, Arimaspen) bekrönt sind. Sie korrespondieren mit dahinterliegenden gemalten Pilastern und tragen mit diesen das vorkröpfende Gebälk. Auf den seitlich vorkröpfenden Podiumssegmenten liegt (in der Achse der Pilaster erster Ordnung) eine Wand, die bis zum Gebälk hinaufreicht, ebenfalls mit einem dahinterliegenden

Pilaster korrespondiert und auf diese Weise die Podiumsarchitektur als ‚geschlossenen‘ Architekturprospekt inszeniert. Die drei dergestalt ‚gerahmten‘ Wandsegmente folgen jedoch dieser statisch-architektonischen Logik nicht, vielmehr werden hier drei attraktive ‚Architekturbilder‘ entwickelt.

In dem durch die Prunksäulen eingefassten, zentralen Wandbereich wird die untere Wandhälfte durch eine Scherwand geschlossen, die nischenartig zurückspringt. In dem dadurch entstehenden ‚Vorhof‘ steht mittig (und damit in der genauen Mitte der Eingangsachse) ein Rundaltar mit einem Deckelgefäß, der seitlich von Tischen mit Gefäßen flankiert wird. Über die Scherwand hinweg blickt man auf zwei hohe Säulen, dahinter auf eine noch höhere, nicht verkröpfte Wand, hinter der sich der Blick ins Grüne öffnet. In diesem Raum stehen zwei ionische Säulen, die jeweils ein Gefäß tragen.

Auf den beiden seitlich flankierenden Wandsegmenten setzt sich die Architektur nicht logisch fort. Vielmehr trägt der zurückspringende Sockel ganz andere, jedoch axialsymmetrisch auf das Wandzentrum hin komponierte Architekturen. Der untere Wandabschnitt wird von einer Schermauer geschlossen, die allerdings nicht verkröpft, deutlich niedriger als im Wandzentrum ausfällt und in die eine leicht geöffnete Tür eingesetzt ist. Das Motiv der geöffneten Tür tritt hier erstmals im zweiten Stil auf⁷³ und suggeriert, dass der sich dahinter entwickelnde Raum betretbar ist⁷⁴. Vor der Mauer sind runde Behälter platziert, in der seitlichen, nach vorne vorspringenden Wandwange steht zu beiden Seiten ein Marmortisch. Über die Mauer hinweg blickt man auf eine am Hang gestaffelte Architekturlandschaft. Dabei konvergieren die Säulenhallen, welche die beiden Architekturprospekte nach oben hin abschließen, zu einem ‚Fluchtpunkt‘ im Zentrum der Wand⁷⁵. Durch die spiegelsymmetrische Anlage des Ausblicks auf eine Architekturlandschaft gewinnt der Wandaufbau eine bildhafte Qualität. Zugleich wird die Wand auf einen in der Nord-Süd-Achse des Raumes stehenden Betrachter hin kalkuliert.

Damit führt das Wandbild der Nordseite gerade keinen kohärenten Architekturraum vor. Ein erster Bruch ergibt sich zwischen der ‚Trägerarchitektur‘ und den gerahmten Wandsegmenten, ein zweiter Bruch durch die ganz unterschiedlichen ‚Welten‘, auf die man zwischen den architektonischen Stützen, über die Scherwände hinweg, blickt. Insbesondere die additive Komposition dieser Ausblicke trägt dazu bei, diese jeweils als ‚Bilder für sich‘ zu begreifen⁷⁶. Die Scheinarchitektur dient als Rahmung für spiegelbildlich aufeinander bezogene Bildräume. Dieser segmentierten, bildhaften Logik ist nicht zuletzt der Wandabschnitt verpflichtet, der sich in der Achse der Pteron befindet. Hier blickt man auf eine von drei Pfeilern rhythmisierte, in die Tiefe fluchtende Wandfläche, vor der Wasserbecken aufgestellt sind. Von den seitlichen Raumeingängen aus ergibt sich dadurch der Eindruck, dass die gemalten Säulen auf die realen fluchten würden. Über der gemalten Säulenflucht muss man, weitgehend verloren, ins Grüne geblickt haben.

Das Wandbild vermittelt somit zwischen verschiedenen Effekten: Indem eine ‚realistische‘ Scheinarchitektur und attraktive Architekturbilder aufeinander bezogen werden, treten Tiefenwirkung und Bildhaftigkeit sowie Immersion und Flächigkeit in Konkurrenz zueinander.

Die Malereien der **West- und Ostwand** (Abb. 154. 158) sind spiegelbildlich konzipiert, ihre Wandbilder entwerfen einen weitgehend stimmigen, kohärenten Architekturraum. Pfeiler der ersten Ordnung in den Raumecken fassen eine Podiumsarchitektur ein, welche die gesamte Wand ausfüllt. Der Sockel, der die Wandgliederung vorgibt, springt mittig zurück. Dieser Rücksprung wird zu beiden Seiten von einem sehr breiten, verkröpften Postament gerahmt, es folgen im Wechsel Rücksprung, verkröpftes Postament und Rücksprung. Dieser Rhythmus gibt die Ordnung

⁷³ Engemann 1967, 136.

⁷⁴ Mau 1902, 188 f.

⁷⁵ Engemann 1967, 136 vergleicht die Bildanlage auf dieser Grundlage mit dem Architekturprospekt des Cubiculum von Boscoreale. Er postuliert auf dieser Grundlage ein gemeinsames Vorbild, das an die Räumlichkeiten im korinthischen Oecus angepasst wurde. Stinson 2011, 405 ist freilich darin recht zu geben, dass damit nicht eine Fluchtpunktperspektive im engeren Sinn, sondern eine Konvergenzperspektive gemeint ist.

⁷⁶ Bereits von Ehrhardt 1991, 45 für Cubiculum M in Boscoreale beobachtet.



Abb. 159: Casa del Labirinto, korinthischer Oecus (43), Ostwand, Säulen.

der Säulenarchitektur auf der zweiten ‚Ebene‘ vor. Auf den breiten Postamenten stehen jeweils zwei Säulen, die zusammen mit Pfeilern, die in ihrer Flucht liegen, einen gesprengten Giebel tragen. Die gemalten Stützen korrespondieren nicht exakt mit den realen Vollsäulen, sondern sind nur ungefähr auf sie bezogen – wir werden später auf die Gründe zurückkommen. Auf den seitlichen, schmalen Postamenten ruht jeweils eine Säule, die zusammen mit einer Reihe in Achse liegender Säulen das Dach eines sich in die Tiefe entwickelnden Portikusflügels stützt. Indem diese Portikusarchitektur den zentralen Giebelbau rahmt und hinterfängt, wird ein kohärentes Architektur-Ensemble erzeugt. Das Zentrum des Säulenhofs nimmt eine Tholos ein, die damit die zentrale Blickachse des Raumes besetzt. Betrachten wir den Aufbau des Wandbildes und seine Details nun näher.

Bei den zentralen vier Säulen, die den gesprengten Giebel tragen, handelt es sich um goldene (ockerfarbene) tuskanische Prunksäulen mit Bossen und Rautenornamenten (**Abb. 159**). Am Kapitell läuft ein Friesband mit aus Ranken aufwachsenden Eroten um. Das auf den Säulen ruhende Gebälk und der gesprengte Giebel sind in Untersicht erfasst, wie insbesondere an den Konsolen deutlich wird.

Durch den gesprengten Giebel wird die Wandmitte dort, wo das Podium zurückspringt, suggestiv geöffnet. Dennoch bleibt die gesamte untere Wandzone der Giebelarchitektur optisch geschlossen. Im Wandzentrum leistet diese Schließung ein filigraner Vorhang, in den Pilaster-Interkolumnien eine etwa gleich hohe, ‚solide‘ Scherwand, die sogar mit einem eigenen Kassettengebälk versehen ist. Vor dieser Sichtbarriere werden auf dem Podium verschiedene Objekte präsentiert. Im Wandzentrum steht vor dem Vorhang ein zur Seite gedrehter Altar, sodass dieser in einer attraktiven Dreiviertelansicht erscheint. Davor kauert ein Wildschwein. Über den Vorhang hinweg blickt man auf die mit Schilden geschmückte Tholosarchitektur. Ihre aufwendigen grauweißen, korinthischen Säulen werden von Efeu umrankt. Die Tholos stellt den eigentlichen Blickfang des Wandbildes dar, sie wird durch den gesprengten Giebel und die sie umgebende Portikusarchitektur gerahmt.

Vor den seitlichen Scherwänden der Giebelarchitektur stehen in den Interkolumnien der Säulen zwei große silberne Prunkamphoren. Auf ihrem Bauch läuft ein (nicht mehr erhaltener) Figurenfries um (**Abb. 160**). Sie besitzen eine für Amphoren realistische Größe, fallen jedoch in

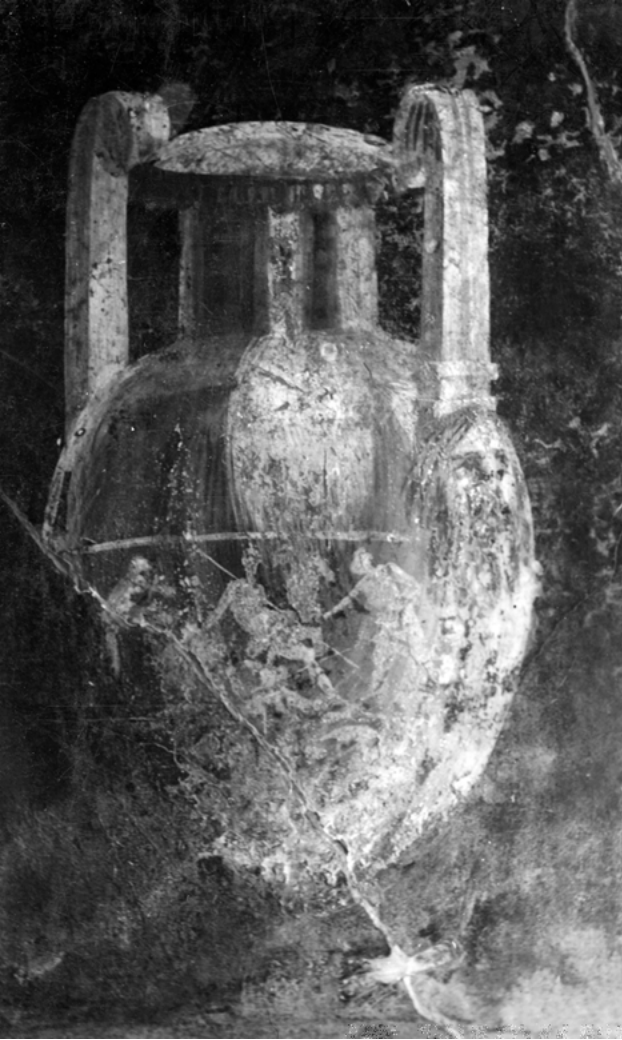


Abb. 160: Casa del Labirinto, korinthischer Oecus (43), Ostwand, Amphora.

Bezug auf die dargestellte Architektur überproportional groß aus. Indem sie auf Oberkörperhöhe eines stehenden Betrachters platziert sind, tragen sie zur Steigerung der Raumdimensionen bei. Oberhalb des Gebälkabschlusses der Scherwand, und damit deutlich über Kopfhöhe, sind zwei Theatermasken gewissermaßen auf die Scherwand gesetzt. Sie werden von einem in den Interkolumnien aufgehängten, herabfallenden Vorhang hinterfangen, der die Theaterassoziation verdichtet haben mag. Dahinter blickt man in die Seitenflügel der rahmenden Portikusarchitektur.

Der zentrale Giebelbau wird seitlich von Scherwänden eingefasst. Nur die Frontsäule der Portikus steht vor dieser, sodass die Portikus selbst von der Scherwand durchtrennt wird. Im Bereich zwischen Giebelbau und Portikussäule ist vor die Scherwand ein Paar gefesselter Rebhühner gehängt, auf der Ostwand tritt ein Vogel hinzu, der auf dem Sockel hockt. Das einzig lebende Element führt in die sonst unbelebte, symmetrisierte Szenerie ein Moment der Variation ein.

Besonders bemerkenswert ist das Verhältnis des Architekturbildes zur Realarchitektur des Raumes. Es ist bereits gesagt worden, dass die Säulen der Giebelarchitektur nicht auf die Realsäulen des Raumes fluchten. Daraus ergibt sich, dass auch die Tholoi nur ungefähr mit den mittleren Interkolumnien der realen Säulen korrespondieren; tatsächlich sind sie leicht nach Süden versetzt⁷⁷. Dies ist sicher kein Zufall, ergibt sich doch so von der nördlichen Kline ein perspektivischer

⁷⁷ Jung 1984, 102f. mit Abb. 29.



Abb. 161: Casa del Labirinto, korinthischer Oecus (43), Blick vom rückwärtigen Raumteil auf die Ostwand.

Durchblick auf die Scheinarchitekturen (**Abb. 161**). Das Wandbild ist damit keiner abstrakten Axialsymmetrie verpflichtet, sondern nimmt auf spezifische Betrachterstandorte Rücksicht. Umso bemerkenswerter ist der Umstand, dass eine solch feinsinnige Interdependenz zwischen Realraum, Architekturraum und Betrachterperspektive nicht stringent durchgehalten wurde. Die zwei Türen, die jeweils symmetrisch zueinander in Ost- und Westwand eingesetzt sind, nehmen auf die gemalte Scheinarchitektur kaum Bezug. Die Türhöhen korrespondieren zwar ungefähr mit dem oberen Gesims der seitlichen Scherwände, sie durchschneiden und verunklären jedoch die Sockel- und Säulenarchitektur.

Thematisieren wir von dieser Beobachtung ausgehend noch einmal die Gesamtwirkung des Decors und mögliche **Rezeptionshaltungen**. Der Decor ist aus allen denkbaren Perspektiven schnell zu überblicken. Die axialsymmetrische Komposition der Wandbilder erzeugt Übersichtlichkeit, die auf das Wandzentrum hinlaufenden Architekturfluchten befördern eine solch intuitive Wahrnehmung. Insbesondere dann, wenn der Akteur eine ‚Haltung‘ einnimmt, auf die das Wandbild ausgerichtet ist, stellt sich ein immersiver Effekt ein. Die Nordwand rechnet mit einem eintretenden Betrachter, der in der Nord-Süd-Achse des Raumes steht und nach vorn blickt. Befindet er sich in der Raummitte, so verdecken die realen Säulen zumindest teilweise den gemalten Architekturprospekt, wodurch sich eine zusätzliche Tiefenwirkung ergibt. Reale Säulen und gemalter Wandprospekt lassen sich von hier aus nur als Ensemble wahrnehmen. Erst wenn man in das zentrale Interkolumnium tritt und damit unmittelbar vor der Nordwand steht, öffnet sich ein unverstellter Blick auf das Architekturbild. Mit dieser Nahsichtigkeit geht jedoch der Überblick über das Wandbild verloren. In Bezug auf die Seitenwände rechnet die perspektivische Wiedergabe der verköpften Sockel, der Kassetten und des Gebälks mit einem Betrachter, der am Eingang steht oder auf der zentralen rückwärtigen Kline Platz genommen hat, d.h. sich auf der Hauptachse des Raumes befindet. Ein besonders attraktives Wahrnehmungssetting bietet sich auf der Kline vor der nördlichen Rückwand. Von hier wird durch die perspektivische Staffelung von Vollsäulen und gemalten Säulen nicht nur die immersive Wahrnehmung des Wandbildes befördert.

Die (realen) Säulen im Vordergrund markieren die große Ordnung, in die Tiefe werden die Scheinordnungen immer kleiner. Vor allem aber rahmen die spektakulären Real- und Scheinarchitekturen den Ausblick in den Peristylgarten. Dadurch ergibt sich ein komplexes Spiel mit Öffnung und Schließung der Wand: Im Innenraum ist der Lagernde auf Klinenhöhe von geschlossenen Scherwänden hinterfangen. Spektakuläre imaginäre Durchblicke ergeben sich, der räumlichen Logik folgend, erst über den Köpfen, ein realer Ausblick indes auf der Eingangsseite. Bei einer intensiven Betrachtung geht die Kohärenz des Wandbildes jedoch verloren, Inkonsistenzen werden sichtbar. Der Betrachter kann sich auf die Spannung zwischen Architekturillusion und Brechungen dieser Illusion einlassen. Architekturausblick und Architekturbild treten in Konkurrenz zueinander.

Gänzlich verloren ist die Kohärenz des Wandbildes, wenn man sich auf Details konzentriert. Das Interesse kann sich auf die evozierten Materialitäten richten – das Gold der Prunksäulen, die verschiedenen kostbaren Steinmaterialien der Architektur, der Altäre und Wasserbecken, die unspezifische Materialität der monochromen Scherwände (Putz?), aber auch die Stofflichkeit der Vorhänge und das Silber der Amphoren. Die verschiedenen Objekte sind für den Betrachter gewissermaßen ‚zum Greifen nah‘ – als würde es sich um eine reale Raumausstattung handeln⁷⁸. Über Materialität wird Kostbarkeit evoziert. Die Aufmerksamkeit kann aber auch einzelnen figürlich-gegenständlichen Elementen gelten. So kann auffallen, dass im Wandzentrum, vor der Scherwand (und damit außerhalb des imaginierten Architekturraums) jeweils ein Altar platziert ist. Im Vergleich von Rück- und Seitenwänden zeigt sich, dass auf dem Altar der Nordwand ein Deckelgefäß steht, während an den seitlichen Altären ein Wildschwein ruht. Gefäße und Wildschwein werden nicht als Opfer präsentiert – gerade das ungezähmt-‚freie‘ Wildschwein läuft einer solchen Logik sogar zuwider. Der Betrachter vermag aber einen assoziativen Zusammenhang herzustellen. Schweift sein Blick weiter, so stellt er vielleicht fest, dass die Wandbilder auch ganz andere Objekt- und Bildwelten bereithalten. Wasserbecken und prunkvolle, bebilderte Amphoren gehören zum Mobiliar, das vor den Architekturen aufgestellt ist. Schließlich mag man sich auch im Architekturschmuck verlieren – etwa den Erotenkaptellen Aufmerksamkeit schenken.

Der korinthische Oecus verfügt damit über eine ausgesprochen komplexe Innenausstattung. Sie spielt mit realer Architektur und Scheinarchitektur, mit dem realen Blick ins Grüne und der Blickillusion, mit Architekturausblick und Architekturbild, mit ‚Bild‘ und ‚Ornament‘, mit dem Kontrast von Kultur und Natur. Verschiedene Welten – die sakrale Sphäre, Theater, Bildung und Kultur, Convivium und Jagd – werden assoziativ nebeneinander gestellt. Der Festsaal besitzt damit eine ähnlich große thematische Offenheit wie die Alexander-Exedra, erreicht dies jedoch mit gänzlich anderen Mitteln.

Die Raumgruppe am korinthischen Oecus: die Cubicula (42), (46), (44) und (45)

Das an den Oecus (43) westlich anschließende **Cubiculum (42)** ist vom Peristylumgang aus über eine breite, fast die ganze Front einnehmende, zweiflügelige Tür zu betreten. Eine weitere Tür in der Ostwand ermöglicht den Durchgang zum korinthischen Oecus. Der Lünettenansatz des Alkovens geht auf den ersten Stil zurück und belegt schon für die erste Planungsphase um 100 v. Chr. eine dezentrale Klinenaufstellung⁷⁹. Seit 70/60 v. Chr. ist der Vorraum von einer Ost-West orientierten Halbtonne überwölbt, der Alkoven von einer Nord-Süd orientierten, etwa 1 m tiefen. Die niedrige Deckenhöhe verleiht dem Raum Intimität, zugleich fällt er durch die weite Raumöffnung hell aus. Als der Alkoven um 70/60 v. Chr. seine Wand- und Bodengestaltung erhielt, blieb in der Nordwestecke Platz für einen Schrank (**Abb. 162**), wie er auch in einem Cubiculum der etwa

⁷⁸ Schmaltz 1989, 235 mit der Beobachtung, dass die Objekte den ‚Nahbereich‘ charakterisieren.

⁷⁹ Strocka 1991, 69 vermutet allerdings, dass der Alkoven erst im Zuge der Umgestaltungen 70/60 v. Chr. eingerichtet wurde.



Abb. 162: Casa del Labirinto, Cubiculum (42), Paviment.



Abb. 163: Casa del Labirinto, Cubiculum (42), Emblema mit Theseus-Minotaurus-Kampf.

zeitgleichen Villa dei Misteri anzutreffen ist⁸⁰. Dickmann und Anguissola erkennen darin eine Raumlösung, die an über Eck angelegte Alkoven erinnert⁸¹.

Das Paviment nimmt auf die ungewöhnliche Raumorganisation Bezug. Im Vorraum ist in der Achse des Eingangs – und damit in der Raumachse – ein weißgrundiges Mosaik verlegt, auf dem sich ein Labyrinth mit schwarzen Linien entwickelt. Es rahmt ein relativ kleines, quadratisches Emblema in Opus vermiculatum (43,5×44 cm) im Zentrum⁸². Thematisch zum Labyrinth passend zeigt es den Kampf des Theseus gegen den Minotaurus (**Abb. 163**)⁸³. Mit dem zweidimensionalen, bichromen Labyrinth-Muster korrespondiert somit ein dreidimensional aufgefasstes, polichromes Bildfeld⁸⁴. Im Vordergrund umklammert Theseus den Minotaurus wie ein Ringkämpfer und drückt seinen Kopf zu Boden. Im Mittelgrund ist eine Gruppe von sieben Mädchen und sechs Jungen zusammengelaufen, die dem Geschehen zusehen. Die aufwendige Bogenarchitektur im Hintergrund könnte das Palastsetting anzeigen. Menschliche Knochen im Vordergrund verweisen auf den Grund des Kampfes. Aus den Zuschauern ist eine zentrale Figurengruppe herausgehoben, bei der es sich um Ariadne und eine Dienerin handeln mag, sodass die übrigen Figuren als Gefolge anzusprechen wären⁸⁵. Strocka hat in den Beifiguren indes die Athener Knaben und Mädchen erkannt, die gebannt dem für ihr Schicksal entscheidenden Kampf zusähen⁸⁶. In jedem Fall betonen die Zuschauer die Bedeutung des Geschehens und thematisieren den Moment des Zuschauens, in den auch der externe Bildbetrachter eingeschlossen ist. Das figürliche Mosaik war auf den vom Peristyl her Eintretenden ausgerichtet und auch derjenige, der den Nebenzugang vom korinthischen Oecus benutzte, vermochte die Hauptfiguren, die sich ihm zuwenden, zu erkennen. Wer im Alkoven verweilte, konnte das Mosaik nur auf dem Kopf wahrnehmen, doch das allansichtige Labyrinth hat das Bildthema ‚präsent‘ gehalten. Mittig vor der Alkovenöffnung und damit aus der Raumachse versetzt befindet sich ein ‚Bettvorleger‘-Mosaik. Das Mittelmotiv – ein von schwarzen Dreiecken auf weißem Grund umgebener schwarzer Balken – ist in eine schwarze Rahmenzone eingesetzt. Gegenüber dem Labyrinth-Theseus-Mosaik ist es hinsichtlich der ikonographischen Dichte und Farbigkeit klar zurückgenommen. Der Alkoven selbst besitzt ein einfaches weißes Mosaik mit schwarzen, in Reihen verlegten Kreuzsternen. In Bezug auf die Pavimentierung wird der Vorraum folglich als ‚Hauptraum‘, der Alkoven als Annex definiert.

Die Architekturmalerei führt die Differenzierung der Raumteile fort (**Abb. 164–165**). Auf einem roten, auf allen Raumseiten umlaufenden Sockelstreifen stehen die Pfeiler der großen Ordnung, die

⁸⁰ Zu dem Schrank im Eckcubiculum der Villa dei Misteri, s. Anguissola 2010, 84.

⁸¹ Dickmann 1999, 198. 249; Anguissola 2010, 201.

⁸² Zu den Maßen Wohlgemuth 2008, 100.

⁸³ Die Lokalisierung des Mosaiks ausführlich diskutiert bei Schulz 1838, 152.

⁸⁴ Zu diesem Bruch der Repräsentationslogiken, s. Johnes 2019, 85.

⁸⁵ So etwa LIMC VII (1994) 922–951 s. v. Theseus (S. Woodford) 942 Nr. 253.

⁸⁶ Strocka 1991, 43.

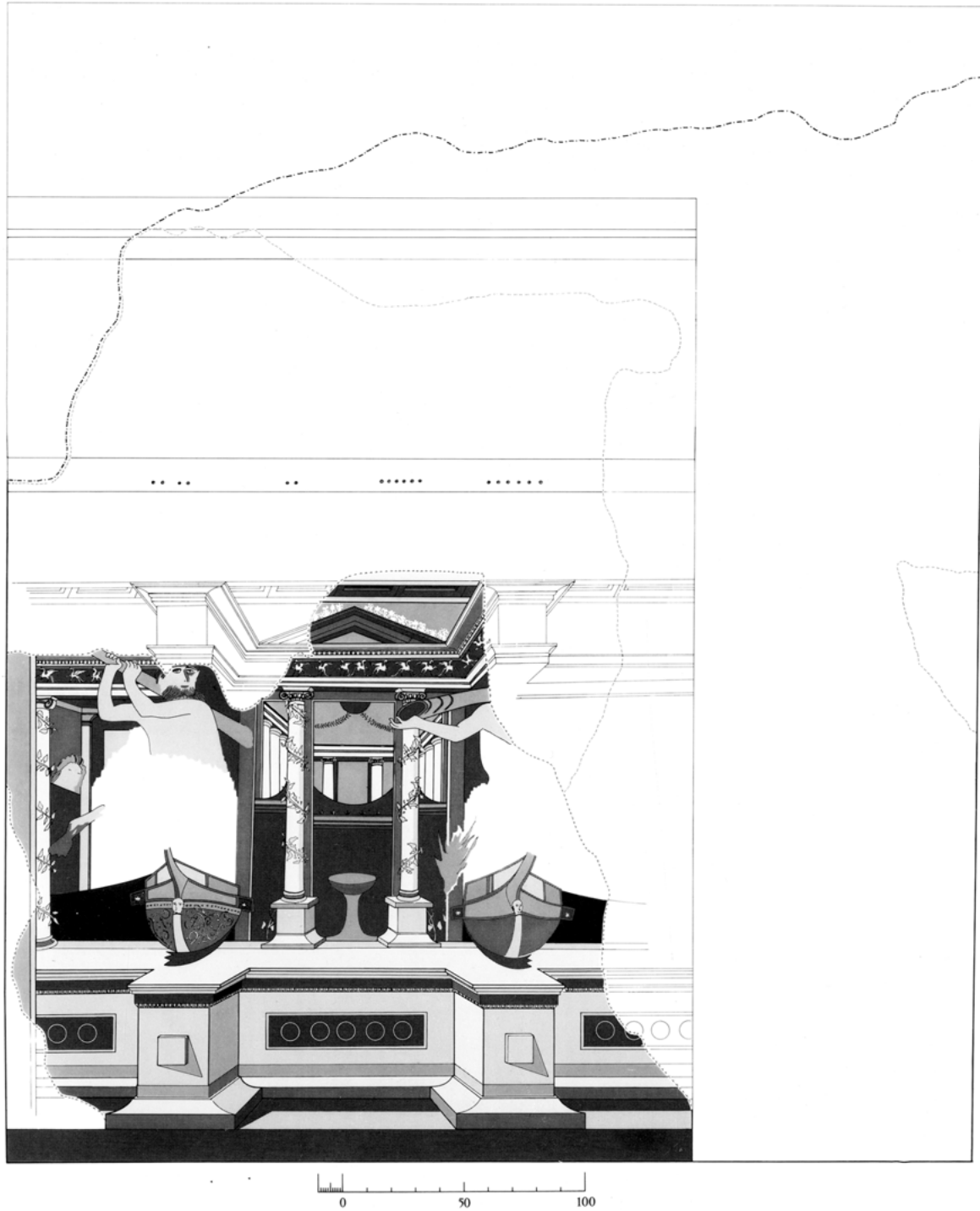


Abb. 164: Casa del Labirinto, Cubiculum (42), Rekonstruktion der Westwand (Volker M. Strocka).

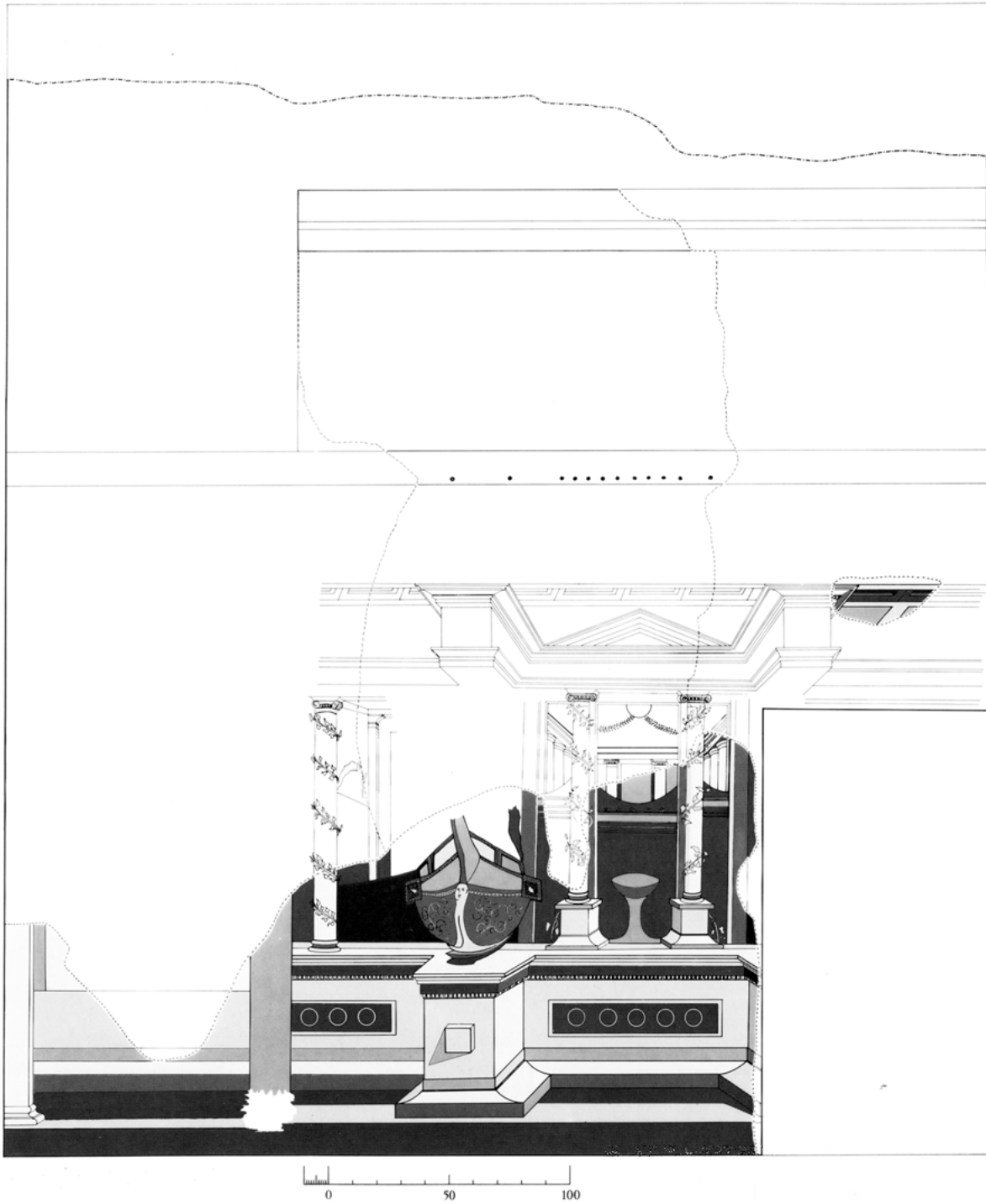


Abb. 165: Casa del Labirinto, Cubiculum (42), Rekonstruktion der Ostwand (Volker M. Stročka).

das Gebälk zu tragen scheinen. Sie markieren die Raumecken, zugleich trennen sie Vorraum und Alkoven, deren Sockel-, Wand- und Oberzonen sich erheblich unterscheiden. Im Vorraum ist das niedrige Podium mit Inkrustationen versehen. Zwei verkröpfte Postamente gliedern die Sockelzone in ein breiteres zentrales und zwei etwas schmalere flankierende Segmente. Auf den verkröpften Postamenten befindet sich jeweils ein Schiff, in dem ein gemessen an menschlichen Körpern leicht unterlebensgroßer Seekentaur mit Fischschwanz und Flossenhufen aufrecht steht (**Abb. 166**). Diese Meerwesen tragen das ebenfalls deutlich vorkröpfende Gebälk, das nur wenig über der Kopfhöhe eines stehenden Betrachters liegt. Die Seekentauren stellen das auffälligste und ‚monumentalste‘ Element einer Portikusarchitektur dar. Im Zentrum wird die zurückspringende Front von zwei ionischen Säulen auf hohen Postamenten getragen, um die sich ausgesprochen plastische Efeuranken winden. In den seitlichen Interkolumnien sind es ebenfalls ionische, efeuumrante Säulen, hier jedoch mit niedrigen attischen Basen, auf denen das Gebälk ruht. Auf den verschiedenen Stützen der zweiten Ordnung – Kentauren und Säulen – liegt ein Architrav mit einer figürlichen Frieszone. Weiße Greifen auf rotem Grund bewegen sich vom Zentrum weg nach außen (**Abb. 167**). Sie verleihen dem Wandaufbau nicht nur Dynamik, sondern sprengen die Frieszone, indem sie über deren Begrenzung ausgreifen. Der Bildcharakter des Frieses wird dadurch negiert, die Greifen zum Leben erweckt. Zugleich wird das animierte Bild aber auch ‚gezähmt‘: Die Arme der Kentauren sind perspektivisch korrekt ‚vor‘ diese Frieszone gemalt. Aufgrund der geringen Gebälkhöhe ist der Greifenfries für den Betrachter aus nächster Nähe wahrnehmbar. Im Zentrum ist der Architrav von einem Giebel bekrönt. Die Architektur entwickelt sich hinter der Ebene der Prunksäulen, die das Gebälk tragen, noch einmal in die Tiefe. Dies wird im seitlichen Interkolumnium der Westwand deutlich, wo in der Achse der Frontsäule eine weitere (Halb-)Säule steht, während die Kentauren und die beiden zentralen Säulen von Pilastern bzw. Pfeilern hinterfangen werden. Zwischen den Säulen der ersten und den Stützen der zweiten Ebene befindet sich somit ein Portikus-Raum, in den von der linken Seite eine Frau eintritt, die den Betrachter direkt anblickt (**Abb. 164, 166**). Auf ihrer Rückseite wird die Portikus von einer halbhohe Scherwand geschlossen. Über diese hinweg blickt man im zentralen, giebelbekrönten Wandsegment auf eine ionische Hallenarchitektur. Wieder reagiert der Decor auf die Raumhöhe: Nicht das Decor-Schema wird angepasst, sondern der Decor-Maßstab. Von der Wandgestaltung des Alkovens haben sich nur wenige Reste erhalten, die gesamte Mittel- und Oberzone ist verloren.

Für den Eintretenden ergeben sich zahlreiche Wahrnehmungsoptionen. Die Raumachse wird durch das Theseus-Mosaik mit dem umgebenden Labyrinth-‚Muster‘ besetzt. Aus dieser Perspektive wird die Scheinarchitektur mit den Seekentauren an den Seitenwänden zu einer weiteren ‚Rahmung‘ des Mosaiks, und umgekehrt: das Emblema markiert das Zentrum der Seitenwände. Im Vorraum ergeben sich folglich verschiedene axiale Bezüge zwischen Architektur und Decor sowie zwischen den Decor-Elementen untereinander. Indem die Bildelemente eine intensiv-fokussierende Wahrnehmung einfordern, treten die decorativen Einzelformen in Konkurrenz zueinander. Das erzählende Mythenbild am Boden und die Seekentauren, die an der Wand die Säulen tragen, sind nicht beide gleichzeitig aufmerksam wahrnehmbar. Tatsächlich unterstützt der Decor eine Separierung dieser beiden Zonen – das schwarz-weiße Labyrinth wird zu einer Rahmung, die einen visuellen Raum um das Bildmosaik herum erzeugt und es so vom Wandbild trennt. Dabei nehmen Wand- und Bodengestaltung weder ästhetisch (in Bildform, Farbe und Dimension) noch semantisch aufeinander Bezug. Während am Boden der Kampf gegen ein bedrohliches Monster zu sehen ist, präsentieren sich die Seekentauren in einem würdevollen Habitus. Und doch ist es dem Betrachter möglich, den Decor in einen imaginierten Zusammenhang zu stellen. Hat Theseus das Monster erst einmal bezwungen, kehrt er über das Meer zurück nach Athen. Mariner Triumph und Unterwerfung sind motivisch ineinander verschränkt. An der Rückwand ergibt sich auf der Raumschwelle jedoch eine ‚Überraschung‘: Die axiale Raumorganisation wird durch eine dezentrale Klinenplatzierung unterbrochen. Die Bodengestaltung mit dem Schwellmosaik, ursprünglich sicher auch die Wandgestaltung, hat diese Dezentralität akzentuiert.



Abb. 166: Casa del Labirinto, Cubiculum (42), Westwand.



Abb. 167: Casa del Labirinto, Cubiculum (42), Westwand mit Greifenfries.

Für den Liegenden hat dieses Raumarrangement andere Konsequenzen. Das Kopfende der Liege ist durch den Einbau des Schrankes so platziert, dass man annähernd mittig in den Hof blickt. Das Theseusmosaik, das man von hier aus auf dem Kopf sieht, akzentuiert diese Blickachse zusammen mit dem Labyrinth-Rahmen zusätzlich. Aus dieser asymmetrischen Perspektive kehrt der Liegende der Westwand den Rücken zu, sodass sich die östliche Seitenwand in seinem Blickfeld befindet.



Abb. 168: Casa del Labirinto, Cubiculum (42), Detail der Prunksäulen.

Indem sich die Liegefläche der Klinen etwa auf Höhe der Boote befindet, in denen die Seekentauren stehen, wird die Illusion erzeugt, der Betrachter liege im Wasser. Im benachbarten Cubiculum (46) wird eine vergleichbare Illusion mit anderen Mitteln hergestellt; die Klinen stehen dort gewissermaßen auf dem Wasser (s. u.). Zwar sind die Seekentauren gemessen an der Betrachtergröße unterlebensgroß. Da sie jedoch auf einem Sockel stehen und einer von ihnen unmittelbar vor dem Lagernden platziert ist, gewinnen sie an relativer Mächtigkeit und Prominenz.

Eine dritte Blickoption ergibt sich für denjenigen, der über den Seiteneingang in den Raum eintritt. Auf der ihm gegenüberliegenden Westwand tritt an dieser Stelle eine Frau in die Scheinarchitektur ein. Indem sie auf dem hohen Podium steht, befindet sie sich auf Augenhöhe des Betrachters. Der reale Mensch, der in den realen Raum eintritt, und die im Bild simulierte Situation werden miteinander verschränkt und aufeinander bezogen.

Der Betrachter kann sich aber auch auf gestalterische Details einlassen. Er mag der Plastizität der goldenen Efeublätter, die die Säulen umranken, seine Aufmerksamkeit schenken und dabei von dem Changieren zwischen goldenem Säulenschmuck und wachsendem Efeu frappiert sein (**Abb. 168**). Lenkt er den Blick auf die figürliche Frieszone, so wird ihm auch hier die ‚Verlebendigung‘ der Greifen nicht entgehen (**Abb. 167**).

Cubiculum (46) öffnet sich wie Cubiculum (42) auf ganzer Front zum Peristylumgang und war über eine Tür auf seiner Westseite mit Oecus (43) verbunden (**Abb. 169**). Im Vergleich zu Cubiculum (42) besitzt der Raum einen breiteren und tieferen, zudem im Zentrum der Nordwand platzierten Alkoven. Auch hier sind Vor- und Hauptraum mit verschiedenen Deckenlösungen versehen – der Vorraum mit einer Ost-West orientierten Halbtonne, der Alkoven, der die Gestalt einer regel-



Abb. 169: Casa del Labirinto, Cubiculum (46), Ansicht.



Abb. 170: Casa del Labirinto, Cubiculum (46), Paviment.

rechten Nische annimmt⁸⁷, mit einer Nord-Süd orientierten Halbtonne. Die Symmetrie des Raumes wird durch das geometrische Emblema betont, das sich aus kleinen quadratischen Feldern mit unterschiedlicher Füllung zusammensetzt (**Abb. 170**). Quadrate, in denen schwarze und weiße Tesserae zu einem Schachbrettmuster arrangiert sind, alternieren einerseits mit weißen Feldern mit schwarzer Mittel-Tessera, andererseits mit schwarzen Feldern mit weißer Mittel-Tessera. Bei der Betrachtung des in sich völlig symmetrischen Bodens können die Felder zu immer neuen Anordnungen zusammengesetzt werden. Das Muster besitzt zwar keine räumliche Tiefe, dadurch aber auch keine privilegierte Ansichtsseite. Vor der Schwelle zum Alkoven und damit in der genauen Raumachse befindet sich ein Bettvorlegermosaik mit einem bichromen Schuppenmuster. Auch

⁸⁷ Zu dieser Sonderform von Cubicula im zweiten Stil, s. Anguissola 2010, bes. 95–97.

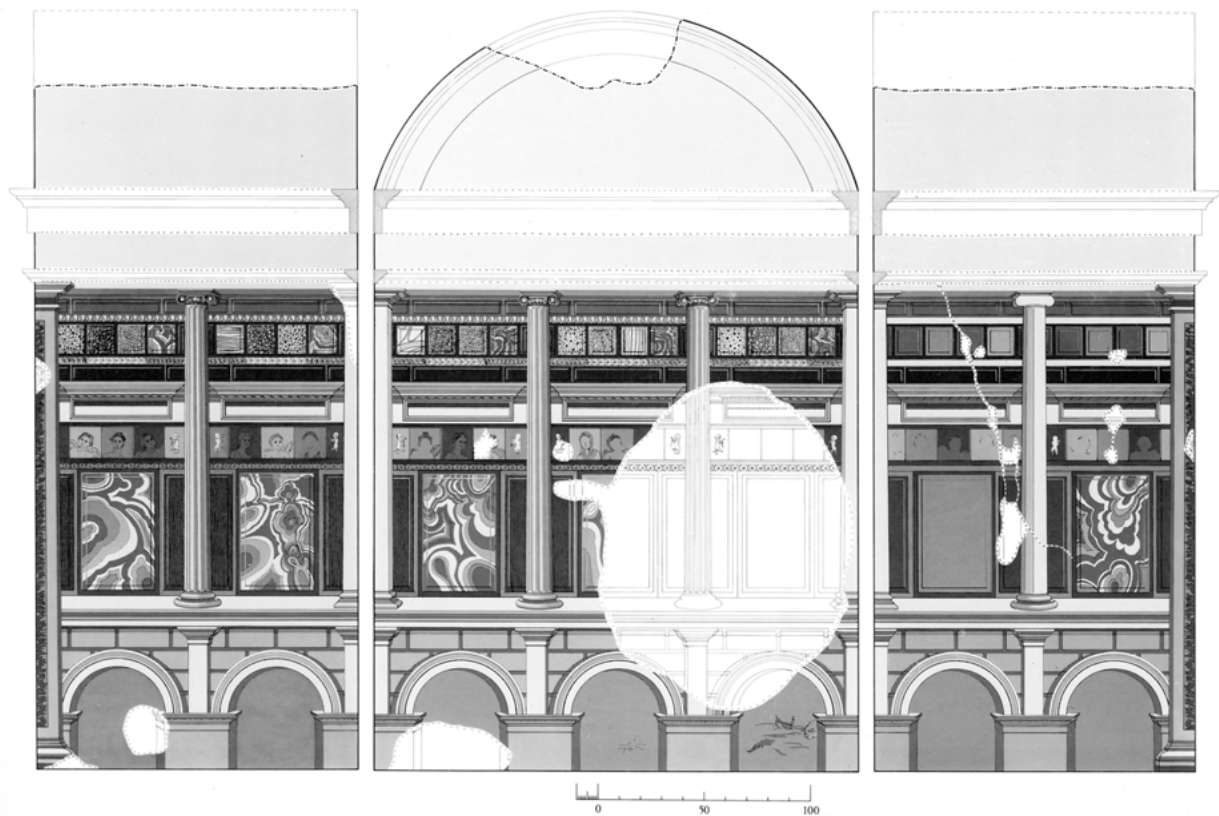


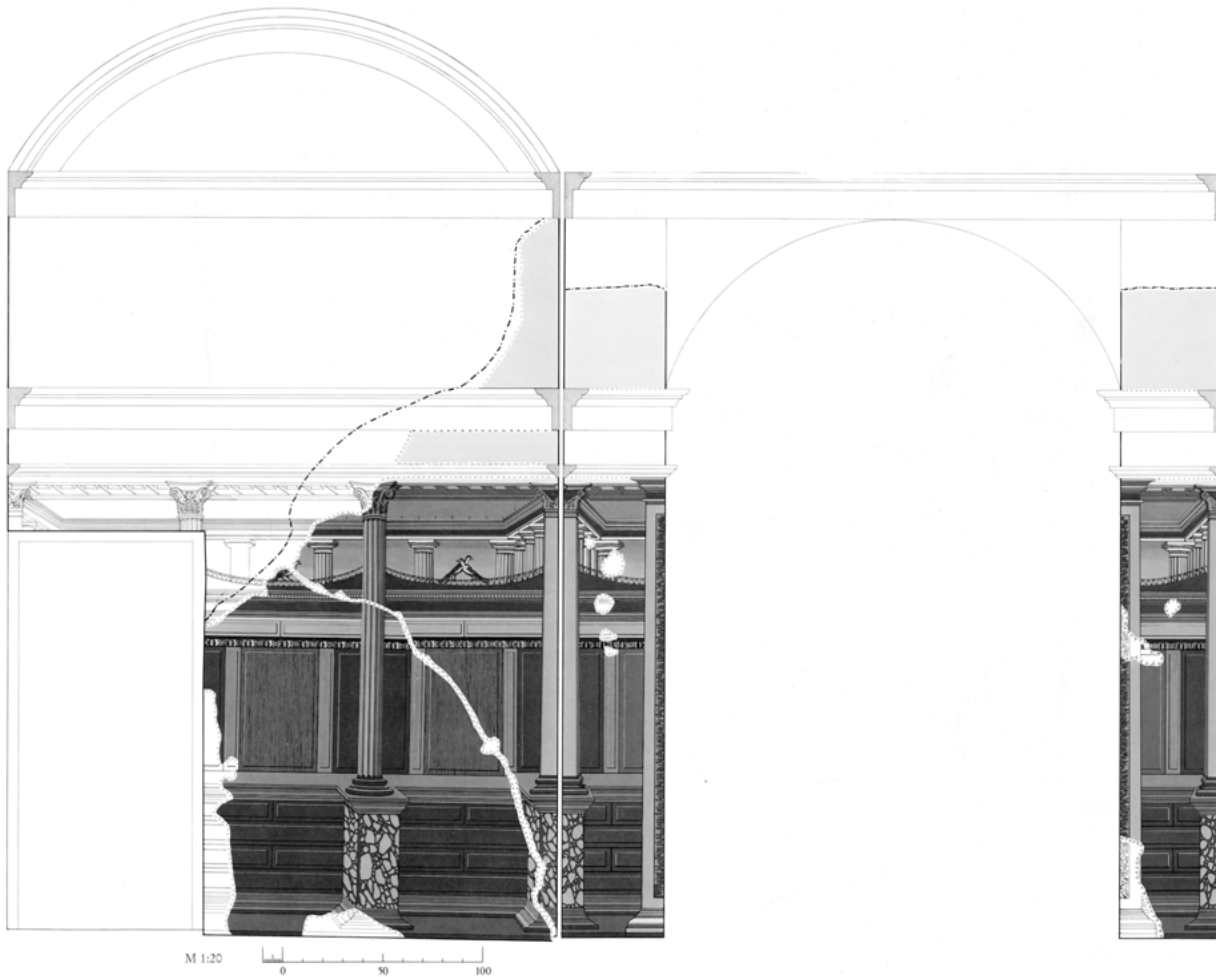
Abb. 171: Casa del Labirinto, Cubiculum (46), Alkoven mit West-, Nord- und Ost-Wand, Rekonstruktion (Volker M. Strocka).

dieses in sich symmetrisch aufgebaute Paviment trägt zur Systematisierung des Raumeindrucks bei. Der Alkoven ist mit einem einfachen, weißen Mosaik mit schwarzen Tessera-Reihen pavimentiert.

Die Wandmalerei orchestriert die symmetrische Raumwirkung, indem sie auf den gegenüberliegenden Wandseiten des Vorraums, auf den Wangen des Alkovens und auf den Wandseiten des Alkovens jeweils spiegelsymmetrisch angelegt ist (**Abb. 171–172**). Betrachten wir die Wandgestaltung nun im Detail.

Die Wand des Vorraums (Abb. 172) wurde durch eine einheitliche Sockelzone zusammengeschlossen – eine violette Fußleiste und einen niedrigen, verkröpften, violetten Quadersockel⁸⁸. Der Vorraum wird damit schon ‚an der Basis‘ als eigenständiger Raumteil charakterisiert, der sich vom Alkoven unterscheidet. Die vorkröpfenden Postamente aus Breccie in Ocker und Violett gliedern den Vorraum in drei gleich große Abschnitte. Während die Eckpostamente umknickende Eckpilaster mit tuskanischen Kapitellen tragen, stehen auf den beiden zentralen Postamenten schlanke, kannelierte, korinthische Säulen. Nur die Alkovenöffnung wird durch große, über Eck umknickende und deshalb angeschnittene Rahmenpilaster eingefasst, die auf einer niedrigen Basis sitzen. Sie übernehmen die Funktion, den Alkoven zu rahmen, wie dies im ersten Stil stuckierte Pilaster taten. Die verschiedenen Stützen tragen ein vorkröpfendes, kassettiertes Gebälk, das sich nur wenig über der Kopfhöhe eines stehenden Betrachters befindet. Das Licht- und Schattenspiel

⁸⁸ Auch für die Ostwand ist aufgrund der wenigen erhaltenen Reste wahrscheinlich, dass sie mit der Westwand korrespondierte, s. Strocka 1991, 51.



auf den Architekturelementen, insbesondere auf den Kanneluren der Säulen, zeigt an, dass das Licht vom Eingang her kommt. Die imitierte Architekturmalerei ‚reflektiert‘ somit die realen Lichtverhältnisse⁸⁹. Hinter den Stützen wird die Wand durch eine hohe Schermauer geschlossen. Hochrechteckige Orthostaten, laut Mau violett und schwarz, alternieren mit schmalen, grünen Lisenen, wobei die Säulen jeweils mittig vor eine schwarze Orthostatenplatte gestellt sind und von dieser hinterfangen werden. Helle und dunkle Rahmenlinien der Rechteckfelder suggerieren auch hier Licht und Schatten⁹⁰. Es folgen ein flächiges Ornamentband mit roten Kugeln, grünen Blattsternen und violetten Reifen sowie eine Reihe kleiner, ockergelber Spiegelquader. Epistyl, violetter Fries und Zahnschnittgesims schließen die Wand ab. Darüber öffnet sich die Wand, d. h. über Kopfhöhe blickt der stehende Betrachter in einen sich öffnenden Architekturraum. Auf Ost- und Westwand des Vorraums handelt es sich um eine quadratische Portikus mit kannelierten, weißlichen dorischen Säulen, die ein Gebälk, aber kein Dach, tragen (**Abb. 173**). Ihre seitlichen Flügel führen auf die Eckpilaster der ersten Wandebene hin. Eine vergleichbare Portikus öffnet sich auf den Alkoven-

Abb. 172: Casa del Labirinto, Cubiculum (46), Vorraum, mit Westwand und Wangen des Alkovens, Rekonstruktion (Volker M. Strocka).

⁸⁹ So häufig im zweiten Stil, s. Ling 1991, 24.

⁹⁰ Ascherl 2002, 79f.

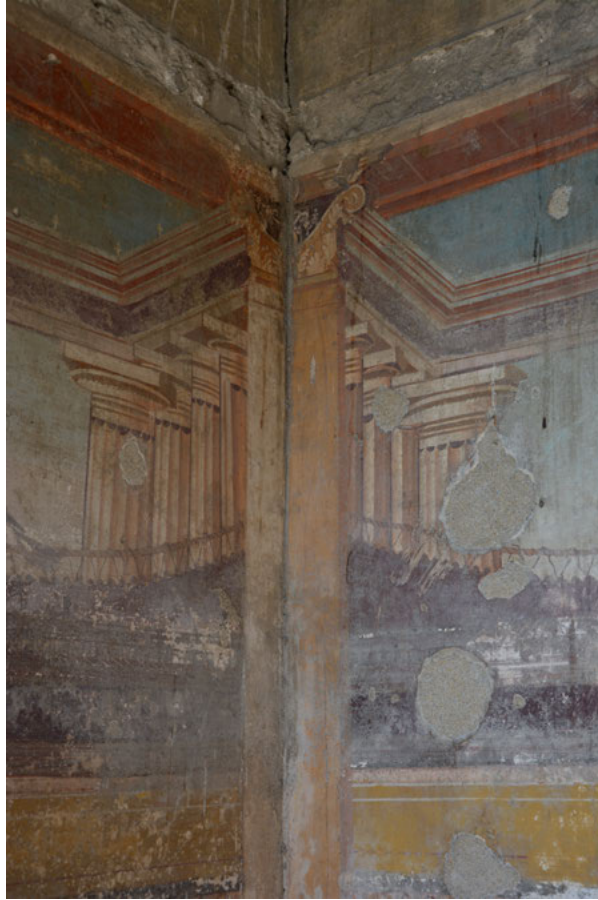


Abb. 173: Casa del Labirinto, Cubiculum (46), Vorraum, Westwand und westliche Nordwange des Alkovens.



Abb. 174: Casa del Labirinto, Cubiculum (46), Vorraum, Vögel.

wangen an der Nordseite des Vorraums, die hier jedoch durch die reale Raumöffnung unterbrochen wird. Der Durchblick auf die Architektur wird ‚verschleiert‘ durch violette Vorhänge, die hinter den Säulen und Pilastern aufgehängt sind und den Bereich oberhalb der Schermauer schließen. Dadurch ergibt sich ein gestaffelter Übergang zwischen dem ‚solide‘ geschlossenen unteren Wandbereich, einer filigranen Vorhangzone und dem darüber anschließenden Ausblick ins Freie. Dieser wird weiter gestaltet, indem sich auf den Vorhängen, im Zentrum der Interkolumnien, zwei Vögel niedergelassen haben (**Abb. 174**). Ihre Hälsen überkreuzen sich, wodurch die Tiefe des Interkolum-



Abb. 175: Casa del Labirinto, Cubiculum (46), Alkoven, Nordwand

niems noch einmal ‚plastischer‘ wahrnehmbar wird: Ihre Schwänze sind diesseits, ihre Köpfe jenseits der Schnur⁹¹.

Im Alkovenbereich reichen allein die halbierten Eckpilaster von der Plinthe bis in die Gebälkzone hinauf (Abb. 171). Zwischen ihnen entwickelt sich ein vom Vorraum abweichender Wandaufbau. Die Sockelzone fällt regelrecht spektakulär aus. An die Stelle einer geschlossenen Wand treten auf allen drei Seiten umlaufende Bogenarkaden – drei an der Nordseite, zwei an den Nebenseiten –, die einen Fluss überspannen (**Abb. 175**). Zwischen ihnen hindurch blickt man auf eine Wasserlandschaft, in einer der Arkaden ist ein Kriegsschiff zu erkennen⁹². Eine massive Brücke wird zum ‚Fundament‘ für den Wandaufbau. Folglich befindet sich der Lagernde auf einem rauschenden Fluss – eine möglicherweise beunruhigende, aber auch reizvolle Vorstellung. Die Bogenarkaden ruhen auf breiten Brückenpfeilern, auf denen Stützpfiler ein vorkröpfendes ‚Gebälk‘ tragen. Darauf stehen, jeweils korrespondierend mit den Brückenpfeilern der Sockelzone, Eckpilaster sowie schlanke, gelbe, kannelierte ionische Säulen, die das Gebälk tragen. Auf der Alkovenrückwand erzeugen zwei Säulen eine symmetrische Dreiteilung der Wand, auf den schmaleren Alkovennebenseiten halbiert eine Säule die Wand in zwei gleich große Wandabschnitte. Hinter den Stützen liegt eine geschlossene, aufwendig inkrustierte Wand. Auf eine Orthostatenzone, in der grün gefasste Onyxplatten und schwarz gefasste, marmorierete Platten alternieren, folgt ein schmaler, kleinteilig angelegter Blütenfries auf violetterem Grund und – auf Augenhöhe des stehenden Betrachters – eine zinnoberrot gefasste Pinax-Zone. In jedem Interkolumnium sind es drei annähernd quadratische und zwei von den Stützen überschrittene, ebenfalls quadratisch zu denkende, monochrome Bildfelder, alternierend in Violett, Ockergelb und Grün (**Abb. 176**)⁹³. Sie erzeugen die Vorstellung, es handle sich um verschiedenfarbige Steinplatten, welche die Bilder tragen⁹⁴. In regelhafter Abfolge werden drei Sujets präsentiert: Zwergenfiguren mit großen Genitalien und erigiertem Glied, Schulterbüsten von nach oben (d.h. von der Kline weg) blickenden, geflügelten Eroten und stärker variierte, weibliche Büsten in Dreiviertelansicht⁹⁵. Alle Darstellungen sind mit Schatten versehen, die einen Lichteinfall von Süden voraussetzen, wie er auch real

⁹¹ Robert 1996, 58 versteht Vögel im Sinne einer Kontinuität von Realraum und Bildraum – und stellt einen Bezug zum Zeuxis-Topos (Plin. nat. 35,36) her; aufgegriffen bei Wyler 2018, 70–72. Sie beobachtet Ähnliches für die Pfauen im Durchblick von Oecus (15) der Villa A von Oplontis.

⁹² So erstmals Wintzer 1987, 52.

⁹³ Ausführlich Wintzer 1987 mit Abb. Heute nicht mehr erkennbar; zu Monochromata allgemein Thomas 1997.

⁹⁴ So Thomas 1997, 137.

⁹⁵ Wintzer 1987, 59 mit dem Hinweis, dass sich im Moment der Ausgrabung die Büsten 2, 6, 8, 12 und 16 erhalten haben (nach ihrer Zählung), wobei sich für Büste Nr. 2 das Geschlecht nicht mehr zweifelsfrei feststellen lässt. Sie besitzt einen blattartigen Schmuck zwischen Wangen und Ohren, weshalb sie sich gegen eine Deutung als Satyr ausspricht. In jedem Fall stellt diese Büste eine Ausnahme dar, handelt es sich doch bei den anderen um gewandete Frauen, in einem Fall sogar um eine verschleierte Frau.



Abb. 176: Casa del Labirinto, Cubiculum (46), Alkoven, Monochromata.

gegeben ist. Die Zwergenfiguren sind in den von den Säulen überschrittenen und dadurch schmalere Feldern platziert, die jeweils drei volle, quadratische Bildfelder rahmen. Deren Themen sind wiederum axialsymmetrisch organisiert. Entweder rahmen Frauenbüsten einen mittig platzierten Eros, oder Erosen flankieren ein mittiges Büstenbild. Bei den erregten Zwergen und den betont nach oben schauenden Erosen handelt es sich um erotisches Personal, das nicht nur die Frauenbüsten, sondern auch das Geschehen auf der Kline rahmt. Über dieser Bildleiste schließen sich profilierte Tafeln, ein vorkröpfendes, Schatten werfendes Gebälk und eine Reihe schwarzer Tafeln an. Es folgt, von Blattstab (unten) und Eierstab (oben) gerahmt, eine auffällige Zone aus verschiedenen Buntmarmorplatten, die in Größe und Zuschnitt mit den Bildpinakes korrespondieren (Abb. 176). Die Wand schließt mit einer weiteren Lage zinnoberroter Quader und dem Architrav ab.

Allein vom Eingang aus ist ein Überblick über alle Decor-Elemente des Raumes möglich. Der in sich völlig symmetrisch aufgebaute Boden- und Wand-Decor des Alkovens – insbesondere der symmetrisch arrangierte, jedoch abbrechende Wand-Decor der Alkovenwangen – führt den Blick auf die zentrale Kline hin. Der Decor wird zur Rahmung des Geschehens auf der Kline. Dieser Bereich ist durch eine besonders aufwendige Wandgestaltung charakterisiert – eine spektakuläre Brückenkonstruktion im Sockelbereich, sowie Pinakes, welche die Liegenden auf Kopfhöhe eines stehenden Betrachters umgeben. Erst unmittelbar vor dem Alkoven stehend kann man die Pinakes nicht nur als bebilderte Platten wahrnehmen, sondern inhaltlich vergleichen und den regelhaften Bildrhythmus erkennen.

Vom Lectus aus ergibt sich hingegen eine visuelle Klimax. Zunächst springt die Alkovenwand zurück, der Raum weitet sich, suggeriert Großzügigkeit. Der Vorraum gewährt einen illusionistischen Ausblick auf fiktive Architekturen, die den Blick zugleich rahmen⁹⁶. Führt der Blick ins Freie, so kontrastiert damit die reale Portikus-Gartenarchitektur. Dabei hat der Lagernde reizvollerweise Wasser unter sich und erotisch aufreizende Figuren im Rücken.

⁹⁶ Perspektivisch korrekt sind die Wände des Vorraums auf dessen Querachse wahrnehmbar – Wesenberg 1968, 103.



Abb. 177: Mosaik-
emblema mit der
Darstellung eines
Hahnenkampfes
(Neapel, NM 9982),
aus Cubiculum (44)
der Casa del Labi-
rinto.

Auf der Ostwand von Oecus (43) öffnet sich eine Tür, die in **Cubiculum (44)** führt, das man damit dezentral, über seine östliche Langseite betritt. Der Raum ist relativ dunkel, da er keine Öffnung zum Peristyl besitzt und sein Licht wohl über ein kleines Fenster auf der Nordseite erhielt⁹⁷. Ein Alkoven fehlt, die Decke besteht aus einer durchgehenden, Nord-Süd orientierten Halbtonne. Doch man dürfte den Versprung in der Eingangswand im Osten für die Aufstellung der Kline an der nördlichen Rückwand des Raumes genutzt haben. Anders als in Cubiculum (42) fällt die Wandnische ausgesprochen breit und tief aus. Durch die andersartige Raumdisposition und die relative Dunkelheit unterlag Cubiculum (44) anderen Wahrnehmungsbedingungen als die beiden Cubicula an der Peristylfront.

Das zentrale Emblema (42,4×46,5 cm) (**Abb. 177**)⁹⁸ war von einem weißen Tessellat umgeben und schwamm gewissermaßen im Raum. Sein Thema hat man wohl nur bei entsprechender Beleuchtung – ggf. im Licht flackernder Öllampen – wahrnehmen können. Dargestellt ist ein soeben zu Ende gegangener Hahnenkampf. Im Bildvordergrund stehen sich die beiden Hähne gegenüber, der linke, siegreiche, aufrecht, der rechte blutend, mit gesenktem Kopf. Ihre Haltung wird parallelisiert durch die im Bildmittelgrund agierenden Besitzer der Hähne. Von links eilt mit ausgreifendem Schritt, in der emporgereckten Rechten einen Kranz haltend, der Besitzer des Siegerhahns herbei. Ihm kommt ein Diener mit einem überdimensionalen Palmzweig entgegen. Rechts im Bild steht der Verlierer, von einem kleiner dargestellten Diener begleitet. Beide haben sich abgewandt und stützen den gesenkten Kopf in die Hand. Im Bildhintergrund überblickt eine hoch aufragende Mantelherme das Geschehen. Die gesamte Szenerie wird gerahmt von einer Säulenarchitektur mit breit gelagertem Architrav.

Das Mosaik korrespondiert mit einer relativ einfachen Wandgestaltung, auf einen perspektivisch angelegten Architekturprospekt wurde verzichtet (**Abb. 178**). Am Sockel mit rotem, gelbem und grünem Streifen-Decor auf hell marmoriertem Grund sind die Plattenfugen in violetter Farbe aufgemalt. Sie enden in nach oben gerichteten Pfeilen, im oberen Viertel sind kapitellartige, gemalte Spiralvoluten in Schwarz angesetzt. Dadurch erhält die Sockelzone eine gewisse Filigranität

⁹⁷ So vermutet bei Strocka 1991, 48.

⁹⁸ Neapel, NM 9982; zur Dokumentationslage Strocka 1991, 48; Maße bei Wohlgemuth 2008, 143.



Abb. 178: Casa del Labirinto, Cubiculum (44).

und Dynamik. Die hochkant gestellten Orthostaten sind alternierend rot und ocker, die schmalen Lisenen grün. Es folgen ein violetter Streifen, dann „eine Reihe hellrother liegender Rechtecke, Epistyl, violetter Fries, Gesims“⁹⁹. Der geschlossene, leicht zu überblickende Wandaufbau konkurriert damit optisch nicht mit dem figürlichen Emblema. Er visualisiert vielmehr einen geschlossenen Innenraum – im Inneren des Hauses, von dem aus kein ‚Ausblick‘ möglich ist.

Das gegenüberliegende, Ost-West orientierte **Cubiculum (45)** wird über eine Tür in seiner Westseite betreten, sein Licht erhält es über ein kleines Fenster in der Ostwand. Sein leicht trapezoider Zuschnitt fällt durch den Wand-Decor kaum ins Auge, die Kline war dem Eingang gegenüber aufgestellt. In das weiße Tessellat mit schwarzen Randstreifen ist in der Raummitte, zum Eingang hin orientiert, jedoch nicht exakt in dessen Achse, ein figürliches, polychromes Emblema in Opus vermiculatum eingesetzt (26,1×26,1 cm) (**Abb. 179**)¹⁰⁰. Es handelt sich um ein Taubenmosaik, das mit jenem der Casa del Fauno verwandt ist. Ein farbiges, geflochtenes Schmuckkörnchen steht offen, der Deckel liegt angelehnt an der Seite. Eine Taube hockt auf dem Deckel und pickt mit dem Schnabel in das Körbchen, um einen gefassten ovalen Edelstein herauszuziehen¹⁰¹.

An der Wand wird ein perspektivisch konzipiertes, jedoch geschlossenes Architekturbild entwickelt (**Abb. 180**). Auf einen schwarzen Bodenstreifen folgt das nicht verkröpfte Podium, das mit flächig wirkenden Platten in unterschiedlichen Farben (ocker, braunrot, violett) verkleidet ist. Der im Raum stehende Betrachter blickt zum Podium hinunter, hat gewissermaßen keine Distanz dazu – eine perspektivische Strukturierung hätte hier keine Wirkung entfaltet. Auf der grünen Abschlussplatte stehen Pfeiler, die zusammen mit dem jeweils korrespondierenden Pilaster der Rückwand das vorkröpfende Gebälk tragen. Die Rückwand im Osten wird durch einen zentralen Pfeiler in der Raumachse in zwei breite Interkolumnien gegliedert, auf den Seitenwänden ergeben sich durch die beiden Wandpfeiler etwas schmalere Interkolumnien – ganz so, wie dies im vorgelagerten korinthischen Oecus als reale Architektur erfahrbar ist. Die Pfeiler-Pilaster-Architektur ist durch eine halbhohle, inkrustierte Schermauer mit hohen Orthostaten in Violett, Rot, marmoriertem Weiß und Ocker geschlossen. Darüber folgen ein schmales ockerfarbenes Profil, eine Reihe gelber Platten, eine weiße Leiste und violette Tafeln. Das anschließende Zahnschnittgesims liegt hoch über den Köpfen des Betrachters.

⁹⁹ Mau 1882, 260.

¹⁰⁰ Neapel, NM 9980; zur Dokumentationslage Strocka 1991, 49; Maße bei Wohlgemuth 2008, 141.

¹⁰¹ Für die Deutung als Taube (und nicht Rebhuhn) und als Edelstein (und nicht Spiegel), s. Strocka 1991, 50.



Abb. 179: Mosaik-
emblema mit Tau-
bendarstellung
(Neapel, NM 9980),
aus Cubiculum (45)
der Casa del Labi-
rinto.



Abb. 180: Casa del
Labirinto, Cubiculum
(45), Rückwand im
Osten.

Über dem Gesims ist der Bereich zwischen den Pilastern dunkelocker, in die Zwischenräume hängen, jeweils alternierend vor und hinter den Pilastern befestigt, Girlanden herab. Strocka deutet diese Zone als einen Ausblick¹⁰². Tatsächlich wirkt das ockerfarbene Feld jedoch gerade nicht wie ein Ausblick, sondern wie eine opake, geschlossene Fläche, einer Scherwand in der Oberzone vergleichbar. Durch die großflächige Gestaltung und den hoch hinaufreichenden Decor wirkt der Raum großzügig und ist leichter zu überblicken als in den peristylseitigen Cubicula. Durch den Verzicht auf komplexe Licht-Schatten-Spiele und die einfache Perspektivwirkung wird die Geschlossenheit verdichtet, warme Farben schaffen eine behagliche Atmosphäre.

Mit der Raumgruppe (42–46) war am nördlichen Peristyl Exzeptionelles entstanden. Der Prunkoecus (43) dürfte für große Gesellschaften genutzt worden sein, mithin als ‚öffentlicher‘ Bereich. Mit den seitlichen Cubicula standen ‚Séparées‘ zur Verfügung, die es erlaubten, Gästegruppen zu zergliedern und zu hierarchisieren. Sie waren aber auch unabhängig vom zentralen Oecus für intime Zusammenkünfte nutzbar. Insbesondere die rückwärtigen, relativ dunklen Cubicula (44) und (45), die ausschließlich über Oecus (43) zu betreten waren, besaßen ein hohes Maß an ‚Intimität‘¹⁰³. Der Decor trug zur subtilen Differenzierung der Räume bei. Oecus (43) ist durch seine schiere Größe, durch seine Ausstattung mit realen Säulen, die großformatige Architekturmalerei mit ihren Durchblicken, das zu vermutende Emblema im Raumzentrum und die Dichte an vorgeführten Prunkobjekten und Bildfiguren als Hauptraum ausgewiesen. Wand-Decor und Emblema am Boden sind auf die Dimension des Raumes abgestimmt. Die vier flankierenden Cubicula weisen einen maßstäblich ‚kleineren‘ Decor auf und schaffen so eine Klimax auf den Hauptraum hin. Darüber hinaus sind die angegliederten Räume in Form und Inhalt sehr unterschiedlichen Ausstattungsideen verpflichtet. Die Cubicula (42), (44) und (45) besitzen figürliche Emblemata, (46) einen unfigürlichen Mosaikteppich. Cubiculum (42) zeigt eine besonders differenzierte, kleinteilige Scheinarchitektur, Cubiculum (46) eine gemalte Bildergalerie. Unter Berücksichtigung aller Raumausstattungen wird die Frage nach der ästhetischen Hierarchisierung der Räume, aber auch nach semantischen Relationen wieder aufzugreifen sein (s. u.).

Das Raum-Ensemble von Oecus (40) und Cubiculum (41)

Für das westlich anschließende Raum-Ensemble, das aus Oecus (40) und dem rückwärtigen Cubiculum (41) besteht, werden andere Gestaltungsformen gewählt. Die Raumöffnung von **Oecus (40)** ist in Höhe und Breite mit der des korinthischen Oecus vergleichbar, wiederum öffnet sich die zweiflügelige Tür nach außen ins Peristyl. Der Raumeindruck ist dadurch hell und großzügig (**Abb. 181**). Im Zuge der Neugestaltung um 70/60 v. Chr. erhielt der Oecus einen aufwendigen mosaizierten Rautenteppich (**Abb. 182**)¹⁰⁴. Die weißen Rauten sind entlang zweier Längskanten mit einem breiten Farbstreifen in Rot, Gelb oder Grün gefüllt, die rautenförmige Restfläche ist schwarz, sodass sich ein perspektivischer Effekt ergibt¹⁰⁵. Vom Eingang aus wirkt der Boden stark bewegt, die steil ansteigenden Rautenreihen lenken den Blick aus der Raumachse ab. Dieses Hauptfeld ist von zwei Rahmenlinien eingefasst, zwischen denen weiße Winkel mit roten, gelben und grünen Schatten eingesetzt sind. Sie dynamisieren diese Zone zusätzlich. Es folgt ein um-

¹⁰² Strocka 1991, 50; er weist den Raum daher dem Schema 3 zu – s. Strocka 1991, 118.

¹⁰³ So auch Dickmann 1999, 163.

¹⁰⁴ Pernice 1938, 36.

¹⁰⁵ Das Ornamentfeld ist heute stark zerstört, sodass Strocka 1991, 41 die Frage stellt, ob man hier mit einem Emblema rechnen müsse. Er verwirft dies mit Hinweis auf eine Zeichnung Zahns (Strocka 1991, Abb. 256), der das Paviment ohne Mittelbild angibt – für den allerdings auch bekannt ist, dass er nicht hinreichend erhaltene Befunde frei ergänzte. Gegen ein Emblema spricht m. E. die perspektivische Gestaltung des Mosaikfelds, das durch ein Bildfeld erheblich gestört würde.



Abb. 181: Casa del Labirinto, Oecus (40), Ansicht.



Abb. 182: Casa del Labirinto, Oecus (40), Rekonstruktion des Paviments (Wilhelm Zahn).

laufender weißer Hakenkreuzmäander auf schwarzem Grund – die durchlaufenden Bänder haben rote und grüne Schatten, die eingestellten Quadrate sind gelb. Den Abschluss bildet ein einfaches weißes Mosaik. Die perspektivischen Effekte des Paviments sind auf verschiedene Ansichtsseiten kalkuliert.

Ein Stuckgesims gliederte die Wand in zwei Decor-Zonen, wobei sich nur der untere Decor-Bereich erhalten hat. Die Untergliederung hatte zur Folge, dass die Schauarchitektur, die den

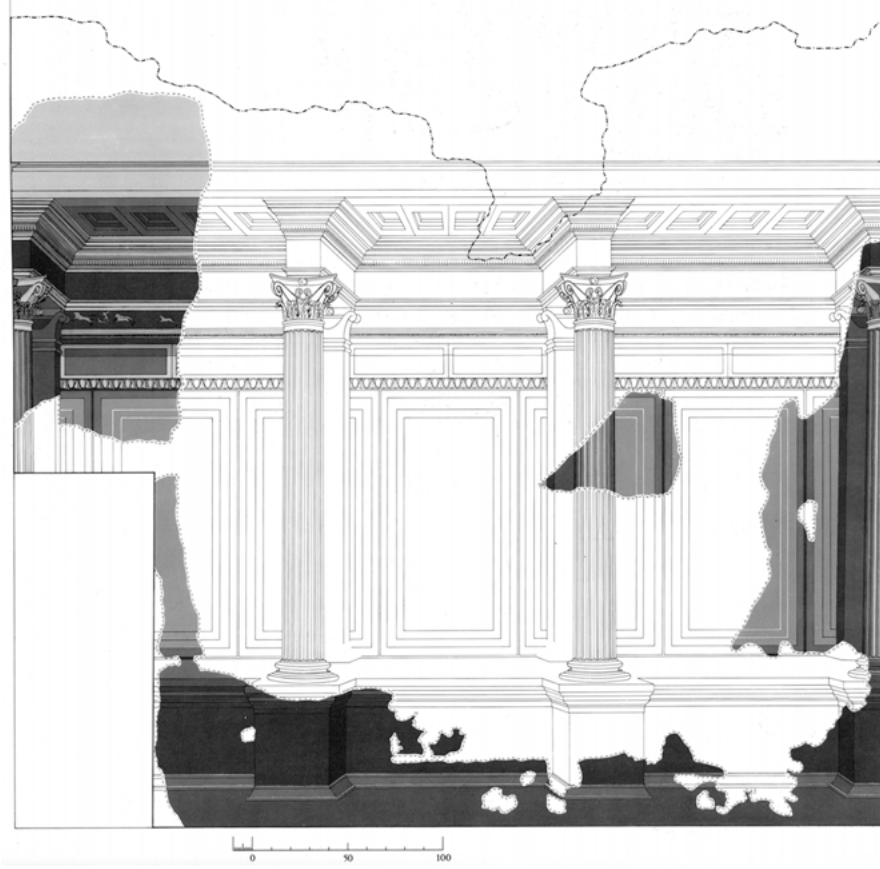
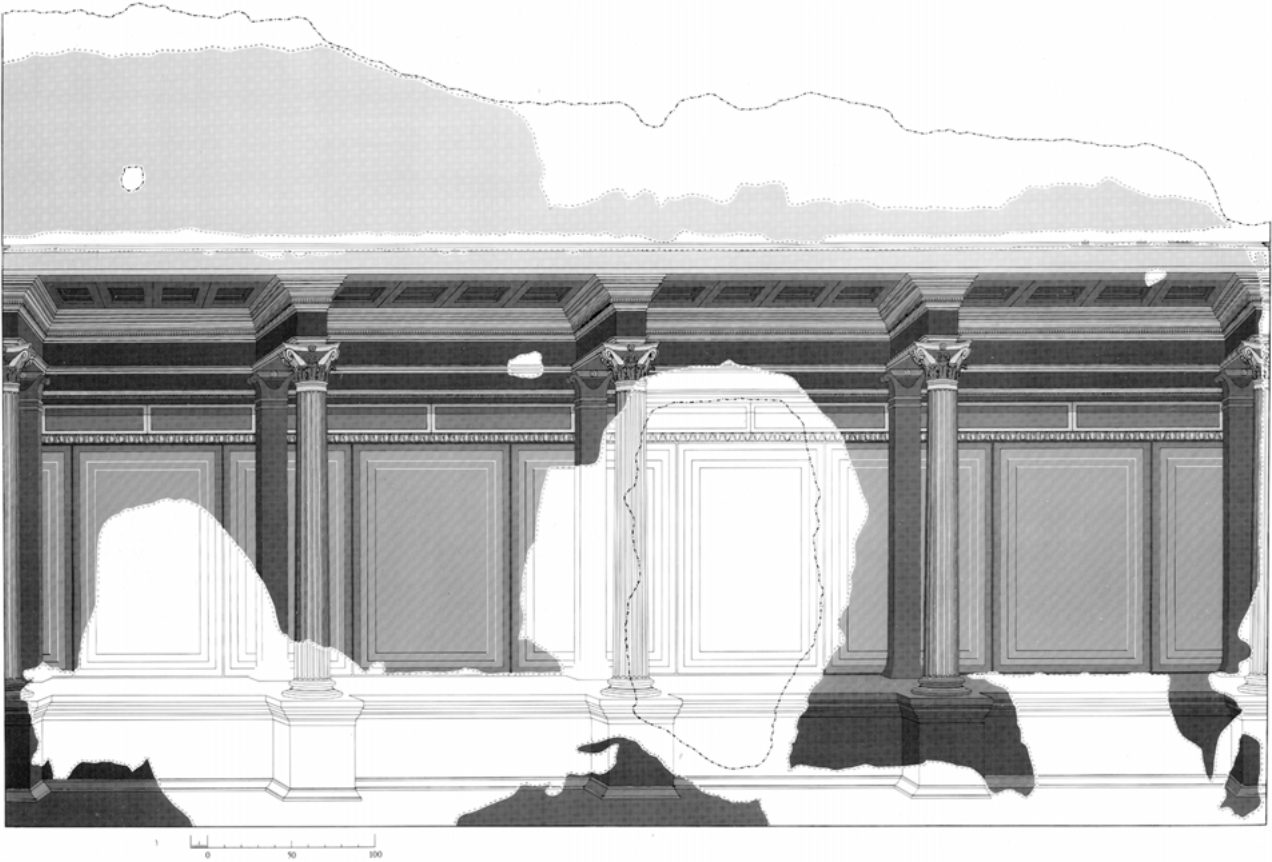


Abb. 183: Casa del Labirinto, Oecus (40), Rekonstruktion der Nordwand (Volker M. Strocka).

Betrachter umfängt, trotz der realen Raumhöhe relativ kleinteilig wirkt (**Abb. 183–184**). An eine hellrote Bodenplatte schließt der relativ hohe, violette Sockel mit auf den Langseiten fünf, auf der Schmalseite theoretisch vier (wegen der eingesetzten Tür tatsächlich drei) vorkröpfenden Postamenten an. Darauf stehen hohe, kannelierte korinthische Säulen, mit denen an der Rückwand violette Pilaster mit Sofakapitellen korrespondieren. Durch diese Staffelung wird eine weitere Differenzierung des Wandaufbaus erreicht. Gemeinsam tragen die Stützen ein vorkröpfendes Gebälk, das hoch über den Köpfen des Betrachters liegt. Hinter den Pilastern läuft die geschlossene, inkrustierte Wand durch. Das Wandzentrum wird dominiert von einer Orthostatenzone mit grün gerahmten, gelben Feldern. Es folgen ein gelber Eierstab, eine grüne Quaderreihe, ein gelber Profilstreifen und ein violett grundierter Fries mit der Darstellung eines Wagenrennens in Weiß¹⁰⁶. Darauf liegt das Gebälk mit gelbem Architrav, violetter Fries und gelbem Stuckgesims. Durch die Höhenentwicklung der Scheinarchitektur und die fehlende Säulenarchitektur im Inneren wirkt der Raum großzügiger als der durch die Ausstattung stark differenzierte Oecus (43). Oecus (40) und (43) machen damit sehr unterschiedliche Rezeptionsangebote.

Das von Oecus (40) über eine Tür mit schwarzem Schwellstein zugängliche, kleine **Cubiculum (41)** erhält sein Licht über ein kleines Fenster in der Ostwand. Das Paviment besteht aus einem monochrom weißen Mosaik mit schwarzer Einfassung, während an der Wand eine einfache, geschlossene Quadermauer gezeigt wird (**Abb. 185**). Der Sockel besitzt, ähnlich wie Cubiculum (44), einen roten und grünen Streifen-Decor, der eine Marmormaserung imitiert. Die Plattenfugen sind in roter Farbe aufgemalt und enden in nach oben gerichteten Pfeilen; an diese sind im oberen Viertel kapitellartige, gemalte Spiralvoluten angesetzt. Die schmalen, hochkant gestellten, ocker-

¹⁰⁶ Mau 1882, 144; die ältere Dokumentation ist diskutiert bei Strocka 1991, 41f.



farbenen Orthostaten sind zinnoberrot eingefasst, es folgen ein Fries in Dunkelocker, der die Gebälkzone akzentuiert, und ein Stuckgesims. Daran schließt sich die Oberzone mit drei Quaderreihen an (Binder dunkelrot; Läufer im Wechsel ockerfarben und grün). Die geringe Raumgröße dürfte ursächlich für den Verzicht auf differenzierte Perspektiven sein. Auch dieses rückwärtige Cubiculum erhielt einen Decor, der es als ‚innen liegend‘ charakterisiert.

Abb. 184: Casa del Labirinto, Oecus (40), Rekonstruktion der Ostwand (Volker M. Strocka).

Mit Oecus (40) und dem angeschlossenen Cubiculum (41) verfügte der Peristylbereich über eine weitere, differenziert nutzbare Raumgruppe. Im Unterschied zur Prunkraumgruppe (42–46) führt der Decor einen deutlicheren Kontrast zwischen Hauptraum (40) und dem sehr einfach gestalteten Cubiculum (41) ein. Doch die Raumdisposition lässt den Schluss zu, dass der Annexraum nicht, wie Strocka meint¹⁰⁷, als „Dienerzimmer“ genutzt wurde. Da er nur vom Festraum aus betreten werden konnte, war er Teil der differenzierten Wohn- und Festarchitektur. Offenheit und Geschlossenheit, Intimität und Repräsentativität, sind in der Casa del Labirinto in neuartiger Weise verhandelt worden.

¹⁰⁷ Strocka 1991, 42; Overbeck – Mau 1884 mit der noch konkreteren Vorstellung, dass sich in den Räumen (44) und (45) Akrobaten auf ihren Auftritt vorbereitet hätten oder Diener mit den aufzutragenden Speisen warteten; kritisch auch Dickmann 1999, 163.

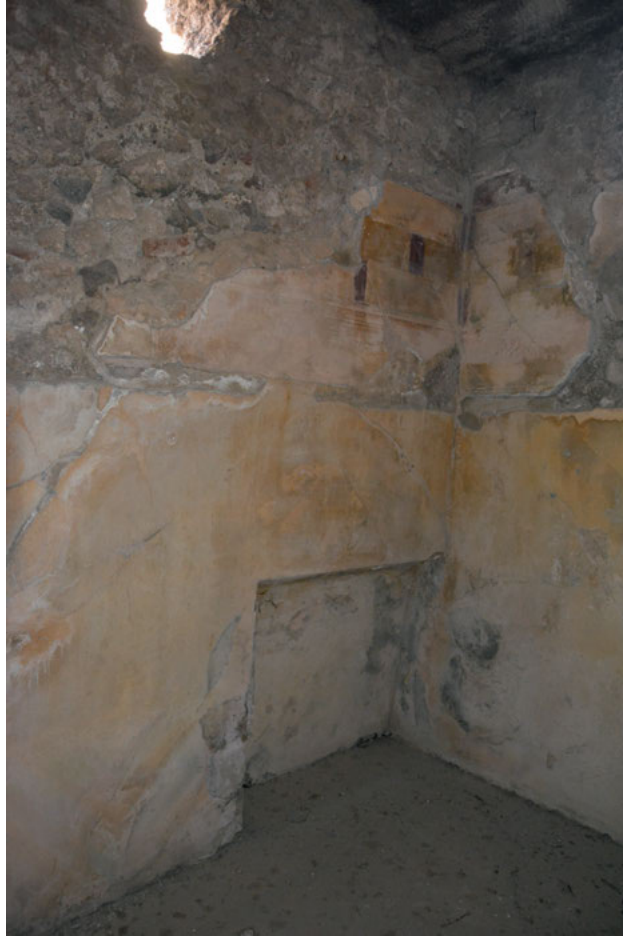


Abb. 185: Casa del Labirinto, Cubiculum (41), Nordostecke mit Rücksprung für Kline.

Triclinium (39) als Raum ‚für sich‘

Das fensterlose Triclinium (39), das sich westlich an Oecus (40) anschließt und in der Achse der Westportikus liegt, ist der einzige Hauptraum der Nordseite, der nicht mit einem Cubiculum verbunden ist¹⁰⁸. Der Raum ist ausgesprochen tief, wirkt dadurch geradezu hallenartig und ist in seinem rückwärtigen Teil relativ dunkel (**Abb. 186**). Dort war man allerdings auch vor Wind und Wetter gut geschützt. Gegenüber dem Peristyl war die Schwelle leicht erhöht. Die dreiflügelige Tür öffnete sich als einzige der Nordseite nach innen – vielleicht ein Indiz, dass Schwelle und Paviment, wie Strocka meint, noch der Ausstattungsphase um 100 v. Chr. angehören¹⁰⁹. Boden-, Wand- und Deckengestaltung stellen eine Differenzierung in einen etwa quadratischen, höheren Vorraum und einen rückwärtigen, etwas niedrigeren, mit einer Halbtonne überwölbten Hauptraum her. Es handelt sich damit um eines der ersten Triclinia, für das eine solche Untergliederung zu beobachten ist¹¹⁰.

Im Vorraum fasst ein breiter Mosaikstreifen ein Opus signinum ein, in das in regelmäßigen Reihen Kreuzblüten mit schwarzem Mittelstein und vier angesetzten weißen Tesserae eingesetzt sind. Den Übergang zum Hauptraum markiert ein ‚Schwell‘-Mosaik mit einem schwarz-weißen

¹⁰⁸ Ursprünglich war es mit dem benachbarten Cubiculum (41) verbunden, die Öffnung wurde jedoch im Zuge der Umgestaltungen 70/60 v. Chr. geschlossen. Strocka 1991, 39–42. 68f. 91 bezeichnet die Öffnung als Durchreiche; sie muss geschlossen worden sein, bevor der Wandputz zweiten Stils aufgebracht wurde, s. auch Dickmann 1999, 163.

¹⁰⁹ Ausführlich Strocka 1991, 99. 102.

¹¹⁰ Anguissola 2010, 205.



Abb. 186: Casa del Labirinto, Triclinium (39).



Abb. 187: Casa del Labirinto, Triclinium (39), Paviment des Klinenbereichs.

Hakenkreuzmäander. Im Hauptraum bildet das Opus signinum mit zu Kreuzblüten gesetzten Tesserae den ‚Rahmentepich‘ für ein quadratisches, mosaiziertes Schachbrett-Emblema (**Abb. 187**). Dieses bildet das visuelle Zentrum für die Aufstellung von drei Klinen¹¹¹.

¹¹¹ Strocka 1991, 98f. weist auf die Altertümlichkeit dieses Paviments hin, da im Haus sonst alle anderen Räume, die eine Ausmalung im zweiten Stil erhalten haben, mit Tessellatmosaiken pavimentiert sind. Er folgert daraus, dass das Paviment aus der Phase des Peristylbaus um 100 v. Chr. stammt und stützt diese Annahme mit stilistischen Parallelen.

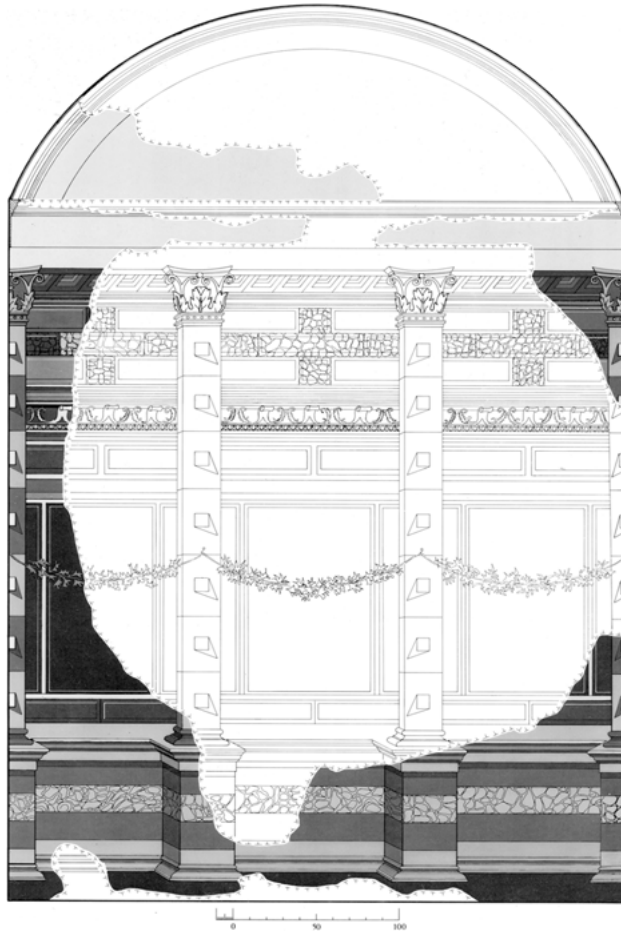
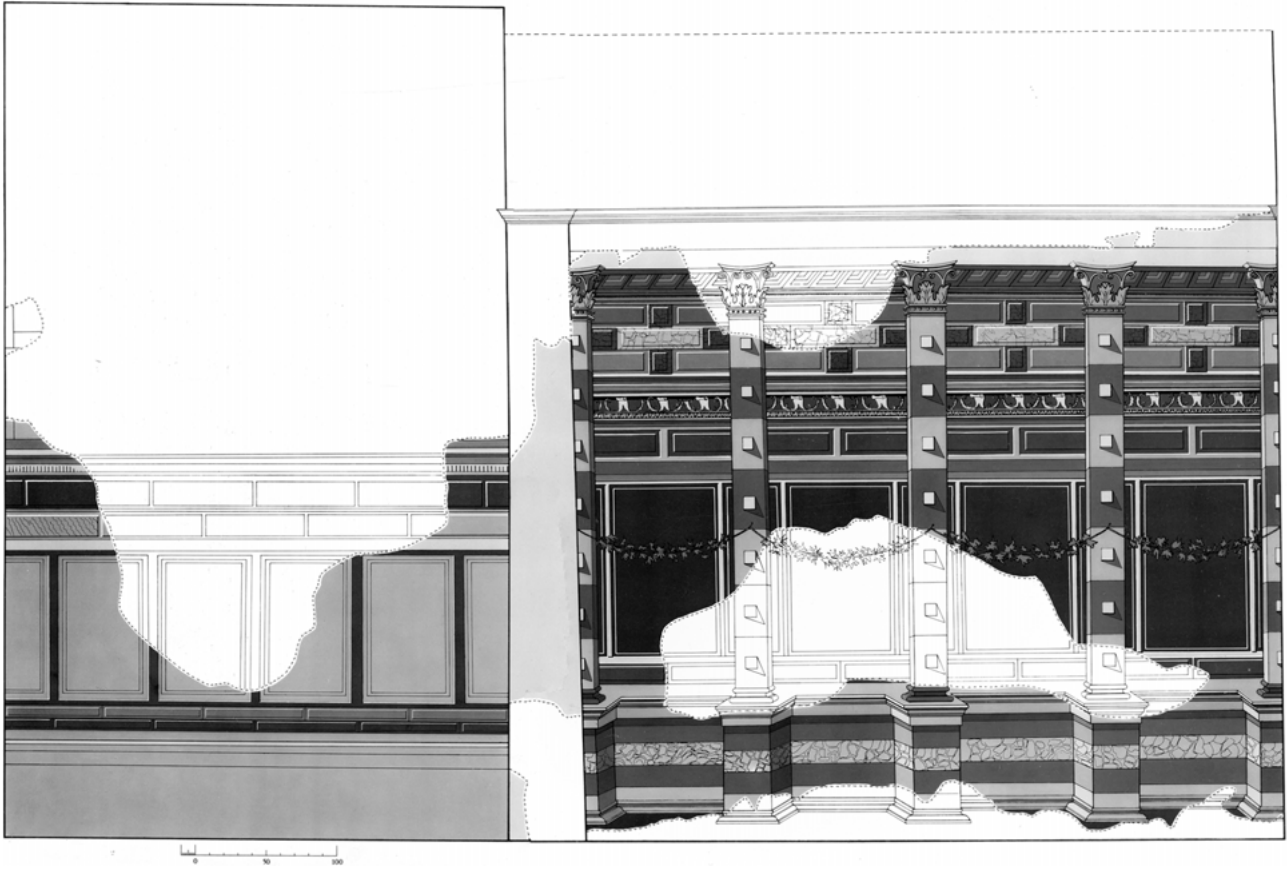


Abb. 188: Casa del Labirinto, Triclinium (39), Rekonstruktion der Nordwand (Volker M. Strocka).

Mit der sehr kleinteiligen Gestaltung des Paviments kontrastiert eine großflächige, regelrecht monumental wirkende Wandgestaltung (**Abb. 188–189**). Vorraum und Klinenbereich sind von zwei miteinander korrespondierenden, mit dem Wandverputz zweiten Stils angelegten Stuckpilastern abgesetzt¹¹². Sie trennen unterschiedliche Wand- und Deckenlösungen (**Abb. 190**). Im Vorraum handelt es sich um einen geschlossenen Wandaufbau mit einem relativ niedrigen, ockerfarbenen, profilierten, nicht verkröpften Sockel, zwei Quaderschichten und Orthostaten. Daran schließen sich ein ockerfarbener Streifen und vermutlich eine Lage von ockermarmorierten und violetten Spiegelquadern¹¹³ an. Im Vorraum wird somit kaum mit perspektivischen Elementen gearbeitet.

¹¹² Strocka 1991, 102 begründet ausführlich, dass es sich hier um einen Putzpilaster zweiten Stils handelt, der auf dem Paviment (das er dem ersten Stil zuweist) steht. Anders Mau 1882, 84.

¹¹³ So Strocka 1991, 41 entgegen Mau 1882, 142.



Im Klinenbereich kommt es zu einer Steigerung der Dimension. Die Wand ist im Unterschied zu Oecus (40) nicht durch ein horizontales Stuckgesims untergliedert, vielmehr reicht die Malerei bis zum Deckenansatz hinauf. Dadurch sind die gemalten Architekturglieder mit einer entsprechend großen Dimension versehen. Das hohe, verkröpfte Podium fällt deutlich höher als die vorauszusetzende Höhe der Klinen aus. Der Betrachter dürfte dadurch den Maßstab der Architektur besonders unmittelbar erfahren haben. Fuß- und Abschlussprofile des Sockels sind ockerfarben, die beiden dazwischenliegenden, nicht untergliederten Farbbänder sind „rot mit violetter Schatten, dann eine Breccie in Hell- und Dunkelocker, zuoberst wieder eine rote Schicht mit violetten Schatten“¹¹⁴. Auf dem Podium stehen hohe korinthische Pfeiler mit grünen Basen, die das Stuckgebälk ‚tragen‘. Optisch hinter den Pfeilern wird eine geschlossene, inkrustierte Quaderwand gezeigt. Auf eine Reihe violetter Quader und ein grünes Band folgt die schwarze Orthostatenzone¹¹⁵, die auf Kopfhöhe des stehenden Betrachters ansetzt. Die Mittelzone greift damit ein Farbschema des ersten Stils auf, der Effekt fällt jedoch ganz anders aus: Indem helle Pfeiler vor den schwarzen Platten stehen, entsteht ein auffälliges Farbspiel. Dabei stehen die Pfeiler jeweils vor einem schmalen Orthostat, breitere Orthostaten füllen die Zwischenfelder. Girlanden, die vor den Pfeilern aufgehängt sind und in die Interkolumnien herabhängen, lockern die Wand formal und farblich weiter auf¹¹⁶. Vor allem aber suggerieren sie, dass sich die Gäste in einem geschmückten Festraum befinden. Auch oberhalb der Orthostaten bleibt die Wand geschlossen. Auf ein weiteres

Abb. 189: Casa del Labirinto, Triclinium (39), Rekonstruktion der Westwand (Volker M. Strocka).

¹¹⁴ So Strocka 1991, 40.

¹¹⁵ Mau 1882, 137.

¹¹⁶ Schon Mau 1882, 139 hatte nur noch die Girlandenenden vor den Pfeilern sehen können.



Abb. 190: Casa del Labirinto, Triclinium (39), Westwand am Übergang von Vorraum zu Hauptraum.

grünes Band und einer Lage violetter Spiegelquader folgen ein erstes Epistyl aus Eierstab, Gesims in Weiß und Ocker sowie ein dunkelvioletter Fries mit gemalten Konsolen und Palmetten. Darüber erzeugen drei Quaderreihen mit Läufern und Bindern ganz in der Tradition des ersten Stils ein attraktives Farbspiel: Violette Binder (unten und oben) und Läufer (Mitte) rahmen den mittig platzierten, gelb-weißlichen Läufer¹¹⁷. Die Wandzone schließt mit dem Architrav ab, auf dem die braune, perspektivisch angegebene Kassettierung sitzt. Dabei wird die Kassette der Rückwand von links gesehen, die Kassette an den Längswänden vom Eingang her. Perspektive wird damit insbesondere in der Sockel- und Gebälkzone erfahrbar.

In Triclinium (39) treten Scheinarchitektur und reale Architektur in ein spannungsvolles Verhältnis. Vor- und Hauptraum werden durch Stuckpilaster voneinander getrennt, ohne dass diese eine tragende Funktion erfüllen, während die Schauarchitekturen mit gemalten Stützen arbeiten. Offenkundig werden bei den fiktiven Ordnungen verschiedene Realitätsgrade unterschieden. Auch die gemalte Scheinarchitektur fügt sich jedoch in den realen Architekturzusammenhang ein, indem sie vorgibt, die Halbtonne zu tragen. Dem Betrachter an der Eingangsschwelle wird im Vorraum keine perspektivische Architektur geboten, erst im Klinenbereich entfaltet sich eine perspektivisch angelegte Scheinarchitektur. Diese setzt einen Betrachter im zweiten Interkolumnium voraus, der gewissermaßen vor den Klinen stand. Damit dürfte die Scheinarchitektur der Seitenwände auch von den seitlichen Klinen perspektivisch korrekt wahrnehmbar gewesen sein. Das gemalte Konsolengesims und die Kassettendecke sind wiederum auf einen anderen Blickpunkt, weiter links, ausgerichtet. Mit Triclinium (39) besitzt die Casa del Labirinto einen Raum, in dem Architektur, Raumaneynung und Betrachterperspektiven in ganz neuartiger Weise aufeinander bezogen sind.

¹¹⁷ Strocka 1991, 40.

Die Exedrae (37) und (38) auf der Südseite des Peristyls

Während auf der Nordseite des Peristylhofes die eigentlichen Wohnräume liegen, befinden sich auf der Südseite, in der Achse der Portiken, zwei offene Exedrae. **Exedra (37)** im Osten war auf ganzer Front mit einer sich nach außen öffnenden, dreiteiligen Tür verschließbar und erhielt zusätzliches Licht über ein kleines Fenster in der Ostwand. Ihr Mosaik gehört in die Zeit der Umgestaltung um 70/60 v. Chr. (**Abb. 191**). Ein ‚Teppich‘ aus schwarzen Rauten auf weißem Grund wird von einer Abfolge schwarzer und weißer Rahmungen unterschiedlicher Breite eingefasst. Zwar entfalten die Rauten keine Tiefenräumlichkeit, dennoch tragen sie zur Dynamisierung des Bodens bei. Dass der Raum ursprünglich eine Ausmalung im zweiten Stil besaß, lässt sich nur vermuten¹¹⁸.

Exedra (38) öffnet sich auf ganzer Breite auf das Peristyl und besitzt im Süden, Richtung Westatrium, ein großes Fenster. Es handelt sich dadurch um einen sehr hellen, offenen, im Winter auch zugigen Raum. Von dem auf einem Cocciopesto-Unterpaviment verlegten Mosaik, das sich vom Portikuspaviment abgesetzt haben muss, sind sporadische Reste erhalten¹¹⁹. Die Wandmalerei zeigte ursprünglich eine geschlossene Wand ohne vorgesetzte Säulen (Abb. 144)¹²⁰. In der Mittelzone alternierten breite, gelblich marmorierte und schmale, violette Felder sowie breite Felder von unbekannter Farbe. Die breiten Felder besaßen einen violetten, die violetten Felder einen grünen Rand. Darüber schloss sich eine Quaderreihe an, den Abschluss bildete ein dreiteiliges gemaltes Zahnschnittgesims. Diese Gestaltungsform ist insofern aufschlussreich, als man für diesen offenen Raum zwar eine ‚moderne‘ Ausstattung im zweiten Stil gewählt hat. Diese allerdings verzichtet auf die Öffnung der Wand, sodass sich das Atrium (3), die neu gestaltete Exedra (38) und das im ersten Stil bewahrte Peristyl durch geschlossene Wände auszeichneten und als homogenes Raum-Ensemble wirkten.

Zusammenfassung: Das Nordperistyl

Während die beiden Atrien (3) und (27) sowohl funktional, architektonisch als auch hinsichtlich ihres Decors einer relativ traditionellen Ordnung entsprachen, fällt der im ‚Innern‘ des Hauses gelegene Peristylbereich in jeder Hinsicht exzeptionell und innovativ aus¹²¹.

Architektonisch ist das Peristyl durch die Schaffung einer Sequenz von Prunkräumen charakterisiert, die sich hinsichtlich der Größe ihrer Raumöffnung, ihrer Helligkeit, ihres Raumvolumens sowie ihrer Anbindung an andere Räume deutlich voneinander unterscheiden. Erstmals lagen am Peristyl nicht nur große Empfangsräume, sondern mit den Cubicula auch Räume für intimere Zusammenkünfte. Insbesondere die Cubicula (42) und (46) standen mit ihren breiten Raumöffnungen ausgesprochen vielfältigen Nutzungsformen offen, bei Tag wie bei Nacht. Das traditionelle Prinzip der Hierarchisierung von Räumen durch die Differenzierung von Offenheit und Geschlossenheit greift nicht mehr. Die neue soziale Bedeutung, die diesen Cubicula zugewiesen wurde, kommt besonders deutlich in Cubiculum (42) zum Ausdruck, welches das Zentrum der Peristyl-nordseite besetzt. Indem die Cubicula über Türdurchgänge mit den Prunkräumen verbunden

¹¹⁸ Süd- und Ostwand des Raumes wurden infolge eines Erdbebenschadens nach 62 n. Chr. erneuert, der Raum erhielt eine Ausmalung im vierten Stil; s. Strocka 1991, 38.

¹¹⁹ Strocka 1991, 39.

¹²⁰ Die Malerei zweiten Stils ist weitgehend verwittert, Maus Beschreibung und das Korkmodell erlauben jedoch eine Rekonstruktion; Mau 1882, 138. Anders als hier aufgefasst bei Strocka 1991, 39 Abb. 25.

¹²¹ Bragantini 1995, 182 spricht von ‚più interni‘. Im Folgenden zeigt sich aber, dass damit gerade nicht eine Vorstellung von Privatheit korrelierte.



Abb. 191: Casa del Labirinto, Exedra (37), Mosaik-Rautenteppich.

waren, wurden neuartige Nutzungsszenarien möglich. Alltag und Fest, familiäre Nutzung und Außenrepräsentation, wurden aufeinander bezogen, Gästegruppen ließen sich in neuartiger Weise organisieren und hierarchisieren¹²². Für eine solche Nutzungsstruktur lässt sich schwerlich von einem ‚öffentlicheren‘ Atrium und einem ‚privateren‘ Peristyl sprechen. Das schon architektonisch differenzierte Erscheinungsbild der Aufenthaltsräume wurde durch den Einsatz von Decor noch einmal stärker variiert. Die Wahl von aufwendigen Ausstattungsformen orientierte sich an der Aufenthaltsqualität eines Raumes – und diese ergibt sich auch aus seiner Helligkeit und dem Ausblick, den er bot.

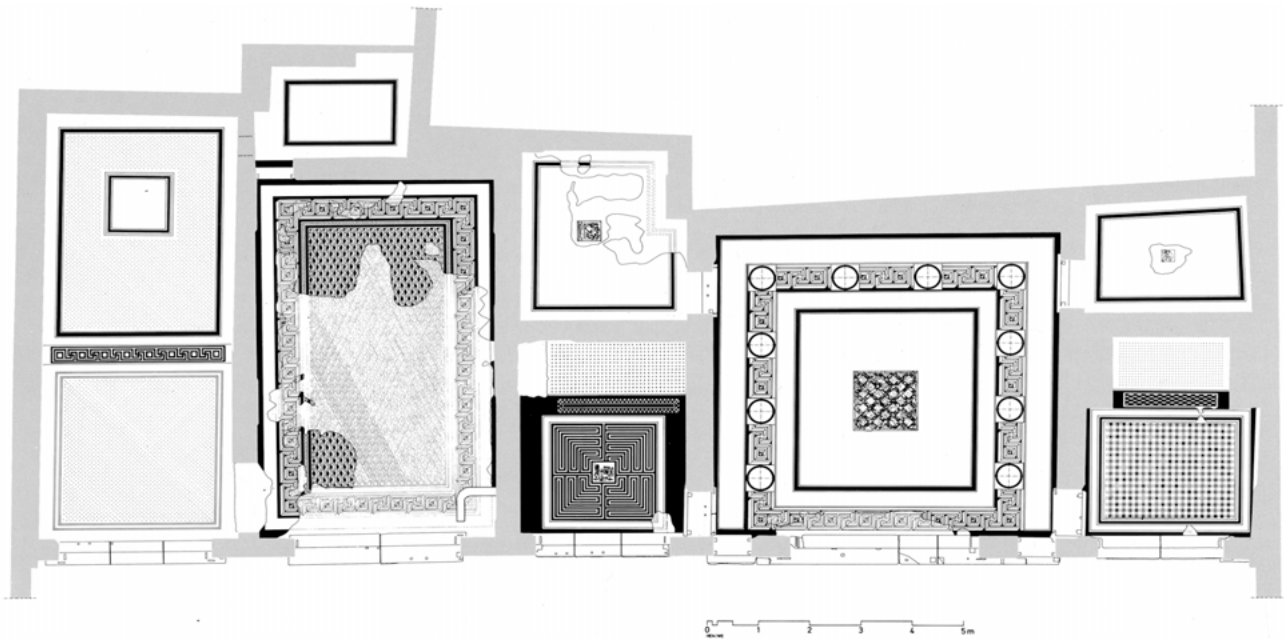
1.2 Die ästhetische Ordnung des Hauses

Die ästhetische Ordnung erschließt sich einem mobilen Betrachter nach und nach, einem Bewohner des Hauses war sie durch die wiederkehrende Benutzung vertraut. Die visuellen Differenzierungen sollen zunächst für Pavimente und Wandmalerei charakterisiert werden, bevor die Konsequenzen für einen mobilen und einen statischen Betrachter in den Blick kommen.

Die Strukturierung des Hauses durch Pavimente

Die gezielte Strukturierung von Räumen über ihre Pavimentierung lässt sich insbesondere am geschlossenen Ausstattungszusammenhang am Peristyl beobachten. Mit Ausnahme von Triclinium (39), das sein älteres Opus signinum behielt, wurden alle Räume mit einem weißen Tessellat als

¹²² Bragantini 2010, 282.



„Grundmosaik“ pavimentiert (**Abb. 192**). Außer in Cubiculum (41) wurde dieses in allen Räumen aufgewertet: in den Räumen (42), (44) und (46) durch ein zentrales figürliches Opus vermiculatum, in Oecus (40) durch einen polychromen Rautenteppich, in Exedra (37) durch einen bichromen Rautenteppich und in Cubiculum (46) durch einen bichromen Würfelteppich. Die Wahl des Pavimenttypus war, wie sich im Folgenden zeigt, durch drei konkurrierende Aspekte bestimmt: die ästhetische Adäquatheit für den jeweiligen Decor-Raum, die adäquate Inszenierung von Raumwertigkeiten und, damit konfligierend, die Schaffung atmosphärischer Alternativen.

So wurden die architektonisch ähnlichen Cubicula (42) und (46) mit unterschiedlichen Emblemata ausgestattet – das westliche Cubiculum (42) mit dem polychromen Theseus-Emblema, das östliche Cubiculum (46) mit einem prima vista einfacheren, bichromen, aus ornamentierten Quadraten bestehenden Mosaik. Das Theseus-Mosaik mit seiner prominenten Labyrinth-Rahmung trat in Konkurrenz zur Wand, während das einfach zu überblickende bichrome Mosaik die Wand stärker zur Geltung kommen ließ. Architektonisch ähnliche Räume erhielten folglich eine unterschiedliche Wand- und Bodenausstattung, die jeweils spezifische Effekte erzielte.

Bei den großen Prunkräumen hing die Wahl des Paviments maßgeblich von der Raumform ab. Im korinthischen Oecus mit seinem annähernd quadratischen Zuschnitt besetzte wohl schon ursprünglich ein quadratisches Emblema die Raummitte, das die Raumproportionen akzentuierte. Im langgestreckten Oecus (40) und in der gelängten Exedra (37) machen die Rautenmuster die Tiefenerstreckung des Raumes erfahrbar. Im besonders tiefen Triclinium (39) schließlich hat man sich für eine Gliederung in Vorraum und Klinenbereich entschieden. Dieser Bezug des Pavimenttypus auf die Raumform impliziert, dass auf die Schaffung von raumübergreifenden Paviment-Ensembles verzichtet wurde. Dies gilt auch für Räume, die in Achsbeziehungen zueinander stehen oder nebeneinander liegen. Exedra (37) und Cubiculum (46) in der Ostportikus sowie Exedra (38) und Triclinium (39) in der Westportikus fallen sowohl architektonisch als auch in ihrer Ausstattung ganz unterschiedlich aus. Während Exedra (37) ein schwarz-weißes Rautenmosaik mit schwarzer Rahmung besitzt, ist im Vorraum von Cubiculum (46) ein bichromes Rastermosaik verlegt. Triclinium (39) behielt sein älteres Opus signinum mit zentralem Emblema, während der benachbarte

Abb. 192: Casa del Labirinto, Pavimentausstattung der Räume auf der Nordseite des Peristyls.

Oecus (40) eine polychrome Mäanderschwelle und ein polychromes Rautenmosaik erhielt¹²³. Eine Ausnahme machen allein die Alae (31; 32), die ganz auf Ostatrium (27) geöffnet und dadurch auch in der Wahrnehmung unmittelbar aufeinander bezogen waren. Damit zeigt sich, dass das Interesse nicht einem abstrakten, übergreifenden, visuell jedoch gar nicht nachvollziehbaren Ausstattungsprogramm galt, sondern einer auf den Innenraum bezogenen Gestaltungsidee.

Die Strukturierung des Hauses durch Wandmalerei

Das auf Variatio angelegte Decor-Konzept gewinnt an Komplexität, wenn man das Wechselspiel der Pavimente mit der Wandgestaltung berücksichtigt. Für das Erscheinungsbild prägend ist der Umstand, dass man in gleich mehreren Hausbereichen den ersten Stil beibehalten hat. Dies gilt für das östliche Atrium (27) mit Tablinum (33) und Alae (31; 32), für den Peristylhof (36) sowie für einzelne verschließbare Wohnräume. Im Ostatrium mit seinen Prunkräumen, im Peristyl und in Cubiculum (24) mag der erste Stil den Bewohnern und Gästen das Alter des Hauses vermittelt und die lange Tradition der Familie angezeigt haben¹²⁴. Im kleinen, einfach ausgestatteten und zudem unregelmäßig geschnittenen Raum (25) könnte man aus Kostengründen auf eine Neuausstattung verzichtet haben. Dies ist insbesondere für Korridor (34), Treppenraum (8) sowie das hier nicht weiter besprochene Cubiculum (14) im Servicetrakt plausibel. Hinter der Beibehaltung des ersten Stils dürften damit verschiedene ästhetische, ideologische und pragmatische Motivationen gestanden haben.

Infolge der Umgestaltungen hatten in der Casa del Labirinto mehrere Räume eine Neuausmalung im zweiten Stil erhalten. Dies gilt für die Fauces (23) und Triclinium (26) am Ostatrium, weiterhin für das Westatrium (3) mit den Fauces (1), Ala (7), Korridor (4) und Triclinium (5), für Korridor (48) und Cubiculum (29), welche die Atrien verbanden, vor allem aber für die Räume am Peristyl. Die stark diversifizierte Wandmalerei verlieh jedem Raum ein singuläres Erscheinungsbild. Um die Modi der visuellen Differenzierung – und ggf. Hierarchisierung – greifbar zu machen, ist es notwendig, die Unterschiede zu systematisieren.

Traditionellerweise untergliedert die Forschung die Wandmalerei in Bezug auf den **Komplexitätsgrad der vorgeführten Architektur**. Strocka unterscheidet, ausgehend von den Wandbildern der Casa del Labirinto, vier Schemata¹²⁵:

- 1) Einfache geschlossene Wände¹²⁶. Sie weisen eine Felderdecoration auf, bei etwas aufwendigeren Ausführungen können Eckpilaster hinzutreten¹²⁷. Diese einfachste Kategorie wird von Ernst Heinrich¹²⁸ weiter untergliedert. Er unterscheidet drei Gruppen: a) Wände mit Marmorinkrustation, d. h. mit imitiertem Quadermauerwerk (mit und ohne Stützen – d. h. bei Heinrich ist hier auch Schema 2 inkludiert); b) zweizonige Wände – mit meist gelbem Sockel und einer Oberzone, die durch schwarze Linien in Orthostaten und Lisenen gegliedert sein kann; c) linearschematische Wände mit einfarbigem Grund, auf den das Wandschema des zweiten Stils (Sockel, Orthostaten, Quaderreihen) in schwarzen und roten Linien aufgemalt ist.
- 2) Geschlossene Wände hinter Stützen, die ein verkröpftes Gebälk tragen.
- 3) Geöffnete Wände: Durchblick über eine Scherwand.
- 4) Geöffnete Wände: Fassadengliederung mit zentralem Durchblick.

¹²³ Anders Strocka 1991, 105 ohne Argument.

¹²⁴ So Dickmann 1999, 252f.

¹²⁵ Strocka 1991, 116–119; aufgegriffen bei Tybout 1993, 38; Bragantini 1995, 180f.

¹²⁶ So bereits Mau 1902, 184f.

¹²⁷ Strocka 1975, bes. 103 hatte diese Gestaltungsform schon im zweiten Stil mit Nebenzimmern in Verbindung gebracht. In der Monographie zur Casa del Labirinto (Strocka 1991) wird diese Auffassung stärker differenziert.

¹²⁸ Kurze Charakterisierung bei Heinrich 2002, 13.

Die Wände, die den Schemata (2–4) folgen, sind durch Säulen vertikal organisiert und strengen Symmetriebildungen verpflichtet¹²⁹. Die Vertikalgliederung erlaubt erstmals eine axialsymmetrische Ordnung und damit auch eine systematische Betonung der Wandmitte¹³⁰. Sich gegenüberliegende Wandseiten sind üblicherweise als Pendants konzipiert. Die Schemata (2–4) verbindet weiterhin, dass sie auf eine „perspektivische Erweiterung des Raumes“¹³¹ zielen. Sie unterscheiden sich allerdings hinsichtlich der Öffnung der Wand und damit auch hinsichtlich der Perspektive, mit der sie arbeiten¹³².

Am Westatrium (3) und in den angrenzenden Korridoren (1; 4) wurde das einfachste Schema mit geschlossener Wand und Felder-Decor gewählt. In Triclinium (5) und Ala (7) treten Stützenstellungen (Schema 2) hinzu. Am Peristyl kam der einfachste Decor für die Exedra (37), für die Cubicula (41) und (44) sowie für den Vorraum von Triclinium (39) zum Einsatz. Schema 2 mit vor die Wand gesetzten Stützen findet sich im Klinenbereich von Triclinium (39), in Oecus (40) sowie im rückwärtigen Cubiculum (45)¹³³. Anders als in Triclinium (5) und Ala (7) treten in diesen drei Räumen jedoch auch figürliche Motive hinzu. Im Vorraum von Cubiculum (46) öffnet sich die Wand (Schema 3). Über eine Scherwand hinweg blickt man auf eine Portikusarchitektur, im Alkoven ruht der Wandaufbau auf einer spektakulären Brückenkonstruktion. Eine komplexe Fassadengliederung mit perspektivischer Architektur und einem axialen Durchblick weisen allein der Vorraum von Cubiculum (42) sowie der korinthische Oecus (43) auf¹³⁴. Aus dieser Verwendung der Schemata wird man weder schließen, dass der einfache Felder-Decor auf ‚Nebenzimmer‘ beschränkt blieb – wurde dieser Decor doch auch für das Atrium gewählt¹³⁵ –, noch wird man die illusionistische Wandöffnung als Eigenart kleiner Cubicula begreifen¹³⁶ – sie findet sich auch im prunkvollen Oecus (43). Mit Blick auf die komplexe Verschränkung von Privatheit und Öffentlichkeit lässt sich auch nicht davon sprechen, dass sie auf den ‚privaten‘ Teil des Hauses beschränkt seien¹³⁷.

Vor allem aber greift eine Klassifizierung der Wände allein anhand des Grades der Wandöffnung zu kurz¹³⁸. Deshalb soll im Folgenden auch die Verwendung von Einzelmotiven Berücksichtigung finden. Wenn **Stützen** dargestellt werden, können diese einfach oder auch gedoppelt auftreten. In Triclinium (5) und Ala (7) am Westatrium sind es einfache Säulen, die (nur in der Ala erhalten) ein vorkragendes Gebälk tragen. Eng verwandt ist der Wandaufbau im Klinenbereich von Triclinium (39) (Schema 2), während in Oecus (40), demselben Schema zugehörig, auf den vorkröpfenden Postamenten korinthische Volssäulen stehen, die an der Wand zusätzlich mit Pilastern korrespondieren. Dadurch wird nicht nur eine gesteigerte Perspektivwirkung erreicht, sondern auch der Architekturluxus gesteigert. Bei den komplexeren Schemata 3 und 4 ergeben sich durch die verschiedenen Ebenen vielfach gestaffelte Säulenstellungen. Ein Höhepunkt ist im Oecus (43) mit der Staffelung von realen und gemalten Säulen erreicht.

¹²⁹ s. Borbein 1975, 61.

¹³⁰ Watts 1987, 262.

¹³¹ Mau 1882, 148.

¹³² Zum Folgenden, s. Strocka 1991, 116–119; ihm folgend Tybout 1993, 38f.

¹³³ Anders Strocka 1991, 50, der die Zone über dem Gesims als Ausblick deutet und Cubiculum (45) als Schema 3 auffasst, s. o. S. 256.

¹³⁴ Zu dieser Differenzierung der Schemata in der Casa del Labirinto, s. Tybout 1993, 40.

¹³⁵ So noch Strocka 1975; kritisiert bei Allroggen-Bedel 1993, 145, die auf die „weniger entwickelten‘ Malereien“ im Atrium der Villa dei Misteri verweist (bei dieser Klassifizierung allerdings Waffenfries und Nillandschaften unberücksichtigt lässt).

¹³⁶ So etwa Fittschen 1976, 543.

¹³⁷ So Allroggen-Bedel 1993, 145 mit Verweis auf die mythologischen Friese in der Mysterienvilla und der Villa von Boscoreale, die sich „in zwar repräsentativen, von ihrer Lage jedoch weniger ‚öffentlichen‘ und nur geladenen Gästen zugänglichen Räumen“ befänden.

¹³⁸ So auch Heinrich 2002, der auf der Basis aller im zweiten Stil ausgemalten Häuser beobachtet, dass es keine Korrelation von Decorationsschema und Raumfunktion gibt. Gleichzeitig postuliert er aber, dass sich der „Aufwand“ der Räume an ihrer Funktion orientiere (z. B. 66f.). Er bleibt aber eine stringente Definition schuldig, worin sich dieser Aufwand zeige.

Eine weitere Differenzierung von Räumen und Architekturbildern ergibt sich aus dem visuell inszenierten **Decor- und Materialluxus**¹³⁹. Betrachten wir dazu drei im Schema 2 decorierte Räume. Ala (7) wie auch Oecus (40) verfügen über einfache, kannelierte ionische Säulen, während die Pilaster in Triclinium (39) mit Buckelquadern ornamentiert sind. Über die Materialität der Stützen kann damit unterschiedlicher Aufwand angezeigt werden. Besonders deutlich wird dies im korinthischen Oecus (43) (Schema 4), dessen Stützensysteme in sich differenziert werden. Die recht schlichten, ockerfarbenen Eckpfeiler sind mit einer polychromen Maserung versehen. Größerer Aufwand wird für die kleinteiligen Ordnungen getrieben, die zur verköpften Architektur gehören. Die Säulen, die im Zentrum von West- und Ostwand den gesprengten Giebel tragen, besitzen alternierend einen Decor aus Buckelquadern und ornamentierten Rauten, ihre Kapitellzone ist mit Erosen geschmückt. Die korinthischen Säulen der Tholoi sind von Blättern umrankt. Auf der Nordwand wird dieser Decor für die zentralen Säulen der zweiten Ebene gewählt, die hier zusätzlich durch Figural kapitelle herausgehoben sind. Die im Hintergrund angegebene Architektur – auf West- und Ostwand die Portikus, auf der Nordwand die ionischen Säulen, die Gefäße tragen – ist schlicht gehalten und entbehrt jeder Ornamentierung.

Schließlich manifestiert sich Aufwand in der Darstellung **figürlicher Elemente**. Besonders häufig treten sie als Architektuornament auf, d. h. als architektonische Frieze oder figürliche Kapitelle. Ihr Einsatz nimmt tendenziell mit dem Aufwand der gemalten Architektur zu, doch sie erlauben auch eine weitere Differenzierung der Schemata. Im westlichen Atrium (3) und seinen angrenzenden Räumen – Gang (4), Triclinium (5) und Ala (7) – fehlen figürliche Elemente ganz. Die beiden großen, am Peristyl gelegenen Aufenthaltsräume (39) und (40), beide im Schema 2 decoriert, unterscheiden sich im Umgang mit Figürlichkeit. In Triclinium (39) ist an den Pilastern eine schmückende Girlande aufgehängt, Figürlichkeit ist auf ein Minimum reduziert. In Oecus (40) hingegen wird in der Frieszone ein Wagenrennen auf rotem Grund gezeigt. Auch in Cubiculum (45), ebenfalls dem Schema 2 verpflichtet, verzichtete man – von vor der Wand aufgehängten Girlanden abgesehen – auf figürliche Elemente.

In Räumen, die den Schemata 3 und 4 folgen, sind figürliche Elemente relativ häufig. Dies gilt zuvorderst für den korinthischen Oecus (43), der mit den verschiedensten Dingwelten angereichert wird. Auch hier findet sich figürlicher Architekturschmuck, es treten jedoch zahlreiche ‚gegenständliche‘ Ausstattungsobjekte hinzu. Diese mit großer Detailfreude wiedergegebenen, unbelebten Elemente, die Burkard Wesenberg als ‚integrierte Stillleben‘ anspricht, verstärken die „Kontinuität von Bildraum und Realraum“¹⁴⁰. Da der Begriff mit modernen Vorstellungen beladen ist¹⁴¹, wäre prägnanter von Objektwelten zu sprechen, die auf verschiedene kulturelle Sphären verweisen und häufig mit *luxuria* konnotiert sind. Es handelt sich um große Gefäße, die ihrerseits zu Bildträgern werden, weiterhin um Masken, aufgehängte tote (?) Vögel sowie Schilde, welche die Tholoi schmücken¹⁴². Die Architektur wird nicht zuletzt von lebendigen Tieren bevölkert – Wildschweine, die am Altar lagern, und Vögel. Nicht nur der Prunkoecus, sondern auch kleinere Cubicula können durch den ikonographischen Verweis auf verschiedene Dingwelten aufgewertet werden. So erhält Cubiculum (46) durch seine Pinakes eine geradezu spektakuläre, witzige Note.

Mit Blick auf die Wandgestaltung ergibt sich, dass zwar über die Architekturgestaltung eine besonders augenfällige Charakterisierung der Wand möglich wird. Die Art und Zahl der Stützen-

¹³⁹ Zur Marmorimitation der Wandmalereien zweiten Stils in der Casa del Labirinto – Liefvoort 2012, 193f.; zu Materialluxus als Darstellungskategorie Fittschen 1976, 550f.

¹⁴⁰ Wesenberg 1993, 160f.; dort auch eine ausführliche Erörterung der literarischen Quellen für Stillleben; zu den Objektwelten, die in den Architekturbildern auftreten, auch Leach 2004, 78f.; Jones 2019, 5 spricht von „virtual collections“. Kritisch Schmaltz 1989, 227f., der auf logische Brüche aufmerksam macht; s. dazu unten S. 292.

¹⁴¹ Squire 2017 mit einer Kritik am Konzept des Stilllebens. Er konzentriert sich in seiner Besprechung jedoch – nicht ganz konsequent – allein auf jene Objektwelten, die der modernen Kategorie des Stilllebens entsprechen würden (etwa S. 214f. mit Blick auf Oplontis Fruchtkörbe).

¹⁴² Wesenberg 1993.

stellungen, der entfaltete Materialluxus und der Umgang mit figürlichen Elementen vermögen jedoch eine weitergehende Differenzierung einzuführen. Diese feinsinnig differenzierten Decor-Räume lassen sich im Folgenden auf bestimmte Wahrnehmungszusammenhänge hin befragen.

Der mobile Betrachter

Einem mobilen Betrachter erschlossen sich Gestaltungsunterschiede und -ähnlichkeiten zunächst beim Abschreiten der verschiedenen **Hofbereiche**. Ost- und Westatrium erzeugten durch ihre verschiedenartige architektonische Organisation einen unterschiedlichen Raumeindruck. In Ostatrium (27) trugen die regelhaft platzierten Türdurchgänge zu einer Rhythmisierung bei, während Westatrium (3) asymmetrisch angelegt war. In beiden Fällen trug der Decor allerdings zu einer Homogenisierung bei. Im Ostatrium handelt es sich um den alten ersten Stil, während das Westatrium im zweiten Stil neu ausgestattet wurde. Die gemalten Quader hatten sich hier allerdings an die unregelmäßig proportionierten ‚Restflächen‘ anzupassen. In beiden Höfen sind die Haupträume durch ihre Gestaltung herausgehoben. Am Ostatrium hat Tablinum (33), das in der zentralen Hofachse liegt, mit seinem Mosaikemblema ein figürliches Ausstattungselement erhalten, am Westatrium ist Ala (7) durch die Säulen, die vor die Wand treten, als Prunkraum charakterisiert.

Der Peristylbereich blieb durch seine vier umlaufenden Portiken, deren Säulen auf den Langseiten mit Pilastern korrespondieren, einem homogenen Erscheinungsbild verpflichtet. Neu ist der Umstand, dass die am Peristyl platzierten Räume in unterschiedliche, auch konkurrierende Symmetriebeziehungen eingebunden wurden. Diese Raumordnung ist nicht auf den in das Haus Eintretenden ausgerichtet – von Tablinum (33) und Exedra (38) blickt man dezentral in den Hof –, sondern auf die Nutzer des Peristyls. Verschiedene reizvolle Durchblicke werden somit sukzessive – in der Bewegung – erfahrbar. Symmetrie und Asymmetrie stehen im Dienst eines sich bewegenden Akteurs. Wenn man im Peristylhof und in den Atrien auf geschlossene Wände (des ersten oder des ‚einfachen‘ zweiten Stils) setzte, so bedienten diese eine mobile Wahrnehmung. Komplexe perspektivische Architekturbilder würden den Raumeindruck hier eher stören.

In den **Aufenthaltsräumen** kam ein großes Spektrum an unterschiedlichen Decor-Formen zum Einsatz. Die Diversität erschloss sich einem mobilen Betrachter, der nach und nach in die Räume blickte, aber auch einem Nutzer, der die Räume des Hauses kannte. Der korinthische Oecus erweist sich aufgrund einer Kumulation aufwendiger Ausstattungselemente als prunkvollster Raum des Hauses – und zwar hinsichtlich der schieren Raumgröße, der Ausstattung mit vollplastischen Säulen, der Komplexität der gemalten Architektur, der Materialität der gemalten Architekturglieder, hinsichtlich der in die Architektur-Komposition eingefügten Dingwelten und vermutlich auch aufgrund der ursprünglichen Pavimentlösung. Reale und gemalte Säulen stehen optisch miteinander in Beziehung, das Mäandermosaik akzentuiert die Säulenstellung.

Dem Oecus nachgeordnet sind die beiden flankierenden Cubicula (42) und (46), in denen Prunk mit unterschiedlichen, jeweils spektakulären Mitteln erzeugt wird. Cubiculum (42)¹⁴³ ist durch seine Platzierung in der Hausachse architektonisch herausgehoben, es gewährt einen Ausblick in die zentrale Achse des Peristyls. Mit einer spektakulären Wandgestaltung – Seekentauren, die das Dach tragen – geht das figürliche Theseus-Emblema mit semantisch aufgeladener Labyrinth-Rahmung zusammen. Cubiculum (46) ist als Pendant zu Cubiculum (42) angelegt, bietet jedoch keinen Ausblick in den Garten, sondern in den östlichen Peristylflügel. Mit der Brücke, die in der Sockelzone des Alkovens einen Fluss überspannt, und der Pinax-Galerie der Mittelzone ist auch hier eine

¹⁴³ Anders Zappeiropoulou 2006, 151, die sich allein auf die Wandmalerei und die von Strocca entwickelten Kriterien stützt und auf dieser Grundlage Cubiculum (46) als „vornehmer“ bezeichnet.

spektakuläre Form der Wandgestaltung gewählt¹⁴⁴. Der unfigürliche Mosaikteppich am Boden tritt mit dieser Bilddichte nicht in Konkurrenz.

In den beiden rückwärtigen Cubicula (44; 45), die keinen Blick ins Grüne erlauben, wird auf illusionistische Durchblicke verzichtet und stattdessen eine geschlossene Wand präsentiert – besonders einfach (Schema 1) in Cubiculum (44), aufwendiger (Schema 2) in Cubiculum (45). Die Cubicula ‚erscheinen‘ dadurch als geschlossene und innen liegende Räume. Damit ging ein semantisch dichtes, unterhaltendes Bodenemblem zusammen – in Cubiculum (44) mit der Darstellung eines Hahnenkampfes, in Cubiculum (45) mit Taubendarstellung.

In den beiden auf das Peristyl geöffneten Prunkräumen (39) und (40) setzte man auf die Gestaltung der Raumvolumina. Dabei reagieren der Wandaufbau und die Pavimente auf den jeweils unterschiedlichen Raumschnitt. Dies bedeutet insbesondere, dass die Wand in diesen beiden Räumen geschlossen bleibt.

Der statische Betrachter

Die unterschiedlichen Raumqualitäten erschließen sich insbesondere einem statischen Betrachter, der sich in den **Aufenthaltsräumen** befindet. Ihr Decor nimmt auf prototypische Nutzungssituationen, den räumlichen Zuschnitt und auf verschiedene, besonders privilegierte Betrachterhaltungen Bezug.

Prototypische Formen der Raumnutzung, insbesondere die Aufstellung von Klinen, können wie schon zuvor durch Wand-, Boden- und Deckengestaltung angezeigt werden. Diese Strategie kam nicht mehr nur in Cubicula, sondern mit Raum (39) auch in einem Triclinium zum Einsatz. Im korinthischen Oecus (43) wird eine andersartige Untergliederung vorgenommen: Die vor die Wand gestellten Säulen erzeugen ein umlaufendes Seitenschiff, das den zentralen Raumbereich nicht nur verkleinert, sondern ihm eine aufwendige Rahmung verleiht.

Decor kann jedoch auch konkret auf die **Raummaße und Raumvolumina** zugeschnitten sein, um bestimmte Wirkungen zu erzielen. Im gelängten und deshalb untergliederten Triclinium (39) reicht der Wand-Decor bis an den Gewölbeansatz hinauf und schafft im Klinenbereich eine prominente Vertikalgliederung. Im benachbarten, deutlich breiteren Oecus (40) macht der Boden die Tiefenentwicklung des Raumes erlebbar, während an der Wand eine horizontale Gliederung eingeführt wird. In den unterschiedlich proportionierten Räumen werden Boden- und Wand-Decor eingesetzt, um ihnen eine ‚stimmige‘ Gesamterscheinung zu verleihen. Vertikale und horizontale Elemente modellieren in jeweils unterschiedlicher Weise die Tiefen- und Höherer Streckung der Räume. Der Decor rechnet in seiner Bezugnahme auf den Raumschnitt mit bestimmten Effekten auf den Betrachter.

Noch weiter geht diese Betrachterorientierung darin, dass der Decor **auf konkrete Perspektiven hin** kalkuliert ist. Die Eingangsperspektive wird durch mittige Emblemata, durch symmetrisch angelegte Wandmalerei im Vorraum, vor allem aber durch eine besonders aufwendige Gestaltung der Raumrückwand betont. All diese Merkmale weist der korinthische Oecus (43) auf. Eine zweite privilegierte Blicksituation stellt der Bereich unmittelbar vor der Kline dar. Auf diesen Standpunkt hin ist in Triclinium (39) die Scheinarchitektur des Hauptraums konzipiert, während man in Cubiculum (46) die Pinakes von hier aus in Nahaussicht betrachten kann. Besonders gestaltet ist der Blick, der sich von der rückwärtigen Kline, bzw. in den Oeci und Triclinia auch von den seitlichen Klinen, ergibt. Im korinthischen Oecus reagiert die leicht asymmetrische Gestaltung der Seitenwände auf solche Blickoptionen, im Cubiculum (42) mag der axiale Blick in das Peristyl zu einer dezentralen Aufstellung der Kline Anlass gegeben haben. In den Cubicula (42) und (46) schließlich ergibt sich von der rückwärtigen Kline eine zunehmende ‚Weitung‘ des Blicks – vom kleinen,

¹⁴⁴ Anders etwa Pesando 2006, 91, der Cubiculum (46) als schlicht charakterisiert.

intimen Alkoven über den weiteren Vorraum mit seiner perspektivischen Wandöffnung hinaus ins Grüne des Peristyls.

Mit der Rücksicht auf spezifische Raumkonstellationen und Betrachterhaltungen wird es schließlich möglich, in den Aufenthaltsräumen unterschiedliche **Raumatmosphären** zu erzeugen. Diese werden letztlich erst bei einem längeren Aufenthalt in den Räumen erfahrbar. Maßgeblichen Einfluss auf die Raumwirkungen haben die Raumöffnungen und mit ihnen die Licht- und Luftverhältnisse. Der Decor ‚reagiert‘ auf diese Situation auch semantisch. Die Räume am Atrium und die rückwärtigen Cubicula am Peristyl werden als ‚Innenräume‘ konzipiert und mit einem geschlossenen Wandaufbau versehen, der freilich verschieden komplex ausfallen kann. Während Cubiculum (45) vor die Wand gesetzte Säulen und ein Emblema besitzt, fällt die Ausstattung von Cubiculum (41) besonders schlicht aus.

Es sind indes nur der korinthische Oecus (43) und die angrenzenden Cubicula (42) und (46), die mit großen Raumöffnungen versehen sind, in denen sich die Wand auch imaginär öffnet. Dieser Logik entspricht, dass die Scheinarchitektur von einem imaginären Licht erhellt wird, das dem realen Lichteinfall entspricht und den Lichteffect dadurch optisch verstärkt. Der Kontrast zwischen real hellen und weit geöffneten Räumen einerseits und dunklen, geschlossenen Räumen andererseits wird durch den Decor noch einmal intensiviert.

Zusammenfassend zeigt sich, dass decorative Einzelformen zweiten Stils in Abhängigkeit von verschiedenen, auch miteinander konkurrierenden Parametern gewählt werden: a) in Bezug auf die Raumhierarchie, die sich durch die sozial codierte Nutzung des Raumes ergibt; b) in Bezug auf bestimmte Betrachterhaltungen; c) in Abhängigkeit von der Raumdimension und Raumbeleuchtung; d) in Abhängigkeit von anderen Decor-Elementen (ästhetisch; semantisch); e) in Bezug auf spezifische kulturelle Konnotationen (innen/außen).

1.3 Die semantische Ordnung des Hauses

Die Casa del Labirinto folgt einer ästhetischen Ordnung, die gezielt auf Raumsituationen Bezug nimmt. Davon ausgehend lässt sich aber auch nach semantischen Ordnungsstrukturen fragen.

Der zweite Stil als Bild öffentlicher Architektur?

Die illusionistischen Prunkarchitekturen des zweiten Stils wurden in der Forschung häufig als Bilder öffentlicher Architekturen aufgefasst¹⁴⁵. So hat Pierre Gros für Architekturdetails wie einzelne Gesimsformen den Nachweis geführt, dass die gebaute Architektur die Scheinarchitekturen beeinflusst haben mag¹⁴⁶. Weiterhin ist die Bestimmung von Einzelformen unstrittig: Säulen, Pfeiler, Pilaster und Lisenen auf Podien oder Sockeln; Giebel, Bögen und Türen¹⁴⁷. Sie fügen sich zu aufwendigen Fassadenlösungen zusammen, die ihrerseits Durchblicke auf dahinterliegende Architekturen – Peristylhöfe bzw. Portiken und Rundbauten – bieten können¹⁴⁸. Kostbare Materialien, der Schmuck mit Girlanden, die Darstellung von kostbaren Becken, Gefäßen auf Sockeln, aber auch von Altären reichern die Szenerien an. Die Architekturen können zum Bildträger werden. Sie werden geschmückt durch figürliche Frieszonen (Greifenfries in Cubiculum 42), Figural kapitelle (Eroten, Greifen und Arimaspen in Oecus 43) und metopenartig präsentierte Büsten und Zwergenfiguren (Cubiculum 46), weiterhin auch Theatermasken (Oecus 43). Hinzu treten Elemente aus Flora

¹⁴⁵ Tybout 1993, 46; s. Eristov 2013, 253f., die dem zweiten Stil vergleichbare, ‚öffentliche‘ Motive im vierten Stil diskutiert.

¹⁴⁶ Gros 1976, 203–207.

¹⁴⁷ Ausführlich Tybout 1989, 215–274; vgl. Barbet 2009, 49.

¹⁴⁸ Ausführlich Tybout 1989, 301–324.

und Fauna, welche die Architekturen beleben: Bäume, lebendige und tote Vögel (in Oecus 43, Cubiculum 46). Selbst Skulpturen (als Trägerelemente in Cubiculum 42) und menschliche Figuren (Frau in Cubiculum 42) können die Scheinarchitekturen bevölkern.

Trotz dieser Vielfalt an Motiven hat die Forschung die Architekturprospekte mit spezifischen Funktionskontexten identifiziert. Sie wurden als Theaterarchitekturen¹⁴⁹, als sakrale Architekturen¹⁵⁰, als Palastarchitekturen oder auch als Entwurf einer Idealvilla bzw. als Wohnarchitekturen angesprochen¹⁵¹. Wären die dargestellten Architekturen für den antiken Betrachter tatsächlich auf einen konkreten Funktionskontext rückführbar gewesen, so könnte man voraussetzen, dass er damit spezifische Assoziationen verbunden hätte. Häufig ging die Forschung über solch konkrete, aus den Architekturen selbst entwickelte Assoziationen hinaus und schloss aus dem Umstand, dass sich die Wand öffnet, auf einen metaphysischen Charakter des zweiten Stils. So erlauben die Durchblicke für Hendrik Gerard Beyen die Flucht in eine bessere Welt, Adolf Borbein begreift sie im Sinne der epikureischen Lehre als Erkenntnisvorgang und Gilles Sauron sieht in ihnen eine Anspielung auf pythagoräische und platonische Lehren¹⁵². Diese Semantisierungen des zweiten Stils sind schon deshalb problematisch, weil sie aus der visuellen Evidenz herausführen und dazu jeweils nur einzelne Elemente herausgreifen¹⁵³.

Bleibt man zunächst einmal bei dem Dargestellten, so handelt es sich um additiv komponierte und damit immer schon ‚fiktive‘ Prunkarchitekturen¹⁵⁴, deren Komponenten auf verschiedene

149 Eine Nähe zur Bühnenmalerei postuliert bei Beyen 1938, Abb. 28–33. 51–55, der sogar Rekonstruktionszeichnungen von einer Scaenae frons angibt; erneut Scheffold 1962, 41; Ausgangspunkt ist Vitruvius 5,7,9, der drei *genera scaenarum* unterscheidet: das tragische, komische und satyrische. *Genera autem sunt scaenarum tria: unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. Horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod tragicae deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus; comicae autem aedificiorum privatorum et maenianorum habent speciem profectusque fenestris dispositos imitatione communium, aedificiorum rationibus; satyricae vero ornantur arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topeodi speciem deformati.* Übers.: „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 [sic!]. Die komische Dekoration bietet den Anblick von Privathäusern, Erkern und durch Fenster gebildete Vorsprünge in Nachahmung nach der Art der gewöhnlichen Häuser. Die satyrische Dekoration wird mit Bäumen, Grotten, Bergen und anderen Gegenständen ausgeschmückt, wie man sie in der Landschaft antrifft, nach Art eines gemalten Landschaftsbildes.“

Man sah diese im Cubiculum (m) von Boscoreale repräsentiert. Kritisch Engemann 1967, 140; Picard 1977, 234–248; Lehmann 1953, 90–94; Barbet 2009, 44f. mit Zusammenfassung der älteren Argumente gegen eine unmittelbare Vorbildhaftigkeit der Theaterarchitektur. Sie macht sich aber – wie schon zuvor Andreae 1973, 92f. – für das Theater als Inspirationsquelle stark.

150 Mit Betonung des sakralen Aspekts Ehrhardt 1991, 62f.

151 Als Idealvilla: Lehmann 1953, 90f. 130f. 134; Engemann 1967, 140 sieht Parallelen in der zeitgenössischen Wohnarchitektur, Fittschen 1976, bes. 549. 556 in der hellenistischen Palastarchitektur; Baldassarre 2009, 81 sieht in den Architekturen eine Anspielung auf königliche Kontexte; Leach 1982, 151. 153 sieht die Vorlagen der dargestellten Architekturen (auch der Tholosbauten) in repräsentativen Villenanlagen; Pappalardo 2005, 166 vergleicht die Darstellung gesprengter Giebel im Oecus (43) der Casa del Labirinto etwa mit der Fassade von Khazneh el Farun in Petra und vermutet alexandrinische Vorbilder.

152 Beyen 1938, 15: „Durch die Art, die Wand zu schmücken, wird nun der einfache Bürger ein hellenistischer Fürst [...]. Die Malerei, die Kunst des Scheins, paßt ausgezeichnet in diese Zeit. Sie zaubert die kahle Wirklichkeit um und fügt ihr eine neue Welt an, indem sie den Blick aus der engen Umfassung der vier Wände befreit.“; Scheffold 1962, 29–33. 37f.; s. auch Picard 1977, 243. 250f.; erneut Sauron 2007, bes. 172, der sogar von einem „mysticisme astral“ spricht, den er in der römischen Aristokratie fest verankert sehen möchte; ihm zustimmend Dardenay 2010. Der übernatürliche Charakter wird begründet mit der Menschenleere der Architekturen. Allerdings sind auch einzelne menschliche Akteure in den Architekturen präsent, etwa in der Casa del Labirinto, Cubiculum (42). Zur Diskussion, s. Borbein 1975, 63–70; contra Barbet 2009, 48f., die aber zumindest eine Form der Realitätsflucht visualisiert sehen möchte.

153 Eine kritische Detaildiskussion einiger Deutungen bei Wesenberg 1985.

154 Clarke 1991, 48; Ling 1991, 31; Galinsky 1996, 179 betont deren gänzlich fiktiven Charakter, bleibt allerdings den Beleg schuldig, dass die Architekturen auch entsprechend rezipiert wurden.

Sphären anspielen. Säulenstellungen und komplizierte Verkröpfungen sind prestigeträchtige Bauelemente, die im 2. und 1. Jh. v. Chr. in den unterschiedlichsten Kontexten vorkommen – auf Fora, in Tempeln, Basiliken und auch in Häusern. Hohe Sockel erinnern an Theaterbauten mit ihrer *Scaenae frons*, man mag aber auch an Tempelpodien, nicht zuletzt an die Orthostatenzone von Hausfassaden denken. Bei Rundbauten kann es sich um Tempel handeln, ebenso treten sie als Grabbauten und als zentrale Baukörper von *Macella* auf¹⁵⁵; man darf sie aber auch in Villen bzw. als Gartenarchitekturen von Villenkomplexen erwarten¹⁵⁶. Die in den Durchblicken erscheinenden Portiken sind auf Platzanlagen, als Rahmung von Tempeln, aber auch im Hauskontext denkbar. Nicht zuletzt verweist die Ausstattung der Architektur mit Altären, Theatermasken, Prunkgefäßen, Wasserbecken und Girlanden auf unterschiedliche Kontexte – auf Heiligtümer, Theater, aber eben auch auf Häuser¹⁵⁷. Für die Architekturen des zweiten Stils und ihre Ausstattungselemente darf man daher kritisch fragen, ob sie den Bewohner in einen spezifischen Kontext entführen¹⁵⁸ und eine Sphäre des Öffentlichen oder umgekehrt des Privaten konnotieren sollten. Tatsächlich scheint es plausibler, dass es sich um Ausstattungselemente handelt, wie man sie sich im Haus leistete oder wenigstens leisten wollte. Wesenberg kam daher m. E. zu Recht zu dem Schluss, dass die Wanddecorationen zweiten Stils „durch die Zusammenstellung ausgesuchter Assoziations- und Stimmungsträger das vom Wohnraum vermittelte Lebensgefühl geistig und sinnlich [steigerten]: die Verbindung von prächtigen Bauten, idyllischer Natur und sakralen Motiven macht den Wohnraum zu einem *locus amoenus*.“¹⁵⁹ Dass die Architekturen und Ausstattungselemente ihren funktionalen Ursprung in unterschiedlichen öffentlichen Sphären haben konnten (Theatermasken im Theater; Tholoi in Heiligtümern) mochte aber auch zur Folge gehabt haben, dass man sich das Haus mit verschiedenen Funktionen angereichert dachte. Tatsächlich finden sich solche ikonographischen Verweise auf unterschiedliche lebensweltliche Sphären in jenen Prunkräumen, die für einen längeren Aufenthalt bestimmt waren. In besonders großer Dichte kumulieren sie im korinthischen *Oecus* (43). Seine Bildelemente – Theatermasken, Altäre, tote Vögel – stehen ohne Bezug nebeneinander und erlauben eine additive und zugleich fluide Form der Bedeutungsgenerierung¹⁶⁰. Gerade für den korinthischen *Oecus* darf man vielfältige Handlungszusammenhänge voraussetzen, die von großen Empfängen, rituellen Handlungen, die das *Convivium* begleiteten, bis hin zum festlichen Beisammensein gereicht haben mögen. Je nach Handlungskontext mögen unterschiedliche Aspekte des Wandbildes ‚aktiviert‘ worden sein – seine kultisch-rituellen Anspielungen, seine Bezüge auf Theater und Bildung, auf Fest und *Convivium*. Die angrenzenden *Cubicula* (42–46) waren aufgrund ihrer reduzierten Größe zwar auf kleinere Gruppen zugeschnitten. Ihre Bildausstattung bediente jedoch ebenfalls ein breites diskursives Spektrum.

Das Bild-Ensemble von *Cubiculum* (42)

Üblicherweise geht im zweiten Stil mit einem figürlich-szenisch gestalteten Boden ein dinghaft angereicherter, jedoch ungegenständlicher Wand-Decor zusammen, und umgekehrt: Mit besonders

¹⁵⁵ Zur funktionalen Diversität von Rundbauten auch Leach 2004, 86.

¹⁵⁶ Lehmann 1953, 119–121; Leach 1982, 158; Leach 2004, 86 f.

¹⁵⁷ Insbesondere für Portiken betont bei Engemann 1967, 140.

¹⁵⁸ Verschiedene Referenzhorizonte in Rechnung gestellt bei Barbet 2009, 52.

¹⁵⁹ Wesenberg 1985, 478.

¹⁶⁰ Leach 1988, 216 versteht etwa Theatermasken, die auf Wänden zweiten Stils auftreten, als Hinweis auf „hospitality“ des Gastgebers. Und tatsächlich berichtet Sallust (hist. 2,70,2) von einem Bankett zu Ehren des Q. Metellus Pius, zu dessen Anlass der Gastgeber Theaterbühnen aufstellen ließ: *Eum quaestor C. Urbinus aliique cognita voluntate cum ad cenam invitaverant, ultra Romanum ac mortalium etiam morem curabant, exornatis aedibus per aulaea et insignia, scenisque ad ostentationem historionum fabricatis; simul croco sparsa humus et alia in modum templi celeberrimi*. Für Theatermasken lässt sich damit exemplarisch zeigen, wie sie auf den Rahmen häuslicher Performanzen bezogen werden konnten.

bildreichen Wänden korrespondiert wie in Cubiculum (46) oder im korinthischen Oecus (43) ein unfigürlicher Boden¹⁶¹. Allein in Cubiculum (42) trifft ein figürliches Mosaik auf eine gegenständliche Wandmalerei. Folglich lässt sich nur mit Blick auf diesen Raum nach der semantischen Interdependenz von Wand- und Bodenbild fragen.

Beide hat man auf einen politischen Deutungsrahmen zu beziehen versucht. Strocka und in seiner Folge Pesando sehen das Theseus-Mosaik als Verweis auf die Auseinandersetzungen zwischen Römern und Samniten¹⁶². Die Seekentauren an den Wänden werden als Hinweis auf die militärische Funktion des Hausbesitzers als Flottenkommandant oder als Reeder in Anspruch genommen¹⁶³. Allerdings war das Theseusthema im hellenistischen Italien allgemein beliebt¹⁶⁴, weshalb eine personalisierende Lektüre des Bildes ausgeschlossen werden kann. Ein tagespolitisches Bildverständnis wäre aber prinzipiell dennoch möglich: Die Bewohner hätten das Thema unter dem Eindruck der Seeräubereinfälle besonders attraktiv gefunden. In Cubiculum (42) seien daher der sieghafte Theseus, der die Welt befriedet, und die triumphierenden Seekentauren als Symbol für die Befriedung der Meere aufzufassen¹⁶⁵. Für ein solches Bildverständnis geben die Bilder selbst allerdings keinen Anhaltspunkt.

Eine zweite politische Deutung, die nicht nur für den Kontext der Casa del Labirinto, sondern für verschiedene Theseusbilder des hellenistischen Italien vorgeschlagen wurde, geht von dem literarisch überlieferten Troiae lusus aus, den Sulla zwischen 80 und 70 v. Chr. zur Erinnerung an die Stadtgründung in Rom veranstaltet hat. Das rituelle Spiel habe für die jungen Reiter einen labyrinthartigen Verlauf vorgesehen¹⁶⁶. Bei dieser Deutung bleibt unklar, warum das Motiv im öffentlichen Raum keinen Wiederhall gefunden hat. Auch wenn solche politischen Assoziationen – so unplausibel sie sind – methodisch nicht ausgeschlossen werden können, wird man die Interpretation auf die bildlichen Ausstattungselemente selbst stützen.

Das Labyrinth-Mosaik mit Theseus-Emblema steht neben einem in sich additiv verfassten Wandbild. Die Seekentauren nehmen von den Greifen keine Notiz und die Zuschauerin, die sich in die Architektur hineinbegibt, blickt den Betrachter an, ohne auf andere Bildelemente zu reagieren. Allein der Architekturzusammenhang bringt die verschiedenen figürlichen Elemente zusammen. Der Betrachter vermag sie assoziativ aufeinander zu beziehen, ohne dass sie selbst spezifische Verknüpfungen nahelegen würden.

Bilder am Boden: Semantische Systeme?

Schon innerhalb eines Raumes lässt sich somit nicht von einem kohärenten Sinnzusammenhang sprechen. Dennoch hat man die verschiedenen Bildpavimente der Casa del Labirinto auf einen einheitlichen Deutungsrahmen zu beziehen versucht, obwohl sie in unterschiedlichen Räumen verlegt und damit nie gleichzeitig sichtbar waren.

Tatsächlich treten figürliche Emblemata in Aufenthaltsräumen auf, die eine besonders intensive Wahrnehmung erlauben – in Tablinum (33), in den Cubicula (42), (44) und (45) sowie vermutlich ursprünglich auch im korinthischen Oecus (43). Allerdings führen sie mit dem Kampf zwischen Theseus und Minotaurus (42), Hahnenkampf (44) und Tauben (45) ganz andersartige Themen als

¹⁶¹ Clarke 1991, 41.

¹⁶² Strocka 1991, 107; s. auch Pesando 1997, 79; etwas kritischer (mit Hinweis auf weitere Repliken) Pesando 2002a, 251; 2006, 92.

¹⁶³ Strocka 1991, 120; Pesando 1997, 80; Pesando 2002a, 251, der dies mit dem Vorkommen von Meeresmotiven auch in anderen Häusern zu begründen sucht; vgl. Pesando 2006, 92; 2006a, 86–88.

¹⁶⁴ Mit Hinweis aus Parallelen bereits Schulz 1838, 152–155; deshalb das Labyrinth-Mosaik mit nicht-politischer Deutung versehend, s. Gemini 1992, 304; sie stimmt Strocka jedoch in der politisch-konkreten Deutung der Wände zu.

¹⁶⁵ Pesando 2002a, 251; 2006, 92–94.

¹⁶⁶ Grassigli 1998, 101f. mit Verweis auf Plut. Cat. min. 3,1; Verg. Aen. 5,588–593.

die Wandmalerei ein. Der Theseuskampf eröffnet eine mythisch-narrative Welt und erlaubt die Inszenierung eines heldenhaften, kämpferischen männlichen Rollenbildes, der Hahnenkampf führt ein Männer-Ritual vor Augen, das Taubenmosaik entführt in einen luxuriös konnotierten Naturraum. Die am Boden entfaltete Bilderwelt der Casa del Labirinto nimmt sich damit ausgesprochen divers aus.

Die Diversität ließe sich *prima vista* erklären, wenn man wie Strocka davon ausginge, dass die *Emblemata* nicht als Ensemble hergestellt wurden. Nur das Theseusmosaik sei eine Auftragsarbeit um 70/60 v. Chr. gewesen, während es sich bei den *Emblemata* in den *Cubicula* (44) und (45) um ältere *Spolien* handle¹⁶⁷. In jedem Fall aber waren die Pavimente Teil des Ausstattungszusammenhangs um 50 v. Chr., sodass die von der Forschung vorgeschlagenen semantischen Bild-Verknüpfungen kritisch zu prüfen sind.

Die westlichen *Cubicula* (42) mit Theseusdarstellung und (44) mit Hahnenkampf würden virile Themen vorführen und seien daher dem Hausherrn und seinen Gästen vorbehalten gewesen, während die östlichen Räume mit dem Taubenbild in *Cubiculum* (45) und den *Pinakes* in *Cubiculum* (46) feminine Sujets zeigten¹⁶⁸. Ein genderbasiertes Verständnis der Räume und auch der Bilder ist allerdings nicht nur ahistorisch¹⁶⁹, es wird auch dem Bildgebrauch nicht gerecht: Vögel und Schmuck sind in der benachbarten Casa del Fauno Gegenstand des *Emblemas* der *Westala* und somit gerade nicht auf ‚intime‘, ‚weibliche‘ Räume beschränkt¹⁷⁰.

Anna Anguissola postuliert ein anderes verbindendes Prinzip. Theseus- und Hahnenkampfmosaik in den *Cubicula* (42) und (44) bezögen sich auf eine agonale Thematik. Die *Cubicula* (45) mit Vogel-Emblema und (46) mit gemalter *Pinax*-Galerie seien verbunden durch „[...] *delicati motivi legati all'amore e alla bellezza*“¹⁷¹. In einem späteren Beitrag schlägt sie einen etwas anderen Zusammenhang vor: „on the one hand the political merits and alliances of the master, on the other the wish for a long progeny.“¹⁷² Es werden ausgesprochen dehnbare Kategorien gewählt, um die sehr unterschiedlichen Bildthemen und Bildkompositionen auf ein gemeinsames *Tertium comparationis* zurückzuführen. Noch schwerer wiegt der Umstand, dass bei einer solchen Betrachtung nicht alle figürlichen Elemente Berücksichtigung finden. Die Seekentauren in *Cubiculum* (42) und die zahlreichen figürlichen Motive des korinthischen *Oecus* (43) werden bei all diesen Deutungen vernachlässigt.

Berücksichtigt man Wand- und Pavimentformen gleichermaßen, lässt sich in der Casa del Labirinto eine stringente Bezugnahme von Ausstattungsformen auf den Raumzuschnitt beobachten. In semantischer Hinsicht lässt sich zwar hier und dort ein Spiel mit Motiven, jedoch kein kohärentes Programm identifizieren. Die *Cubicula* (42) und (46) rekurrieren auf das Element Wasser, die ikonographische Umsetzung nimmt sich dann aber von Raum zu Raum sehr unterschiedlich aus. In *Tablinum* (33) und dem in der Achse liegenden *Cubiculum* (42) wird jeweils ein ‚Labyrinth‘-Motiv gewählt – im einen Fall jedoch wohl als Rahmung einer Theatermaske, im anderen Fall als Rahmung für ein Theseus-Mosaik. Die Ausstattung zielte ganz offensichtlich auf die Schaffung von ästhetisch möglichst differenzierten Aufenthaltsräumen.

167 Strocka 1991, 100; kritisch etwa Moormann 1994, 174.

168 Strocka 1991, 88 spricht (44) als *Herrentriclinium* an, (45) als *Damencubiculum*; vgl. Pesando 2002a, 250; 2006, 90f.; kritisch Moormann 1994, 174, der in (44) und (45) – zu Recht – *Cubicula* sieht, sich aber der Genderdifferenzierung ebenfalls anschließt.

169 Anguissola 2012, 37.

170 Die Schwierigkeiten solcher genderbasierter Zuschreibungen werden insbesondere mit Blick auf Richardson 1988, 165f. deutlich, der *Cubiculum* (42) gerade nicht als männlich konnotierten Raum, sondern genauso wie *Cubiculum* (46) als ‚ladies‘ dining room“ anspricht.

171 Anguissola 2010, 203.

172 Anguissola 2012, 38.

2. Raum – Decor – Handlung. Die Casa del Labirinto im Vergleich mit Häusern des mittleren 1. Jhs. v. Chr.

Mit der Casa del Labirinto ließen sich die Innovationen, die sich in der Architektur und im Decor in der ersten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. vollziehen, am Beispiel eines großen Stadthauses diskutieren. Selbst hier allerdings werden Gestaltungsprinzipien vor allem in Um- und Neugestaltungen greifbar, da die Architektur des Hauses deutlich älter ist. Eine ähnliche Situation ist auch sonst in Pompeji anzutreffen, da die Stadt Mitte des 1. Jhs. v. Chr. bereits dicht besiedelt war. Auch in Vergleichskontexten sind es daher zuvorderst einzelne Räume oder Raumgruppen, deren Ausstattung vergleichend herangezogen werden kann. Ein besonderes Augenmerk wird auf den Hanghäusern liegen, die in den Jahren nach 80 v. Chr. über die Stadtmauer hinaus ausgreifen und zu regelrechten Terrassenhäusern werden. Während sich Architektur, Boden- und Wandschmuck der Zeit gut greifen lassen, ist die Situation für semimobile Ausstattungselemente (Skulptur, Arcae, Tische und Puteale) schwieriger zu beurteilen. Da sie keinem tiefgreifenden Wandel unterworfen sind, werden sie meist pauschal ‚späthellenistisch‘ datiert, sodass sie im Folgenden nicht im Fokus stehen.

2.1 Architektonische Gestaltungsoptionen

Die Architektur war an der Wende vom 2. zum 1. Jh. v. Chr. einem allmählichen Wandel unterworfen, der verschiedene Bereiche des Hauses betraf – die Fassadengestaltung, die Räume am Atrium und insbesondere die Gestaltung der Peristyle, an denen nun verstärkt Wohnräume angelegt wurden. Die genannten Aspekte sollen im Folgenden etwas näher betrachtet werden.

Verputzte Fassade

Die traditionelle Fassadengestaltung des 2. Jhs. v. Chr. in Tuffquadermauerwerk wurde am Übergang zum 1. Jh. v. Chr. aufgegeben¹⁷³. An ihre Stelle traten Fassaden, die in verschiedenen Techniken realisiert und verputzt waren. Einen Verputz trugen selbst Fassaden, die wie jene der Domus VIII 2,29-30 aus feinem Opus reticulatum bestanden¹⁷⁴. Über das Aussehen der neuen Fassaden sind jedoch keine Aussagen möglich, da die der Witterung ausgesetzten Fassadenputze regelmäßig erneuert wurden. Während man Putzfassaden des ersten Stils in den darauffolgenden Jahrzehnten zumindest vereinzelt ‚originalgetreu‘ wiederhergestellt hat, trifft dies auf Fassaden des zweiten Stils nicht zu – bzw. sie sind in ihrer Ästhetik nicht dieser Phase zuzuordnen.

Atrien: Räume mit Peristylblick

Die Atrien gehen in ihrer Grundstruktur fast durchgängig auf das 2. Jh. v. Chr. zurück und wurden, wenn überhaupt, nur vorsichtig umgestaltet. Solche Eingriffe betrafen vor allem diejenigen Räume, die zwischen Atrium und Peristyl lagen. Waren sie im 2. Jh. v. Chr. meist auf das Atrium ausgerichtet, so wurde nun ein zusätzlicher oder sogar ausschließlicher Zugang vom Peristyl her geschaffen. In der Casa del Labirinto wurde Tablinum (38) zu einer auf das Peristyl geöffneten Exedra. Ähnliches geschah mit Oecus (22) der Casa di Sallustio (VI 2,4), der zunächst auf Atrium (10)

¹⁷³ Lauter 2009, 60 f.

¹⁷⁴ PPM VIII (1998) 241–263 s. v. VIII 2,29-30 (V. Sampaolo) 244 Abb. 1; Noack – Lehmann-Hartleben 1936, 63.

ausgerichtet war, dann eine zusätzliche Öffnung auf den Garten erhielt, bevor er in augusteischer Zeit zu einem ausschließlich auf den Garten geöffneten Prunkraum umgestaltet wurde¹⁷⁵. Die Tür zum Atrium wurde vermauert und auf der neuen Innenraumseite mit einer gemalten Scheintür im zweiten Stil versehen. An den beiden Fällen zeigt sich exemplarisch, dass man im 1. Jh. v. Chr. zunehmend Räume mit Garten- und Landschaftsblick schätzte und dafür sogar in Kauf nahm, das Atrium seiner besonders repräsentativen Räume zu berauben.

Das Peristyl: Wohnräume mit Gartenblick

Bereits für das späte 2. und beginnende 1. Jh. v. Chr. hatte sich abgezeichnet, dass an die Stelle von Horti Peristyle traten, auf die sich Wohnräume öffneten. Der Ausblick von den Wohnräumen in eine künstlich gestaltete, architektonisch gerahmte Gartenlandschaft gewann dadurch eine neue Qualität und wurde zu einem festen Bestandteil städtischer Hausarchitektur¹⁷⁶. In der Casa del Fauno trifft dies auf die Raumzeile zwischen südlichem und nördlichem Peristyl zu, in der Casa del Labirinto auf die Prunkräume auf der Nordseite des Peristyls. Nicht selten entschied man sich für ein dreiseitiges Peristyl, um Fläche für den Garten oder weitere Räume hinzuzugewinnen. Der Trend hin zu Räumen mit Gartenblick setzte sich im Verlauf des 1. Jhs. v. Chr. unverändert fort. In den Dienst eines solchen Wohnbedürfnisses traten mehrere Neuerungen: die Schaffung von komplexen Raumgruppen am Garten, komplexe architektonische Inszenierungen des Gartens und die maximale Vergrößerung der Gartenfläche.

Ein Beispiel für die Schaffung von **repräsentativen Raumgruppen** am Peristyl stellt die Casa di M. Gavius Rufus (VII 2,16-17; Plan 19) dar¹⁷⁷. An dem um 80 v. Chr. neu gestalteten, vierseitigen Peristyl (h) wurde auf der Südseite eine drei Räume umfassende, repräsentative Raumgruppe errichtet. Exedra (o) ist besonders herausgehoben und wird von den Cubicula (m) und (p) flankiert, die auch durch ihre Ausstattung aufeinander bezogen sind. Hinzu treten weitere repräsentative Räume auf der östlichen Langseite.

In einzelnen Häusern strebte man im 1. Jh. v. Chr. eine besonders spektakuläre **Garteninszenierung** an. In der Casa dell’Ancora (VI 10,7) entstand noch im 2. Jh. v. Chr. ein abgesenkter Garten mit einem Pseudoperistyl und Portiken auf zwei Seiten (**Abb. 193**). Auf dieses Gartenareal öffneten sich auf der Erdgeschossenebene drei Repräsentationsräume – ein zentraler Oecus (19) und zwei seitliche Räume (18; 20), mit Resten von Wandmalerei im ersten Stil¹⁷⁸. Etwas später, vermutlich in nachsullanischer Zeit, wurde das Areal noch einmal aufgewertet. Der abgesenkte Garten war nun von einer dreiseitigen Bogenarkaden-Portikus eingefasst. Auf Erdgeschossniveau korrespondierte damit eine den Aufenthaltsräumen vorgelagerte Loggia (17), von der aus sich ein spektakulärer Blick auf den architektonisch gerahmten Garten bot.

¹⁷⁵ PPM IV (1993) 87–147 s. v. VI 2,4, Casa di Sallustio (V. Sampaolo) 118 Abb. 54; Laidlaw – Stella 2014, 142. 148f.; zum Phänomen, jedoch mit anderer Datierung Dickmann 1999, 149.

¹⁷⁶ Zum Wohnen am Peristyl bereits Beyen 1938, 17; mit Verweis auf eine Imitatio der Annehmlichkeiten, die Villen boten (*amoenitas*), s. Clarke 1991, 20f.

¹⁷⁷ PPM VI (1996) 530–585 s. v. VII 2,16-17, Casa di M. Gavius Rufus (V. Sampaolo); Dickmann 1999, 200–202; mit weiteren Beispielen Dickmann 1999, 186–209.

¹⁷⁸ PPM IV (1993) 1050–1071 s. v. VI 10,7, Casa dell’Ancora (V. Sampaolo) 1064 Abb. 27; Sodo 1992; 23; Pesando u. a. 2006, 227–229; s. zum abgesenkten Garten als Sonderform, mit weiteren Beispielen, jüngst Simelius 2018, 39; Morville 2018, 57f.



Abb. 193: Casa del Ancora (VI 10,7), Blick in den Garten.

In einigen Häusern entstanden im 1. Jh. v. Chr. Peristyle, die einen **Großteil des Wohngrundstücks** in Anspruch nahmen. In der innerstädtischen Villa di Giulia Felice (II 4,3; Plan 12), deren erste Phase in die Zeit des zweiten Stils gehört, wurde dem Eintretenden der Garten als zentrales Element des Hauses vorgeführt. Vom Vestibulum (47) gelangte man in das Atrium (93), von dem aus man in die endlos wirkende Westportikus des Peristyls blickte¹⁷⁹. Die Wohnräume werden erst beim Betreten des Peristyls sichtbar, sie sind auf der Eingangsseite platziert. Ein besonders extremes Beispiel für die große Bedeutung, die man dem Peristylhof beimaß, stellt die sog. Caserma dei gladiatori (V 5,3) dar¹⁸⁰. Über die Fauces (a) tritt man in ein riesiges, regelmäßiges Peristyl (d), an das auf drei Seiten, nicht aber auf der dem Eingang gegenüberliegenden Seite, Räume anschließen. An den beiden Beispielen zeigt sich damit auch, dass die am Garten platzierten Wohnräume häufig vom Hauseingang aus nicht einsehbar waren und dadurch mit einer gewissen Intimität belegt waren.

Die Vorliebe für große Peristyle hatte je nach Hausgröße unterschiedliche Konsequenzen. In großen Häusern mussten Gäste, die an einem Festmahl teilnahmen, das gesamte Haus durchschreiten, um zu den prunkvollen Speisesälen zu gelangen. Öffentlichkeit und Privatheit waren so auf neuartige Weise miteinander verschränkt. In kleinen Häusern hatte der Wunsch nach einer Peristylanlage Auswirkungen auf die Gestalt des Atriums. In der Casa dei cinque scheletri (VI 10,2) führen die Fauces auf ein langgestrecktes, geradezu ‚leeres‘ Atrium (2)¹⁸¹. Eine ganze Sequenz von Räumen ist hier am rückwärtigen Garten (7) platziert¹⁸². Andernorts fiel das Atrium gänzlich weg. In Domus I 12,6 trat man über einen gelängten Korridor direkt in ein Vollperistyl, das das Atrium ersetzte¹⁸³. Wie sonst am Atrium entschied man sich für eine wenigstens ungefähr symmetrische Platzierung der Räume. Die Gestaltungskonzepte von Atrium und Peristyl sind darin aneinander angenähert. Die besonders kleine Casa degli archi (I 17,4; Plan 11)¹⁸⁴ erhielt anstelle eines Atriums ein zweiseitiges Peristyl (1) mit Bogenarkaden. Die Peristylseiten boten allerdings so wenig Platz für die Anlage von Räumen, dass diese wenigstens zum Teil in die Tiefe gestaffelt wurden. An diesen

¹⁷⁹ PPM III (1991) 184–310 s. v. II 4,3, Villa di Giulia Felice (V. Sampaolo).

¹⁸⁰ PPM III (1991) 1069–1098 s. v. V 5,3, Caserma dei gladiatori (F. P. Badoni – F. Narciso).

¹⁸¹ In einer ersten Phase haben hier, wie im benachbarten Haus (VI 10,3-4), Räume auf einer Seite des Hofes gelegen, s. Rossi 2006, 70f. Die ursprünglich auf der Nordseite des Atriums gelegenen Räume verliert das Haus in spätsamnitischer Zeit an die Caupona VI 10,1. Zeitgleich entstanden die Räume am Hortus.

¹⁸² PPM IV (1993) 1029–1043 s. v. VI 10,2, Casa dei cinque scheletri (V. Sampaolo); Rossi 2006, 71 mit einer Datierung der Räume am rückwärtigen Hof in das ausgehende 2. Jh. v. Chr. – auf der Basis von Überlegungen zur Materialtypologie (Opus incertum). Erst in augusteischer Zeit wird der Garten in ein Rumpfperistyl verwandelt – Rossi 2006, 73.

¹⁸³ PPM II (1990) 747–751 s. v. I 12,6 (E. M. Menotti – A. de Vos); Morvillez 2018, 27.

¹⁸⁴ PPM II (1990) 1038–1059 s. v. I 17,4, Casa degli archi (B. Amadio – A. de Vos).

Beispielen lässt sich ablesen, dass man auch kleine Häuser mit entsprechenden Gartenräumen ausgestattet wissen wollte.

Terrassenhäuser mit Landschaftsblick

Die Vergrößerung und architektonische Rahmung der Gärten trug dem Wunsch Rechnung, Wohnräume zu schaffen, die einen Blick ins Grüne erlaubten. Eine alternative Option, die demselben ästhetischen Bedürfnis entsprang, kommt in der Öffnung der Häuser auf die Landschaft zum Ausdruck – eine Qualität, die noch im 2. Jh. v. Chr. Villen vorbehalten war¹⁸⁵. Nach dem Ende der Bürgerkriege dehnten sich die am westlichen und südlichen Stadtrand gelegenen Anwesen über die Stadtmauer hinaus aus. Dadurch entstanden spektakuläre, sich auf mehreren Ebenen entwickelnde Terrassenhäuser¹⁸⁶. Schon zuvor waren in Häusern, die am Stadtrand lagen, die Räume mit Aussicht besonders reich ausgestattet worden – so etwa in der Casa delle Colombe a mosaico (VIII 2,34-35)¹⁸⁷. In der Folgezeit setzte sich diese Tendenz fort. In der Domus VI 17 [Ins. Occ.],41¹⁸⁸ öffnen sich mehrere prunkvoll ausgestattete Räume über eine Portikus (21) zur Aussichtsterrasse (22): Oecus (15), Tablinum (6) sowie – miteinander über Durchgänge verbunden – Cubiculum (17), Bibliothek (18) und Triclinium (20).

Mit der Anlage eines oder mehrerer Untergeschosse vervielfachten sich die Optionen, Räume auf die Landschaft auszurichten. In der Casa del Bracciale d'oro (VI 17 [Ins. Occ.],42) brachte dies mit sich, dass am Atrium (4) nur wenige Wohnräume liegen¹⁸⁹: die kleinen Cubicula (5), (7) und (8)¹⁹⁰ sowie das etwas größere Triclinium (6). Mit Tablinum (13) besaß das Atrium einen Raum, von dem man durch eine weite Öffnung auf den raumgreifenden Terrassenbereich (12) gelangte. Hier lag ein weiterer, großer, auf die Landschaft hin ausgerichteter Prunkraum (11), der vom Eingang aus nicht einsehbar war. Die Untergeschosse des Hauses wurden über das Atrium, darüber hinaus aber über einen zusätzlichen, straßenseitigen Außeneingang (VI 17 [Ins. Occ.],43) erschlossen. Hier befanden sich weitere Wohnräume: hangseitig die Triclinia (19) und (20) sowie Cubiculum (27/28)¹⁹¹, zur Landschaft hin eine Raumgruppe, die im Verlauf des 1. Jhs. n. Chr. in einen Thermenkomplex (23-25) mit Sonnenterrasse (22) umgestaltet wurde¹⁹². Es wird deutlich, dass die vertikale Organisation in den Hanghäusern platzintensive Treppen- und Korridoranlagen notwendig machte. Dafür gewannen die Häuser spektakuläre Räume mit Aussicht hinzu, die, wie sich noch zeigen wird, mit besonderem gestalterischem Aufwand belegt wurden.

Die neue Gestalt der Aufenthaltsräume: Oeci, Triclinia und Cubicula

Am Übergang zum 1. Jh. v. Chr. etablierten sich neue Konzepte für die architektonische Gestaltung von Innenräumen. Exedren wurden selten, an ihre Stelle traten verschließbare und damit auch flexibler nutzbare Räume.

Besonders innovativ sind **korinthische Oeci** mit Innenstützen wie jener der Casa del Labirinto oder der Casa delle nozze d'argento (V 2,i; Plan 15; Abb. 258–260). Solche Prunkräume, in denen die Gästegruppen von einer umlaufenden Säulenstellung gerahmt und hinterfangen werden, bleiben in

¹⁸⁵ Zanker 1995, 82.

¹⁸⁶ Noack – Lehmann-Hartleben 1936; Pappalardo u. a. 2008.

¹⁸⁷ s. o. S. 191–193.

¹⁸⁸ PPM VI (1996) 10–43 s. v. VI 17 [Ins. Occ.],14 (V. Sampaolo); Strocka 1993.

¹⁸⁹ PPM VI (1996) 44–145 s. v. VI 17 [Ins. Occ.],42, Casa del Bracciale d'oro (V. Sampaolo).

¹⁹⁰ Cubiculum (8) wurde Ende des 1. Jhs. v. Chr. in eine Ala umgewandelt, s. Ciardiello 2006, 72. 97.

¹⁹¹ Cubiculum (27) mit Resten zweiten Stils; ursprünglich einen Raum bildend mit Küche (28), s. Ciardiello 2006, 72.

¹⁹² Ciardiello 2006, 73.

Pompeji aber die Ausnahme. Auch bei den Triclinia wurde mit neuen Raumformen experimentiert – besonders gelängte Triclinia boten sich für eine räumliche Binnendifferenzierung an¹⁹³.

Größe und Zuschnitt der kleinen Aufenthaltsräume wurden ebenfalls flexibilisiert. Dies gilt in gewissem Umfang bereits für Cubicula am Atrium, deren Proportionen durch die traditionelle Baustruktur bedingt waren. Die Kline wurde nun meist auf der dem Eingang gegenüber liegenden Schmalseite aufgestellt, der Alkoven nahm die Gestalt eines eigenen Raumteils mit abgehängter Decke an¹⁹⁴.

Besonders ‚modern‘ waren Cubicula mit zwei Klinen¹⁹⁵, die an Atrien wie an Peristylen eingerichtet wurden. Solche Biclinia eigneten sich für mittelgroße Gästegruppen – die Nutzung einer Kline durch mehrere Personen vorausgesetzt. Nutzte man entsprechende Räume als Schlafräume bei Nacht, war die Intimität durch die Verdopplung der Klinenzahl eingeschränkt. Üblicherweise wurden die Klinen über Eck aufgestellt, die Alkoven erhielten jeweils eine eigene, quer zum Vorraum platzierte Tonne. Dadurch wurde ein asymmetrisches Raumkonzept eingeführt, aus dem sich ungewöhnliche, neuartige Aus- und Durchblicke auf den Wechsel von Flachdecke und Halbtone, aber auch auf verschieden gestaltete Wände ergaben. So zeigen in Cubiculum (21) am Peristyl der Casa del Menandro (I 10,4) zwei ‚Bettvorleger‘-Mosaiken die Aufstellung der Klinen über Eck an¹⁹⁶, selbiges gilt für Cubiculum (31) der Casa di Meleagro (VI 9,2.13)¹⁹⁷ und Cubiculum (I) der Casa degli Amorini dorati (VI 16,7.38; Plan 18)¹⁹⁸ (**Abb. 194**). Seltener wurde eine weitere, in dieser Zeit ebenfalls neue Option der Klinenplatzierung gewählt: In der Domus VIII 2,14-16 zeigen die mosaizierten Bettvorleger in den Cubicula (e) und (f) an, dass die beiden Klinen zu Seiten des Eingangs, einander gegenüber, aufgestellt waren (**Abb. 195**)¹⁹⁹. Ähnliches gilt für Cubiculum (i) der Casa della Parete nera (VII 4,59)²⁰⁰.

Insbesondere an den Peristylen entstanden Cubicula, die neuartigen Raumkonzepten verpflichtet waren²⁰¹. An die Stelle von hohen, schmalen Cubicula, wie sie an den Atrien angelegt worden waren, traten – wie das Beispiel der Cubicula (42) und (46) der Casa del Labirinto zeigt – kleine, annähernd quadratische, niedrige Räume mit einer großen, breit gelagerten Öffnung. Durch den neuartigen Raumzuschnitt hat sich die Wohnatmosphäre gänzlich gewandelt: Es handelt sich um intime, vor allem aber helle Räume. Indem die Kline dem Eingang gegenüber platziert war, ergab sich ein Ausblick in das Peristyl. Die Cubicula gewannen dadurch eine Aufenthaltsqualität, wie sie zuvor nur für die größeren Festräume vorgesehen war.

Raumgruppen und Raumfiladen

An der Wende vom 2. zum 1. Jh. v. Chr. entwickelte man nicht nur neue Raumkonzepte, vielmehr wurden Räume häufiger zu Raumgruppen oder regelrechten Raumfiladen zusammengeschlossen.

Dies gilt zunächst für die strukturelle ‚Vernetzung‘ des Tablinums. Mit den seitlich anschließenden Räumen verbunden ist das Tablinum (14) der Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28; Plan 5), das Tablinum (i) der Casa di M. Pupius Rufus (VI 15,5) mit seinen gartenseitigen Durchgängen zu den

¹⁹³ Zu den neuen Raumformen ausführlich Dickmann 1999, 213–219.

¹⁹⁴ Elia 1932, 410, 416; Anguissola 2010, 87f.

¹⁹⁵ Das wohl älteste Beispiel stellt Cubiculum (17/28) der Casa del Fauno dar; Dickmann 1999, 224f.; Barbet 2009, 58; Anguissola 2010, 84f. 116. 120–131. 141–145.

¹⁹⁶ PPM II (1990) 240–397 s. v. I 10,4, Casa del Menandro (R. J. Ling) 362 Abb. 196; zur Datierung Ling – Ling 2005, 10; Dickmann 1999, 198.

¹⁹⁷ PPM IV (1993) 660–818 s. v. VI 9,2.13, Casa di Meleagro (I. Bragantini) 810 Abb. 280; Dickmann 1999, 198.

¹⁹⁸ PPM V (1994) 714–846 s. v. VI 16,7.38, Casa degli Amorini dorati (F. Seiler) 791–796 Abb. 142. 149; Seiler 1992, 49. 95f.

¹⁹⁹ PPM VIII (1998) 72–93 s. v. VIII 2,14-16 (V. Sampaolo) 78–80 Abb. 10. 12; Anguissola 2012, 116.

²⁰⁰ PPM VII (1997) 93–193 s. v. VII 4,59, Casa della Parete nera o Casa dei Bronzi (M. Staub-Gierow) 104–106 Abb. 15. 18; Staub Gierow 2000, 29f. 71.

²⁰¹ Zur Verlagerung der Cubicula ans Peristyl, s. Elia 1932, 394; Dickmann 1999, 163f.



Abb. 194: Casa degli Amorini dorati (VI 16,7.38), Cubiculum (l) mit über Eck aufgestellten Klinen.



Abb. 195: Domus VIII 2,14-16, Cubiculum (e) mit einander gegenüber aufgestellten Klinen.

Triclinia (k) und (h)²⁰², aber auch das rückwärtige ‚Tablinum‘ (o2) der Casa di N. Popidius Priscus (VII 2,20.40), das mit Korridor (r) und über diesen mit Oecus (t) in Verbindung steht²⁰³.

Besonders beliebt wurde die Verknüpfung von Triclinium und Cubiculum²⁰⁴. Die Cubicula erhielten zu diesem Zweck einen wenigstens optisch vom Alkoven abgetrennten, bisweilen sogar

²⁰² PPM V (1994) 580–621 s. v. VI 15,5, Casa di M. Pupius Rufus (V. Sampaolo).

²⁰³ PPM VI (1996) 615–658 s. v. VII 2,20.40, Casa di N. Popidius Priscus (V. Sampaolo). Bisweilen sind die architektonischen Lösungen schwer datierbar, vgl. etwa Tablinum (1) der Domus VII 6,28, in deren Seitenwänden sich Türen zu Korridor (2) und Prunkoecus (3) öffnen; s. PPM VII (1997) 182–196 s. v. VII 6,28 (V. Sampaolo).

²⁰⁴ Dickmann 1999, 203–207; Zaccaria Ruggiu 2001, 67–78 mit zahlreichen weiteren Beispielen; Anguissola 2010, 85.

einen architektonisch gestalteten Vorraum, über den der Durchgang zum Nachbarraum hergestellt wurde²⁰⁵. In der Casa di Sulpicius Rufus (IX 9,c) war Cubiculum (g) über seinen Vorraum (f) ursprünglich mit Triclinium (e) des (erst später abgetrennten) Nachbarhauses (IX 9,d) verbunden²⁰⁶, in der Casa di Obellius Firmus (IX 14,4) ist Oecus (3) auf Cubiculum (5) bezogen (Abb. 231)²⁰⁷, in der Casa del Sacello Iliaco (I 6,4) bilden Oecus (p) und Cubiculum (q) ein Ensemble²⁰⁸. Die konventionelle Verbindung von Triclinium und Cubiculum zeigt an, dass man es schätzte, Aufenthaltsräume verschiedener Größe aufeinander zu beziehen – sei es, dass man sie für unterschiedliche Gästegruppen gleichzeitig oder nacheinander nutzen mochte. Nach einem gemeinsamen Mahl boten die Annexräume die Möglichkeit, sich zu einem intimeren Beisammensein zurückzuziehen²⁰⁹.

Ein solches Bedürfnis nach räumlicher Differenzierung konnte an den Peristylen zur Schaffung regelrechter Raumfiladen führen. Als eine solche Raumgruppe konzipiert waren die drei Räume auf der Südseite von Peristyl (h) der Casa di M. Gavius Rufus (VII 2,16-17; Plan 19)²¹⁰ sowie die Räume auf der Nordseite des Peristyls der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3)²¹¹. Hier sind Triclinium (EE), Vorraum (FF) sowie die großen Räume (GG) und (HH) über Türdurchgänge verbunden. Solche Raumgruppen haben, wenn sie symmetrisch organisiert sind, einen optischen Effekt nach außen, zum Peristylhof hin. Innerhalb einer Raumgruppe vermag ein Raum als Hauptraum inszeniert zu werden. Vor allem ermöglichen Raumgruppen neue, differenzierte und variierbare Nutzungsformen. Der korinthische Oecus der Casa del Labirinto mit seinen vier beigeordneten Cubicula stellt damit zwar ein besonders prunkvolles, aber keinesfalls singuläres Beispiel dar.

2.2 Der Bezug der Wandmalerei zum architektonisch konkreten Raum

Für den ersten Stil hatte sich eine auffällige Spannung zwischen Plausibilität und Fiktionalität des in Stuck umgesetzten Architektur-Bildes aufzeigen lassen. Mit dem malerisch-illusionistischen zweiten Stil stellt sich die Frage nach dem Raumbezug des Wand-Decors neu. Veränderte Architektur-Logiken ergeben sich im zweiten Stil insbesondere dadurch, dass gemalte Stützen in das Wandsystem eingeführt werden. In Innenräumen treten sie ‚vor‘ eine inkrustierte oder gar geöffnete Wand. Dieser neue Decor-Geschmack fällt in eine Zeit, in der zum ersten Mal auch reale Säulen in Innenräumen zum Einsatz kamen – in der Casa del Labirinto etwa im korinthischen Oecus (43)²¹². In dieser realen wie imaginativen Verwendung von Säulen zur Ausstattung prunkvoller Innenräume wird ein neuer Raumluxus greifbar. Ein konkreter Bezug zum realen Raum ergibt sich zuvorderst daraus, dass die Scheinarchitektur auf dem realen Boden ‚steht‘ und das reale Gebälk zu ‚tragen‘ scheint. Im korinthischen Oecus (43) der Casa del Labirinto etwa sind die Raumecken mit gemalten Eckpilastern einer ‚großen‘ Ordnung besetzt, auf denen das Gewölbe ‚ruht‘²¹³. Darüber hinaus wird sie aber eingesetzt, um die Raumstruktur zu betonen. Dabei kann die funktionale Gliederung in Vorraum und Klinenbereich betont werden, der Raum kann aber auch eine strikt

²⁰⁵ Dickmann 1999, 222.

²⁰⁶ PPM X (2003) 1–62 s. v. IX 9,c, Casa di C. Sulpicius Rufus (V. Sampaolo) 21 Abb. 36. 37.

²⁰⁷ PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo).

²⁰⁸ PPM I (1990) 280–329 s. v. I 6,4, Casa del Sacello Iliaco (I. Bragantini) 327 Abb. 82.

²⁰⁹ Zaccaria Ruggiu 2001, 84–98 führt die Kombination von Triclinium und Cubiculum auf die Annäherung von Convivium/Gelage und Ruhen zurück, die sie als Folge der Hellenisierung Italiens begreift.

²¹⁰ PPM VI (1996) 530–585 s. v. VII 2,16-17, Casa di M. Gavius Rufus (V. Sampaolo); Dickmann 1999, 200 f.

²¹¹ PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 272 f. Abb. 141. 142; 298 Abb. 179; zur Datierung der Raumfolge in das 1. Jh. v. Chr., s. Dickmann 1999, 165 f.

²¹² So auch Fittschen 1976, 544.

²¹³ Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren, man denke etwa an Oecus (l) in Domus I 11,14, s. PPM II (1990) 598–613 s. v. I 11,14 (P. Miniero – M. de Vos) 608–610 Abb. 14a–16; Corlāita Scagliarini 1974, 8.

axialsymmetrische oder parataktische Gliederung erhalten. Beide Aspekte sollen im Folgenden näher betrachtet werden.

Asymmetrien durch die Binnengliederung von Räumen

Wie schon im ersten Stil können Pilaster eingesetzt werden, um Vorraum und Klinenbereich zu trennen. Jetzt handelt es sich allerdings nicht mehr um stuckierte, sondern um gemalte Pilaster, die das Gewölbe ‚tragen‘²¹⁴. Exemplarisch sei auf die Cubicula (c), (h) und (g) der Casa di Cerere (I 9,13)²¹⁵ (**Abb. 196**) oder Cubiculum (l) der Casa detta di Trebius Valens (III 2,1) verwiesen²¹⁶.

Erstmals wird auch in Triclinia eine solche Gliederung in Vorraum und Klinenbereich vorgenommen²¹⁷. Üblicherweise nimmt der Vorraum ein Drittel, der Hauptraum zwei Drittel der Grundfläche ein²¹⁸. Ein aufwendiges Beispiel soll genügen²¹⁹. Triclinium (f) der Casa di M. Gavius Rufus (VII 2,16-17; Plan 19) besitzt ein Opus signinum mit Rautenmuster, an der Wand werden jedoch Vorraum und Klinenbereich durch einen gemalten korinthischen Pilaster untergliedert (**Abb. 197**)²²⁰. An den Längswänden entsteht durch die Gliederung in Vorraum und Hauptraum eine asymmetrische Raumstruktur. Indem die Wandteile unlogisch aneinanderstoßen, wird zudem ein Wandbild erzeugt, das jeder architektonischen Logik widerspricht (s. u.). Die dem Eingang gegenüberliegende Rückwand folgt unabhängig davon, ob der Raum eine funktionale Untergliederung besitzt oder nicht, einem axialsymmetrischen Aufbau. Die Eingangssachse wird zur Symmetrieachse von Architektur und Decor – so auch im Triclinium (f) der Casa di M. Gavius Rufus (VII 2,16-17). Hinzu kommen die Symmetriebeziehungen im Alkoven, der üblicherweise als Raum ‚für sich‘, mit spiegelbildlich aufeinander bezogenen Seitenwangen konzipiert wird. Gerade in Räumen, die in Funktionsbereiche gegliedert sind, werden folglich Symmetrie und Asymmetrie in komplexer Weise aufeinander bezogen.

Symmetriebeziehungen in nicht untergliederten Räumen

Wenn Räume nicht funktional gegliedert sind, erhalten sie eine durch Symmetriebeziehungen strukturierte Wandgliederung. Die einander gegenüberliegenden Langwände sind üblicherweise spiegelsymmetrisch aufeinander bezogen²²¹. Darüber hinaus können die Lösungen jedoch unterschiedlich ausfallen.

So kann die Rückwand einer strengen Axialsymmetrie folgen, während für die Seitenwände eine stärker parataktische Ordnung gewählt wird. Dies trifft etwa auf Oecus (l) des Reihenhau-

214 Barbet 2009, 58.

215 PPM II (1990) 172–229 s. v. I 9,13, Casa di Cerere (M. de Vos) 190f. Abb. 31. 32; 204–209 Abb. 49–57; s. Barbet 2009, 64f. Abb. 33; Freccero 2018, 72 Abb. 61.

216 PPM III (1991) 341–391 s. v. III 2,1, Casa detta di Trebius Valens (I. Bragantini) 356 Abb. 22; Heinrich 2002, 91; Cubiculum (M) der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3) mit undifferenziertem Opus signinum, jedoch einer durch einen gemalten Pilaster hergestellten Wandgliederung in Vorraum und Alkoven, s. PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 203f. Abb. 26; Esposito 2004, 51.

217 Zuvor auf Cubicula beschränkt; vgl. Barbet 2009, 133 mit Liste; Dickmann 1999, 216.

218 Barbet 2009, 66.

219 Weiterhin Triclinium (20) der Domus VI 14,43, s. PPM V (1994) 426–467 s. v. VI 14,43, Casa degli Scienziati o Gran Lupanare (I. Bragantini) 466f. Abb. 74–77; Triclinium (x) der Casa di M. Gavius Rufus (VII 2,16-17), s. PPM VI (1996) 530–585 s. v. VII 2,26-17, Casa di M. Gavius Rufus (V. Sampaolo) 577–584 Abb. 79–88.

220 PPM VI (1996) 530–585 s. v. VII 2,26-17, Casa di M. Gavius Rufus (V. Sampaolo) 540–542 Abb. 17–19; Barbet 2009, 67 Abb. 34.

221 Vgl. Corlàita Scagliarini 1974, 9f., die jedoch die Betonung der Rückwand als dominantes Prinzip erachtet, ohne die große Diversität an Raumordnungen auszuführen.

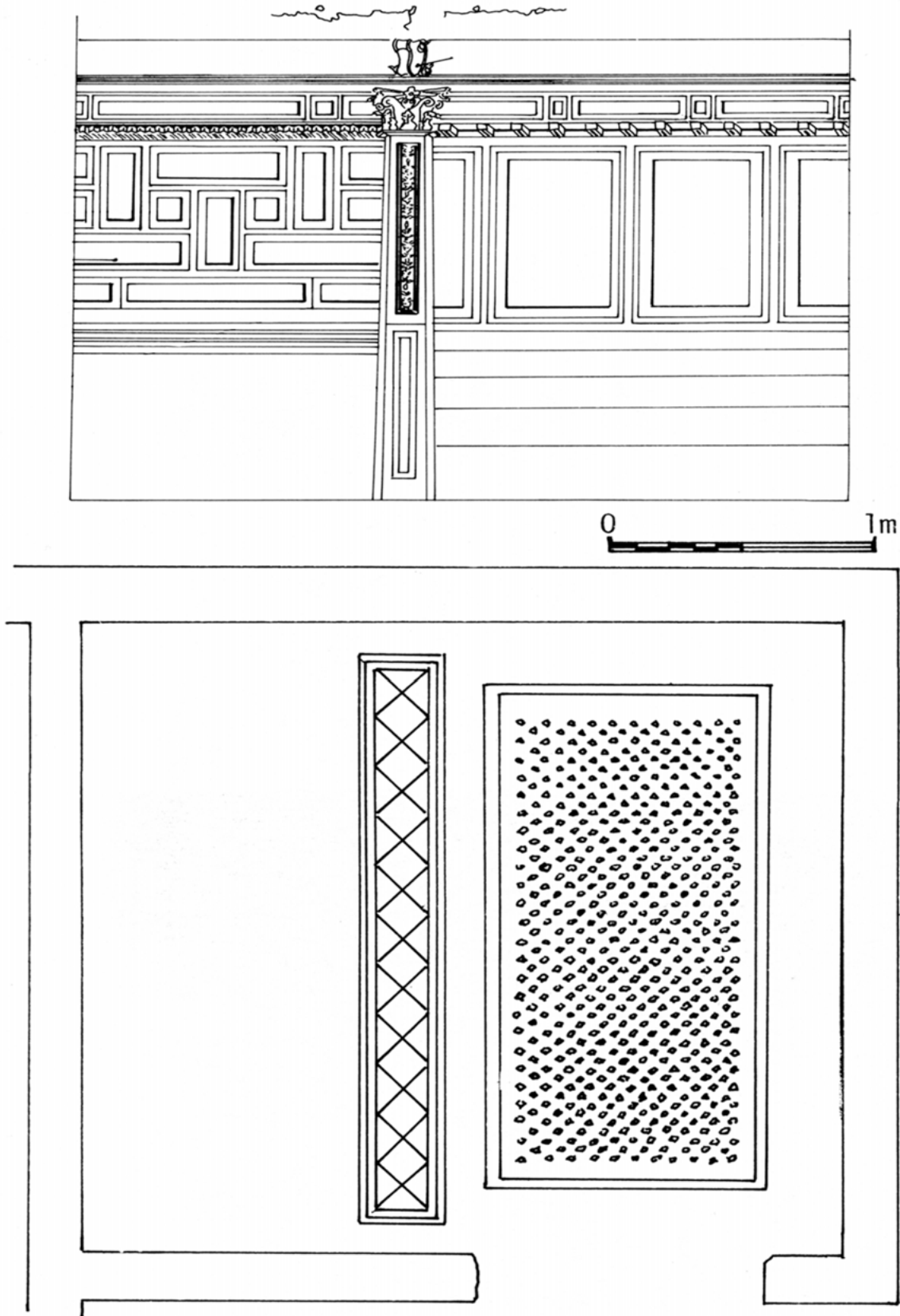


Abb. 196: Casa di Cerere (I 9,13), Cubiculum (c), Rekonstruktion von Wand und Boden (Mariette de Vos).

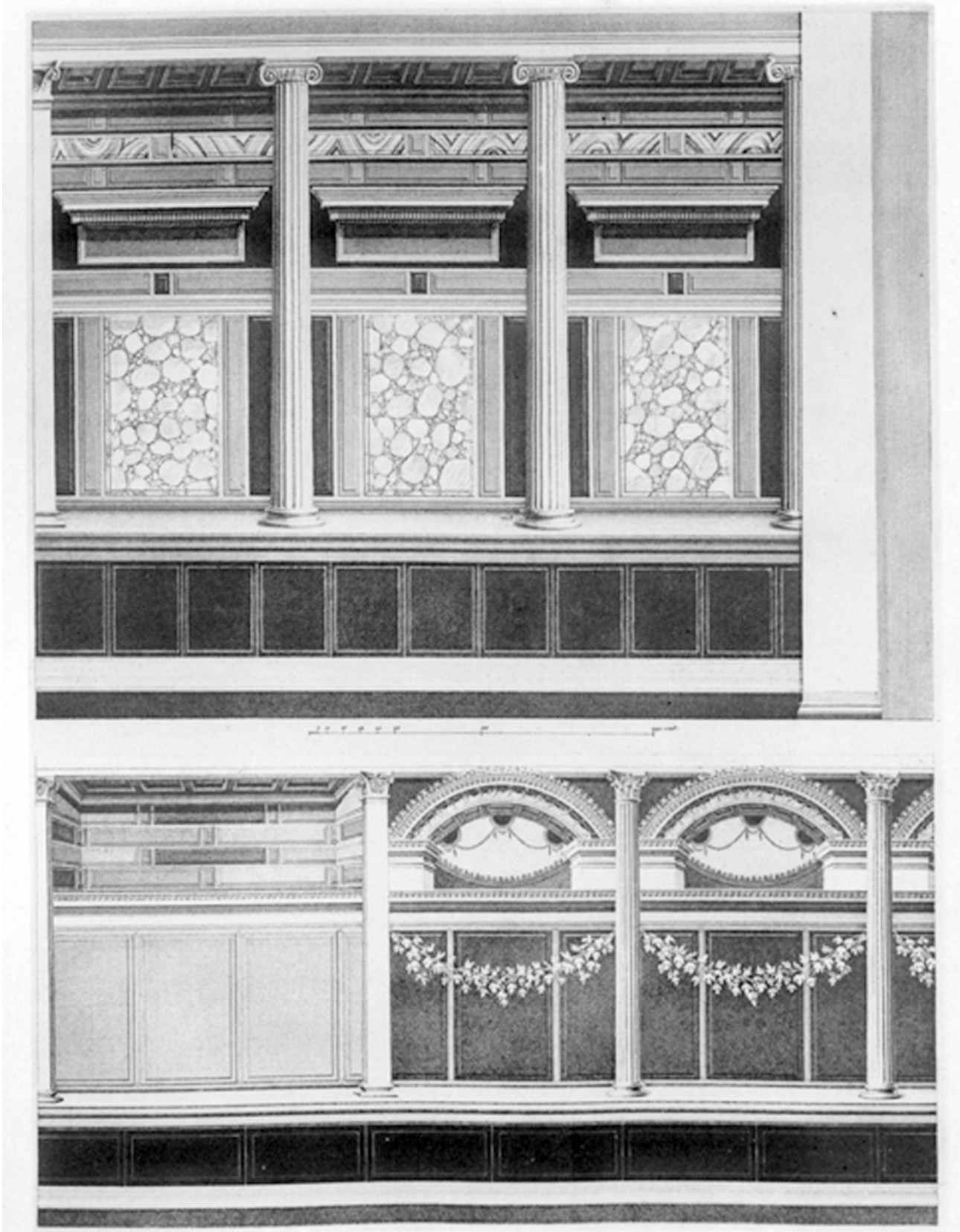


Abb. 197: Casa di M. Gavius Rufus (VII 2,16-17), Triclinium (f).

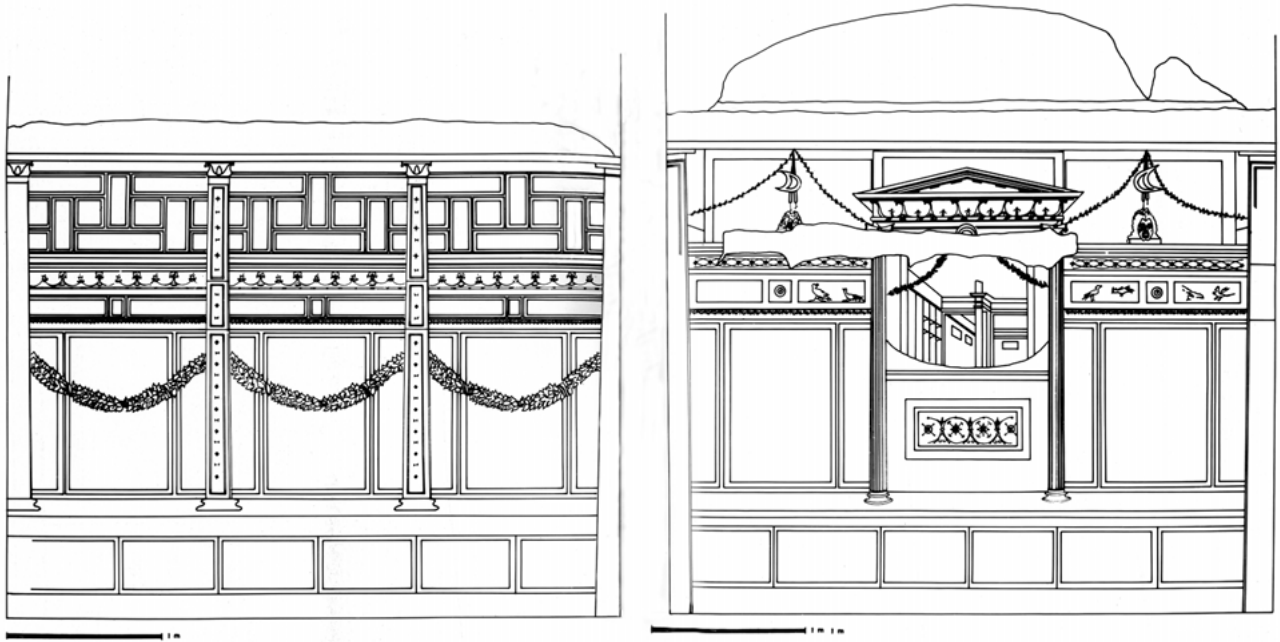


Abb. 198a–b: Reihenhäuser I 11,14, Oecus (I), Rekonstruktion von Nordwand (links) und Ostwand (rechts) (Mariette de Vos).

ses I 11,14 (**Abb. 198a–b**) zu. Die Seitenwände werden hier durch Pfeiler rhythmisiert, auf eine Betonung des zentralen Wandsegments wird verzichtet. Auf der axialsymmetrisch organisierten Rückwand rahmt hingegen eine Ädikula einen Durchblick in einen Architekturraum²²². Seitenwände und Rückwand stehen dadurch in starkem Kontrast zueinander.

In anderen Fällen gehorchen alle Wandseiten einem axialsymmetrischen Aufbau, der die Wandmitte betont. Eine solche Decor-Idee wurde im korinthischen Oecus der Casa del Labirinto realisiert. Die dem Eingang gegenüberliegende Rückwand und die Seitenwände unterscheiden sich in ihrer Gestaltung jedoch erheblich. In Cubiculum (17) der Domus VI 17 [Ins. Occ.], 41 (**Abb. 199–200**) fällt die Gestaltung der verschiedenen Wandseiten einheitlicher aus. An allen drei Wänden wurde die Mitte durch eine zentral platzierte Ädikula betont, die ein ‚Mittelbild‘ rahmte. Auf den Seitenwänden blickte man jedoch auf eine Tholos- und Tempelarchitektur, auf der Rückwand (im Osten) auf eine sakralidyllische Landschaft²²³. Gänzlich einheitlich nimmt sich Cubiculum (12) der Casa dei Quattro Stili (I 8,17) aus. Hier betont jeweils ein gelbes Orthostatenfeld das Wandzentrum und wird von zwei roten Feldern gerahmt²²⁴. Auch am Boden wurde auf eine Differenzierung verzichtet. Eine Wandvertiefung für die Aufstellung einer Kline belegt aber, dass der Raum schon in dieser Phase als Cubiculum genutzt war. Darin zeigt sich, dass man für manche Cubicula einen Decor geschätzt hat, der auf allen vier Wandseiten einheitlich ausfällt.

In seltenen Fällen hat man auf allen Raumseiten die Betonung der Wandmitte zurückgenommen und dadurch eine parataktische Wirkung erreicht. So tragen in Gartencubiculum (k) der Casa di Cerere (I 9,13; **Abb. 201–202**) auf allen vier Seiten jeweils vier auf ein Podium gesetzte Säulen das Epistyl. Über eine durch Türen geschlossene Scherwand hinweg blickt man auf eine Portikusarchitektur. Die einzige visuelle Differenzierung zwischen den Wandseiten besteht darin, dass man die Decor-Zonen in der Höhe leicht gegeneinander versetzt hat. Auf den Langseiten fallen sie

²²² PPM II (1990) 598–613 s. v. I 11,14 (P. Minihero –M. de Vos) 608–611 Abb. 14a–16; Heinrich 2002, 84f.; Tilloca 1997, 113f. Abb. 15–17 (dort als Oecus 10 bezeichnet).

²²³ PPM VI (1996) 10–43 s. v. VI 17 [Ins. Occ.], 41 (V. Sampaolo) 28–36 Abb. 43–56; De Simone 2006, 54–59.

²²⁴ PPM I (1990) 847–913 s. v. I 8,17, Casa dei Quattro Stili (F. Parise Badoni) 870 Abb. 41.



Abb. 199: Domus VI 17 [Ins. Occ.], 41, Cubiculum (17), Ostwand.

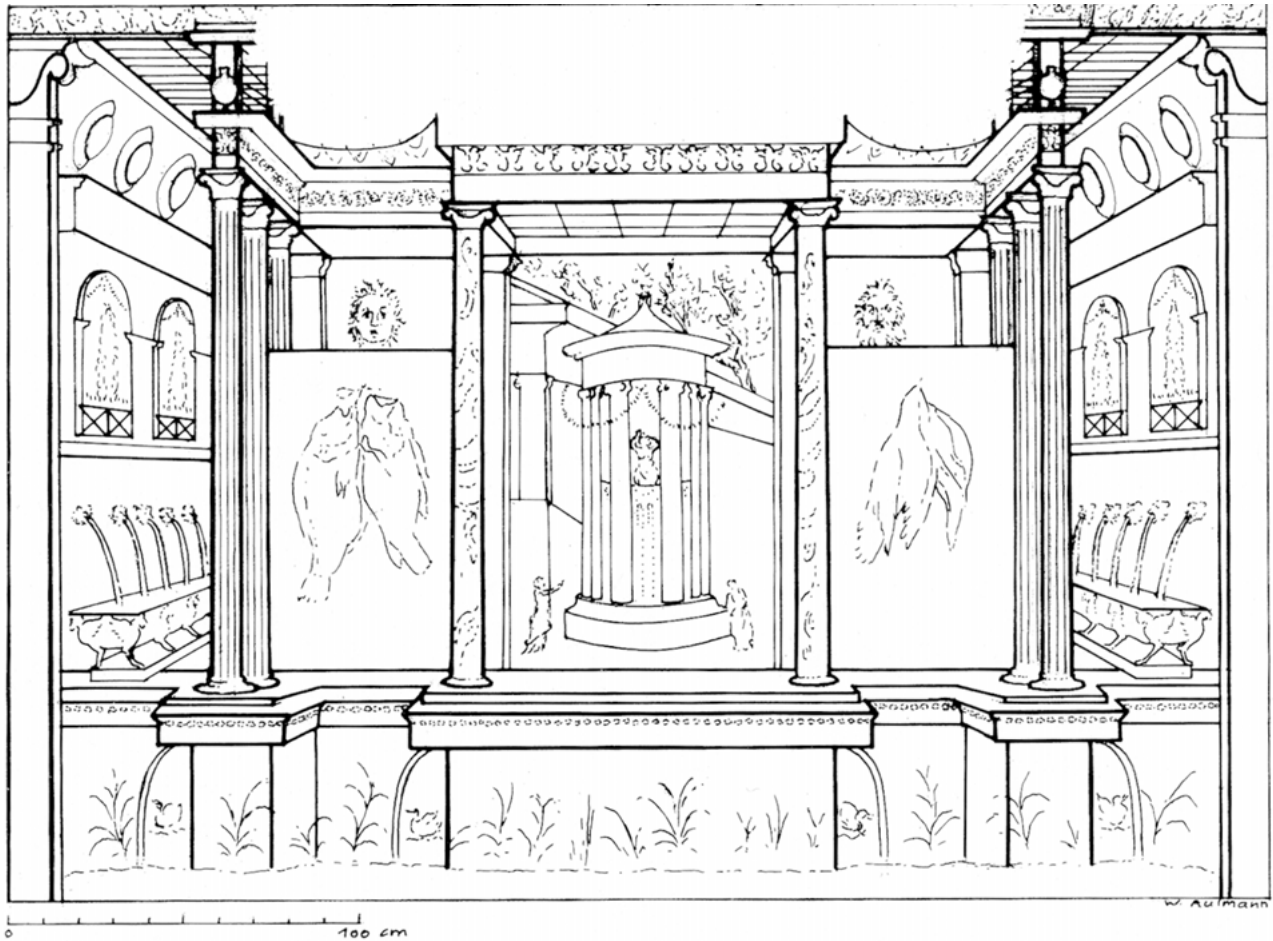


Abb. 200: Domus VI 17 [Ins. Occ.], 41, Cubiculum (17) mit Rekonstruktion der Südwand (Volker M. Strocka).

niedriger aus als auf den Schmalseiten. Dieser Effekt springt deshalb ins Auge, weil man auf Eckpilaster, die den Übergang kaschieren würden, verzichtet hat²²⁵.

Dies bleibt jedoch eine Ausnahme. Meist reagiert der zweite Stil in Innenräumen deutlich expliziter als der erste Stil auf die Raumachsen, indem er diese akzentuiert und dadurch Orientierung im Raum stiftet. Eine allseitig parataktische Wandordnung wird üblicherweise nicht für Innenräume gewählt, sondern für Räume der Fortbewegung – Peristyle und auch Korridore.

Reale und gemalte Architektur: Intermedialitäten und Interferenzen

Besonders spektakulär fällt der Architektur-Bild-Bezug im korinthischen Oecus (43) der Casa del Labirinto aus, da hier reale und gemalte Stützen in Beziehung zueinander treten. Die rundplastischen Säulen fluchten auf der Rückwand auf die gemalten Pilaster der großen Ordnung. Allerdings zeigt sich gerade an diesem Beispiel, dass auf eine strenge, axiale Fluchtbeziehung von Architektur und Bild zugunsten einer betrachterabhängigen Architektur-Decor-Relation verzichtet wird. Vor allem aber zerschneiden die realen Türöffnungen das Bildkonzept. Die gemalte Architektur des zweiten Stils steht somit ganz offensichtlich in einer Spannung zwischen einem konkreten Bezug auf den Raum und einer ornamental-bildhaften Auffassung der Wandfläche. Der logische

²²⁵ PPM II (1990) 172–229 s. v. I 9,13, Casa di Cerere (M. de Vos) 220f. Abb. 74. 75.



Abb. 201: Casa di Cerere (I 9,13), Cubiculum (k), Ostwand.



Abb. 202: Casa di Cerere (I 9,13), Cubiculum (k), Nord-Ost-Ecke.

Raumbezug wird jedoch insbesondere durch die ‚unlogisch‘-illusionistische Öffnung der Wand unterlaufen²²⁶. Im Folgenden kommen solche logischen Brüche näher in den Blick.

²²⁶ Corlàita Scagliarini 1974, 8: „[...] la dilatazione illusiva dell’ambiente si limita ad aggiungere, paratatticamente, uno spazio immaginario allo spazio reale del vano, senza organizzare quest’ultimo.“

Reale Architektur und Scheinarchitektur: Logische Brüche

Der Illusionismus des zweiten Stils hatte nicht zur Folge, dass die Wand einer stärkeren Rationalisierung unterworfen worden wäre²²⁷. Die fehlende Logik betrifft wie schon im ersten Stil den Wandaufbau. So wird auf vielen Wänden eine Fußleiste eingefügt, die in Bezug auf das architektonische System keinen Sinn ergibt²²⁸. Unlogisch ist zudem (wie bereits im ersten Stil) die Darstellung weiterer Quaderlagen oberhalb der Epistylzone, wo an einer realen Wand keine Quader zu erwarten sind. Besonders deutlich werden die Inkonsistenzen im Aufeinandertreffen verschiedener bildhaft konzipierter Wandelemente. So werden illusionistische Durchblicke wie auf der Rückwand von Oecus (I) der Domus I 11,14 regelrecht abrupt in das Wandbild eingefügt. Hier rahmt die zentrale Ädikula einen Ausblick in einen Architekturprospekt, während sie seitlich von unlogisch ‚anstoßenden‘ geschlossenen Wänden umgeben ist (Abb. 198b).

Besonders eklatant tritt die bildhafte, nicht-architektonische Logik dort zutage, wo durch gemalte Säulen verschiedene Wandsegmente – etwa Vorraum und Klinenbereich – voneinander getrennt werden. Kehren wir dazu noch einmal zu zwei bereits besprochenen Räumen zurück. In Cubiculum (c) der Casa di Cerere (I 9,13)²²⁹ (Abb. 196) trennt der gemalte Pilaster zwei in Vorraum und Klinenbereich gänzlich unterschiedliche, aneinander ‚anstoßende‘ Formen der geschlossenen Wandgestaltung²³⁰. Dieser additive Umgang mit Decor-Zonen bietet den Vorteil, dass sich der Klinenbereich als eigenständiger Bereich vom Vorraum abheben lässt. So wird der Klinenbereich mit einer kleinteiligen Decor-Ordnung versehen, der Vorraum als Übergang nach ‚draußen‘ konzipiert. Wie schon im ersten Stil geht eine optische Differenzierung der Raumteile mit einer Größenskalierung zusammen. Im Triclinium (f) der Casa di M. Gavius Rufus (VII 2,16-17; Plan 19) trennt ein gemalter korinthischer Pilaster Vorraum und Klinenbereich (Abb. 197). Beide Raumteile sind zwar durch eine gemeinsame Plinthe und Sockelzone miteinander verbunden²³¹. Der Vorraum allerdings verfügt über eine gelbe Orthostatenzone und eine aus vier Quaderreihen bestehende Mauer, die an den Seiten perspektivisch umbricht. Dadurch entsteht oberhalb der Orthostaten ein fiktiver Raum, der mit einer Kassettendecke abschließt. Im Klinenbereich stehen hingegen vor der Wand zwei kannelierte korinthische Säulen, zwischen denen jeweils ein ganzer mittiger und zwei halbe seitliche, violette Orthostaten Platz finden. Über dem Gebälk ruhen Rundbögen auf mächtigen Pfeilern. In ihrem unteren Teil sind sie durch Holzgitter geschlossen, darüber blickt man in den Himmel. Wandmalerei wird folglich gerade nicht genutzt, um einen kohärenten Illusionsraum zu schaffen, sondern um eine visuelle Differenzierung von Raumteilen zu erreichen. Darin steht der zweite Stil deutlich in der Tradition des ersten, setzt diese Decor-Idee jedoch mit neuen Mitteln um.

2.3 Der Betrachterbezug der Wandmalerei

Die Architekturmalerei des zweiten Stils nimmt auf den Raum, in ganz neuartiger Weise aber auf den Betrachter Bezug²³². Manche Strategien haben ihren Ursprung bereits im ersten Stil, andere werden neu entwickelt.

²²⁷ So allerdings Schefold 1962, 27, der im zweiten Stil eine optische Einheit verwirklicht sieht.

²²⁸ Auf zahlreiche Brüche im Detail macht Schmaltz 1989, 227–233 am Beispiel von Boscoreale aufmerksam.

²²⁹ PPM II (1990) 172–229 s. v. I 9,13, Casa di Cerere (M. de Vos) 190f. Abb. 31. 32; 204–209 Abb. 49–57; s. Barbet 2009, 64f. Abb. 33; Freccero 2018, 72 Abb. 61.

²³⁰ Corlàita Scagliarini 1974, 9.

²³¹ PPM VI (1996) 530–585 s. v. VII 2,26-17, Casa di M. Gavius Rufus (V. Sampalo) 540–542 Abb. 17–19; s. Barbet 2009, 67 Abb. 34.

²³² In dieser Weise auch Bering – Rooch 2008, 73: „Die Erfahrung des Raumes ist untrennbar mit seiner Wahrnehmung verknüpft – der gestaltete Raum lenkt und vermittelt Sinneseindrücke, die der topografischen Orientierung, der Identifizierung der Funktion, der Werteszuschreibung und somit oft auch der Beeinflussung dienen. Es scheint daher nur konsequent, wenn Chancen gesucht werden, diese Möglichkeiten zu erweitern. Von besonderer Bedeutung

Öffnung und Schließung der Wand

Die Forschung hat sich bereits intensiv mit der Öffnung der Wand beschäftigt, die sich im zweiten Stil vollzieht. Die gemalten Architekturen erzeugen durch ihre perspektivische Staffelung die Illusion, der Raum würde sich hinter der geschlossenen Wand in die Tiefe erstrecken. Dieser Effekt lässt sich besonders plausibel mit verkröpften Sockeln und Gebälkzonen, mithin auch mit vorgelagerten Stützenstellungen, erreichen. Diese malerische Umsetzung von Perspektive stellt eine intellektuelle Leistung dar, zugleich kommt in ihr eine neuartige Wahrnehmungserwartung zum Ausdruck²³³. Dabei fordert die Wahrnehmung komplexer Architekturen einen aufmerksamen Betrachter ein²³⁴. Die Architektur rückt dem Nutzer der Räume nicht nur auf den Leib, sie schafft ihm zugleich Luft zum Atmen. Der physische Raum wird durch malerische Perspektive erweitert, er wirkt dadurch größer²³⁵.

Allerdings ist jüngst von Heinrich betont worden, dass nur ein sehr kleiner Prozentsatz der Wandmalereien komplexe Architekturen vorführt, dass diese insbesondere in großen, repräsentativen Häusern anzutreffen sind, dort aber für große wie kleine Räume Verwendung fanden²³⁶. Die illusionistische Öffnung der Wand ist folglich kein genereller Zug des zweiten Stils²³⁷. Auffälligerweise bleibt jedoch in allen Räumen mit Scheinarchitektur die untere und mittlere Wandzone geschlossen. Der Betrachter ist wie schon im ersten Stil von einer geschlossenen ‚Rückwand‘ umgeben²³⁸, welche die Gestalt von Orthostaten, von Scherwänden oder Vorhängen annehmen kann. Der Innenraum wird auch weiterhin als ein umhender, geschlossener Raum konzipiert. Durchblicke ergeben sich, wenn überhaupt, über den Köpfen der Betrachter.

Gemalte Perspektive und Betrachterorientierung

Die Betrachterorientierung der Architekturmalerie geht jedoch noch entscheidend weiter. Schon Mau hatte erkannt, dass der zweite Stil nicht mit einer kohärenten Zentralperspektive operiert²³⁹, sondern verschiedene Betrachterstandpunkte und Perspektiven voraussetzt. Dies bedeutet zunächst, dass der zweite Stil vornehmlich in Aufenthaltsräumen auftritt, in denen man mit privilegierten Perspektiven rechnete: die Perspektive eines Eintretenden und die Perspektive, die sich von der zentralen Kline aus ergab²⁴⁰. Zugleich sind die Wandbilder auf die Augenhöhe des Betrachters hin kalkuliert. Dementsprechend folgt der ‚nahe‘, untere Wandteil häufig einer Parallelperspektive, während die in Untersicht, auf Ferne wahrgenommene Gebälkzone auf ein Fluchtfeld ausgerichtet ist²⁴¹. Schon im ersten Stil war das Wand-Bild ornamental verfasst, nun aber hat es seinen

erweist sich in dieser Hinsicht die Wandmalerei, deren Entfaltung in der römischen Antike bereits die Prinzipien eines Illusionismus vorstellt, vermittels dessen Raumgrenzen visuell überschritten werden können.“

233 Zur Perspektive als symbolische Form, s. Panofsky 1980; vgl. zu Raumkonzepten Hinterhöller-Klein 2015, 30–34.

234 So Grüner 2004, 36. 70.

235 So Scheffold 1962, 43 zum Cubiculum (46) der Casa del Labirinto.

236 Heinrich 2002, 66f.

237 So allerdings immer wieder postuliert und in eine Opposition zum ersten Stil gebracht, s. etwa Clarke 1991, 33f.

238 Auch Zanker 2015, 23.

239 Ehrhardt 1991, 35 weist darauf hin, dass die theoretischen Grundlagen der Zentralperspektive bekannt waren.

240 Zum Folgenden (mit anderen Beispielen), s. Wesenberg 1968; weiterhin Engemann 1967, 64. 78; Clarke 1991, 12–19. 43–45; Ling 1991, 23f.

241 Mau 1882, 149–152, bes. 151: „Wenn für die Casettendecke und die Consolen weder die vier Gesichtspunkte, noch der zwischen dem zweiten und dritten Pfeiler festgehalten ist, sondern die Decke von einem noch weiter links, die Consolen alle von einem weiter rechts liegenden Punkte gesehen erscheinen, so ist auch dies nicht etwa Nachlässigkeit und Ungenauigkeit. Vielmehr ist man gar nicht darauf ausgegangen, irgend ein bestimmtes Verfahren, sei es mit einem, sei es mit vier Gesichtspunkten, durchzuführen, sondern hat jeden einzelnen Bestandtheil der Decoration so behandelt, wie es zweckmässig schien, um gerade ihn am besten zur Geltung zu bringen.“; Ehrhardt 1991, 35 argumentiert m. E. in Bezug auf literarische Quellen überzeugend, dass die theoretischen Grundlagen für die Zentral-

Kohärenzzusammenhang verloren²⁴². Die Wandansicht wird in Perspektiven aufgelöst, räumliche Diskontinuität zum Thema gemacht²⁴³. Für einzelne Architekturelemente werden plausible und zugleich ästhetische Ansichten gewählt.

An der Casa del Labirinto hat sich gezeigt, dass sich nicht alle Aufenthaltsräume für eine solche Betrachterorientierung gleichermaßen anboten. In besonders kleinen Räumen wie Cubiculum (41), in denen komplexe Perspektiven nicht funktionieren, hat man eine monumentale, jedoch geschlossene Scheinarchitektur bevorzugt (Ala 7; Triclinium 39). Die Blickführung von der Kline nach draußen wird folglich, wie schon Wesenberg erkannte, vor allem für Räume gewählt, die eine breitgelagerte Türöffnung besitzen (Oeci, Cubicula)²⁴⁴.

Insbesondere in Räumen der Bewegung – Atrium (27) und Peristyl (36) – hat man entweder den ersten Stil beibehalten oder man entschied sich wie in Atrium (3) für eine Decor-Gliederung, welche die geschlossene Wand betont und damit dem Wandaufbau des ersten Stils sehr nahekommt²⁴⁵. Die Höfe erhielten eine geschlossene Rückwand, die imaginativ das Leben vor den Blicken der Außenwelt schützte. Vor allem scheint man in den Höfen einen Decor geschätzt zu haben, der die Dimensionen einer real imaginierten Wand beibehielt²⁴⁶. Dieser Verzicht auf eine betrachterabhängige Perspektive begründet sich nicht zuletzt dadurch, dass die Zahl möglicher Perspektiven für einen sich im Raum bewegenden Betrachter hier unendlich groß ist. Der schlichte, am realen Wandaufbau orientierte Decor war nicht nur leicht zu überblicken, er ließ sich vor allem auch aus den unterschiedlichsten Perspektiven, im Vorübergehen, rezipieren²⁴⁷.

Maßstäblichkeit

Im zweiten Stil hält man an einem konventionellen, in Sockel-, Mittel- und Oberzone gegliederten Wandaufbau fest – und zwar in großen wie in kleinen Räumen. Folglich wird der Maßstab der architektonischen Ordnung jeweils an die Raumgröße angepasst. Dies gilt für Räume mit geschlossener Wand ebenso wie für Räume, auf deren Wänden eine komplexe Scheinarchitektur entfaltet wird.

Im Cubiculum (12) der Casa dei Quattro Stili (I 8,17) mit seinem geschlossenen Wandaufbau behielt man das Stuckgesims des ersten Stils bei, die gemalten Wandquader fallen, der älteren

perspektive zwar bekannt waren, dass die Zentralprojektion aber „nicht mit der theoretischen Wahrnehmungsvorstellung verbunden [worden ist], die einen diskontinuierlichen, uneinheitlichen Raum beinhaltet.“ Barbet 2009, 64: „C'est un fait que la peinture du IIe style utilise la perspective selon des normes particulières: une perspective centrale [...] qui correspond à peu près aux principes modernes dans lesquels, vers un point de fuite central, convergent toutes les lignes, mais cette convergence ne joue que pour un niveau d'observation donné; partie haute et partie basse de la paroi ont leurs lignes qui convergent vers un autre point de fuite, placés sur le même axe vertical mais plus haut et plus bas : c'est la perspective en arête de poisson.“ Bereits Corlàita Scagliarini 1974, 7 erkannte, dass insbesondere der Sockelbereich ein perspektivisches Problem aufwirft; Stinson 2011, 408f. Abb. 3 diskutiert die Fluchtlinien für Alkoven A und B von Raum 16 der Villa dei Misteri. Hier zeigt er, dass auf ein und derselben Wand Konvergenzperspektive und Parallelperspektive eingesetzt werden. Dreidimensionalität wird vor allem in der Oberzone entfaltet.

242 Clarke 1991, 34 allerdings mit einer, wie mir scheint, ahistorischen Bewertung des Phänomens: „Whereas First-Style decoration is logical, the Second Style requires a certain suspension of belief on the part of the viewer.“

243 Mau 1882, 150f. am Beispiel der Westwand von Triclinium (39); erneut Engemann 1967, der dafür den Begriff der asymmetrischen Perspektive einführt; weiterhin Wesenberg 1968; jüngst Hinterhöller-Klein 2015, bes. 24, die von Sukzessionsperspektive spricht.

244 Wesenberg 1968, 102–109; Scagliarini 1974, 9. 23; Clarke 1991, 42–44.

245 Dickmann 1999, 252 hat auf die Traditionhaftigkeit des ersten Stils im Ostatrium und im Peristyl bereits hingewiesen, in seine Interpretation jedoch den zweiten Stil im Westatrium nicht einzubinden gewusst, weil er nur pauschal zwischen ‚traditionellem‘ ersten und ‚modernem‘ zweiten Stil unterschieden hat.

246 Allroggen-Bedel 1993, 146 argumentiert etwas utilitaristisch mit der Raumdisposition am Atrium, die für komplexe Ausblicke keinen Platz geboten hätte. Oberhalb der Türdurchgänge wäre für Durchblicke aber sehr wohl Platz gewesen.

247 Allgemein zum Peristyl-Decor Watts 1987, 262f.; zur Casa del Labirinto etwa Liefvoort 2012, 193.

Tradition folgend, kleinformatig aus. In der benachbarten Ala (13) hingegen, auf die man durch ein Fenster blickt, sind die Quader deutlich größer. Indem beide Räume einer vergleichbaren Farbordnung verpflichtet sind, fällt der Größenunterschied noch einmal klarer ins Auge. In beiden Räumen ist die Mittelzone mit einem zentralen gelben Orthostatenfeld und seitlichen roten Feldern besetzt, jeweils getrennt durch grüne Lisenen²⁴⁸. Ein besonders gutes Beispiel für einen kleinteiligen, mithin der Raumgröße angepassten Raum-Decor stellt Cubiculum (w) der Casa di M. Pupius Rufus (VI 15,5) dar. Die Orthostaten setzen hier tief an und fallen klein aus. Verstärkt wird ihr kleinteiliges Erscheinungsbild dadurch, dass sie ein violettes ‚Inlay‘ erhielten (Abb. 229)²⁴⁹.

Schon in Räumen mit geschlossenem Wandaufbau hat der Decor-Maßstab damit einen unmittelbaren Effekt auf die Raumwahrnehmung. Noch intensiver wird diese Wirkung in Räumen mit Scheinarchitektur. So wird im korinthischen Oecus (43) der Casa del Labirinto eine regelrechte Monumentalarchitektur entfaltet, die in die Tiefe fluchtenden Architekturen der zweiten und dritten Ebene fallen maßstäblich kleiner aus. Die Größenreduktion trägt nicht nur dazu bei, dass der Betrachter die kleineren Architekturen ‚in der Ferne‘ wahrnimmt. Sie hat auch den Effekt, dass man von den Architekturbildern nicht erdrückt wird. Eine besondere Wirkung entfalten illusionistische Architekturen in kleinen Cubicula (42) und (46) mit ihren relativ niedrigen Decken und weiten Raumöffnungen. Indem die Scheinarchitektur hier als Ganzes auf einen kleinen Maßstab reduziert ist, wird der Betrachter von einer kleinteiligen Miniaturarchitektur umgeben²⁵⁰. Indem sich illusionistische Architektur und Maßstäblichkeit miteinander verbinden, steigert sich der Effekt. In kleinen Räumen wirkt die Miniaturarchitektur kostbar, große Räume werden mit einer Atmosphäre von Grandezza angereichert. Beide Gestaltungsformen sind aber perspektivisch auf den Betrachter bezogen und damit in gleich zweifacher Weise auf ihn ‚zugeschnitten‘.

Der Umgang mit Licht

Durch ihre großen Fenster und weiten Raumöffnungen fallen im 1. Jh. v. Chr. große Aufenthaltsräume wie auch kleinere Cubicula deutlich heller als noch zuvor aus. Neu ist zudem der konzeptionelle Umgang mit Licht in der Malerei selbst. Während im ersten Stil das reale Licht, das in den Raum einfiel, die Stuck-Oberflächen modellierte, geht mit der illusionistischen, perspektivischen Malerei des zweiten Stils eine neue Behandlung des malerischen Lichts einher. Dies ist nur konsequent, wird doch durch Licht-Schatten-Effekte eine Plastizität von dreidimensionalen Objekten erreicht. Licht und Schatten modellieren insbesondere die Vor- und Rücksprünge der Architektur, aber auch einzelne architektonische Details. Üblicherweise wurde eine ‚ideale‘ Lichtquelle am Raumeingang angenommen²⁵¹, Realraum und fiktionaler Raum durchdringen sich dadurch noch einmal stärker. Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund erscheint es logisch, in dunklen, rückwärtigen Cubicula auf komplexe, durch Licht und Schatten modellierte Architekturen zu verzichten. Die lichten ‚Ausblicks‘-Architekturen finden sich in hellen Räumen, in denen eine Licht-Schatten-Modellierung auch real plausibel ist. Im entwickelten zweiten Stil sind es dann auch die Objektwelten, die durch Glanzlicht in Szene gesetzt wurden. So wird die Kostbarkeit und Opazität einer Glasschale durch ihren Glanz im (imaginären) Licht noch einmal gesteigert. Auf stringente Licht-Schatten-Effekte wurde jedoch ebenso verzichtet wie auf eine kohärente Perspektive des Wandbildes.

²⁴⁸ PPM I (1990) 847–913 s. v. I 8,17, Casa dei Quattro Stili (F. P. Badoni) 870f. Abb. 41. 42; Gallo 1989, 37.

²⁴⁹ PPM V (1994) 580–621 s. v. VI 15,5, Casa di M. Pupius Rufus (V. Sampaolo) 612f. Abb. 60.

²⁵⁰ Anders Grüner 2004, 144–146, der den zweiten Stil als megalomane Architekturprospekte beschreibt und Höhe ebenso wie Tiefenstaffelung für Grundcharakteristika des zweiten Stils hält.

²⁵¹ Zum folgenden Ascherl 2002, bes. 280 f.



Abb. 203: Casa del Criptoportico (I 6,2), Kryptoporticus, Nordflügel.

Farbigkeit

Verändert hat sich im zweiten Stil nicht nur der Umgang mit realem und malerisch konzipiertem Licht, sondern auch die farbliche Grundstimmung. Hatten im ersten Stil insbesondere in repräsentativen Räumen schwarze Orthostaten die Mittelzone gebildet, während für die polychromen Quaderreihen Gelb, Grün und Violett gewählt wurden, so dominieren nun bei geschlossenen wie bei stark aufgebrochenen Architekturprospekten wärmere Töne – neben Violett auch Gelb/Ocker („Gold“) und Rot. Ein helles Blau kann den Ausblick in den Himmel anzeigen, während Schwarz und Grün deutlich seltener auftreten. Indem diese Farben nicht nur in besonders hellen, sondern auch in den rückwärtigen Räumen zum Einsatz kamen, wurde auf eine noch weitergehende, auf die Architektur Bezug nehmende Differenzierung verzichtet.

Betrachterbezug der Malerei: Das Beispiel der Casa del Criptoportico

Die verschiedenen Effekte, die eine auf den Betrachter hin orientierte illusionistische Malerei zu erzeugen vermochte, sollen im Folgenden am Beispiel von Kryptoportikus (17) und Oecus (22) der Casa del Criptoportico (I 6,2) diskutiert werden²⁵². In dem unterirdischen Prunkkorridor – Kryptoportikus (17) – werden gemalte ithyphallische Hermenpfeiler eingesetzt, um eine pilasterartige Wandgliederung einzuführen (**Abb. 203–204**). Mit Sockel, Hermenschaft und Hermenkopf nehmen sie die gesamte Höhe der Wandzone ein. Durch einen Schattenwurf privilegieren sie eine Ansichtsseite (**Abb. 205**). Sie stehen vor einem roten Pfeiler, der seinerseits einen Schatten wirft. In der Sockelzone verläuft zwischen den Hermen ein perspektivisch gemaltes Mäanderband, das visuelle Kohärenz herstellt und durch seinen Schattenwurf ebenfalls auf eine Ansichtsseite festgelegt ist. Zwischen den Hermen alternieren hochrechteckige, purpurne Orthostaten mit schmalen

²⁵² PPM I (1990) 193–277 s. v. I 6,2, Casa del Criptoportico e Casa del Sacello Iliaco (I. Bragantini) 201–228 Abb. 13–61; Rekonstruktionen bei Spinazzola 1953, 459 Abb. 523; 460 Abb. 524; 463 Abb. 527; zur Passung von Decor und Raumtyp auch Barbet 2009, 74 f.



Abb. 204: Casa del Criptoportico (I 6,2), Kryptoportikus, Westflügel.



Abb. 205: Casa del Criptoportico (I 6,2), Kryptoportikus, Detail Hermes.

weißen Lisenen, wobei die Zahl und Breite der Orthostaten wie auch die Zahl der Lisenen, die den Zwischenraum füllen, variiert wird. Hinter einigen, nicht jedoch allen Hermen sind Girlanden aufgehängt, die vor die Orthostaten und Lisenen herabhängen und dadurch eine gewisse Räumlichkeit suggerieren. Auf die Orthostaten folgen ein lesbisches Kyma, ein von weißen Bändern eingefasster Fries aus quadratischen, marmorierten Platten sowie ein Rankenfries. Alle drei Zonen werden als hinter den Hermen durchlaufend vorgestellt. An die Stelle eines Architekturfrieses tritt



Abb. 206: Casa del Criptoportico (I 6,2), Kryptoportikus, Detail Decke.

ein hoher, gemalter, figürlicher Fries, der den Kampf um Troja in verschiedene Schlachtszenen aufgelöst vorführt. Unterhalb der Fenster ist das Friesband für die Darstellung eines Erotenfrieses unterbrochen. Dieser Wandaufbau nimmt in sehr komplexer Weise auf das architektonische Ambiente und die in dieser Kryptoportikus möglichen Betrachterhaltungen Bezug. Indem sich die Hermenpfeiler auf den beiden Wandseiten nicht exakt gegenüberstehen (Abb. 204), entsteht eine optische Sogwirkung, die den Betrachter durch den unterirdischen Gang führt. Zur illusionistischen Raumerfahrung tragen nicht nur die mit Schattenwurf angegebenen Hermen und der perspektivische Mäander bei, sondern auch die minimal zurücktretenden, flächigen Elemente (Orthostaten, Friesse). Insbesondere die Decke mit ihren perspektivisch zugeschnittenen Kassetten dürfte die Sogwirkung verstärkt haben (**Abb. 206**). Laut Wesenberg ist die perspektivische Wiedergabe von Mäander und Hermen auf zwei verschiedene Bewegungsrichtungen ausgerichtet. Im Ostflügel der Kryptoportikus rechneten sie mit einem Betrachter, der sich von Norden nach Süden bewege, im Nordflügel mit einer Betrachterbewegung von Ost nach West, im Westflügel von Nord nach Süd²⁵³. Ausgangspunkt sei die Treppe, von der aus man in die Kryptoportikus gelangt. Allerdings sieht der Schattenwurf m.E. im Westflügel einen Nutzer vor, der das Haus von Süden her betrat, während die Hermen im Ostflügel den Betrachter zum Oecus (22) hin geleiten. Der Bildfries, der über Kopfhöhe, unterhalb des Deckenansatzes, präsentiert wird, führt thematisch vom Hintereingang auf der Außenwand entlang und auf der Innenwand wieder zurück, ohne jedoch der homerischen Abfolge der Erzählung streng zu folgen²⁵⁴. Decor- und Bildelemente sind folglich auf verschiedene Bewegungsabläufe hin kalkuliert.

Richard Brilliant hat darauf hingewiesen, dass selbst ein aufmerksamer Betrachter kaum den Fries in seiner Gesamtheit betrachtet und verstanden haben dürfte. Lässt er sich jedoch auf eine aufmerksam-intensive Wahrnehmung wenigstens einzelner Episoden ein, verlangsamt oder unterbricht er seine Bewegung. Durch die Bildbetrachtung wird die Portikus wenigstens temporär zum ‚Aufenthaltsraum‘. Mit der Verlagerung der Aufmerksamkeit auf die Frieszone geht die illusionistische Raumwahrnehmung zugunsten einer Bildimmersion verloren. Dann lässt sich die Darstellung als ‚Ausblick‘ in eine mythische Welt verstehen²⁵⁵. Die den Bildfiguren beige-schriebenen, griechischen Inschriften unterlaufen eine solche immersive Wahrnehmung, verstärken aber die inhaltliche Auseinandersetzung mit der Frieszone. Aufgrund der Anbringungshöhe, der geringen Figurengröße und der vielfach problematischen Lichtverhältnisse ist allerdings eine beiläufige Betrachtung wohl der Regelfall gewesen. Die decorative Ausstattung der Portikus rechnet folglich mit verschiedenen, ineinander verschränkten Bewegungsformen, Betrachterhaltungen und Aufmerksamkeitsformen. Indem man in den Portikusflügeln jeweils unterschiedlich mit der Plastizität

²⁵³ Wesenberg 1968, 107 f. Abb. 5; ihm folgend Corlàita Scagliarini 1974, 21.

²⁵⁴ Wesenberg 1968, 108 f.; Brilliant 1994, 62 f.

²⁵⁵ Jones 2019, 79.



Abb. 207: Casa del Criptoportico (I 6,2), Oecus (22).

der Hermen, mit Licht und Schatten umging, wird eine zusätzliche Variation erreicht. Hinzu kommt der Umstand, dass sich der Lichteinfall in Abhängigkeit von Tages- und Jahreszeiten wie auch vom Wetter verschieden ausnahm und dadurch immer neue Wahrnehmungsbedingungen gegeben waren. Insbesondere die hofseitigen Friesbereiche waren an sonnigen Tagen im Gegenlicht kaum sichtbar.

Die Wahrnehmungsoptionen der Portikus waren im Kontrast zum Aufenthaltsraum (22) angelegt, der über Verbindungstüren in die Bewegungssequenz der Kryptoportikus eingebunden war. An seinen Längswänden sowie an der Rückwand im Osten tragen Hermenfiguren ein gemaltes Konsolengesims (**Abb. 207–208**). Die Hermen sind nicht nur detailreicher umgesetzt, ihre Farbgebung ist gegenüber der Kryptoportikus invertiert – dort gelbe Hermen auf rotem Grund, hier rote Hermen auf gelbem Grund²⁵⁶. Über dem gemalten Konsolengesims folgen die in Stuck realisierte Konsolzone und der Deckenansatz²⁵⁷. Stuckdecke, gestucktes Gebälk, gemalte Gebälkzone und gemalte Hermenstützen nehmen optisch aufeinander Bezug, simulieren Tragen und Lasten²⁵⁸. Zugleich spielen sie mit verschiedenen Realitätsebenen²⁵⁹. Die Frieszone besteht aus einer parataktischen Reihung von Klapptürbildern (s. u.). Anders als in den bisher betrachteten Aufenthaltsräumen spielen in Kryptoportikus und Oecus (22) somit Rhythmisierung, Sequenzierung und Parataxe eine entscheidende Rolle.

Der zweite Stil ist demnach sehr konkret auf die Raumwahrnehmung und Raumerfahrung bezogen. Er spielt mit der Illusion, eine Symbiose mit der gebauten Architektur einzugehen. Diese wird allerdings abrupt gestört, da die Wandmalerei nicht auf Tür- und Fensteröffnungen Bezug nimmt²⁶⁰.

²⁵⁶ Corlàita Scagliarini 1974, 27.

²⁵⁷ PPM I (1990) 193–277 s. v. I 6,2, Casa del Criptoportico e Casa del Sacello Iliaco (I. Bragantini) 254–269 Abb. 108–133; Spinazzola 1953, 490 Abb. 557; Rekonstruktionen des Raumes bei Spinazzola 1953, 505 Taf. 8; 521 Taf. 9.

²⁵⁸ Barbet 2009, 41.

²⁵⁹ Squire 2017, 252f.

²⁶⁰ Schmaltz 1989, 225 f. schließt daraus auf einen „formalen Eigenwert“ der Wandbilder.



Abb. 208: Casa del Criptoportico (I 6,2), Oecus (22), Konsolengesims.

2.4 Die neuen Bildkonzepte des zweiten Stils

Der zweite Stil inszeniert in ganz neuartiger Weise Architektur als Bild, das im, mit und gegen den realen Raum erfahrbar wird. Zugleich werden gemalte Architekturen zur ‚Bühne‘ für die Präsentation von Friesen, Bildern, Hermen, Skulpturen oder menschlichen Akteuren. Wand-Decor wird zu einem Ort von Meta-Bildern²⁶¹. Damit treten verschiedene simulierte Medien, Materialitäten und unterschiedliche Modi von Bildlichkeit nebeneinander und in Konkurrenz zueinander.

Dazu sollen zunächst zwei besonders dichte Bildräume der Casa di Obellius Firmus (IX 14,4; Abb. 231) zur Sprache kommen²⁶². Im Oecus (3) fassen Eckpilaster der großen Ordnung den Architekturprospekt an allen Raumecken ein und verbinden so reale Architektur und Architekturbild (**Abb. 209–210**). Auf der dem Eingang gegenüberliegenden Südwand wird das Podium von großen menschlichen Köpfen, die ganz in der Manier des vierten Stils in Ranken auslaufen, in drei Teile untergliedert. In der Mittelzone erhebt sich auf dem Podium eine Ädikulaarchitektur, deren äußere, kannelierte Säulen in die Oberzone ragen und dort einen Architrav mit Gorgonen-Decor tragen. In diesen Bau eingestellt ist eine zurückgesetzte Ädikula mit schmalen Pilastern, die als Rahmung für ein rot eingefasstes, weißgrundiges Bildfeld dienen. Das Bild hebt sich strukturell

²⁶¹ Mitchell 1994; in Bezug auf antike Wandmalerei Moormann 1988; vgl. Wyler 2018, 74 f.; Jones 2019, bes. 4. 52–54.

²⁶² Zum Folgenden PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo).



Abb. 209: Casa di Obellius Firmus (IX 14,4), Oecus (3), Südwand.



Abb. 210: Casa di Obellius Firmus (IX 14,4), Oecus (3), Ostwand.

und kompositionell vom Raum-Decor ab. Es zeigt drei in Mäntel gehüllte, nach rechts gewendete Frauen vor einem Altar, Bäume und Landschaft waren ursprünglich im Hintergrund zu sehen²⁶³. Die Ädikula wird von roten Seitenpaneelen eingefasst, über denen rechteckige, blaugrundige Felder mit Blumenkronen eingefügt sind. In der Oberzone folgen auf den Seiten Bildfelder; eines davon mit der Darstellung von zwei gewandeten Frauen neben einem Altar²⁶⁴. Mit dieser weitgehend geschlossenen Architektur der Raumrückwand ist auf den sich spiegelsymmetrisch entsprechenden Längswänden ein prunkvoller Architekturprospekt kombiniert. Das Podium wird durch Kandelaber und Sirenen, die mit der aufgehenden Architektur korrespondieren, sowie durch Hermen untergliedert. Im Zentrum der Mittelzone fassen zwei rot-weiße Schuppensäulen einen in eine Apsis eingesetzten Türdurchgang ein. Einer der Türflügel ist geöffnet und gibt den Blick auf eine attributlose, unbewegte, statuenhaft wirkende Frauenfigur frei. In der Apsiskalotte werden Schilde und Prunkgefäße präsentiert. Das zu beiden Seiten der zentralen Ädikula vorkröpfende

²⁶³ Identifizierende Attribute sind fortgelassen, sodass m. E. eine spezifischere Deutung als Mythenbild ausscheiden muss. Aufgrund einer Trostgeste allerdings als Elektra gedeutet von Spinazzola 1953, 352; Peters 1963, 32; erneut PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo) 411f. Abb. 88; Jones 2019, 86.

²⁶⁴ Wieder ist eine spezifischere Benennung m. E. nicht möglich. PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo) 410f. Abb. 86.



Abb. 211: Casa di Obellius Firmus (IX 14,4), Cubiculum (5).

Gebälk wird von Holzsäulen gestützt, deren Trommeln alternierend geometrische Motive und Relieffiguren zeigen. Die Rückwand zwischen Türdurchgang und Säulen ist durch halbhohe, rote Scherwände geschlossen, über die hinweg man jeweils auf eine in die Tiefe fluchtende Portikus blickt. Der Zentralbau wird seitlich von zwei vorspringenden Flügelbauten flankiert, deren Gebälk von kannelierten, tuskanischen Säulen getragen wird. Auch ihre Rückwand wird von Scherwänden geschlossen. Zwischen zentralem Baukörper und Flügelbau ist jeweils eine tragische Maske platziert, während auf derselben Höhe auf der Rückwand der Flügelbauten Bildfelder erscheinen. Auf der Ostwand hat sich jenes im linken Flügel erhalten: die Darstellung einer Venus Pompeiana mit Zepter, begleitet von einem fliegenden Eros. Hier treten folglich verschiedene Modi der Architekturausstattung zusammen: am Sockel figürliche Trägerelemente, im Zentrum der Wände Bildfelder und statuenhafte Figuren, in der Oberzone Architekturdurchblicke, Masken und weitere Bildfelder. Die Darstellungen bleiben, von der Venus Pompeiana abgesehen, generisch. Sie erzeugen eine sakrale Raumatmosphäre, ohne sich auf einen spezifischen Kult oder Mythos zu beziehen. Über Masken, Geräte und Schilde werden Verweise auf andere lebensweltliche Sphären hergestellt.

Im benachbarten Cubiculum (5) schließt ein Sockel mit der Darstellung einer Flusslandschaft – Enten bewegen sich zwischen Wasserpflanzen – alle Raumseiten zusammen (**Abb. 211**). Der Raum wird auf diese Weise als naturhafter Lebensraum konzipiert. Auf diesen bildhaft und nicht-architektonisch begriffenen ‚Sockel‘ folgen im Vorraum eine Orthostatenzone und in der Oberzone ein breit gelagertes Bildpaneel, vielleicht ursprünglich mit der Darstellung einer Landschaft. Im Alkoven öffnen sich über einer halbhohe Scherwand gemalte Fensterflügel, die auf beiden Raumseiten den Blick auf eine Frauenfigur freigeben²⁶⁵. Auf der Ostwand berührt eine sitzende Frau den Blatt-Decor einer vor ihr stehenden Säule, während der andere Arm auf einem großen Tympanon ruht. Auf der Gegenseite handelt es sich um eine stehende Frau mit Opfertagen in den Händen, von der Wand hängt ein girlandengeschmücktes Oscillum herab (**Abb. 212**). Beide Bildfelder sind durch Säule

²⁶⁵ Bei Scheibler 1998, 5 Taf. 8,1 als Klapptürbilder. Der Bildcharakter ist hier jedoch m. E. gegenüber einem Ausblick in ein Fenster deutlich zurückgenommen.



Abb. 212: Casa di Obellius Firmus (IX 14,4), Cubiculum (5), Detail Alkoven Westwand.

bzw. Oscillum als Architekturraum konzipiert, in beiden bleibt die Handlung generisch, die Frauen sind nicht näher charakterisiert. Tympanon und Opfertafeln verweisen auf eine sakral-festliche Atmosphäre. Mit den bildhaft inszenierten, in einem Fenster agierenden Frauen wird eine weitere Möglichkeit gefunden, Ausblick und Bild, Bild-Realität und Bild-Fiktion, aufeinander zu beziehen.

An Oecus (3) und Cubiculum (5) der Casa di Obellius Firmus zeigt sich beispielhaft, wie bildhafte Aus- und Durchblicke, figürliche Stützen (Hermen/Karyatiden), in Bezug zur Architektur inszenierte Bildobjekte, gerahmte Bildfelder, Statuen und ‚real‘ imaginierte Akteure in ein reizvolles Wechselspiel treten. Im Folgenden sollen einzelne Aspekte der Bildkonzeption und Bildinszenierung näher betrachtet werden.

Zuvorderst wird gemalte **Architektur zum Träger von figürlichem Bauschmuck**: von Architekturfriese und figürlichen Kapitellen. In der Casa del Labirinto sind es ein Wagenrennen (Architekturfries in Oecus 40), Eroten (Kapitellzone Oecus 43) und Greifen (Architekturfries in Cubiculum 42). Solche architektonischen Elemente vermögen aus der Architekturlogik ausbrechen – die Greifen können den ‚Rahmen‘, der durch die Frieszunge gegeben ist, sprengen (Abb. 167), der vegetabile Säulen-Decor vermag sich zu verselbständigen (Abb. 168). Dadurch wird jedoch zugleich die Bildlichkeit infragegestellt; die Bildelemente beanspruchen einen anderen, konkreteren Realitätsstatus²⁶⁶.

Besonders spektakulär fällt Architektur aus, wenn ihre **Stützelemente als Hermen bzw. Karyatiden** skulptural gestaltet sind. Sie sind Teil der architektonischen Raumlagerung, als dreidimensional gedachte Skulpturen ziehen sie aber die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Einen besonders ungewöhnlichen Fall haben wir mit Cubiculum (42) der Casa del Labirinto kennengelernt, dessen Gebälk von monumentalen Seekentauren getragen wird. Diese allerdings sind so agil, dass man sie für ‚reale‘ Wesen halten mag, die in den Raum eindringen, die Bildlogik sprengen. Andernorts nehmen sich die figürlichen Stützelemente ‚gezähmter‘ aus. Am Beispiel von Kryptoportikus und Oecus (22) der Casa del Criptoportico (I 6,2) sahen wir, wie figürliche Stützen zur Rhythmisierung eines Raumes eingesetzt werden konnten (Abb. 204. 205. 207), Vergleichbares findet sich auch in anderen Prunkräumen. In Oecus (12) der Casa di M. Caesius Blandus (VII 1,40) treten vor eine geschlossene Mittelzone Karyatiden, die das Gebälk tragen und dabei eine üppige Blatt- und Fruchtgirlande halten (**Abb. 213**)²⁶⁷. Sie verleihen der Wand eine vertikal-parataktische Gliederung. Indem sie auf einen hohen Sockel gestellt sind, überragen die etwa lebensgroßen Figuren den im Raum befindlichen, stehenden Betrachter erheblich. Wie im Oecus (22) der Casa del Criptoportico tragen sie eine Frieszone mit Klapptürbildern. Im Tablinum (o2) der Casa di N.

²⁶⁶ In diesem Sinne kann man von Metalepse sprechen; s. am Beispiel von ‚verlebendigten‘ Gebälkstützen der Villa dei Misterii – Wyler 2018, 77.

²⁶⁷ PPM VI (1996) 380–458 s. v. VII 1,40, Casa di M. Caesius Blandus (I. Bragantini) 414 Abb. 72.



Abb. 213: Casa di M. Caesius Blandus (VII 1,40), Oecus (12).



Abb. 214: Casa di Sutoria Primigenia (I 13,2), Cubiculum (6), Ostwand, sandalenlösende Venus auf zentralem Orthostat nur schemenhaft erkennbar.

Popidius Priscus (VII 2,20.40) sind es Hermen (erhalten ist unter anderem eine Satyrherme mit Oinochoe und Fruchtkorb), die in den Interkolumnien einer Portikus auf kostbaren, Marmor imitierenden Sockeln vor die geschlossene Rückwand gesetzt sind²⁶⁸. Damit lässt sich gleich für mehrere Aufenthaltsräume zeigen, dass die Mittelzone für die Platzierung von Statuen, sei es in Gestalt von Skulpturen, Hermen oder Karyatiden, genutzt wurde.

Wie bereits im ersten Stil können auch im zweiten Stil (nunmehr gemalte) **Architekturelemente als Bildgrund** für figürliche Darstellungen dienen. Im Cubiculum (6) der Casa di Sutoria Primigenia (I 13,2) wird der mittige, senkrecht gestellte, gelbe Orthostat der Rückwand für die Darstellung einer sandalenlösenden Venus in Anspruch genommen (**Abb. 214**)²⁶⁹. Das Bildelement

²⁶⁸ PPM VI (1996) 615–658 s. v. VII 2,20.40, Casa di N. Popidius Priscus (V. Sampaolo) 636 Abb. 41.

²⁶⁹ PPM II (1990) 860–881 s. v. I 13,2, Casa di Sutoria Primigenia (O. Bardelli Mondini – V. Sampaolo) 863 Abb. 2–3; Gallo 1994, 34–37. Taf. 10c; Taf. 14a mit einer Rekonstruktion des Raumes; Heinrich 2002, 85.



Abb. 215: Casa del Sacello Illiaco (I 6,4), Cubiculum (q), Ostwand.

betont die Raumachse und umgekehrt lenkt die axialsymmetrische Architekturkomposition die Aufmerksamkeit auf dieses Mittelbild. Der Status des Orthostaten nimmt sich ambivalent aus, er ist Architekturelement und Bildgrund zugleich.

Eine andere Form von Bildlichkeit wird in **Pinax-Bildern** vorgeführt, die in ihrer Monochromie an Reliefplatten erinnern haben mögen. In Cubiculum (46) der Casa del Labirinto besetzen monochrome Pinakes mit der Darstellung von Büstenfiguren und ithyphallischen Zwergen im Alkoven die Zone oberhalb der Orthostaten (Abb. 176). Im monochrom roten Cubiculum (q) der Casa del Sacello Illiaco (I 6,4; **Abb. 215**), das über den Prunkoecus (p) zugänglich war²⁷⁰, befinden sich im Alkoven etwas über Augenhöhe eines stehenden Betrachters weiß gerahmte, rotgrundige Pinakes. Sie zeigen Bacchus und Ariadne sowie einen Doppelaulos spielenden Satyr, dem ein gelagerter Silen lauscht. Über einer Frieszone folgen in der Oberzone hochrechteckige Felder, in denen wieder auf rotem Grund skulpturhaft aufgefaste Figuren stehen. Im Vorraum sind in dieser Zone, etwas nach oben versetzt, Masken und weitere Bildfelder platziert. Die oberen Wandzonen werden dadurch zu einer regelrechten Relief-Pinakothek.

Im späteren zweiten Stil werden weitere Optionen für die Präsentation von gerahmten Bildern entwickelt. Ein kontinuierlicher, **polychromer Bildfries** erscheint in der Oberzone der Kryptoportikus der Casa del Criptoportico (I 6,2; Abb. 205). Er erzeugt die Illusion eines langen, architektonischen Relieffrieses mit der Darstellung des Kampfes um Troja. Die einzelnen Szenen werden über einen durchlaufenden Landschaftshintergrund zusammengeschlossen. Bildbeischriften, die nur in Nahsicht lesbar sind, vereindeutigen das Bildverständnis.

Während in der auf Bewegung angelegten Kryptoportikus ein Fries gezeigt wird, der im Abschreiten erfahrbar wird, wählte man für Oecus (22) und Frigidarium (20) – d. h. für Räume, die zum längeren Verweilen vorgesehen waren – andere Bildoptionen. In Oecus (22) treten an die Stelle des Frieses in Aufsicht dargestellte **Klapptürbilder** (Abb. 207)²⁷¹. Mit malerischen Mitteln wird die

²⁷⁰ Spinazzola 1953, bes. 549 f.

²⁷¹ Ausführlich Scheibler 1998, 1. 9–14; zu weiteren Beispielen auch Gasser 1982.

Illusion erzeugt, ein geöffneter Holzrahmen gebe den Blick auf ein ‚Bild‘ frei. Diese Form der Rahmung erlaubt es, das Bild als Fenster zu konzipieren, das einen Ausblick in eine ‚andere‘ Welt ermöglicht²⁷². Das Fenster wird gewissermaßen als Ursituation des (bewussten) Blickens aufgefasst. Die dergestalt gerahmten Pinakes zeigen verschiedenste Sujets, u. a. eine Wagenszene mit Flötenspielerin, eine Victoria(?)-Szene, eine Gesprächs- bzw. Abschiedsszene mit Charon im Hintergrund, ein Silensbankett, oder auch ein ‚Stillleben‘ mit Früchten und Hahn. Diese additiv komponierten Bildinhalte²⁷³ rufen, ohne auf spezifische Mythen zu rekurren, eine Welt des religiös gestimmten Festes, auch des Luxus auf. Klapptürbilder können jedoch nicht nur friesartig gereiht werden, sondern wie in Cubiculum (5) der Casa di Obellius Firmus (IX 14,4; Abb. 211) auch als ‚Ausblick‘ über einer Scherwand platziert sein.

Mit dem Übergang zum dritten Stil wird die **architektonische Rahmung eines Tafelbildes** zum zentralen Gegenstand des Wandbildes²⁷⁴. Meist handelt es sich um eine Mittelädikula, die ein (bisweilen mythologisch aufgeladenes) Landschaftsbild einfasst. Die Wahrnehmung kann sich in diesen Fällen auf den Wand-Decor als Ganzes, auf das Bild als Tafelbild, aber auch auf den Ausblick, den das Bild bietet, richten. Je nach Aufmerksamkeitslage kommen verschiedene Wirklichkeitsebenen in den Blick. Besonders instruktiv ist die bereits bei Mau beschriebene Ostwand (ähnlich die Westwand) von Exedra (y) der Casa degli Epigrammi Greci (V 1,18.11.12; **Abb. 216**)²⁷⁵. Eine Ädikula, die auf einem vorkröpfenden Sockel steht, trägt ein Gebälk mit Giebel. Die Tiefe der Architektur ist zurückgenommen, hinter den Frontsäulen ist die in Gelbbraun angegebene Rückwand der Ädikula sichtbar (bei Mau als Holzbohlen beschrieben). Auf zwei Drittel der Höhe verläuft ein ornamentalisiertes ‚Gebälk‘, über das hinweg man in den blauen Himmel blickt. Darunter fassen zwei gestaffelte Rahmen das großformatige ‚Bildfeld‘ mit der Darstellung einer sakralidyllischen Landschaft ein²⁷⁶. Von innen nach außen folgen auf eine sehr schmale violette Linie ein breiterer schwarzer Streifen, der einen inneren Rahmen angibt, sowie eine violette und eine hellviolette Rahmenlinie. Dabei ist die violette Linie als Schatten des hellvioletten Rahmens gemeint, da sie sich nur oben und an der rechten Seite befindet (links ist der Streifen hell). Es wird also eine plastische Bildfeldrahmung simuliert. Die Darstellung (und Vorstellung) eines gerahmten Bildes wird jedoch dadurch verunklärt, dass der Rahmen unten ausgelassen und durch einen schwarzgrundigen Ornamentstreifen (aus Blüten und Delfinen) ersetzt ist, der nicht nur im Bereich der Ädikula verläuft, sondern sich ‚hinter‘ den Ädikulasäulen auf den Seitenfeldern fortsetzt. Das Bild lässt sich folglich auch als ‚Ausblick‘ in eine sakralidyllisch geprägte Landschaft lesen²⁷⁷. Damit wird das Changieren zwischen zwei Seherfahrungen – der Wahrnehmung des Bildes als Objekt („seeing-as“) und der Wahrnehmung des Bildgegenstandes („seeing-in“) – regelrecht in Szene gesetzt²⁷⁸.

272 Ein solches Bildverständnis ist in der Renaissance theoretisiert worden, insbesondere bei Alberti [1435] 2011, bes. § 19; vgl. Grave 2015, 35–43.

273 Rostovtzeff 1927, 55–98 als Ensemble, das auf dionysische Mysterien verweise; vorsichtiger Scheibler 1998, 3. 9–14; ebenfalls mit der Annahme einer thematischen und stilistischen Kohärenz des Bildensembles Ghedini – Salvo 2015, bes. 112f.

274 Mau 1882, 161–174; Leach 2004, 132f.; Jones 2019, 69f.

275 Mau 1902, 193: „Auf jeder Seite steht zwischen Vorder- und Hinterecke [der Ädikula] eine senkrechte Holzbohle, und an diesen, hinter ihnen, ist die Bildtafel befestigt. Die eigentliche Tafel, auf der die Darstellung von einem schmalen gelben und einem breiteren schwarzen Streifen eingefasst ist, erscheint eingelassen in einen etwas vorspringenden hellvioletten Rahmen. Nur unten sind Einfassung und Rahmen durch einen über die ganze Wand hinlaufenden Ornamentstreifen verdeckt; [...] Über dem oberen Rahmen läuft ein Fries und ein Gesims – der Rahmen fungiert als Epistyl – und über diesem ein Ornamentstreifen. Mit dieser Einfassung reicht aber das Bild nicht hinauf bis an das Gebälk des Pavillons; es bleibt ein Zwischenraum, der hellblau ausgefüllt ist, als sähe man hier den Himmel.“ Eine ausführliche Beschreibung erneut bei Strocka 1995, 274, der jedoch auf die von Mau aufgeworfenen Probleme nicht explizit Bezug nimmt.

276 Ausführlich zum Bildthema Strocka 1995, 284f.

277 Zur Entwicklung des mythischen Mittelbildes über die Idee des Ausblicks, s. Ehrhardt 1991, 29.

278 Zum Doppelcharakter des Bildes an sich und zum Aspekt des ‚seeing-in‘, s. Wollheim 2003; s. S. 541 Anm. 51.



Abb. 216: Casa degli Epigrammi Greci (V 1,18.11.12), Exedra (y), Ostwand.

Anders nimmt sich die Gestaltung der dem Eingang gegenüberliegenden Nordwand aus. Das mittige Bildfeld mit der Darstellung des sitzenden Homer besitzt einen allseitig umlaufenden, braunen Passepartout-Rahmen. Seitlich wird dieses Bildfeld von zwei nochmals anders gerahmten Opferdarstellungen flankiert, die durch beigeschriebene Epigramme spezifiziert werden (links erhalten). Schon innerhalb eines Raumes werden verschiedene ‚Rahmenkonzepte‘ in Kontrast zueinander erprobt und damit ein reizvolles Spiel mit Bildlichkeit an sich entfaltet. Darin manifestiert sich, dass der Rahmung (und der gezielten Auslassung von Rahmung) nun eine entscheidende Bedeutung zukommt.

Ein anders gerahmtes ‚Bild‘ findet sich im Frigidarium (20) der Casa del Criptoportico (I 6,2). Auf den Langseiten des Raumes im Norden und Süden entwickelt sich ein axialsymmetrisch angelegter, zweigeschossiger Bühnenprospekt. Er füllt die gesamte Raumhöhe, die gemalten Architekturglieder sind deshalb auf eine Unteransicht hin konzipiert. Auf der Nordseite (**Abb. 217**) nimmt das Zentrum eine Ädikula ein, die den ‚Durchblick‘ auf eine bildhaft inszenierte, sakralidyllische Landschaft mit einer Artemis-Statuette ‚rahmt‘²⁷⁹. Indem neben der auffälligen Architekturrahmung weitere Rahmenlinien ausgelassen sind, wird das ‚Bild‘ noch stärker als Ausblick in eine Landschaft wahrgenommen.

Im Frigidarium (20) zeigt sich darüber hinaus ein großes Interesse an der komplexen **Ver-schränkung von realen Akteuren, gemalten Akteuren und gemalten Skulpturen**. Auf der Südwand befindet sich ein nischenförmiger, rundbogiger Raumzugang (**Abb. 218**), der in ein gemaltes Architektursystem integriert wird²⁸⁰. In diesem Fall nehmen Scheinarchitektur und Raumöffnung konkret aufeinander Bezug. Dadurch ergibt sich ein besonderer Effekt. Das fiktive Architektursystem rahmt denjenigen, der den Raum wie eine Bühne betritt. Dieser Effekt wird auf der gegenüberliegenden Wand ‚verdoppelt‘. Mit dem Türdurchgang korrespondiert die zentrale Ädikula, die ein Landschaftsbild fasst. Vor allem aber wird die Scheinarchitektur von Statuen und Menschen ‚bevölkert‘. Im Erdgeschoss sind in die seitlichen Öffnungen Figuren eingestellt, die zwischen Skulptur und Akteur changieren, während sich auf den Balkonen des Obergeschosses zwei Personen miteinander unterhalten, die als ‚reale‘ Figuren vorgeführt werden²⁸¹. Der Eintretende sieht sich folglich mit Figuren konfrontiert, die jeweils unterschiedliche ‚Realitätsgrade‘ beanspruchen und wird zugleich selbst Teil dieses Spiels.

Mit dem Frigidarium (20) der Casa del Criptoportico haben wir ein erstes Beispiel für die Repräsentation von Skulpturen und skulpturhaft erscheinenden Figuren kennengelernt. Dieser Darstellungsmodus lässt sich anhand weiterer Beispiele noch differenzierter fassen. Stehen die Figuren auf Sockeln, sind sie eindeutig als **Statuen** charakterisiert. Fehlt ein solcher, sind Menschen bzw. Götter gemeint, doch sie changieren in ihrer reduzierten Beweglichkeit zwischen statuenhafter Erscheinung und menschlicher Aktion. Im Cubiculum (M) der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3)²⁸² wird auf der dem Eingang gegenüberliegenden Südwand die Mittelzone von einer rotgrundigen Mittel-Ädikula eingenommen. In ihrem Zentrum ist ein großer Volutenkrater platziert, während zu den Seiten jeweils Sockel mit zwei wild springenden Pferdestatuen dargestellt sind, die den Ädikularahmen sprengen. Die Sockel weisen sie als Statuen aus, doch sorgt ihre Dynamik für eine maximale Verlebendigung.

Häufiger noch wird die Architektur zur Bühne für die **Inszenierung von statuenhaft konzipierten Akteuren**. In Cubiculum (42) der Casa del Labirinto tritt in die Architektur, von der Seite kommend, eine Frau hinein (Abb. 166). Ihre Platzierung korrespondiert mit den real in den Raum Eintretenden. In der Casa di M. Fabius Rufus (VII 16 [Ins. Occ.],22) trifft der ins Cubiculum (71) Eintretende auf eine bekrönte Venus mit Amor, die auf der gegenüberliegenden Wand aus einer halb geöffneten Tür im Wandzentrum heraustritt (**Abb. 219**)²⁸³. Die Bildfigur betritt und belebt somit den realen Raum, weil unter den Raumnutzern, ebenso dynamisiert sie das Wand-Bild. Im

²⁷⁹ Heute weitgehend verloren, der Bildcharakter der Darstellung ist daher schwerlich bestimmbar; s. Peters 1963, 24.

²⁸⁰ Siehe zu den hier entfalteten metaleptischen Strategien auch Wyler 2018, 81–83.

²⁸¹ Die Deutung bei Leach 1982, 156, die hier von einer Anspielung auf eine Theatersituation ausgeht, greift m.E. zu kurz.

²⁸² PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 204 Abb. 27; Esposito 2004, 51–59 sieht in Cubiculum (M) eine Restaurierung von Malereien zweiten Stils in der Zeit des vierten Stils.

²⁸³ PPM VII (1997) 947–1125 s. v. VII 16 [Ins. Occ.],22, Casa di M. Fabius Rufus (I. Bragantini) 1106–1108 Abb. 317. 318; vgl. Barbet 2009, 45.



Abb. 217: Casa del Criptoportico (I 6,2), Frigidarium (20), Nordseite.



Abb. 218: Casa del Criptoportico (I 6,2), Frigidarium (20), Südseite.



Abb. 219: Casa di M. Fabius Rufus (VII 16 [Ins. Occ.], 22), Cubiculum (71).



Abb. 220: Domus VI 17 [Ins. Occ.], 41, Bibliotheksraum (18).

Bibliotheksraum (18) der Domus VI 17 [Ins. Occ.], 41 wird die illusionistische Architektur zur Rahmung für Dichter und Denker, die dadurch wie auf einer Theaterbühne erscheinen (**Abb. 220**)²⁸⁴.

²⁸⁴ PPM VI (1996) 10–43 s. v. VI 17 [Ins. Occ.], 41 (V. Sampaolo) 37 Abb. 58; De Simone 2006, 60–65.



Abb. 221: Casa del Sacello Iliaco (I 6,4), Oecus (p), Blick vom (späteren) Zugang im Nordwesten auf die Ostwand.

Eine weitere Steigerung der Bildgröße und Bilddichte ist in den großformatigen **Megalographien** erreicht. Solche Bildzyklen sind insbesondere aus extraurbanen Villen wie der Villa dei Misteri und der Villa von Boscoreale bekannt. Ein besonders prunkvolles innerstädtisches Beispiel findet sich im Oecus (p) der Casa del Sacello Iliaco (I 6,4), die in der Zeit des zweiten Stils mit der Casa del Criptoportico einen großen, zusammenhängenden Hauskomplex bildete²⁸⁵. Oecus (p) betrat man in dieser Phase von Süden her. Sein Vorraum weist eine einfache Feldergliederung auf, während im Klinenbereich auf allen drei Wänden eine großformatige Megalographie gezeigt wird (**Abb. 221**). Die dem ursprünglichen Eingang gegenüberliegende Nordwand nimmt ein sitzender Philosoph vor einem Globus ein, während auf beiden Seitenwänden zwei riesenhafte Elefanten, geführt von Eroten, von einem Kandelaber getrennt werden²⁸⁶. Die Elefantenkörper erdrücken den Betrachter geradezu, und doch sind sie ‚gezähmt‘ durch die kleinen Eroten, die sie gefügig machen. Im Tablinum (6) der Domus VI 17 [Ins. Occ.],⁴¹ haben sich von der Megalographie der Mittelzone nur sporadische Reste erhalten – ein sandalenbekleideter, monumentaler Fuß und ein Schiffssporn (**Abb. 222**)²⁸⁷. Diese Bildelemente waren auf die Podiumsgliederung und damit auf die architektonische Wandstruktur bezogen. Folglich rechnen auch Megalographien mit bestimmten Betrachterperspektiven: Schiffssporn und Fuß setzen einen eintretenden Betrachter voraus. Befindet sich der Akteur im Tablinum, werden die Dimensionen der Wandmalerei haptisch erlebbar. Die auf einem hohen Sockel platzierten, lebensgroß dargestellten Figuren überragen ihn deutlich und verleihen dem ohnehin großen Raum eine monumentale Wirkung²⁸⁸. Keine der erhaltenen Megalographien ist an einem anderen Ort wiederholt worden, in keinem Fall erschließt sich der Sinn ganz unmittel-

²⁸⁵ Spinazzola 1953, bes. 437; De Albentis 1990, 196; Pesando 1997, 35; Dickmann 1999, 81–83; man wird die Casa del Criptoportico (I 6,2) in dieser Phase daher sicher nicht als einfaches Haus beschreiben, das zwar eine reiche Ausstattung, aber eine nur begrenzte Fläche besessen hätte (so Zanker 1995, 82).

²⁸⁶ Zur Eingangssituation Spinazzola 1953, 549f.; PPM I (1990) 280–329 s. v. I 6,4, Casa del Sacello Iliaco (I. Bragantini) 324f. Abb. 76. 77.

²⁸⁷ PPM VI (1996) 10–43 s. v. VI 17 [Ins. Occ.],⁴¹ (V. Sampaolo) 17 Abb. 20. 21; De Simone 2006, 51f.

²⁸⁸ Bragantini 1995, 176: „Nelle megalografie i personaggi sono rappresentati in modo da sembrare realmente presenti nell’ambiente [...]“; s. Barbet 2009, 52f.



Abb. 222: Domus VI 17 [Ins. Occ.], 41, Tablinum (6).

bar. Es käme daher gerade bei dieser Bildgattung infrage, dass sie in besonderer Weise auf spezifische Aussageabsichten der Auftraggeber zugeschnitten war²⁸⁹.

2.5 Architektur und Bild: eine Zusammenfassung

Das große Interesse des zweiten Stils an Betrachterperspektiven findet seinen prägnantesten Ausdruck in den illusionistisch-fiktiven Architekturprospekten. Perspektivische Verkürzungen, spezifische Ansichtsseiten wie auch der Umgang mit Licht und Schatten legen den Betrachter auf eine ‚Haltung‘ fest. Architektonische Schauarchitekturen setzen folglich einen statischen Betrachter und mit ihm einen bestimmten ‚Standpunkt‘ voraus. Die wahrnehmbaren Architektur-Bilder changieren zwischen Durchblick und Bildhaftigkeit und rekurrieren damit letztlich auf ein Vorverständnis von Bildlichkeit²⁹⁰.

Gerade solche komplexen Architekturen fungieren besonders häufig als Bild-Ort. Die Perspektivierung von Architektur bringt offensichtlich ein Interesse an Bildlichkeit per se mit sich. An den Wänden wird mit ganz unterschiedlichen Bildformen und imaginierten Bildmedien experimentiert:

²⁸⁹ Ausführlich Allroggen-Bedel 2008, bes. 41.

²⁹⁰ Vergleichbare Überlegungen stellt Grave 2015, bes. 11 für die Architekturdarstellungen in Renaissance-Bildern an.

Skulpturen, Klapptürbilder, Architekturfriese, in die Wand ‚eingelassene‘ Relief-Pinakes, Megalographien oder Tafelbilder. Die Simulation verschiedener Bildobjekte changiert zwischen einer Wahrnehmung des Bild-Gegenstandes als ‚real‘ vorhanden, der Wahrnehmung als ‚realem‘ Bildobjekt an der Wand und einer Wahrnehmung als Teil des Decor-Systems²⁹¹. Man experimentiert mit verschiedenen Bildkonzepten und Erzählformen. Es liegt am Betrachter und seiner Aufmerksamkeitslage, auf welchen Betrachtungsmodus er sich einstellt – und inwieweit er sich dem Oszillieren zwischen den Ebenen hingibt.

Die Engführung von Architekturbild und Bildkonzept wird zum Ende des zweiten Stils aufgegeben. Die architektonische Logik wird immer stärker aufgelöst, die Architekturen ornamentalisiert. Damit geht einher, dass man den strengen Betrachterbezug zurücknimmt: Die Wände unterliegen nunmehr einer abstrakten, gänzlich auf die Raumachsen bezogenen Gliederung. Dadurch erst wird es möglich, die Bilder aus ihrer engen Architekturbildung zu lösen, ‚in den Vordergrund‘ treten zu lassen.

2.6 Wand-Decor im räumlichen Kontext: Differenzierung von Raumtypen

Die verschiedenen Wandschemata des zweiten Stils eröffnen umfassende Möglichkeiten der visuellen Differenzierung. Dies betrifft nicht allein den Grad an architektonischer Komplexität, sondern auch den Umgang mit architektonischen Details, Materialluxus, Objekten und Bildelementen. Während die einfach gestalteten Wände in ihrer Wirkung jenen des ersten Stils sehr nahekommen, fordern die illusionistischen Architekturprospekte mit ihrer reichen ‚Möblierung‘ eine neue Betrachterintensität ein. Das Auge benötigt Zeit, bis es die komplexen Perspektiven und die aufwendig gestalteten Details wahrgenommen hat – etwa Säuleninkrustationen, figürliche Friese oder Prunkkapitelle. Die Wandmalereien vermögen in Details zu zerfallen²⁹² und immer wieder aufs Neue zusammengesetzt zu werden. Wandmalerei gewinnt einen neuen Unterhaltungswert, erlaubt einen „geistigen Lustgewinn“²⁹³. Solche komplexen Gestaltungsformen sind daher nicht in Räumen des Übergangs und der Bewegung (Atrien und Peristylen) zu erwarten, sondern dort, wo man von einem längeren Aufenthalt ausgehen kann (Triclinia, Oeci, Cubicula). Betrachten wir dazu die kontextuelle Verwendung des Decors näher.

Schon im ersten Stil unterschied sich die Ausstattung von Räumen der Bewegung (Fauces, Atrien, Peristyle) von jener der Aufenthaltsräume. Mit dem zweiten Stil erlaubt die stärkere Ausdifferenzierung von Gestaltungsoptionen eine deutlich spezifischere Bezugnahme auf räumliche Situationen²⁹⁴. Allerdings ging damit keine strikte visuelle ‚Hierarchisierung‘ von Räumen einher. Raum-Decor bediente nicht nur bestimmte Nutzungs- und Repräsentationsfunktionen²⁹⁵, sondern nahm auch auf das architektonische Setting²⁹⁶ und auf Blickszenarien Bezug.

Der geschlossene Architekturraum: Atrium und Peristyl

In einigen besonders prunkvollen Häusern hat man in den Hofbereichen den ersten Stil erhalten. Dies gilt neben dem Ostatrium und Peristyl der Casa del Labirinto auch für das Atrium der Domus

²⁹¹ Jones 2019, 55 betont den Bruch zwischen den verschiedenen repräsentierten Ebenen.

²⁹² Anders Grüner 2004, 142, der ausschließlich die Gesamtwirkung der Darstellungen betont.

²⁹³ Mit dieser Formulierung Grüner 2004, 70; ähnlich bereits Tybout 1989, 356.

²⁹⁴ In dieser allgemeinen Weise schon vielfach beobachtet, s. Clarke 1991, 48; Tybout 1993, 48.

²⁹⁵ So Barbet 2009, bes. 58.

²⁹⁶ Tybout 1993, 40 sieht eine Abhängigkeit von Decor-Aufwand und Abgeschiedenheit innerhalb eines Gebäudekomplexes. So erkläre sich der besonders aufwendige Decor von Cubicula gerade im Verhältnis zu benachbarten Triclinia; ähnlich Dickmann 1999, 249.



Abb. 223: Casa delle nozze d'argento (V 2,i), Atrium (d), Nordost-Ecke.

I 8,18²⁹⁷, für das Westatrium und die Peristyle der Casa del Fauno (VI 12) sowie für die Atrien der Casa di Sallustio (VI 6) und der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3)²⁹⁸. Als besonders traditionelles Ausstattungselement vermochte er die Altehrwürdigkeit von Haus und Familie (*gravitas; mos maiorum*) in Szene zu setzen²⁹⁹. Mit den geschlossenen Wandprospekten ist jedoch keine ‚einfache‘ Decor-Weise gemeint³⁰⁰, sondern eine dem Hof-Ambiente in besonderer Weise angemessene Decor-Form, die sich für eine Wahrnehmung aus verschiedenen Perspektiven anbot. Auch die visuell strukturierende Funktion des ersten Stils wurde geschätzt. So behielt man am Atrium die Pilastereinfassung der ganz auf den Hof geöffneten Räume bei. Waren Stuckpilaster nicht mehr intakt, konnten sie neu hergestellt werden³⁰¹. So gehören die Stuckpilaster, die Tablinum (i) der Casa di M. Pupius Rufus (VI 15,5) atriumsseitig einzufassen, vermutlich in die Phase des zweiten Stils³⁰².

Bei den im zweiten Stil neu ausgemalten Atrien hat man meist das Schema einer geschlossenen Wand gewählt – mit stehenden Orthostaten, jedoch ohne vorgestellte Säulen³⁰³. Dies gilt für das im zweiten Stil neu ausgemalte Westatrium der Casa del Labirinto, weiterhin für das tetrastyle Atrium (d) der Casa delle nozze d'argento (V 2,i; Plan 15; **Abb. 223**)³⁰⁴, für Atrium (27) der Casa di Obellius

²⁹⁷ PPM I (1990) 914–918 s. v. I 8,18 (V. Sampaolo) 914.

²⁹⁸ Laidlaw 1985, 45f.; Wallace-Hadrill 1988, 70; Wallace-Hadrill 1990, 181–184; Oriolo – Zanier 2011 mit einer Zusammenstellung. Sie heben auf die relative Seltenheit von Decorationen im ersten Stil in Peristylhöfen ab, während diese im Atrium, dem Ort, an dem Status und Dignitas zelebriert werden, häufiger auftreten.

²⁹⁹ So etwa Laidlaw 1985, 45; Dickmann 1999, 252f.; Tybout 2001, 52; Oriolo – Zanier 2011, 494.

³⁰⁰ So allerdings Tybout 1993, der dies als Ausdruck einer Geringschätzung nicht geladener Besucher begreift: „Ein nicht-eingeladener Besucher, dessen Bewegungsfreiheit sich auf das Vorderhaus, also Vestibulum und Atrium, manchmal auch das Tablinum, das Peristyl und einige anschließende Empfangsräume, beschränkte, bekam nur geschlossene Wände zu Gesicht.“

³⁰¹ Etwa Casa di Cerere (I 9,13), s. PPM II (1990) 172–229 s. v. I 9,13, Casa di Cerere (M. de Vos) 182f. Abb. 14–17; 186 Abb. 21.

³⁰² Sie wären dann zeitgleich mit dem Paviment des Raumes; s. PPM V (1994) 580–621 s. v. VI 15,5, Casa di M. Pupius Rufus (V. Sampaolo) 593 Abb. 26.

³⁰³ Ausführlich Mau 1882, 139f.

³⁰⁴ PPM III (1991) 676–772 s. v. V 2,i, Casa delle nozze d'argento (F. P. Badoni – F. Narciso) 684–687 Abb. 11–20; weiterhin Beyen 1960, 65f. Abb. 19; zu den beiden Ausstattungsphasen im Atrium im Detail Heinrich 2002, 92f.



Abb. 224: Domus VI 17 [Ins. Occ.], 41, Atrium (2), Eingangswand.

Firmus (IX 14,4; Abb. 231)³⁰⁵, für Atrium (2) der Casa dei cinque scheletri (VI 10,2)³⁰⁶ und auch für das kleine Atrium (1) der Casa del Marinaio (VII 15,2), wo die schwarzen Orthostaten, die mit grünen Lisenen alternieren, zudem der geringen Raumgröße angepasst sind³⁰⁷. Ob dieses dem ersten Stil verwandte Schema als traditionell wahrgenommen wurde, muss offenbleiben³⁰⁸. Wie der erste Stil reagierte es auf die vielfältigen Perspektiven, die sich auf die Atriumswände ergeben konnten. Anstelle einer illusionistischen Malerei, die bestimmte Perspektiven privilegiert, hat man eine ‚multiperspektivisch‘ wahrnehmbare, geschlossene Wand vorgezogen³⁰⁹. Damit wurde es zugleich möglich, den Atriumraum als geschlossenen Innenraum im Zentrum des Hauses zu charakterisieren und das Peristyl als von geschlossenen Wandelgängen umhegten, geschützten Raum vorzustellen.

Nur im Ausnahmefall entschied man sich in den Atrien für eine vertikale Säulengliederung. So wurden an den Rückwänden des tetrastylem Atriums (2) der Domus VI 17 [Ins. Occ.], 41 gemalte Säulen auf ein hohes, verkröpftes Podium gestellt (**Abb. 224**)³¹⁰. Die Säulen betonten dadurch die Vertikale, führten den Blick in die Höhe. Reale und gemalte Säulen zielen damit auf denselben

³⁰⁵ PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo) 478f. Abb. 199–201.

³⁰⁶ Rossi 2006, 59 – allerdings schlecht erhalten.

³⁰⁷ PPM VII (1997) 704–765 s. v. VII 15,2, Casa del Marinaio (V. Sampaolo) 732f. Abb. 56.

³⁰⁸ So etwa Bragantini 1995, 182f.

³⁰⁹ Tybout 1993, 47 formuliert die Hypothese, die Geschlossenheit der Atriumswände könne auch die Privatheit der an das Atrium angrenzenden Räume signalisieren. Dies ist jedoch nicht unproblematisch – wird diese Gestaltungsweise doch auch für Peristylwände gewählt.

³¹⁰ PPM VI (1996) 10–43 s. v. VI 17 [Ins. Occ.], 41 (V. Sampaolo) 11f. Abb. 1–5; die Säulen des Atriums sind nachträglich, jedoch laut De Simone 2006, 45–47 aufgrund der Bautechnik – ein allerdings vages Kriterium – gleichzeitig mit der Wandmalerei.

visuellen Effekt, treten aber zugleich in Konkurrenz zueinander. Während die gemalten Säulen der Eingangsseite im Osten auf die realen Säulen des Atriums fluchteten, scheinen die gemalten Säulen der Seitenwände im Norden und Süden in keiner Achsbeziehung zu den realen Säulen zu stehen. Eine noch aufwendigere Gestaltung wurde für das Atrium der Domus VI 17 [Ins. Occ.],¹⁰ gewählt. Nach einer Zeichnung von Mazois aus dem Jahr 1824 waren auf den Wandabschnitten zwischen den Türdurchgängen unterlebensgroße Statuen auf rotem Grund dargestellt³¹¹. Als repetitive Elemente erlaubten sie eine oberflächliche Wahrnehmung, der Betrachter konnte sich in sie aber auch vertiefen. Das Atrium wurde zu einem repräsentativen, mit Statuen ausgestatteten Ort.

Im Gegensatz dazu konnte der Wand-Decor im Atrium aber auch ausgesprochen einfach ausfallen und aus einem einfachen Linien-Decor bestehen. So folgen im Hof der Domus VI 7,1 auf einen Cocciopesto-Sockel eine weiße Mittel- und Oberzone³¹².

Die sehr unterschiedlichen Decor-Formen und -Qualitäten verbindet, dass sie eine geschlossene Wand vorstellen und auf eine illusionistische Raumöffnung verzichten. Der Decor trägt damit den vielschichtigen Betrachterhaltungen und Nutzungsformen Rechnung, die für ein Atrium vorauszusetzen sind.

Die auf das Atrium geöffneten Prunkräume: Alae und Tablina

Den geschlossenen Wandaufbau hat man, derselben Logik folgend, auch für die ganz auf das Atrium geöffneten Alae und Tablina gewählt. In Ala (13) der Casa dei Quattro Stili (I 8,17) wird die Mittelzone durch rote stehende Orthostatenplatten und grüne Lisenen untergliedert. Allein auf der Rückwand markiert eine gelbe Lisene das Zentrum der Wand. Darüber folgen Fries und Quaderzonen, die eine geschlossene Gebälk- und Mauerzone vorstellen³¹³.

In besonders prunkvollen Atrien kann sich die Gestaltung von Alae und Tablinum aufwendiger ausnehmen. Am Atrium der Domus VI 17 [Ins. Occ.],⁴¹³¹⁴, in dem ausnahmsweise Säulen vor die Wand treten, sind die Alae als geschlossene Räume konzipiert (**Abb. 225**), jedoch durch Bildelemente aufgewertet. Zudem wurde auf eine farbliche Korrespondenz geachtet: Im Atrium stehen die Säulen vor purpurnen Flächen, die Alae besitzen purpurne Orthostatenfelder. In Tablinum (6) wird eine ausgesprochen aufwendige Megalographie entfaltet.

Häufiger jedoch wurden Alae und Tablina gegenüber dem Atriumsraum dadurch aufgewertet, dass Säulen vor die sonst geschlossene Wand traten. Dies gilt für Ala (7) am Westatrium der Casa del Labirinto sowie für Ala (f) der Casa di Cerere (I 9,13)³¹⁵. Auch das Tablinum (19) der Casa di Obellius Firmus (IX 14,4; Abb. 231)³¹⁶ besitzt eine geschlossene Wand, vor der auf einem gelben Podium vegetabile Säulen stehen (**Abb. 226**). In Tablinum (10) der Domus I 15,1 hängen von den Pilastern Girlanden mit bunten Bändern herab³¹⁷.

311 Allroggen-Bedel 1976, 146. 171. 175 Abb. 8; Strocka 1991, 116 Anm. 639; Dickmann 1999, 124 fälschlich als VI 17,40-41.

312 PPM IV (1993) 362–364 s. v. VI 7,1 (I. Bragantini) 363f. Abb. 1–6; einen ausgesprochen einfachen, schematischen Decor erhielt Cubiculum (e) der Casa di Trebius Valens (III 2,1). Auf einen schwarzen Sockel folgt hier eine weiß-gründige, durch blaue und rote Rahmenlinien in Paneele strukturierte Mittelzone; s. PPM III (1991) 341–391 s. v. III 2,1, Casa detta di Trebius Valens (I. Bragantini) 354 Abb. 17–19. In der Domus VI 2,17 besitzt Atrium (2) einen sehr einfachen Decor. Auf einen schwarzen Sockel und eine gelbe Faszie folgt eine weiße Mittelzone; s. PPM IV (1993) 221–227 s. v. VI 2,17 (V. Sampaolo) 224f. Abb. 6.

313 PPM I (1990) 847–913 s. v. I 8,17, Casa dei Quattro Stili (F. P. Badoni) 874 Abb. 46. 47; ausführlich Heinrich 2002, 77f.; zur Farbigkeit Gallo 1989, 36.

314 PPM VI (1996) 10–43 s. v. VI 17 [Ins. Occ.],⁴¹ (V. Sampaolo) 11f. Abb. 1–5; De Simone 2006, 46f.

315 PPM II (1990) 172–229 s. v. I 9,13, Casa di Cerere (M. de Vos) 201 Abb. 45; Heinrich 2002, 81.

316 PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo) 462–467 Abb. 176–181.

317 PPM II (1990) 954–962 s. v. I 15,1 (A. De Simone – V. Sampaolo) 962 Abb. 14. 15.



Abb. 225: Domus VI 17 [Ins. Occ.], 41, Ala (5), Ostwand.



Abb. 226: Casa di Obellius Firmus (IX 14,4), Tablinum (19), Westwand.

Die verschiedenen Fälle zeigen, dass man die auf das Atrium geöffneten Räume zwar mit einer graduell hochwertigeren Ausstattung belegte, ohne dass diese jedoch aus der ‚geschlossenen‘ Ästhetik des Atriumraumes ausbrachen.

Peristyle: Rhythmisierete Portiken und herausgehobene Rückwände

Für die Portiken der Peristyle, die nicht weniger als die Atrien auf Bewegung angelegt sind, gelten ähnliche Decor-Prinzipien. In einigen Fällen hat man an der traditionellen Pilastergliederung, wie sie der erste Stil kannte, festgehalten. Neben den schon aufgeführten Beispielen gilt dies für die Casa della nave Europa (I 15,3; Plan 10)³¹⁸. Andernorts hat man diese Gliederungsform mit den malerischen Mitteln des zweiten Stils umgesetzt. Im Peristyl (h) der Casa di M. Gavius Rufus (VII 2,16-17; Plan 19) sind vor eine schwarze Wand gemalte Säulen gestellt, die mit den Vollsäulen des Peristyls korrespondieren³¹⁹. Besonders eindrucksvoll zeigt sich eine solche Gliederungsvor-

³¹⁸ Datierung in den zweiten Stil bei Oriolo – Zanier 2011, 483f.

³¹⁹ PPM VI (1996) 530–585 s. v. VII 2,26-17, Casa di M. Gavius Rufus (V. Sampaolo) 553 Abb. 34. 39.

stellung in der abgesenkten Kryptoportikus mit ihren Hermenpfeilern, die in der Casa del Criptoportico (I 6,2; Abb. 203–205) den Gartenbereich umgibt. An den Peristylrückwänden konnte aber auch eine einfache, geschlossene Wand ‚dargestellt‘ werden³²⁰. In allen Fällen erreicht der repetitive Decor der Hofrückwände (vertikale Türen in Atrien, Pilaster/Hermen in den Portiken) eine Rhythmisierung der Wandflächen.

Bisweilen hat man schon im zweiten Stil eine Wandgestaltung gewählt, die das parataktische Gliederungsschema zugunsten einer Gartendarstellung aufgibt. Auf der Rückwand von Garten (s) der Casa di Sextus Pompeius Axiochus (VI 13,19; **Abb. 227**)³²¹ wird über einem marmorierten Sockel mit der megalographischen Darstellung eines Paradeisos experimentiert. Die heute fast gänzlich verlorene Wandmalerei zeigte unter anderem den Kampf zwischen einem Elefanten und einer Schlange. In der Oberzone schließen sich sechs, durch Stuckeinfassungen herausgehobene Rundbogen- und Rechtecknischen an, die dem Garten eine rhythmische Struktur verleihen und ebenfalls eine Ausmalung besitzen, unter anderem mit Erosen³²². Der Gartenkontext wurde durch die dargestellte nilotische, heiter belebte Landschaft visuell und konzeptionell erweitert³²³. Hier begegnet ein früher Fall einer intermediären Verschränkung von realem und wirklichem Garten. Üblicherweise wählte man für die Rückwände von Atrien und Peristylen aber einen Decor, der eine geschlossene Wand ‚erzeugte‘.

Decor-Spektrum der Aufenthaltsräume

Für die Ausstattung von Aufenthaltsräumen stand ein großes Spektrum an Decor-Formen zur Verfügung. Es reicht von geschlossenen Wänden, die dem Erscheinungsbild von Räumen ersten Stils verwandt sind, bis hin zu komplexen Architektur-Durchblicken. Alle vier Architekturschemata kommen in allen Raumgrößen vor, die Variationen können durch die Integration von Bildobjekten noch weitergeführt werden. Ebenso wenig sind die Wandlösungen davon abhängig, ob eine Untergliederung in Vorraum und Klinenbereich vorgenommen ist oder nicht. Kommen komplexere Scheinarchitekturen (Schemata 2-4) zur Darstellung, so tragen die vor die Wand tretenden Säulen zu einer zusätzlichen Raumstrukturierung bei. Sie betonen die zentrale Längsachse des Raumes, während sie an den Seitenwänden entweder in den Dienst einer asymmetrischen Raumgliederung in Vorraum und Hauptraum treten oder eine axialsymmetrische Struktur erzeugen. Seltener stellen sie einen gleichartig-parataktischen Rhythmus her. Eine gewisse Differenzierung ergibt sich aus der Lage der Aufenthaltsräume. Es sind vor allem Räume mit einem Ausblick ins Grüne, sei es das Peristyl oder die Landschaft, in denen aufwendige gemalte Aus- und Durchblicke sowie die verschiedensten Bildkonzepte entfaltet werden.

320 In der Casa di Successus (I 9,3) ist eine geschlossene Wand ohne Pilastergliederung vage auf einem Grabungsfoto erkennbar, s. PPM I (1990) 942–963 s. v. I 9,3, Casa di Successus (F. P. Badoni) 960 f. Abb. 31; Heinrich 2002, 78.

321 PPM V (1994) 202–239 s. v. VI 13,19, Casa di Sextus Pompeius Axiochus (V. Sampaolo) 232–236 Abb. 61–68.

322 PPM V (1994) 202–239 s. v. VI 13,19, Casa di Sextus Pompeius Axiochus (V. Sampaolo) 236–238 Abb. 62–67. Mau 1875, 190 f. zunächst mit einer Zuweisung zum ersten Stil, in einer späteren Publikation dann zum zweiten Stil (Mau 1882, 87). Letztere Zuweisung hat sich durchgesetzt, s. Laidlaw 1985, 213; Oriolo – Zanier 2011, 482 f. Für die Megalographie (mit nilotischem Fries und Athleten) an der nördlichen Rückwand des Gartens (34) der Casa di Ma. Castricius (VII 16 [Ins. Occ.], 17) wurde eine Datierung in den zweiten Stil erwogen, jüngst aber eine Zuweisung zum vierten Stil durchgesetzt, s. PPM VII (1997) 887–946 s. v. VII 16 [Ins. Occ.], 17, Casa di Ma. Castricius (I. Bragantini) 940–946 Abb. 123–140; mit plausibler Argumentation für eine Zuweisung zum vierten Stil Varriale 2006b, 424. 491–502.

323 Eine gut erhaltene ‚Gartenmegalographie‘ des späten zweiten Stils stellen die Odysseefresken dar; vgl. O’Sullivan 2007, bes. 507 f., der die Gestaltungsprinzipien mit den illusionistischen Architekturbildern zweiten Stils parallelisiert.



Abb. 227: Casa di Sextus Pompeius Axiochus (VI 13,19), Garten (s), Ostwand.



Abb. 228: Casa di Obellius Firmus (IX 14,4), Cubiculum (15), Westabschnitt der Nordwand.

Die verschiedenen Ausstattungformen lassen ganz unterschiedliche Raumatmosphären entstehen. Schlaglichtartig soll dies noch einmal an drei Beispielen verdeutlicht werden. Im kleinen Cubiculum (15) der Casa di Obellius Firmus (IX 14,4; Abb. 231)³²⁴ trennt ein gemalter Pilaster unterschiedliche geschlossene Wandsysteme in Klingenbereich und Vorraum (**Abb. 228**). Die Oberzone des Klingenbereichs füllt ein besonders auffälliges Bildpaneel. Cubiculum (w) der Casa di M. Pupius Rufus (VI 15,5) hingegen erhielt einen gänzlich geschlossenen, bilderlosen Decor, der dafür sehr kleinteilig ausfiel, prunkvolle Materialien imitierte und den Raum parataktisch organisierte

³²⁴ PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo) 436–456 Abb. 129–163.

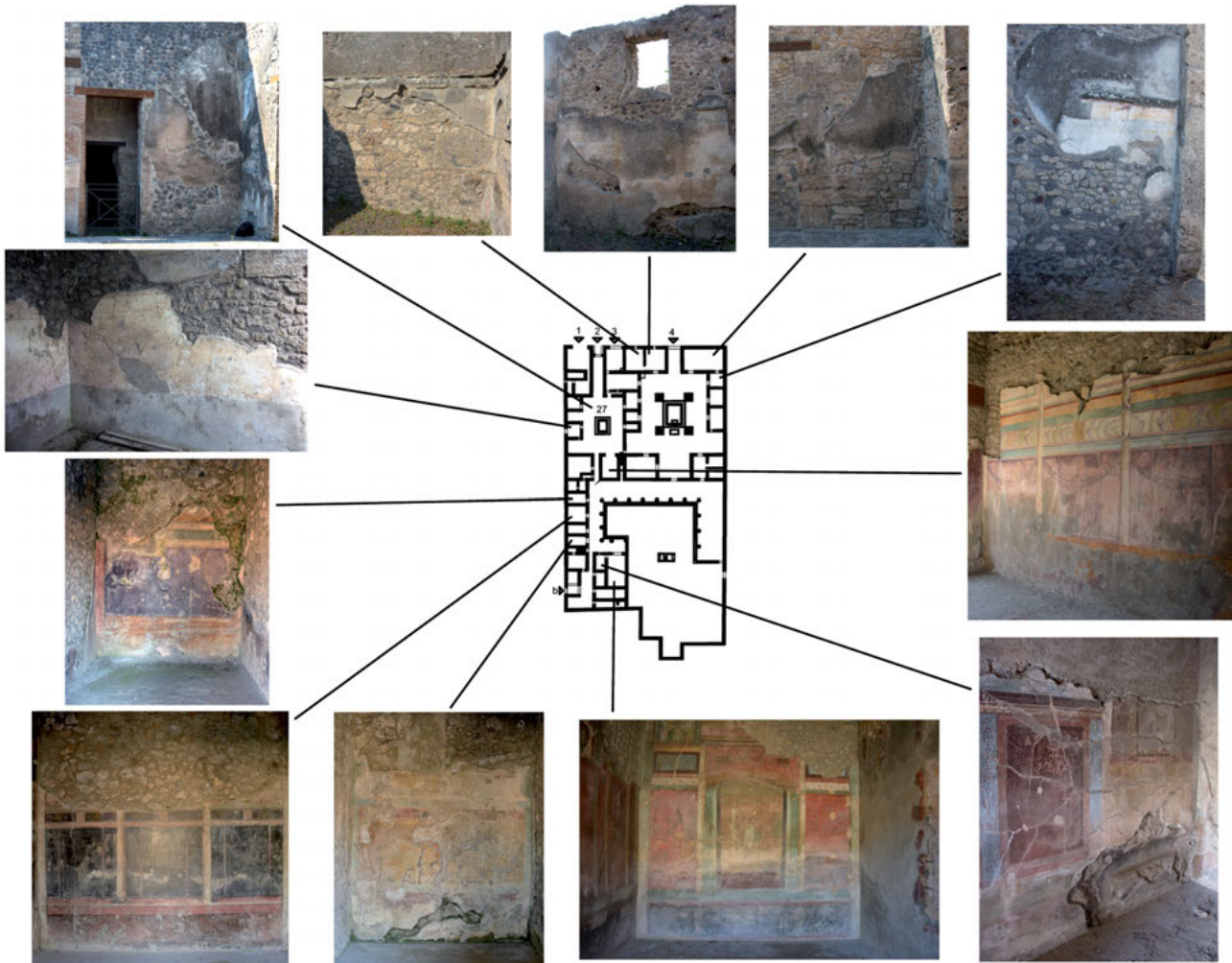


Abb. 229: Casa di M. Pupius Rufus (VI 15,5), Cubiculum (w).



Abb. 230: Casa di Obellius Firmus (IX 14,4), Oecus (14), Rückwand im Westen.

(**Abb. 229**). Wieder anders fällt die parataktische Wirkung bei Oecus (14) am Peristyl (42) der Casa di Obellius Firmus (IX 14,4; Abb. 231) aus, der wie ein säulenumstandener Innenraum erscheint (**Abb. 230**). Vergleicht man mit diesen drei ‚geschlossenen‘ Wandsystemen nun noch einmal die prunkvoll geöffneten Schauarchitekturen, dann werden die verschiedenartigen Ausstattungsoptionen besonders offensichtlich.



2.7 Atmosphärische Differenzierungen: Raum- und Decor-Ensembles

Die Betrachtung von Ausstattungsformen in Abhängigkeit spezifischer Nutzungsformationen führt zu einem ausgesprochen komplexen Ergebnis. Zwar wählte man für Räume der Bewegung aus optischen Gründen einen geschlossenen Wandaufbau. Schon hier waren jedoch große Variationen möglich. Noch stärker schöpfte man die Variationsmöglichkeiten in Aufenthaltsräumen aus. Für sie waren von geschlossenen Formen des Wandaufbaus bis zu spektakulären Schauarchitekturen (Schema 1-4) alle Ausstattungsoptionen denkbar. Eine ähnlich große Bandbreite ergibt sich für Thermalräume.

Die Verwendungslogiken der Ausstattungsformen sollen im Folgenden anhand von drei Häusern konkretisiert werden, aus denen einzelne Ausstattungselemente bereits zur Sprache kamen. Mit der Casa di Obellius Firmus (IX 14,4) wird ein großes Haus vorgestellt, dessen Decor ein breites Spektrum abdeckt, sodass Räume mit ganz verschiedenartigen Raumqualitäten entstehen. Dies gilt auch für den Umgang mit Wandmalerei im Hanghaus VI 17 [Ins. Occ.], 41. Damit soll die kleinere Casa di Cerere (I 9,13) kontrastiert werden, in der das Decor-Spektrum deutlich enger ausfällt.

Abb. 231: Casa di Obellius Firmus, Grundriss mit Wandmalereien.

Große Stadthäuser

Mit der Casa del Labirinto in ihrem Anspruch vergleichbar ist die **Casa di Obellius Firmus** (IX 14,4; **Abb. 231**)³²⁵. Am Übergang vom 2. zum 1. Jh. v. Chr. waren zwei ursprünglich separate Atriumhäuser zusammengelegt worden³²⁶. Als das Haus im zweiten Stil eine neue Ausstattung erhielt, akzentuierte der Decor die verschiedenen Bereiche des Hauses: tetrastyles Ostatrium (B), tuskanisches Westatrium (27) und den rückwärtigen Peristylbereich (42).

Die Räume am Ostatrium (B) – Cubiculum (C) mit dem großen Triclinium (D) sowie Triclinium (33/34) – verfügen über einen geschlossenen Wandaufbau mit Sockelzone, Podium, Orthostaten und Quaderreihen. Auch am tuskanischen Westatrium (27) wählte man ein geschlossenes Wandschema, wobei die angrenzenden Räume hier stärker differenziert wurden. Das Atrium selbst besitzt einen braun marmorierten Sockel, auf den eine grüne Faszie, schwarze Orthostaten, eine Quaderreihe, ein Fries und eine Gebälkzone folgen. Wandaufbau und Farbigkeiten machen deutliche Anleihen beim ersten Stil. Die Alae liegen ungewöhnlicher Weise beide auf der Westseite des Hofes und sind damit Teil einer Raumreihe. Sie wurden nicht als Pendants behandelt. Während man Ala (20) im ersten Stil beließ, wurde Ala (22) im zweiten Stil ausgemalt. Ihr Wandaufbau ist dem des Atriums verwandt. Auf einen schwarzen Sockel folgt ein grünes Podium, die Mittelzone besteht aus schwarzen Paneelen. Durch seinen Decor besonders herausgehoben ist Tablinum (19), von dem aus man durch ein großes Fenster auf Peristyl (42) blickt. Hier treten aufwendige, vegetabile Säulen, an denen Girlanden aufgehängt sind, vor die geschlossene Wand. Dies bedeutete jedoch nicht, dass man für die geschlossenen Cubicula am Westatrium einen ähnlich prächtigen Decor gewählt hätte, im Gegenteil: Cubiculum (21) wurde im schematischen zweiten Stil ausgemalt. Der Sockel ist rosa, in der weißen Mittelzone sind die Felder durch schwarze Linien getrennt, es folgt eine in roten Linien angegebene Reihe von Tafelfeldern. An das Epistyl mit Zahnschnitt schließt die weiße Oberzone an.

Die Räume am rückwärtigen Peristyl (42) sind durchgängig aufwendiger ausgestattet. Mit Oecus (3) und Cubiculum (5) liegt auf der Südseite eine Prunkraumgruppe, von der aus man auf den Garten bzw. die Säulenkonnade blickt. Der Decor trägt zusätzlich zur Aufwertung der beiden Räume bei. Oecus (3) zeichnet sich durch symmetrisch angelegte Architekturprospekte auf den Langseiten aus, in deren Zentrum eine halb geöffnete Tür den Blick auf eine Statue freigibt (Abb. 210). Auf der dem Eingang gegenüberliegenden Wandseite fasst eine Ädikula eine Darstellung von Opfernden ein (Abb. 209). Ein imponierender Architekturprospekt verbindet sich hier mit der Präsentation von Bildern und Bildelementen. Im benachbarten Cubiculum (5) schließt ein einheitlicher Sockel mit der Darstellung einer Flusslandschaft Vorraum und Alkoven zusammen (Abb. 211). Im Alkoven blickt man in der Oberzone durch geöffnete Fensterläden auf Frauenfiguren (Abb. 212). Für diese beiden Räume sind somit spektakuläre Architektur- und Bildformen gewählt worden, die das Auge unterhalten. Die Raumsequenz auf der Westseite des Peristyls fällt demgegenüber einfacher aus. Man verzichtete auf komplexe Architekturen und Durchblicke, die Wände bleiben geschlossen; einzelne Bildelemente finden sich aber auch hier. In den Cubicula (12) und (15) wurde zwischen Vorraum und Alkoven unterschieden. Dabei ist in Cubiculum (12) im Alkoven ein Fries mit pickenden Vögeln eingefügt, während man auf den Seitenwänden des Alkovens von Cubiculum (15) in der Oberzone durch ein geöffnetes Fenster auf ein Landschaftsbild blickte (Abb. 228). Im aufwendiger ausgestatteten Oecus (14) sind auf das vorkröpfende Podium unkannelierte Säulen gestellt (Abb. 230). In der Oberzone befinden sich große, geöffnete Fenster, in denen Vögel hocken. Von der tiefen Laibung hängen Girlanden herab.

An der Casa di Obellius Firmus bestätigt sich die Beobachtung, dass man in den Höfen einen geschlossenen Wandaufbau bevorzugte, während man bei dunklen Wohnräumen an den Atrien

³²⁵ Zum Folgenden PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo).

³²⁶ Dickmann 1999, 78f.

auf perspektivische Durchblicke und komplexe Bildelemente verzichtete. Besonders herausgehoben ist mit Tablinum (19) ein Raum, der über einen Blick in das Atrium und in das rückwärtige Peristyl verfügt. Der Wandaufbau bleibt jedoch wie am Atrium geschlossen. Am Peristyl (42) werden Oecus (3) und Cubiculum (5) durch illusionistische Architekturmalerei und spektakuläre Bildfindungen besonders aufgewertet, während die Räume der Westseite weniger aufwendig ausfallen. Auch unter diesen wird jedoch eine Differenzierung eingeführt – Oecus (14) ist gegenüber den benachbarten Cubicula herausgehoben. Die durch Malerei erzeugte, decorative Ordnung wird nicht durch die Pavimente orchestriert: Die Cubicula (12), (13) und (15) besitzen Opera signina mit Tessera-Decor, in allen anderen Fällen handelt es sich um einen Cocciopesto mit polychromen und/oder weißen Kalksplittern.

Für die um 50 v. Chr. errichtete **Domus VI 17 [Ins. Occ.],41³²⁷** stellt sich die Frage, inwieweit die Decor-Ordnung auf die spezifische architektonische Situation des Hanghauses Bezug nimmt. Tatsächlich zeichnet sich die Domus im Vergleich mit zeitgleichen ebenerdigen Häusern durch einen besonders prunkvoll ausgestatteten Atriumsbereich aus (**Abb. 232**). Im Atrium (2) kontrastiert das schwarze Mosaik mit großen, weißen Tessera-Reihen mit der polychromen Wandbemalung. Vor die geschlossene purpurfarbene Wand sind gelbe Säulen gesetzt und verleihen dem Atrium im Vergleich zu anderen Höfen der Zeit einen besonders repräsentativen Anstrich (**Abb. 224**). Die Alae waren durch ein Schwellpaviment – in Ala (8) hat sich eine schwarze Girlande auf weißem Grund erhalten – vom dunklen Paviment des Atriums abgesetzt. Der Wand-Decor scheint wenigstens auf den ersten Blick gegenüber dem Atrium zurückgenommen. Er ist einem geschlossenen Aufbau verpflichtet, doch entfaltet er seinen Reiz in der Nabsicht. In beiden Alae folgt auf die Orthostaten-Tafeln und das Gesims ein rotgrundiger Fries mit pickenden Vögeln (**Abb. 225**). Als monumentaler Prunkraum, der sich zum Atrium ebenso wie über eine Portikus zur Aussichtsterrasse öffnet, ist Tablinum (6) gestaltet (**Abb. 222**). Es gehört zu den seltenen Räumen, die mit einer Megalographie ausgestattet wurden. In dieser Prachtentfaltung ist das Atrium der Domus VI 17 [Ins. Occ.],41 geradezu singulär. Man darf den Grund vielleicht darin suchen, dass dem Haus ein Peristyl – mithin ein zweiter Hof, an dem Prunk entfaltet werden konnte – fehlt, da hier an dessen Stelle eine Aussichtsterrasse tritt.

Von der Prachtentfaltung am Atrium profitierten die angrenzenden Wohnräume zumindest in gewissem Umfang. In dem durch sein Mosaikpaviment in Vorraum und Alkoven gegliederten Triclinium (4) besteht die Sockelzone aus einer Bogenarkade, durch die man auf ein Wasserambiente blickt. Auf dem verkröpften Podium entwickelt sich eine Scheinarchitektur; zur Mittelädikula gehören Säulen, zwischen denen ein Thymiaterion oder Kandelaber vor geschlossener Tür platziert war. Ob der Raum in der Oberzone einen Architekturdurchblick besaß, lässt sich nicht mehr sagen. Cubiculum (7), mit Opus signinum, besitzt hingegen einen einfacheren, geschlossenen, monochrom gelben Wandaufbau, der in seiner Kleinteiligkeit der Raumgröße angepasst ist. Während Cubiculum (7) somit der gängigen Ausstattungspraxis für Räume am Atrium folgt, nimmt sich Triclinium (4) ausgesprochen aufwendig aus.

Noch einmal gesteigert ist der Ausstattungsprunk in den Räumen, die sich nördlich an das Tablinum anschließen und ganz auf Portikus (21)/Aussichtsterrasse (22) und damit auf die Landschaft geöffnet sind. Es handelt sich um Cubiculum (17), Bibliothek (18) und Triclinium (20), alle drei über einen Durchgang miteinander verbunden, auf der Nordseite des Tablinums, sowie um Triclinium (15) auf dessen Südseite.

In Cubiculum (17) stellte das (verlorene) schwarz-weiße Mosaik eine Gliederung in Vorraum und einen Klinenbereich her³²⁸, die von den Wandbildern nicht aufgenommen wird (**Abb. 199–200**). Alle Raumseiten werden durch einen gelben, vorkröpfenden Sockel zusammengeschlossen,

³²⁷ Zur Gleichzeitigkeit der Malereien zweiten Stils, s. Strocka 1993, 348f.; zum Folgenden PPM VI (1996) 10–43 s. v. VI 17 [Ins. Occ.],41 (V. Sampaolo); Strocka 1993; De Simone 2006, 46–67.

³²⁸ Strocka 1991, 339, bes. **Abb. 7** mit alten Beschreibungen, Zeichnungen und Rekonstruktion.

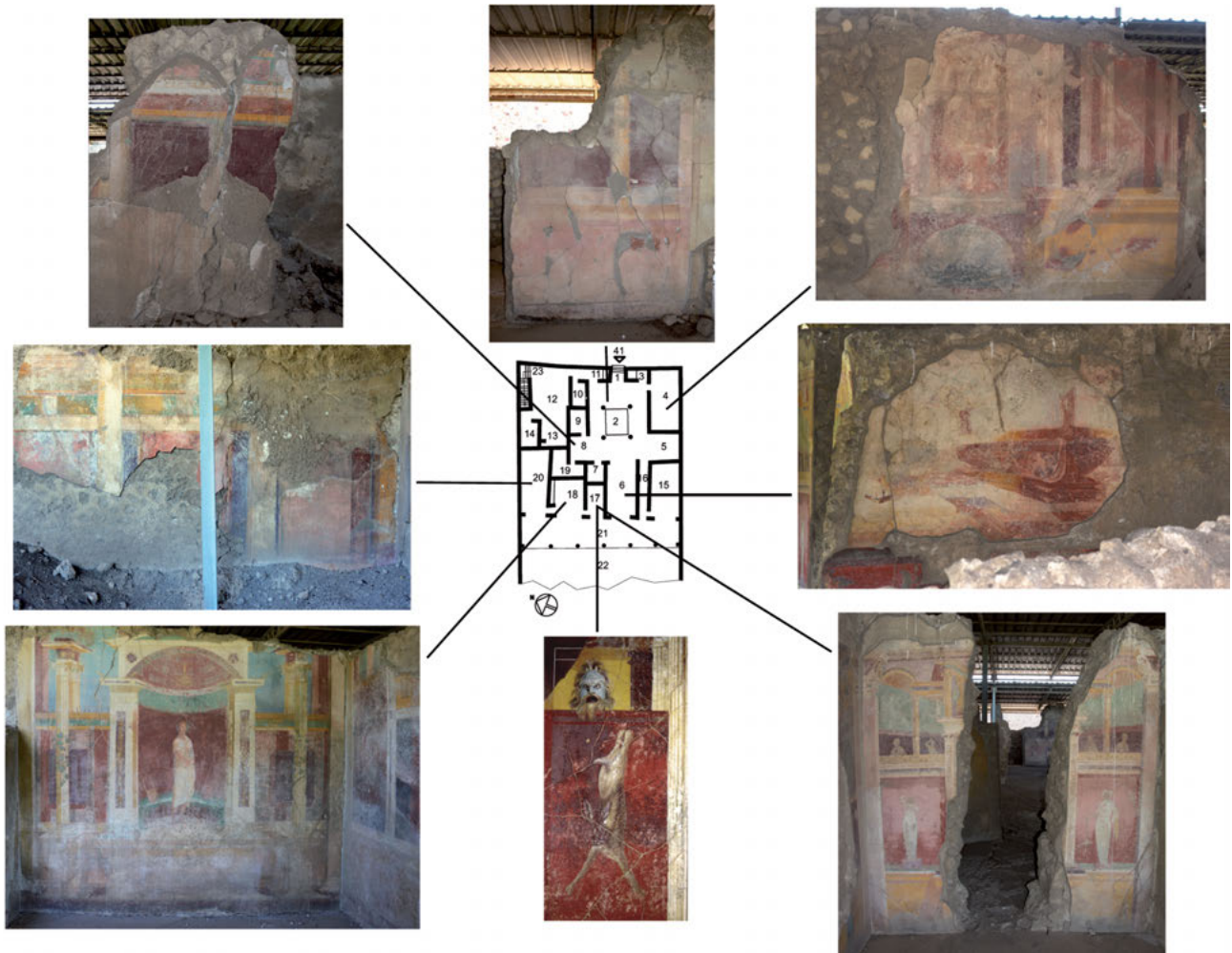


Abb. 232: Domus VI 17 [Ins. Occ.],41, Erdgeschoss-Grundriss mit Wandmalereien.

vor dem ein Wasserlauf mit Wasserpflanzen angegeben ist. Auf der Rückwand im Osten trägt er eine Pfeilerädikula, die ein ‚Bild‘ einer sakralidyllischen Landschaft mit Altar, Herme und Kantharos sowie einer dionysischen Figur mit Thyrsos (Neapel, NM 9258) rahmt³²⁹. Das Dionysische findet hier Gestalt in einer kultisch aufgeladenen Landschaftsszene³³⁰. Seitlich schließen sich an die Zentralädikula Scherwände an, vor denen gesockelte Hermen stehen – eine Anadyomene und ein Satyr (?). Oberhalb der Scherwände folgt eine Balustrade, von wo aus kleine ‚Zuschauerfiguren‘, etwa auf Kopfhöhe eines stehenden Betrachters angebracht, in den Raum hineinblicken. Die beiden äußeren richten ihren Blick ins Raumzentrum und invertieren somit die Fluchtbeziehungen, welche die Architektur aufmacht. Die Längswände im Norden (Neapel, NM 9847) und Süden (Neapel, NM 8594)³³¹ werden gegliedert durch zwei auf dem Sockel stehende Alabastersäulen mit Kompositkapitellen. Zusammen mit in ihrer Flucht stehenden schwarzen Pfeilern tragen sie eine Ädikula mit Kassettendecke. Die Ädikula fasst einen (nicht weiter gerahmten) Ausblick auf eine Tholos ein, die von einer Portikus hinterfangen wird. Vor die seitlichen Scherwände sind tote Tiere gehängt – auf der Südwand zwei Fische und ein Paar Rebhühner, auf der Nordwand ein Hase und ebenfalls Rebhühner. Über den Scherwänden sind die Masken eines jungen Satyrn (links) und eines alten

³²⁹ Strocka 1993, 335f.; PPM VI (1996) 10–43 s. v. VI 17 [Ins. Occ.],41 (V. Sampaolo) 43 Abb. 53.

³³⁰ Wyler 2006, 160.

³³¹ Strocka 1993, 328f.; PPM VI (1996) 10–43 s. v. VI 17 [Ins. Occ.],41 (V. Sampaolo) 36 Abb. 56.

Satyrn (rechts) platziert. Auf den Seiten blickt man im unteren Wandbereich auf Löwenkopfwasserspeier, die das Wasser in Becken ergießen, darüber auf eine Rundbogenarkadenzone. Das Cubiculum ist etwas ausführlicher beschrieben worden, weil die Vielfalt und Dichte an architektonischen und bildlichen Details, die in verschiedene Sphären verweisen, zutage treten sollte. Zwar dominieren dionysische und aphrodisische Elemente; durch die repräsentative Architektur und die ‚Stillleben‘-Elemente werden jedoch zahlreiche weitere Assoziationen möglich.

Nicht weniger prunkvoll fällt die benachbarte Bibliothek (18) mit ihrer die gesamte Nordwand einnehmenden Nische aus (Abb. 220)³³². In das schwarze Grundmosaik mit Tessera-Reihen sind größere Marmor- und Alabaster-Plättchen integriert. Auf der dem Eingang gegenüberliegenden Ostwand entwickelt sich auf einem seitlich und mittig vorkröpfenden Podium eine prächtige Architektur. Im Zentrum fassen zwei inkrustierte Pfeiler eine apsidenförmige Ädikula ein, in die eine statuenhaft wirkende Dichterfigur mit Efeukranz, Tunica und Pallium eingestellt ist. Sie wird von einer niedrigen Schola hinterfangen, auf der eine Lyra und eine Capsa platziert sind. Die verschiedenen Requisiten verweisen auf ein intellektuelles Setting. Auf den beiden seitlich vorkröpfenden Podien stehen jeweils kannelierte, korinthische Säulen vor einer halbhohen roten Scherwand mit geschlossenen Fenstern. Zusammen mit einer Säule hinter dieser Scherwand tragen sie einen in die Tiefe fluchtenden Architrav. Auf der Südwand wird ein vergleichbares Setting wiederholt. In Bibliothek (18) wird perspektivische Architektur folglich zur Bühne für den ‚Auftritt‘ von Dichtern und Intellektuellen.

Das besonders große Triclinium (20) fällt demgegenüber geradezu ‚einfach‘ aus³³³. Die Pavimentfarbe ist invertiert – das weiße Mosaik mit seinen in Reihen versetzten, schwarzen Kreuzblumen sorgt in dem tiefen Raum für Helligkeit. An der Wand stehen gelbe Säulen vor einer geschlossenen Wand mit roten Platten in der Mittelzone, auf die ein Eierstab, eine Reihe von grünen Läufern und violetten Bindern sowie ein Konsolengebälk folgen. Anstatt komplexer Architekturillusionen oder Bildkonzepte wünschte man sich in diesem großen Raum offenbar einen Decor, der den Raumzuschnitt besonders gut zur Geltung brachte.

Mit Blick auf die Domus VI 17 [Ins. Occ.],⁴¹ ergibt sich ein nochmals komplexeres Bild. In Ermangelung eines Peristylhofes ist es hier der Atriumsbereich mit seinem Prunktablinum, der mit besonderem Ausstattungsprunk belegt wird. Neben dem Tablinum erhalten auch die übrigen Räume mit Ausblick in die Landschaft spektakuläre Wandbilder³³⁴. Eine Ausnahme stellt das langgestreckte Triclinium (20) dar, in dem ein anderes Ausstattungsprinzip greift. Wohl aus perspektivisch-ästhetischen Gründen hat man auf einen illusionistischen Architekturprospekt verzichtet und stattdessen einem parataktischen Säulen-Decor den Vorzug gegeben. Der Wand-Decor reagiert auf den Raumzuschnitt. Zugleich darf die Domus als beredtes Beispiel dienen, dass auch in Hanghäusern das ebenerdige Erdgeschoss und mit diesem das Atrium prominent ausgestattet werden konnte.

³³² Zur Funktionsbestimmung Strocka 1991, 342–344.

³³³ So auch Dickmann 1999, 244, der daraus ableitet, dass sich der ‚einfache‘ Decor nicht aus der Benutzung ergeben haben kann.

³³⁴ Tybout 2007 geht davon aus, dass die Räume mit Ausblick am oberen Ende der Raumhierarchie stünden und postuliert damit gerade für die Hanghäuser eine andersartige Raumordnung als die von Wallace-Hadrill postulierte. Das hier diskutierte Beispiel legt aber offen, dass dieses Kriterium differenzierter zu betrachten ist.

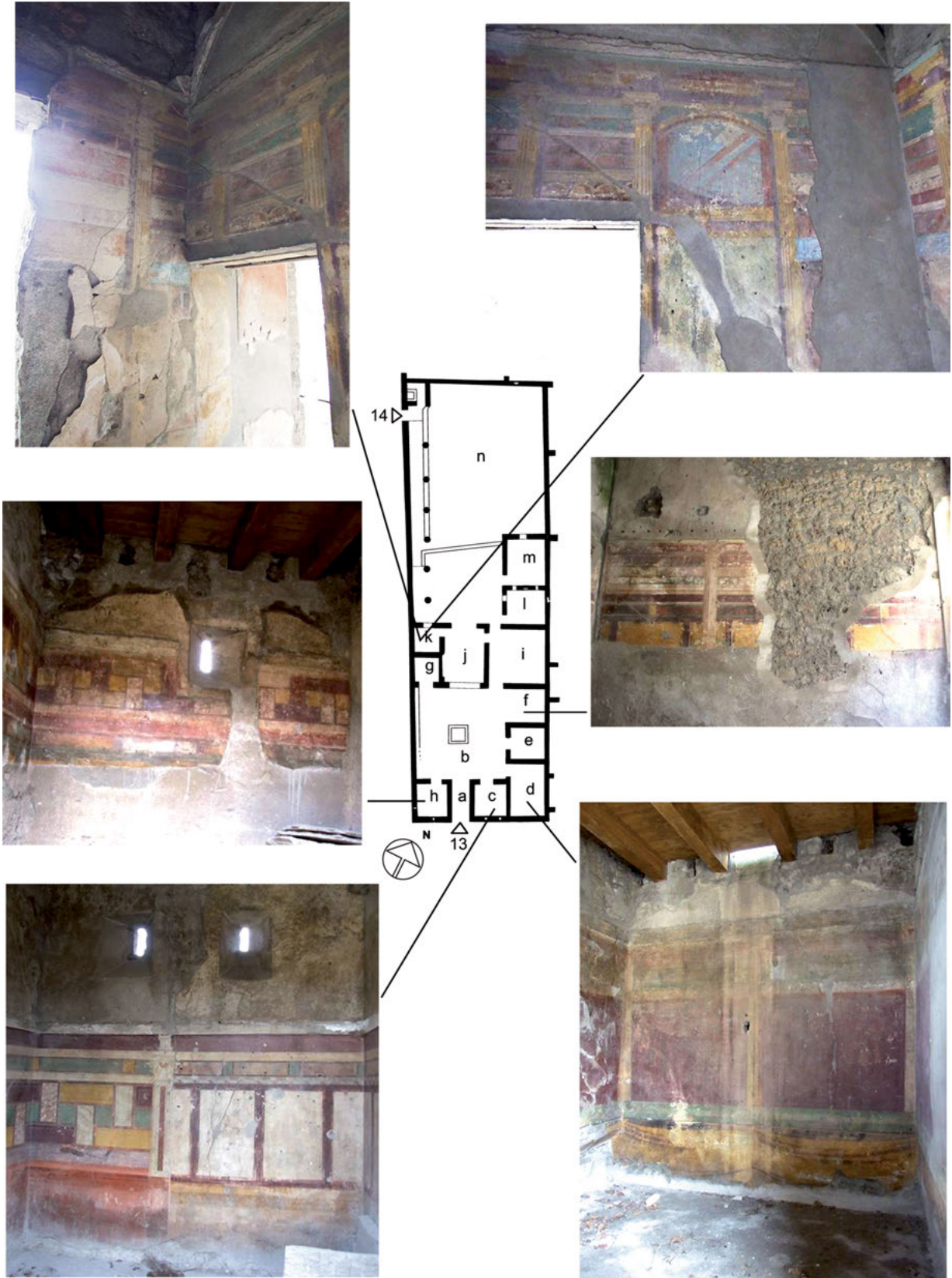


Abb. 233: Casa di Cerere (I 9,13), Grundriss mit Wandmalereien.

Mittelgroße und kleine Häuser

Die **Casa di Cerere (I 9,13)** gehört mit ihrem tuskanischen Atrium (b) und dem Hofbereich (n), der nur über eine einfache Kolonnade verfügt, zu den kleineren Häusern Pompejis (**Abb. 233**)³³⁵. Im Atriumsbereich sind die Fauces, die Rückwand von Atrium (b) sowie die seitlich der Fauces gelegenen Cubicula (c) und (h) mit einem geschlossenen Wandaufbau ohne Säulenarchitektur versehen worden. Als auffälliges Decor-Element wird in beiden Cubicula ein polychrom gefasstes Opus africanum imitiert³³⁶. In Cubiculum (c) findet es sich jedoch in der Mittelzone des Alkovens (Abb. 196), in Cubiculum (h) in der Oberzone. Die Pilaster, welche die Cubicula in Vorraum und Alkoven untergliedern, besitzen in Cubiculum (c) einen Spiegel mit Gorgonen, in Cubiculum (h) mit Schildkröten. Die Cubicula sind somit als Pendants konzipiert, jedoch durch kleine Variationen im Wand-Decor voneinander unterschieden. Einige Räume am Atrium werden durch gemalte Säulenarchitektur aufgewertet. Dies gilt für die (einzige) Ala (f), für Triclinium (d) sowie für Cubiculum (k) mit seinem Alkoven, zu Seiten des Tablinums. Säulenarchitektur erweist sich auch hier als nobilitierendes Element, zugleich reagiert der Wand-Decor auf die Raumfunktion. Insgesamt stellen die Räume am Atrium ein relativ homogenes, kaum hierarchisiertes Ausstattungsemble dar. Selbst die kleinen Cubicula weisen einen verhältnismäßig aufwendigen Decor auf, misst man sie an den einfachen Atriums-Cubicula der Prunkhäuser.

Durch seinen Decor herausgehoben ist jedoch das kleine, intime Cubiculum (k), das nur indirekt über Tablinum (j) zu betreten war, aber ein eigenes, relativ großes Fenster auf den südlichen Gartenbereich (o) besaß. Hier blickt man über eine durch Türen geschlossene Scherwand hinweg auf eine Portikusarchitektur (Abb. 201–202). Auch in der kleinen Casa di Cerere führt somit der Wegfall eines Peristyls zu einem verhältnismäßig aufwendigen Atriums-Decor. Mit Cubiculum (k) ist es ein kleiner, dem neuen Wohngeschmack verpflichteter, intimer ‚Garten‘-Raum, der mit einer prunkvollen Ausstattung versehen wird.

Die große Ausstattungsvarianz, die sich innerhalb der Häuser greifen lässt, verbietet es, Häuser im Ganzen als aufwendig oder einfach anzusprechen. Vielmehr sind alle Häuser der Decor-Idee verpflichtet, Räume mit besonderer Aufenthaltsqualität durch ihren Decor herauszuheben. Ein anderes Bild ergibt sich jedoch bei den kleinsten Häusern, die nur aus wenigen Räumen bestanden. Für sie konnte Heinrich zeigen, dass für ihre Raumausstattungen auf das einfachste Schema eines zweizonigen linear-schematischen Decors zurückgegriffen wurde³³⁷.

2.8 Paviment-Decor im Kontext: Pavimentformen und Raumtypen

Im Verlauf des ersten 1. Jhs. v. Chr., etwas später als das Einsetzen des zweiten Stils an der Wand, kommt es zu einem tiefgreifenden Wandel der Pavimentformen. Während mit dem frühen zweiten Stil auch weiterhin prunkvolle Opera vermiculata zusammengehen, werden in der Folgezeit schwarz-weiße Mosaikböden mit geometrischem Decor immer beliebter. Figürliche, bichrome Darstellungen werden zur Ausnahme. Opera signina bleiben durchgehend beliebt, verändern aber ihre Muster³³⁸. Während somit im frühen zweiten Stil Pavimentooptionen von sehr unterschiedlicher Qualität zur Verfügung standen, darf man mit dem Einsetzen von bichromen Mosaikböden von einer stärkeren ‚Nivellierung‘ am Boden sprechen – einer Nivellierung, die, wie gesehen, von einer Ausdifferenzierung des Wand-Decors abgelöst wird.

³³⁵ Zum Folgenden PPM II (1990) 172–229 s. v. I 9,13, Casa di Cerere (M. de Vos); de Vos Raaijmakers 1976; Heinrich 2002, 78–83.

³³⁶ Weiterhin auch in der Oberzone von Oecus (l) der Domus I 11,14, s. PPM II (1990) 598–613 s. v. I 11,14 (P. Miniero – M. de Vos) 601 Abb. 15.

³³⁷ Heinrich 2002, 68.

³³⁸ Tang 2018, 95. 99–102 ausführlich zum Motivspektrum.



Abb. 234: Casa del Menandro (I 10,4), Raum (11) mit nilotischem Emblema.



Abb. 235: Casa del Menandro (I 10,4), Cubiculum (21) mit Satyr und Mänade.

An der Casa del Labirinto zeigte sich, dass die verschiedenen Prunkpavimente, die für die Prunkraumgruppe auf der Nordseite des Peristyls zum Einsatz kamen, weniger auf eine Raumhierarchie bezogen sind, sondern auf den jeweiligen Raumzuschnitt und die anderen Ausstattungselemente eines Raumes Rücksicht nehmen. Allerdings heben sich diese Räume in ihrer Ausstattungsqualität im Ganzen von den anderen Bereichen des Hauses ab.

Betrachtet man figürliche **Opera vermiculata** zunächst für sich, bestätigt sich auch für andere Häuser Pompejis, dass sie häufig in herausgehobenen Raumzusammenhängen Verwendung fanden. In der Casa di Menandro (I 10,4; Plan 9) sind zwei am Peristyl gelegene Räume mit einem Emblema ausgestattet. Im etwas größeren Raum (11) fasst ein in Quadrate geteilter Mosaikteppich ein Emblema (41×41 cm) mit einer von Pygmäen bevölkerten Nilandschaft ein (**Abb. 234**). Im Vorraum des etwas kleineren Biclinium (21) sind Satyr und Mänade Gegenstand des Emblemas (41×41 cm) (**Abb. 235**)³³⁹. Zwei Bettvorleger zeigen die Position der Klinen an, flankieren und

³³⁹ PPM II (1990) 240–397 s. v. I 10,4, Casa del Menandro (R. J. Ling – F. P. Badoni) 296 Abb. 88; 362 Abb. 197; Ling – Ling 2005, 10–12; zu den Maßen Wohlgemuth 2008, 106. 108.

akzentuieren aber zugleich das Emblema. Es sind somit Räume von unterschiedlicher Größe und Helligkeit, die mit einem Mosaikemblema ausgestattet wurden. Daraus resultieren unterschiedliche Inszenierungsformen. Dies bestätigt sich mit Blick auf einige weitere Kontexte. In Domus VI 13,13 findet sich das Emblema mit einer Rosette in Triclinium (m)³⁴⁰, in der Casa dei Capitelli colorati (VII 4,31.51) ist es Exedra (22), die ein von einem Terrakotta-Rahmen eingefasstes Fisch-Emblema besitzt³⁴¹. Aufgrund der unterschiedlichen Settings und ‚Framings‘ darf man für die Mosaikbilder auch verschiedenartige Wahrnehmungsformen voraussetzen.

Die Verwendung von Prunkmosaiken ist nicht auf große Häuser beschränkt geblieben. In der Casa di Cippius Pamphilus (VII 6,38) wurde das am Eingang gelegene Cubiculum (29) durch ein Tondo-Emblema mit Fischdarstellung nobilitiert³⁴², in Domus (IX 2,26) besaß Cubiculum (h) ein polychromes Mittelemblema mit der Darstellung von Attributen der Aphrodite³⁴³. Die kleine Casa di Granduca di Toscana (IX 2,27) verfügt über gleich zwei Räume mit Mosaikemblema – die nebeneinander gelegenen, über einen Durchgang miteinander verbundenen Aufenthaltsräume (d) und (e). Auf dem Emblema (92,5×92,5 cm) des größeren Triclinium (d) werden Poseidon und Amphitrite auf einem von Seekentauren gezogenen Wagen präsentiert (**Abb. 236**)³⁴⁴. In dem südlich anschließenden Cubiculum (e) erhielt der Vorraum ein Emblema mit der Darstellung von Fischen und Enten (**Abb. 237**)³⁴⁵. Während wir es bei der Casa di Granduca di Toscana (IX 2,27) mit einem kleinen Haus zu tun haben, dessen Eigentümer sich zwei aufwendig ausgestattete Aufenthaltsräume leistete, ist die Situation von Taberna VII 13,23 anders zu bewerten. Bei den beiden hier gefundenen Emblemata mit der Darstellung einer Silens-Maske (15×15 cm)³⁴⁶ und einer Satyr-Maske (15×15 cm)³⁴⁷ handelte es sich um Pendants, die aber wohl zum Verkauf vorgesehen waren³⁴⁸. Sollte diese Annahme zutreffen, so hätte man nach dem Erdbeben noch gut erhaltene, ältere Mosaiken aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst, um sie erneut zu verkaufen.

Kostbare Mosaikemblemata wurden somit *in der Tendenz* in herrschaftlichen Häusern verwendet. Bisweilen leisteten sich aber auch Besitzer kleinerer Häuser einen solchen Decor. Im Hausinneren sind es wiederum *in der Tendenz* Räume, die durch ihre Größe und/oder ihre Position in Bezug auf den Gesamtkomplex besonders herausgehoben sind, die einen solchen Decor erhalten. Allerdings konnten auch kleine Cubicula durch ein Prunkpaviment nobilitiert und von architektonisch vergleichbaren Räumen abgehoben werden.

340 PPM V (1994) 179–193 s. v. VI 13,13 (V. Sampaolo) 184–188 Abb. 16.

341 PPM VI (1996) 996–1107 s. v. VII 4,31.52, Casa dei Capitelli colorati (J.-P. Descoeurdes) 1030f. Abb. 46. 47.

342 PPM VII (1997) 210–223 s. v. VII 6,38, Casa di Cippius Pamphilus (V. Sampaolo) 218 Abb. 14.

343 Nicht erhalten, vgl. PPM IX (1999) 106–115 s. v. IX 2,26 (I. Bragantini) 113 Abb. 14.

344 Neapel, NM 10007. Maße bei Wohlgemuth 2008, 145.

345 Neapel, NM 109371.

346 Neapel, NM 109687; s. Wohlgemuth 2008, 122f.

347 Neapel, NM 109679; s. Wohlgemuth 2008, 120f.

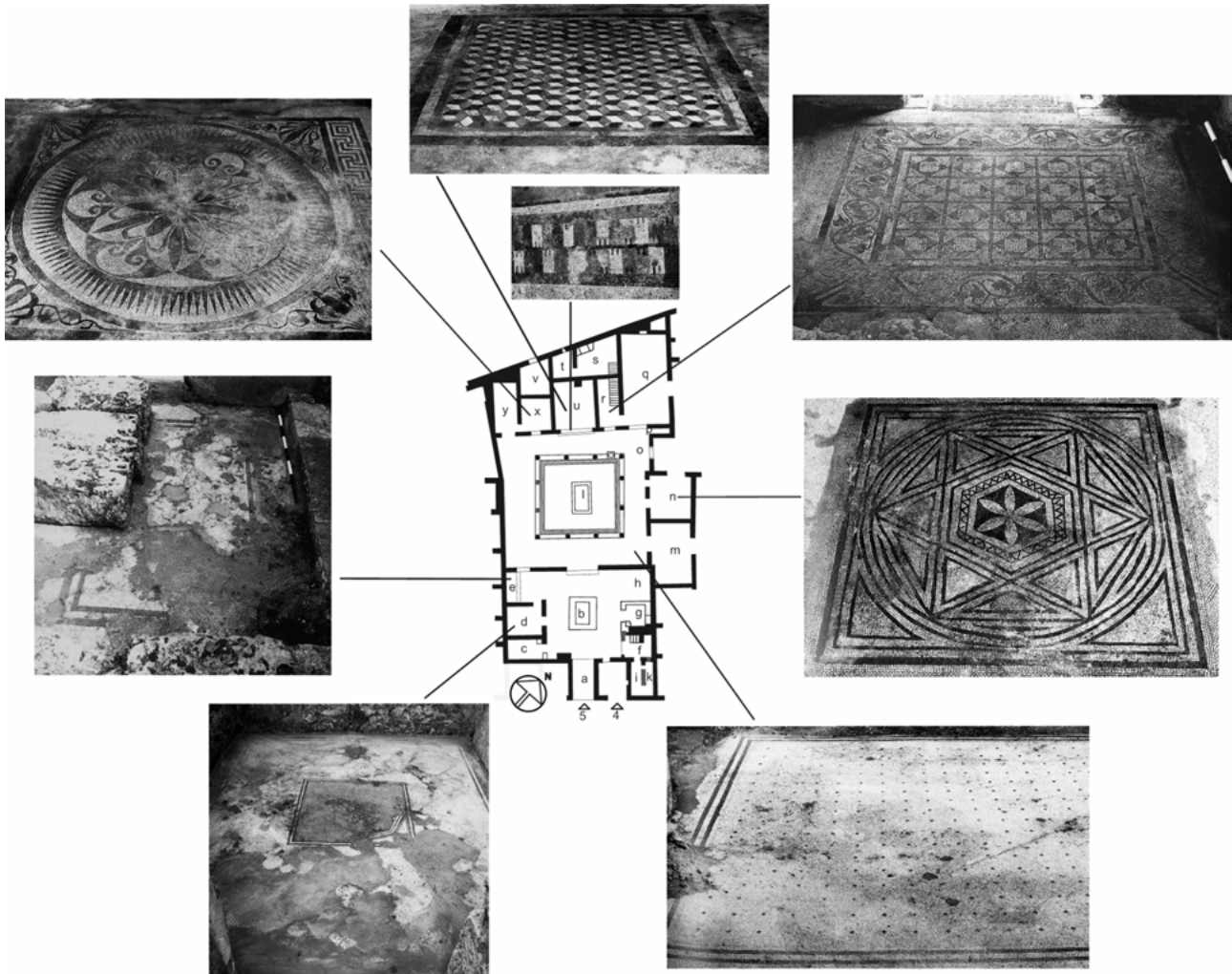
348 PPM VII (1997) 655–659 s. v. VI 13,23, Bottega (I. Bragantini) 659 Abb. 6. 7 bleibt jedoch in Bezug auf die genauen Fundumstände vage.



Abb. 236: Mosaik mit der Darstellung von Poseidon und Amphitrite (Neapel, NM 10007), aus der Casa di Granduca di Toscana (IX 2,27), Triclinium (d).



Abb. 237: Mosaik-Stillleben mit Fischen und Enten (Neapel, NM 109371), aus der Casa di Granduca di Toscana (IX 2,27), Cubiculum (e).



Ein differenzierteres Bild ergibt sich, wenn man ganze **Paviment-Ensembles** berücksichtigt. In der Casa di Trittolemo (VII 7,5; **Abb. 238**)³⁴⁹ erhielt der Atriumsbereich in der Zeit des zweiten Stils eine Ausstattung mit bichromen Mosaiken. Die Alae (e; h) wurden durch ein bichromes Mäandermosaik vom Atrium abgesetzt, in ihrem Zentrum fasst ein schwarzer Doppelstreifen eine leere weiße Rechteckfläche ein. Durch ein (verlorenes) Opus vermiculatum besonders herausgehoben war das am Atrium gelegene Cubiculum (d).

Am Peristyl werden die Aufenthaltsräume auf der Nordseite des Hofes durch ihren Paviment-Decor differenziert. Den Vorraum von Cubiculum (x) besetzt ein großes Mosaikemblema mit bichromer Mittelrosette, die asymmetrisch, nur auf der linken Seite, von einem Mäander eingefasst ist. In Raum (r), ursprünglich ebenfalls ein Cubiculum, handelt es sich um ein quadratisch-geometrisches Mosaik mit umlaufender Efeu-Ranke. Die beiden genannten Räume flankieren die zentral auf das Peristyl ausgerichtete Exedra (u). Ihren Eingang markieren eine profilierte Lavastufe und ein polychromes Schwellmosaik, das eine Stadtmauer repräsentiert und die Schwellensituation semantisch verstärkt. Das Raumzentrum wird von einem Opus sectile mit perspektivischen Rauten besetzt, jenem der Casa del Fauno vergleichbar. Mit Exedra (u) besitzt das Peristyl einen Hauptraum, der über sein Paviment gegenüber den flankierenden Räumen besonders herausgehoben

Abb. 238: Casa di Trittolemo (VII 7,5), Grundriss mit Pavimenten des zweiten Stils.

³⁴⁹ Zum Folgenden PPM VII (1997) 232–257 s. v. VII 7,5, Casa di Trittolemo (I. Bragantini); im Fall von Ala (h) zerstört.



Abb. 239: Domus VIII 2,14-16, Grundriss des Erdgeschosses mit Pavimenten des zweiten Stils.

ist³⁵⁰. Allerdings zeigt sich an dem Paviment-Ensemble auch, dass sich aufwendig ausgestattete Räume am Peristyl wie am Atrium befinden konnten.

Mit Blick auf den Geschmackswandel, der sich im 1. Jh. v. Chr. vollzog, ist das aus zwei zusammengelegten Atriumhäusern bestehende Hanghaus VIII 2,14-16 (**Abb. 239**) besonders aussagekräftig³⁵¹. Der südliche Hausteil um Atrium (B) wurde im 2. Jh. v. Chr. zunächst mit Estrichböden ausgestattet, die sich in einigen verschleißbaren Cubicula erhalten haben. In den Cubicula (b), (c) und (d) handelt es sich um einen Estrich (Cocciopesto/Lavapesta) mit Kalksplittern und Ziegelbrocken, wobei das mittlere Cubiculum (c) zusätzlich durch einen Tessera-Decor im Eingangsbereich aufgewertet wurde. Cubiculum (g) zeichnet sich durch einen feineren Cocciopesto mit Tessera-Decor und mittigem Mäanderfeld aus. In einer Erneuerungsphase, die wohl auf den beginnenden zweiten Stil zurückgeht, haben zwei (möglicherweise in dieser Phase noch zu einem Nachbarhaus gehörige) Räume eine aufwendige Ausstattung erhalten: Triclinium (o) mit polychromem Fisch-Emblema (145×150 cm)³⁵² sowie Raum (q), (r) oder (s), zu dem das Emblema mit der Darstellung des Leukippidenraubs gehört haben wird (teils zerstört, urspr. 80×80 cm) (**Abb. 253**)³⁵³. Auch diese Raumausstattungen hat man in der Folge nicht angetastet. Am Übergang

³⁵⁰ In der Achse des östlichen Peristylflügels liegt ein zweiter, erst zu Beginn der Kaiserzeit angelegter Prunkraum – das große und langgestreckte Triclinium (q); vgl. Dickmann 1999, 319.

³⁵¹ Noack – Lehmann-Hartleben 1936, 138. 175; Dickmann 1999, 77 Taf. 2g; vgl. zum Folgenden PPM VIII (1998) 72–93 s. v. VIII 2,14-16 (V. Sampaolo).

³⁵² Neapel, NM 120117; Wohlgemuth 2008, 155.

³⁵³ Neapel, NM 120619; Maße bei Wohlgemuth 2008, 157.

zum dritten Stil erhielten alle offenen Bereiche eine neue Mosaikausstattung. Im südlichen Hausteil mit Eingang Nr. 16 sind Vestibulum/Fauces (A), Atrium (B), die Alae (C) und (D), Tablinum (E), die Cubicula (e) und (f) sowie der Terrassenbereich – Portikus (F), Terrasse (G) und Raum (h) – mit Schwarz-Weiß-Mosaiken ausgestattet worden. Triclinium (I) weist einen Kalkestrich mit mosaiziertem Blattstern-Emblema auf. Der zur Terrasse hin gelegene Raum (k) war durch ein (nicht datierbares) Opus sectile herausgehoben, von dem sich die Abdrücke der Rechteckplatten erhalten haben. Die verschiedenen Ausstattungsphasen geben Einblick in die sich ändernden Prioritätssetzungen. Im beginnenden zweiten Stil wurden insbesondere Prunkräume mit Landschaftsblick durch aufwendige Pavimente herausgehoben. Wenige Jahrzehnte später verschoben sich die ästhetischen Prioritäten deutlich. Die ‚modernen‘ bichromen Mosaiken erlaubten eine übersichtliche, visuelle Strukturierung des Raumes (s.u.). Ihre unterschiedlichen Muster leisteten eine visuelle Differenzierung, ohne jedoch klare Hierarchisierungen vorzunehmen. Bichrome Mosaiken trugen folglich maßgeblich zu einer Homogenisierung des Raumeindrucks bei.

Mit Blick auf die Decor-Verwendung in Hanghäusern ist die Casa di Ma. Castricius (VII 16 [Ins. Occ.],17) mit ihren Untergeschossen aufschlussreich. Das Obergeschoss fehlt weitgehend³⁵⁴, im ersten Untergeschoss hat man die Cocciopesto-Böden des 2. Jhs. v. Chr. beibehalten. Im zweiten Untergeschoss hingegen wurde die Ausstattung im zweiten Stil erneuert. Über einen geräumigen, ursprünglich im zweiten Stil ausgemalten Vorraum (22) mit weißem Kalkestrich gelangt man in die nebeneinander liegenden Cubicula (23) und (24), die als Pendants gestaltet sind. In Raum (23) ist in das Zentrum eines Quadratrasters, das durch schwarze Linien auf weißem Grund gebildet wird, ein polychromes Mosaikemblema (14 × 14 cm) mit tragischer Maske eingesetzt (**Abb. 240**)³⁵⁵. In Raum (24) ist das Raumpaviment invertiert – weiße Linien bilden Quadrate auf schwarzem Grund; auf ein Mittlemblema wurde verzichtet (**Abb. 241**)³⁵⁶. Die beiden rückwärtigen Cubicula sind offenbar als ‚modern‘ ausgestattete Pendants konzipiert worden. Dadurch werden sie zwar als Raumpaare wahrnehmbar. Indem jedoch das polychrome Emblema geradezu miniaturhaft ausfällt, wird es zum ‚Suchbild‘. Der bichrome Rasterboden dominiert den Raumeindruck in beiden Fällen. Wir haben es hier folglich mit einem regelrechten ‚Spiel‘ mit Ästhetik und ‚Raumbedeutung‘ zu tun.

³⁵⁴ Zum Folgenden Varriale 2006b. Um 80 v. Chr. dürfte sie mit der Casa di M. Fabius Rufus (VII 16 [Ins. Occ.],22) einen zusammenhängenden Wohnkomplex gebildet haben (Varriale 2006b, 422). In der Casa di M. Fabius Rufus sind die Bau- und Decor-Phasen jedoch trotz Neupublikation der Befunde m. E. immer noch schwer einzuordnen. Dies gilt beispielsweise für die Datierung des Prunkoecus (10) und des Apsidensaals (62) und ihren Opera sectilia. Mansanori Aoyagi und Umberto Pappalardo weisen sie – wie bis dato in der Forschung üblich – in die Zeit des zweiten Stils, während Mario Grimaldi sie im selben Band in flavische Zeit datiert. Während sich die Forschung üblicherweise auf die gängigen Pavimenttypologien bezieht, argumentiert Grimaldi hier mit dem Mauerwerk (Opus reticulatum), das er ohne weitere Begründung flavisch datiert. An diesen beiden Prunkräumen wird die unterschiedliche Datierung besonders offensichtlich, divergierende Datierungen treten aber bei einer Vielzahl der Räume auf. Aoyagi – Pappalardo 2006a, 24 weisen dem zweiten Stil die Pavimente der Räume (10), (14), (16), (18), (24), (32), (33), (62), (64), (67), (71), (74), (75), (77), (80) der Casa di M. Fabius Rufus zu; s. PPM VII (1997) 947–1125 s. v. VII 16 [Ins. Occ.],22, Casa di M. Fabius Rufus (I. Bragantini); anders Grimaldi 2006, 264f., der dem zweiten Stil die Pavimente der Räume (14), (32), (67), (68), (71), (74), (75), (81) zuweist; erneut Grimaldi 2014a, 35. Klärung kann hier letztlich nur eine konsequente Bauaufnahme des Gesamtkomplexes und eine dazu in Beziehung gesetzte Decor-Analyse bieten.

³⁵⁵ Maße bei Wohlgemuth 2008, 96.

³⁵⁶ PPM VII (1997) 887–946 s. v. VII 16 [Ins. Occ.],17, Casa di Ma. Castricius (I. Bragantini) 912 Abb. 48; Varriale 2006b, 460f.



Abb. 240: Casa di Ma. Castricius (VII 16 [Ins. Occ.],17), Cubiculum (23) im ersten Untergeschoss.



Abb. 241: Casa di Ma. Castricius (VII 16 [Ins. Occ.],17), Cubiculum (24) im ersten Untergeschoss.



Abb. 242: Fullonica di Vesonius Primus (VI 14,21.22), Vestibulum (a), Cocciopesto und Tessera-Decor.

Der Einsatz von Mosaiken – polychromen Vermiculata zu Beginn des zweiten Stils, bichrome Mosaiken im späteren zweiten Stil – stellt jedoch nur eine Ausstattungsmöglichkeit dar. Daneben konnten Häuser auch weiterhin durchgehend mit Opera signina ausgestattet werden. Auch in diesem Fall ergaben sich zwischen den Räumen keine großen Qualitätsunterschiede. In der sog. Fullonica di Vesonius Primus (VI 14,21.22), die vor 62 n. Chr. als gewöhnliches Wohnhaus gedient hat, unterscheiden sich die Räume allein durch ihren Tessera-Decor³⁵⁷. Im Vestibulum (a) sind es Kreuzblumen, während die Schwelle zum Atrium mit einem Mäander-Decor besetzt ist (**Abb. 242**). Das Atrium besitzt einen Decor aus Tessera-Reihen, das Impluvium ist durch eine Mäandereinfassung herausgehoben³⁵⁸. Aufenthaltsräume erhielten einen nur graduell aufwendigeren Decor. In den Tessera-Reihen-Decor von Ala (i) war im Raumzentrum ein schwarz-weißes Rosetten-Emblema mit Rechteckumfassung eingesetzt. In den Cubicula (f), (g) und (h) wurden verschiedene Variationen von Rechteckmotiven entfaltet, wobei allein Cubiculum (h) eine Untergliederung in Vorraum und Klinenbereich aufweist. Daran zeigt sich, dass die Pavimente das Haus zuvorderst als einen zusammenhängenden Funktionsraum entwerfen. Muster werden eingesetzt, um innerhalb von Raumgruppen visuelle Zusammenhänge herzustellen und Akzentuierungen vorzunehmen.

2.9 Die ästhetische Ordnung am Boden

Schon seit dem 2. Jh. v. Chr. leisten Pavimente eine Markierung von Übergängen und eine Betonung des Raumzentrums. Mit dem Auftreten von Schwarz-Weiß-Mosaiken kamen diese Strategien noch systematischer zum Tragen, vor allem trug man verschiedenen Betrachterhaltungen konsequenter Rechnung. Im Unterschied zur Wand bedeutete dies für den Boden, dass man auf Bilder weitgehend verzichtete.

³⁵⁷ Zum Folgenden, s. PPM V (1994) 308–332 s. v. VI 14,21.22, Fullonica di Vesonius Primus (I. Bragantini).

³⁵⁸ Bei Vassal 2006, 183, Kat. 408 allerdings mit einer Datierung in das 1. Jh. n. Chr.

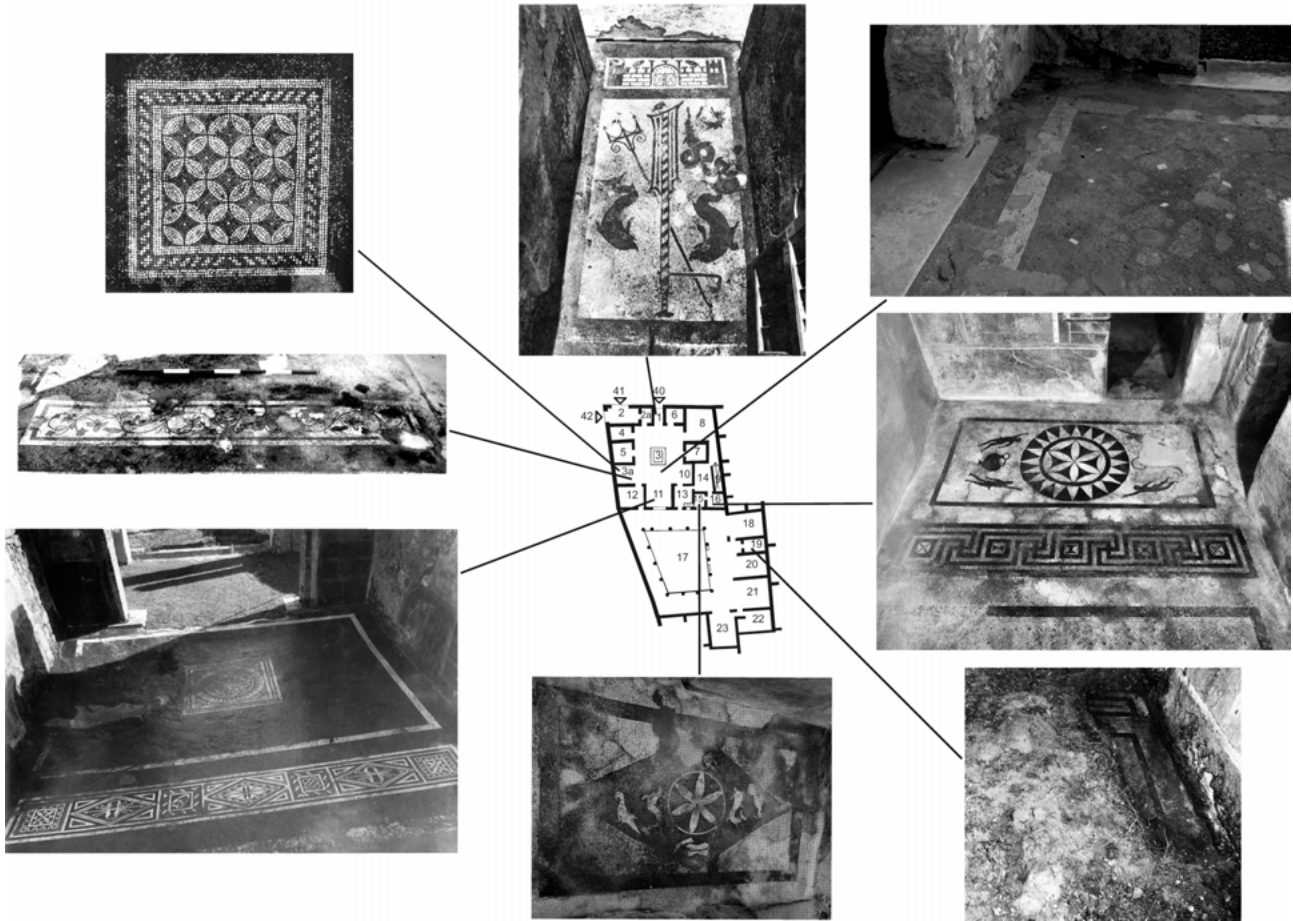


Abb. 243: Casa di M. Caesius Blandus (VII 1,40), Grundriss mit Pavimenten.

Das Beispiel der Casa di M. Caesius Blandus (VII 1,40)

Exemplarisch zeigt sich dies an der Casa di M. Caesius Blandus (VII 1,40). Figürlichkeit ist hier zugunsten allansichtiger geometrischer oder floraler Motive zurückgenommen, die als Mosaikteppich gestaltet sein können (**Abb. 243**)³⁵⁹. Eine Ausnahme bildet das Schwarz-Weiß-Mosaik der Fauces, das den Eintretenden in Empfang nimmt (**Abb. 244**). Zu Seiten eines senkrecht platzierten Ruders schwimmen zwei Delfine³⁶⁰. Die Bildsymmetrie wird einerseits durch einen diagonal zum Ruder platzierten Dreizack aufgehoben, andererseits durch ein parallel dazu kauern des marines Monster, das Richtung Atrium orientiert ist. Die beiden ‚abweichenden‘ Elemente dynamisieren das Paviment. Den Übergang zum Atrium betont ein figürliches Stadtmauermosaik mit zentralem, geschlossenem Tor und seitlichen Wehrtürmen, das Richtung Tür ausgerichtet ist. Öffnung und Schließung des Hauses werden damit nicht nur optisch markiert, sondern durch ein Bildzeichen

³⁵⁹ Zur Datierung in den späteren zweiten Stil (zusammen mit jenen der Casa del Criptoportico und der Casa del Menandro), vgl. Beyen 1960, 112–117. 251–259; Ling – Ling 2005, 10f. 17.

³⁶⁰ Della Corte 1954, 154–156 will das Mosaik als Hinweis auf einen marinen Triumph des Hausbesitzers lesen, in dem er M. Caesius Blandus sieht. Er stützt sein Argument auf die Identifizierung des Vogels, der sich auf dem Ruder niedergelassen hat, als *picus martius*; kritisch zu dieser Bestimmung Tammisto 1985, 226. Sehr viel plausibler ist daher die Beobachtung bei Blake 1930, 121, die auf die Beliebtheit des Meeresthemas allgemein hinweist.



Abb. 244: Casa di M. Caesius Blandus (VII 1,40), Fauces-Paviment.

symbolisiert³⁶¹. Im Eingangsbereich legte man sich somit auf eine Privilegierung der Perspektive des Eintretenden fest.

Das Atrium (3) besitzt ein schwarzes Mosaik, in das größere, unregelmäßige, polychrome Marmorstücke eingesetzt sind. Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit gehen ein reizvolles Wechselspiel ein. Ein breiter Randstreifen verläuft parallel zur Atriumsaußenwand und verleiht dem Raum eine kohärente Einfassung. Im Hofzentrum ist das Tuffimpluvium ebenfalls von einem weißen Mosaikstreifen umgeben und dadurch besonders hervorgehoben. Der Atriums-Decor betont somit den Wandverlauf und das Hofzentrum, es ergeben sich verschiedene, geschachtelte Quadrate.

Ala (3a) und Tablinum (11), die sich auf das Atrium öffnen, sind durch Schwellmosaiken vom Hof abgesetzt. Deren figürliche Motive privilegieren bis zu einem gewissen Grad eine bestimmte Perspektive, während das Raumzentrum von einem allansichtigen, geometrischen Emblema eingenommen wird. In Ala (3a) handelt es sich um ein Schwellmosaik mit einer Blütenranke, zwischen der sich zwei Vögel niedergelassen haben. Die Girlande ist aus verschiedenen Perspektiven verständlich, die Vögel sind auf den Eintretenden ausgerichtet. Das quadratische Emblema mit seinen sich überschneidenden Kreisen ist für verschiedenste Perspektiven attraktiv. Ein vergleichbares Mosaik wird man für die gegenüberliegende, nachträglich jedoch umgestaltete Ala (10) annehmen dürfen. Das Mosaikband an der Schwelle zum Tablinum (11) besteht aus quadratischen und rechteckigen Kassetten, in die figürliche Motive eingesetzt sind. Blattstern und verschiedene Blitzbündelmotive sind allansichtig, Schild und Doppelaxt sind jedoch sinnvoller von innen her verständ-

³⁶¹ Zum Folgenden PPM VI (1996) 380–458 s. v. VII 1,40, Casa di M. Caesius Blandus (I. Bragantini) 381 Abb. 1.

lich³⁶². Im schwarz mosaizierten Innenraum ist das Emblema mit Prunkrosette wiederum allansichtig. Ein weißer, auf allen vier Seiten umlaufender Randstreifen verleiht dem Raum Einheitlichkeit und betont den quadratischen Grundriss.

„Bildlichkeit“ ist somit auf kleinformatige, weitgehend allansichtige, in jedem Fall aber semantisch schwache Motive beschränkt und zusätzlich durch die Reduzierung auf Schwellbereiche „marginalisiert“. Ins Zentrum der Räume rücken gerahmte, großformatige „Ornamente“, die aus verschiedenen Blickwinkeln verständlich sind. „Bild“ und „Ornament“ werden so in neuartiger Weise aufeinander bezogen. Da nun Aufenthaltsräume nicht mehr durch figürliche Prunk-Emblemata herausgehoben wurden, unterschieden sie sich in ihrem Decor nur noch graduell von anderen Räumen.

Eine besonders hohe Bilddichte ist im Thermalbereich anzutreffen. Im kleinen, mit einfacher Wandmalerei ausgestatteten, halbdunklen Tepidarium (15) schmückt den Boden ein Rechteck mit eingeschriebener schwarzgrundiger Raute, in der ein allansichtiger Blattstern platziert ist. Auf den Langseiten fügen sich in den Zwischenraum Delfin und Vogel, auf den Kurzseiten Sandale und Strigilis. Die Darstellungen sind erst auf den zweiten Blick identifizierbar, sobald man die „richtige“ Orientierung verstanden hat. Die Wahrnehmung wird allerdings zusätzlich dadurch erschwert, dass man immer einen Teil des Mosaiks verdeckt, wenn man sich im Raum befindet. Die Schwelle zu Caldarium (16) besetzt ein allansichtiges Schachbrettmuster, der Innenraum wird durch eine Mäanderschwelle in einen reich decorierten Vorraum und einen weiß mosaizierten „Hauptraum“ getrennt, wo vermutlich ein Becken aufgestellt war. Im Vorraum ist, gerahmt durch eine schwarze rechteckige Rahmenlinie, eine Rosette von vier ithyphallischen Schwimmern umgeben, dazwischen treten Badewerkzeuge (zwei Strigiles und ein Askos) hinzu. Da die Schwimmenden in ihren verrenkten Körperhaltungen von allen Seiten als solche verständlich sind, ist das Mosaik sowohl für den Betrachter im Innenraum als auch für den Eintretenden verständlich. Im Thermalbereich orientieren sich die Bilder gleich in zweifacher Hinsicht am Betrachter. Sie nehmen inhaltlich auf die sozial verstetigten Handlungsoptionen („Raumfunktionen“) und visuell auf potenzielle Ansichtigkeiten Rücksicht.

Mit dem Mosaik aus Cubiculum (19) ist auch das Paviment eines gewöhnlichen Aufenthaltsraums erhalten. Es ist unfigürlich, leistet jedoch eine Gliederung in Vorraum und Klinenbereich. Auf einen Vorraum mit schwarzer Rahmung folgen der Schwellbereich mit einem gerahmten schwarzen Streifen und schließlich der weiß mosaizierte Alkovenbereich. Der Raum erhält auf diese Weise eine übersichtliche, jedoch zugleich gänzlich unfigürliche Ordnung.

An der Casa di M. Caesius Blandus (VII 1,40) ist das Bestreben erkennbar, durch Mosaikpavimente eine Raumrhythmisierung zu erreichen. Bildelemente finden sich in den Fauces, als Schwellornamente und in den Thermen und zeigen subtil bestimmte Betrachterhaltungen an. In den prunkvollen Aufenthaltsräumen (Ala und Tablinum) bevorzugte man unfigürliche, allansichtige Emblema-Muster, im Cubiculum weist der Boden eine einfache Ordnungsstruktur auf. Zieht man weitere Befunde vergleichend hinzu, so lässt sich die visuelle Funktion von Pavimenten noch klarer greifen. Dabei wird sich zeigen, dass zwar manche Gliederungsansätze in unterschiedlichen Pavimenttypen realisiert wurden, dass aber insbesondere die Schwarz-Weiß-Mosaiken eine Systematisierung des Raumeindrucks erreichten.

Die visuelle Binnendifferenzierung von Räumen

Die **funktionale Differenzierung** von Cubicula wurde im Paviment nun regelhaft durch einen „Bettvorleger“ angezeigt. Damit ging einher, dass man auf eine Plattform für die Aufstellung von Klinen weitgehend verzichtete. Im Fall von Cubiculum (21) der Casa del Menandro (I 10,4; Abb. 235) mit seinen beiden mosaizierten Bettvorlegern ergibt sich eine auffällige Kontrastwirkung zwischen

³⁶² PPM VI (1996) 380–458 s. v. VII 1,40, Casa di M. Caesius Blandus (I. Bragantini).



Abb. 245: Casa del Criptoportico (I 6,2), Oecus (22).



Abb. 246: Casa del Sacello Iliaco (I 6,4), Prunkoecus (p), Paviment.

schwarzem Bettvorleger-Muster und weißem Grundpaviment. Über die beiden unterschiedlichen Bettvorleger-Muster vermag die Asymmetrie der über Eck aufgestellten Klinen optisch verstärkt zu werden. Architektur, Raumnutzung und Decor können so systematisch aufeinander bezogen werden. In Häusern mit Opus signinum fallen die Kontraste weniger deutlich ins Auge, zudem sind auch die Muster der Schwellmosaikn durch die im Estrich ‚schwimmenden‘ Steinchen weniger ‚exakt‘. Gerade Schwarz-Weiß-Mosaiken tragen zu einer präzisen Raumdifferenzierung bei.

Erstmals wird auch in Triclinia die Aufstellung von Klinen nicht nur durch ein Mittelembema suggeriert, sondern eine explizitere Differenzierung von Vorraum und Klinenbereich vorgenommen. Ein besonders aufwendiges Beispiel stellt der Ost-West orientierte Oecus (22) der Casa del Criptoportico (I 6,2) dar (**Abb. 245**)³⁶³. Auf seiner Westseite liegen sich zwei Eingänge gegenüber. In dieser Eingangs- und ‚Durchgangszone‘ ist ein schwarzgrundiges Mosaik mit polychromen Marmorplättchen verlegt worden. Ein polichromes Mosaikband, das in Quadrate und Rechtecke mit unterschiedlicher ornamentaler Füllung gegliedert ist³⁶⁴, stellt den Übergang zum eigentlichen Hauptraum mit einem weißen Lithostroton her. Im Prunkoecus (p) der Casa del Sacello Iliaco (I 6,4) folgt auf einen einfachen weißen Vorraum, getrennt durch ein Rankenmotiv, der reich decorierte Klinenbereich mit 3×3 großen quadratischen Feldern, die von geometrischen Motiven ausgefüllt werden (**Abb. 246**). Dieser Quadratrasterboden ‚spiegelt‘ gewissermaßen eine kassettierte Stuck-

³⁶³ PPM I (1990) 193–277 s. v. I 6,2, Casa del Criptoportico e Casa del Sacello Iliaco (I. Bragantini) 250–254 Abb. 99–108.

³⁶⁴ PPM I (1990) 193–277 s. v. I 6,2, Casa del Criptoportico e Casa del Sacello Iliaco (I. Bragantini) 250 Abb. 99.

decke³⁶⁵ und nimmt darin nicht auf die Aufstellung von Klinen Bezug. Demgegenüber zeigt im Triclinium (16) der Casa dell'Efebo (I 7,11) mit einem Paviment in Opus signinum ein großes U-förmiges Decor-Feld mit Kreuzblumenmuster die Klinenaufstellung an³⁶⁶. In die Aussparung des U-Bereichs ist ein weißgrundiges quadratisches Mosaikemblem mit einem polychromen, ungegenständlichen und zugleich allansichtigen Tessera-Decor eingesetzt (**Abb. 247**).

Für Cubicula, Triclinia und Oeci zeigt sich somit, dass ihre Pavimente nunmehr häufig eine echte Zweiteilung des Raumes in einen Vorraum und einen Klinenbereich herstellten. In annähernd quadratischen Tablina und Alae wurde dieser Modus der Binnendifferenzierung zumeist nicht gewählt, hier wurde jeweils das (auf die Raumachsen Bezug nehmende) Raumzentrum betont. Dies gilt etwa für die beiden als Pendants angelegten Alae der Domus VIII 2,14-16 (**Abb. 239, 249**), deren Zentrum durch ein Labyrinth-Mosaik besetzt wird, das seinerseits ein Mittelembema einfasst.

In schlauchförmigen Gängen entschied man sich gerne für einen Decor, der den Hindurchschreitenden vorwärts leitete. Besonders häufig wählte man wie in den Fauces (1) der Fabbrica di prodotti chimici (IX 3,2; **Abb. 248**) ein Schuppenmuster³⁶⁷, das den Blick nach vorn, Richtung Atrium, führt.

Eine optische Rhythmisierung wird darüber hinaus durch die **Markierung von Schwell-situationen** erreicht. Während verschließbare Räume einen Schwellstein erhielten, wurden insbesondere in offenen Raumsituationen (Fauces/Atrium; Atrium/Alae; Atrium/Tablinum) die Übergänge durch Schwellmotive akzentuiert. Exemplarisch sei dazu noch einmal auf die Fauces (1) der Fabbrica di prodotti chimici (IX 3,2) verwiesen. An das Schuppenmuster des Gangs selbst schließt zum Atrium hin ein Schwellmosaik an, das mit seinen gegeneinander gesetzten schwarzen Dreiecken auf weißem Grund ein regelrechtes Gitter ‚darstellt‘, das Einhalt gebietet (**Abb. 248**). Bewegung wird auch motivisch rhythmisiert. In ganz ähnlicher Weise wird in der Domus VIII 2,14-16 (**Abb. 239**) das geräumige Vestibulum/Fauces (A) vom Atrium abgesetzt. Der Gang besitzt einen Mosaikteppich mit Rautenmuster, das den Blick nach vorn lenkt. Am Übergang zum Atrium wird der Eintretende ‚gestoppt‘ durch ein Schwellmosaik mit mittigem schwarzem Streifen und seitlich rahmenden schwarzen und weißen Dreiecken.

Zur Binnendifferenzierung trägt weiterhin bei, dass in mosaizierten Räumen häufig ein **Decor-Streifen** an der Wand entlangführte. Im Fall der älteren Signinum-Böden hat man wie in Cubiculum (g) der Domus VIII 2,14-16, dessen Paviment noch auf das 2. Jh. v. Chr. zurückgeht, auf einen solchen Randstreifen verzichtet. Allenfalls ist es wie in den Alae der Casa del Labirinto eine einzelne Steinreihe, die das Ornamentmuster des Raumes einfasst und so ebenfalls einen Randstreifen herstellt. Die Gliederungswirkung fällt dadurch jedoch wenig prominent aus. Auffällige, breite (d. h. mehrere Tesserae-Reihen umfassende) Randstreifen werden nur in Mosaik umgesetzt. Sie hielten den Akteur auf Abstand zur Wand³⁶⁸ und systematisierten das Verhältnis von Architektur, Wand und Boden. Ein besonders signifikantes Beispiel für diese Strategie der visuellen Ordnung und Inszenierung stellt der bereits zuvor mit Blick auf seine Ausstattungsphasen und Pavimenttypen vorgestellte Ausstattungskomplex der Domus VIII 2,14-16 dar (**Abb. 239**)³⁶⁹. Das Atrium wird als Raumeinheit durch einen breiten, schwarzen Randstreifen sowie zwei parallel dazu verlaufende, dünnere Streifen markiert. Alle drei laufen auch vor der Faucesschwelle, den Alae und dem Tablinum um. Vor den Alae (C; D) tritt ein vierter Streifen hinzu, der die Schwell-situation zusätzlich akzentuiert (**Abb. 249**). Am Tablinum (E) tritt zur Atriumsrahmung ein die Schwelle markierender, profilierter Marmorsteg hinzu. Rahmungen, die Raumeinheiten klar definieren, finden sich auch in der rückwärtigen Portikus (F) und Terrasse (G). Hier allerdings ist die Farbwahl

365 PPM I (1990) 280–329 s. v. I 6,4, Casa del Sacello Iliaco (I. Bragantini) 322–325 **Abb. 69–79**; zum motivischen Zusammenhang von Decke und Boden Parlasca 1959, 123 f.; Ehrhardt 1998, 143.

366 PPM I (1990) 619–727 s. v. I 7,11, Casa dell'Efebo o di P. Cornelius Tages (A. de Vos) 670 **Abb. 88**.

367 PPM IX (1999) 128–140 s. v. IX 3,2, Fabbrica di prodotti chimici (I. Bragantini) 129 **Abb. 1. 2**.

368 Corlàita Scagliarini 1974, 10.

369 Zum Folgenden PPM VIII (1998) 72–93 s. v. VIII 2,14-16 (V. Sampaolo).



Abb. 247: Casa dell'Efebo (I 7,11), Triclinium (16) mit Cocciopesto-Boden und Tessera-Emblema.



Abb. 248: Fabbrica di prodotti chimici (IX 3,2), Fauces (1).

invertiert – für das helle Terrassenambiente wählte man ein schwarzes Grundpaviment mit weißen Rahmenlinien.

Daran wird eine weitere Decor-Qualität der Schwarz-Weiß-Mosaiken greifbar: Das Grundpaviment kann weiß, aber auch schwarz ausfallen, sodass durch die Wahl des Grundpaviments **räumliche Zusammenhänge** hergestellt werden können. Gegenüber den Estrichpavimenten, die typischerweise einen dunklen Grund besitzen (Cocciopesto rot, Lavapesta schwarz), war dadurch



Abb. 249: Domus VIII 2,14-16, Randstreifen des Atriums mit Blick in die Nordala.

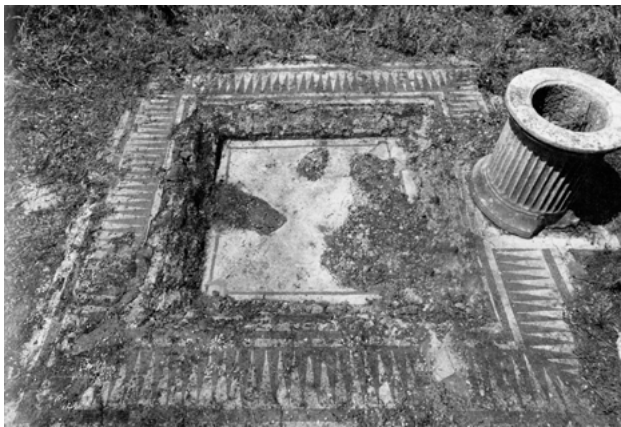


Abb. 250: Casa di Cerere (I 9,13), Impluvium.

eine grundsätzlich neue Option der Raumdifferenzierung gewonnen. Indem man in den Wohnbereichen meist ein weißes Grundpaviment einsetzte, fielen Innenräume deutlich heller aus.

Der Wunsch nach räumlicher Strukturierung kommt zudem in immer aufwendigeren **Rahmungen des Impluviumbeckens** zum Ausdruck. In der Casa di Cerere (I 9,13) wird das Impluvium von einem nachträglich in den bestehenden Cocciopesto eingesetzten, weißgrundigen Mosaik mit nach außen gerichteten, schwarzen bzw. nach innen gerichteten weißen Wolfszähnen eingefasst (**Abb. 250**), wobei die Rahmung die Aufstellung des Puteals vorsieht³⁷⁰. Je nachdem, ob sich das Auge auf die schwarzen oder weißen Spitzdreiecke einlässt, weist die Einfassung optisch nach außen in den Atriumsraum oder nach innen zum Impluvium. Bei der Mosaikrahmung des Impluviums von Domus VII 6,28 konkurrieren zwei auffällige Muster miteinander – ein Flechtband und ein laufender Hund (**Abb. 251**)³⁷¹.

Schließlich zeigt sich die zunehmend systematische Raumorganisation auch in den Peristylen. Hier sind es die **Interkolumnien**, die ab dem zweiten Stil ein eigenes ‚Schwellmotiv‘ erhalten konnten. In der Casa di M. Gavius Rufus (VII 2,16-17; Plan 19) besitzt die Portikus ein Kreuzblumenmuster, während die Interkolumnien durch einen Mäander akzentuiert sind³⁷². Besonders aufwendig fallen die Interkolumniums-Schwellen der Portikus (I) der Casa dei Vettii (VI 15,1) aus, die ganz

³⁷⁰ PPM II (1990) 172–229 s. v. I 9,13, Casa di Cerere (M. de Vos) 182f. Abb. 15–16.

³⁷¹ PPM VII (1997) 182–196 s. v. VII 6,28 (V. Sampaolo) 196 Abb. 21.

³⁷² PPM VI (1996) 530–585 s. v. VII 2,16-17, Casa di M. Gavius Rufus (V. Sampaolo) 554f. Abb. 36–38. Ähnlich in der Casa di N. Popidius Priscus (VII 2,20.40), wo der Peristyl-Umgang über einen Kreuzblumen-Decor verfügt, während die Interkolumnien mit einem Rautenmotiv besetzt sind. PPM VI (1996) 615–658 s. v. VII 2,20.40, Casa di N. Popidius Priscus (V. Sampaolo) 647 Abb. 62; 651 Abb. 71.



Abb. 251: Domus VII 6,28, Atrium (96) mit Impluviumsrahmung aus der Zeit des zweiten Stils.

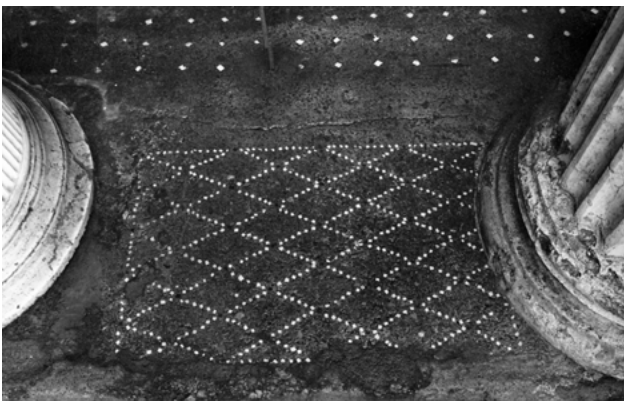


Abb. 252: Casa dei Vettii (VI 15,1), Peristyl-Nordportikus (I), erstes Interkolumnium.

unterschiedliche Schmuckornamente erhielten (**Abb. 252**)³⁷³. Impluvium und Interkolumnien werden folglich durch Ornamente als Zonen des Übergangs definiert und zugleich akzentuiert.

Ästhetische Effekte: Schwarz-Weiß-Mosaiken und Opera signina im Vergleich

Für die erste Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. zeigt sich eine Tendenz hin zu einem immer systematischeren Bezug der Pavimente auf den Raum einerseits, auf den Betrachter andererseits. Der Raumbezug

³⁷³ PPM VII (1997) 947–1125 s. v. VII 16 [Ins. Occ.], 22, Casa di M. Fabius Rufus (I. Bragantini) 987 Abb. 7; PPM V (1994) 468–572 s. v. VI 15,1, Casa dei Vettii (V. Sampaolo) 499–507 Abb. 49–65; Dickmann 1999, 140f. mit Verweis auf die kaiserzeitliche Neustuckierung der Säulen, die die Überschneidung von Säulenbasis und Paviment verursachte; mit Verweis auf die Vielfalt der Motive Tang 2018, 103, die eine Datierung in das 1. Jh. v. Chr. vorschlägt.

manifestiert sich in der Betonung von Raumachsen, räumlichen Übergängen und Raumbegrenzungen. Der Betrachterbezug kommt in dem Wunsch zum Ausdruck, möglichst aus verschiedenen Perspektiven wahrnehmbare Pavimente zu schaffen. Während folglich an der Wand die Ausrichtung auf den Betrachter zu immer komplexeren Wand-Bildern Anlass gab, führt dasselbe Gestaltungsinteresse am Boden zu einem weitgehenden Bildverzicht. Die genannten Gestaltungsprinzipien ließen sich mittels der Bichromie von Schwarz-Weiß-Mosaiken besonders systematisch umsetzen, sodass sich daraus ihre besondere Beliebtheit erklären dürfte.

Die verschiedenen, zur Verfügung stehenden Pavimenttechniken vermochten unterschiedliche visuelle und atmosphärische Effekte zu erzeugen. Schwarz-Weiß-Mosaiken erlauben im Unterschied zu *Opera signina* einen flexiblen Umgang mit Helligkeit, für sie kann ein schwarzer Grund mit weißem Ornament, aber auch ein weißer Grund mit schwarzem Ornament gewählt werden. Durch ihre Bichromie sind sie auf klare optische Kontraste festgelegt. Diese Qualität hat man eingesetzt, um die Räume mit einer übersichtlichen visuellen Strukturierung zu versehen. Auch Randstreifen lassen sich in der Mosaiktechnik besonders gut umsetzen. Böden werden zum Ornamentum der Architektur. Nicht zuletzt eignen sich Mosaiken technisch besser für die Herstellung von Bildern. Indem man sich zumeist auf schwarze und weiße *Tesserae* beschränkte, waren die Bilder als Schattenriss konzipiert. Von dieser Option machte man jedoch nur selten Gebrauch, da sich Bilder nur schlecht mit dem Bedürfnis nach einer allansichtigen Bodengestaltung vereinbaren ließen.

Opera signina (*Cocciopesto*; *Lavapesta*) sind auf einen dunklen Grundton festgelegt, zugleich verhalten sie sich deutlich unbestimmter zum umgebenden Raum. Rahmenlinien sind zumeist auf einfache *Tessera*-Reihen beschränkt.

Insbesondere *Opera signina*, seltener auch Mosaiken wurden als Grundpaviment genutzt, um in den Boden mehr oder weniger zugeschnittene Marmorplättchen einzusetzen. Durch solche Asymmetrien wurde der Boden belebt und ein Fokus auf das kostbare Material gelegt. Diese Form der Bodengestaltung wurde im dritten Stil besonders beliebt.

2.10 Die semantische Ordnung am Boden

Mit Blick auf die semantische Ordnung der Häuser sind die verschiedenen ‚Bildkulturen‘ des zweiten Stils – die polychromen *Emblemata* und die seltenen, bichromen Bilder der Schwarz-Weiß-Mosaiken – getrennt voneinander zu betrachten.

Die Bilder der *Emblemata*

Mit dem Übergang zum zweiten Stil blieben figürliche *Opera vermiculata* beliebt und auch einige Sujets behielten ihre Popularität, so etwa Fischmosaiken, Vogelbilder sowie Löwenbilder mit und ohne *Eroten*³⁷⁴. Besonders populär sind nun nilotische Mosaiken, wie sie in der *Domus I 7,1*³⁷⁵ und in Raum (11) der *Casa del Menandro* (I 10,4; Plan 9; Abb. 234) auftreten³⁷⁶. Die exotische Landschaft wird in beiden Fällen von Pygmäen bevölkert. Neu, zugleich aber selten, sind Genrethemen wie der Hahnenkampf in der *Casa del Menandro* (Abb. 177). In der Straßenmusikerszene³⁷⁷ und der Darstellung der Frauen beim Essen³⁷⁸ aus der suburbanen *Villa di Cicerone*, beide mit *Dioskourides*-

³⁷⁴ Ein Katalog pompejanischer Mosaiken bei Wohlgemuth 2008; vgl. Zapheirou 2006.

³⁷⁵ PPM I (1990) 483–552 s. v. I 7,1, *Casa di Paquius Proculus o di Cuspius Pansa* (F. P. Badoni – M. de Vos) 532 Abb. 83. 84.

³⁷⁶ PPM II (1990) 240–397 s. v. I 10,4, *Casa del Menandro* (R. J. Ling – F. P. Badoni) 296f. Abb. 88. 89; Ling – Ling 2005, 53–55.

³⁷⁷ Neapel, NM 9985; Maße: 30 × 30 cm; s. Wohlgemuth 2008, 114 f.

³⁷⁸ Neapel, NM 9987; Maße: 30 × 35 cm; s. Wohlgemuth 2008, 116 f.



Abb. 253: Mosaik mit der Darstellung des Leukippiden-Raubs (Neapel, NM 120619), aus Hanghaus VIII 2,14-16.

Signatur, darf man aufgrund der Masken, welche die Akteure tragen, eine Referenz auf das Theater erkennen³⁷⁹. Masken treten auch als alleiniges Bildsujet auf – so in Raum (23) der Casa di Ma. Castricius (VII 16 [Ins. Occ.], 17; Abb. 240)³⁸⁰ und im Falle der Emblemata aus der Taberna VII 13,23³⁸¹.

Eine besonders dichte Form von ‚Bildlichkeit‘ begegnet in den ersten Mythen-Emblemata. Gleich mehrere miteinander verwandte Repliken, die allesamt aus Kampanien stammen, zeigen den Theseuskampf³⁸². In der Casa di Granduca di Toscana (IX 2,27) ist im Emblema des Tricliniums (d) die Heirat von Poseidon und Amphitrite dargestellt (Abb. 236)³⁸³, in einem nicht mit Sicherheit bestimmbareren Raum der Casa VIII 2,14-16 der aktionsreich dargestellte Raub der Leukippiden (**Abb. 253**)³⁸⁴. In den Genre- und Mythenbildern kommen menschliche Körper zur Darstellung, die dadurch in besonderer Weise einer sozialen Ausdeutung offenstanden – etwa eine visuelle Aushandlung von Rollenbildern und Geschlechterbeziehungen ermöglichten³⁸⁵. So kann das Verhältnis von Frau und Mann als Hochzeitsbild (Poseidon und Amphitrite), ebenso aber als gewaltsamer Frauenraub (Raub der Leukippiden) vor Augen gestellt werden. Allerdings waren entsprechende Themen nur für kurze Zeit am Boden präsent, bevor die Schwarz-Weiß-Mosaiken auf komplexe Bildentwürfe ganz verzichteten und Mythenbilder an der Wand vorgeführt wurden.

Die Schwarz-Weiß-Mosaiken

Schwarz-Weiß-Mosaiken sind auf einen bichromen Schattenriss festgelegt und in ihrer ikonographischen Dichte deutlich reduziert. Wenn sie überhaupt Gegenständliches zeigen, so handelt es sich um leicht verständliche Motive. Auf Schwellmosaikern nehmen sie sich häufig ausgesprochen klein, geradezu ornamenthaft aus. Diese ‚Simplifizierung‘ der Ikonographie darf man auf das Bedürfnis zurückführen, den Boden-Decor für verschiedene Perspektiven attraktiv zu gestalten. Entschied man sich für größere, gerahmte ‚Mosaikbilder‘, so geschah dies einerseits in den Fauces, die eine klare Betrachterorientierung auf den Eintretenden erlaubten, und andererseits in Thermen, wo die Bilder konkret auf den Funktionskontext Bezug nahmen. Beides zeigte sich exemplarisch an der Casa di M. Caesius Blandus (VII 1,40; Abb. 243). All diese Bilder sind jedoch additiv kom-

³⁷⁹ Meist noch spezifischer mit Menander in Verbindung gebracht, s. Dunbabin 1999, 44–47.

³⁸⁰ PPM VII (1997) 887–946 s. v. VII 16 [Ins. Occ.], 17, Casa di Ma. Castricius (I. Bragantini) 908f. Abb. 40. 41.

³⁸¹ PPM VII (1997) 655–659 s. v. VII 13,23, Bottega (I. Bragantini) 659 Abb. 6. 7.

³⁸² Dies gilt neben dem Theseusmosaik der Casa del Labirinto (Abb. 163) für eine weitere, mutmaßlich aus Pompeji stammende Replik (Neapel, NM 10016), für eine aus Reggio de Castellone sowie eine aus Chieti. Chieti: Neapel, NM 10018 (Zapheiroupolou 2006, Kat. 33); Reggio de Castellone: Neapel, NM 10017 (Zapheiroupolou 2006, Kat. 34); Pompeji ohne Fundort: Neapel, NM 10016 (Zapheiroupolou, Kat. 69); vgl. Blake 1930, 144; vgl. Daszewski 1977, 49f.; Zapheiroupolou 2006, 175f.

³⁸³ PPM IX (1999) 116–127 s. v. IX 2,27, Casa del Granduca Toscana (I. Bragantini) 118f. Abb. 3.

³⁸⁴ PPM VIII (1998) 72–93 s. v. VIII 2,14-16 (V. Sampaolo) 91 Abb. 34.

³⁸⁵ In Bezug auf einen ganz anderen medialen Kontext (frühgriechische Körper- und Rollenbilder), mit weiterer Literatur, s. Haug 2012, bes. 5.

poniert, einzelne Bildzeichen treten ohne narrative Verknüpfung nebeneinander. Die Bilder bleiben gewissermaßen ‚ornamental‘.

2.11 Architektur- und Decor-Elemente im Zusammenspiel: Raumatmosphären

Die verschiedenen Optionen, die für die Gestaltung von Wänden und Böden zur Verfügung standen, wurden zur Unterscheidung von Funktionsbereichen, aber auch zur qualitativ-hierarchischen sowie zur ästhetisch-atmosphärischen Differenzierung von Räumen genutzt. Zwei Aspekte sollen im Folgenden noch einmal exemplarisch diskutiert werden: das Zusammenspiel von Boden-, Wand- und Decken-Decor zur Schaffung kohärenter Raumwirkungen einerseits, die visuelle Struktur innerhalb eines Hauses andererseits.

Das Zusammenspiel der Decor-Formen

Wand- und Boden-Decor nehmen im zweiten Stil konsequenter als noch zuvor aufeinander Bezug. Mit besonders aufwendigen, gegebenenfalls figürlichen Pavimenten korrelieren geschlossene Wände, mit dicht bebilderten Wänden unfigürlich-geometrische Böden.

So hat Cubiculum (29) der Casa di Cippius Pamphilus (VII 6,38) ein Mosaiktondo mit Fischdarstellung erhalten³⁸⁶. Mit dem aufwendigen Boden verbindet sich ein geschlossener Wandaufbau mit violetten, rot eingefassten Orthostaten. Dieses *prima vista* ‚einfache‘ Wandschema ist durch ein auffälliges, polychromes Opus africanum-Mauerwerk und eine Frieszone mit Cipollino-Imitation aufgewertet worden. Darüber wurden in der Oberzone die Stuckquader ersten Stils beibehalten. Mit einem ‚altertümlich‘ aufwendigen, bebilderten Boden verbindet sich ein Wand-Decor, der kostbare Materialien evoziert und darin an Gestaltungsformen des ersten Stils erinnert.

Umgekehrt sind aufwendige illusionistische Architekturprospekte oder Megalographien üblicherweise mit unfigürlichen Böden kombiniert worden. Dies gilt für Oecus (p) der Casa del Sacello Iliaco (I 6,4) mit seinem geometrischen, die Raumteile gliedernden Paviment ebenso wie für die Räume im Untergeschoss der Casa del Criptoportico (I 6,2). Die verschiedenen Prunkräume besitzen zwar komplexe Wandbilder, jedoch unfigürliche Pavimente. Folglich ergeben sich im zweiten Stil kaum einmal semantische Verschränkungen zwischen Boden und Wand. Dieses Prinzip wird mit dem Auftreten von Schwarz-Weiß-Mosaiken, die auf Gegenständliches fast gänzlich verzichten, beibehalten. Wenn sie doch einmal Bilder vorführen, dann üblicherweise in Kontexten, die auf eine dichte Bebilderung der Wände verzichten. Einen Sonderfall haben wir mit Cubiculum (42) der Casa del Labirinto kennengelernt. Sein Mosaikemblema mit dem Theseusthema nimmt weder formal noch inhaltlich auf die monumentalen Seekentauren an der Wand Bezug. Die konkurrierenden Bildelemente überfrachten den kleinen Raum, bieten aber freilich eine Vielzahl von assoziativen Anknüpfungspunkten.

Die ästhetische Ordnung innerhalb eines Hauses

Mit dem zweiten Stil hat die Komplexität des Decors zugenommen. Indem Ausstattungselemente gezielt aufeinander bezogen wurden, sich aber zugleich die Ausstattungsoptionen erheblich erweitert haben, wird eine Synthese umso schwieriger.

In der Tendenz behielt man am **Atrium und Peristyl** einen geschlossenen Wandaufbau bei. Die Polychromie der Wände konnte durch monochrome Böden, insbesondere durch weiße Tessel-

³⁸⁶ PPM VII (1997) 210–223 s. v. VII 6,38, Casa di Cippius Pamphilus (V. Sampaolo) 218f. Abb. 14. 16. 17.

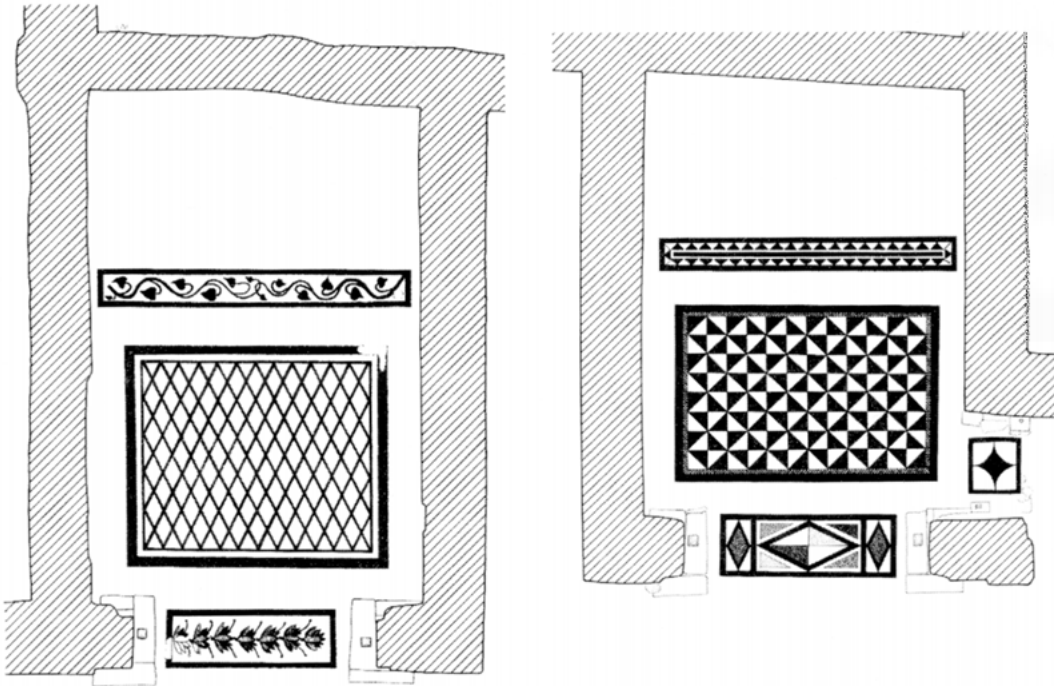


Abb. 254: Casa delle nozze d'argento (V 2,i) Cubiculum (z) links und Cubiculum (x) rechts; Paviment

late, besonders gut zur Geltung kommen. Die neue Vorliebe zur Gliederung der Räume durch Pavimente kam in den Hofarealen besonders klar zum Tragen. Sie markierten im Atrium das Impluvium, am Peristyl den Übergang zwischen Portikus und Gartenfläche. Durch einen oder mehrere Randstreifen wurde der rechteckig-geometrische Grundriss der Hofflächen (bzw. Portiken) akzentuiert und ein Abstand zu den Hofwänden hergestellt. Die Tablina, Alae und Exedrae waren einem vergleichbaren Decor-Konzept verpflichtet. Mit ihrem geschlossenen Wandaufbau fügten sie sich in die Ästhetik der Höfe. Allerdings konnten sie durch gemalte Säulen oder unfigürliche Emblemata betont werden. Auffällig ist der geradezu vollständige Verzicht auf Bilder in den Hofbereichen, Alae und Tablina. Vor diesem Hintergrund ist es nur konsequent, dass man hier häufig den Decor ersten Stils erhalten hat.

Für die Ausstattung von **Aufenthaltsräumen** stand ein großes Spektrum an unterschiedlichen Optionen zur Verfügung. In der Tendenz zeichnen sich die am Atrium gelegenen Räume, von denen aus man auf den Atriumhof blickte, durch einen geschlossenen Wandaufbau aus, während für die Räume mit Garten- bzw. Landschaftsblick die Palette voll ausgeschöpft wurde³⁸⁷. Die vielfältigen Differenzierungsmöglichkeiten, die sich gerade auch durch das Zusammenspiel von Wand- und Boden-Decor ergaben, sollen abschließend noch einmal am Beispiel einiger Räume am Peristyl (r) der Casa delle nozze d'argento (V 2,i; Plan 15) diskutiert werden: der Raumgruppe von Cubiculum (x), Festraum (y) und Cubiculum (z) auf der Südseite des Peristyls und dem tetrastylem Oecus (4) auf dessen Ostseite³⁸⁸.

Die beiden Cubicula (x) und (z) besitzen eine breite Öffnung zum Peristyl, der dem Eingang gegenüberliegende Alkoven ist von einer abgehängten Tonne überwölbt. Schwarz-weiße Mosaikpavimente untergliedern die Cubicula visuell (**Abb. 254**). Auf ein Schwellmosaik am Eingang folgen ein gerahmter, ornamentierter Mosaikteppich im Vorraum, ein Schwellmosaik, das den Übergang zum Klinenbereich herstellt und der weiße, nicht differenzierte Klinenbereich³⁸⁹. Die

³⁸⁷ Heinrich 2002, 55–67; Ehrhardt 2012, 14.

³⁸⁸ Elia 1932, 411; Ehrhardt 2004, bes. 114–136.

³⁸⁹ Anguissola 2010, 90f.



Abb. 255: Casa delle nozze d'argento (V 2,i), Cubiculum (x), Wand.

Mosaiken betonen somit die gleichartige Raumstruktur der beiden Cubicula, sie führen durch jeweils unterschiedliche Muster jedoch eine visuelle Differenzierung ein. So besitzt Cubiculum (x) geometrische Schwellmosaiken, im östlichen Cubiculum (z) sind es florale Motive. In beiden Cubicula führt auch die Wandmalerei eine Differenzierung in einen geschlossenen Vorraum und einen Alkoven mit Säulenstellung ein (**Abb. 255**). Wieder variieren die Räume in architektonischen Details und in ihren Farben.

Anders fällt jedoch der Decor des größeren Festraum (y) aus, den die beiden Cubicula flankieren. Sein älterer Lavapesta-Boden mit Steinsplittern wurde belassen, allein die Schwelle mit einem



Abb. 256: Casa delle nozze d'argento (V 2,i), Oecus (y), Paviment.



Abb. 257: Casa delle nozze d'argento (V 2,i), Oecus (y), Wand.

Mäandermosaik erneuert (**Abb. 256**). Aufwendig nimmt sich insbesondere die Wandmalerei aus (**Abb. 257**). Auf dem Sockel stehen Pilaster, hinter denen üppige Girlanden aufgehängt sind. Sie heben sich von den annähernd quadratischen, gelben Orthostatenfeldern ab und erzeugen einen festlich geschmückten Raum. Besonderen Luxus suggerieren die auf einen Eierstabfries folgenden, langrechteckigen Marmorplatten. Regelrecht spektakulär fällt die figürliche Konsolenzone aus: Tanzende Satyrn, Mänaden und Kentauren, die das Gebälk tragen, stellen Tragen und Lasten der Architekturglieder infrage. In der Oberzone blickt man durch eine Pfeilerportikus in den Himmel. In dem Raum kommen somit gleich mehrere nobilitierende Elemente zusammen – eine vor die Wand gestellte Stützenarchitektur, figürliche Architekturelemente und ein perspektivischer Durchblick. Gegenüber den flankierenden Cubicula ist die Farbigkeit jedoch etwas zurückgenommen.

Eine weitere Steigerung ist im tetrastylem Oecus (4) erreicht (**Abb. 258**). Er besitzt einen tiefen, etwa quadratischen Vorraum und einen von vier porphyrfarben stuckierten, achteckigen Säulen auf hohen Piedestalen mit gelber Marmorimitation markierten Klinenbereich. Sie tragen eine Ost-West



Abb. 258: Casa delle nozze d'argento (V 2,i), tetrastyle Oecus (4).

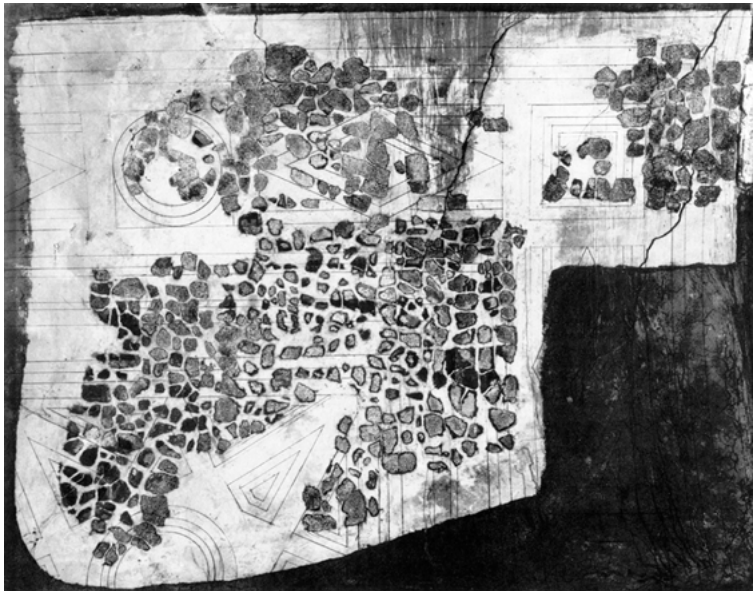
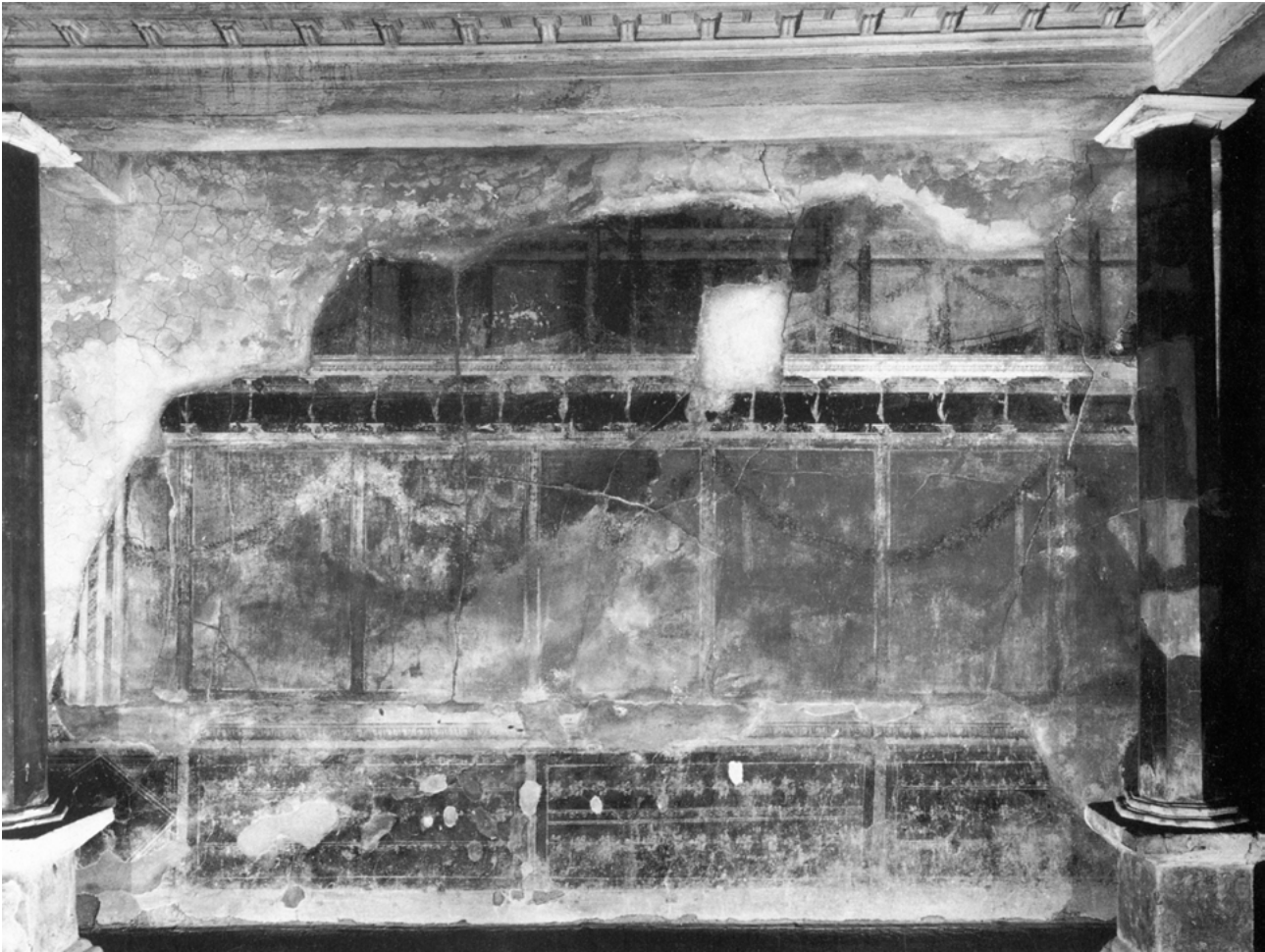


Abb. 259: Casa delle nozze d'argento (V 2,i), tetrastyle Oecus (4), Decke.

orientierte Tonne mit aufwendigem, symmetrisch konzipiertem Deckenstück. Eine zentrale große Kasette mit einem Stern ist umgeben von quadratischen Kassetten, die Quadrate oder Kreise aufnehmen, sowie langrechteckigen Kassetten mit Rauten (**Abb. 259**)³⁹⁰. Der Raum erhält somit eine prunkvolle, architektonische Binnengliederung, die durch den Boden-, Wand- und Decken-

³⁹⁰ Zur Decke Barbet 2009, 85–88 mit Abb. 50–52.



Decor aufgegriffen wird³⁹¹. In der Mittelzone hängen vor die Orthostatenfelder Girlanden herab, zwischen Vorraum und Klinenbereich unterscheiden sich jedoch die Farben der Orthostatenplatten (zinnoberrot mit grüner Einfassung im Klinenbereich, dunkelviolet mit roter Einfassung im Vorraum). Im Klinenbereich blickte man oberhalb einer figürlich gestalteten Konsolenzone auf eine filigrane Portikusarchitektur (**Abb. 260**), während im Vorraum auf den Konsolen Arkadenbögen aufliegen, in denen ein Schiffsbug sichtbar wird. Die Wand spielt in raffinierter Weise mit Offenheit und Geschlossenheit, aber auch mit verschiedenen Materialitäten, mit Figürlichkeit und Ungegenständlichkeit.

In der Casa delle nozze d'argento wird durch das Zusammenwirken von Architektur, Boden-, Wand- und Decken-Decor ein differenziertes Ensemble entworfen. Durch seinen Ausstattungsaufwand besonders herausgehoben ist der tetrastyle Oecus. Ihm nachgeordnet sind die Räume der Westseite, wobei die als Pendants entworfenen Cubicula den Festraum (γ) flankieren. Hier wird folglich eine weitere Leistung des Decors greifbar: Er erlaubt es, über den Einzelraum hinaus Zusammenhänge zu erzeugen.

Abb. 260: Casa delle nozze d'argento (V 2,i), tetrastyle Oecus (4), Nordwand.

³⁹¹ Ausführlich Erhardt 2004, 114–123.

Die semantische Ordnung des Hauses

Die Häuser des zweiten Stils zeichnen sich durch eine ganz neue Dichte an Bildern aus. Dabei sind Emblemata vermiculata ebenso wie die illusionistischen Scheinarchitekturen geradezu ausschließlich auf Aufenthaltsräume beschränkt. Während allerdings figürliche Emblemata durchaus dunkle Räume schmücken konnten – Cubicula am Atrium wie auch ‚abgelegene‘ Räume am Peristyl –, finden sich Scheinarchitekturen zuvorderst in Räumen mit Ausblick.

In thematischer Hinsicht führen die späten Emblemata vermiculata erstmals komplexe Mythenbilder und Genrebilder in das Haus ein, welche die Artikulierung von Rollenbildern ermöglichen. Darin manifestiert sich ein nochmals gesteigertes Interesse am Medium Bild.

Die Wandbilder greifen diese Thematik nicht unmittelbar auf. Das Interesse am Bild wird hier in Bezug auf die Darstellung von (illusionistischer) Architektur entwickelt. Diese wird in ganz neuartiger Weise als Bildträger erprobt: als Träger von figürlicher Architekturornamentik, als Ort für die Präsentation von Objektwelten, von Pinakes und Klapptürbildern. Solche Bilderwelten verweisen ebenso wie die Architekturen, in Bezug auf die sie erscheinen, in ganz unterschiedliche Welten, eröffnen eine Vielzahl an Assoziationshorizonten. Ikonische Differenz wird jedoch nicht klar markiert – die Bilder werden auch als Ornamentum der Architektur und als Ausblicke verständlich. Dabei verzichten diese ‚Architekturbilder‘ zunächst noch weitgehend auf komplexe narrative Szenen. Dies ändert sich erst im späten zweiten Stil. Auch dann werden Bilder noch konkret auf die Architektur bezogen, jedoch ‚zentraler‘ platziert und/oder inhaltlich verdichtet. So rücken, von Ädikulen gerahmt, Ausblicke in mythische Landschaften ins Zentrum der Wand, in der Kryptoportikus der Casa del Criptoportico (I 6,2; Abb. 203–205) wird ein Ilias-Fries präsentiert. In diesen frühen Bildern nehmen sich die menschlichen ‚Figuren‘ zunächst noch miniaturhaft aus, bevölkern einen Landschaftsraum. Hier setzt der dritte Stil mit der Entfaltung seiner Bildlichkeit an.

2.12 Die soziale Bedeutung von Decor: Hausgrößen und Decor-Aufwand

Unterschiede zwischen Häusern ergeben sich auch in der ersten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. zuvorderst durch die verschiedenen architektonischen Settings, die unterschiedliche Erlebnisqualitäten erzeugen. Damit korrelieren entsprechende Decor-Formen. Prunkvolle figürliche Mosaikemblemata und komplexe Wandmalereien (Schemata 3 und 4; Megalographien) finden sich auch im zweiten Stil in der Tendenz in großen Häusern, die eine Vielzahl an Aufenthaltsräumen besitzen. Dies impliziert, dass der Gebrauch von Bildern vornehmlich ein elitäres Phänomen bleibt. Dennoch wählten bisweilen auch die Besitzer kleiner Häuser aufwendige Ausstattungsformen. So besaß die Casa del Granduca di Toscana (IX 2,27) mit Triclinium (d) und Cubiculum (e) zwei Räume, die mit Emblemata-Pavimenten ausgestattet waren³⁹². Grundsätzlich konnten damit auch Besitzer einfacher Liegenschaften zu repräsentativeren, auch kostspieligeren Formen der Ausstattung greifen.

Vor allem aber hat sich gezeigt, dass es die ästhetischen Unterschiede, die innerhalb eines Hauses möglich sind, verbieten, Rückschlüsse auf die Ausstattungsqualität als Ganzes anhand einzelner Räume zu ziehen. Nur vollständige Ensembles erlauben Einsichten in die decorative Struktur. Und hier ergaben sich aufschlussreiche Einsichten. In der kleinen Casa di Cerere fehlen große Aufenthaltsräume am Peristyl. Man reagierte darauf, indem das Atrium und seine angrenzenden Räume einen – gerade im Vergleich zu größeren Häusern – relativ aufwendigen Decor erhielten. In diesem Sinne erhielt Domus VI 17 [Ins. Occ.],41, in der an die Stelle eines Peristyls ein Terrassenbereich trat, ein regelrechtes Prunkatrium. Decor reagierte ganz offensichtlich in flexibler Weise auf das architektonische Setting.

³⁹² PPM IX (1999) 116–127 s. v. IX 2,27, Casa del Granduca di Toscana (I. Bragantini) 117–119 Abb. 2–6.

Teil IV: Das frühkaiserzeitliche Pompeji – der dritte Stil

Pompeji war in augusteischer Zeit bereits dicht bebaut, architektonische Veränderungen bedeuteten ein Bauen im Bestand¹. Kaum ein innerstädtisches Haus wurde noch neu errichtet, sodass sich der Zusammenhang von Neubau und Neuausstattung nur an ausgewählten Befunden beurteilen lässt. Die Casa di Giasone wird im Folgenden als Beispiel für ein in augusteischer Zeit grundlegend neu gestaltetes Haus vorgestellt, für das die Wechselwirkung von architektonischer Innovation und neuen Decor-Formen analysiert werden kann. Besonders aufschlussreich sind in dieser Hinsicht die Räume auf der Westseite des Peristyls. Diese sind mit komplexen Bild-Ensembles ausgestattet worden, für die sich die Frage nach ästhetischen und semantischen Korrespondenzen anschneiden lässt. Mit der Casa di Marcus Lucretius Fronto kommt ein exzellent erhaltenes, in situ analysierbares Ausstattungsensemble des späten dritten Stils in den Blick. Die Neuausstattung galt jedoch Räumen am Atrium, die in ihrer architektonischen Disposition auf das 2. Jh. v. Chr. zurückgehen. Die beiden ausgewählten Komplexe bilden zugleich unterschiedliche Phasen innerhalb des dritten Stils ab². Die im Anschluss diskutierten Vergleichsbeispiele erlauben neben einer Diskussion der an Boden und Wand relevanten Decor-Strategien auch eine Berücksichtigung von dreidimensionalen Ausstattungselementen, die in augusteischer Zeit für die Wahrnehmung der Häuser besonders relevant werden.

1. Zwei Fallbeispiele: die Casa di Giasone (IX 5,18) und die Casa di Marcus Lucretius Fronto (V 4,a)

1.1 Die Casa di Giasone (IX 5,18) – ein augusteisches Bau- und Ausstattungsensemble (Plan 3; Abb. 261)

Die in ihrem Grundriss annähernd quadratische Casa di Giasone gehört zu den mittelgroßen Häusern in Pompeji³. Über Zugang (IX 5,18) im Süden gelangt man in die Fauces (a), über Eingang IX 5,21 im Westen in Korridor (q)⁴. Beide führen direkt in den Hof (**Abb. 262**), der spätestens in augusteischer Zeit eine vierseitige Portikus erhielt.

1 So bereits Dickmann 1999, 299.

2 Bei Bastet – de Vos 1979, 24. 49. 64 gehört die Casa di Giasone der Phase Ic, die Casa di Marcus Lucretius Fronto der Phase IIb an.

3 Zur Rekonstruktion Mau 1880; Befund ausführlich diskutiert bei Zevi 1964, jedoch mit einer nicht immer nachvollziehbaren Feindifferenzierung verschiedener Bauphasen auf der Basis von verschiedenen Typen von Opus incertum.

4 In augusteischer Zeit lag der Zugang noch in der Korridorachse, bevor nach 62 n. Chr. der Treppenzugang IX 5,21 – Raum (v) entsprechend – angelegt und Raum (t) verkürzt wurde, um den neuen Eingang etwas nach Norden zu versetzen; s. Zevi 1964, 7.11.14 und PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5,18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 670f. In der Publikation von Zevi 1964, 6 Abb. 1 ist die Nummerierung der Zugänge IX 5,20 und IX 5,21 vertauscht.



Abb. 261: Korkmodell Fiorellis, Detail der Casa di Giasone (Neapel, NM).

Die Rekonstruktion der Räume auf der Nordseite bereitet für diese Phase Schwierigkeiten. Vielleicht hat man in der Achse des Eingangs einen tablinumsartigen Verteilerraum (l) anzunehmen⁵. Die Dreiraumgruppe auf der Westseite geht in ihrer architektonischen Konzeption und dekorativen

⁵ Die Rekonstruktion hängt hier maßgeblich von dem architektonischen Zusammenhang zwischen dem hier voraussetzenden Portikus-Nordflügel und dessen Rückwand ab. Als Dachauflager wird von Zevi ausschließlich die Ante angenommen, die an die den Treppenaufgang (k) begrenzende Mauer anschließt. Mau 1880, 22: „L’anta che dal principio della sudetta scala si stende verso O, non ha, per quando si vede, alcun significato pratico, ed è probabilmente un avanzo dun’epoca, quando in questo punto eravi una stanza con larga apertura sul portico; era questa allora l’anta destra dell’ingresso, e si vedono ancora nel pavimento le tracce sicure dell’anta corrispondente a sinistra nonché la soglia di una porta per la quale quella stanza era accessibile anche da O.“ Aufgegriffen bei Zevi 1964, 10. 14. Tatsächlich macht dies aber nur Sinn, wenn man eine zweite, damit korrespondierende Ante oder Säule als Auflager postuliert. Mau hat eine solche Ante beschrieben und noch heute ist ein möglicherweise zugehöriger Steinblock im Boden sichtbar (so hier im Plan), während das Korkmodell an dieser Stelle eine Säule zeigt. Eine weitere Stütze müsste man dann in der Achse nach Westen versetzt auf der Ecke eines marmorverkleideten Sockels (heute verloren) annehmen. Eine solche Rekonstruktion vorausgesetzt, ergäbe sich in der Achse der Fauces eine Staffelung von drei Räumen – einem weitgehend offenen (?) Vorraum, Raum (l) und Raum (o). Die Räume auf der Nordseite des Peristyls wie auch Treppe (k) und das zugehörige Obergeschoss könnten somit in augusteische Zeit gehören. Setzt man voraus, dass vor Raum (l) ein Vorraum mit Anten lag, der das Peristyldach trug, so hätte das Peristyl auf der Nordseite einen weiteren Tür-Zugang von Korridor (q) her besessen – eine Lösung, die architektonisch plausibel wäre. Im erhaltenen Zustand verfügt der etwa quadratische Raum (l) über eine breite Raumöffnung und besetzt die traditionelle Position eines Tablinums. Er besitzt eine späte Ausstattung im vierten Stil, selbiges gilt für die Einbauten unter der Treppe (k) – Alkoven (n) und Schrank (m) – sowie den im Norden anschließenden Raum (o). Raum (l) fungierte dadurch gewissermaßen als Verteilerraum in die angrenzenden Räume. Prinzipiell denkbar wäre, für die augusteische Zeit von einer wenigstens ähnlichen Raumordnung auszugehen. Die späteren, nachherdbebenzeitlichen Veränderungen beschränken sich auf wenige bauliche Eingriffe. Allerdings erhielten einige Räume eine neue Ausstattung im vierten Stil.



Abb. 262: Casa di Giasone, Blick von den Fauces in der Achse des Hauses auf die Nordseite des Atriums.



Abb. 263: Casa di Giasone, Blick auf die Dreiraumgruppe im Westen.

Ausstattung auf die augusteische Neugestaltung zurück (**Abb. 263**). Das geradezu monumentale Triclinium (f) nimmt mit seiner extrem breiten Raumöffnung das Zentrum der Westseite ein. Es wird zu beiden Seiten von niedrigeren Türdurchgängen flankiert und dadurch zusätzlich akzentuiert. Dieses symmetrisch gestaltete Raum-Ensemble besaß zum Hof hin Marmorschwellen, die das Erscheinungsbild vereinheitlichten⁶. Hinter den seitlichen Türdurchgängen verbergen sich dann aber unterschiedliche räumliche Lösungen: Vorraum (d), der auf Cubiculum (e) hinführt und zugleich mit Triclinium (f) verbunden ist⁷, sowie Cubiculum/Oecus (g)⁸.

In dieser Raumdisposition zeigt sich, dass in der Casa di Giasone Gestaltungsideen von Peristyl und Atrium miteinander verschränkt wurden. Wie sonst für ein Atrium üblich sind die Hofseiten auf ein weitgehend symmetrisches Erscheinungsbild hin angelegt – auf der Westseite ein zentraler Hauptraum (f) mit flankierenden Seiteneingängen, auf der Nordseite vermutlich ein zentraler ‚Tablinums‘-Raum, auf der Südseite die von Cubicula flankierten Fauces (a)⁹. Gleichzeitig sind mit der Säulenstellung, dem Garten und dem Prunk-Triclinium Elemente eingeführt, die ein Peristyl charakterisieren.

⁶ Marmorschwellen in (f) und (d) erhalten, s. Zevi 1964, 12.

⁷ Im Zuge der Eingriffe in Cubiculum (c) (nach 62 n. Chr.) wurde auch die Südostecke von (d) modifiziert. Zevi 1964, 12.

⁸ Peters 1963, 96–99; Dickmann 1999, 327.

⁹ Die beiden Seitenräume wurden nachträglich verändert. Ausstattungsreste ersten Stils in Raum (h) zeugen von einem hohen Alter, der Raum wurde jedoch nachträglich in eine Küche mit angeschlossener Latrine verwandelt; s. PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5,18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 707f. Abb. 48; hier m. E. zu Recht als erster Stil angesprochen; laut Mau 1880, 24 zweiter Stil; aufgrund der fragmentarischen Erhaltung angezweifelt bei Zevi 1964, 9. Cubiculum (c) erhielt nach 62 n. Chr. einen straßenseitigen Zugang.

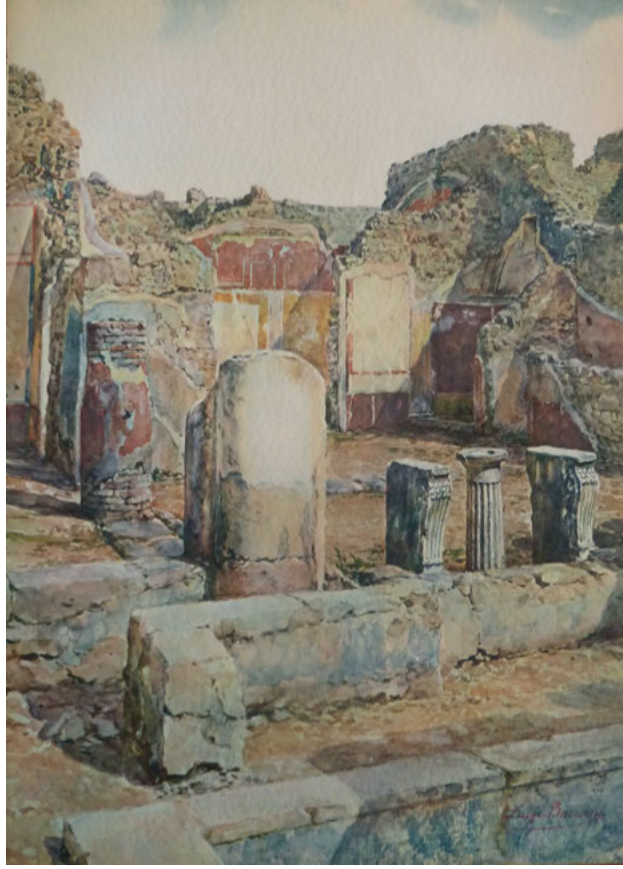


Abb. 264: Aquarell der Casa di Giasone, Peristylbereich mit Tisch, Luigi Bazzani.

Die vierseitige Portikus gab ein ausgesprochen heterogenes Bild ab. Verschiedene Stützelemente – Säulen, Pfeiler sowie Pfeiler mit Halbsäulen¹⁰ – trugen das Dach von unterschiedlich breiten Portikusflügeln. Auch die Breite der Interkolumnien variierte und reagierte darin auf die Blickachsen, die sich von verschiedenen Aufenthaltsorten ergaben. Auf Nord- und Südseite fiel das östliche Interkolumnium besonders breit aus und rahmte so den Blick von den Fauces (a) zu den Haupträumen im Norden (l, o). Auf der Westseite war die Mittelstütze herausgenommen, sodass der Blick vom großen Triclinium (f) in den Garten nicht verstellt wurde, während auf der Ostseite, an die keine Räume anschließen, eine mittige Säule zur Säulenrahmung des Gartens beitrug¹¹. Dieser war zusätzlich von einer niedrigen, U-förmigen Gartenmauer eingefasst¹², in seinem Zentrum befand sich ein kleines, jedoch relativ tiefes, mit Opus signinum verputztes, rechteckiges Brunnenbecken. Aus einer gemauerten Säule im Zentrum des Beckens sprudelte das Wasser (Abb. 261. 262)¹³.

Zur Ausstattung des Gartens gehörte aufwendiges Mobiliar, das in den Interkolumnien aufgestellt war. Auf der Nordseite handelt es sich um ein Puteal, einen Tisch mit Löwenfüßen sowie

¹⁰ Die Stützen sind heute weitgehend verloren und lassen sich nur anhand älterer Beschreibungen, Fotos und Pläne rekonstruieren. Zevi 1964, 11 deutet den Sockel (w) im Korridor (q) als Herd – dies wäre für einen Herd aber eine doch ungewöhnliche Platzierung. Mau 1880, 24 hat hier eine Zisternenmündung und ein Tuffbecken nachgewiesen, die vielleicht auf eine ursprünglich andere Hausdisposition mit Atrium und Impluvium in diesem Bereich hindeuten und so auch den Sockel (w) erklären würden.

¹¹ Zevi 1964, 8.

¹² Sogliano 1878, 263f.

¹³ Mau 1880, 21 mit Hinweis auf eine Wasserleitung, die das Wasserspiel versorgte.

ein Monopodium mit kanneliertem Fuß (**Abb. 264**)¹⁴. Dieses Arrangement mit Wasserspiel, eingefasstem Garten und Tischen könnte auf die Neugestaltung in augusteischer Zeit zurückgehen. Das Haus besaß damit einen kleinen, variationsreich gestalteten Gartenbereich.

Das architektonische Konzept bediente somit zwei Perspektiven: den Blick auf ein symmetrisch gestaltetes Ensemble von Prunkräumen, der sich allerdings erst ergab, wenn man den Hof bereits betreten hatte; sowie den Blick von den Prunkräumen aus auf ein ansprechendes Gartenareal. Beides wird sich als charakteristisch für die augusteische Zeit erweisen¹⁵.

Diese neuartige Architektur wurde mit den neuen Decor-Formen der Zeit ausgestattet. Fauces (a), der Hof sowie die Räume der Westseite erhielten neue Böden und eine ‚moderne‘ Wandmalerei im dritten Stil¹⁶. Ein Cocciopesto mit polychromen Marmorplättchen¹⁷ war an der Peristylrückwand mit einer schwarzen Sockelzone und einer Mittelzone aus annähernd quadratischen monochromen Feldern in Gelb, Schwarz und Rot kombiniert (Abb. 261). Besonders aufschlussreich ist das Verhältnis von Architektur und Decor jedoch für die neuen Raumformen auf der Westseite des Hofes, die daher im Folgenden im Fokus stehen.

Decor und Architektur: Triclinium (f)

An **Triclinium (f)** (**Abb. 261. 263. 265**) lässt sich prägnant analysieren, wie der dritte Stil auf neuartige Raumlösungen reagiert¹⁸. Aufgrund seiner enormen Größe (7,85×5,35 m) besaß es ein immenses Raumvolumen mit ganz neuen atmosphärischen Eigenschaften. Man betrat den Raum über eine breite Marmorschwelle, in die zweiflügelige, hohe Türen eingesetzt gewesen sein müssen. Bei geöffneten Türen war er folglich verhältnismäßig hell. Das immense Raumvolumen wird durch den Decor strukturiert: Opus signinum¹⁹ und Wandmalerei augusteischer Zeit nehmen eine Untergliederung in Vorraum und Klinenbereich vor.

¹⁴ Sogliano 1878, 264; Zevi 1964, 19 postuliert für den Tisch mit zwei Auflagern eine sullanische Datierung – in diesem Fall müsste das Objekt allerdings älter sein als die Neugestaltung der Domus. Dies ist freilich möglich, aber nicht unbedingt zwingend. Der Garten wurde nachträglich – nach 62 n. Chr. – abgeschränkt, die Schranken aber für die Durchblicke von den Fauces (a) im Süden und vom großen Triclinium (f) im Westen geöffnet. Mit anderen Worten wurde der Gartenbereich aus verschiedenen Perspektiven als Blickpunkt inszeniert. Auf der Ostseite haben sich an der Gartenmauer Reste einer Bemalung mit Pflanzen erhalten. Zevi 1964, 8 Anm. 17.

¹⁵ s. u. S. 402–407.

¹⁶ In den Fauces haben sich an der Westwand Reste der roten Sockelzone erhalten, während die Ostwand nach 62 n. Chr. mit Rohputz ausgebessert wurde; Zevi 1964, 8.

¹⁷ Pernice 1938, 117 f.

¹⁸ Zur Beschreibung des Decors, s. Zevi 1964, 22–24.

¹⁹ Pernice 1938, 117 f.



Abb. 265: Korkmodell Fiorellis, Detail der Casa di Giasone mit Triclinium (f) (Neapel, NM).

Den quer gelagerten Vorraum schmückt ein Stern- und Quadrat-Decor, im etwa quadratischen Klinenbereich sind in den Netz-Decor verschiedene quadratische und hexagonale Steinplatten (Cipollino; Portasanta) eingesetzt (**Abb. 266**). An den Längswänden im Norden und Süden markiert ein gemalter Pilaster den Übergang zwischen den Raumteilen (**Abb. 267**). Vorraum und Klinenbereich werden durch eine einheitliche schwarze Sockel- und Predellazone zusammengeschlossen. Eine gewisse Differenzierung wird jedoch über die Füllmotive eingeführt. Nur im Klinenbereich sind die Rauten des Sockels polychrom (gelb, lila, grün), in der Predellazone treten Masken, Vasen und andere Objekte hinzu²⁰. Die Mittelzone fällt in beiden Raumteilen ausgesprochen hoch aus und ist darin an die Dimensionen des Raumes angepasst. Im Klinenbereich ist sie auf allen drei Wandseiten in drei Felder gegliedert, im Vorraum in zwei. Indem im Klinenbereich das mittlere Feld

²⁰ So Mau 1880, 82.



Abb. 266: Casa di Giasone, Triclinium (f), Paviment.

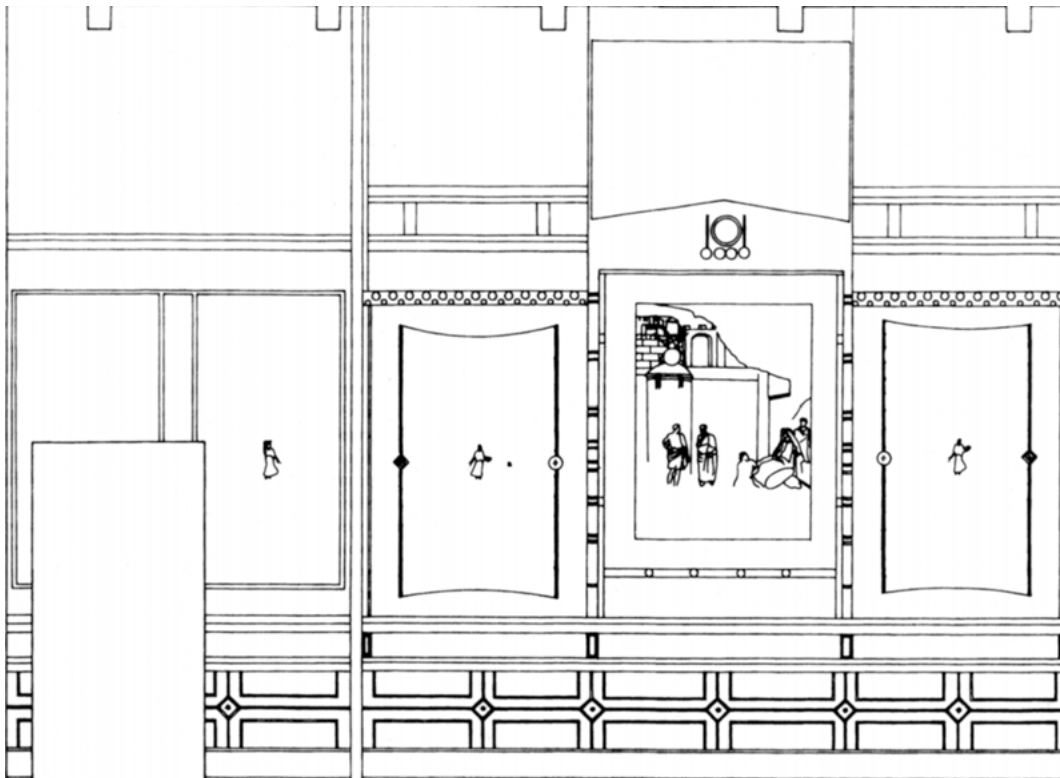


Abb. 267: Casa di Giasone, Triclinium (f), Rekonstruktion der Südwall.

durch eine Ädikula akzentuiert wird, die ein mythologisches Bild einfasst, wirkt dieser Raumteil wie ein ‚Raum im Raum‘. Auf der dem Eingang gegenüberliegenden Westwand handelt es sich um Iason auf Iolkos (**Abb. 268**), die Themen der schlechter erhaltenen Bilder der Nord- und Südwall lassen sich nicht sicher bestimmen. Die rahmenden Seitenfelder sind wie die beiden Felder des Vorraums weißgrundig und tragen Vignetten von Einzelfiguren²¹. Während die Felder im Klinenbereich jedoch von roten, geschwungenen Streifen eingefasst sind, sind die Felder des Vorraums durch gelbe Streifen gegliedert. Im Klinenbereich tritt über den Seitenfeldern eine weitere Bildzone am Übergang zwischen Mittel- und Oberzone hinzu. Sie zeigt ein Opfer sowie Amor mit einem Wagen²². Die Unterschiede zwischen Klinenbereich und Vorraum setzen sich auch in der Oberzone

²¹ Sogliano 1878, 265.

²² Heute verloren, s. Mau 1880, 83.



Abb. 268: Casa di Giasone, Triclinium (f), Mittelbild der Westwand mit der Darstellung von Iason auf Iolkos (Neapel, NM 111436).

fort. Im Klingenbereich war sie analog zur Mittelzone dreigeteilt. Auf der Rückwand im Westen war oberhalb des Adikulagiebels eine Satyr- oder Mercur-Statue dargestellt, der den kleinen Bacchus auf der Schulter trägt²³. Sie wurde in den seitlichen Feldern von jeweils zwei Büsten flankiert: links, laut Antonio Sogliano, eine Bacchantin und ein Satyr, rechts zwei weibliche Büsten²⁴. Auf der schlechter dokumentierten Nord- und Südwand enthielten die seitlichen quadratischen Felder Darstellungen von Büsten, die in den Raum blicken²⁵.

Für das **Verhältnis von Raumzuschnitt und Decor** ist zunächst bedeutsam, dass Boden- und Wand-Decor eine Gliederung in Vorraum und Klingenbereich vornehmen. Dickmann weist darauf hin, dass diese Untergliederung ein republikanisches Prinzip darstelle. In der Kaiserzeit sei das Triclinium der Casa di Giasone der einzige neu angelegte Prunkraum, der diesem Schema verpflichtet geblieben sei²⁶. Allerdings bringen alle großen Prunkräume, sofern sie sich erhalten haben, schon aufgrund ihrer Maße die konventionelle Dreigliederung an ihre Grenze (s. u.). Man kann daher die Lösung für Triclinium (f) auch als eine besonders innovative begreifen, die eine neuartige Raumgröße und -proportion mit den neuen Möglichkeiten des dritten Stils zusammenbrachte. Der Decor wurde jedoch nicht nur an die Raamtiefe, sondern auch an die enorme Raumhöhe angepasst: Die Felder der Mittelzone setzten hoch an und fielen zudem ausgesprochen

²³ Sogliano 1878, 265.

²⁴ Sogliano 1878, 265; Mau 1880, 84; zur ikonographischen Diskussion der Statuendarstellung Zevi 1964, 24.

²⁵ Mau 1880, 83.

²⁶ Dickmann 1999, 338. Zevi 1964, 22 begründet diese Decor-Disposition damit, dass in der Südwand eine Tür eingelassen ist, auf die der Decor Rücksicht genommen habe. Tatsächlich ist auch die Verbindung von Räumen zu Suiten in der Kaiserzeit aus der Mode gekommen.

groß aus. Die Mythenbilder wurden dadurch deutlich über den Köpfen der Betrachter präsentiert, waren dementsprechend aber auch von allen Stellen im Raum sichtbar.

Die **Gesamtwirkung** des Raumes war primär durch die großen Farbflächen bestimmt. Der rote Cocciopesto kontrastierte mit der schwarzen Sockel- und Predellazone, die sich wiederum auffällig von der weißgrundigen Mittel- und Oberzone absetzte. Einen besonderen Akzent setzten in der Mittelzone die farbigen, mythologischen Bildfelder im Klinenbereich. Sie traten dem Betrachter auf Augenhöhe gegenüber und rahmten die Handlungen, die im Klinenbereich stattfanden. In Triclinium (f) waren es folglich insbesondere die von Ädikulen gerahmten Mythenbilder, die den Klinenbereich als separaten Raumteil erfahrbar machten. Ein feingliedriges Ornamentnetz leistete eine Integration verschiedenster, auch kleinteiliger Bildelemente in den Wandaufbau: Einzelobjekte in der Predellazone, Vignetten mit Einzelfiguren auf den Seitenfeldern der Mittelzone, eine figürliche Frieszone zwischen Mittel- und Oberzone, Büsten und figürlicher Architekturschmuck in der Oberzone. Bei Triclinium (f) handelt es sich folglich um ein komplexes Bild-Ensemble, das jedoch aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes keiner detaillierten Analyse unterzogen werden soll.

Die Cubicula (e) und (g) und die Frage der Ausstattungsensembles

In den Cubicula (e) und (g) ist der Wandaufbau nicht erhalten, die mythologischen Mittelbilder wurden jedoch schon frühzeitig aus den Wänden geschnitten. An diesen beiden Räumen lässt sich dadurch das ästhetische und semantische Wechselspiel analysieren, das sich zwischen den ‚zentralen‘ Bildern ergibt. In beiden Cubicula schließen sich die Mythenbilder zunächst auf einer formalen Ebene zusammen. Dies betrifft das einheitliche Format, die ähnliche Figurengröße sowie den vergleichbaren Bildhintergrund. Diese formale Angleichung bringt eine spezifische Ausdeutung des mythischen Geschehens mit sich und befördert eine inhaltliche Parallelisierung der Bilder.

Auf den drei Mythenbildern des **Cubiculum (e)** werden mit Medea, Phaedra sowie Paris und Helena²⁷ drei Frauen in einer Entscheidungssituation erfasst, wobei sich der dramatisch zugespitzte Entscheidungsmoment in allen drei Fällen aus einer ‚gestörten‘ Paarbeziehung ergibt. Diese Störung wird nicht allein durch die Charakterisierung der Protagonisten, sondern auch durch die Hintergrundarchitektur zum Ausdruck gebracht. Die Architektur trägt folglich zur inhaltlichen Akzentuierung der Szenen bei²⁸.

Auf der Nordwand (**Abb. 269**) tritt aus einer hohen, halb geöffneten Tür in der Bildmitte ein kleiner Eros, seitlich schließen Scherwände an. Diese hinterfangen die beiden Hauptfiguren, Paris und Helena, die sich einander leicht zuwenden. Der auf der linken Seite sitzende Paris nimmt deutlich mehr Bildraum ein als die rechts des Eros stehende Helena²⁹. Das Liebespaar ist nicht nur in großem Abstand gezeigt, beide sind zudem vollständig bekleidet und blicken aus dem Bild heraus. Die Erotik ist dadurch stark zurückgenommen. Auf dem ‚Beisammensein‘ liegt die Schwere des künftigen Schicksals – das Sterben zahlloser Krieger vor Troja.

Auch auf dem Bild der westlichen Rückwand (**Abb. 270**) leistet die Hintergrundarchitektur eine Dreiteilung: Ein verschlossener Türdurchgang im Zentrum und flankierende Scherwände³⁰ bilden die Kulisse für die Handlung. Medea sitzt rechts der Tür, den Kopf nachdenklich in die Hand

²⁷ Brilliant 1984, 69 f.; Bergmann 1996, 200–209; 2002, bes. 28–32; Lorenz 2008, 425–427.

²⁸ So auch Zevi 1964, 52 f., jedoch mit zum Teil abweichenden Detailbeobachtungen zum genannten Raum; Schefold 1972, 142–144 spricht sich trotz der beobachteten formalen Ähnlichkeiten zwischen den Bildern dafür aus, dass die Bilder auf griechische Vorbilder zurückgingen; vgl. Leach 1988, 396; eine räumliche Visualisierung der Bildfelder bei Venditto 2007, 518.

²⁹ Neapel, NM 114320; PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5,18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 681 f. Abb. 17.

³⁰ Neapel, NM 114321; PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5,18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 687–689 Abb. 23; Schefold 1972, 142 und ihm folgend Venditto 2007, 33 wollen darin – wie auch in den anderen beiden Bildern des Raumes – eine theatrale Architektur erkennen, die die dargestellten mythischen Szenen mit einer würdigen Atmosphäre versehen hätten.



Abb. 269: Casa di Giasone, Cubiculum (e), Bildfeld der Nordwand mit der Darstellung von Paris und Helena (Neapel, NM 114320).



Abb. 270: Casa di Giasone, Cubiculum (e), Bildfeld der Westwand mit der Darstellung der Medea (Neapel, NM 114321).



Abb. 271: Casa di Giasone, Cubiculum (e), Bildfeld der Süd- wand mit der Darstellung von Phaedra (Neapel, NM 114322).

gestützt; ihre beiden Kinder, die sie umbringen wird, links davon. Indem die Tür nicht im Bildzentrum, sondern zu Medea hin versetzt ist, wird der Bildfokus auf die nachdenkliche Mutter gerichtet. Zugleich lädt die Architektur auch die Haltung der Knaben mit Bedeutung auf. Während der eine von ihnen die durch die Tür gegebene ‚Schwelle‘ übertritt, sich zur Mutter hin bewegt und dabei zu seinem Bruder zurückblickt, ist der andere zum Bildbetrachter gewandt.

Auf der Südwand (**Abb. 271**) wird ebenfalls eine Dreiteilung des Bildhintergrundes durch Säulen vorgenommen, deren Interkolumnien hier jedoch von unterschiedlich hohen Scherwänden geschlossen werden. Vor dem zentralen ‚Feld‘ sitzt Phaedra, die sich nach hinten zu einer Amme wendet. Diese steht vor einer der Säulen und wird dadurch besonders betont. Die Dienerfigur vor der rechten Scherwand ist als Zuschauerin konzipiert³¹. Hier wird der tragische Moment erfasst, als Phaedra vor ihrem Selbstmord den Brief, in dem sie ihre Liebe zu ihrem Stiefsohn Hippolytos bekennt, der Amme überreicht. Hippolytos, der ihre Liebe zurückweist, ist nicht im Bild.

In allen drei Bildern geht es folglich um tragische Liebschaften, die zentrale Werte des Familienlebens durch Ehebruch, Kindsmord und Inzest infrage stellen und dadurch in die Katastrophe führen³². Die Bilder finden unterschiedliche Mittel, um den spannungsvollen Moment – den ‚fruchtbaren Augenblick‘ – darzustellen, welcher der Liebestragödie vorausgeht³³. Der formale Rahmen, d.h. die Hintergrundarchitekturen, befördert ein solches aus dem Bildvergleich heraus entwickeltes Verständnis.

³¹ Neapel, NM 114322; PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5,18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 684f. Abb. 21.

³² Zevi 1964, 54; ausführlich Bergmann 1996, bes. 208; Lorenz 2008, 232–234. 425f.; Mattuch 2008, 79.

³³ Dazu auch Leach 1988, 396f.; Bergmann 1996, 202–209; Lorenz 2008, 425f.

In ganz ähnlicher Weise sind die Mythenbilder in **Cubiculum (g)** zunächst einmal formal aufeinander bezogen (**Abb. 272–274**). Hier ist es ein Landschaftshintergrund, der die Szenen hinterfängt, gliedert und mit Bedeutung auflädt. Mit Europa auf dem Stier, Pan und Nymphe sowie Hercules und Nessos kommen ganz unterschiedliche ‚Paare‘ zur Darstellung³⁴. Die Landschaftselemente zeigen an, dass es um das Zusammentreffen von Menschen mit naturhaften Wesen geht³⁵. Dabei lenken sie die Aufmerksamkeit auf den männlichen Part der Paarkonstellation. So wird der Stierkopf in der Bildmitte durch eine Säule im Hintergrund akzentuiert, eine diagonale Felsformation setzt Pan, ebenfalls im Bildzentrum, in Szene, während auf Hercules gleich mehrere Achsen zulaufen – ein Fels, ein Flussverlauf und ein Baum, der ihn von den anderen Akteuren trennt. Die Landschaftselemente legen somit eine vergleichende Lektüre der männlichen Protagonisten nahe. Die Bilder setzen jeweils einen Mann in Szene, dem es gelingt, eine Frau für sich (zurück-)zugewinnen. Der Göttervater Zeus verwandelt sich in einen Stier, um die Angebetete unter der Bewunderung ihrer Gespielinnen davonzutragen, der Muskelprotz Hercules beseitigt seinen Nebenbuhler, indem er ihn mit geradezu lässiger Geste erschlägt, während der elegant auf einem Felsen sitzende Pan die Aufmerksamkeit der Frauen durch sein Flötenspiel gewinnt³⁶. Die verschiedenen männlichen Akteure setzen jeweils unterschiedliche Qualitäten ein, um ‚ihre‘ Frau zu beeindrucken, während die Frauen die Rolle der passiven Bewunderin einnehmen.

Zwischenergebnis: Imagescapes in der Casa di Giasone

An den beiden Cubicula zeigt sich, dass sich zwischen den Bildern eines Raumes vielfältige Beziehungsgeflechte entfalten, die auf einer formalen wie inhaltlichen Ebene liegen können. Manche Bezüge sind durch die Maler gezielt angelegt worden, reichen die Parallelen doch bis in die Bildkompositionen hinein³⁷. Diese Beobachtung hat weitreichende Konsequenzen für die Frage nach der Bildproduktion überhaupt. Es ist vor diesem Hintergrund ausgeschlossen, dass die Maler ‚fertige‘ Bildschemata wählten, die sie auf die Wand brachten. Vielmehr wurden diese in Bezug auf ihr kontextuelles Setting angepasst bzw. modelliert³⁸. Fausto Zevi hat dies ausgehend von den Bild-Ensembles der Casa di Giasone wie folgt formuliert: „È logico aspettarsi, infatti, che, nel trasferire le composizioni dall'originale alla decorazione parietale, si tentasse in qualche modo di armonizzarle al complesso in cui venivano inserite, ad esempio variando i colori nel quadro, rimpicciolendo o ingrandendo le figure a seconda delle superfici a disposizione, e in ogni caso adattando la composizione stessa al punto di vista dello spettatore.“³⁹ Eleanor Leach hat diese Annahme in eine komparativ-kontextuelle Analyse von Mythenbildern überführt und kommt mit Blick auf ein anderes Beispiel, die Darstellung des Polyphem, zu folgendem Schluss: „Polyphemus joined with Andromeda takes a different form and communicates a different significance from Polyphemus joined with Acteon [...]. Subtle changes effected by the selection and disposition of figures, the organization of setting, and the prejudice of an action alert the spectator to new points

³⁴ Die Ostwand trug eine Malerei vierten Stils und wird hier nicht berücksichtigt.

³⁵ In diesem Sinn Lorenz 2008, 424.

³⁶ Diese komparative Deutung hat im Rahmen einer Exkursion Irene Ebke entwickelt, der ich für den Hinweis danke.

³⁷ Schmaltz 1989a, 269 streift diese Frage nur en passant, als er am Beispiel von Perseus und Andromeda die Frage nach der Verwendung von (griechischen) Bildvorlagen diskutiert: „[...] man [muss] sich angesichts der skizzierten Eigenständigkeit der campanischen Bildtradition fragen, ob und bis zu welchem Grade es wahrscheinlich ist, daß Tafelbilder einer weit zurückliegenden Epoche in einen andersartigen und eigenwertigen Zusammenhang wie Wanddekorationen integriert wurden, sei es als getreue, auch maßstäblich getreue Kopien oder als variierende Umbildungen. Zumal letztere Möglichkeit verdient Aufmerksamkeit, da die Gegebenheiten des jeweiligen Raumes und der gelegentlich rekonstruierbare thematische Zusammenhang eines galerieartigen Bild-Ensembles sehr leicht zu formalen oder auch inhaltlichen Veränderungen einer Vorlage führen mussten.“

³⁸ So bereits Trendelenburg 1876, bes. 3; jüngst etwa Lorenz 2018, 146f.

³⁹ Zevi 1964, 52.



Abb. 272: Casa di Giasone, Cubiculum (g), Bildfeld der Südwand mit der Darstellung von Pan und Nymphen (Neapel, NM 111473).



Abb. 273: Casa di Giasone, Cubiculum (g), Bildfeld der Nordwand mit der Darstellung von Hercules und Nessos (Neapel, NM 111474).



Abb. 274: Casa di Giasone, Cubiculum (g), Bildfeld der Westwand mit der Darstellung von Europa auf dem Stier (Neapel, NM 111475).

for comparison among familiar myths. Such perceptions [...] constitute the kind of sophisticated aesthetic re-creation to appeal to a society initiated into the cultural cachet of myth.“⁴⁰ Mit Bildern scheint man folglich ähnlich verfahren zu sein wie mit dem Wandschema als Ganzem, das zwar durch ein hohes Maß an Konventionalität geprägt ist, jedoch ebenfalls auf die spezifische architektonische Situation hin zugeschnitten wurde. Das Prinzip des *decorum* hatte eine Anpassung von visuellen Konzepten an den jeweiligen Kontext zur Folge. In diesem versatzstückhaften Umgang mit Bildvorlagen ist eine ganz eigene Form visuellen Argumentierens gefunden.

Decor im Kontext: semantische Ordnungen in der Casa di Giasone

Die Bild-Ensembles der prominenten Raumgruppe lassen sich auch untereinander vergleichen. Lorenz geht davon aus, dass die Bilder des Tricliniums (f) männliche Tugenden ins Zentrum rückten; im Iason-Bild komme mit der Palastarchitektur im Hintergrund ein besonders repräsentatives Setting zum Tragen. Sie deutet das Triclinium daher als Ort der Statusrepräsentation. In den Cubicula stünden andere Themen im Vordergrund: Liebe im häuslichen Rahmen in Cubiculum (e) und phantastisch-naturhafte Wesen in Cubiculum (g)⁴¹.

Tatsächlich ist die Bilderwelt von Triclinium (f) nur bruchstückhaft bekannt, doch ist Lorenz darin zuzustimmen, dass das zentrale Mittelbild auf der Rückwand des Raumes eine royal-würdige, zudem auch sakral aufgeladene Szene zeigt. Die beiden Cubicula können über Lorenz hinausgehend als Pendants beschrieben werden, in denen verschiedene Aspekte des Liebeslebens akzentuiert werden. In Cubiculum (e) sind Frauen, die im Inneren von Häusern gezeigt werden, im

⁴⁰ Leach 1988, 403.

⁴¹ Lorenz 2008, 427.

Moment einer dramatischen Entscheidungssituationen erfasst, während in Cubiculum (g) Männer im ‚wilden‘ Außenraum um Frauen werben. Für die zentrale Raumgruppe ist somit eine atmosphärische Differenzierung zwischen dem zentralen Triclinium und seinen seitlich anschließenden Nebencubacula greifbar, wobei die Bild-Ensembles der flankierenden Cubicula als Pendants entworfen sind und weibliche und männliche Perspektiven auf Paarkonstellationen vorführen.

1.2 Die Casa di Marcus Lucretius Fronto (V 4,a) – ein Decor-Ensemble claudischer Zeit (Plan 4)

Die Casa di Marcus Lucretius Fronto gehört mit einer Fläche von 450 m² ebenfalls zu den mittelgroßen Häusern in Pompeji⁴². Sie verfügte zwar über Atrium und Garten, fiel aber deutlich kleiner als etwa die Casa del Fauno und andere samnitische Prunkkomplexe aus⁴³. Der Atriumsbereich geht in seiner Grundstruktur auf das 2. Jh. v. Chr. zurück, im 1. Jh. v. Chr. kam es zu einer größeren Umgestaltung, bevor in augusteischer Zeit noch einmal in die Struktur des Hauses eingegriffen wurde. In diesem Zuge erhielten das Atrium und die angrenzenden Räume neue Pavimente⁴⁴. Vor allem sind umfangreiche bauliche Veränderungen im Gartentrakt (l) zu verzeichnen, der nun mit einer ersten Portikus und repräsentativen Räumen auf seiner Südseite ausgestattet wurde⁴⁵. Am Ende des dritten Stils wurde der Atriumsbereich vollständig neu ausgemalt. Erhalten ist der Decor im Atrium selbst, in Tablinum (h) sowie in den Cubicula (c) und (g), während Triclinium (f) und Cubiculum (i) im vierten Stil erneuert wurden⁴⁶. Nach dem Erdbeben 62 n. Chr. wurde insbesondere der Gartenbereich völlig umgestaltet⁴⁷ und neu ausgestattet. Im Folgenden interessiert der Zustand des Hauses nach Abschluss der dem dritten Stil zuzuweisenden Eingriffe, d. h. um 50 n. Chr. Der Fokus liegt daher auf dem Atrium und den angrenzenden Räumen, die exemplarisch für ein Decor-Ensemble aus der Zeit des dritten Stils stehen können.

Fauces und Atrium

Von der Straße aus tritt man über eine breite Travertinschwelle, deren zweiflügelige Tür sich nach innen öffnete, in die **Fauces (a)**. Durch einen in die Gangmitte einsetzbaren Balken konnte diese Außentür zusätzlich gesichert werden (**Abb. 275**). Das Bodenniveau steigt leicht an, den Übergang zum Atrium markiert eine mit Marmorplatten verkleidete Stufe. Diese weist Einlassspuren für eine

⁴² Peters 1991, 135.

⁴³ Grundlegend zum Haus die Grabungsberichte von Mau 1901; Sogliano 1901 sowie die monografische Bearbeitung von Peters 1993 (mit Beitrag Heres 1993), die den folgenden Überlegungen zugrunde liegt.

⁴⁴ Pernice 1938, 97.

⁴⁵ Wynia 1982, 330 verweist auf den Nachweis einer Portikus unter der erhaltenen mit leicht abweichender Orientierung.

⁴⁶ Intensiv diskutiert ist die Datierung. Heres 1993, 136–138: „Fine sec. I A. C. /Primo Periodo Imperiale“. Die Wandmalereien werden bereits von Mau 1901, 339, Schefold 1962, 71 und erneut etwa von Bastet 1975 mit dem späten dritten Stil in Verbindung gebracht. Letztere schlägt eine Datierung in tiberisch-caliguläische Zeit vor; anders Ehrhardt 1987, 100f.; eine sehr ausführliche Diskussion bei Peters – Moormann 1993, 261–267; Peters – Moormann 1993a.

⁴⁷ In diesem Zusammenhang entstand die heute erhaltene Portikus. Die Raumgruppe (p-q-r) wurde umgestaltet und erhielt jetzt eine Latrine. Vor allem aber wurden die Räume auf der Süd- und Ostseite (s-x) neu errichtet, die Zugänge auf der Ostseite wurden vermauert. Alle Räume im Gartenareal erhielten eine neue Wandbemalung im vierten Stil. Eine ausführliche Phasendiskussion bei Heres 1993, 83. 138; kritisch Oswald 2016, 46–48.



Abb. 275: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Fauces (a), Paviment.



Abb. 276: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Blick vom Atrium zurück auf die Nordwand der Fauces.

zweiflügelige Tür auf, die sich nach außen, in die Fauces, öffnete⁴⁸. Der Zugang zum Haus war somit durch zwei Türen reguliert, die Außentür besonders gut gesichert. Die Fauces-Wände verlaufen nicht orthogonal zur Hausaußenwand und Atriumsrückwand, sondern leicht versetzt von Südwesten nach Nordosten. Die südliche Fauceswand fluchtet dadurch ungefähr auf die südliche Mauer des Tablinums. Die leicht schräg verlaufenden Faucesmauern tragen folglich dazu bei, den Betrachterblick auf das aus der Achse verrückte Tablinum (h) zu lenken⁴⁹.

Die Fauces sind durch eine relativ geringe Decor-Dichte gekennzeichnet. Sie besitzen einen schwarzen Lavapesta-Boden mit roten, schwarzen und weißen Steinsplittern, die Wandbemalung folgt einer horizontalen und vertikalen Dreiteilung (Abb. 276). Eine schwarze Plinthe gleicht das ansteigende Bodenniveau aus. Die exakt horizontale schwarze Sockelzone wird durch weiße Rahmenlinien in Segmente gegliedert. In der durch gelbe Bänder eingefassten Orthostatenzone trennen gelb-weiße Streifen drei rote, decorlose Felder. Die weißgrundige Oberzone wird durch ein filigranes Architekturgestänge gegliedert. Ihr Zentrum besetzt eine aus dünnen, gelben Pilasterchen gebildete Ädikula, die von niedrigeren Baukörpern flankiert wird. In die stilisierte Architektur hängen grüne Girlanden herab, wobei an der zentralen Girlande ein brauner, flacher Korb aufgehängt ist.

⁴⁸ Bereits beobachtet bei Sogliano 1901, 146.

⁴⁹ Pernice 1938, 97.



Abb. 277: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Schwellbereich zwischen Fauces und Atrium.

Die Wahrnehmung der Fauces wird folglich durch den ansteigenden, schwarzen Boden und die farblich klar gegliederte Wand bestimmt: schwarze Sockel-, rote Mittel- und weiße Oberzone. Dünne Decor-Bänder, in der Oberzone die filigrane Architektur, leisten eine Dreiteilung der Wand. In der Sockel- und Mittelzone wird auf eine axialsymmetrische Betonung der Wandmitte verzichtet, stattdessen erzeugen die roten Felder einen parataktischen Rhythmus. Durch den Verzicht auf figürliche Darstellungen ist die Zone schnell zu überblicken, der in das Haus Eintretende wird zum prunkvollen Atrium regelrecht ‚hingeleitet‘⁵⁰. Allein in der Oberzone wird das Wandzentrum durch die Ädikula herausgehoben. Sichtbar ist diese aber nur für denjenigen, der vom Atrium aus in die Fauces zurückblickt.

Der Übergang zum tuskanischen **Atrium (b)** ist durch zwei stuckierte, nicht-kannelierte Pilaster markiert, die im unteren Teil schwarz, im oberen gelb gefasst sind und damit die Farbigkeit der Hauptzone des Atriums vorwegnehmen⁵¹. Die Zweizonigkeit der Pilaster entspricht weder der Wandgliederung der Fauces noch der des Atriums, sie eignet sich dadurch jedoch in besonderer Weise, um zwischen den verschiedenen strukturierten Decor-Zonen zu vermitteln. Am Boden besetzt die Schwelle ein kompliziertes Tessera-Ornament aus aneinander angesetzten Quadraten, Dreiecken und Rauten (**Abb. 277**).

Der Atriumshof selbst besitzt ein Lavapesta-Paviment, in das größere hexagonale, quadratische, dreieckige und rautenförmige Buntmarmorplättchen eingesetzt sind. Dazwischen sind im Estrich Kreuzblumenornamente in Tesserae verlegt. Das Atrium verfügt damit über einen aufwendigen Boden-Decor, der Marmor-Luxus und Tessera-Ornamentierung miteinander verbindet. Von diesem

⁵⁰ Ohne ausführliche Beschreibung in dieser Weise auch Clarke 1991, 146.

⁵¹ Knapp Clarke 1991, 147.



Abb. 278: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Blick aus Cubiculum (c), über Schwelle hinweg, in das Atrium mit Impluvium und Tisch.

dunklen Boden hebt sich das prunkvolle, graue Marmorimpluvium eindrucksvoll ab (**Abb. 278**)⁵². Ein von schwarzen und weißen Streifen gerahmtes, weißes Flechtband auf schwarzem Grund fasst das Impluvium ein und fokussiert die Aufmerksamkeit auf das Zentrum des Atriums. Nachträglich war in die Mosaikrahmung auf der Südseite des Impluviums eine Zisternenöffnung eingelassen worden⁵³. In der Achse hinter dem Impluvium war ein zweibeiniger Tisch aus lunensischem Marmor mit vier Löwenfüßen aufgestellt, den man vielleicht in die augusteische Neuausstattungsphase weisen darf⁵⁴. Die Blickachse des Hauses war folglich durch ein prunkvolles Möbelstück betont.

⁵² Laut Pernice 1938, 97 nachträglich, und damit „spät“ eingesetzt, wozu der Lavapesta-Boden aufgebrochen worden sei.

⁵³ Hinweise auf eine Wasserleitung, die das Haus versorgt hätte, fehlen; so auch Mau 1901, 356 f., der zugleich auf den Fund eines Eimers hinweist, den er hypothetisch mit der Zisterne verbindet; s. Sogliano 1901, 147.

⁵⁴ Moormann 1993b, 391f. unter Verweis auf Moss 1988, 831 mit iulisch-claudischer oder frühflavischer Datierung, ohne kontextuelle Argumente.



Abb. 279: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Ostseite des Atriums mit Tablinum.



Abb. 280: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Westseite des Atriums mit Fauces.

Die Wandseiten des Atriums werden durch verschiedene Raumöffnungen definiert, die in eine ungefähr symmetrische Struktur einbinden⁵⁵. Tablinum (h) dominiert als höchster und am weitesten geöffneter Raum die Ostseite des Atriums. Seine breite Raumöffnung wird flankiert von zwei schmalen Türdurchgängen zu Korridor (k) im Norden und Cubiculum (i) im Süden (**Abb. 279**). Mit diesen korrespondieren auf der gegenüberliegenden Eingangsseite die schmalen Durchgänge zu Treppe (e) und Schrank (d), die seitlich die beiden Durchgänge zu Cubiculum (c) und Fauces (a) rahmen (**Abb. 280**). Nord- und Südseite entziehen sich einer Symmetrisierung, da auf der Nord-

⁵⁵ Die im Folgenden beschriebene Raumdisposition ist das Ergebnis mehrfacher Umgestaltungen. Die straßenseitigen Räume (c) und (f) mögen sich ursprünglich als Tabernae auf die Straße hin geöffnet haben, bevor sie zum Atrium orientiert wurden. Raum (c) umfasste dann zunächst noch den späteren Raum (e), während Raum (f) durch das Herausnehmen einer Trennwand nachträglich vergrößert wurde. Auf der Südseite des Atriumhofs lag neben dem ursprünglich kleineren Raum (f) auch Cubiculum (g). Die Ostseite dürfte bereits ursprünglich ein zentrales Tablinum (h), ein südlich daran anschließendes Cubiculum (i) sowie Korridor (k) im Norden besessen haben; dazu Heres 1993, 133–135 mit Phasenplan Abb. 112. Möglicherweise befanden sich auf der Nordseite zunächst verschiedene Räume, die spätestens im 1. Jh. v. Chr. dem Nachbarhaus zugeschlagen wurden. Heres 1993, 134f. verweist dazu auf einen später vermauerten Türdurchgang gegenüber von (g); bezweifelt bei Oswald 2016, 45f. Auch Raum (n), der aus der Achse der Atriumsnordwand verspringt, spräche für eine ursprüngliche Ausdehnung des Hauses nach Norden. Allerdings könnte dieser unorganisch aus der Flucht springende Raum auch erst nachträglich dem Komplex zugeschlagen worden sein (Heres 1993, 135f.; anders Oswald 2016, 45f.).



Abb. 281: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Nordseite des Atriums, ohne Räume.



Abb. 282: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Südseite des Atriums, mit Cubiculum (g) und Triclinium (f).

seite keine Räume liegen (**Abb. 281–282**). Triclinium (f) und Cubiculum (g) auf der Südseite unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Türbreite und -höhe. Auf die Anlage einer Ala wurde verzichtet. Die fehlende Einheitlichkeit der Raumöffnungen schlägt sich auch in verschiedenartigen Schwelltypen nieder. So verfügen allein Cubiculum (c) und Korridor (k) über eine durchgehende Marmorschwelle, während Triclinium (f) und die Cubicula (g) und (i) unregelmäßig versetzte, an die Türwange angeschobene, marmorne Schwellsteine besitzen. Bei aller Heterogenität zeichnen sich die Schwellensituationen durch die Verwendung eines aufwendigen, ‚modernen‘ Materials (Marmor) aus⁵⁶. Allein bei Schrank (k) waren die (verlorenen) Holzbalken direkt in den Lavapestaboden eingetieft.

Die Asymmetrie der Raumöffnungen wurde durch die Wandbemalung in ein einheitlich wirkendes Raum-Bild überführt. Über der nicht erhaltenen Sockelzone⁵⁷ fällt die Mittelzone, den Dimensionen des Atriums entsprechend, sehr hoch aus. Sie ist an der nicht durch Türöffnungen unterbrochenen Nordwand von drei gelben Lisenen in vier schwarze, parataktisch geordnete

⁵⁶ Lauritsen 2015, 308 f.

⁵⁷ Laut Mau 1901, 335 f. im vierten Stil in Rot restauriert.



Abb. 283: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Nordseite des Atriums, Ornamentband auf gelber Lisene.

Orthostatenfelder gegliedert⁵⁸. Die farblich besonders herausgehobenen Lisenen werden zum Träger von Ornamentbändern (**Abb. 283**), die abwechselnd aus weiß gefassten spitzblattförmigen und ovalen Schmuckformen bestehen. In die ovalen Felder sind rot grundierte Quadrate eingefügt, die als Hintergrund für die Darstellung von Medusen- und Tierköpfen dienen⁵⁹. Die durch eine weiße Rahmenlinie noch einmal untergliederten Orthostaten fungieren als ‚Träger‘ von Tiervignetten. Auf der Nordwand sind es von West nach Ost ein Greif bzw. eine Sphinx⁶⁰, ein Hirsch mit Hund (**Abb. 284**), ein von einem Hund verfolgter Hirsch und ein Schwan. Auf der durch Türen zergliederten Südwand wollte man ebenfalls eine Lisengliederung evozieren. Dies zeigt sich in der Südostecke, wo über dem Türdurchgang zu (g) ein gelbes Lisenenband auf Höhe des östlichen Lisenenbandes der Nordseite eingefügt ist (Abb. 282). In den Wandfeldern, die durch die Türdurchgänge entstehen, sind der Nordseite entsprechend Tierdarstellungen angebracht. Von Ost nach West sind dies ein Vogel sowie ein von einem Hund verfolgter Hirsch. Auf der Ostseite wird das Tablinum durch zwei weiße, in sich ornamentierte Eckpilaster eingefasst (Abb. 279). Das unregelmäßige schwarze Feld, das zwischen Südpilaster und Türdurchgang zu Cubiculum (i) verbleibt, ist mit einem Spiegel versehen, der dem Verlauf der Türöffnung angepasst ist. Die Tierdarstellung –

⁵⁸ Mau 1901, 336: „Die großen schwarzen Felder der Hauptfläche, 1,90×1,28 bis 1,33, umsäumt von einem violetten Streif zwischen zwei weissen Linien, sind getrennt durch gelbe Vertikalstreifen die je einen Ornamentstreifen enthalten, [...], in Violett, Grün, Rot, getrennt durch weisse Linien; dazwischen Masken, Tierköpfe, Leiern, Delphine u. A.“

⁵⁹ Sogliano 1901, 148 spricht von ägyptisierenden Motiven.

⁶⁰ Bei Sogliano 1901, 148: Sphinx.

Abb. 284: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Nordseite des Atriums, Tierbild auf zweitem Orthostaten von links.



Abb. 285: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Westseite des Atriums, Wandabschnitt zwischen den Räumen (e) und (c) mit Rankenpfeiler.



ein Hund, der ein Kaninchen verfolgt – fällt hier etwas kleiner aus. Auf der Westseite bleibt zwischen Cubiculum (c) und Treppe (e) ein breiteres Wandsegment, das mit dem Nordpilaster der Ostwand korrespondiert (Abb. 280). Hier hat man auf eine gelbe Lisene verzichtet und stattdessen ein vertikales Rankengebilde eingefügt, auf dessen Blättern kleine Tiere sitzen (**Abb. 285**). In der Mittelzone der Atriumsrückwände ergibt sich damit ein interessanter Effekt. Im Zentrum der Orthostatenfelder ist Bildlichkeit ganz zurückgenommen, die kleinen Tiervignetten heben sich kaum vom schwarzen Grund ab. Durch die parataktische Felderordnung sind auch die Vignetten auf eine parataktische Präsentation festgelegt. Sehr viel stärker fallen indes die rahmenden, gelbgrundigen



Abb. 286: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Nordwand des Atriums, Detail der Oberzone im Nordwesten, mit Pinax.

Lisenen mit ihren gerahmten ‚Bild‘-Ornamenten ins Auge. ‚Bilder‘ und ‚Ornamente‘ sind dadurch in komplexer Weise ineinander verschränkt.

Alle vier Atriumsseiten werden durch einen umlaufenden, weißgrundigen Fries mit stilisierten Blüten und geometrischen Motiven in Rot und Gelb zusammengeschlossen⁶¹, der sich optisch deutlich von der schwarzgrundigen Wand abhebt. Er leistet eine strenge Trennung zwischen Mittel- und Oberzone. Wieder liegt auf einer Übergangszone besonderes gestalterisches Gewicht.

Die Oberzone füllen axialsymmetrisch organisierte, luftige Architekturen auf schwarzem Grund. Dünne Säulchen mit Miniaturkapitellen tragen ein Gebälk. Im Zentrum der Nordseite fasst eine symmetrisch organisierte, filigrane Portikusarchitektur einen Baitylos ein. Seitlich schließen sich Ädikulen an, die Stylopinakes mit der Darstellung von Enten rahmen (**Abb. 286**). Auf der Ostseite nimmt die Zone oberhalb der Tablinumsöffnung eine zentrale Architektur ein, in der auf schwarzem Grund eine Tiergruppe präsentiert wird (**Abb. 287**). Tiere und Gefäße sind auch in die seitlichen Architekturfelder eingefügt.

Das Atrium muss mit seinem schwarzen Boden, seinem prunkvollen Marmorimpluvium, dem Tisch und den schwarzen Wänden eine ehrwürdige Atmosphäre besessen haben. Anstelle gerahmter Bilder werden an der Wand auf schwarzem Grund verschiedene ‚Bildmotive‘ vorgeführt, die in die ‚wilde‘ Natur und die Welt der Mischwesen verweisen. Durch die Einbindung in ein architektonisches Ordnungssystem wird diese Natur jedoch gezähmt und ornamentalisiert.

Das Tablinum als exzeptioneller Schauraum

Tablinum (h) öffnet sich nicht nur auf ganzer Front zum Atrium hin, sondern besitzt auf seiner Rückseite auch eine etwas niedrigere und schmalere Öffnung zum rückwärtigen Hof (Abb. 279). Dadurch ergibt sich ein besonderer visueller Effekt: Die beiden etwa quadratischen Raumöffnungen – die größere Atriumsöffnung und die kleinere Peristylöffnung – schaffen eine doppelte

⁶¹ Bei Sogliano 1901, 148 erneut: ägyptisierend.

Abb. 287: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Ostseite des Atriums, Oberzone oberhalb der Tablinumsöffnung: Architektur mit Tiergruppe.



Rahmung für den Durchblick zum Garten. Zudem ermöglichten sie es, das Tablinum sowohl als Repräsentationsraum am Atrium als auch als Gelageraum am Peristyl zu nutzen. Atriumsseitig ließ sich die Raumöffnung durch Vorhänge verschließen⁶², peristylseitig durch eine dreiflügelige Tür. Als Durchgangsraum im engeren Sinn hat das Tablinum nicht gedient, dafür stand Korridor (k) zur Verfügung.

Die Übergänge vom Atrium zum Tablinum sowie vom Tablinum zum Peristyl wurden durch Decor akzentuiert. Zwei mächtige, weiße Eckpfeiler, die in Stuck einen Holztürrahmen nachahmen, flankieren die Öffnung zum Atrium. Sie sind in zwei rechteckige Zonen mit stuckiertem Profil und zurücktretendem rechteckigem Spiegel gegliedert, eine höhere untere und eine kürzere obere. Diese Gliederung entspricht weder dem Wandaufbau des Atriums noch dem des Tablinums, leistet dadurch aber wie die Fauces-Pfeiler einen Übergang zwischen den beiden Decor-Räumen. Das Profil ist durch einen grünen und einen roten Streifen eingefasst, in jeden Spiegel ist in Hellblau ein Rechteck eingeschrieben, das in sich weiter ornamentiert ist⁶³. Am Boden ist der Übergang vom Atrium zum Tablinum weniger klar markiert. Der Lavapesta-Boden des Atriums setzt sich im Tablinum fort. War er im Atrium jedoch aufwendig ornamentiert, so wird er im Bereich des Tablinums allein durch unregelmäßige Steinsplitter belebt. Der Durchgang zum Peristyl ist nicht eigens durch Pilaster markiert worden⁶⁴. Am Boden hebt eine mit Marmorplatten verkleidete Stufe die Schwellensituation hervor. Die atriumsseitige Pilasterrahmung zeigt an, dass der Blick *auf* das Tablinum inszeniert wurde. Am Garten hingegen war der Ausblick *von den Prunkräumen* auf den Garten wichtig – das Tablinum lag nicht in dieser Sichtachse und erhielt wohl deshalb auch keine aufwendige Einfassung.

Der Decor übernimmt die Funktion, das Tablinum als Aufenthaltsraum zu entwerfen. Ist das Paviment gegenüber dem Atrium in seinem Aufwand zurückgenommen, fällt die Wandgestaltung umso aufwendiger aus: durch die Farbenpracht, durch die kleinteiligere, an die Raummaße angepasste Wandgliederung, die strenge Axialität und Symmetrie der Wandmalerei sowie durch

⁶² Mau 1901, 336–338 macht auf ein Loch „in der Mitte der Vorderseite dieser Stuckantepagmenta“ aufmerksam, das er mit der Aufhängung eines Vorhangs in Verbindung bringt.

⁶³ Mau 1901, 336.

⁶⁴ Peristylseitig haben sich Reste von Rohputz, vermutlich zu einer Ausmalung vierten Stils gehörig, erhalten, die keinen Pilasteransatz erkennen lassen.



die Verwendung von zahlreichen Bildelementen⁶⁵. Nord- und Südwand (**Abb. 288**) sind spiegelsymmetrisch aufeinander bezogen, unterscheiden sich jedoch in Details. Dadurch entsteht eine Vielzahl an Interpiktorialitäts-Effekten, d. h. ein Spiel mit verschiedenen Graden an Ähnlichkeit.

Abb. 288: Casa di Marcus Lucretius Fronto, südliche Tablinumswand.

Auf der schwarzen Sockelzone umhegt auf beiden Wandseiten ein halbhoher, aus rechteckigen Segmenten bestehender, braunroter Holzzaun einen Garten. Indem die einzelnen Zaunsegmente jeweils unterschiedliche Gitter-Ausfachungen aufweisen, wird die Garteneinfassung mit besonderer Aufmerksamkeit belegt. Die Variation wird noch einmal dadurch gesteigert, dass die Gittermuster im Vergleich von Nord- und Südseite verschieden ausfallen. Der Zaun umfasst eine rechteckige Gartenfläche, springt jedoch im Wandzentrum zurück. Auf der Nordwand nimmt sich der Gitterrücksprung halbkreisförmig, auf der Südseite stärker eckig aus. Vor und damit auch außerhalb des Gartens wird auf der Nordwand ein Springbrunnen (**Abb. 289**), auf der Südwand ein Kantharos (**Abb. 290**) präsentiert. Der gesamte Garten wird so als aufwendige Rahmung eines Brunnens verständlich. Auf der Gartengrenze, dem Zaun, haben sich verschiedene Vogelarten niedergelassen, welche die strenge Axialsymmetrie auflockern. Im Inneren des umzäunten Areals entwickelt sich ein dichter Pflanzenbewuchs. Das Bild nimmt eine axonometrische Perspektive von oben ein – und tatsächlich blickt ein aufrecht stehender Betrachter auf den Garten ‚hinunter‘. Auf schwarzem Grund und ohne Bezug zu den anderen Elementen der Wand dargestellt, entzieht er sich einem statisch-architektonischen Wandverständnis, stellt dieses sogar infrage. Vielmehr prä-

⁶⁵ Ausführlich beschrieben auch bei Curtius 1929, 62–67; Peters 1963, 114 f.



Abb. 289: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Tablinum, Sockel- und Predellazone der Nordwand.



Abb. 290: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Tablinum, Sockel- und Predellazone der Südwand.



Abb. 291: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Tablinum, zentraler Abschnitt der Predellazone der Südwand.

sentiert das Gartenbild eine Welt ‚für sich‘, deren Abgeschlossenheit durch das prominente Gartengitter angezeigt wird⁶⁶.

Die auffällige, purpurne Predellazone markiert den Übergang zu einem anderen Wandverständnis: der Wand als Architekturkulisse. Zwei Sockel, die sich in der Mittelzone als Ädikulasäulen fortsetzen, gliedern die Predellazone in zwei breitere seitliche und ein schmaleres mittiges Feld. Das zentrale Predellapaneel ist streng axialsymmetrisch aufgebaut, in ein Mäanderornament sind drei kleine Bildfelder eingesetzt (**Abb. 291**). Im zentralen, grün grundierten Feld war ein Menschenkopf zu sehen, der seitlich von gelbgrundigen Vogelbildern eingefasst ist, wobei die Vögel auf das Zentrum hin orientiert sind. Es handelt sich somit um eine formal wie inhaltlich symmetrisierte ‚Bild‘-Zone. In den breiteren, seitlichen Predellapaneelen fassen jeweils drei bogenförmige Ranken figürliche Darstellungen ein (Abb. 289–290). Im atriumsseitigen Paneel rahmt der mittige Rankenbogen einen von Schwänen gezogenen Karren, während die seitlichen Bögen Panther einfassen, die einander den Rücken zukehren. Peristylseitig handelt es sich um einen Schwanen-Karren, der von Amphoren und Kitharäen gerahmt ist. Die Karren sind jeweils nach außen, d. h. zu den Öffnungen des Tablinums hin, orientiert. Dadurch wird das kleine grüngrundige Kopfporträt als Mittelpunkt einer axialsymmetrischen Komposition verständlich, deren Symmetrieseiten nur leicht variiert werden. Die Spiegelsymmetrie zur gegenüberliegenden Wandseite fällt indes streng aus, auf Variationen hat man verzichtet. Aufgrund der symmetrischen Organisation der Bildfelder, der Kleinteiligkeit der Darstellungen und der geringen semantischen Komplexität wirkt die Predellazone wie ein Ornamentstreifen.

In der Mittelzone sind Architekturraum und Bildlichkeit in komplexer Weise miteinander verschränkt. Filigrane weiße Säulchen, die auf den Postamenten der Predellazone aufsitzen, leisten eine Gliederung in gänzlich flach vorgestellte Felder (Abb. 289–290). Sie rahmen eine schwarze Paneelfläche, auf der ein großer roter, rechteckiger Passepartout-Rahmen ein deutlich kleineres,

⁶⁶ Ausführlich zu dieser Darstellungsform Bergmann 2014, bes. 249f.; zum Beispiel der Casa di Marcus Lucretius Fronto bes. S. 258.



Abb. 292: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Tablinum, Mittelzone der Südwand.



Abb. 293: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Tablinum, Mittelzone der Südwand, Feld mit Kandelaber.

annähernd quadratisches Mythenbild umgibt. Den oberen Abschluss des Feldes bildet eine Frieszone mit herzförmigen Motiven. Zusätzlich wird das Mittelfeld von einer illusionistischen Architektur eingefasst. Diese ‚Rahmenarchitektur‘ wird nun aber ihrerseits von Girlanden eingefasst, die aus Blättern und Früchten bestehen. Innerhalb des Girlandenrahmens ist die Architektur zweigeteilt. Den unteren Teil nimmt eine geschlossene Giebelarchitektur ein, darüber öffnet sich die Wand und man blickt auf eine filigrane, perspektivisch dargestellte, gebogene Säulenarchitektur (Abb. 292). Sie erzeugt den Eindruck, hinter dem zentralen Bildfeld umzulaufen und es dadurch symmetrisch einzufassen. Die ‚Rahmung‘ wird so zum besonderen Blickfang.

‚Vor‘ den beiden seitlich anschließenden, schwarzgrundigen Feldern steht auf der Nord- wie auf der Südwand jeweils mittig ein weiß-gelber, mehrstöckiger Kandelaber. Der atriumsseitige ist aus Schalenmotiven gebildet und weist ein Springbrunnenmotiv auf, der peristylseitige ist aus sich kreuzenden Füllhörnern zusammengesetzt und läuft in Pinienzapfen aus (Abb. 293)⁶⁷. Durch ihren verspielten Decor erzeugen die Kandelaber eine Atmosphäre von *luxuria*, die dadurch noch einmal gesteigert wird, dass sie als Träger von Pinakes dienen. Diese kleinformatigen gerahmten Bildtafeln zeigen jeweils leicht variierte, topisch angelegte Architekturlandschaften⁶⁸, die anders als die

⁶⁷ Curtius 1929, 64.

⁶⁸ Peters 1963, 114 f.; zur Topik der Landschaftsbilder und ihrer additiven Komposition etwa Bergmann 1991.



Abb. 294: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Tablinum, Mittelzone der Nordwand, westliches, atriumsseitiges Landschaftsbild.



Abb. 295: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Tablinum, Mittelzone der Nordwand, östliches, peristyleseitiges Landschaftsbild.



Abb. 296: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Tablinum, Mittelzone der Südwand, östliches, peristyleseitiges Landschaftsbild.



Abb. 297: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Tablinum, Mittelzone der Südwand, westliches, atriumsseitiges Landschaftsbild.

Gartenbilder der Sockelzone ganz ohne Abschränkungen auskommen⁶⁹. In drei Fällen handelt es sich um einen in Vogelperspektive erfassten Baukörper. Im westlichen Bild der Nordwand (**Abb. 294**) ist dies ein axialsymmetrisch angelegter, Π -förmiger Flügelbau, dessen Seitenflügel mit einer tholosartigen Architektur abschließen. Im östlichen Bild der Nordwand (**Abb. 295**) und im östlichen Bild der Südwand (**Abb. 296**) handelt es sich um eine L-förmige Portikus mit dahinter anschließenden Baukörpern. Das westliche Bild der Südwand (**Abb. 297**) indes zeigt verschiedene Baueinheiten am Gestade vom Wasser aus. Während die geschlossenen Baukomplexe an Villenarchitekturen erinnern, wird im letztgenannten Bild eine lockere Uferbebauung vorgeführt. Die Bilder unterscheiden sich jedoch nicht nur in Bezug auf die Architekturen, sondern auch hinsichtlich ihres Landschaftssettings. Die Uferarchitektur und die beiden L-förmigen Baukomplexe liegen am Wasser, während sich vor dem Π -förmigen Komplex eine Gartenanlage ausbreitet. In allen Fällen werden die Anlagen von Hügelketten hinterfangen, die sich jedoch unterschiedlich hoch ausnehmen. Alle Szenerien sind zudem durch kleine Figuren bevölkert. Die vier Pinakes spielen folglich mit Ähnlichkeiten und Unterschieden, die sich jedoch erst durch eine vergleichende Betrachtung erschließen. Zu den Seiten hin wird die Mittelzone durch ein gelbes hochrechteckiges Paneel beschlossen. Nach oben sind die schwarzen Paneele durch eine Schmuckborte begrenzt, in

⁶⁹ Mit Hinweis auf entsprechende Unterschiede Bergmann 2014, 257 f.



Abb. 298: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Tablinum, zentraler Bereich der Oberzone der Südwand.

die Medusenköpfe mit Leiern auf dem Kopf, Muscheln und Krönchen eingesetzt sind. Es folgt eine rote Zone, in die an einem mittigen ‚Schlussstein‘ befestigt dichte Blütengirlanden vorhangartig herabhängen. Auf Höhe des Architravs schließen die seitlichen Zonen mit einer weißgrundigen, erneut reich ornamentierten Friesborte ab.

In der Oberzone ist die symmetrisch aufgebaute, dreiteilige, filigrane, „wahrscheinlich-unwahrscheinliche“⁷⁰ Architektur wie die Mittelzone durch rote, gelbe und schwarze Flächen strukturiert. Auf einem verkröpften Podium entwickelt sich ein axialsymmetrisch angelegter Baukörper. Das Zentrum nimmt auf beiden Wandseiten eine Ädikula ein, die einen vor rotem Hintergrund präsentierten Dreifuß einfasst (**Abb. 298**). In ihrer Sockelzone ist ein Pinax mit einem ‚Stillleben‘ platziert. Wieder laden die Bildtafeln dazu ein, Nord- und Südwall miteinander zu vergleichen. Auf der Südwall macht das gerahmte Bildfeld die Verschränkung von Architektur, Objekt und Bild explizit. Es zeigt ein angeschnittenes Fenster, auf dessen Sims ein umgestürzter Korb liegt, aus dem Fische in den Bereich vor dem Fenster fallen. Zu beiden Seiten des Fensters sind Fischpaare an einer räumlich nicht weiter definierten ‚Wall‘ aufgehängt. Das Bildfeld verbindet Architekturimitation (angeschnittenes Fenster) und Objektpräsentation (Fische), Räumlichkeit und Flächigkeit, und tritt so in ein reizvolles Wechselspiel mit den anderen illusionistischen Elementen (Architekturimitation, Bildfelder, Motive) der Wall. Auf der Gegenseite scheint sich die Ädikulararmung im Bildfeld als horizontaler Streif fortzusetzen, ‚real‘ gedachte Architektur dringt in ein Bild ein. In Bezug auf diese ‚Architektur‘ werden zu Gruppen zusammengebundene Fische platziert. Damit ist ein nochmals anderer Modus der Bild-Architektur-Interferenz gefunden. Auf beiden Wallseiten wird die zentrale Ädikula hinterfangen und gerahmt von einer Architektur mit gelber Rückwall, in der sich jeweils zu ihren Seiten zwei Türen in ein schwarzes Inneres öffnen. Der zentrale Ädikulabau wird wiederum seitlich – mit den schwarzen Feldern der Mittelzone korrespondierend – von Pavillonarchitekturen eingefasst, in die Gefäße eingestellt sind. Auf diesen Architekturen tragen Ständer rote Pinakes mit Masken.

⁷⁰ So die Charakterisierung des Realitätscharakters bei Curtius 1929, 68.



Abb. 299: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Tablinum, mythologisches Mittelbild der Südwand mit der Darstellung von Bacchus und Ariadne im Wagen.

Durch Rahmen, Symmetriebeziehungen und Farbwechsel besonders hervorgehoben sind die mythologischen Mittelbilder. Auf der Südseite lagern Bacchus und hinter ihm Ariadne auf einem Wagen, der von zwei Ochsen gezogen wird (**Abb. 299**)⁷¹. Bacchus hebt mit der ausgestreckten Rechten im Stil eines Zechers einen Kantharos, in der Linken hält er einen Thyrsosstab. Dem Wagen gehen ein auf einem Esel reitender Silen sowie ein nackter jugendlicher Satyr mit Doppelflöte voraus. Den Zug beschließen zwei Bacchantinnen – eine nackt tanzend, die andere, weitgehend verdeckt, in einem langen Chiton. Im Bild der Nordseite tritt der behelmte Mars, mit blauem Gewand, das die Schulter freilässt, von hinten an die gänzlich bekleidete Venus heran (**Abb. 300**)⁷². Mit der Linken greift er ihr an die Brust, während sie ihn am Arm fasst. Im Zentrum des Bildfeldes steht Amor auf einem rechteckigen Möbel oder einer Stufe, wendet sich den beiden zu und spannt einen Bogen. Am rechten Bildrand sitzen auf einem Würfelhocker zwei gewandete Mädchen, die aus dem Bild herausblicken. Drei weitere Figuren, die ihren Blick auf Mars und Venus richten, erscheinen hinter einem Bett, das den Raum in Vorder- und Hintergrund gliedert. Es handelt sich um eine Figur mit dunklerem Teint und Flügeln am Kopf⁷³, die von zwei weiblichen Personen gerahmt wird. Die Szene wird hinterfangen von einer Säulenarchitektur, die anzeigt, dass es sich um einen Innenraum handelt.

⁷¹ Peters 1963, 107f.; Lorenz 2008, 117f.

⁷² Lorenz 2008, 151f.

⁷³ Mau 1901, 339–343; bei Sogliano 1901, 157 die mittlere Figur aufgrund ihrer dunklen Hautfarbe als Mann; bei Stročka 1997, 131 wenig überzeugend als Somnus; bei Pappalardo 2005, 276 als „junger Mann mit zwei Flügeln auf der Stirn“; Lorenz 2008, 152; vgl. die Diskussion bei Clarke 1991, 156f.



Abb. 300: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Tablinum, mythologisches Mittelbild der Nordwand mit der Darstellung von Mars und Venus.

Mit den beiden Mythenbildern kommen ganz unterschiedliche Bildkompositionen und Bildthemen zur Darstellung, und doch ergibt sich auch hier ein Spiel mit Ähnlichkeiten und Unterschieden. Mit Bacchus und Ariadne sowie Mars und Venus präsentieren die Mittelbilder prominente mythologische Liebespaare. Während sich der triumphale Auftritt von Bacchus und Ariadne aber im Außenraum vollzieht und mit Publikum rechnet, ergibt sich zwischen Mars und Venus ein geradezu intimes Tête-à-Tête in einem häuslichen Ambiente. Bacchus und Ariadne werden von ihrem Gefolge begleitet, die den Zug durch ihre Handlungen (Tanz, Musik) atmosphärisch orchestrieren, während Mars und Venus den Blicken von heimlichen, d. h. vom Liebespaar unbemerkten Zuschauern ausgesetzt sind.

An diesem dicht bebilderten Tablinum werden visuelle Strukturen beschreibbar, wie sie für den dritten Stil charakteristisch sind. Die Prinzipien der Axialität und Symmetrie, welche die Wandgliederung des dritten Stils bestimmen, führen eine Wichtung der Felder ein. Die zentrale Position besetzt das mythologische Mittelbild, das seitlich sowie unten und oben von untergeordneten Bildern und Ornamenten umgeben wird. Bei den Mythenbildern handelt es sich somit um das privilegierteste Darstellungselement. Nachgeordnet sind die von Kandelabern getragenen Pinakes mit Architekturlandschaften in den Seitenfeldern der Mittelzone. Dasselbe gilt für die ‚Stilleben‘-Darstellungen im Zentrum der Oberzone. Landschaftsdarstellungen und ‚Stilleben‘ fallen thematisch weniger dicht als die zentralen Mythenbilder aus. Noch einmal semantisch schwächer sind die Ornament-Bilder der Sockel- und Predellazone mit Gartendarstellungen, Tier- und Gefäßmotiven. In der Oberzone entfaltet sich, wie im dritten Stil üblich, eine filigrane Architektur. Dieses Ordnungssystem ist dazu geeignet, nicht nur verschiedene Bildinhalte, sondern auch

verschiedene Medien zu organisieren. Die gerahmten Mythenbilder sind von Passepartout-Rahmen eingefasst und als Tafelbilder inszeniert. Mächtige Prunkkandelaber erscheinen vor den Seitenfeldern und tragen Pinakes, die ebenso objekthaft vorgestellt werden, während der materielle ‚Status‘ der Stilleben ambivalent bleibt. Im Sockelbereich wird ohne Bezug zum ‚aufgehenden‘ Wandaufbau ein Garten entfaltet, ebenso abrupt öffnet sich in der Oberzone ein Ausblick in eine komplex gestaffelte Architektur. Eine Vielzahl von Ornament- und Schmuckzonen verkomplizieren dieses System weiter.

Indem Nord- und Südwand spiegelbildlich aufeinander bezogen sind, drängt sich dem Betrachter eine komparative Wahrnehmung der jeweils gleichartig gestalteten Bildzonen auf: insbesondere der Mythenbilder, Landschaftsbilder und ‚Stilleben‘, aber auch der kleinteiligen Ornamente. Die ikonographisch dichten, formal und inhaltlich unterschiedlich angelegten Mythenbilder im Wandzentrum laden in besonderer Weise zu einem vergleichenden Sehen, d. h. zum Ausloten von Ähnlichkeiten und Unterschieden, ein. Deutlich gleichartiger fallen die vier Landschaftsbilder aus. Doch auch hier ergeben sich Unterschiede hinsichtlich der Lage der Architekturen (Wasser/Land), der Gestalt der Baukörper und ihrer Anordnung (in der Höhe gestaffelt/auf einer Höhe). Ähnliches gilt für die ‚Stilleben‘, die sich durch ein ähnliches Thema und auch eine ähnliche Farbigkeit auszeichnen, jedoch mit unterschiedlichen Kompositionen arbeiten. Im Fall der Gartendarstellungen in den Sockelzonen sind die Variationen auf kleine Details beschränkt. Noch weiter ist schließlich die Symmetrisierung in der Predella- und Oberzone geführt. Die visuelle ‚Wertigkeit‘ der Darstellungselemente bemisst sich folglich an ihrer ikonographischen Dichte, ihrer schiereren Größe, an ihrer Präsentationsform, ihrem Präsentationsort und dem Grad an Symmetrisierung, dem sie unterworfen sind. Diese verschiedenen Aspekte werden jeweils in Abhängigkeit voneinander entfaltet. Schon in formaler Hinsicht lässt sich somit eine Vielzahl von interpiкторialen Bezügen aufzeigen, die auf Gleichheit, Variatio und Differenz angelegt sind.

Mit Blick auf diesen ‚Bilder‘-Reichtum lässt sich aber auch danach fragen, ob sich die Decor-Elemente zu einem kohärenten sinnstiftenden Konzept zusammenführen lassen. John Clarke hat von einer „balance between Apollo and Bacchus“ gesprochen⁷⁴. Tatsächlich finden sich im Tablinum Themen und Motive, die mit Apollo und Bacchus in Verbindung zu bringen sind: Kithara und Dreifuß als Verweis auf Apollo, die Panther als Attribut des Bacchus. Bei anderen Bildmotiven wie dem Schwanenwagen ist ein solcher Bezug möglich, aber nicht zwingend. Überhaupt darf man verwundert sein, weshalb Clarke nicht auf eine Gegenüberstellung von Bacchus und Venus verweist – sind es doch diese beiden Protagonisten, die in den zentralen Mythenbildern des Raumes gefeiert werden. In diesem letzteren Sinne dient Shelley Hales das Tablinum der Casa di Marcus Lucretius Fronto als Beispiel für ihre generellere These, dass Venus und Bacchus in römischen Häusern als ‚role models‘ aufgegriffen würden⁷⁵. So ließen sich in der Sockelzone Kantharos und Springbrunnen auf diese beiden Protagonisten beziehen⁷⁶. Mit den Eroten in der Predellazone und den Muscheln des Schmuck-Frieses wären weitere Venus-Motive gewonnen, mit den Masken in den Oberzonen käme ein zusätzliches dionysisches Motiv hinzu⁷⁷. Auch dann würde man aber der Komplexität des Decors nicht gerecht. Die Landschaftsbilder lassen sich ebenso wenig wie das ‚Stilleben‘ plausibel auf ein verbal verfasstes Schlagwort reduzieren. Für den figürlichen Schmuck des Tablinums zeigt sich vielmehr, dass er sich nicht zu einer homogenen Lektüre verdichten lässt. Zwischen den verschiedenen Bildern und Bildmotiven ergeben sich vielfältige Bezüge.

Resümieren wir an dieser Stelle noch einmal die Decor-Formen der auf das Atrium geöffneten Räume. Diese fallen zuvorderst deshalb unterschiedlich komplex aus, weil sie unterschiedliche

⁷⁴ Clarke 1991, 157.

⁷⁵ Hales 2008, bes. 237f.

⁷⁶ Mit diesem Hinweis Schefold 1962, 71.

⁷⁷ Zur Theatralität der Maske, die auf einen entsprechenden sozialen Habitus neronischer Zeit rekurrierte, s. Hales 2008, 241f. In der Casa di Marcus Lucretius Fronto bleibt dieses Motiv jedoch verhältnismäßig marginal.

Betrachterhaltungen voraussetzen. Die roten Orthostaten der Fauces rhythmisieren die Bewegung, der Verzicht auf figürliche Elemente führt den Blick nach vorn in das komplexer gestaltete Atrium. Dort ist die Farbigekeit ganz zurückgenommen, durch die gelben Lisenen erhält der Hof eine übersichtliche, schnell zu erfassende visuelle Struktur. Erst auf den zweiten Blick werden die kleinen Vignetten sichtbar, die durch ihre kleine Größe jedoch den Charakter von beiläufig wahrnehmbaren ‚Ornamenten‘ annehmen und mit der reichen Ornamentik der Lisenen konkurrieren. Die semantische und ästhetische Dichte des Tablinums⁷⁸ erschließt sich nur demjenigen, der hier verweilt und sich auf eine intensive, auch vergleichende Betrachtung einlässt. Die Einzelelemente treten in eine regelrechte optische Konkurrenz zueinander, sie fordern, ja überfordern, den Betrachter gezielt. Damit weisen sie das Tablinum aber zugleich als ‚Hauptraum‘ am Atrium aus.

Räume des Übergangs und der Lagerung: Korridore, Treppen, Schränke

Am Atrium befinden sich auf der West- und Ostseite einige Korridore – die Fauces (a), der zum rückwärtigen Garten führende Korridor (k) und Treppenraum (e)⁷⁹. Die große Zahl an Türen suggeriert eine Vielzahl von sich symmetrisch gegenüberliegenden Wohnräumen. Mit Ausnahme der Fauces (a) haben sich in diesen konnektiven Räumen keine nennenswerten Reste von Wand-Decor erhalten. Zum Boden sind nur Aussagen für Korridor (k) möglich, der eine bläulich-graue Lavapesta möglicherweise später Zeitstellung besitzt.

Erhalten hat sich die Ausstattung im Schrankraum (d) (**Abb. 301**), der von einer einfachen Holztür verschlossen wurde. Der Rahmen war direkt in das Lavapesta-Paviment eingesetzt, sodass sich der Boden des Atriums im Raum fortsetzte. Der die Fauces rahmende südliche Pilaster ist schrankseitig schwarz gefasst. Für das Schrankinnere darf man annehmen, dass die auf der Nordwand erhaltene Malerei auf der Südseite wiederholt wurde. Auf eine schwarze Plinthe folgen ein schwarzer Sockel und ein von weißen Linien eingefasstes, grünes Band. In der Mittelzone sind große rote Felder von weißen Lisenen mit geometrischen Motiven getrennt. Im Raum dominiert die Farbe Rot, auf Farbenvielfalt und Bildlichkeit wurde verzichtet. Damit darf der Schrankraum als Beispiel für eine einfache Raumgestaltung im dritten Stil gelten, die man freilich deshalb gewählt hat, weil die hier aufbewahrten Objekte den Blick auf die Wände verstellen haben. An dem Schrank zeigt sich somit in besonders offensichtlicher Weise, dass Gestaltungsformen auf bestimmte Wahrnehmungsoptionen hin kalkuliert wurden.

Aufenthaltsräume am Atrium

Die am Atrium gelegenen Räume (i), (g) und (c) lassen sich aufgrund ihrer relativ geringen Größe als Cubicula ansprechen. Die Wandbemalung des dritten Stils hat sich in den Cubicula (c) und (g) erhalten, in Cubiculum (i) sind die Reste durch die Neugestaltung im vierten Stil so sporadisch, dass sie vernachlässigt werden können. Cubiculum (i) ist allerdings baulich interessant, weil es ein großes Fenster auf Oberkörperhöhe besitzt, das einen Ausblick in den Garten gewährt. Sollte diese Form der Durchfensterung auf augusteische Zeit zurückgehen, so würden wir ein am Atrium gelegenes ‚Gartencubiculum‘ greifen. Triclinium (f) mag aufgrund seiner doppelten Größe und der Wandeinlassung für Betten als größerer Gelageraum gedient haben⁸⁰, seine Wandbemalung gehört allerdings ebenfalls in den vierten Stil. In allen Räumen haben sich die Pavimente augusteischer

⁷⁸ So bereits Schefold 1962, 71; Ling 1991, 60f.

⁷⁹ Sowohl in Korridor (k) als auch im Treppenraum (e) sind nachträgliche Restaurierungen zu greifen, die vermutlich nach 62 n. Chr. notwendig geworden waren.

⁸⁰ Zu Installationen, s. Moormann 1993a, 405.



Abb. 301: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Schrankraum (d).

Zeit erhalten⁸¹. Im Fokus stehen im Folgenden mit den Cubicula (c) und (g) jedoch nur die beiden Räume, für die sich Aussagen sowohl zur Boden- als auch zur Wandgestaltung des dritten Stils treffen lassen.

Cubiculum (c) liegt ungefähr gegenüber von Tablinum (h), sodass man von hier aus axial auf den Prunkraum des Hauses blickte (Abb. 278). Der Raum wird über eine Marmorschwelle betreten, auf der Nordwand befindet sich ein sehr niedriger Durchlass zu einem Raum unter Treppe (e)⁸². An der Südwand zeigt ein kleiner Wandversprung die Aufstellung eines Bettes vor der Ostwand an. Die Raumnutzung wird durch das Paviment visualisiert. Hinter der Schwelle befindet sich ein rechteckiges Mosaikfeld mit gegeneinandergesetzten Peltae, die von einem schwarzen Rahmen eingefasst sind. Den Hauptraum nimmt ein geometrisches Mosaik aus weißen Rauten und Quadraten ein, zwischen die schwarze, spitz zulaufende Dreiecke gesetzt sind (**Abb. 302**). Bei der Betrachtung können die Formen zu zahllosen Mustern zusammengesetzt werden – große weiße Sterne in schwarzen Hexagonen, schwarze Windmühlen in einem weißen Blütenkranz oder schwarze Sterne, die ein weißes Zentrum rahmen und von einem weißen Hexagon umgeben sind. Der rückwärtige Klinenstreifen, der nicht exakt mit der Wandnische zusammenfällt, besitzt ein einfaches Lavapesta-Paviment. Während der Boden somit eine funktionale Gliederung des Raumes anzeigt, nimmt das Ost-West orientierte, abgehängte Gewölbe diese Differenzierung nicht auf.

⁸¹ Pernice 1932, 97.

⁸² Mau 1901, 346.



Abb. 302: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Cubiculum (c), Paviment.



Abb. 303: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Cubiculum (c), Nordwand.

Auch die Wandmalerei reagiert nicht auf die am Boden eingeführte und durch den Wandversprung angezeigte Binnengliederung, sondern befördert einen einheitlichen Raumeindruck. Der geringen Raumhöhe entsprechend fällt die Wandgliederung kleinteilig aus. Die Plinthe und der sehr niedrige Sockel, beide schwarz, schaffen einen visuellen Abstand zum Muster des Paviments. Der Sockel ist durch weiße Linien dreigeteilt, wodurch die Dreiteilung von Mittel- und Oberzone vorweggenommen wird. Ein weißes und grünes Band schließen den Sockel ab. Auf allen vier Raumseiten werden eine weiße Mittel- und Oberzone durch ein Gesims getrennt (**Abb. 303–305**). Beide Zonen werden



Abb. 304: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Cubiculum (c), Westwand.



Abb. 305: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Cubiculum (c), Südwand.

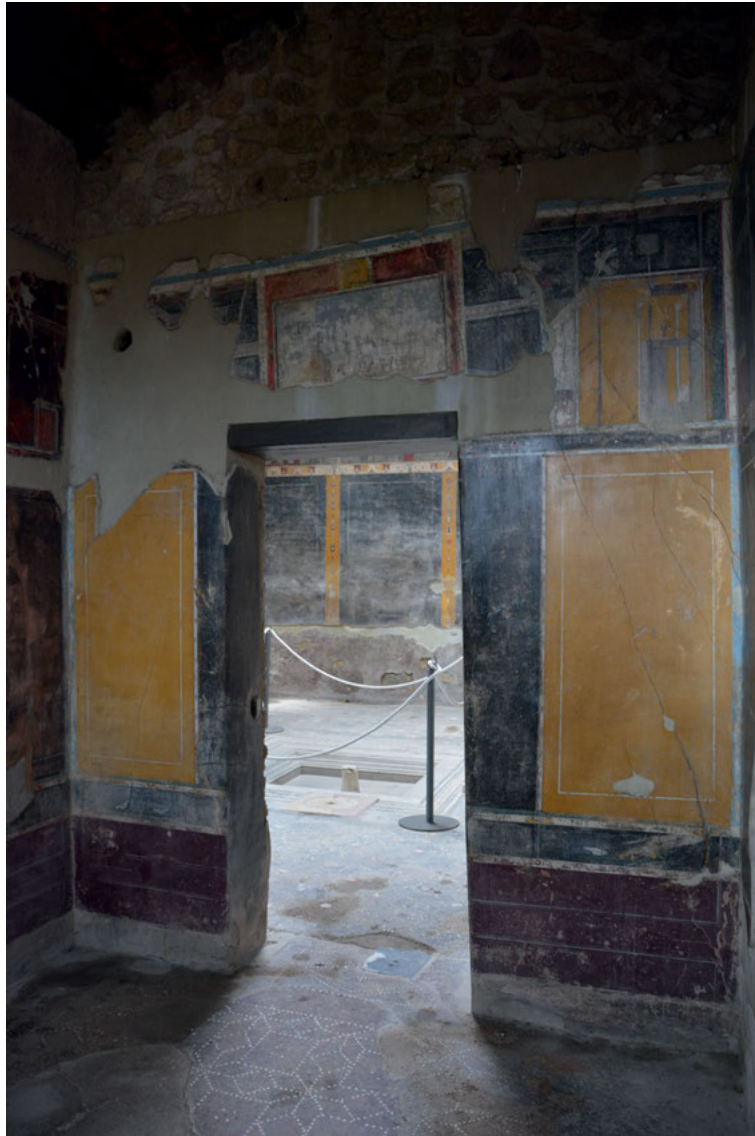


Abb. 306: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Cubiculum (g), Nordwand mit Eingang.

auf der West-, Nord- und Südseite durch eine mittig platzierte Ädikulaarchitektur in drei Segmente gegliedert. Auf der Süd- und Westseite rahmen die schmalen, geometrisch ornamentierten, grünlich-blauen Ädikulasäulchen ein kleines quadratisches Bildfeld, auf der Nordseite befindet sich an dieser Stelle der Türdurchgang zu (e). In den seitlichen Feldern ist auf derselben Höhe jeweils ein querrechteckiges, rotgrundiges – und dadurch besonders auffälliges – Bildfeld platziert. Da die Ädikulaarchitektur aufgrund ihrer Filigranität ganz zurücktritt, ist die Mittelzone durch einen regelhaften Rhythmus von Bildfeldern strukturiert. Soweit heute noch nachvollziehbar handelt es sich um wenig komplexe Sujets. Auf der West- und Südwand hatte Mau im zentralen Paneel „eine kleine Landschaft (0,32×0,32) mit vielen tempelartigen Gebäuden, nachlässig gemalt“, erkennen können⁸³. Die seitlichen, rotgrundigen Bildfelder könnten auf der Südwand Hunde bei der Jagd auf Hasen und Hirsche, auf der Nordwand unter anderem einen jagenden Hund gezeigt haben. Die Kleinteiligkeit der Bildfelder, ihr semantisch schwacher Decor und ihre Rhythmisierung tragen zur Ornamentalisierung der Bildlichkeit bei.

⁸³ Mau 1901, 346; bei Sogliano 1901, 149: „un piccolo passaggio mal conservato“.



Abb. 307: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Cubiculum (g), Paviment.

Mit der hohen Bilddichte der Mittelzone kontrastiert in der Oberzone eine luftig-leere Architektur. Die filigranen Säulen tragen in der Wandmitte einen massiven, polychrom ornamentierten Architrav, auf den eine Ädikula aufgesetzt ist – mit spitzem Giebel auf der Westwand, mit sehr flachem Giebel auf Nord- und Südwand. Seitlich schließen Flachdacharchitekturen an. Girlanden und Objekte hängen in die Architekturen hinein. Figürliche Akroterfiguren schmücken das Dach – Tiere an den Seiten, ein Gefäß als Mittelakroter.

Durch den schwarz-weißen Boden, den schwarzen Wandsockel und die weiße Mittelzone ist der Raumeindruck durch harte Schwarz-Weiß-Kontraste bestimmt, der Gesamteindruck ist jedoch hell. Die Bildfelder verleihen dem Raum farbliche Akzente – grüne Bildquadrate werden von querrechteckigen roten Bildtafeln flankiert. Ein besonders auffälliger Farbkontrast ergibt sich beim Blick aus dem Raum heraus (Abb. 278). Mit dem hellen Cubiculum kontrastierte das dunkle Atrium, durch das hindurch der Blick auf das prunkvolle, polychrome Tablinum (h) gelenkt wird. Nicht nur die Farbigkeit, sondern auch die Bilddichte unterliegt einer Steigerung. Die semantisch schwachen Landschafts- und Tierbilder des Cubiculus bereiten auf den Decor des Atriums mit seinen Tiervignetten vor, während im Tablinum nicht nur zahlreiche, sondern auch ikonographisch komplexe Bilder zur Darstellung kommen.

Cubiculum (g) auf der Südseite des Hofes war durch einen Querbalken von innen verschließbar. Zwei kleine Fenster in der Ost- und Südwand sorgen für Licht. Die schmalen Schwellsteine sind längs des Türpfeilers versetzt und haben eine zweiflügelige Tür aufgenommen. Den Schwellbereich besetzt ein Opus signinum (Cocciopesto) mit Tessera-Decor – ein großes Rechteck mit zwei ineinander gestaffelten Rauten (**Abb. 306**). Im Rauminnen weist der quer gelagerte Vorraum ein Tesserae-Muster auf, das sich je nach Betrachtungsweise unterschiedlich zusammensetzt – etwa zu Sternen, die von Quadraten gerahmt werden, oder zu Quadraten, um die herum sich ein kompliziertes Muster aus kleinen Quadraten und Rauten legt, sodass sich ein andersartiger ‚Stern‘ ergibt (**Abb. 307**). Der Klinenstreifen vor der Südwand ist undecoriert.

Die Trennung in Vorraum und Klinenbereich wird durch die Wandmalerei nicht aufgegriffen. Ost- und Westwand (**Abb. 308–309**) sind axialsymmetrisch organisiert und spiegelbildlich aufeinander bezogen, auf der Eingangsseite setzt sich das System logisch fort; auf der dem Eingang gegenüberliegenden Südwand haben sich nur sporadische Malereireste erhalten. Die schwarze Plinthe und der bordeauxrote Sockel, der durch weiße Linien einen Felder-Decor erhält, schlossen alle vier Wandseiten zusammen. Die schwarze Predellazone ist durch weiße Streifen mit stilisierten vegetabilen und geometrischen Motiven vom Sockel und von der Mittelzone abgesetzt. Auf Ost- und Westseite entstehen durch vertikale, weiße Trennstreifen fünf schwarzgrundige Felder – ein zentrales breiteres und zu den Seiten zwei schmalere. Im zentralen Predellafeld ist ein golden



Abb. 308: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Cubiculum (g), Ostwand.



Abb. 309: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Cubiculum (g), Westwand.

eingefasster Garten dargestellt, seitlich anschließend jeweils zwei sich gegenüber hockende Vögel, auf den äußeren Feldern ‚Stillleben‘ mit Masken. Die Variationen nehmen sich, vergleicht man die Wandseiten, minimal aus.

In der Mittelzone setzt sich die fünfteilige Gliederung der Predella fort. Im Wandzentrum fasst eine filigrane Ädikulaarchitektur mit weißen, in sich ornamentierten Säulen und Architrav mit Sphingen-Decor ein Mythenbild ein. Die Ädikulainnenfläche ist auf einen roten Rahmenstreifen

reduziert, ‚davor‘ setzt ein großer, schwarzer Passepartout-Hintergrund das Mythenbild effektiv in Szene. Seitlich der Ädikula folgen ein gelbes und ein schwarzes Paneel, jeweils mit weißem Spiegel, sonst aber ohne Decor. Die beiden Felder werden von einem massiven, rotgrundigen Pilaster getrennt, der in die Oberzone hineinragt und aus äußerst filigranen Thyrsos gebildet ist. Vor diesem Pilaster wird ein hoher, silberner Kandelaber präsentiert, dessen Schaft mit Blättern und eingesetzten Masken geschmückt ist und auf dessen oberem Teller eine Sphinx mit großen Schwingen hockt.

Die Struktur der Mittelzone setzt sich in der Oberzone fort, indem die zentrale Mittelädikula in die Oberzone hineinragt. Hier stehen Karyatiden auf dem Architrav, die ihrerseits noch schlankere Säulchen tragen, die dann wiederum den Ädikulagiebel stützen. Die zentrale Ädikula wird seitlich von Architekturflügeln flankiert, die mit den Feldern der Mittelzone korrespondieren. Die Verbindung zwischen Mittel- und Oberzone wird insbesondere durch ein vergleichbares Farbmuster erreicht. Der Schwarz-Rot-Kontrast des Wandzentrums setzt sich in der Oberzone ebenso fort wie das Gelb und Schwarz der Seitenpaneele. Eine besonders reiche Ornamentierung erhält die schmale, schwarzgrundige Frieszone am Übergang zwischen Mittel- und Oberzone im Bereich der Seitenfelder. Über den gelben Feldern enthält sie vegetabile und geometrische Motive zusammen mit Panthern, über den schwarzen Feldern eine geometrisch-ornamentale Struktur.

Die Eingangswand (Abb. 306) weicht in der Mittel- und Oberzone von den Seitenwänden leicht ab. Hier besteht die Mittelzone seitlich aus zwei hochrechteckigen gelben Feldern, an die Stelle des breiteren schwarzen Mittelfeldes tritt der Türdurchlass. In der Oberzone ist das Zentrum, d. h. der Bereich oberhalb des Türdurchgangs, durch ein gerahmtes Bildfeld herausgehoben. Es wird seitlich von geöffneten Scheintüren gerahmt.

Der Raumeindruck wird somit durch die alternierend schwarzen und gelben Felder und roten Rahmungen dominiert. Sie lenken die Aufmerksamkeit auf die beiden Mittelbilder im Osten und Westen (ursprünglich wohl auch im Süden), die sich dadurch für eine vergleichende Lektüre anbieten. Das Bild über der Tür wird erst auf den zweiten Blick wahrgenommen und ist durch seine Anbringungshöhe nicht unmittelbar in das Bildspiel eingebunden.

Auf der Westwand präsentiert Theseus (**Abb. 310**) seinen nackten Körper in elegant-lässiger Haltung, mit über den Kopf gelegtem Arm, einen blaugrünen ‚Streifen‘ haltend⁸⁴. Die züchtig gekleidete, ihm zugewandte Ariadne überreicht ihm mit der Linken die Spule, mit der Rechten das Fadenende des Garns, das ihn aus dem Labyrinth führen wird. Zwischen den beiden Protagonisten werden gefaltete Tücher und das Attribut des Theseus, die Knotenkeule, gezeigt. Das unspezifische Gebäude im Hintergrund wird durch den Handlungskontext als Palast des Minos verständlich. Für eine konkretere Deutung ist die Interpretation des ‚Streifens‘ entscheidend, den Theseus hält. Sogliano hat ihn als grünen Faden interpretiert⁸⁵, allerdings hat Ariadne Knäuel und Faden noch in der Hand. Willem J. Th. Peters und Eric M. Moormann haben darin die Siegerbinde sehen wollen, die sich Theseus nach vollbrachter Tat umlegen würde. Das Bild würde zwei verschiedene Momente zusammenführen – das Überreichen des Wollknäuels vor dem Betreten des Labyrinths und den Moment nach der Tat⁸⁶. Roger Ling deutet das Riemchen unter Verweis auf andere Darstellungen des Themas am plausibelsten als Schwertgürtel, den Theseus zu lösen im Begriff sei⁸⁷. Auch das Anlegen des Schwertgürtels käme infrage⁸⁸. Entscheidend ist m. E. aber etwas anderes – nämlich, dass Theseus seinen Körper vor den Augen des Betrachters ausbreitet. Tatsächlich hat schon Schefold darauf hingewiesen, dass der Mythos in den Hintergrund tritt, um Theseus und Ariadne

⁸⁴ Mau 1901, 344–346; Lorenz 2008, 85 f. 198 f.

⁸⁵ Sogliano 1901, 151: „[...] tiene pendente in questa mano il filo verde [...]“.

⁸⁶ Peters – Moormann 1993, 208.

⁸⁷ Ling 2009.

⁸⁸ Als Option diskutiert bei Ling 2009, 116, jedoch nur mit Verweis auf die entspannte Haltung des Theseus verworfen. Wenn man diese wie hier anders motiviert versteht – nämlich durch den Blick Ariadnes – entfällt das Argument.



Abb. 310: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Cubiculum (g), Mythenbild der Westwand (Theseus und Ariadne).



Abb. 311: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Cubiculum (g), Mythenbild der Ostwand (Venus bei der Toilette).

als Liebespaar vorzustellen⁸⁹. Letztere schenkt dem nackten Theseus ihre volle Aufmerksamkeit. Obwohl ein narrativer Rahmen verfügbar ist, bedient sich die Darstellung dessen nur bedingt.

Das gegenüberliegende Bildfeld (**Abb. 311**) nimmt Narrativität ganz zurück und konzentriert sich auf die Präsentation der schönen Venus mit ihren Gefährtinnen. Die Göttin sitzt im Zentrum des Bildes, leicht nach rechts gewandt, auf einem blockartigen, lehnenlosen Sessel und präsentiert sich dem Betrachter in Dreiviertelansicht⁹⁰. Ihr Unterkörper ist in einen Mantel gehüllt, während

⁸⁹ Schefold 1952, 115.

⁹⁰ Zur Beschreibung Mau 1901, 344 f.; Lorenz 2008, 198 f.



Abb. 312: Casa di Marcus Lucretius Fronto, Cubiculum (g), Kampfbild über der Tür im Norden.

der nackte Oberkörper von ihren Armen gerahmt wird. Sie wendet den Kopf nach links, um sich in einem großen, runden Spiegel zu betrachten, der von einer Psyche gehalten wird. Der Gestus der Rechten ist unklar – eventuell greift sie in einen Haarschopf, laut Sogliano hat sie einen Gewandzipfel gehalten⁹¹. Mit der Linken berührt sie den Spiegel. Zwei Dienstmädchen, die hinter der Göttin stehen, assistieren ihr bei der Toilette. Das Mädchen links hinter ihr greift in ihr Haar, um sie zu frisieren. Die Szenerie wird hinterfangen von einer nur summarisch mit großen, indefiniten Flächen gezeichneten Innenraumarchitektur.

Die beiden Bilder zeichnen sich durch eine Atmosphäre der Intimität aus. Die Akteure präsentieren ihre nackten Körper entweder einander (Theseus gegenüber Ariadne) oder sich selbst (Venus im Spiegel). Der Körper wird entweder im Auge des anderen oder aber in der Selbstwahrnehmung zum Bild⁹². Zugleich erlauben es die Akteure dem Bildbetrachter, an diesem Blick auf den nackten Körper zu partizipieren. Für die beiden Mythenbilder lassen sich im dritten und vierten Stil Parallelen finden. Ihr spezifisches Sinnpotenzial entfaltet sich jedoch durch ihre Gegenüberstellung. In Kombination mit der schönen Venus wird auch für den nackten Theseus eine erotische Lektüre nahegelegt.

Der Kontrast zum monochromen, violett-gelblichen Bild⁹³ der Nordseite (**Abb. 312**), das ursprünglich an ein Relief erinnern mag, könnte kaum größer ausfallen. An die Stelle großformatiger Hauptfiguren tritt eine größere Zahl an Bildakteuren. Im Bildvordergrund treffen zwei Kampfgruppen aufeinander – drei Krieger links, zwei rechts. Ein sechster Krieger steht etwas abseits am linken Bildrand, neben ihm ein Fels. Alle sind mit Schild und Lanze gerüstet. Darüber ist ein weiterer Kampf zwischen zwei Kriegerpaaren dargestellt. Rechts im Bild zeigen ein größeres und ein kleineres Boot an, dass es sich um eine Schlacht am Gestade handelt. Den Bildhintergrund nimmt eine Landschaftsdarstellung ein. Die intime, erotische Atmosphäre weicht hier einer gespannten Kampfsituation.

An Cubiculum (g) bestätigt sich somit, dass Bildfelder, die durch einen architektonischen Rahmen in Beziehung zueinander gestellt werden, eine vergleichende Lektüre stimulieren. Indem die seitlichen Felder – von den Kandelabern abgesehen – leer bleiben, wird die Aufmerksamkeit stärker als im Tablinum (h) auf die zentralen Mittelbilder gelenkt. Dennoch fügt sich das Kampfbild über der Tür zumindest auf den zweiten Blick in dieses Ensemble und eröffnet einen auffälligen Kontrast zu den erotischen Körpern.

Die beiden Cubicula (c) und (g) könnten nicht unterschiedlicher gestaltet sein. Während im einen Farbigkeit bis auf die bunten Bildfelder ganz zurückgenommen ist, der Raum durch seinen

⁹¹ Sogliano 1901, 150; heute unklar.

⁹² Zur mimetischen Qualität des Spiegels und seinem Potenzial, eine soziale Konstruktion von Identität zu leisten, vgl. Hales 2008, 243–250. Im vorliegenden Fall werden jedoch der direkte Blick und der gespiegelte Blick einander als verschiedene Perzeptionsoptionen gegenübergestellt.

⁹³ Mau 1901, 346; Sogliano 1901, 150.

weißen Grundton jedoch sehr hell wirkt, wurde das andere mit seinen Schwarz-Rot-Gelb-Kontrasten an die Ästhetik des Tablinums angeglichen. Im einen wirken Bilder durch ihre Repetition regelrecht ornamenthaft, im anderen fordern sie durch ihre ikonographische Dichte Aufmerksamkeit ein. Mit den beiden Cubicula verfügt das Haus folglich über zwei ganz unterschiedlich gestaltete und erfahrbare Aufenthaltsräume. Im Folgenden soll die Wahl der Ausstattungsformen in Abhängigkeit von der Raumfunktion, von spezifischen Betrachterhaltungen sowie von möglichen sozialen Wertigkeiten einzelner Raumkonstellationen betrachtet werden.

Decor im Kontext: ästhetische Ordnungen

Architektur, Wandmalerei und Pavimente stellen durch ihr Zusammenwirken einen Raumrhythmus her. Am Boden wird dieser zuvorderst durch die **Materialität** der (gleichzeitigen, augusteischen) Böden erreicht. Fauces, Atrium und Tablinum besitzen ein Lavapesta-Paviment, das den Hof und die angrenzenden Räume als Raum-Ensemble ausweist und mit einem dunklen Grundeindruck versieht. Unterschiedlich fallen jedoch die Muster aus. In den Fauces sind es rote, schwarze und weiße Steinsplitter, im Atrium hexagonale, quadratische, dreieckige und rautenförmige Buntmarmorplättchen, zwischen die Kreuzblumenornamente gesetzt sind, im Tablinum unregelmäßige Steinsplitter. Das Paviment des Atriums, das zwei Decor-Modi – Tesserae und Marmorplättchen – kombiniert, erweist sich als besonders raffiniert und aufwendig. Die Wertigkeit des Atriums wird aber insbesondere durch das prunkvolle Marmorimpluvium im Raumzentrum gesteigert.

Für die verschließbaren Aufenthaltsräume (i), (g), (f) und (c) wurden unterschiedliche Pavimentlösungen gewählt. In Triclinium (f), Cubiculum (i) und Cubiculum (g) erzeugt ein Cocciopesto einen roten ‚Grundton‘, Varianz entsteht durch unterschiedliche ‚Ornamente‘. In Triclinium (f) und Cubiculum (g) führen Tessera-Muster eine Differenzierung in Vorraum und Klinenbereich ein, während in den Estrich von Cubiculum (i), dem Atrium vergleichbar, weiße und graue Marmorstücke in Rauten-, Quadrat- und Sechseck-Form eingesetzt sind. Ganz anders nimmt sich der Raumeindruck von Cubiculum (c) mit seinem weißen Tessellat aus, das durch Schwell- und Raumornamente eine Binnenstruktur erhält.

Mit der Materialität der Böden korrespondiert die jeweils unterschiedliche **Farbigkeit** der Wände. In den Fauces geht mit der dunklen Lavapesta eine rote Mittelzone zusammen. Im Atrium ist die Farbigkeit invertiert, mit einem weinroten Sockel korrespondiert eine schwarze Sockelzone, wodurch der Raum gänzlich dunkel wirkt. Allein gelbe Lisenen strukturieren die Wand. Im Tablinum hingegen kontrastiert das einfache Lavapesta-Paviment mit einem reichen Farbspiel an der Wand, das die nach und nach in das Haus ‚eingeführten‘ Farben – Schwarz, Rot und Gelb – zusammenbringt. Es hebt sich dadurch in seiner Polychromie deutlich vom Atrium ab. Auf Weiß wird im Hofbereich fast gänzlich verzichtet, sodass das marmorne Impluvium mit seiner Mosaikrahmung einen Blickfang dargestellt haben dürfte. Dasselbe gilt für die weiße Pilaster-Einfassung des Tablinums.

In den Aufenthaltsräumen ergeben sich durch die Kombination von Wand- und Boden-Farben unterschiedliche Effekte. Cubiculum (c) mit seinem weißen Boden erhielt auch eine monochrom weiße Ausmalung, wodurch einerseits die farbigen Bildfelder ausgesprochen gut zur Geltung kommen, sich der Raum andererseits aber auch deutlich vom schwarzen Atrium abhebt. In Cubiculum (g) verbindet sich mit dem rötlichen Boden ein Farbschema, das jenem des Tablinums verwandt ist. Bereits durch Materialität und Farbigkeit entstanden somit ganz gegensätzliche Raumatmosphären.

Ein weiteres Gliederungsmoment stellt der **Umgang mit Bildern** dar, die im Haus ausschließlich auf die Wand beschränkt sind. Entlang der Hausachse ergibt sich eine sukzessive Steigerung der Bilddichte. Die Fauces verzichten in der Mittelzone gänzlich auf Darstellungen. Das monochrom schwarze Tablinum weist mit seinen Tiervignetten und den ornamentierten Lisenen einen semantisch schwachen Decor auf. Damit kontrastiert die hohe Bilderichte im Tablinum. Auf

Kontrast angelegt sind in dieser Hinsicht auch die beiden Cubicula (c) und (g). Während im Cubiculum (c) vor einer weißen, hellen Wand kleinformatige Bilder präsentiert werden, imitiert Cubiculum (g) mit den mittig platzierten Mythenbildern und einem weiteren ‚dichten‘ Bild in der Oberzone das Tablinum.

In den Fauces trägt das Fehlen von Bildern dazu bei, den Betrachter nach vorn, auf das Atrium und Tablinum hin zu leiten. Im Atrium reagieren die semantisch schwachen Motive auf einen Akteur, der sich im Raum fortbewegt und den Wänden eine nur beiläufige Aufmerksamkeit schenkt. Im Tablinum als dem größten Aufenthaltsraum wird hingegen eine besondere Dichte an Bildern entfaltet, die eine hohe Aufmerksamkeit für Decor voraussetzt. Die große Vielfalt an Ausstattungselementen bietet ganz unterschiedliche inhaltliche Anknüpfungspunkte. Demgegenüber ist die Bilddichte in den Cubicula (c) und (g) reduziert, doch auch hier wird der Betrachter auf Augenhöhe von verschiedenen Bildern unterhalten. Sie unterscheiden sich von Cubiculum zu Cubiculum jedoch in ihrer Präsentationsform wie auch in ihren Inhalten.

Nimmt man die verschiedenen Gestaltungsaspekte – Materialität, Farbigkeit, Bilddichte und Komplexität der Einzelbilder – zusammen, so erweist sich der Atriumsbereich als ein Decor-Ensemble, das seine Wirkung erst im Zusammenspiel der Elemente erreicht. Die Fauces werden zum Durchgangsraum, das Atrium jedoch durch sein Marmorimpluvium und das Paviment mit Marmorplättchen als besonders wertiger Bereich inszeniert. In einem Aufenthaltsraum wie dem Tablinum findet ‚Wertigkeit‘ ihren Ausdruck in der Verdichtung figürlich-darstellender Decor-Elemente. Vor allem aber entsteht ein zusätzlicher Wert des Ausstattungs-Ensembles durch die Rhythmisierung und Kontrastierung verschiedener Raumerfahrungen.

Decor im Kontext: semantische Ordnungen

Die Forschung zum dritten Stil hat herausgestellt, dass die Raumausstattung durch ihre formalen Qualitäten, ihre Dichte, aber darüber hinaus auch durch ihre *Inhalte* auf die räumlichen Zusammenhänge Bezug nehmen würde. ‚Intime‘ Cubicula hätten wenigstens graduell andere Themen als die ‚öffentlicheren‘ Tablina erhalten. Eine solche Annahme setzt nicht nur die eingangs kritisierte Opposition von ‚öffentlichen‘ und ‚privaten‘ Räumen voraus, sondern postuliert zugleich, dass auch Ikonographien entlang dieser Achse interpretiert werden könnten.

Schränken wir den Blick zunächst auf Mythenbilder ein, so zeigt sich, dass sowohl im Tablinum als auch in Cubiculum (g) im weiteren Sinn erotische Szenen präsentiert werden. Eine Beschränkung der Liebesthematik auf ‚intimere‘ Cubicula findet offensichtlich nicht statt⁹⁴. Doch hat Lorenz zu Recht darauf hingewiesen, dass sich die Stimmlage der Mythenbilder unterscheidet⁹⁵. Im Tablinum handelt es sich um zwei göttliche Liebespaare. Bacchus und Ariadne erscheinen in einer Pompa, vom Gefolge des Bacchus umgeben, Mars und Venus in einem intimeren Innenraumkontext. Beide Paare zeigen sich dem Betrachter aber züchtig verhüllt. Lorenz deutet die Darstellungen daher als Ausdruck der familiären Statusrepräsentation – allerdings wird mit Mars und Venus dafür auch ein problematisches und daher vielleicht auch besonders reizvolles Paar gewählt, das als Paar im Moment des Ehebruchs zusammenfindet⁹⁶. Anders nehmen sich das Beisammensein von Theseus und Ariadne sowie die Präsentation von Venus im Frauengemach aus. Venus inszeniert ihren nackten Körper regelrecht vor den Augen der Betrachter. Ähnliches gilt für

⁹⁴ Für eine am Raumtypus orientierte Auswahl der Bildthemen (Dionysisches für Triclinia) etwa Ling 1995; kritisch bereits Tybout 2001, 52, der konstatiert, dass Venus-Darstellungen nicht automatisch für Cubicula ‚passend‘ waren. Ausführlich Romizzi 2006, bes. 79, die für den dritten Stil konstatiert, dass Themen kein Anzeiger von Raumfunktionen sind, jedoch auf Aktivitäten in einem Raum anspielen *können*.

⁹⁵ Lorenz 2008, 428 f.

⁹⁶ Swetnam-Burland 2018 mit ausführlicher Diskussion auch der literarischen Quellen. Sie weist darauf hin, dass der narrative Hintergrund auch dann, wenn er im Bild explizit nicht aktiviert wird, implizit präsent bleibt.

den nackten Theseus, der sich Ariadne präsentiert. Dadurch entsteht eine deutlich erotisierte Atmosphäre. Es sind folglich nicht unterschiedliche Bildthemen, sondern unterschiedliche Darstellungsstrategien, die eingesetzt werden, um Mythenbilder mit einer spezifischen Atmosphäre zu belegen.

Noch komplexer wird die Frage nach der inhaltlichen Struktur des Hauses, wenn man die anderen Bildthemen hinzunimmt. Im Tablinum sind dies neben Landschafts- und Gartenbildern, sowie ‚Stillleben‘ eine Vielzahl figürlicher Motive, in Cubiculum (g) ist das Kampfbild in Rechnung zu stellen. Der komplexe Decor des Tablinums lässt sich schwerlich auf Schlagworte wie *gravitas* und *austeritas* reduzieren, um ihn dann als Ausdruck der Statusrepräsentation des Dominus zu begreifen⁹⁷. Schließt man in Cubiculum (g) das Kampfbild in die Betrachtung mit ein, so lässt sich sein Decor nicht mehr schlüssig als intim-erotisch-privat beschreiben. Auch Cubiculum (c) entzieht sich einer Kategorisierung, die sich an Vorstellungen von öffentlich und privat orientiert. Mit seinen Tier- und Landschaftsbildern greift es Sujets auf, wie sie in ganz ähnlicher Weise im Atrium und auch im Tablinum anzutreffen sind. Gänzlich unübersichtlich wird die Lage, wenn die vielen gegenständlichen ‚Ornament‘-Motive mitberücksichtigt werden. ‚Öffentlichkeit‘ bemisst sich vielmehr daran, dass auch in der Casa di Marcus Lucretius Fronto der besonders herausgehobene Raum mit einer Vielzahl von unterschiedlichen, auch konkurrierenden Betrachtungsangeboten versehen ist. Sein Decor vermag so in Bezug auf ganz unterschiedliche Handlungen wirksam zu werden.

2. Raum – Decor – Handlung. Häuser im frühkaiserzeitlichen Pompeji

2.1 Architektonische Gestaltungsoptionen: Innovationen der frühen Kaiserzeit

Im Folgenden sollen zunächst die architektonischen Innovationen der frühen Kaiserzeit thematisiert werden, die den Wirkungsrahmen für die Decor-Elemente vorgeben.

Das äußere Erscheinungsbild der Häuser: Fassaden

Aufgrund der häufigen Neuverputzung der Fassaden haben sich Fassadenmalereien dritten Stils kaum erhalten. Allerdings sind unfigürliche Fassadengestaltungen nicht verlässlich datierbar, sodass die ein- und zweifarbigen Putze schon im dritten Stil in Mode gekommen sein könnten. Mehrheitlich gehören die roten Sockel mit gelber Oberzone, die schwarzen Sockel mit gelber Oberzone sowie die monochromen (gelben und schwarzen) Wände aber wohl die Zeit des vierten Stils⁹⁸. Zwei figürliche Fassadenbilder lassen sich mit etwas größerer Wahrscheinlichkeit dem dritten Stil zuweisen⁹⁹. Im äußeren, straßenseitigen und frei zugänglichen Teil der Fauces der Casa del Bell’Impluvio (I 9,1) findet sich an der östlichen Fauces-Wand die Darstellung von Hercules und Mercur, an der westlichen Iuno mit Pfau und Minerva¹⁰⁰. Mehrere Putzschichten mit Wandmalerei sind für den Fassadenabschnitt zwischen dem Eingang zur Domus (I 12,11) und der angrenzenden

⁹⁷ So etwa Romizzi 2006, 117–124 mit Blick auf das Vestibül.

⁹⁸ Für eine allgemeine Charakterisierung der Optionen, s. Hartnett 2017, 155, mit Beispielen.

⁹⁹ Die nachfolgenden Befunde sind Fröhlich 1991 entnommen, diskutiert werden nur die von ihm dem dritten Stil bzw. augusteischer Zeit/der frühen Kaiserzeit zugewiesenen Bilder.

¹⁰⁰ PPM I (1990) 919–941 s. v. I 9,1, Casa del Bell’Impluvio (V. Sampaolo) 922f. Abb. 2. 3; Fröhlich 1991, 308 Kat. F6 mit Taf. 52, 1–2.



Abb. 313: Casa dell'Augustale (II 2,4), Eingang.

Taberna (I 12,10) dokumentiert. Einer augusteischen Phase mag das Bild einer Göttin, wohl Minerva, angehören¹⁰¹. Die Bilder fügen sich damit gut in das Spektrum der Themen, wie sie dann im vierten Stil an den Fassaden beliebt sind. Am Eingang werden einfache Götterikonographien präsentiert, die – für einen Passanten leicht verständlich – auf Glück, Wohleben und göttlichen Schutz verweisen¹⁰².

In Einzelfällen wurden architektonisch aufwendige Fassadenlösungen realisiert. Die Casa delle Vestali (VI 1,7) öffnete sich seit augusteischer Zeit über eine Pfeiler-Portikus auf die Straße¹⁰³. Eine Aufwertung erfuhr auch das Portal der Casa dell'Augustale (II 2,4) an der Via dell'Abbondanza (**Abb. 313**). Es war von zwei verstickten Pfeilern mit Marmorimitation eingefasst, über dem Türsturz wurde ein Eichenkranz in Stuck angebracht – ein Decor-Motiv, das auf die Corona civica des Augustus als Ehrenzeichen anspielen und auf einen lokalen Magistraten bezogen worden sein mag¹⁰⁴. In diesem Zusammenhang könnten auch die Bänke zu Seiten des Eingangs angelegt worden sein¹⁰⁵. Vielleicht darf man aus diesen Einzelzeugnissen vorsichtig schließen, dass es in der frühen Kaiserzeit zu einer gewissen Aufwertung der Hausfront kam.

101 PPM II (1990) 794–830 s. v. I 12,11, Casa dei Pittori (S. C. Nappo – M. de Vos) 795 Abb. 1; Fröhlich 1991, 311 Kat. Nr. F12.

102 Zur ökonomischen Konnotation der an Fassaden, insbesondere Taberna-Eingängen, häufig auftretenden Mercur-Darstellungen, s. MacRae 2019, 205 f.

103 PPM IV (1993) 5–49 s. v. VI 1,7, Casa delle Vestali (I. Bragantini) 6 f. Abb. 1. 2; vgl. Jones – Robinson 2005, 699; Helg 2018, 64. 79 f. 223 f. Taf. Va.

104 PPM III (1991) 109–111 s. v. II 2,4 (M. de Vos) 110 f. Abb. 1 f.; vgl. Helg 2018, 64 f.

105 Helg 2018, 68 f.

Das Atrium als Architektur- und Decor-Raum

Neu angelegte Atrien sind in augusteischer Zeit die Ausnahme, weshalb sich die ästhetischen Vorstellungen vor allem in Umbaumaßnahmen greifen lassen. Axialität und Symmetrie bleiben bedeutsame Strukturprinzipien. So tragen am Atrium der Casa di Marcus Lucretius Fronto neu geschaffene Zugänge zu einem noch einheitlicheren Erscheinungsbild bei und auch im neu geschaffenen Atrium-Peristyl der Casa di Giasone kommen verschiedene Symmetrieverfahren zum Tragen. Das Atrium erhält Qualitäten eines Peristyls und umgekehrt. Tatsächlich stattete man Atrien in augusteischer Zeit verschiedentlich mit Säulen aus, die dem Hof ein peristylhaftes Erscheinungsbild verliehen. Dies gilt für das korinthische Atrium-Peristyl (16) der Casa del Centauro (VI 9,3,5; Plan 17)¹⁰⁶, für das tetrastyle Atrium (2) der Domus VI 7,3¹⁰⁷, vielleicht auch für das Atrium der Casa dei Ceii (I 6,15)¹⁰⁸. Vor diesem Hintergrund wird man sicher nicht von einem Bedeutungsverlust des Atriums in augusteischer Zeit sprechen können¹⁰⁹. Zudem wird sich zeigen, dass das Atrium durch die Aufstellung von Bild-Objekten zu einem regelrechten Schauraum avancierte.

Tablinum zwischen Atrium und Peristyl

Das Tablinum bildete zunehmend nicht mehr den Endpunkt einer Bewegungsachse, sondern wurde häufiger als zuvor als Zwischenraum zwischen Atrium und Peristyl konzipiert¹¹⁰. Durch seine beidseitige Öffnung konnte es als Repräsentationsraum am Atrium wie als Gelageraum am Peristyl dienen¹¹¹. Insbesondere die Ausrichtung auf den Garten dürfte dem Geschmack der Zeit entsprochen haben, wie sich beispielhaft an der Casa di L. Caecilius Iucundus (V 1,23,26; Plan 14) greifen lässt. Im Zuge der Neugestaltung des Peristyls um die Mitte des 1. Jhs. v. Chr.¹¹² wurden die am Atrium gelegenen Räume, so auch Tablinum (10; i), auf den Garten ausgerichtet. Gleichzeitig wurde der nördlich angrenzende Raum in einen Aufenthaltsraum (12; m) und die Fauces (11; k) unterteilt, die als eigentlicher Durchgang vom Atrium zum Peristyl fungierten. Dabei war die atriumsseitige Tablinumsöffnung üblicherweise nicht durch Türen, sondern allenfalls durch mobile Paravents verschließbar, während die peristylseitige Öffnung üblicherweise mit Türen versehen war – neben der Casa di Marcus Lucretius Fronto gilt dies etwa für die Casa del Frutteto (I 9,5; Plan 7)¹¹³.

Das Tablinum blieb folglich primär auf das Atrium orientiert – auch hier waren jedoch Ausnahmen möglich. In der Casa del Citarista (I 4,5,6.25.28; Plan 5) wurde das Niveau des Tablinums um etwa einen Meter erhöht, um den Raum an das Gelniveau des Peristyls anzupassen (**Abb. 314**).

¹⁰⁶ PPM IV (1993) 819–859 s. v. VI 9,3,5, Casa del Centauro (I. Bragantini); Dickmann 1999, 141f. weist die Anlage des Atrium-Peristyls noch in die Zeit des ersten Stils; zur späten Datierung Pesando 2011, 429–433.

¹⁰⁷ Maratini 2017a, 196f.

¹⁰⁸ s. o. S. 147.

¹⁰⁹ Dieses Dekadenzmodell findet sich in der Forschung geradezu durchgängig; s. De Albentis 1990; Dwyer 1991; Wallace-Hadrill 1994, 51f.; Brothers 1996, 48; Ellis 2000, 33–35; Gros 2001, 40f.; Wallace-Hadrill 2007, 286–288; kritisch zum traditionellen Narrativ von Ausbildung, Etablierung und Verfall des Atriumhauses, s. Anderson – Robinson 2018, 53f.

¹¹⁰ s. o. S. 135f.

¹¹¹ Eine Entwertung des Tablinums ging mit der Öffnung der rückwärtigen Wand jedoch nicht einher; so allerdings Jung 1984, 83: „Die volle Durchbrechung der Rückwand hat nicht nur eine einmalige Achsensituation, sondern auch zu einer Entwertung des Tablinums geführt – schliesslich konnte man darauf, wie wir sahen, ebensogut verzichten.“

¹¹² Dexter 1979, 109–114 mit Datierung in den späten zweiten Stil, allerdings besitzt das Tablinum (10; i) eine Ausmalung im frühen dritten Stil. Raumbenennung im Folgenden nach Dexter und PPM; die 3D-Rekonstruktion des Swedish Pompeii Project ist abrufbar unter <http://vr.humlab.lu.se/projects/pompeii_online_backup/Pompeii_insulav1.html> (25.09.2018).

¹¹³ PPM II (1990) 1–137 s. v. I 9,5, Casa dei Cubicoli floreali o del Frutteto (M. de Vos) 4f. Abb. 4; 37 Abb. 49.



Abb. 314: Casa del Citarista (I 4, 5.6.25.28), Blick auf das Tablinum (14).



Abb. 315: Casa del Citarista (I 4,5.25), Blick durch das Atrium (47) in Peristyl (56).

Dadurch war es nicht mehr vom Atrium, sondern nur noch vom Peristyl aus zugänglich¹¹⁴. Zum Atrium hin fungierte es nun als Bühne, zum Peristyl als (Gelage-)Raum.

Deutlich häufiger als zuvor hat man auf ein Tablinum als Aufenthaltsraum zwischen Atrium und Peristyl ganz verzichtet¹¹⁵ und dadurch Gartenfläche gewonnen. Im nördlichen Atriumhaus der Casa del Citarista (I 4,5.25; Plan 5)¹¹⁶ gelangte man vom tuskanischen Atrium (47) über eine breite Öffnung in der dem Eingang gegenüber liegenden Rückwand direkt in das im späten dritten Stil neu ausgestattete Peristyl (56) (**Abb. 315**)¹¹⁷. Mit dem Wegfall des Tablinums lag kein prominenter Aufenthaltsraum mehr in der Blickachse des Hauses. Dies muss für den ästhetischen Effekt jedoch nicht nachteilig gewesen sein. Vom Eingang aus blickte man auf eine Schauwand, die den Durchblick in den Garten effektiv rahmte. In der bescheidenen Casa di P. F. L. (IX 6,3) weist die Rückwand von Atrium (2), die den Übergang zum sehr kleinen Garten (f) herstellt, drei Öffnungen

¹¹⁴ Überlegungen zu Bauphasen des Komplexes werden demnächst monografisch vorgelegt: Busen – Haug, in Vorbereitung.

¹¹⁵ Tamm 1973, 58 geht von einer kaiserzeitlichen Datierung der von ihr zusammengestellten 48 Häuser ohne Tablinum aus. Hier ist bereits darauf hingewiesen worden, dass diese Bauidee noch in die Zeit des ersten Stils zurückreichen dürfte; sie gewinnt jedoch an Beliebtheit.

¹¹⁶ PPMI (1990) 117–177 s. v. I 4,5.25, Casa del Citarista (M. de Vos).

¹¹⁷ Ähnliche Lösungen, die auf ein Tablinum zwischen Atrium und Peristyl verzichten, finden sich in der relativ bescheidenen Domus I 2,6, s. PPM I (1990) 8–15 s. v. I 2,6 (I. Bragantini); in der Casa di Ercole (VI 7,4-6), s. Zaccaria Ruggiu – Maratini 2017, Taf. 44; Maratini 2017, 81f. (Beschreibung hier indefinit); in der Casa dei Quadretti teatrali (I 6,11), s. PPM I (1990) 361–396 s. v. I 6,11, Casa dei Quadretti teatrali (M. de Vos) 366 Abb. 5; vgl. Oswald 2016, 34–36; sowie in der Casa di D. Octavius Quartio (II 2,2), s. PPM III (1991) 42–108 s. v. II 2,2, Casa di D. Octavius Quartio (M. de Vos) 82f. Abb. 63.



Abb. 316: Casa di P.L.F. (IX 6,3), Blick auf die Atriumsrückwand, die den Übergang zu Garten (f) herstellt.

auf (Abb. 316)¹¹⁸. Die etwas aus der Eingangsachse versetzte, nachträglich zu einem Fenster umgestaltete Öffnung wird seitlich von zwei niedrigeren Durchgängen flankiert. Damit folgt die Trennwand einem die Mitte betonenden, axialen Gliederungsprinzip, das der Wandgliederung des dritten Stils verwandt ist. Indem sich in den Durchgängen ein Blick in den Garten auftut, werden die Türdurchgänge zu einer ‚Bild‘-Rahmung. Architektur und Durchblick werden bildhaft inszeniert, die Rückwand des Atriums wird zu einer regelrechten Scaenae frons.

Das Peristyl als Wohnbereich

Das Peristyl hatte sich bereits im Verlauf des 1. Jhs. v. Chr. als eigentlicher Bereich des Wohnens etabliert. Immer häufiger verzichtete man auf eine vierte Portikus, um einerseits Platz für Räume, andererseits eine attraktive Schauseite zu gewinnen¹¹⁹.

So entstanden am Peristyl im fortgeschrittenen 1. Jh. v. Chr. **monumentale Prunkräume** von bis dahin ungekannter Größe¹²⁰, wie die Oeci (19) und (35) der Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28; Plan 5), Triclinium (10) der Casa del Chirurgo (VI 1,10)¹²¹, die Cenatio (18) der Casa del Menandro (I 10,4)¹²², schließlich aber auch das Prunk-Triclinium (f) in der sonst eher bescheidenen Casa di Giasone. Diese breiten und zugleich hohen Räume besitzen ein enormes Raumvolumen, müssen über neuartige akustische Eigenschaften verfügt haben und fielen durch ihre weiten Raumöffnungen zudem besonders hell aus. Die Atmosphäre dieser Säle muss sich somit von den intimeren älteren Triclinia erheblich unterscheiden haben. Sie setzten sich aber auch funktional von allem Dagewesenen ab, vermochten sie doch eine deutlich größere Zahl an Gästen aufzunehmen¹²³. Die häuslichen Rituale dürften stärker als zuvor auf diese Prunkräume ausgerichtet gewesen sein. Indem sie nicht am Atrium, sondern am Peristyl platziert wurden, muss der Charakter des Gartens zwischen der Inszenierung von Privatheit und Abgeschlossenheit und einer regelrecht öffentlichen Nutzung geschillert haben. Allerdings liegen die Prunkräume nicht mehr unmittelbar in der Blickachse, die sich vom Eingang aus ergab¹²⁴. Sie konnten von dem Betrachter erahnt werden, wenn er

¹¹⁸ PPM IX (1999) 736–746 s. v. IX 6,3, Casa di P. F. L. (V. Sampaolo) 738–740 Abb. 6.

¹¹⁹ Man darf m.E. das Vollperistyl nicht per se als prestigereichste Form der Ausstattung begreifen; so allerdings (ohne Berücksichtigung von Chronologie und ästhetischen Aspekten) Simelius 2018, 89.

¹²⁰ Zum Phänomen, s. Dickmann 1999, 313–322.

¹²¹ Zur augusteischen Umgestaltung, s. Anderson – Robinson 2018b, 87–98; bes. 89 Abb. 4. 24.

¹²² Dickmann 1999, 317–319.

¹²³ Dickmann 1999, 320f.

¹²⁴ Von Jung 1984 als Ausdruck des Bedeutungsverlustes des Atriums gelesen. Man wird allerdings hierin sehr viel mehr einen differenzierten Umgang mit Zeigen und Verbergen sehen; ähnlich bereits Hales 2004, 119–122.



Abb. 317: Casa del Citarista (I 4,5.25), Blick von Exedra (18) nach Osten in Richtung Brunnen und Kanopus.

in den Peristylhof eintrat und präsentierten sich in voller Pracht erst, wenn man direkt vor ihnen stand. Gleichzeitig ergab sich von den Prunkräumen, die häufig im Zentrum einer Hofseite platziert waren, ein attraktiver Blick auf den Garten. In der Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28; Plan 5) gilt dies für die Exedra (18), aus der man in die Achse von Brunnen und Kanopus blickt (**Abb. 317**)¹²⁵. Der Brunnen mit seinen attraktiven, figürlichen Wasserspeiern (s. u.) ist ganz auf einen Betrachter in der Exedra hin kalkuliert.

Mit der Schaffung großer Prunkräume ging am Peristyl die Anlage kleiner, **intimerer Aufenthaltsräume** mit Gartenblick einher. Diese neuen Cubicula besaßen häufig ein Proportionsverhältnis von 3:2 und wiesen eine zentral platzierte, rückwärtige Kline auf¹²⁶. In der Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28; Plan 5) wurde die intime Raumwirkung gesteigert, indem Cubiculum (20) mit Vorraum (20a) versehen wurde. Zugleich trat die Raumstaffelung in den Dienst einer Inszenierung des Blicks in den Garten, der mehrfach gerahmt wurde – durch die Türöffnung des Raumes selbst, durch die Öffnung des Vorraums (20a) sowie durch die Rahmung der Portikussäulen (**Abb. 318**). Noch expliziter fällt die Garten-Inszenierung bei den Diaetae aus, die sich über große Fenster auf den Garten öffneten.

Große Prunkräume und kleinere Cubicula sind im Verlauf des 1. Jhs. v. Chr. nicht selten zu **Raumgruppen** zusammengeführt worden, die stärker als zuvor symmetrisiert wurden, sodass sich sog. Dreiraumgruppen ergaben¹²⁷. So ist Triclinium (f) der Casa di Giasone zu beiden Seiten von niedrigeren Durchgängen flankiert. Eine besonders raffinierte Lösung wählte man in der Casa degli Amorini dorati (VI 16,7.38; Plan 18)¹²⁸. Beim Betreten des rhodischen Peristyls fällt der Blick auf den erhöhten Peristylflügel im Westen (**Abb. 319**). Zu Beginn der Kaiserzeit war die hofseitige ‚Fassade‘ durch fünf Interkolumnien strukturiert, wobei das zentrale Interkolumnium durch einen kleineren Giebel akzentuiert worden sein mag¹²⁹. Dieses war auf den zentralen Prunkraum (O) bezogen, dem die Räume (R) und (Q) symmetrisch zugeordnet waren. Dadurch ergab sich vom Hauptraum aus ein attraktiver Blick, von den Säulen des mittigen Interkolumniums gerahmt, in die zentrale Achse des ‚abgesenkten‘, auf allen Seiten von Portiken eingefassten Gartens. Die Räume

¹²⁵ Von Dickmann 1999, 129 mit bautypologischen Argumenten der ersten, tuffzeitlichen Bauphase des Hauses zugewiesen.

¹²⁶ Dickmann 1999, 332 postuliert eine stärkere Einheitlichkeit der architektonischen Lösungen ab der frühen Kaiserzeit, die auf eine Opposition großer Cenationes und kleiner, standardisierter Cubicula ziele. Tatsächlich fallen jedoch sowohl große Prunkräume als auch kleine Aufenthaltsräume sehr unterschiedlich aus, spätestens durch ihren Decor wird jedoch eine große Vielfalt erzeugt.

¹²⁷ Dickmann 1999, 322–331, mit weiteren Beispielen.

¹²⁸ PPM V (1994) 714–846 s. v. VI 16,7.38, Casa degli Amorini dorati (F. Seiler); zur Datierung in caliguläisch-claudische Zeit ausführlich Seiler 1992, 78–81.

¹²⁹ PPM V (1994) 714–846 s. v. VI 16,7.38, Casa degli Amorini dorati (F. Seiler) 817 Abb. 48; Dickmann 1999, 323f.



Abb. 318: Casa del Citarista (I 4,5.25), Blick von Cubiculum (20) durch Vorraum (20a) in den Peristylgarten (17).



Abb. 319: Casa degli Amorini dorati (VI 16,7.38), Blick auf den erhöhten Westflügel des Peristyls.



Abb. 320: Casa di Sallustio (VI 2,4), Blick in den Garten mit symmetrisch angelegten Diaetae.

auf den anderen Portikusseiten folgten keiner symmetrischen Anlage. Mit der Symmetrisierung einer Hauptansichtsseite wird am Peristyl ein Schauprinzip eingeführt, das ursprünglich nur am Atrium zum Tragen kam. Vor allem ergab sich dadurch eine Neudefinition des traditionellen Nukleus von Triclinium und Cubiculum. Die das Triclinium rahmenden Cubicula waren als separate Festräume nutzbar¹³⁰.

Raumgruppen am Peristyl konnten so weit anwachsen, dass sie zu einem separaten Wohnbereich wurden. So dient Oecus (21) der Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28; Plan 5) als Aufenthalts- und zugleich als Verteilerraum, an den sich mehrere Cubicula, ein Triclinium und ein Korridor anschließen. Die gefangenen Räume sind visuell wie auch funktional auf diesen ‚Vorraum‘ bezogen. Durch diese architektonische Einbindung sind sie aber zugleich mit höherer Intimität belegt, da sie von den Hofbereichen aus nicht einsehbar sind.

Mit der Casa di Sallustio (VI 2,4) soll im Folgenden ein Haus zur Sprache kommen, in dem verschiedene Neuerungen augusteischer Zeit zusammenkommen. Auf der Südseite des Hauses erhielt Gartenbereich (32)¹³¹ eine U-förmige Portikus. Mit Triclinium (35) lag hier ein großer Festsaal, von dem aus man in den Nordflügel der Portikus blickte. Besonders spektakulär sind die beiden an den Portikus-Enden symmetrisch angelegten und im vierten Stil neu ausgestatteten Diaetae (33; 34) mit ihren großen Gartenfenstern (**Abb. 320**)¹³². Sehr wahrscheinlich waren darin Klinen aufgestellt, die sie als Liege- und Aufenthaltsräume bei Tag nutzbar machten¹³³. Diese Raumdisposition bediente zwei verschiedene Blickoptionen, die wir schon in der Casa di Giasone als Gestaltungsprinzip kennengelernt hatten: den Blick auf eine symmetrisch arrangierte Raumgruppe einerseits, der Ausblick von diesen Räumen andererseits. Der Blick *auf* die Räume war auf einen transitorischen Moment festgelegt. Er ergab sich für denjenigen, der über Durchgang (29) in den Garten eintrat. Von den Diaetae aus blickte man bei geöffneter Tür in den jeweiligen (westlichen bzw. östlichen) Portikusflügel. Besonders attraktiv war der Blick vom dunklen Innenraum durch das Fenster über die Bepflanzung des Gartens hinweg auf und durch das Fenster des gegenüberliegenden Raums. Von Diaeta zu Diaeta ergab sich eine rhythmisierte Blickachse.

Während dieser südliche Gartenbereich als Schaugarten inszeniert wurde, war das rückwärtige Gartenareal (24) zum Betreten gedacht (Abb. 346–347)¹³⁴. Er gehörte bereits zur samnitischen

¹³⁰ Dickmann 1999, 322f.

¹³¹ Zur Bauphase, s. Laidlaw – Stella 2014, 144–154.

¹³² PPM IV (1993) 87–147 s. v. VI 2,4, Casa di Sallustio (V. Sampaolo) 134–143 Abb. 81–95.

¹³³ Als Tendenz beschrieben bei Elia 1932, 261: „Nell’ultima fase edilizia pompeiana il cubicolo non ha più alcun carattere architettonico proprio nè una ubicazione determinata; si trova allogato nell’atrio o nel peristilio, dovunque la necessità lo richieda, senza particolari predilezioni. I cubicoli appariscono nella loro fase più tarda come un ambiente piuttosto basso o a soffitta piana, o a volta con arco ribassato.”

¹³⁴ Die Form des Zugangs über den Graben hinweg auf das höhere Gartenniveau ist heute im Befund unklar.



Abb. 321: Casa detta di Trebius Valens (III 2,1), Gartentriclinium in Peristyl (x).

Anlage des Hauses, erhielt in augusteischer Zeit jedoch eine neue Gestaltung. Auf seiner nördlichen Schmalseite entstand ein Gartentriclinium (25) mit gemauerten Klinen. Von hier aus fiel der Blick axial auf einen Garten, der linker Hand von einer Gartenmauer, rechter Hand von einer Portikus eingefasst wurde¹³⁵. In tiberischer Zeit oder noch später wurde im Zentrum der Klinen ein kleiner Brunnen angelegt¹³⁶. In dieser Reihe von Maßnahmen kommt das zunehmende Interesse an der Ausgestaltung von Gartenbereichen zum Ausdruck.

Tatsächlich gehört ein solches **Gartentriclinium** seit dem 1. Jh. n. Chr. zum besonderen Highlight eines Gartens¹³⁷. Im Unterschied zu den geschlossenen Aufenthaltsräumen mit ihrer dichten Bemalung bieten sie einen naturhaften Rahmen für das Convivium. Entsprechende Anlagen finden sich in Wirtsräumen¹³⁸, aber auch in Häusern¹³⁹ wie der Casa detta di Trebius Valens (III 2,1)¹⁴⁰. Vor die Rückwand von Peristyl (x), die mit einem polychromem Opus quadratum bemalt wurde, setzte man ein gemauertes, II-förmiges Gartentriclinium, das an den Ecken von vier rot und gelb verputzten Ziegelsäulen eingefasst wurde (**Abb. 321**). Der Decor der Kline nahm auf das Gartenambiente, aber auch auf den Gelagekontext Bezug. Im Zentrum der Klineninnenseite, am *lectus medius*, waren Greifen zu Seiten eines Kraters zu sehen, am *lectus imus* und *lectus summus* Enten und Pflanzen. Die Frontseiten zeigten jeweils einen Pfau. Zu der Anlage gehörte ein Tisch, dessen Verputz Marmor numidicum imitierte und über eine Tischfontäne verfügte. Von den Klinen aus blickte man auf einen kleinen, halbkreisförmigen, zum Triclinium hin ausgerichteten Brunnen mit

135 PPM IV (1993) 87–147 s. v. VI 2,4, Casa di Sallustio (V. Sampaolo) 122 Abb. 59; Döhl – Zanker 1979, 204 setzen das Auftreten von Gartentriclinia in claudische Zeit, tatsächlich fällt die Mehrzahl der Belege in die letzte Phase Pompejis.

136 Zu den Phasen, Laidlaw – Stella 2014, 156f.

137 Zur Chronologie Massoth 2005, bes. 67 Anm. 474; vgl. Morvillez 2018, 58f.

138 Gartentriclinium in einem Thermopolium und Wohnhaus umfassenden Komplex (I 8,8), mit Bemalung später dritter Stil, s. Massoth 2005, 191f. Kat. Nr. 12; PPM I (1990) 802–825 s. v. I 8,8, Thermopolio (V. Sampaolo) 814f. Abb. 23; weiterhin I 11,16, wo das Peristyl mit Gartentriclinium mit einem Thermopolium verbunden ist, s. PPM II (1990) 654–665 s. v. I 11,16 (L. Fergola – F. P. Badoni) 661–665 Abb. 10–18.

139 Etwa im Peristyl von I 5,2, vermutlich vor Umwandlung des Komplexes in eine Gerberei, s. Massoth 2005, 187 Kat. Nr. 7; PPM (1990) 185–192 s. v. I 5,2 (I. Bragantini); weiterhin am unteren Garteneuripus von II 2,2, vermutlich durch das Erdbeben 62 n. Chr. zerstört, s. Massoth 2005, 202f. Kat. Nr. 26; PPM III (1991) 42–108 s. v. II 2,2, Casa di D. Octavius Quartio (M. de Vos) 98f. Abb. 99. Im weitläufigen, bepflanzen Garten von Domus I 21,1,2, die für die Weinproduktion genutzt wurde, hat man noch vor dem Erdbeben ein Triclinium errichtet, das von einer Pergola, einem Olivenbaum und von Weinreben beschattet wurde; s. Massoth 2005, 198f. Kat. Nr. 21; PPM II (1990) 1083–1085 s. v. I 21,1,2 (M. R. Borriello). Auch das Gartentriclinium (o) in Domus V 2,15 mag noch vorerdbebenzeitlich, um 50 n. Chr., datieren, s. PPM III (1991) 854–869 s. v. V 2,15 (V. Sampaolo) 855. 860 Abb. 13.

140 Zum Folgenden PPM III (1991) 341–391 s. v. III 2,1, Casa detta di Trebius Valens (I. Bragantini); Massoth 2005, 211f. Kat. Nr. 38; eine Rekonstruktion bei Spinazzola 1953, 295 Abb. 332; vgl. Bergmann 2002, 34f.

einer mittigen Säule¹⁴¹. Er scheint leicht aus der Achse versetzt gewesen zu sein, um vom prominentesten Platz des Tricliniums optimal wahrgenommen werden zu können. Das Gartentriclinium der Casa detta di Trebius Valens bot damit ein neuartiges Erlebnissetting. Das Convivium konnte nun im Freien, mit Blick auf einen künstlich gestalteten Garten, mit eigenem Wasserspiel und seitlich einfassender Säulenkolonnade erlebt werden. Sabine Massoth sieht ganz richtig, dass Gartentriclinia seit augusteischer Zeit ein Repräsentationselement im häuslichen Raum darstellen¹⁴².

Peristyle und die neue Aufmerksamkeit für die Gärten

Die Peristyle erhielten ihre visuelle Qualität durch ihren zentralen Garten. Dessen Portikusrahmung blieb ein optisch besonders prägendes Element. Die Portiken legten die Betrachter auf eine liminale Position im Verhältnis zum Garten fest¹⁴³, von hier aus blickte man durch die semipermeable ‚Schranke‘ der Säulenstellungen in den Garten. Tücher und Vorhänge, aber auch Bildobjekte wie Oscilla (s. u.), die in den Interkolumnien aufgehängt werden konnten, trugen zusätzlich zur Abschrankung des Gartens bei.

Eine besonders wichtige ästhetische Funktion kam der **Gestaltung der Säulen** zu. Schon mit dem dritten Stil dürfte sich eine Vorliebe für eine visuelle Untergliederung des Säulenschaftes ergeben haben. Das untere Säulendrittel wurde dunkelrot verputzt, die Oberzone weiß. Auf Kanneluren verzichtete man entweder ganz oder sie blieben auf den oberen Säulenabschnitt beschränkt. Gut erhalten hat sich ein solches Design im nacherdbebenzeitlich umgestalteten Peristyl der Casa degli Amorini dorati (VI 16,7.38; Plan 18; Abb. 319). Die Rumpferistyle der Casa di Sallustio (VI 2,4; Abb. 346–347) und der Casa annessa alla Casa dell’Efebo (I 7,19; Abb. 345) sprechen aber dafür, dass diese Mode bereits im dritten Stil aufkam. In die Peristyle wurde durch diese Farb- und Formdifferenzierung eine horizontale Strukturierung eingeführt, zugleich ergab sich durch die rot-weiße Farbigkeit und die geometrische Säulenform ein auffälliger Kontrast zum Grün des zentralen Gartenbereichs.

Die **Gärten** sind seit augusteischer Zeit immer stärker in die Hauskonzeption integriert. Der Heterotopos wird zum Topos – mithin zu einem Ort, der für das Selbstverständnis der Bewohner zentral wurde¹⁴⁴. Das Arrangement der Räume am Peristyl, die Gestaltung von Ausblicken auf den Garten, seine ‚Bespielung‘ mit Skulptur (s. u.) und die Anlage von Gartentriclinia machen deutlich, dass der Garten in augusteischer Zeit als Blick- und Bezugspunkt gestaltet wurde. Aus Schriftquellen ist uns bekannt, dass nun enorme Summen für eine aufwendige Bepflanzung aufgewandt wurden¹⁴⁵. Bis dato unbekannte Gewächse wurden aus allen Teilen des Mittelmeerraums nach Italien ‚importiert‘¹⁴⁶, sodass im häuslichen Garten ganz andere Orte evoziert werden konnten¹⁴⁷.

In Pompeji wurde die ‚Qualität‘ der Gärten in augusteischer Zeit durch das nunmehr verfügbare **Fließwasser** befördert. Zwar nahm Christoph Ohlig auf der Basis seiner Untersuchung des Castellum aquae an, Pompeji habe mit der Avella-Leitung schon seit sullanischer Zeit eine Aquäduktleitung besessen und nur die Serino-Leitung sei in augusteischer Zeit neu hinzugekommen¹⁴⁸.

¹⁴¹ Laut Morvillez 2018, 50 erst in den letzten Jahren der Stadt als Brunnen gestaltet.

¹⁴² Massoth 2005, 68; zu Gartentriclinia ohne weitere chronologische Differenzierung Simelius 2018, 61.

¹⁴³ Vit. 5,9,5; diese ‚Rahmung‘ des Gartens durch Portiken wird als Konzept auch bildlich umgesetzt, vgl. O’Sullivan 2007.

¹⁴⁴ Bei Foucault 2005 ist dem Heterotopos allerdings immer schon ein für die Gemeinschaft konstitutiv-sinnstiftendes Element eingeschrieben. Gärten als Heterotopien: von Stackelberg 2009, 62; dort allerdings auch mit Hinweis auf literarische Quellen, die die soziale Relevanz der Horti hinterlegen (S. 12f.); ebenso Marzano 2014.

¹⁴⁵ Val. Max. 9,1,4; Plin. nat. 17,3–4.

¹⁴⁶ Marzano 2014 auch mit Verweis auf die militärischen Expeditionen, die als ‚Beute‘ die ‚Natur‘ des besiegten Landstriches nach Rom bringen; vgl. Zarmakoupi 2014, 114.

¹⁴⁷ Zur *ars topiaria*, s. Landgren 2004, 178–192; Gleason 2013, 17.

¹⁴⁸ Ohlig 2001, 270–277.

Jean-Pierre Adam und Pierre Varène kommen hingegen zu dem Schluss, dass zumindest das Castellum aquae erst in augusteischer Zeit errichtet worden sei¹⁴⁹. Tatsächlich wurden die wasserintensiven öffentlichen Thermenanlagen Pompejis erst jetzt mit Fließwasser versorgt¹⁵⁰, auch in den Häusern fällt der regelrechte ‚Brunnen-Boom‘ in diese Zeit¹⁵¹. Daher darf man annehmen, dass Fließwasser erst mit dem Übergang zur frühen Kaiserzeit in größerem Umfang verfügbar war, auch wenn wohl nur ein Viertel bis ein Drittel der Häuser an das Wasserverteilungssystem angeschlossen wurde¹⁵². Die ostentative Verschwendung von Fließwasser für die ästhetisch anspruchsvolle Inszenierung von Brunnen und Nymphäen darf man somit als Luxuselement auffassen.

In Pompeji hatte die Verfügbarkeit von Fließwasser **neuartige Bepflanzungskonzepte** nach sich gezogen. An die Stelle von Gärten, die wie jener der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3) locker von Bäumen bestanden waren und der Versorgung des Hauses mit Früchten dienten, traten nun vermehrt Gärten, die mit bewässerungsintensiven Blumen und Gewächsen bepflanzt waren. Dadurch dürfte sich das Erscheinungsbild der Gärten erheblich verändert haben¹⁵³. Wie die Bepflanzung im Detail ausgesehen hat, lässt sich für die frühe Kaiserzeit kaum nachvollziehen. Pflanzkübel und Setzgruben sind, wenn sie überhaupt dokumentiert wurden, häufig nicht datiert oder den letzten Jahrzehnten Pompejis zuzurechnen¹⁵⁴. Einzelfälle sind aber aufschlussreich. In der Casa del Chirurgo (VI 1,10) fällt die Neuorganisation des Gartenbereichs mit Pflanzkübeln, die in Reihen versetzt waren, in augusteische Zeit¹⁵⁵. In der Casa degli Epigrammi Greci (V 1,18.11.12) entstand im Zuge einer Um- und Neugestaltung in den letzten drei Jahrzehnten vor Christi Geburt ein dreiseitiges Peristyl mit einem Brunnen. Die Bepflanzung des Gartens datiert in die Jahre nach 15 n. Chr., nach Verfüllung der Materialentnahmegruben¹⁵⁶. In einer ersten Phase (15-40 n. Chr.) besaß das Peristyl einen zentralen, über eine Wasserleitung versorgten Brunnen mit Wasserspiel. Pflanzkübel wurden auf der Innenseite der Säulen sowie vor der Rückwand des Peristyls platziert. Die Bepflanzung folgte damit gängigen Decor-Prinzipien. Sie akzentuierte die Architektur und trug zur Gestaltung der Peristylrückwand als Schauseite bei. Die neue Gartenkultur muss sich nachhaltig auf die Atmosphäre dieser Höfe ausgewirkt haben.

Kultnischen mit Larenikonographie

Mit dem dritten Stil erhält die Diskussion der Kultorte im Haus eine neue Richtung, weil nun mit den Larendarstellungen erstmals eine spezifische Kultikonographie greifbar ist, die einzelne Nischen als Kultnischen ausweist. Im Folgenden werden drei signifikante, frühe Belege für eine ‚Larenikonographie‘, wie sie dann im vierten Stil weit verbreitet war, im Hinblick auf ihre Aussagekraft für die kultische Nutzung des Hauses diskutiert¹⁵⁷.

149 Adam – Varène 2008, 48f.; ob es eine ältere, republikanische Aquäduktleitung gegeben hat, lassen sie offen.

150 Trümper 2018, 99 Anm. 66.

151 So bereits ursprünglich Jashemski 1979, 32f.; Dwyer 1982, 113; Richardson 1988, 55; in der Casa di N. Popidius Priscus (VII 2,20.40) lässt sich die Verlegung von Bleileitungen, die einen Brunnen am Atrium bedienten, in augusteische oder tiberische Zeit weisen, s. Pedroni 2008, 240; De Carolis 2017, 256; in der Casa delle Vestali (VI 1,7) folgt die Installation auf die Einrichtung der Wasserleitung in augusteischer Zeit, in den 20er Jahren vor der Zeitenwende, s. Jones – Robinson 2005, 697–699; für Regio VI, Insula 7 Maratini 2017b, 332.

152 Jones – Robinson 2005, 697–699; dort auch zur statistischen Häufigkeit eines Wasseranschlusses.

153 Jashemski 1996.

154 So auch die bei Robinson 2019 diskutierten Fälle.

155 Anderson – Robinson 2018b, 95.

156 Staub-Gierow 2008, 97–99; Robinson 2019, 230–236 (dort auch zu den späteren, hier nicht diskutierten Phasen).

157 Eine systematische Zusammenstellung aller Lararienbilder bei Fröhlich 1991, auf die die hier vorgenommenen Einordnungen rekurren; bei Boyce 1937 unvollständig.



Abb. 322: Casa di Obellius Firmus (IX 14,4), Küche (18) mit Kultnische.

In Küche (18) der Casa di Obellius Firmus (IX 14,4) wird eine Rundbogen-Nische von einer gemalten, rotgrundigen Ädikula mit Giebel eingefasst (**Abb. 322**)¹⁵⁸. Die Ausmalung der Nische weist zwei Phasen auf, wobei Fröhlich die ältere in frühaugusteische Zeit weist. In dieser ersten Phase nimmt ein Genius mit Cornucopia die Nischenrückwand ein, seitlich wurde die Nische von später noch einmal neu gemalten Laren flankiert. Unterhalb windet sich eine Schlange einem Altar entgegen, rechter Hand ist ein Bankett mit sechs Teilnehmern dargestellt, links ein Schwein. Dasselbe Haus besitzt in Atrium (B) ein weiteres, jedoch sicher späteres, architektonisch gefasstes ‚Tempel‘-Lararium mit vier Säulen auf einem Nischen-Unterbau¹⁵⁹.

An der Nordwand von Küche (17) der Casa di Sutoria Primigenia (I 13,2) verbindet sich eine Nische mit einer in augusteische Zeit datierten Larariumsikonographie¹⁶⁰. Um die Nische sind groß gemalte Würste, Fleisch-Spieße und große Schinken gruppiert (**Abb. 323**), darunter schlängelt sich eine Schlange durch hoch aufspießendes Gras zu einem kleinen Altar. Auf der über Eck anschließenden Ostwand versammeln sich, deutlich kleinteiliger gezeichnet, zwischen zwei großen, stehenden Laren ein Flötenspieler sowie die Opfergemeinschaft am Altar. Darunter folgt ein Fries mit

¹⁵⁸ PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo) 453–459 Abb. 167. 168; Fröhlich 1991, 69f. Kat. L111.

¹⁵⁹ PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo) 370 Abb. 12. 13.

¹⁶⁰ PPM II (1990) 860–880 s. v. I 13,2, Casa di Sutoria Primigenia (O. B. Mondini – V. Sampaolo) 876–880 Abb. 23–27; mit augusteischer Datierung Fröhlich 1991, 261 Kat. L29; Giacobello 2008, 156; vgl. Flower 2017, 58f.; mit einer Datierung nach 62 n. Chr. Gallo 1994, 47–50. 79.



Abb. 323: Casa di Sutoria Primigenia (I 13,2), Küche (17), Kultnische mit Kultikonographie.

Tieren. Harriet Flower identifiziert in der Opfergemeinschaft Hausherr und Hausherrin nebst zwölf Sklaven in Tunica und fasst das Bild als wörtlichen Beleg dafür auf, dass der Dominus zu entsprechenden Opferanlässen den Küchenbereich aufsuchte. In der kleinen Küche haben zwar sicher keine 15 Personen vor einem Rundaltar Platz, man darf das Bild aber als Ausdruck eines solchen rituellen Konzepts werten.

Dem mittleren bis späten dritten Stil weist Fröhlich die Darstellung eines Genius mit Füllhorn sowie eines Camillus aus dem Küchentrakt im Untergeschoss der Casa del Bracciale d'oro (VI 17 [Ins. Occ.],42) zu¹⁶¹.

Mit augusteischer Zeit werden somit erstmals Nischen greifbar, deren Ikonographie auf den Larenkult Bezug nimmt¹⁶². Neben den Laren selbst können Opfernde und Opfergaben dargestellt sein. Alle drei frühen Belege für eine solche Kultikonographie finden sich in Küchen.

(Kult-)Nischen mit andersartiger Ikonographie

Nischen können in der frühen Kaiserzeit auch mit nicht-rituellen Ikonographien belegt werden. In diesen Fällen lassen sie sich nicht ohne weiteres als Kultnischen ansprechen.

In der Domus I 12,16 ist die Nische an der Südwand von Atrium (2) mit einem Bacchus unter einer Pergola ausgemalt, im unteren Bildfeld erscheint eine Schlange (**Abb. 324**)¹⁶³. Allerdings setzt sie etwa 2 m über Gehniveau an. Am ehesten wird man von einem optisch inszenierten Götterbereich sprechen.

¹⁶¹ Fröhlich 1991, 282 Kat. L78.

¹⁶² Am Übergang vom dritten zum vierten Stil werden entsprechende Darstellungen deutlich häufiger. Diese späteren Darstellungen sind hier nicht berücksichtigt, sie sind im Einzelfall auch nicht sicher dem dritten oder vierten Stil zuzuweisen; vgl. dazu Fröhlich 1991.

¹⁶³ PPM II (1990) 838–841 s. v. I 12,16 (E. M. Menotti – A. de Vos) 841 Abb. 5; Fröhlich 1991, 260 f. Kat. L28.



Abb. 324: Domus I 12,16, Nische mit Götterikonographie in Atrium (2).

In der Domus IX 1,7 ist die Südwand von Atrium (d) durch eine Rechtecknische, eine Bogennische und eine ‚Kultnische‘ strukturiert. Die Nischen passen sich in die Feldergliederung des dritten Stils ein, auch wenn sie im vierten Stil redekoriert wurden¹⁶⁴. Im erhaltenen Zustand trägt ein von Stuckpfeilern eingefasstes, marmoriertes Podium eine von vier Halbsäulchen eingefasste Konchennische mit plastischem Giebel. An ihrer Rückwand sind in Stuckrelief Venus und Amor auf einem Ketos (oder Delfin?) dargestellt (**Abb. 325**). Die Ikonographie lässt eine kultische Nutzung denkbar erscheinen, zwingend ist dies aber nicht, sind doch Venus und Amor fester Bestandteil von Wandmalereien im Haus. Eine Unterscheidung in kultisch genutzte und ‚ästhetische‘ Nischen dürfte allerdings kaum einem antiken Verständnis entsprochen haben – konnten doch solche Situationen auch ad hoc ‚ritualisiert‘ werden.

Ein weiterer Befund ist für das Verhältnis von Kultpraxis und ‚Bebilderung‘ aufschlussreich. Die Casa del vnaio (IX 9,6) besitzt gleich drei Nischen, die alle keine kultisch signifikante Ausmalung aufweisen¹⁶⁵. Bei der Nische am Atrium (b) handelt es sich um einen Blumen-Decor¹⁶⁶, die Nische in der Gartenrückwand (p), für die eine Toga-Statuette und ein Altar eine kultische Nutzung bezeugen, war weiß verputzt. Auch bei dem Sacellum (q), ursprünglich vielleicht eine Küche, in dem verschiedenste Kultobjekte gefunden wurden, fehlt eine spezifische Kultikonographie. Kultisch genutzte Nischen mussten folglich nicht zwingend mit einer Ikonographie versehen werden, die auf das Kultgeschehen Bezug nahm.

¹⁶⁴ Damit ist ein Terminus ad oder ante quem für die Anlage der Nischen gegeben; zur Malerei: PPM VIII (1998) 869–887 s. v. IX 1,7 (V. Sampaolo) 872–874 Abb. 5–7; Gallo 2001, 20 mit Verweis auf das hohe Alter der Mauerstruktur der Südwand (Opus africanum); zum Decor auch Gallo 2001, 41f.; vgl. auch Boyce 1937, 79 Nr. 381.

¹⁶⁵ Boyce 1937, 91 Nr. 457–459.

¹⁶⁶ Eine weitere Nische mit Blumen-Decor fand sich in Raum (10) der Domus VI 17 [Ins. Occ.],41; s. PPM VI (1996) 10–43 s. v. VI 17 [Ins. Occ.],41 (V. Sampaolo) 24 Abb. 31. 35; De Simone 2006, 45. 53.



Abb. 325: Domus IX 1,7, Südwand von Atrium (d) mit Kult(?)-Nische.

Zwar ist die statistische Basis für die frühen häuslichen Kultikonographien wenig tragfähig. Vielleicht ist es aber kein Zufall, dass sich die frühen Larenbilder ausschließlich in Küchen finden, während die Nischen in Atrien und Peristylen einen anderen Decor erhielten. Möglicherweise rekurrierte die Larenikonographie in ihrem Ursprung auf spezifische Bildbedürfnisse des häuslichen Gesindes, bevor sie im vierten Stil auch als Decor der Atriums-Lararien übernommen wurde. Ob die Küchen-Lararien dem Gesinde vorbehalten waren und der Hausherr und seine Familie ihre Opfer an den Kultorten im Atrium und Peristyl vollzogen, lässt sich nicht entscheiden.

Ausgehend von den verschiedenen architektonischen Innovationen, die so weit möglich auch auf mögliche Handlungskonstellationen hin befragt wurden, soll es im Folgenden konkreter um die Decor-Optionen der beginnenden Kaiserzeit gehen.

2.2 Das Decor-Konzept für die Wände

Der dritte Stil bringt eine völlig neue Raumwirkung mit sich, auch wenn er keine homogene Gruppe von Wandmalereien umfasst. Die frühen Wände stehen dem zweiten, die späten dem vierten Stil nahe. Dabei sind, wie das Beispiel der Casa di Marcus Lucretius Fronto gezeigt hat, gleichzeitig erhebliche Variationen möglich. Im Folgenden geht es nicht darum, die ohnehin umstrittene chronologische Entwicklung innerhalb des dritten Stils nachzuzeichnen, sondern einige bedeutende visuelle Strategien zu konturieren, die sich mit dem Auftreten des dritten Stils ergaben.

Visuelle Charakteristika des dritten Stils: Architektur als Rahmung

Der dritte Stil gibt die illusionistische Tiefenwirkung, welche die besonders aufwendigen Malereien zweiten Stils erzielt hatten, weitgehend auf. Die Wand schließt sich, Architekturelemente werden als Rahmung von geschlossenen Flächen (Feldern) eingesetzt¹⁶⁷. Säulen und Gebälk sind durch eine maximale Verschlangung ihrer architektonischen Funktion, aber auch ihres monumentalen Effekts beraubt¹⁶⁸ und werden zum ornamentalen, oft in sich ornamentierten Gliederungselement¹⁶⁹. Erst wenn man die Aufmerksamkeit gezielt auf Kapitelle und Gebälkzonen richtet, wird bisweilen eine gewisse Tiefenräumlichkeit erfahrbar¹⁷⁰. Indem nicht nur Architekturglieder, sondern auch Gegenstände wie Thyrsos, Kandelaber und Pflanzenstängel als Trägerelemente eingesetzt und die Raumecken allein durch farbliche Bänder oder Kordeln markiert werden¹⁷¹, erhalten die architektonischen Gebilde einen phantastischen und überraschenden Charakter. Ganz entgegen traditioneller Vorstellungen von Tragen und Lasten werden labile Elemente zu Trägern, statische Logik geht verloren¹⁷². Haben die Wandgestaltungen des ersten und zweiten Stils ein ‚Bild‘ von Wand repräsentiert, so ist dieser selbstreferenzielle Bezug nun aufgegeben worden. Erst dadurch wird es möglich, die Wände als Bild-Träger zu konzipieren. Die filigranen Architekturelemente werden zum gliedernden Rahmen-Ornament, das in dieser Logik auch vegetabilisiert werden kann. Mau spricht von einer „ornamentalen Spielerei“: „Dies sind nicht mehr architectonische Darstellungen, sondern Ornamente, welche zufällig die Form von Säulen, Gebälken u. dgl. haben.“¹⁷³ „[...] Hier ist ein wirklich rein decorativer Stil gefunden: auf der Wandfläche wird nicht mehr irgend etwas dargestellt, sondern sie wird, unter Zugrundelegung eines aus früheren Decorationsweisen überkommenen Schema’s, mit Erinnerung an gewisse überlieferte Vorstellungen, getheilt und ornamentirt.“¹⁷⁴

Noch konsequenter als im zweiten Stil treten die Architekturelemente in den Dienst einer horizontalen und vertikalen Dreiteilung der Wand. Die Wandmitte wird meist durch eine filigrane Ädikula-Architektur herausgehoben, die eine übersichtliche und zugleich optisch hierarchisierte Struktur erzeugt. Während der frühe und entwickelte dritte Stil perspektivisch organisierte Architekturen nur in der Oberzone zeigen, können solche Elemente im späteren dritten Stil wie im Tablinum (h) der Casa di Marcus Lucretius Fronto auch als Rahmung der Mittelbilder fungieren (Abb. 288)¹⁷⁵. Diese Durchblicke ordnen sich einer axialsymmetrischen Ordnung des Wandsystems unter, sodass die Perspektive in den Dienst einer besonders effektvollen Rahmung von Bildern und Bildobjekten tritt und eine ornamentale Funktion erhält.

Ordnung durch Farbe

Zur visuellen Organisation der Wand trägt in hohem Maße die Farbigkeit der Paneele bei. Wurde die farbliche Rhythmisierung im ersten und im einfachen zweiten Stil durch farblich unterschiedlich gefasste Quader hergestellt, bezog sich der Farbwechsel nun auf die großformatigen Paneele-

¹⁶⁷ Etwa Corlàita Scagliarini 1974, 11; Clarke 1991, 53f. 63. 125f.; Thomas 1995, 34–36.

¹⁶⁸ Grüner 2004, 161f. 171.

¹⁶⁹ Etwa Bek 1980, 187.

¹⁷⁰ Bergmann 2002, bes. 28f. zur Casa di Giasone.

¹⁷¹ Corlàita Scagliarini 1974, 11.

¹⁷² Ob man darin tatsächlich, wie Grüner 2004, 185f. meint, Humor und Ironie erkennen darf, möchte ich bezweifeln.

¹⁷³ Mau 1882, 290.

¹⁷⁴ Mau 1882, 448.

¹⁷⁵ Bastet – de Vos 1979, 62 bes. 66f.; vgl. Clarke 1991, 152f.; weiterhin Triclinium (t1) der Casa di M. Epidius Sabinus (IX 1,22.29), s. PPM VIII (1998) 956–1044 s. v. IX 1,22.29, Casa di M. Epidius Sabinus (V. Sampaolo) 1028f. Abb. 128f.; Triclinium (e) der Casa di T. Dentatius Panthera (IX 2,16), s. PPM IX (1999) 1–40 s. v. IX 2,16, Casa di T. Dentatius Panthera (V. Sampaolo) 23–27 Abb. 39–45.



Abb. 326: Casa di Paquius Proculus/Cuspius Pansa (I 7,1), Tablinum (6) mit monochrom weißer Wand.

flächen. Der kontrastierenden Platzierung von Farben kam dadurch eine noch wichtigere Rolle zu. Während die Sockel und Oberzonen häufig monochrom ausfallen, sind insbesondere die Mittelzonen durch Farbwechsel rhythmisiert. Diese treten in den Dienst einer Betonung des Wandzentrums¹⁷⁶. Die Symmetriewirkung konnte verstärkt werden, wenn in der Sockel- oder Oberzone die Farben wie im Tablinum (h) der Casa di Marcus Lucretius Fronto chiastisch angeordnet wurden (Abb. 288).

Nicht alle Räume dritten Stils nutzen jedoch Farbkontraste als Mittel der Wandgliederung. In einigen Fällen hat man monochrome Räume bevorzugt; auch ein solch weitgehender Verzicht auf Polychromie stellt eine Innovation des dritten Stils dar. Vor einfarbigem Hintergrund kommen die filigranen Architekturen besonders gut zur Geltung, die Räume erhalten eine kohärentere Wirkung¹⁷⁷. Monochrom weiße Räume finden sich allein im Kandelaberstil – Tablinum (6) der Casa di Paquius Proculus/Cuspius Pansa (I 7,1; Plan 6; **Abb. 326**) wäre ein Beispiel¹⁷⁸. Monochrom schwarze Räume, die gerade bei Kerzenlicht besonders edel gewirkt haben müssen, sind ebenfalls bereits im Kandelaberstil en vogue¹⁷⁹, bleiben aber bis in den späten dritten Stil beliebt, wie sich am Atrium der Casa di Marcus Lucretius Fronto zeigt. Um einen gelben Raum handelt es sich bei Cubiculum (r) der Casa di Orfeo, um einen roten Raum mit filigranem Architektur-Decor des späten

¹⁷⁶ Clarke 1991, 126.

¹⁷⁷ Eine vollständige Aufstellung und Auswertung bei Barbet 2009, 124–126, mit etwas anderen Schlussfolgerungen.

¹⁷⁸ Ehrhardt 1998, 45–48, 125.

¹⁷⁹ Etwa PPM III (1991) 1069–1098 s. v. V 5,3, Caserma dei gladiatori (F. P. Badoni – F. Narciso) 1094f. Abb. 54–58; Bastet – De Vos 1979, 31f.



Abb. 327: Casa del Bell'Impluvio (I 9,1), Cubiculum (11), monochrom rot.

dritten Stils bei Cubiculum (11) der Casa del Bell'Impluvio (I 9,1; **Abb. 327**)¹⁸⁰. Gerade monochrome Räume wirken durch die Filigranität der Architekturgestänge, sodass in einigen Fällen auf ein prominentes Mittelbild zugunsten von ‚leichteren‘ Vignetten verzichtet wird (Abb. 326. 327). Entschieden man sich für ein figurliches Mittelbild, so hebt sich dieses jedoch besonders prominent vom monochromen Hintergrund ab (Abb. 372).

Ausdifferenzierung verschiedener Modi von Bildlichkeit

Für den zweiten Stil konnte gezeigt werden, wie mit der bildhaft-perspektivischen Inszenierung von Architektur ein Interesse an Bildphänomenen einherging. Dieser innere Zusammenhang löste sich mit dem Übergang zur zweiten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. zusehends auf, als die Wand nicht mehr als Bild-Ort, sondern als Bild-Träger begriffen wurde. Das Interesse richtete sich nun verstärkt auf die Darstellung verschiedener Bildmedien, insbesondere von Tafelbildern. Der Repräsentation von Bildrahmungen kam eine ganz neue Bedeutung zu. Sie markieren die Differenz von (fiktiv-gemaltem) Bild und (fiktiv-gemalter) Umgebung, gehören damit aber zugleich beiden (fiktiven) Realitäten an. Als es im dritten Stil zu einer immer weiteren Ausdifferenzierung von Bildmodi kam, ging damit ein Experimentieren mit verschiedenen Rahmenoptionen und Präsentationsformen einher. Die Platzierung von großformatigen, gerahmten Bildern (‚Tafelbildern‘) im Wandzentrum, auf Oberkörperhöhe eines stehenden Betrachters, machte die Räume zu regelrechten Pinakotheken¹⁸¹. Andere Bildmodi wie die Darstellung von Pinakes, Vignetten und ungerahmten Einzelmotiven unterliefen die Vorstellung von der Wand als Bild-Träger jedoch wieder. Betrachten wir die einzelnen Bildformen dazu näher.

Großformatige **Tafelbilder**, die das Wandzentrum besetzen und von Architekturgliedern, meist einer Ädikula, gerahmt werden, sind bereits im ausgehenden zweiten Stil entwickelt worden. Mit dem dritten Stil nehmen sich die verschiedenen ‚Rahmungen‘ des Bildfeldes und deren Verhältnis zur Rahmenarchitektur ausgesprochen vielfältig aus. In Cubiculum (23) der Casa del Citarista

¹⁸⁰ PPMI (1990) 919–941 s. v. I 9,1, Casa del Bell'Impluvio (V. Sampaolo) 935 Abb. 27–28.

¹⁸¹ van Buren 1938, 76–81; Schefold 1952, 32–34; 1972, 50–52 (allerdings dort mit der Frage nach griechischen Originalen); Peters 1963, 110–117; Leach 1988, 373f.; Clarke 1991, 64f.; Ling 1991, 112–128; Bergmann 1995 allerdings auch mit dem Hinweis auf einen signifikanten Unterschied: Die Wandmalereien waren gerade nicht mehr beweglich und austauschbar.



Abb. 328: Casa del Citarista (I 4, 5.6.25.28), Cubiculum (23), Ostwand.

(I 4,5.6.25.28; Plan 5) tritt die Architekturgliederung ganz zurück, sodass die Wirkung der Mittelzone durch den Farbwechsel von zentralem, weißgrundigem Mittelfeld und roten Seitenfeldern bestimmt wird (**Abb. 328**)¹⁸². Das Mittelfeld füllt die Scheinarchitektur vollständig aus und bildet den Hintergrund für ein kleinformatiges, annähernd quadratisches Bildfeld, das nochmals eine eigene dünne Rahmenlinie besitzt. Die Ädikula rahmt hier folglich eine opake weiße Fläche, deren materieller Status indefinit bleibt. Sie wird zum Passepartout für das Bildfeld.

In Triclinium (b) der Casa di Sacerdos Amandus (I 7,7; Abb. 350) fasst die Ädikula ein deutlich größeres Bildfeld ein, wodurch zwischen Ädikulasäulen und Bildfeld ein schwarzer und ein roter Streifen als Rahmung verbleiben. Darüber hinaus besitzt es eine ‚echte‘ dünne Rahmenlinie. Gerade bei großen Bildern kann das Passepartout folglich auf Rahmenstreifen reduziert werden.

Im Triclinium (11) der Casa del Frutteto (I 9,5; Plan 7)¹⁸³ erzeugt die hohe Ädikula ein besonders gelängtes Innenfeld. Das Bild füllt die Fläche zwar weitgehend in der Breite, nicht aber in der Höhe aus, da sich sonst ein äußerst ungünstiger Bildzuschnitt ergeben hätte. Dies führt dazu, dass das Ädikula-Innenfeld auf allen vier Seiten von einem gleich breiten, hellblauen Streifen gerahmt ist (**Abb. 329**). Der innere, schwarze ‚Passepartout-Rahmen‘ fällt jedoch im unteren Bereich deutlich breiter aus. Den Übergang zum eigentlichen blaugrundigen Bildfeld markiert eine dünne, weiße Rahmenlinie.

Gerahmte ‚Tafelbilder‘ finden sich zwar meist, aber nicht nur im Wandzentrum, sondern von kleinerem Format auch in untergeordneten Wandzonen. So wird im Tablinum (h) der Casa di Marcus Lucretius Fronto ‚vor‘ der Ädikula-Architektur der Oberzone, aber ohne räumlich-logischen Bezug zu dieser, ein von einer breiten, gräulichen Linie gerahmtes Bildfeld mit der Darstellung eines ‚Stillebens‘ platziert (Abb. 298).

Je kleiner die ‚Bildtafel‘ jedoch ausfällt, desto stärker wird der Status als ‚Tafelbild‘ infrage gestellt. Gerade in untergeordneten Wandzonen können Rahmungen kleinformatige Einzelmotive oder Motivgruppen aufwerten und ihnen einen bildhaften Charakter verleihen. So ist der zentrale Predellaabschnitt im Tablinum (h) der Casa di Marcus Lucretius Fronto durch geometrische Linien strukturiert, die sich als Rahmengerüst für gelbgrundige Bildfelder auffassen lassen. Die mit einer eigenen, dünnen Rahmenlinie versehenen Bildtafeln zeigen einen Vogel, mithin ein sehr ‚reduziertes‘ Sujet (Abb. 291). Schon in Bezug auf ‚Tafelbilder‘ zeigt sich somit, dass die ‚Bildhaftigkeit‘ erst durch das Zusammenspiel von Rahmung, Bildgröße, Bildort und Bildgegenstand erzeugt wird. Für andere Bildformen gilt dies nicht weniger.

¹⁸² PPM I (1990) 117–177 s. v. I 4,5.25, Casa del Citarista (M. de Vos) 158 Abb. 68.

¹⁸³ PPM II (1990) 1–137 s. v. I 9,5, Casa dei Cubicoli floreali o del Frutteto (M. de Vos) 52f. Abb. 75.



Im Falle der **Pinakes** handelt es sich um kleine, massiv gerahmte Bildtafeln, deren Präsentationsform ihren Objektcharakter unterstreicht. Im Tablinum der Casa di Marcus Lucretius Fronto werden Kandelaber zum Träger von Pinakes. Ein breiter Streifen simuliert einen Holzrahmen (Abb. 288). In Cubiculum (8) der Casa del Frutteto (I 9,5; Plan 7) werden die Pinakes, die einen äußeren braunen und einen inneren weißen Rahmen besitzen, von kleinen weißen Marmorstützen getragen (Abb. 330)¹⁸⁴. Ihre Materialität fällt dadurch ambivalent aus, sie changieren zwischen marmornem Reliefpinax und Tafelpinax. Die ‚Stütze‘ der Pinakes kann wie im Fall von Triclinium (e) der Casa di C. Sulpicius Rufus (IX 9,c) auch labilisiert werden. Hier stehen die Pinakes der Oberzone auf filigranen Ranken bzw. werden von Sirenen getragen¹⁸⁵. In all diesen Fällen werden die Medialität und damit der Objektcharakter der Pinakes (als *pictura*) besonders betont, während die Bildkomplexität aufgrund ihrer geringen Größe zurückgenommen ist¹⁸⁶.

Abb. 329: Casa del Frutteto (I 9,5), Triclinium (11), Ostwand.

¹⁸⁴ PPM II (1990) 1–137 s. v. I 9,5, Casa dei Cubicoli floreali o del Frutteto (M. de Vos) 16–31 Abb. 25–43.

¹⁸⁵ PPM X (2003) 1–62 s. v. IX 9,c, Casa di C. Sulpicius Rufus (V. Sampaolo) 11f. Abb. 15; 18 Abb. 29.

¹⁸⁶ Zu einer bildtheoretischen Einordnung, s. u. S. 544–546.



Abb. 330: Casa del Frutteto (I 9,5), Cubiculum (8), Detail Pinax.

Rahmungen treten nicht nur bei Tafelbildern und Pinakes, sondern bei ganz unterschiedlichen Elementen auf. Dies gilt zunächst für **gerahmte Architekturen**. Auf der Tablinumswand der Casa di Marcus Lucretius Fronto haben Pilaster und Architekturausblick, welche die Ädikula umfassen, einen eigenen Blüten-Rahmen erhalten. Der Architekturdurchblick ist zusätzlich durch eine dünne weiße Rahmenlinie eingefasst (Abb. 288). Architektur ist einerseits als Rahmung, andererseits als gerahmtes ‚Bild‘ inszeniert, wobei als Rahmung wiederum naturhafte Elemente dienen. Dadurch wird es möglich, die Wand in vielfacher Hinsicht mit Ambiguitäten aufzuladen.

Nicht nur Architektur, sondern auch großformatige **Kandelaber**, welche die Wand schmücken und gliedern, können mit Rahmen versehen werden. Im Fall von Triclinium (e) der Casa di C. Sulpicius Rufus (IX 9,c) wird der Kandelaber mit seinem Teller von einer T-förmigen Rahmenlinie eingefasst, sodass das ‚Bildfeld‘ auch zwei Vögel einschließt, die auf dem Kandelaberteller Platz genommen haben¹⁸⁷. Das Kandelaberfeld hebt sich von der Wand durch seine andersartige Farbe besonders ab. Ähnliches gilt für die von Thyrsos eingefassten Kandelaber, die auf Ost- und Westwand von Cubiculum (g) der Casa di Marcus Lucretius Fronto die Mittelzone in Felder gliedern, jedoch bis in die Oberzone hineinragen (Abb. 308–309).

Während wir bisher decorative Elemente betrachtet haben, die mit einer Rahmenlinie versehen ‚bildhaft‘ präsentiert werden, wird in anderen Fällen auf solche Rahmenlinien verzichtet. Dies muss ihrer Wahrnehmung als ‚Bild‘ jedoch keinen Abbruch tun.

Besonders vielfältige Formen der Inszenierung sind für sog. **Vignetten** – rahmenlos präsentierte Bildelemente – möglich. Im monochrom weißen Cubiculum (II) der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3) wird das zentrale Feld der Mittelzone durch eine prominente Ädikula-Rahmung eingefasst. Auf dem weißen Ädikula-Innenfeld erscheint eine große Vignette mit der Darstellung einer sitzenden Frau mit Dienerin (**Abb. 331**)¹⁸⁸. Die Ädikulainnenfläche wird als geschlossene Wandfläche, aber auch als Bildgrund verständlich. Durch die ‚grenzenlose‘ Präsentation des Sujets bleibt sein Verhältnis zum umgebenden ‚Raum‘ unbestimmt. Im monochrom schwarzen Cubiculum (15) von Boscotrecase erhalten die von äußerst filigranen Architekturgestängen gerahmten, kleinformigen Landschaftsvignetten einen regelrecht schwebenden Charakter (Abb. 371), obwohl sie auch hier als Mittelbilder in Anspruch genommen werden.

¹⁸⁷ PPM X (2003) 1–62 s. v. IX 9,c, Casa di C. Sulpicius Rufus (V. Sampaolo) 11f. Abb. 15. 16.

¹⁸⁸ PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 298f. Abb. 180.

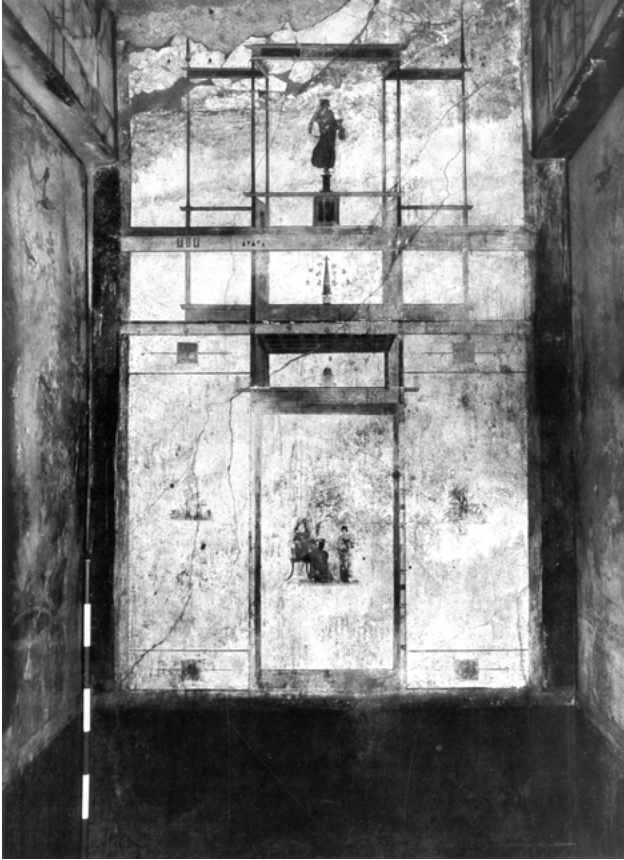


Abb. 331: Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3), Cubiculum (II).

Häufiger noch dienen Vignetten als Decor von rahmenden Seitenpaneelen, wo sie die Ambiguität der Wandlogik in besonderer Weise befördern. Vor dem farbigen Hintergrund der Paneele kommen oftmals isolierte, regelrecht ‚schwebende‘ Einzelfiguren zur Darstellung. Man denke an die geflügelten Frauenfiguren, die in Triclinium (EE) der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3)¹⁸⁹ auf den Paneelen zu Seiten der Mythenbilder erscheinen, oder an das winzige Cubiculum (c) der Casa del Sacerdos Amandus (I 7,7)¹⁹⁰, in dem jeweils auf den Seitenfeldern vor gelbem Grund ein Eros und eine geflügelte Männerfigur dargestellt sind (**Abb. 332**). Sie stehen in einer logischen Spannung zu ihrem Hintergrund, heben sich von diesem regelrecht ab. Gerade die geflügelten Gestalten verleihen den Wandbildern Leichtigkeit; die Schwerkraft des architektonisch gegliederten Wandsystems wird aufgehoben¹⁹¹. Daneben können aber auch ‚schwerere‘ Sujets als rahmende Vignetten eingesetzt werden. Im Cubiculum (II) der Casa di C. Iulius Polybius sind es Landschaftsvignetten, die die zentrale, größere Vignette einfassen (**Abb. 331**). Durch die Auslassung des Rahmens, die geringe Größe und die symmetrisch aufeinander bezogene Präsentation sind diese Vignetten ‚ornamentalisiert‘.

Rahmenlos präsentierte Einzelmotive können darüber hinaus in allen Wandzonen auftreten, etwa innerhalb von ‚Ornamentstreifen‘ wie der Predella oder am Übergang zwischen Mittel- und Oberzone. Ihre Größe ist dann noch einmal erheblich reduziert, in ihrer ikonographischen Dichte sind sie aber nicht festgelegt. Es kann sich um ein Einzelobjekt, etwa ein Gefäß oder Musikinstru-

¹⁸⁹ PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 252 Abb. 105.

¹⁹⁰ PPM I (1990) 586–618 s. v. I 7,7, Casa del Sacerdos Amandus (V. Sampaolo) 607 Abb. 28; selbiges gilt beispielsweise für das benachbarte Triclinium (b).

¹⁹¹ Zum Aspekt der Schwerelosigkeit schwebender Figuren in der Wandmalerei, s. Augris 2017.



Abb. 332: Casa del Sacerdos Amandus (I 7,7), Cubiculum (c).

ment handeln, aber auch um komplexere Szenen wie ein Wagenrennen. Einen reichen Fundus an solch rahmenlos präsentierten ‚Bild‘-Elementen besitzt das Tablinum (h) der Casa di Marcus Lucretius Fronto (Abb. 288). Erst eine intensivere Betrachtung der Wand erfasst auch diese untergeordneten, auf die Rahmenarchitektur bezogenen Elemente. Sie tragen in hohem Maße zum unterhaltenden Charakter der Wände bei. Damit treten sie aber in Konkurrenz zu den prominenten Bildfeldern im Wandzentrum, buhlen mit ihnen um die Aufmerksamkeit des Betrachters.

Nicht zuletzt findet sich eine solch ‚rahmenlose‘ Präsentation von Gegenständlichem auch in Sockelzonen. Vor schwarzem Hintergrund können hier stark stilisierte Pflanzen ‚aus dem Boden‘ herauswachsen¹⁹². Durch die Auslassung einer Rahmung wird eine tatsächliche Begrünung des Raumes simuliert. Oberhalb des Sockels stellt die Predellazone den Übergang zu einer geschlossenen, nur durch Architektur strukturierten Wand dar – es kommt folglich zu einem logischen Bruch in der Wandauffassung. Besonders beliebt ist ein solcher Pflanzensockel in Peristylen, wo er thematisch auf den Garten Bezug nimmt (Abb. 343)¹⁹³.

¹⁹² So etwa die Casa di Epidius Sabinus (IX 1,22.29), s. PPM VIII (1998) 956–1044 s. v. IX 1,22.29, Casa di M. Epidius Sabinus (V. Sampaolo) Abb. 128. 130. 147; vgl. Strocka 1987, 31. Es wären beliebig viele Beispiele zu nennen, etwa Hof (2) im ersten Untergeschoss der Casa di Ma. Castricius (VII 16 [Ins. Occ.], 17), s. PPM VII (1997) 887–946 s. v. VII 16 [Ins. Occ.], 17, Casa di Ma. Castricius (I. Bragantini) 891 Abb. 5; weiterhin Triclinium (e) der Casa di T. Dentatius Panthera (IX 2,16), s. PPM IX (1999) 1–40 s. v. IX 2,16, Casa di T. Dentatius Panthera (V. Sampaolo) 20–22 Abb. 34.

¹⁹³ So in Peristyl (9) der Casa di Paquius Proculus/Cuspius Pansa (I 7,1), s. PPM I (1990) 483–552 s. v. I 7,1, Casa di Paquius Proculus o di Cuspius Pansa (F. P. Badoni – M. de Vos) 526 Abb. 71; weiterhin in Säulenhof (2) der Casa Ma. Castricius (VII 16 [Ins. Occ.], 17), s. PPM VII (1997) 887–946 s. v. VII 16 [Ins. Occ.], 17, Casa di Ma. Castricius (I. Bragantini) 890–892, bes. Abb. 5.

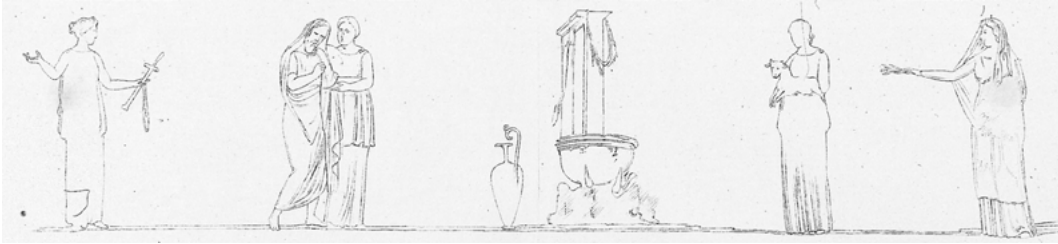


Abb. 333: Casa di T. Dentatius Panthera (IX 2,16), Cubiculum (b), Frieszone der Nordwand, Zeichnung bei Helbig: Medea und die Peliaden.

Nicht zuletzt werden die Wände wie schon im zweiten Stil durch die rahmenlose Präsentation von Objekten bereichert. Dabei kann es sich um Kandelaber, Wasserbecken, Gefäße, Statuen und Hermen, aber auch um Pinakes handeln, die auf Stützen als Bildobjekte präsentiert werden. In den Oberzonen fungieren Bildobjekte noch unmittelbarer als ‚Ausstattung‘ der Architektur – dies gilt für Oscilla und Masken, für Statuen, aber auch für Akroterfiguren (Abb. 331). Vögel können als belebendes Element hinzutreten. Dabei sind unterschiedliche Größenskalen möglich. Bildobjekte können wie die Kandelaber im Tablinum der Casa di Marcus Lucretius Fronto regelrecht monumentale Maße annehmen, die Wand dominieren und sich in den Vordergrund drängen, sich aber auch als Ornamentum der Wand ganz der Struktur der Wand unterordnen.

Einen nochmals anderen Bildmodus repräsentieren **Bildfriese**, die noch immer dort platziert werden, wo an einer realen Architektur eine Frieszone erwartbar wäre. Mit der Entdinglichung von Architektur verliert sich aber auch der architektonische Charakter der Friese, sodass sie häufig wie im Atrium der Casa di Marcus Lucretius Fronto auf einen Ornamentstreifen reduziert sind (Abb. 281). Im besonders bilderreichen Cubiculum (b) der Casa di T. Dentatius Panthera (IX 2,16)¹⁹⁴ schließt sich an die Mittelzone jedoch ein echter Bildfries mit mythologischen Szenen an. Auf der nördlichen Eingangswand links des Eingangs (im Westen) waren nach Auskunft von Zeichnungen Medea und die Peliaden dargestellt (**Abb. 333**). Das andersartige Format brachte eine spezifische Erzählweise – die Auflösung eines Themas in ‚ornamenthafte‘ Sequenzen – mit sich.

Die Diskussion der verschiedenen Bildmodi vermochte aufzuzeigen, dass Bildlichkeit und Ornamentalität auf den Wänden relational und in Beziehung zueinander entfaltet werden. Die Größe eines dargestellten Elements, sein Ort im Wandsystem, seine Rahmung oder Nicht-Rahmung und die semantische Dichte erzeugen erst im Zusammenspiel eine stärker bildhafte oder ornamenthafte Wirkung.

Besonders signifikant ist daher der Umstand, dass die verschiedenen Präsentationsformen bis zu einem gewissen Grad mit Bildthemen korrelieren. Bei Mythenbildern handelt es sich meist um Tafelbilder, seltener um kleinformatige Tafeln bzw. Pinakes¹⁹⁵. Sie sind üblicherweise gerahmt und im Wandzentrum platziert. Landschafts- und Genreszenen sowie ‚Stillleben‘ können als Tafelbild, als Pinax¹⁹⁶, aber auch als Vignette vorgeführt werden. Einzelfiguren – geflügelte Wesen etwa ebenso wie Tiere – treten besonders häufig als Vignette bzw. rahmenloses ‚Bild‘-Element auf und können als solche – jeweils in unterschiedlichen Größen – in allen Bereichen der Wand erscheinen.

¹⁹⁴ PPM IX (1999) 1–40 s. v. IX 2,16, Casa di T. Dentatius Panthera (V. Sampaolo) 8–10 Abb. 10–16.

¹⁹⁵ Im Fall von Triclinium (t1) der Casa di M. Epidius Sabinus (IX 1,22.29; Plan 21) finden sich im Vorraum kleine Bildtafeln mit der Darstellung von Ariadne und Bacchus (Abb. 351). ‚Mythos‘ ist hier freilich auf eine ideale Paarkonstellation reduziert.

¹⁹⁶ Croisille 2010, bes. 41 zeichnet eine Geschichte des Landschaftsbildes nach. In der römischen Wandmalerei, die im zweiten Stil zunächst in untergeordneten Decor-Zonen auftritt, im späten zweiten und beginnenden dritten Stil dann als zentrales Bildpaneel (mit und ohne mythologische Elemente) wie auch als Landschaftsvignette. Das Auftreten von Landschaftspinakes setzt er mit der Casa di Marcus Lucretius Fronto in die Zeit um 40 n. Chr.; ‚Stillleben‘ indes identifiziert Croisille 1965, 9 bereits im zweiten Stil als Sujet von Pinakes, im dritten Stil würden sie selten gerahmt auftreten. Gerade die Casa di Marcus Lucretius Fronto zeugt aber auch von dieser Praxis.

Allerdings können gerade solche Motive durch eine Rahmung auch als kleine Bildtafeln präsentiert werden.

Umgekehrt lässt sich nach dem Zusammenhang von (imaginierten) Medien und Bildthemen fragen. Tafelbilder werden besonders gerne genutzt für die Darstellung von Mythenbildern, von (mythisch aufgeladenen wie nicht-mythischen) Landschafts- und Architekturbildern¹⁹⁷, von Gartenbildern und ‚Stilleben‘, von Akteuren, die sich mit einer kulturellen Praxis befassen (Malerei, Musik, Theater)¹⁹⁸, sowie von (nicht-mythischen) erotischen Szenen¹⁹⁹. Gerahmte Pinakes zeigen üblicherweise keine komplexen Mythenbilder, sondern ‚leichte‘ Sujets: mythische Einzelfiguren (etwa Satyrn; Bacchus; Amor, der gegen einen Panther kämpft²⁰⁰), Paarkonstellationen (etwa Ariadne und Bacchus), Landschaften, ‚Stilleben‘, Tiere, Masken, bisweilen auch ägyptisierende Motive. In Vignettenform erscheinen Landschaftssujets, ‚Stilleben‘, Tierbilder und dezidiert ‚leichte‘ Motive wie fliegende Gestalten. In vignettenhaft-ungerahmter Form können schließlich geradezu alle Einzelmotive auftreten.

Die grundsätzliche Beobachtung, dass Bildlichkeit und Ornamentalität durch jeweils spezifische Präsentationsformen zueinander in Beziehung gesetzt werden, gewinnt durch solche Korrelate an zusätzlicher Signifikanz. Insbesondere Mythenbilder werden stärker bildhaft vorgestellt, während Einzelmotive eher als ‚Ornament‘ konzipiert sind. Allerdings zeigt sich auch eine hohe Durchlässigkeit zwischen Themen und ihren Präsentationsformen.

2.3 Wand-Decor und Raumtypen

Die schon im ersten und zweiten Stil etablierte Vorstellung, dass spezifische Decor-Formen für bestimmte räumliche Situationen als angemessen gelten, wurde im dritten Stil mit den neuen Möglichkeiten der Zeit weiter ausdifferenziert. Ein kategorialer Unterschied in der Ausstattung bestand auch weiterhin zwischen Räumen der Bewegung (Fauces, Atrien, Peristyle) und Aufenthaltsräumen, da für diese Raumgruppen unterschiedliche Betrachtungsmodi vorzusetzen sind.

Fauces, Atrien, Peristyle

Für Durchgangsräume – Fauces, Atrien und Peristyle – bedeutete dies, dass man üblicherweise eine parataktische Gliederung der Wand wählte. Auf die in Innenräumen besonders beliebte Betonung der Wandmitte hat man verzichtet. Mau begründet dies formal: „Für Atrien und Peristilien sind diese um den Mittelbau symmetrisch disponierten Decorationen weniger geeignet. Theils

¹⁹⁷ Als Mittelbild etwa in dem ganz auf den Peristylgarten ausgerichteten Oecus (q) der Casa del Gallo (VIII 5,2.5), s. PPM VIII (1998) 547–566 s. v. VIII 5,2.5, Casa del Gallo (V. Sampaolo – I. Bragantini) 558 Abb. 24; Triclinium (t1) Casa di M. Epidius Sabinus (IX 1,22.29), s. PPM VIII (1998) 956–1044 s. v. IX 1,22.29, Casa di M. Epidius Sabinus (V. Sampaolo) 1029 Abb. 129; Leach 1988, 209f. unterscheidet sakralidyllische Landschaftsbilder mit einem zentralen Monument, Architekturlandschaften und Landschaften, die das Setting für eine mythologische Handlung abgeben; zu Landschaftsbildern weiterhin Peters 1990, 249–262; Croisille 2010.

¹⁹⁸ Etwa die Darstellung einer Malerin mit zwei Assistentinnen in Cubiculum (3) der Casa dell’Imperatrice di Russia (VI 14,42), s. PPM V (1994) 409–425 s. v. VI 14,42, Casa dell’Imperatrice di Russia (I. Bragantini) 414 Abb. 9. In der Casa dei Ceii (I 6,15) sind gleich zwei Cubicula mit Musikszenen ausgestattet: Cubiculum (c) am Atrium und Gartencubiculum (f), s. PPM I (1990) 407–482 s. v. I 6,15, Casa dei Ceii (M. de Vos) 431 Abb. 36; Michel 1990, 76. 78; eine ganze Serie von Theaterdarstellungen aus dem Atrium der Casa dei Quadretti teatrali (I 6,11), s. PPM I (1990) 361–395 s. v. I 6,11, Casa dei Quadretti teatrali (M. de Vos) 371–373 Abb. 21. 22; 376 Abb. 26; 380 Abb. 33.

¹⁹⁹ Dies gilt etwa für ein Symplegma-Mittelbild im Cubiculum (11) der Casa del Bell’Impluvio (I 9,1), s. PPM I (1990) 919–941 s. v. I 9,1, Casa del Bell’Impluvio (V. Sampaolo) 938 Abb. 31.

²⁰⁰ So in Cubiculum (l) der Casa di C. Sulpicius Rufus (IX 9,c), s. PPM X (2003) 1–62 s. v. IX 9,c, Casa di C. Sulpicius Rufus (V. Sampaolo) 42f. Abb. 68. 70. 57f. Abb. 92f.



Abb. 334: Casa dei Quadretti teatrali (I 6,11), Atrium (b), Ostwand.

sind hier die Mauern durch die Eingänge der umliegenden Räume allzu sehr zerstückelt, theils sind sie zu lang für die Dreitheilung. Letzteres gilt namentlich für Peristylien, wo eigentlich nur die Querwände den Portiken (Haus der schwarzen Wand) eine für sie geeignete Fläche bieten.²⁰¹ Die stärker repetitive Struktur leistete vor allem eine Rhythmisierung der Raumwahrnehmung²⁰². Doch betrachten wir die Hofbereiche dazu etwas näher.

In **Atrien** wurden auch weiterhin Pilaster eingesetzt, um die ganz auf den Hof geöffneten Räume zu flankieren. Dies konnte wie in der Casa del Frutteto (I 9,5; Plan 7)²⁰³ oder der Casa del Chirurgo (VI 1,10) durch Stuckpilaster geschehen²⁰⁴. In der Casa di Marcus Lucretius Fronto fallen die Stuckpilaster, die das Tablinum rahmen, besonders aufwendig aus (Abb. 279).

Die Rückwände der Atrien wurden zuvorderst durch Türen gegliedert. Besaß ein Atrium geschlossene Wandflächen, so führten gemalte Schmuckstreifen eine vertikale Strukturierung ein. Im monochrom schwarzen Atrium (b) der Casa di Marcus Lucretius Fronto wird die Mittelzone der Nordwand durch gelbe Lisenen in Felder gegliedert (Abb. 281). Im Atrium (b) der Casa dei Quadretti teatrali (I 6,11) sind es schwarze Lisenen mit Binnen-Decor (Kandelaber- bzw. Pilasterdarstellungen), welche die hellblauen Paneele voneinander trennen (**Abb. 334**).

Die dadurch hergestellte, parataktische Ordnung der Wandfläche hat zur Folge, dass in Atrien und Peristylen in der Mittelzone auf eine Hierarchisierung von Bildelementen verzichtet wurde. Die Auswahl der Bilder reagierte darauf, indem jeweils gleich große und thematisch gleichartige Bilder nebeneinandergestellt wurden. Im Atrium (b) der Casa di Marcus Lucretius Fronto handelt es sich um Tiervignetten (Abb. 281), in der Casa dei Quadretti teatrali (I 6,11) werden in der Mittelzone von

²⁰¹ Mau 1882, 344.

²⁰² So bereits Corlàita Scargliarini 1974; Clarke 1991, 151; Allison 1992, 235f.

²⁰³ PPM II (1990) 1–137 s. v. I 9,5, Casa dei Cubicoli floreali o del Frutteto (M. de Vos) 4–7 Abb. 4–7.

²⁰⁴ Anderson – Robinson 2018b, 97f.

Abb. 335: Casa dei Quadretti teatrali (I 6,11), Atrium (b), Ostwand, nördliches Paneel mit tragischer Szene.



Abb. 336: Casa dei Quadretti teatrali (I 6,11), Atrium (b), Ostwand, drittes Paneel von Norden mit Szene aus einer Komödie.



Atrium (b) auf hellblauem Paneelgrund kleine Theaterbilder präsentiert (**Abb. 335–336**)²⁰⁵. Der vorübergehende Betrachter, der ihnen beiläufig Aufmerksamkeit schenkt, wird nur eine parataktische Gliederung des Raumes durch gleich große Bildfelder von ähnlicher Figurenanordnung wahrgenommen haben. Lediglich ein Akteur, der seine Bewegung für eine genauere Betrachtung unterbrach, konnte erkannt haben, dass Szenen aus Tragödie und Komödie alternieren.

Für eine stärkere Hierarchisierung der Wandflächen hat man sich im Atrium (b) der Casa dei Ceii (I 6,15) entschieden²⁰⁶. Auf der Eingangsseite im Süden sowie auf der gegenüberliegenden Nordwand rhythmisieren jeweils drei Türdurchgänge die Wandfläche, die ‚Restflächen‘ zu Seiten der Türdurchgänge nehmen Paneele mit ‚Stilleben‘-Vignetten ein (**Abb. 337**). Für die West- und Ostwand, die nicht von Raumöffnungen unterbrochen waren, wurde indes eine axialsymmetrisch organisierte und dadurch stärker hierarchisierte Felderordnung eingeführt (**Abb. 338**). Insbesondere die Farbordnung rhythmisiert die Wand – ein schwarzes Mittelfeld wird von roten Paneelen flankiert. Mit den verschiedenen Farben korrespondieren unterschiedliche Sujets. Eine Victoria auf dem schwarzen Mittelfeld wird auf den roten Seitenfeldern von zu ‚Stilleben‘ arrangierten Säulchen und Gefäßen flankiert. Dabei fallen die Viktorien nur wenig größer als die ‚Stilleben‘ aus,

²⁰⁵ PPM I (1990) 361–396 s. v. I 6,11, Casa dei Quadretti teatrali (M. de Vos) 371–381 Abb. 16–35; Zuweisung zum dritten Stil bei Barbet 2009, 112.

²⁰⁶ PPM I (1990) 407–481 s. v. I 6,15, Casa dei Ceii (M. de Vos) 426–428 Abb. 25–30; s. zum Atrium auch Michel 1990, 20–26.



Abb. 337: Casa dei Ceii (I 6,15), Atrium (b) mit Fauces, Paneel mit Gefäßen.



Abb. 338: Casa dei Ceii (I 6,15), Atrium (b), Ostwand.

wodurch eine parataktische Wahrnehmung der inhaltlich verschiedenen ‚Bilder‘ möglich wird. Axialität und Parataxe sind in diesem Arrangement miteinander verschränkt.

Einzelne Atrien weichen jedoch gänzlich von einer parataktischen Decor-Konzeption ab. Auf der nicht durch Räume unterbrochenen Südwand von Atrium (a) der Casa di Laocoonte (VI 14,28.33)²⁰⁷ hat man sich für ein dreiteiliges Wandschema mit zentraler Ädikula entschieden (**Abb. 339**). Diese umfasste ein großformatiges Mythenbild mit der Darstellung von Laokoon und seinen Söhnen im Kampf mit den Schlangen. Das Mittelbild ist durch seitlich darauf hinführende, perspektivische Architekturen, wie sie im späten dritten Stil beliebt sind, noch einmal besonders akzentuiert. Durch diesen Decor verändert sich der Charakter des Atriums: Es erhält eine Schauseite, wird zum Aufenthaltsraum²⁰⁸.

²⁰⁷ Peters 1963, 103; PPM V (1994) 341–362 s. v. VI 14,28.33, Casa di Laocoonte con annessi *taberna* e panificio (I. Bragantini) 351–353 Abb. 14–16.

²⁰⁸ Ein weiteres Beispiel wären die Mythenbilder in Atrium (B) der Casa degli Amorini dorati (VI 16,7.38; Plan 14), vgl. Lorenz 2008, 416f.; Lorenz 2008, 360 beobachtet zwar ebenfalls, dass Mythenbilder in Atrien kaum eine Rolle spielen und nimmt auf dieser Grundlage an, „dass Statusrepräsentation von Mann und Frau kein derartig zentrales Anliegen“ in diesem Bereich war. Auf die spezifischen Betrachterhaltungen im Atrium geht sie indes nicht ein.



Abb. 339: Casa di Laocönte (VI 14,28.33), Südwand von Atrium (a), Rekonstruktion (Fausto Niccolini).

An den Rückwänden der **Peristyle** wurde die traditionelle Idee der parataktischen Raumordnung mit neuen Mitteln umgesetzt. Die Portikusrückwände wurden in Paneele gegliedert und mit semantisch schwachen Motiven besetzt. Auf den weißgrundigen Paneelen des dreiseitigen Peristyls (CC) der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3)²⁰⁹ sind es Vignetten, die Landschaften und Gefäße zeigen (**Abb. 340–341**). Durch ihre geringe Größe ist ihre Bildwirkung derart stark zurückgenommen, dass sie als ‚Ornament‘ den repetitiven Charakter der Portikusumgänge unterstreichen und eine beiläufige Wahrnehmung erlauben. In der Oberzone korrespondieren damit große querrrechteckige und kleine hochrechteckige Felder. In den kleinen hochrechteckigen Feldern enden die Trennlinien der Mittelzone und tragen kleine Bildscheiben. Die querrrechteckigen, weißgrundigen Felder sind von großformatigen Vignetten-Bildern mit Genreszenen und ‚Stilleben‘ gefüllt – ein Pfeiler mit Satyr-Maske, Pedum und Bacchus-Maske, ein hockender Vogel zwischen Grashalmen, ein umgefallener Traubenkorb, dem sich ein Vogel im Anflug nähert, sowie Masken von Mänade und Pan (**Abb. 342**). Es sind somit keine dicht erzählenden Bilder, sondern ‚leichte‘ Sujets, die über den Köpfen der Betrachter durch ihre parataktische Reihung eine regelrechte Frieszone bilden²¹⁰. Aufgrund ihrer Größe sind sie aber nicht nur gut wahrnehmbar, sondern nehmen sich auch ‚bildhafter‘ aus als die Vignetten der Mittelzone.

²⁰⁹ PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 215–225 Abb. 46–63.

²¹⁰ Ein beliebiges weiteres Beispiel für die Rücknahme von Bildlichkeit im Peristyl findet sich in der Domus I 2,6. Auf den roten Orthostaten der Mittelzone, die von schwarzen Lisenen mit Kandelabermotiven getrennt werden, erscheinen hier Masken und Landschaftsbilder; s. PPM I (1990) 8–15 s. v. I 2,6 (I. Bragantini) 10–13 Abb. 6–11.



Abb. 340: Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3), Peristyl (CC), Ostwand der Ostportikus.

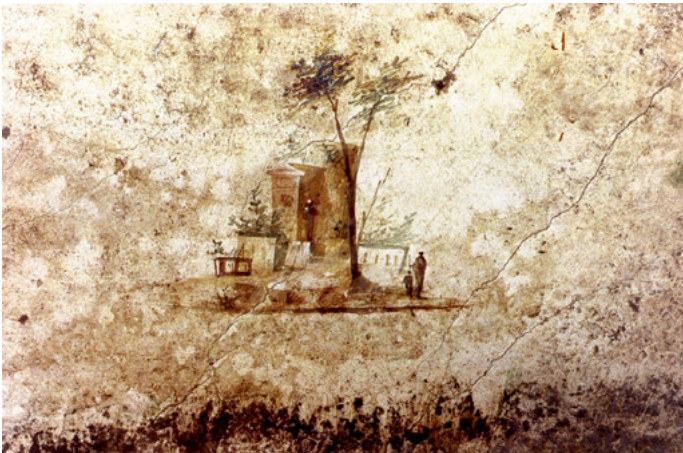


Abb. 341: Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3), Peristyl (CC), Ostwand der Ostportikus, Detail mit sakralidyllischer Landschaftsvignette.



Abb. 342: Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3), Peristyl (CC), Ostwand der Ostportikus, Detail aus der Oberzone, Stillleben.



Abb. 343: Domus V 3,10, westliche Rückwand von Garten (l).



Abb. 344: Domus VII 6,28, Peristyl (4) nördliche Peristylrückwand.

In Rumpferistylen wurde die geschlossene Rückwand als Schauwand inszeniert und einem axialsymmetrischen Gliederungsprinzip unterworfen. Auf der Gartenrückwand der Domus I 13,1 wird die Symmetriewirkung vor allem durch einen Farbwechsel der Paneele erreicht: Ein zentrales gelbes Paneel wird von seitlichen roten Paneelen eingefasst. Durch einen gleichartigen Felder-Decor wird das axialsymmetrische Prinzip jedoch mit einer parataktischen Ordnung verschränkt: In allen drei Feldern werden vor Kandelabern aufgehängte Pinakes gezeigt²¹¹. In Domus V 3,10 hat man auf eine axialsymmetrische Organisation der Rückwand von Garten (l) ganz verzichtet. Über einem schwarzgrundigen Pflanzensockel schließt sich ein gemaltes polychromes Opus quadratum an (Abb. 343), das der Wand eine farblich differenzierte, horizontale Struktur verleiht²¹².

Besonders häufig wird die geschlossene Peristylrückwand aber genutzt, um die Bepflanzung des Gartens durch eine Gartenmalerei optisch zu erweitern²¹³. Der reale Gartenraum und die fiktive Malerei traten in ein reizvolles Wechselspiel. An der axialsymmetrischen Gliederung der Wandflächen hielt man auch in diesem Fall fest. In Peristyl (4) der Domus VII 6,28 wird diese durch plastische Architekturelemente hergestellt²¹⁴. Die beiden gemauerten und verputzten Halbsäulen simulieren hier eine Fortsetzung der Portikus (Abb. 344)²¹⁵. In ihren Interkolumnien sind große gerahmte Felder mit Gartendarstellungen platziert. Hier ist folglich gerade kein ‚hinter‘ einer Portikus sichtbar werdender Garten gemeint. Vielmehr wird durch die Rahmung auf die Bildhaftigkeit des Ausblicks verwiesen. In allen drei Bildfeldern blickt man auf ein vor einem Gartenzaun platziertes Wasserbecken, dahinter entwickelt sich ein Garten. Dabei werden die Motive von Interkolumnium zu Interkolumnium leicht variiert. Die Freiheit des realen Gartens und die visuelle Struktur des gemalten Gartens, verschiedene Pflanzen und Farben, treten in ein aufregendes Wechselspiel.

In der Mehrzahl der Fälle wird die Dreiteilung der Gartenrückwände jedoch malerisch hergestellt. Der auf zwei Seiten von einer Portikus umgebene Garten (h) der Casa annessa alla Casa

211 PPM II (1991) 842–859 s. v. I 13,1 (I. Bragantini) 859 Abb. 29.

212 PPM III (1991) 929–943 s. v. V 3,10 (I. Bragantini) 934f. Abb. 9–11; 936f. Abb. 14.

213 Jashemski 1979, 56; eine statische Auswertung bei De Carolis 1992, bes. 29f.; Zusammenstellung bei Salvadori 2017, 60f.

214 PPM VII (1997) 182–196 s. v. VII 6,28 (V. Sampaolo) 186 Abb. 5; vgl. Salvadori 2017, 43f.

215 Jashemski 1979, 56.



Abb. 345: Casa annessa alla Casa dell'Efebo (I 7,19), Rückwand von Garten (h).

dell'Efebo (I 7,19) besitzt eine Rückwand, die vollständig von einer Gartendarstellung ausgefüllt wird (**Abb. 345**). Schlanke, gemalte, weiße Säulchen leisten eine Zergliederung des Gartenbildes in drei bildhaft inszenierte ‚Ausblicke‘. Im zentralen Interkolumnium ist vor einem niedrigen Gitter ein Kantharos auf einem Sockel aufgestellt, in den seitlichen Interkolumnien sind es Labra. Hinter dem Gitter entwickelt sich ein dicht wachsender Garten²¹⁶. Der Betrachter blickt folglich durch die realen Säulen der Portikus in einen realen Garten, der auf seiner Rückwand durch eine gemalte Säulenstellung und ein gemaltes Gitter abgeschränkt wird. Hinter dieser fiktiven Schranke entwickelt sich in der Tiefe ein gemalter Garten. Der reale Garten fällt in diesem Haus relativ klein aus, sodass die imaginäre Erweiterung nicht nur ein attraktives Spiel mit Medien bereithält, sondern zu einem Substitut des Gartens avanciert²¹⁷. Der kleine Garten wird zu einer regelrechten Oase inmitten des umbauten Areals.

In der Casa di Sallustio (VI 2,4; **Abb. 117**) stehen die realen Säulen – im unteren Teil mit rotem Verputz, im oberen Teil weiß – vor einem schmalen Gartenstreifen (24), in dem eine Pergola rekonstruiert wird (**Abb. 346**). Die gemalten Pilaster, welche die Gartenrückwand gliedern, sind demselben Farbschema wie die realen Säulen verpflichtet (**Abb. 347**)²¹⁸. In ihren Interkolumnien stehen vor einem niedrigen Gitter Becken, die von Vögeln umgeben sind. Hinter dem Gitter wachsen regelhaft geordnete, gleichartige Pflanzen, darüber blickt man in den blauen Himmel. Hinter den Pilastern sind Girlanden aufgehängt, die in die Interkolumnien – vor dem Blau des Himmels – herabhängen. Sie werden von Vögeln umflattert, die dem Gartenraum noch einmal Tiefe verleihen. Je nach Aufenthaltsort ergaben sich jeweils unterschiedliche Ausblicke auf dieses Garten-Bild-Ensemble. Vom Sommertriclinium (25) aus sah man linker Hand auf die gemalte Portikus

²¹⁶ PPM I (1990) 750–789 s. v. I 7,19, Casa annessa alla Casa dell'Efebo o di P. Cornelius Tages (A. de Vos) 785–787 **Abb. 61**.

²¹⁷ Mit Beispielen des vierten Stils Bergmann 2008a.

²¹⁸ PPM IV (1993) 87–147 s. v. VI 2,4, Casa di Sallustio (V. Sampaolo) 113f. **Abb. 44–47**; 119f. **Abb. 55–57**; Eristov 2014, 82.

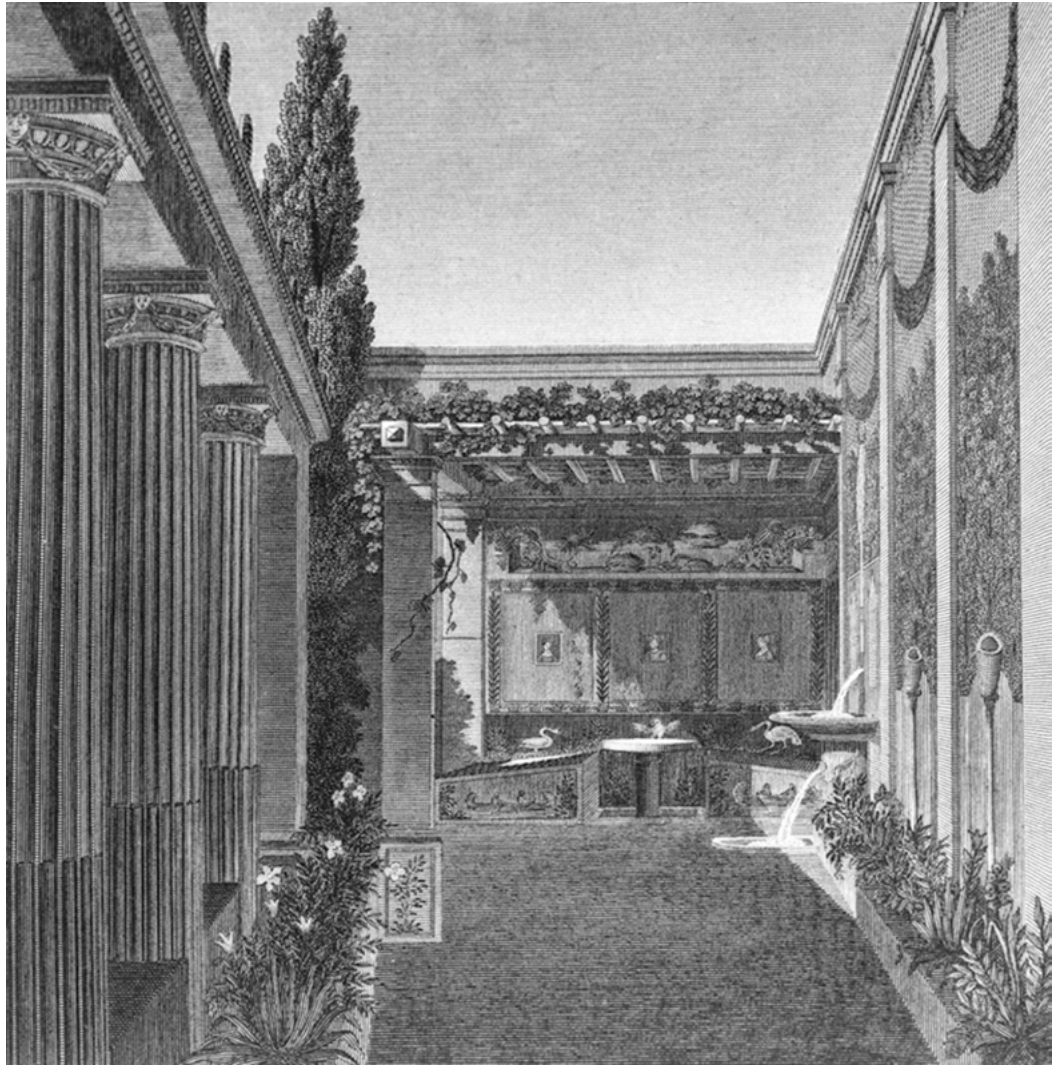


Abb. 346: Casa di Sallustio (VI 2,4), Gartenbereich (24) mit Pergola; in der Achse des Gartens, im Norden, Sommertrichlinium (25).

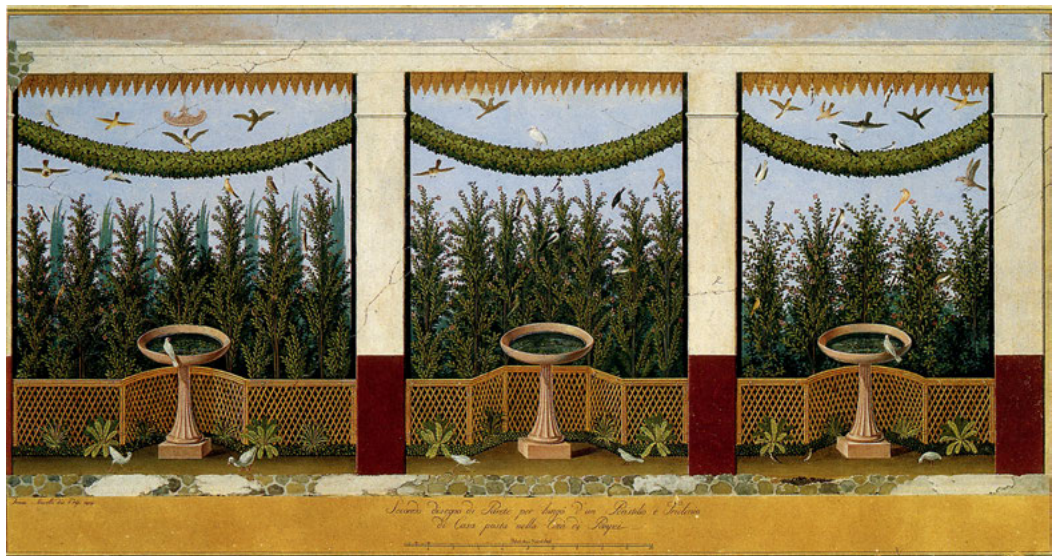


Abb. 347: Casa di Sallustio (VI 2,4), Gartenbereich (24), Rekonstruktion der Westwand (G. Morelli).



Abb. 348: Casa di Orfeo (VI 14,20), westliche Rückwand von Rumpferistyl (o), mit Orpheusdarstellung.

und den ‚dahinter‘ liegenden gemalten Garten²¹⁹, in der Achse auf den gewachsenen Garten, rechter Hand auf die reale Portikus. Reale und gemalte Portikus suggerierten eine Rhythmisierung der Raumerfahrung, wie sie sich im Durchschreiten des Gartens ergeben würde. Vom (überdachten) Oecus (22), der sich über eine breite Front auf den Garten öffnete, blickte man durch die reale Portikus und den realen Garten auf die fiktiv-gemalte ‚Erweiterung‘ des Gartens ins Unendliche. Der Conviviums-Teilnehmer wurde durch ein Spiel mit Realität und Fiktion verschiedener Gartenelemente unterhalten, das je nachdem, an welchem Ort das Gelage stattfand, unterschiedlich ausfiel. Tatsächlich war die attraktive Gartenrückwand aber bereits vom Eingang aus sichtbar²²⁰.

In einigen Fällen wurde die Gartenmegalographie durch mythologische Figuren angereichert²²¹. Auf der westlichen Rückwand von Rumpferistyl (o) der Casa di Orfeo (VI 14,20)²²², die über das Tablinum hinweg, von den zentralen Säulen der Portikus gerahmt, bereits vom Eingang her sichtbar ist, wird über einem niedrigen, durchgehenden Pflanzensockel eine differenzierte Landschaft mit Wasserläufen, Felsen und Bewuchs entfaltet, in deren ungefährem Zentrum der Kithara spielende Orpheus auf einem Felsen sitzt (**Abb. 348**). Vom Eingang

²¹⁹ Ausführlich thematisiert O’Sullivan 2007 die Portikus als Aufenthaltsort und Abschränkung des Gartens, ausgehend von den Odyssee-Fresken.

²²⁰ Eristov 2014, 85f.; mit weiteren Überlegungen zur Sichtbarkeit; sie bezieht sich aber nur auf die Frage, was vom Eingang aus sichtbar war.

²²¹ Eine Zusammenstellung bei Salvadori 2017, 97; mehrheitlich handelt es sich um Malereien des vierten Stils.

²²² PPM V (1994) 264–307 s. v. VI 14,20, Casa di Vesonius Primus o di Orfeo (F. Narciso) 284 f. Abb. 33a, 33b.

und Tablinum aus wird er von den beiden Säulen der Portikus gerahmt, das Bild gewissermaßen auf Abstand gehalten²²³.

Er nimmt die gesamte Mittel- und Oberzone ein, dominiert das Bild und mit ihm die dargestellte Natur. Durch seine immense Größe wirkt er auch für denjenigen riesenhaft, der ihn von der Portikus aus in einigem Abstand betrachtet. Indem er aus dem Bild herausblickt, zieht er den Betrachter in das Bild hinein. Seine musikalische ‚Performance‘ zeigt bereits Erfolg: Um Orpheus herum lagern Löwe und Panther, aber auch heimische Tiere wie Wildschweine. Sie sind nicht aggressiv, einige von ihnen blicken wie Orpheus aufmerksam aus dem Bild heraus. Über die Figur des Orpheus wird es möglich, ein monumentales Landschaftsbild vorzuführen und mit exotischen Tieren zu bevölkern²²⁴. In der Mittelzone grenzen nun aber Rahmenlinien zwei ‚geordnet-zivilisierte‘ Gartenbereiche aus dieser ‚wilden‘ Landschaft aus. Diese ‚Kulturgärten‘ sind von Vögeln bevölkert und gewähren einen Ausblick in den Himmel. Herabhängende Girlanden und Oscilla schaffen eine festliche Atmosphäre. Damit stehen auf der Rückwand des Gartens zwei konkurrierende Gartenkonzepte nebeneinander: der geordnete, bepflanzte Fest-Garten einerseits, der exotisch bevölkerte Landschaftsraum andererseits. Sie eröffnen ein Bildspiel, das, wie Bergmann zeigte, immer wieder auf die zentrale Figur des Orpheus zurückführt. Von allen möglichen Standpunkten, nicht nur vom Eingang aus, erhält die Bildwand eine Rahmung durch die vorgelagerte Portikus. Die Säulenstellungen sorgen dafür, dass sich immer wieder Teile des Bildes dem Blick entziehen, die architektonische ‚Rahmung‘ des imaginären Garten-Landschaftsbildes konkret erfahrbar wird²²⁵.

Die Gartenmalereien fungieren als visuelle Erweiterung und Pendant zur realen Bepflanzung des Gartens. Sie eröffnen ein Spiel mit verschiedenen Medialitäten und Realitäten. Indem die Gartenmalerei auf Höhe des Betrachters ansetzt, bietet sie sich als ambientale Decor-Form im engsten Sinn des Wortes an. Zugleich spielt das Medium mit Immersion und Exklusion. Die Gartenbilder simulieren einen begehbaren Raum, oft ist dieser jedoch durch Gitter abgeschrankt und stellt dadurch eine Welt für sich dar²²⁶.

Oeci, Triclinia, Cubicula

Aufenthaltsräume wurden im Unterschied zu den Fauces und Höfen mit einem Decor versehen, der eine intensive Wahrnehmung voraussetzte und mit einem verweilenden Betrachter rechnete. Das Gliederungssystem bediente das Bedürfnis, die vielfältigen Decor-Elemente zueinander und zum umgebenden Raum in Beziehung zu setzen. Dies geschah durch die rahmende Architektur, die im Zentrum meist die Gestalt einer Mittelädikula annahm, durch eine farbliche Rhythmisierung der Felder wie auch durch die Wahl der Sujets. Im Folgenden soll zunächst danach gefragt werden, wie sich das Gliederungssystem der Wände und die Raumformen zueinander verhalten.

Die horizontale und vertikale Dreiteilung der Wandflächen tritt häufig in den Dienst einer Betonung der Wandmitte²²⁷. Insbesondere kleinere Räume weisen somit eine **symmetrische Komposition** auf, die alle vier Raumseiten zusammenschließt und auf eine Differenzierung in Vorraum und Klinenbereich verzichtet²²⁸. In Cubiculum (c) der Casa dei Ceii (I 6,15) entschied man sich auf allen vier Wandseiten für eine Betonung der Mittelachse durch ein herausgehobenes grünes Paneel

²²³ Eristov 2014, 90.

²²⁴ Vergleichbar, wenn auch schlechter erhalten, ist die augusteische Gartenmegalographie an der Rückwand von Garten (13) der Casa di Stallius Eros (I 6,13), s. PPM I (1990) 400–406 s. v. I 6,13, Casa di Stallius Eros (M. de Vos) 405f. Abb. 8. 9; Jashemski 1979, 67. Solche Megalographien werden im vierten Stil zu einer neuen Vorliebe für großformatige Venationes führen. Zum ikonographischen Zusammenhang, mit Listung der Belege, s. Jashemski 1979, 68–73; vgl. Leach 2004, 312.

²²⁵ Bergmann 2008a, 62f.

²²⁶ Im vierten Stil kommen dann Malereien hinzu, die Gartenbilder in einem Fensterausblick zeigen, s. Salvadori 2017, 59.

²²⁷ Bereits Mau 1882, 341–344; vgl. etwa Clarke 1991, 58.

²²⁸ Anguissola 2010, 99f.



Abb. 349: Casa dei Ceii (I 6,15), Cubiculum (c).

mit Bildfeld, das sich von den flankierenden roten Paneelen mit Vignetten (geflügelt-fliegende Figuren) absetzt (**Abb. 349**)²²⁹. Das Zentrum des Raumes besetzt ein quadratischer, geometrischer Mosaikteppich mit breiter Mäanderrahmung, der sich dezentral zum Eingang verhält, jedoch mit allen vier Mittelfeldern korrespondiert.

Je nach Raumzuschnitt und Raumfunktion konnte die Decor-Idee der Axialität auch andere Ausprägungen annehmen. In langrechteckigen Prunkräumen musste das Wandschema auf den langen Seitenwänden in eine Fünfteilung überführt werden, wollte man einen hochrechteckigen Felderzuschnitt beibehalten. So folgen in Triclinium (b) der Casa di Sacerdos Amandus (I 7,7) die Rückwände im Norden und Süden einer Dreiteilung (auch wenn die Seitenfelder durch einen Kandelaber in zwei Felder mit jeweils einer Figur gegliedert sind), während für die Längswände im Osten und Westen eine Fünfteilung mit Mittelbild gewählt wurde (**Abb. 350**)²³⁰. Die rotgrundigen Paneele erzeugen mit dem zentralen, blaugrundigen Mythenbild einen auffälligen Kontrast und verstärken so die Symmetriewirkung. Auch für Cubicula, die eine entsprechend langrechteckige Proportion besaßen, hat man auf eine Fünfteilung zurückgegriffen. Im kleinen Cubiculum (i) der Casa della Parete nera (VII 4,59) gilt dies für die dem Eingang gegenüberliegende, lange Querwand²³¹.

Daneben blieb für Gelage- und Liegeräume eine visuelle Gliederung in einen Vorraum und einen **Klinen- bzw. Alkovenbereich** auch weiterhin beliebt. Üblicherweise wird die Unterteilung an der Wand durch gemalte Stützen hergestellt²³². Im Klinenbereich besitzen häufig alle drei

²²⁹ PPM I (1990) 407–481 s. v. I 6,15, Casa dei Ceii (M. de Vos) 429–431 Abb. 32. 34; Michel 1990, 30–34.

²³⁰ PPM I (1990) 586–617 s. v. I 7,7, Casa del Sacerdos Amandus (V. Sampaolo) 590–606 Abb. 5–25; weiterhin Triclinium (e) der Casa dei Ceii, s. PPM I (1990) 407–481 s. v. I 6,15, Casa dei Ceii (M. de Vos) 442–444 Abb. 53a–54; Oecus (19) der Casa del Citarista; Tablinum (h) der Domus V 3,10, s. PPM III (1991) 929–943 s. v. V 3,10 (I. Bragantini) 932–935 Abb. 4–8; Triclinium (20) der Casa di Gruppo dei vasi di vetro (VI 13,2), s. PPM V (1994) 142–157 s. v. VI 13,2, Casa del Gruppo dei vasi di vetro (V. Sampaolo) 151–155 Abb. 14–23; Triclinium (7) der Domus VII 14,9, s. PPM VII (1997) 686–697 s. v. VII 14,9 (V. Sampaolo) 689 Abb. 6; Triclinium (e) der Casa di T. Dentatius Panthera (IX 2,16), s. PPM IX (1999) 1–40 s. v. IX 2,16, Casa di T. Dentatius Panthera (V. Sampaolo) 19–27 Abb. 33–45; Triclinium (l) der Domus IX 9,d, s. PPM X (2003) 63–92 s. v. IX 9,d (V. Sampaolo) 84–90 Abb. 28–35.

²³¹ Der Raum hatte bereits im späten zweiten Stil ein Paviment erhalten, das anzeigte, dass hier zwei Klinen jeweils zu Seiten des Eingangs, einander gegenüber, aufgestellt waren. Der Eintretende blickt folglich auf eine relativ breite Rückwand (im Osten), s. PPM VII (1997) 93–139 s. v. VII 4,59, Casa della Partete nera o Casa dei Bronzi (M. Staub-Gierow) 104f. Abb. 15. 16; Staub Gierow 2000, 30–34.

²³² Es lassen sich nur sehr vereinzelte Ausnahmen benennen. Im Triclinium (8) der Casa del Bell'Impluvio (I 9,1) stellen Stuckpilaster eine Gliederung in einen Vorraum und einen Klinenbereich her; s. PPM I (1990) 919–941 s. v. I 9,1,



Abb. 350: Casa di Sacerdos Amandus (I 7,7), Triclinium (b), Seitenwand mit mythologischem Mittelbild (Icarus).

Wandseiten jeweils drei Felder, auf denen das Mittelfeld herausgehoben ist²³³. Ein solches Wand-schema mit drei Paneelen im Klinkenbereich und zweien im Vorraum findet sich im Triclinium (f) der Casa di Giasone, eine einheitliche Sockelzone stellt Kohärenz her (Abb. 267). Dadurch entsteht im Klinkenbereich ein ‚Raum im Raum‘.

Die Zahl der im Klinkenbereich und im Vorraum platzierten Paneele hängt unmittelbar vom Raumzuschnitt ab. In Triclinium (t1) der Casa di M. Epidius Sabinus (IX 1,22,29; Plan 21)²³⁴ trennt ein schmaler gemalter Pilaster den dreigeteilten Klinkenbereich mit mittigen, mythologischen Landschaftsbildern von dem relativ knappen Vorraum, der hier nur ein einziges, sehr breites Feld aufweist (**Abb. 351**). Dieses ist durch ein vertikales ‚Decor-Band‘ mit Kandelaber gegliedert, ‚vor‘ dem ein kleines quadratisches Bildfeld mit den Büsten von Ariadne und Bacchus platziert ist. Dadurch ergibt sich ein eigener Decor-Rhythmus: Mit kleinen, quadratischen Bildfeldern im Vorraum korrespondieren große Bildpaneele im Klinkenbereich²³⁵. Aus der spezifischen Raumsituation ergibt sich ein individuelles Decor-Schema.

Casa del Bell'Impluvio (V. Sampaolo) 832f. Abb. 21–24. Im Fall von Triclinium (n) der Caserma dei gladiatori (V 5,3) zeigt nicht nur ein kannelierter Stuckpilaster die Raumgliederung an, sie wird vielmehr auch durch ein räumlich gliederndes Mosaikpaviment aufgenommen; s. PPM III (1991) 1069–1098 s. v. V 5,3, Caserma dei gladiatori (F. P. Badoni – F. Narciso) 1079 Abb. 22; 1082f. Abb. 29–31.

233 Über die im Folgenden besprochenen Triclinia hinaus: Domus V 2,10 mit Triclinium (n), s. PPM III (1991) 830–847 s. v. V 2,10 (V. Sampaolo) 836–838 Abb. 13–17; eine Untergliederung durch eine gemalte Lisene in Triclinium (n) der Domus V 3,10, s. PPM III (1994) 929–943 s. v. V 3,10 (I. Bragantini) 939 Abb. 20; Triclinium (8) der Casa di Sirico (VII 1,25,47), s. PPM VI (1996) 228–353 s. v. VII 1,25,47, Casa di Sirico (I. Bragantini) 240f. Abb. 25. 26; weiterhin Triclinium (l) der Casa di M. Spurius Mesor (VII 3,29), s. PPM VI (1996) 902–942 s. v. VII 3,29, Casa di M. Spurius Mesor (V. Sampaolo) 917f. Abb. 32. 33; 922–924 Abb. 39–41; Zuweisung zum späten dritten Stil bei Barbet 2009, 111. Liste bei Barbet 2009, 133 ist deutlich zu erweitern.

234 PPM VIII (1998) 956–1044 s. v. IX 1,22,29, Casa di M. Epidius Sabinus (V. Sampaolo) 1040f. Abb. 147. 148; Barbet 2009, 130f. Abb. 82; Gallo 2015/16, 47f.

235 Dickmann 1999, 338 betont aufgrund einer durchlaufenden Sockelzone und derselben Höhe der Mittelzone die Einheitlichkeit des Raumes, übersieht dabei jedoch den verschiedenartigen Decor-Rhythmus.

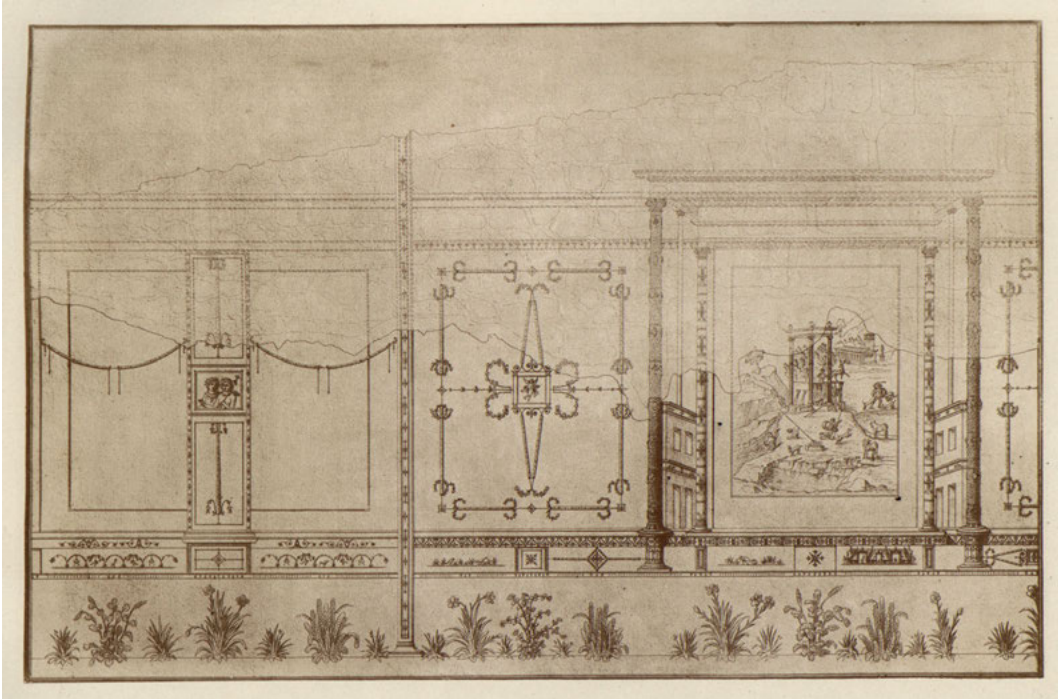


Abb. 351: Casa di M. Epidius Sabinus (IX 1,22.29), Triclinium (t1), Westwand, Rekonstruktion (August Mau).

Langrechteckige und besonders tiefe Räume konnten einer Sechstheilung unterworfen werden, sodass sowohl der Klingenbereich als auch der Vorraum eine Dreiteilung aufweisen. Dies trifft auf Triclinium (8) der Casa del Bell'Impluvio (I 9,1) zu, in dem zwei prunkvolle, in pompejanisch Rot gefasste Putzpilaster den Raum in nahezu gleich große Teile gliedern²³⁶. In Triclinium (11) der Casa del Frutteto (I 9,5; Plan 7; Abb. 329)²³⁷ erhielten sowohl der Klingenbereich als auch der Vorraum eine Mittelädikula, wodurch beide Raumteile gleichartig organisiert sind. Nur im hinteren Raumteil füllen die Ädikulen jedoch Mythenbilder, im vorderen Raumteil sind es fliegende Figuren, sodass über die Wahl der Sujets eine Hierarchisierung eingeführt wird.

Wenn man sich in kleineren Cubicula für eine Untergliederung in Vorraum und Klingenbereich entschied, mussten Lösungen gefunden werden, um ungünstige Felderproportionen zu vermeiden. In dem monochrom weißen Cubiculum (i) der Casa dei Ceii (I 6,15) trennt ein gemalter Pilaster ein ungegliedertes Paneel im Vorraum von einem ungegliederten Paneel im Klingenbereich (**Abb. 352**)²³⁸, allein die Rückwand wurde dreigeteilt. Im Cubiculum (h) der Domus I 11,12 besteht die Orthostatenzone im Vorraum und Klingenbereich aus schwarzen Platten. Im Vorraum fallen sie jedoch etwas schmaler als im Hauptraum aus²³⁹, wodurch sich eine subtile Differenzierung ergibt.

236 Triclinium (8) der Casa del Bell'Impluvio (I 9,1) mit gliederndem Stuckpilaster, s. PPM I (1990) 919–941 s. v. I 9,1, Casa del Bell'Impluvio (V. Sampaolo) 932f. Abb. 21–24.

237 PPM II (1990) 1–137 s. v. I 9,5, Casa dei Cubicoli floreali o del Frutteto (M. de Vos) 46–49 Abb. 68–70b.

238 PPM I (1990) 407–481 s. v. I 6,15, Casa dei Ceii (M. de Vos) 436f. Abb. 45a. 45b; nachträglich in eine Küche umgebaut, s. Michel 1990, 26–30. Abb. 147f.

239 Cubiculum (h) der Domus I 11,12, s. PPM II (1990) 582–592 s. v. I 11,12 (P. Minihero – M. de Vos) 587–591 Abb. 7–12 b; s. auch Barbet 2009, 128f. Abb. 129; Anguissola 2010, 304 Abb. 159; weiterhin Cubiculum (4) der Casa dell'Imperatrice di Russia (VI 14,42), s. PPM V (1994) 409–425 s. v. VI 14,42, Casa dell'Imperatrice di Russia (I. Bragantini) 414 Abb. 10; Cubicula (d) und (f) der Casa annessa alla Casa dell'Efebo (I 7,19), s. PPM I (1990) 750–789 s. v. I 7,19, Casa annessa alla Casa dell'Efebo o di P. Cornelius Tages (M. de Vos) 771f. Abb. 36–39; 778f. Abb. 50a–b; Cubiculum (f) fällt hier so klein aus, dass an den Seitenwänden des Alkovens eine Dreiteilung nur durch einen Rot-Schwarz-Rot-Farbwechsel simuliert werden kann – für ein großes Bildfeld ist nur auf der Rückwand des Cubiculus Platz; weiterhin Cubiculum (m) der Casa di M. Spurius Mesor (VII 3,29), s. PPM VI (1996) 902–942 s. v. VII 3,29, Casa di M. Spurius Mesor (V. Sampaolo) 927–938 Abb. 46–63; Cubiculum (8) der Domus VII 6,28, s. PPM VII (1997) 182–196 s. v. VII 6,28 (V.



Abb. 352: Casa dei Ceii (I 6,15), Cubiculum (i).

Bisher hat sich gezeigt, dass man insbesondere für größere Aufenthaltsräume eine Gliederung in Vorraum und Klinenbereich wählte. Während für die Längswände vielfältige Optionen zur Verfügung standen, um den Decor an die Raumproportionen anzupassen, folgte die dem Eingang gegenüberliegende Rückwand meist einer Dreiteilung. Wenn der Raum allerdings besonders breit ausfiel, wurden auch hier alternative Lösungen gefunden. Im breit gelagerten, relativ kleinen Oecus (q) der Casa del Gallo (VIII 5,2.5) markiert eine Ädikula mit einem monochrom grünen Landschaftsbild das Zentrum der Mittelzone (**Abb. 353**). Zu beiden Seiten ist dieses von drei Feldern (Violett – Rot – Violett) eingefasst, wobei das mittlere, rote Feld durch eine vorgelagerte, dünne Säule geteilt wird. Die Mittelzone bietet in ihrem unteren Teil somit eine regelrecht parataktische Feldersequenz²⁴⁰. Über den seitlichen Feldern war der Übergang zur Oberzone mit jeweils zwei Pinakes besetzt, die Dreier-Ordnung wurde so in eine Zweier-Ordnung überführt. Durch diese Feldergliederung erhält der auf den Garten geöffnete Raum einen sehr kleinteiligen Decor.

Mit Blick auf eine breite Materialbasis bestätigt sich somit die am Beispiel von Triclinium (f) der Casa di Giasone angestellte Überlegung, dass das Wandsystem des dritten Stils in ausgesprochen flexibler Weise an den jeweiligen Raumzuschnitt angepasst wurde. Entweder schuf man vollständig axialsymmetrisch konzipierte Räume oder aber der Klinenbereich wurde als eigenständiger Raumteil inszeniert. In diesem Sinne entwarf die filigrane Scheinarchitektur einen ‚gewichteten‘ Architekturraum.

Sampaolo) 191–193 Abb. 12–15; Cubiculum (z1) der Domus VII 7,2 (hier auch eine Bettvertiefung in der Westwand), s. PPM VII (1997) 224–231 s. v. VII 7,2 (I. Bragantini) 230 Abb. 12. 13; Cubiculum (II) der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3), s. PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 298f. Abb. 179. 180; 306f. Abb. 189–193. Liste bei Barbet 2009, 133 ist hier deutlich erweitert.

240 PPM VIII (1998) 547–566 s. v. VIII 5,2.5, Casa del Gallo (V. Sampaolo – I. Bragantini) 558 Abb. 24; Bastet – De Vos 1979, 27 Taf. 3,5.



Abb. 353: Casa del Gallo (VIII 5,2.5), Oecus (q).

2.4 Wand-Decor und die visuelle Organisation des Raums

Das Decor-System des dritten Stils nimmt, wie sich zeigte, auf den Raumzuschnitt, die Raumachsen, Funktionsbereiche innerhalb eines Raumes und damit auch auf die erwartbaren Betrachtungen Bezug. Dies führt nicht nur zu einer Symmetrisierung des Wandaufbaus, sondern hat auch eine Hierarchisierung der einzelnen ‚Stellen‘ innerhalb der Scheinarchitektur zur Folge. In einem ersten Schritt ist daher danach zu fragen, was dies für die Decor- und Bildordnung bedeutet, in einem zweiten Schritt soll es dann um die Konsequenzen für die Decor-Wahrnehmung gehen.

Aufenthaltsräume und die Hierarchisierung der Decor- und Bildordnung

Indem der Wandaufbau Prinzipien der Symmetrie und Axialität verpflichtet ist, kommt dem Wandzentrum das größte ‚Gewicht‘ zu. Auch Farbrhythmen tragen zur Orientierung und Fokussierung bei. Zugleich führt diese Wichtung zu einer Betonung der Raumrückwand²⁴¹. Durch das strenge, geometrische Gliederungssystem der Räume werden die Bildfelder der Mittelädikulen ebenso wie jene der seitlichen Paneele, der Predella- und Obergeschosszonen in ein klares Bezugssystem eingebunden. Die sich auf den Längsseiten des Raumes einander gegenüberstehenden Bilder sind enger aufeinander bezogen als das Bildfeld bzw. die Bildfelder der Rückwand. Bildformen und Bildinhalte reagieren auf diese Hierarchisierung, zugleich tragen sie ihrerseits zur Wichtung der Wand bei. Großformatige, semantisch komplexe Bilder verleihen der Mittelzone im Wandzentrum zusätzliches ‚Gewicht‘. Sie treten dem Betrachter auf Augenhöhe entgegen und ziehen so die besondere Aufmerksamkeit auf sich. Dieser Effekt wird dadurch verstärkt, dass man auf den seitlich flankierenden Paneelen semantisch weniger dichte ‚Bilder‘ bzw. ‚Ornamente‘ wählte oder sie ganz leer ließ.

²⁴¹ Romizzi 2006, 84f. mit Verweis auf die Casa delle Origini di Roma (V 4, 13).



Abb. 354: Casa del Granduca (VII 4,56), Ostwand von Tablinum (11); Rekonstruktion (Wilhelm Zahn).

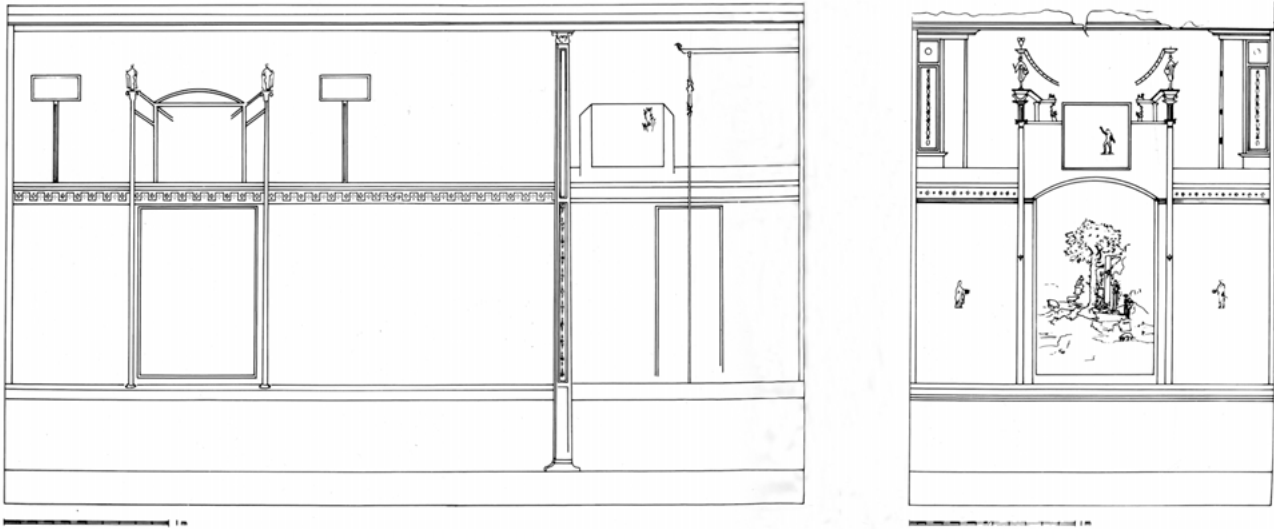
Im Tablinum (h) der Casa di Marcus Lucretius Fronto (Abb. 288)²⁴² werden die Mythenbilder im Wandzentrum von nicht-narrativen Landschaftspinakes in den Seitenfeldern flankiert. Im Triclinium (b) der Casa del Sacerdos Amandus (I 7,7) sind mit den zentralen Mythenbildern auf den seitlichen Paneelen schwebende oder stehende Einzelfiguren kombiniert (Abb. 350)²⁴³, die den Seitenfeldern eine schwebende ‚Leichtigkeit‘ verleihen²⁴⁴. Auf der Ostwand von Tablinum (11) der Casa del Granduca (VII 4,56) wird das zentrale mythologische Bildfeld mit der Schleifung der Dirke seitlich von schwarzen Paneelen flankiert, die eine ornamentale Füllung erhalten haben (**Abb. 354**)²⁴⁵. Sie werden durch einen breiten, in sich noch einmal ornamentierten Streifen halbiert, auf den diagonal gesetzte Stäbe zulaufen, die von Blattgirlanden umwunden werden. Die

²⁴² s. o. S. 375–386.

²⁴³ PPM I (1990) 586–617 s. v. I 7,7, Casa del Sacerdos Amandus (V. Sampaolo) 590 f. Abb. 5; 593 Abb. 9.

²⁴⁴ Mit Blick auf Stillleben stellt Squire 2017, 209 f. eine solche Hierarchisierung infrage, argumentiert jedoch nicht mit dem visuellen System, sondern mit dem aus den Bildern extrahierten künstlerischen Wert: „If many scholars have consequently judged ‚still lifes‘ an ‚inferior‘ sort of painterly subject, they have also assumed a hierarchical distinction between the realms of figure and ornament (no less than between peripheral frame and central panel); in doing so, there has been a tendency to undervalue the subtle interplay of different representational elements, thereby overlooking the complex framing of these issues within the larger cultural and representational frameworks of Roman fresco-painting.“ Tatsächlich argumentiert Squire jedoch selbst vom Einzelbild aus, und nicht mit Blick auf das Wandsystem.

²⁴⁵ PPM VII (1997) 44–62 s. v. VII 4,56, Casa del Granduca (M. Staub-Gierow) 52–55 Abb. 17–19; Bastet – De Vos 1979, 55 f.; Staub-Gierow 1994, 30–32.



Seitenfelder können aber auch wie im Cubiculum (g) der Casa di Marcus Lucretius Fronto (Abb. 308–309) oder im Cubiculum (d) der Casa annessa alla Casa dell'Efebo (I 7,19) leer bleiben und auf diese Weise den mythologischen Mittelbildern zusätzliches Gewicht verleihen²⁴⁶. Im letztgenannten Fall handelt es sich um ausgesprochen kleinformatige quadratische Bildfelder, deren Figuren in reicher Polychromie auf schwarzem Grund angegeben sind. Sie suggerieren damit den Eindruck eines kostbaren Pinax, wobei die schwarzen, leeren Seitenfelder die Hintergrundfarbe des ‚Pinax‘ wieder aufnehmen.

Die Mittelbilder müssen nicht notwendigerweise Mythenbilder zeigen, in das Zentrum können auch Landschafts- oder Genrebilder rücken. Auf der Rückwand von Cubiculum (f) der Casa annessa alla Casa dell'Efebo (I 7,19) rahmt eine Ädikula eine Sakrallandschaft, seitlich treten Musen-Vignetten hinzu (Abb. 355)²⁴⁷. In Cubiculum (4) der Casa dei Quadretti teatrali (I 6,11) ist die gerahmte Landschaftsdarstellung im Zentrum auf den seitlichen Feldern mit Siegpriisen für athletische Agone kombiniert²⁴⁸. Im Triclinium (H) der Domus VI 16,36.37 hebt eine Ädikula eine Genreszene (Bankett und poetischer Agon)²⁴⁹ im Wandzentrum hervor (Abb. 356). Die Kränze auf den Seitenfeldern rahmen das Geschehen und tragen dazu bei, dem Triclinium eine festliche Atmosphäre zu verleihen. In den späten dritten Stil gehört das riesige Tablinum (7) der Casa del Bell'Impluvio (I 9,1), dessen zentrale Ädikula mit Landschaftsdarstellung seitlich von einem perspektivischen Durchblick in Portiken hinein umgeben ist²⁵⁰.

In einigen seltenen Fällen wird die Wandmitte durch eine Nische oder ein Fenster besetzt. In der Exedra (47) der Casa delle Vestali (VI 1,7) handelt es sich um eine Konchennische²⁵¹, die mutmaßlich für die Aufstellung von Skulpturen genutzt wurde.

Die Hierarchisierung der Wand erstreckt sich nicht nur auf die Mittelzone, in der das zentrale Feld gegenüber den seitlichen herausgehoben wird. Auch in Bezug auf die Vertikale wird das

Abb. 355a–b: Casa annessa alla Casa dell'Efebo (I 7,19), Cubiculum (f); Rekonstruktion der Nord- und Ostwand (Mariette de Vos).

²⁴⁶ PPM I (1990) 750–789 s. v. I 7,19, Casa annessa alla Casa dell'Efebo o di P. Cornelius Tages (A. de Vos) 772f. Abb. 37f.

²⁴⁷ PPM I (1990) 750–789 s. v. I 7,19, Casa annessa alla Casa dell'Efebo o di P. Cornelius Tages (A. de Vos) 783f. Abb. 57; Anguissola 2010, 101.

²⁴⁸ PPM I (1990) 361–396 s. v. I 6,11, Casa dei Quadretti teatrali (M. de Vos) 391–393 Abb. 53–58.

²⁴⁹ PPM V (1994) 981–995 s. v. VI 16,36.37 (V. Sampaolo) 987–993 Abb. 11–20.

²⁵⁰ PPM I (1990) 919–941 s. v. I 9,1, Casa del Bell'Impluvio (V. Sampaolo) 929–931 Abb. 16–20; vgl. Fuchs 1956, bes. 17f.

²⁵¹ PPM IV (1993) 4–49 s. v. VI 1,7, Casa delle Vestali (I. Bragantini) 43 Abb. 74; 44f. Abb. 78.

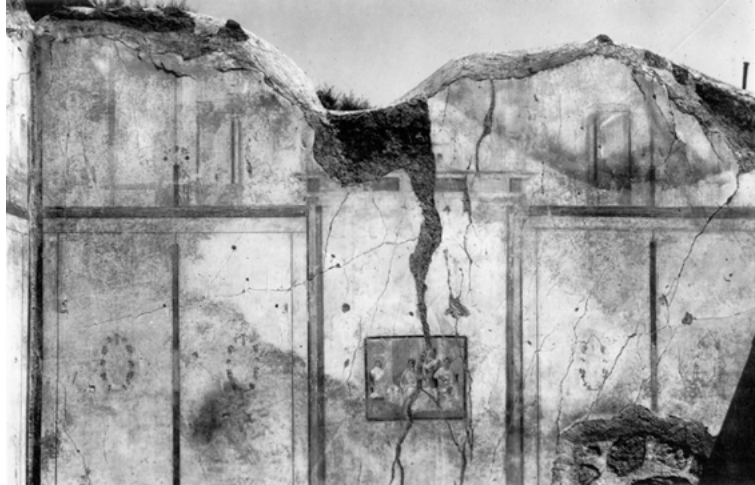


Abb. 356: Domus VI 16,36.37, Triclinium (H), Ostwand.

Wandzentrum betont – die Mittelzone hebt sich von der Sockel- und Predellazone sowie der Oberzone ab. Im Tablinum (h) nimmt die Sockelzone ein eingezäunter Garten ein, in der Oberzone wird ein perspektivisch konzipierter Architekturraum entfaltet. Eine vergleichbare thematische Aufladung der ‚Randzonen‘ ist auch sonst zu beobachten. Für den Sockel wurden häufig geometrische Gliederungsmotive oder Pflanzen bzw. Gartendarstellungen gewählt, während sich in der Oberzone – letztlich in der Tradition des zweiten Stils – ein Architekturprospekt öffnet. Während die Sockelzone ‚naturhaft‘ konzipiert ist, erscheint die Mittelzone als eigentliche ‚Bildzone‘, die Oberzone als ‚Architekturzone‘. Auch diese generelle Ordnung wird jedoch vielfach durchbrochen. Sockel- und Oberzone können ihrerseits für die Präsentation von Bildern genutzt werden. Diese an die Randzonen verlagerten Bildelemente zeichnen sich jedoch meist durch eine schwächere Bild-dichte aus.

Diese Hierarchisierungen können in Abhängigkeit von der Zeitstellung des Raumes, vom Ausstattungsaufwand sowie von den intendierten Blicksituationen unterschiedlich ausfallen. Immer jedoch bestätigt sich die Vorstellung, dass Mythenbilder an oberster Stelle der Decor-Hierarchie stehen. Bei allen anderen Darstellungsinhalten – Pinakes, Landschafts- und Gartenbilder, ‚Stilleben‘ und Einzelfiguren bzw. -motive – entscheidet die Präsentationsform (Rahmung/Nicht-Rahmung; Größe; Farbigkeit, Platzierung, Repetition) über den ‚Stellen-Wert‘.

Die axiale Decor-Ordnung, mit der eine hierarchisierte Bildordnung einherging, ist in einzelnen Fällen gezielt unterlaufen worden, um **andersartige Effekte** herzustellen. So hat man in manchen Aufenthaltsräumen einen stärker parataktisch organisierten Decor bevorzugt, wie er in Höfen beliebt war. Beispielhaft zeigt sich dies an Raum {26} im Obergeschoss der Casa del Moralista (III 4,2; **Abb. 357**). Auf der Südwand werden alle drei Felder von gerahmten Bildern besetzt. Auch wenn das zentrale Bild größer ausfällt und dadurch hervorgehoben ist, wirkt der Raum durch die parataktische Präsentation von gerahmten Bildern. Die Bildinhalte reagieren auf diese Präsentationsform. Im Wandzentrum ist ein dionysischer Thiasos dargestellt, zu dem auf der Seite die Darstellung eines Satyrs hinzutritt, der eine schlafende Mänade aufdeckt; das zweite seitliche Bild ist nicht erhalten²⁵². Man darf wohl eine ‚Sequenz‘ dionysischer Themen voraussetzen.

²⁵² PPM III (1991) 406–434 s. v. III 4,2, Casa del Moralista o di C. Arrius Crescens (I. Bragantini) 432–434 Abb. 44–46.

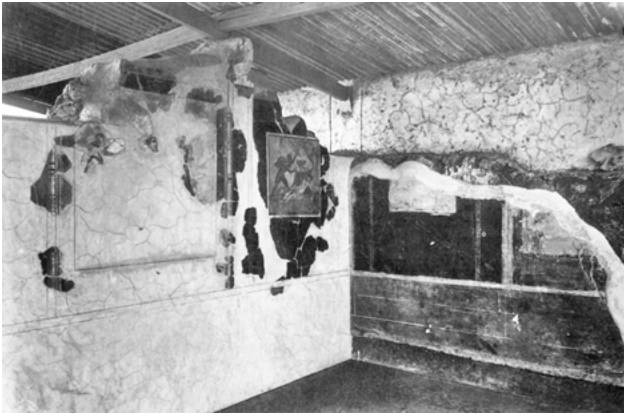


Abb. 357: Casa del Moralista (III 4,2), Raum {26} im Obergeschoss, Süd- und Westwand.



Abb. 358: Caserma dei gladiatori (V 5,3), Triclinium (n).

Eine eigenwillige Bildordnung wurde für den Klinenbereich des im Kandelaberstil ausgemalten Tricliniums (n) der Caserma dei gladiatori (V 5,3) gewählt (**Abb. 358**)²⁵³. Allein auf der Rückwand ist das zentrale Paneel durch ein Bildfeld mit Landschaftsdarstellung betont, während die seitlichen Felder von herabhängenden Girlanden gefüllt sind. Auf den Längsseiten des Raumes ist das Schema umgekehrt. Vor dem mittigen Paneel hängt eine Girlande, während in den Seitenfeldern stehende Figuren dargestellt sind. Durch diese Inversion ergibt sich im Klinenbereich ein eigener Rhythmus. Auf das Landschaftsbild im Zentrum folgen seitlich Girlanden, dann – über Eck –

²⁵³ PPM III (1991) 1069–1098 s. v. V 5,3, Caserma dei gladiatori (F. P. Badoni – F. Narciso) 1086 Abb. 39; 1092f. Abb. 50.

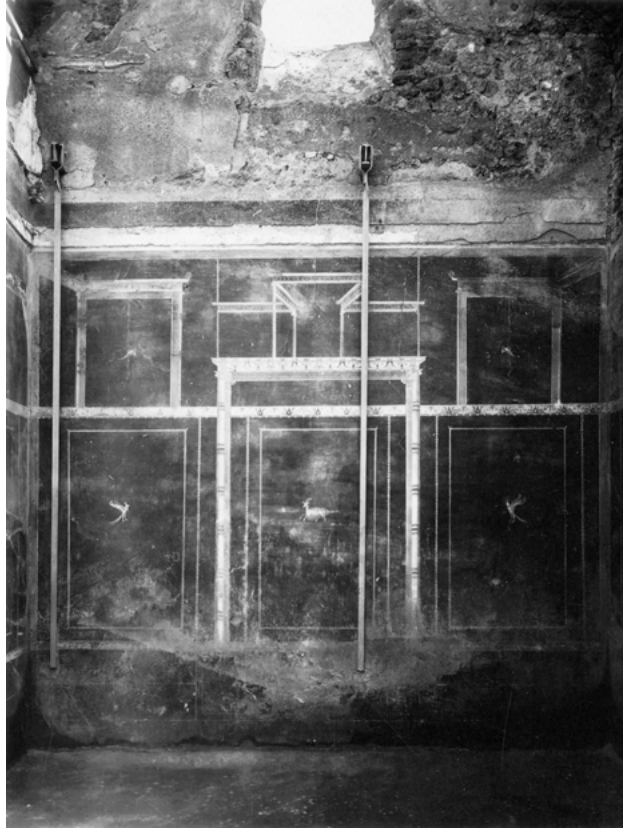


Abb. 359: Casa detta di Trebius Valens (III 2,1), Triclinium (d), Südwand.

Bildfiguren, dann wieder eine Girlande und wieder eine Bildfigur. Es entsteht folglich ein ganz auf das Bild der Rückwand ausgerichteter Rhythmus, der auch die Seitenwände einschließt.

Wenn Bildlichkeit massiv zurückgenommen wird, stellt sich ein nochmals andersartiger Effekt ein. Dies konnte bereits für die Bebilderung von Atrien und Peristylungängen beobachtet werden, bisweilen findet sich diese Decor-Form aber auch in Aufenthaltsräumen. Triclinium (d) der Casa detta di Trebius Valens (III 2,1) weist einen monochrom schwarzen Decor auf (**Abb. 359**)²⁵⁴. Auf einen Sockel folgt eine dreigeteilte Mittelzone mit Tiervignetten. Mit dem Verzicht auf komplexe Bilder kommt der weißen Ädikula-Architektur mit ihrer feinen Ornamentierung eine gesteigerte Aufmerksamkeit zu, während über die Vignetten-,Ornamente‘ eine parataktische Wahrnehmung der Wand befördert wird.

Einer eigenen Ausstattungslogik folgen Räume, die nicht als Pinakotheken, sondern als **Gartenräume** entworfen wurden²⁵⁵. In diesen Fällen suggerierten Gartenmalereien auf allen Wandseiten, dass sich die Raumnutzer im Freien befänden²⁵⁶. Mit den Cubicula (12) (**Abb. 360**) und (8) (**Abb. 361**) besitzt die Casa del Frutteto (I 9,5; Plan 7) gleich zwei solche Räume – einer davon am Atrium, der andere am Peristyl. In beiden Räumen sind die Wände durch filigrane Architekturen in Felder gegliedert²⁵⁷, durch die Interkolumnien blickt man auf einen regelhaft bepflanzten Garten, der zusätzlich durch (Bild-)Objekte ‚kultiviert‘ ist. Das Wandzentrum wird durch die Bildobjekte nur subtil hervorgehoben.

²⁵⁴ PPM III (1991) 341–391 s. v. 2,1, Casa detta di Trebius Valens (I. Bragantini) 350f. Abb. 12.

²⁵⁵ De Carolis 1992, 30 zählt in Pompeji im Ganzen acht Fälle, während für 43 Peristyle/Viridaria eine entsprechende Ausmalung bezeugt ist.

²⁵⁶ Bei Varro rust. die Gegenüberstellung von *oporothecae* und *pinacothecae*.

²⁵⁷ Salvadori 2017, 44.



Abb. 360: Casa del Frutteto (I 9,5), Cubiculum (12), Decke.



Abb. 361: Casa del Frutteto (I 9,5), Cubiculum (8), Rückwand.

In Cubiculum (8) folgt auf eine durch geometrische Linien dreigeteilte schwarzgrundige Sockelzone mit Pflanzen eine dreigeteilte Predella, die einen Gartenzaun vorstellt und dadurch Distanz schafft (Abb. 361)²⁵⁸. Der Garten ist nicht betretbar, der Betrachter wird auf Abstand gehalten. ‚Dahinter‘ entwickelt sich in der Mittelzone ein durch Säulchen in Felder gegliederter Garten, der durch Bildobjekte ‚hierarchisiert‘ wird. Auf der Nordwand sind in jedem Feld großformatige Bildobjekte platziert – im Raumzentrum ist es ein Pinax auf einem Marmorständer mit der Darstellung von Bacchus und Ariadne, in den Seitenfeldern statuenhafte, ägyptisierende, stehende und sitzende Figuren²⁵⁹. Die Bildobjekte werden von einem dicht sprießenden, symmetrisch organisierten Pflanzenwuchs hinterfangen, hinter dem man in den blauen Himmel blickt. Der Detailreichtum, mit dem die Pflanzen angegeben werden, erlaubt es dem Betrachter, sie botanisch zu bestimmen²⁶⁰. In der Oberzone der Rückwand tragen die gliedernden Säulen Pinakes mit ägyptisierenden Opferszenen. Es treten weitere Motive hinzu, die in unterschiedliche materiell-kulturelle und naturhafte Kontexte verweisen: Masken und Gefäße, Oscilla, aber auch Vögel. Während Bacchus und Ariadne auf dem ‚zentralen‘ Pinax erscheinen, sind die ägyptischen Themen ‚marginalisiert‘ – in Gestalt von Statuen auf den Seitenfeldern, auf Pinakes versetzt in die Oberzone. In Cubiculum (8) wird folglich ein kohärenter und homogen wirkender Gartenraum entworfen, der durch seine Architektur und die darauf bezogenen Bildobjekte eine gewichtete Struktur erhält. Kultur und Natur²⁶¹, fremd und eigen, werden in ein ‚System‘ gebracht.

Am Beispiel von Cubiculum (12) wird deutlich, wie die Decke eine solche Bild-Raum-Erfahrung weiter verdichten kann: Vor schwarzem Hintergrund wird ein richtiggehendes Blütenmeer entfaltet (Abb. 360). Durch den Decor werden die Innenräume zum Außenraum, die Heterotopie²⁶² des Gartens wird in den Raum eingeholt. Das Gartenbild wird zur ‚Umgebung‘, ohne jedoch betretbar zu sein.

Raum, Wandsystem, Bilder und wahrnehmender Betrachter

Die Diskussion der Wandlösungen hat offengelegt, dass das Raumvolumen, das Gliederungssystem der Wand, die Formen der Bildpräsentation und die Bildinhalte in Abhängigkeit voneinander gewählt wurden. Der auf verschiedenen Skalen entfaltete Zusammenhang von Architektur und Decor legt nahe, dass die Decor-Strategien bestimmte Wahrnehmungsformen stimulieren sollten.

Indem die Bilder nicht mehr am Boden, sondern an der Wand erscheinen, von filigranen Rahmen umgeben, entsteht der Eindruck einer Pinakothek oder aber eines virtuellen Gartenraumes. Nicht alle Bilder einer Wand stehen jedoch gleichermaßen ‚im Fokus‘, da sich die Bilder in ihrer **Anbringungshöhe** unterscheiden. Einige befinden sich auf Kniehöhe, andere hoch über den Köpfen der Betrachter. Privilegiert sind naheliegender Weise jene auf Oberkörperhöhe, in der Mittelzone der Wand. An diesem herausgehobenen Ort sind die großen zentralen, meist mythologischen Bildfelder platziert. Sie werden zum Gegenüber ihrer Betrachter, der ihnen ‚auf Augenhöhe‘ entgegentritt. Die anderen, tiefer oder höher angebrachten Bilder nimmt er entweder nur oberflächlich wahr oder aber er muss seine Haltung der Bildplatzierung anpassen, etwa in die Hocke gehen, um die Bilder gut sehen zu können.

Die axialsymmetrische Platzierung der Mittelbilder lädt zu einer vergleichenden Betrachtung ein. Dabei ist die **soziale Aneignung eines Aufenthaltsraums** in Rechnung zu stellen, aus der

²⁵⁸ PPM II (1990) 1–137 s. v. I 9,5, Casa dei Cubicoli floreali o del Frutetto (M. de Vos) 16–31 Abb. 25–43.

²⁵⁹ Jashemski 1979, 74 schließt aus den repräsentierten Bildwerken methodisch unzulässig auf die religiöse Haltung des Hausbesitzers; zur ‚Gartenausstattung‘ Salvadori 2017, 54 f.

²⁶⁰ Leach 2004, 125 als „catalogue of species or a conversation piece“.

²⁶¹ Zu den Objekten schreibt Bergmann 2018a, 291, dass sie „showcased a state-of-the-art cultivation in the early Empire, when Egyptianizing motifs and Nilotic landscapes became standard features in garden displays.“

²⁶² So Anguissola 2010, 107.

sich Asymmetrien ergeben. Bei Cubicula mit rückwärtig aufgestellter Kline blickt allein der Eintretende auf das ‚zentrale‘ Mythenbild, während die Liegenden diesem den Rücken zukehren. In einem Triclinium ist für die Klinennutzer jeweils das hinter ihnen platzierte Bild unsichtbar. Insbesondere in Cubicula und Triclinia mit visuell abgesetztem Klinenbereich stehen die Klinen unmittelbar vor den Bildpaneelen, sodass die Lagernden immer einen Teil des Bildes verdeckt haben müssen. Detaillierte komparative Analysen der Mittelbilder setzen einen unmöblierten, unbevölkerten Raum und einen am Eingang stehenden Betrachter voraus²⁶³. Geht man aber von einer aktiven Nutzung des Raumes aus, so können die Mythenbilder nicht immer in vollem Umfang sichtbar gewesen sein, ihre Ikonographie damit auch nicht im Detail verständlich. Dennoch muss eine intensive Analyse von Bild-Ensembles nicht an der Realität vorbeigehen: Bildinhalte können selbst, wenn sie nicht für alle einsehbar waren, durch die Kommunikation der Anwesenden geteilt worden sein. Die Bilder können die Klinennutzer auch dazu eingeladen haben, ihren Platz zu verlassen, auf die Darstellungen ‚zuzugehen‘, sich im Raum zu bewegen, um die Ensembles einer vergleichenden Analyse zu unterziehen.

Neben der Platzierung stellt die **Größe der Bildelemente** einen entscheidenden Faktor für die Wahrnehmung dar. Der Ort der Präsentation innerhalb des Wandsystems sagt per se noch nichts über die Bildgröße aus. Im prunkvollen Triclinium (f) der Casa di Giasone oder auch im Oecus (19) der Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28; Plan 5) nehmen die Mittelbilder riesige Maße an und sind hoch über den Köpfen der Betrachter platziert, sodass sie von allen Raumteilen aus bis in ihre Details erkennbar sind²⁶⁴. In kleinen Cubicula hingegen können Mittelbilder die Größe von Pinakes annehmen, die eine besondere Nahsicht einfordern. Eines von beliebig vielen Beispielen wäre Cubiculum (c) der Casa di Marcus Lucretius Fronto (Abb. 303–305). Folglich sind auch Raumgrößen und die Größen der Mittelbilder aufeinander bezogen. In großen Räumen sind Mittelbilder auf eine relative Fernsicht kalkuliert, während sie in kleinen Räumen die Größe von Kabinettstücken annehmen. Eine verbindliche Regel stellt dies jedoch nicht dar. In dem mittelgroßen Triclinium-Cubiculum (20) der Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28; Plan 5) besitzen die Bilder im Verhältnis zum Raum ausgesprochen große Maße (Abb. 366)²⁶⁵.

Darüber hinaus ist für die ‚Präsenz‘ des Bildes die **Figurengröße** entscheidend. Während sie auf Landschaftsbildern zur Staffage der Szenerie werden und auf Pinakes schon durch das Bildformat klein ausfallen, können sie auf Mythenbildern ganz in den Vordergrund rücken²⁶⁶. In diesem Fall ist der Betrachter mit ‚großen‘ Akteuren konfrontiert, die sich geradezu in den Raum drängen, eine hohe Präsenz entfalten und mit dem Betrachterkörper konkurrieren. Die verschiedenen Bilder eines Raumes können folglich auch mit verschiedenen Figurengrößen operieren. Im Tablinum (h) der Casa di Marcus Lucretius Fronto beherrschen die mythischen Protagonisten die Mittelbilder, während die rahmenden Landschaftspinakes von geradezu ‚verschwindend‘ kleinen Figuren bevölkert werden. In Triclinium (b) der Casa del Sacerdos Amandus (I 7,7)²⁶⁷ treten neben

²⁶³ Strocka 2007, 302 geht indes recht pauschal von weitgehend ‚leeren‘, d.h. spärlich möblierten Räumen aus, in denen ein freier Blick auf die Wände möglich gewesen sei. Gerade für die Aufenthaltsräume lässt sich diese zu pauschale Ausgangsthese jedoch spezifizieren.

²⁶⁴ PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5,18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 693–697 Abb. 35–38; PPM I (1990) 117–177 s. v. I 4,5.25, Casa del Citarista (M. de Vos) 146f. Abb. 51. Eine Rekonstruktion bei Bergmann 2014, 79 Abb. 9. Allerdings werden die Dimensionen darin gerade nicht erfahrbar, weil das Betrachterauge knapp über dem Boden platziert ist.

²⁶⁵ PPM I (1990) 117–177 s. v. I 4,5.25, Casa del Citarista (M. de Vos) 149–153 Abb. 54–61; vgl. Rekonstruktion bei Bergmann 2014a, Abb. 10.

²⁶⁶ Ausführlich zu den Gestaltungsoptionen von Mythenbildern, s. u. S. 447–454.

²⁶⁷ Bei dem vierten Bild, Hercules bei den Hesperiden, nehmen die Figuren eine prominente Rolle ein. Es handelt sich um die besonders betonte, dem Eingang gegenüberliegende Nordwand des Raumes. Entweder wird die Figurengröße als Mittel der Wandakzentuierung eingesetzt, oder aber – so vermutet bei Valeria Sampaolo (PPM I (1990) 586–617 s. v. I 1,7, Casa del Sacerdos Amandus (V. Sampaolo) 587) – es handelt sich um eine Erneuerung im vierten Stil. Da sich die Figurenzeichnung deutlich von den anderen Bildfeldern unterscheidet, ist Sampaolos Annahme zuzustimmen. Der visuelle Effekt der Betonung der Nordwand ergab sich erst mit Erneuerung des Hercules-Bildes.

die mythologischen Landschaftsbilder mit ihren kleinen Akteuren in den seitlichen Paneelen Vignetten mit isolierten Einzelfiguren. Während die Protagonisten auf den Mythenbildern jedoch in einen Handlungsrahmen eingebunden sind, erhalten sie auf den Seitenpaneelen eine geradezu ornamenthafte Wirkung²⁶⁸. Die Figurengröße hat damit wie auch die Kontextualisierung der Akteure einen nachhaltigen Einfluss auf die Betrachtungsintensität und die Aufmerksamkeit des Betrachters.

Nicht zuletzt erzeugen die **Bildinhalte** selbst spezifische Wahrnehmungshaltungen. Mythenbilder fordern aufgrund ihrer narrativen Dichte eine höhere Betrachtungsintensität ein als beiläufig wahrnehmbare Architektur- und Landschaftsbilder oder Vignetten von geflügelten Gestalten. Insbesondere Mythendarstellungen bieten sich für ein Eintauchen in das Bild an. Der Betrachter vermag das Verhältnis zum erzählten Mythos auszuloten, sich auf die Erzählstrategien einzulassen oder über die Verbindung zwischen den Mythenbildern eines Raumes nachzudenken (s. u.).

Kleinformatige Landschaftsbilder wie die Pinakes im Tablinum der Casa di Marcus Lucretius Fronto sowie Landschaftsvignetten führen die Landschaft aus einer Vogelperspektive vor²⁶⁹. Dieser (unwirkliche) Standpunkt erlaubt einen ‚Überblick‘, der Betrachter kann sich dem Ausblick aus der Distanz hingeben. Dies befördert eine beiläufige, überblicksartige Wahrnehmung. Häufig sind diese Bilder mit Architekturen, darunter villenartige Anlagen oder Heiligtümer, mit Kultmalen sowie wie mit winzigen Menschenfiguren angereichert, die es erlauben, sich länger im Bild zu verlieren. Landschaftselemente – Bäume und Sträucher – entwickeln sich ‚freier‘ als in den eingezäunten Gärten. Bilder spielen so mit Nähe und Distanz, flüchtiger und intensiver Wahrnehmung.

Vollständig als Gartenräume²⁷⁰ ausgemalte Cubicula wie jene der Casa del Frutteto (I 9,5), die den Betrachter allseitig auf Höhe des Oberkörpers und über Kopfhöhe umgeben, bieten ihm eine Immersion in das Naturambiente an. Er nimmt den Garten auf Augenhöhe und über dem Kopf wie einen realen Naturraum wahr. Pflanzen sind in hoher Detailtreue wiedergegeben, die in den Garten integrierten Bildobjekte sind als ‚reale‘ Gartenausstattungen denkbar. Der Garten ist aber architektonisch gefasst, durch Säulen gegliedert, und der Betrachter wird durch Zäune ‚auf Abstand‘ gehalten. Durch die parataktische Ordnung der ‚Ausblicke‘ gewinnt der Garten eine bildhafte Dimension. Die Garten-Fiktionen eröffnen so ein Spiel mit Nähe und Ferne, mit Zugänglichkeit und Abgeschlossenheit, mit Bild und Realität.

Wird ein Garten als geometrisch eingezäunte, menschenleere Grünfläche in Vogelperspektive gezeigt, ist die Distanz weiter gesteigert, die Gartenidee zugleich einer Abstraktion zugeführt. Häufig werden solche Garten-Axonometrien wie im Tablinum der Casa di Marcus Lucretius Fronto in der Sockelzone vor schwarzem Grund gezeigt, sodass der Betrachter tatsächlich von oben auf sie hinunterblickt. Sie können aber auch in der Oberzone angebracht sein, sodass der Betrachterblick und die Bildperspektive einander zuwiderlaufen²⁷¹.

Wieder anders fällt das Betrachterangebot von ‚Stilleben‘ aus, die ihre (unbelebten wie auch belebten) Gegenstände in Aufsicht zeigen. Allerdings werden die Objekte in Realgröße oder, je nach Anbringungsort, in erheblich gesteigerter Größe repräsentiert. Sie sind für den Betrachter zum Greifen nah und laden so zu einer ästhetisch aufgeladenen Detailbetrachtung ein. Die zahllosen figürlichen Bild-Ornamente, mit denen Wände dritten Stils aufgeladen sind, erlauben schließlich gleichermaßen eine oberflächliche Wahrnehmung wie ein Verlieren im Detail.

Raumgröße, Bildgröße, Präsentationsform, Figurengröße, Bildinhalt und Betrachterhaltung bedingen sich folglich gegenseitig. Vor allem aber ist für die Form der Wahrnehmung die **Dichte an Decor-Elementen** in Rechnung zu stellen. Besitzt ein Raum nur wenige gegenständliche Darstellungselemente wie etwa das Atrium der Casa di Marcus Lucretius Fronto, so fallen diese

²⁶⁸ Zum Aspekt der Schwerelosigkeit schwebender Figuren in der Wandmalerei, s. Augris 2017.

²⁶⁹ Bergmann 2018a, 282f.

²⁷⁰ Bergmann 2018a, 287–293.

²⁷¹ Bergmann 2018a, 279.

stärker ins Auge. Im geradezu überladenen Tablinum (h) desselben Hauses konkurrieren jedoch zahlreiche Bildelemente miteinander.

Zusammenfassend zeigt sich, dass die Decor-Räume durch die jeweiligen Gestaltungsstrategien bestimmte Wahrnehmungsformen stimulieren. Mythenbilder werden gezielt ‚in den Fokus‘ gerückt, drängen sich für eine vergleichende Wahrnehmung auf. Allerdings kann der Betrachter auf die vielfältigen Wahrnehmungsoptionen und -angebote in ganz unterschiedlicher Weise einsteigen. Überblickt er einen Raum wie das Tablinum der Casa di Marcus Lucretius Fronto als Ganzes, werden die zahlreichen Bildelemente zu Ornamenten. Lässt er sich auf eine intensive Wahrnehmung einzelner ‚Darstellungen‘ ein, vermag er ihnen den Status von Bildern zu verleihen. ‚Bild‘ und ‚Ornament‘ sind folglich zwar durch die Gestaltungsform vorstrukturiert, aber durch die Wahrnehmungshaltung modellierbar.

2.5 Mythenbilder: Erzählstrategien und Wahrnehmungsoptionen

Mit den Mythenbildern soll im Folgenden ein Darstellungselement näher betrachtet werden, das sich aufgrund seiner erzählerischen Komplexität für eine besonders intensive Betrachtung anbietet. Das Verhältnis von Bild und Text konnte sich sehr unterschiedlich ausnehmen²⁷². Dabei wird das narrative Potential durch die Bildkomposition vorstrukturiert: Mythologische Landschaftsbilder platzieren das Geschehen in einer Landschaft, sodass die mythischen Protagonisten wie die Figuren in ‚reinen‘ Landschaftsbildern ausgesprochen klein ausfallen, während ‚Figurenbilder‘ die mythischen Protagonisten in den Vordergrund rücken.

Mythologische Landschaftsbilder nutzen den Landschaftsraum, um verschiedene Episoden der Mythenerzählung in einem Bild zu ‚montieren‘²⁷³. Im Triclinium (EE) der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3)²⁷⁴ hat das große Mythenbild (2,44 × 1,54 m) in der Mittelädikula der Ostwand die Bestrafung der Dirke zum Thema (**Abb. 362**). Der ausführlich geschilderte Landschaftsraum gliedert verschiedene Episoden ein und derselben Erzählung. Das Zentrum des Bildes wird von einem ländlichen Bacchus-Heiligtum mit archaischer Bacchus-Statue dominiert. Dieses ruhige Bildmotiv schafft einen ambientalen, sakralidyllischen Rahmen für das dramatische Geschehen, steht aber nicht unmittelbar damit in Beziehung. Am linken Bildrand, vor dem Bacchus-Heiligtum, führt Dirke eine Gruppe von Bacchantinnen an, während sie von Zethus und Amphion ergriffen wird. Am rechten Bildrand vollzieht sich die Bestrafung; Dirke ist bereits an einen wild springenden Stier gebunden, von dem sie zu Tode geschleift werden wird. Es bleibt dem Betrachter überlassen, die Verbindung zwischen den beiden ‚herausgegriffenen‘ Szenen herzustellen – der wenig prägnanten Kultszene und der Schlüsselszene der Schleifung. Im Bildhintergrund wird der Betrachter in eine sakralidyllische Welt mit Hirten und Hunden entführt. Die Landschaftsdarstellung, die für den erzählten Mythos weitgehend irrelevant ist, tritt in den Dienst einer visuell-räumlichen Gliederung des mythischen Geschehens.

²⁷² Die anhand griechischer Bildwerke entwickelte Terminologie synoptisch/monoszenisch/kontinuierend führt hier nur bedingt weiter; s. Robert 1881; Wickhoff 1912, 9–17; Weitzmann 1947; Snodgrass 1982; ein Überblick zur Forschungsgeschichte bei Schörner 2014, 356–359; zu visuellen Narrationen im römischen Kontext, s. Brilliant 1984, dessen Interesse jedoch weniger der narrativen Ausgestaltung des Einzelbildes, sondern den Bildkombinationen gilt.

²⁷³ Allgemein Dawson 1965; konkret Bergmann 1999, 89.

²⁷⁴ PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 256 Abb. 115; das Bild ist ausführlich diskutiert bei Leach 1986.



Abb. 362: Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3), Mythenbild der Ostwand von Triclinium (EE): Bestrafung der Dirke.

Der durch Landschaftselemente strukturierte Erzählraum kann auch dazu eingesetzt werden, unterschiedliche inhaltliche Ausdeutungen eines Mythos zueinander in Beziehung zu setzen. Ein besonders prägnantes Beispiel ist die Darstellung von Mars und Rhea Silvia im Triclinium (R) der Casa delle Origini di Roma (V 4,13; **Abb. 363**)²⁷⁵. Mars steigt im Stil eines Liebhabers zur schlafenden Rhea Silvia herab – das Bild wird als Thematisierung einer Paarbeziehung verständlich. Im Vordergrund verweisen eine Ortspersonifikation, Mercur und eine weibliche Figur auf einen politischen Deutungsrahmen: Das Geschehen wird zur Gründung der Stadt Rom führen. Eine sinnlich-erotische und eine politisch-historische Auffassung des Mythos werden über zwei ‚konkurrierende‘ Episoden aufeinander bezogen.

Landschaftselemente können jedoch auch ein regelrechtes Eigenleben entwickeln. Im Fall des Icarus-Bildes in Triclinium (b) der Casa del Sacerdos Amandus (I 7,7)²⁷⁶ sind im Vordergrund zwei voll besetzte, kleine Boote dargestellt, deren Ruderer gestikulierend zum Himmel schauen, wo sich das dramatische Geschehen abspielt (Abb. 350). Im Bildmittelgrund, am rechten Bildrand, zieht eine in Vogelperspektive, höchst detailreich wiedergegebene, bewehrte Stadt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Sie steht vermutlich für Kreta, führt jedoch von der mythischen Narration weg und bringt ein attraktives Landschaftselement in das Bild ein. Das Bild divertierte, indem es ein verweilendes Betrachten einfordert und zugleich ein Schweifen des Blicks provoziert. Unterhaltung wird nicht über die narrative Komplexität, sondern über die vielfältigen visuellen Details erreicht.

²⁷⁵ PPM III (1991) 1062–1068 s. v. V 4,13, Casa delle Origini di Roma o di M. Fabius Secundus (I. Bragantini) 1064 Abb. 4; Dawson 1965, 103f.; Peters 1963, 88f.

²⁷⁶ Dawson 1965, 98f.; Peters 1963, 91–95; PPM I (1990) 586–617 s. v. I 7,7, Casa del Sacerdos Amandus (V. Sampaolo) 590 Abb. 5; 595 Abb. 11; 599 Abb. 15; 603 Abb. 20.



Abb. 363: Casa delle Origini di Roma (V 4,13), Mythenbild der Nordwand von Triclinium (R): Mars und Rhea Silvia (Neapel, NM o. N.).

Das Interesse an der Landschaft kann so weit gehen, dass die Narration ganz in den Hintergrund tritt. Auf der Ostwand von Triclinium (b) der Domus IX 7,16²⁷⁷ begleitet Athena inmitten eines sakral aufgeladenen Landschaftsambientes Bellerophon zu dem im Bildvordergrund an einer Wasserquelle trinkenden Pegasos (**Abb. 364**). Hier geht es nicht um die Vorführung einer mythologischen Narration, vielmehr werden mythologische Protagonisten zu Statisten in einer sakralidyllischen Szenerie.

Mit der **Fokussierung auf wenige, klar benennbare Protagonisten** geht der Verzicht auf eine Darstellung verschiedener Episoden einher. Solche ‚übersichtlichen‘ Bilder werden sich im vierten Stil immer mehr durchsetzen. Auf der Rückwand von Triclinium (f) der Casa di Giasone wird dieser Darstellungsmodus gewählt, um das Bild auf einen ganz konkreten Moment der Narration – das Zusammentreffen von Iason und Pelias – zuzuspitzen (**Abb. 268**)²⁷⁸. Im Zentrum des Bildes steht eine hexastyle Tempel- oder Palastarchitektur, zu der vier Stufen hinaufführen²⁷⁹. Auf den oberen Treppenstufen steht ein bärtiger und bekränzter Mann, der durch ein Zepter in seiner linken Armbeuge als König charakterisiert ist. Er reicht seine rechte Hand der links unterhalb von ihm stehenden Frau, während sich eine zweite Frau rechts hinter ihm befindet. Rechts unterhalb der Treppe wendet sich ein jugendlich-bartloser Mann im Reisegewand (Chlamys) und mit Stab ausgestattet zur Bildmitte hin. Auffällig ist ein ikonographisches Detail: Er trägt nur einen Schuh. Hinter ihm befindet sich ein Tisch, auf und vor dem Gefäße stehen. Auf der anderen Seite des Tisches steht ein bekränzter bartloser Diener, der sich ihm zuwendet und im Begriff ist, auf dem

²⁷⁷ PPM IX (1999) 782–814 s. v. IX 7,16 (V. Sampaolo) 794f. Abb. 21.; Dawson 1965, 83; zur Singularität Hodske 2007, 229.

²⁷⁸ Beschreibung bei Mau 1880, 79–81; Peters 1963; Bergmann 2002, 26f.; Lorenz 2008, 426.

²⁷⁹ Peters 1963, 99; anders Lorenz 2008, 426, die für Raum (f) pauschal von „Palastkulisse“ spricht – ohne dabei den hexastylen Bau explizit zu nennen – und auch ohne Rekurs auf den Opferstier, der m. E. die Deutung der Architektur als Tempel zusätzlich sichert.



Abb. 364: Domus IX 7,16, Aquarell des ‚Mythenbildes‘ der Ostwand von Triclinium (b): Athena und Bellerophon.

Tisch eine Patera abzustellen²⁸⁰. Links vor der Treppe ist ein jugendlicher Mann mit Tunica und Mantel dabei, einen (Opfer-)Stier zu bekränzen. Auch er wendet sich, wie der Stier, zur Bildmitte hin. Der fehlende Schuh wird zum Schlüssel für das Verständnis der gesamten Szene. Pelias erkennt den Ankömmling, da ihm vom Orakel angekündigt worden war, dass Iason, der sein Erbe fordern wird, nur einen Schuh tragen würde. Pelias, als König von Iolkos charakterisiert, wohnt im Beisein seiner Töchter einer Opferzeremonie bei, als Iason, der einseitig Beschuhte, auftaucht²⁸¹. Es ist hier der szenische Zusammenhang, der in Verbindung mit dem ikonographischen Detail die Benennung zuverlässig sichert. Das Bild zeigt den schicksalhaften Moment des Aufeinandertreffens des bisherigen und künftigen Herrschers von Iolkos. So übersichtlich die Bildkomposition ausfällt: Der Sinn der Szene erschließt sich – eine gute Mythenkenntnis vorausgesetzt – erst auf den zweiten Blick. Dann aber wird es möglich, das Bild auf einen besonders dramatischen Moment einer Narration zu beziehen.

Auf anderen Mythenbildern wie auf der Nordwand von Tablinum (26) der Casa del Centauro (VI 9,3,5; Plan 17; **Abb. 365**)²⁸² sind die Figuren durch Attribute eindeutig charakterisiert, ohne dass jedoch der Mythos selbst für den Bildsinn eine tragende Rolle spielen würde. Der nackte Meleager, dessen Oberschenkel ein Manteltuch umspielt, wendet sich, entspannt sitzend, mit entblößtem

²⁸⁰ Bei Ghirardini 1879, 154 fälschlich als Frau und dementsprechend als weitere Tochter des Pelias aufgefasst.

²⁸¹ Sogliano 1878, 264; sehr ausführlich zu Mythos und Bild bereits Ghirardini 1879; Zevi 1964, 34.

²⁸² Heute Neapel, NM 8980; Peters 1963, 102; PPM IV (1993) 819–859 s. v. VI 9,3,5, Casa del Centauro (I. Bragantini) 852f. Abb. 66; vgl. Lorenz 2008, 67–70.



Abb. 365: Casa del Centauro (VI 9,3.5), Mythenbild der Nordwand von Tablinum (26): Meleager und Atalante (Neapel, NM 8980).

Oberkörper der neben ihm stehenden Atalante im Jagdgewand zu, zwischen ihnen Jagdhunde. Während er sie anblickt, geht ihr Blick an ihm vorbei und durchstreift den Bildraum. Die Protagonisten sind durch ihre Attribute eindeutig benennbar; Haltungsschema, Kleidung und Blicke werden eingesetzt, um sie auch in ihrem Verhältnis zueinander zu charakterisieren. Die Szene ist von Architektur hinterfangen, über eine halbhohe Mauer blickt man auf eine Landschaft, sodass das Geschehen zwischen kulturell gestaltetem und naturhaftem Raum angesiedelt ist. Die beiden männlichen Zuschauer am rechten Bildrand, einer davon mit Schwert gerüstet, darf man als Vertreter der männlichen Peergroup ansprechen, in deren Handlungsraum Atalante eingedrungen ist²⁸³. Sie zeigen durch ihren Blick und ihre Gesten an, dass sie dem Geschehen ihre Aufmerksamkeit schenken. Handlung ist zugunsten einer Gegenüberstellung der Protagonisten und der Präsentation ihres Körpers ganz zurückgenommen. Indem Meleager und Atalante als Paar ins Zentrum rücken, wählt das Bild eine Akzentuierung, die in der Narration nicht angelegt ist. Der Mythos wird zur Folie, um eine Paarkonstellation zu entfalten²⁸⁴. Dennoch ‚informiert‘ der Mythos, auch wenn er implizit bleibt, den Betrachter über die dargestellten Protagonisten.

Die Herauslösung aus einem narrativen Zusammenhang kann dazu führen, dass sich die Benennung der Protagonisten nicht aus der Handlung oder Figurencharakterisierung ergibt. Im Fall des Meleager-Atalante-Bildes sind nur die Hauptprotagonisten, nicht aber die Zuschauer, durch Attribute eindeutig charakterisiert. In manchen Fällen werden die Bildprotagonisten allerdings gezielt vieldeutig charakterisiert. Ein signifikantes Beispiel stellt das Mittelbild der Nordwand

²⁸³ Gegen eine enge Definition als Jagdgefährten des Meleager spricht das Schwert; Lorenz 2008, 282f.

²⁸⁴ So auch Lorenz 2008, 70.



Abb. 366: Casa del Citarista (I 4, 5.6.25.28), Mythenbild der Nordwand von Cubiculum (20): Paarbild (Neapel, NM 112282).

von Cubiculum (20) der Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28; Plan 5; **Abb. 366**) dar²⁸⁵. Das Bildzentrum nimmt ein sich umarmendes, sitzendes Paar ein. Der jugendlich-bartlose, mit einem Schwert gegürtete Mann ist weitgehend nackt, ein purpurnes Manteltuch, auf dem er sitzt, verhüllt sein rechtes Bein. Er führt den Arm um den Oberkörper seiner Partnerin und hält in der erhobenen Hand eine weiße Binde²⁸⁶. Mit der anderen stützt er sich auf dem Felsensitz ab. Seine Gefährtin führt beide Arme um seinen Oberkörper und richtet ihren Blick auf ihn. Ihr Oberkörper ist in ein

²⁸⁵ Neapel, NM 112282, s. PPM I (1990) 117–177 s. v. I 4,5.25, Casa del Citarista (M. de Vos) 151–153 Abb. 61; mit falscher Lokalisierung der Mythenbilder Schefold 1957, 15; Peters 1963, 59f.; Diskussion der Ikonographie bei Lorenz 2008, 173f.; 2018, 151–156; Bergmann 2014a, 78f.

²⁸⁶ Anders Lorenz 2008, 173, die hier das Lüpfen des Gewandes erkennt.

durchscheinendes, geradezu unsichtbares Gewand gehüllt, ein dünnes Mäntelchen umspielt ihre Beine. Ohringe, Arm- und Schulterreifen charakterisieren sie als attraktive Frau. Ein über den Bergen schwebender Amor mit Fackel thematisiert das Offensichtliche: Gemeint ist ein sich zugewandtes Liebespaar. Zunächst wäre an Mars und Venus zu denken. Der männliche Partner ist jedoch nicht, wie dies für Mars üblich ist, mit Helm und Rüstung ausgestattet, außerdem bleibt er passiv. Auch die weiteren Bildelemente tragen nicht zur Klärung des Bildinhalts bei. Im Bildvordergrund lagert ein Jagdhund, wie er zu Mars nicht passen mag. Rechts neben dem Liebespaar sitzt, an den Felsen gelehnt, eine schlafende Figur. Sie trägt Stiefel, einen Chiton, darüber einen roten Mantel und eine petasosartige Kopfbedeckung, sodass es sich wohl um einen Jüngling handelt. Hinter ihm, vom rechten Bildrand teils abgeschnitten, steht ein ‚Zuschauer‘ in weißem Chiton, der seinen Blick auf das Liebespaar richtet. Diese männlichen Beifiguren machen im Beisein von Mars keinen Sinn²⁸⁷. Insbesondere der Jagdhund würde eine Deutung des Liebhabers als Jäger nahelegen – etwa als Adonis. Die schlafende Nebenfigur ließe sich so als Jagdgefährte auffassen. In gängigen Adonis-Bildern wendet sich Venus ihrem Geliebten, der dann zumeist verwundet gezeigt wird, eher besorgt denn erotisch interessiert zu, auch wenn zahlreiche Eroten das Geschehen umflattern²⁸⁸. Zudem wird die Rolle des Adonis als Jäger üblicherweise nicht durch ein Schwert, sondern durch Jagdspeere angezeigt. All diese Indizien für eine Adonis-Ikonographie fehlen jedoch. Diese Schwierigkeiten haben dazu geführt, dass man weitere Interpretationen erprobt hat. So ließe der Hund an eine Deutung des männlichen Parts als Hirte denken – mit Blick auf die Liebschaften der Venus käme der Hirte Anchises infrage. Problematisch ist dann jedoch nicht nur der Umstand, dass sich Anchises-Bilder in der antiken Kunst kaum finden²⁸⁹, sondern auch das Schwert, das einer Hirten-Deutung zuwiderliefe. Schließlich wurde beobachtet, dass die Fußhaltung der Akteure jener auf einem Bild der Domus IX 6,d-e entspricht, wo die (dort allerdings verlorenen) Protagonisten durch eine Beischrift als Dido und Aeneas ausgewiesen werden²⁹⁰. Auch diese Deutung lässt sich nicht ohne Probleme auf das Citarista-Bild übertragen²⁹¹, fehlt doch etwa der Jagdhund in der Version der Domus IX 6,d-e²⁹². Die ikonographischen Unklarheiten resultieren nicht aus dem Erhaltungszustand, vielmehr ist die Komposition in sich ambivalent. Gerade der freie Umgang mit Bildschemata und Attributen hat folglich zur Erzeugung von Polysemie beigetragen²⁹³. Für die Rezeption der Bilder dürfte dies durchaus reizvoll gewesen sein, kann eine Bildkomposition doch auf diese Weise die Rezipienten zur Diskussion verschiedener Deutungen herausfordern.

Zusammenfassend zeigt sich, dass mythologische Landschafts- und ‚Figurenbilder‘ jeweils Unterschiedliches leisten. Landschaftsbilder ermöglichen es, verschiedene Episoden der Erzählung einzuführen, während Figurenbilder eine ausdifferenzierte, auch psychologische Charakterisierung der Protagonisten erlauben, damit verbunden auch die Zuspitzung auf einen ‚fruchtbaren‘ Augenblick²⁹⁴. Beide Darstellungsmodi sind aber auch dazu angetan, vom mythologischen Geschehen wegzuführen. So kann in den Landschaftsbildern das Setting Aufmerksamkeit beanspruchen, sogar in den Vordergrund treten, während bei Figurenbildern das Interesse an Figurenkonstellatio-

287 Deutung als Mars und Venus bereits bei Overbeck – Mau 1884, 362, in der Folge vielfach wiederholt – etwa Wirth 1927, 38; mit der Deutung als Hirte Anchises Simon 1974, 37f.; kritische Diskussion der Deutung als Adonis, Anchises und Mars bei PPM I (1990) 117–177 s. v. I 4,5.25, Casa del Citarista (M. de Vos) 151. 153 Abb. 61; ebenso kritisch Hoffmann 2014, 136; letzterer führt über das oben genannte Gegenargument zwei weitere, jedoch schwächere Argumente an: Mars und Venus werden üblicherweise (aber nicht zwingend) in einem Interieur dargestellt, und Mars trägt keine weiteren Waffen.

288 Mit Deutung als Venus und Adonis Hodske 2007, 148; kritisch zur Adonisdeutung Lorenz 2008, 176–178; ihr folgend Hoffmann 2014, 136.

289 LIMC I (1981) 761–764 s. v. Anchises (F. Canciani).

290 PPM IX (1999) 722–732 s. v. IX 6,d-e (I. Bragantini) 730f. Abb. 15.

291 PPM I (1990) 117–177 s. v. I 4,5.25, Casa del Citarista (M. de Vos) 151–154 Abb. 61.

292 Lorenz 2008, 175f.

293 In Bezug auf Narcissus etwa auch Pearson 2015, 160f.

294 s. o. S. 363.

nen zu einer Ambiguisierung ihrer mythischen Identität führen kann. In all diesen Fällen gilt, dass Mythenbilder sich für eine intensive Auseinandersetzung anbieten. Der unterhaltende Charakter stellt sich jedoch über ganz unterschiedliche visuelle Strategien ein.

2.6 Bild-Ensembles: formale und inhaltliche Bezüge

Die visuelle Komplexität wird im dritten Stil dadurch gesteigert, dass verschiedene, bereits für sich anspruchsvolle Bilder in einem Raum zueinander in Beziehung treten. Solche Bild-Spiele sind in der Forschung insbesondere für die Mythenbilder beobachtet worden, die das Wandzentrum besetzen und visuell aufeinander bezogen sind. Die Diskussion soll noch einmal aufgegriffen werden, um sie in einem zweiten Schritt auf ein noch komplexeres Phänomen hinzuführen: Die Mythenbilder selbst sind zwar ein wichtiger, aber keinesfalls der einzige Bildbestandteil eines Raums. Visuelle Komplexität kann nur unter Berücksichtigung aller Bildelemente adäquat beschrieben werden.

Mythenbilder als Gegenstücke: Positionen der Forschung

Die Diskussion, in welchem Verhältnis die Mythenbilder eines Raumes zueinander stehen, hat in der Erforschung der pompejanischen Wandmalerei eine lange Tradition. Im 19. Jh. wurden die Mittelbilder zunächst im Hinblick auf ihre formalen Bezüge analysiert. Adolf Trendelenburg begriff das Wandbild als „Glied des decorativen Ganzen, welches uns im Zimmerschmuck entgegentritt“²⁹⁵. Er benannte die Größe, die Anzahl und die Gruppierung der Figuren und die „Scenerie des Hintergrundes“ als Gestaltungskategorien, die den Zusammenschluss von Bildern zu „Gegenstücken“ herstellen. Auch Mau sah nur selten inhaltliche Gründe für die Zusammenstellung von Bildern am Werk²⁹⁶. Stattdessen sei, wie schon Trendelenburg erkannt hatte, die „Ähnlichkeit der Figuren und der Scenerie“ ausschlaggebend²⁹⁷. Auch in der zweiten Hälfte des 20. Jhs. sind formale Aspekte der Bildzusammenstellung betont worden²⁹⁸, jüngst wurde diese Position emphatisch von Emanuel Mayer vertreten²⁹⁹. Schon die Antike selbst hat formale Parallelen zwischen Bildern erkannt. Im Roman Kleitophon und Leukippe des Autors Achilles Tatius werden zwei Bilder im Tempel des Zeus Kasius vor allem im Hinblick auf motivische und formale Aspekte verglichen³⁰⁰.

²⁹⁵ Trendelenburg 1876, 2.

²⁹⁶ Mau 1908, 470f.

²⁹⁷ Mau 1908, 472.

²⁹⁸ So stimmt auch Scheffold der Beobachtung zu, dass „Gegenstücke [...] im dritten und vierten Stil in Größe und Figurenzahl ungefähr überein[stimmen] [...]“. Häufig entsprechen sich liegende und stehende, nackte und bekleidete Gestalten. Die Mittelbilder werden zuweilen durch Größe und Zahl der Figuren herausgehoben [...]. Bilder desselben Themas sind bald auf eine einzelne Figur beschränkt, bald von reicher Staffage mit Nebenfiguren umgeben, je nachdem es das Gegenstück erforderte.“ Scheffold 1962, 74 f. leitet seine Überlegungen mit einer ausführlichen Kritik an Mau (und Trendelenburg, S. 75) ein, die jedoch, wie mir scheint, an Maus Aussageabsicht vorbeigeht: Für Trendelenburgs und Maus Beobachtung formaler Äquivalenzen ist nicht wirklich entscheidend, ob es sich bei den pompejanischen Wandbildern um genaue Kopien griechischer Vorlagen handelt oder nicht. In dieser Tradition steht Fausto Zevis Analyse der Casa di Giasone (IX 5,18), für die er einen Zusammenschluss von Bildelementen durch formale Bezugnahmen beobachtet (Zevi 1964). Bergmann 1994, 231 beobachtet für die Casa del Poeta Tragico, dass die Räume im Bereich des Atriums mit einem roten Sockel und gelben Wänden versehen sind, am Peristyl mit schwarzem Sockel und roten Wänden. Darüber hinaus weist sie für die Bilder am Atrium darauf hin, dass Farben, Körperhaltungen und Gewänder die Szenen miteinander verbinden (s. 241). Diese Beobachtung verbindet sie dann in einem zweiten Schritt mit Überlegungen zu einem semantischen Zusammenhang (s. u.).

²⁹⁹ Er erteilt der Existenz von Bildprogrammen als „Gesamtkunstwerken“ eine Absage – Mayer 2012, 190.

³⁰⁰ Ach. Tat. 3,6; Lorenz 2008, 262.

In der zweiten Hälfte des 20. Jhs. hat die Mehrzahl der Forscher danach gefragt, ob Bilder darüber hinaus durch „ideelle Zusammenhänge“, wie Karl Schefold dies nannte³⁰¹, verbunden seien. Und auch für ein solches Bildverständnis lässt sich mit Lukian ein antiker Gewährsmann beibringen³⁰². In *de domo* erschließt sich dem Betrachter der Sinn der Bilder erst in ihrer vergleichenden Betrachtung, bei einem Spaziergang³⁰³. Zu Recht hat die Forschung sich daher um eine Systematisierung solcher Bildbezüge bemüht. Schefold führte dazu die Termini Zyklus und Pendant ein. „Unter Zyklen verstehen wir *inhaltlich* zusammengehörige Decorationsmotive, die über die Wände verteilt sind, unter Pendants Bilder, die ihres *Sims* wegen zusammengestellt sind“³⁰⁴. Mit dem Terminus Zyklus bezeichnet er zuvorderst Bilderfolgen, die auf eine übergreifende Narration rekurrieren. Aus Triclinium (6) der Casa dei cinque scheletri (VI 10,2) stammen drei Mythenbilder, die Paarkonstellationen des trojanischen Sagenkreises zeigen: Paris und Helena, die Prophetie der Cassandra sowie Odysseus und Penelope³⁰⁵. Zugleich kommen mit dem Parisurteil, der Kassandravision und der Heimkehr des Odysseus jeweils Schlüsselmomente des Epos zur Darstellung. In diesem eng gefassten Sinn sind Bildzyklen auf den Wänden des dritten und vierten Stils jedoch ein Sonderfall. Darüber hinaus versteht Schefold unter einem Zyklus aber auch Bilderfolgen, die demselben thematischen Rahmen verpflichtet sind – etwa ‚Zyklen‘ von Landschaftsbildern oder ‚Stilleben‘.

Der Begriff des Pendants – die ‚sinnhafte‘ Zusammenstellung von Bildern – ist noch weiter gefasst, weil er den Modus der Sinn-Erzeugung offenlässt. Gut greifbar sind Pendants dann, wenn die Bilder auf ein gemeinsames Thema rekurrieren – wenn etwa verschiedene mythische Liebespaare kombiniert werden³⁰⁶. Schefold bringt aber auch sehr viel breitere Kategorien ins Spiel, indem er insbesondere in der Religion den Schlüssel für das Zusammenspiel von Bildelementen sieht³⁰⁷. Gegen ein einseitig religiöses oder gar moralisierendes Bildverständnis haben sich bereits frühzeitig Mary Lee Thompson, später auch Zanker ausgesprochen, erweisen sich solche Bezüge für die Bildinterpretation doch häufig als gesucht³⁰⁸. Bacchus, der die schlafende Ariadne aufsucht, kann im Haus nicht als Bild der Erlösung aufgefasst werden³⁰⁹. Gleichzeitig versteht Schefold das Haus als Ort der Muse(n), sodass er die Ausstattungselemente auf die Bildung des Hausherrn bezieht³¹⁰. Auf diese Weise ließe sich letztlich jedes Ausstattungselement als Referenz auf Bildung begreifen. Noch stärker von den konkreten Darstellungen abstrahiert ist sein Postulat, die Bilder würden sich auf Vorstellungswelten beziehen – etwa auf die „Wege zur Unsterblichkeit“. Aber selbst unter solch allgemeinen Kategorien lassen sich nicht immer alle Bilder eines Raumes (geschweige denn eines Hauses) subsumieren, weshalb Schefold gezwungen ist anzunehmen, dass

301 Schefold 1962, 75; Schefold 1948, 936–945; rezipiert etwa bei Pappalardo 1990, 226.

302 Eine ausführliche Diskussion von antiken Schriftquellen, die sich mit Bilderzyklen befassen, bei Thompson 1960, 10–45, zum römischen Haus bes. 34–45; vgl. Lorenz 2005, 206–209.

303 Lukian. *de domo* 22; s. Newby 2002; Thompson 1960, 36 f.; Lorenz 2005, 207 f.; 2008, 263.

304 Schefold 1962, 186; aufgegriffen bei Brilliant 1984, 65 f.; allgemein zu Pendants unter Rekurs auf Schriftquellen auch Schefold 1972, 46 f.

305 PPM IV (1993) 1029–1043 s. v. VI 10,2, Casa dei cinque scheletri (V. Sampaolo) 1039–1041 Abb. 17–19; Rossi 2006, 60–62. Cassandra-Prophetie: Neapel, NM 8999; Paris und Helena: Neapel, NM 9002; Penelope und Odysseus: Neapel, NM 9107.

306 Schefold 1962, 192–196.

307 Schefold 1952, 34–44, bes. 34: „[...] Die Kunst [...] dem Leben eine religiöse Weihe [...]“; vgl. Schefold 1972, 52–68. Ausgehend von Schefolds Konzept untersucht Mary Lee Thompson insbesondere religiöse Zyklen, für die sie jedoch einen engeren thematischen Rahmen voraussetzte, als Schefold dies tat. Sie untersuchte Zyklen des trojanischen Krieges, Bacchus-Zyklen, Zyklen, in deren Zentrum Venus steht; s. Thompson 1960. Sie selbst stellt allerdings keine methodenkritische Diskussion zum programmatischen Verhältnis der Bilder zueinander an, sondern setzt eine thematische Zusammengehörigkeit voraus.

308 Zanker 1999, 43 f.

309 Mit dieser Kritik etwa Thompson 1960, bes. 59 f.

310 Schefold 1952, 44–51; Schefold 1962, 77–98; Schefold 1972, 69–78.

Bilder auch auf verschiedene Werte verweisen könnten³¹¹. So wundert es nicht, dass er zu dem Schluss kommt, dass alle pompejanischen Bilder zu Ensembles gehörten. Gelingt es einmal nicht, diese zu entschlüsseln, so liege dies an unserer mangelnden Kenntnis³¹². Strocka und Lorenz kritisieren am Vorgehen Schefolds, dass Bildinhalte abstrahiert würden und die Bezüge daher nicht von den Bildern ausgingen, sondern auf einer Metaebene lägen – etwa der Ebene des Religiösen oder der Bildung³¹³. Zu Recht fordert Lorenz daher, dass die inhaltlichen Akzentuierungen, welche die Bilder vornehmen, zunächst aus diesen selbst zu gewinnen seien.

Bergmann hat bei ihrer Analyse des Atriums der Casa del Poeta Tragico (VI 8,3.5) die Bezugsmodi, die zwischen den Mythenbildern entfaltet werden, aus Denk- und Argumentationsschemata der antiken Rhetorik hergeleitet: „The visitor [...] could have perceived myriad combinations in walking through this space – pairs, triplets, and diagonal cross-references from wall to wall – depending upon the chosen route. [...]. But despite their apparent looseness, the formal and thematic arrangements of panels, and even of whole walls, corresponded to the well-known rhetorical principles of *similitudo*, *vicinitas*, and *contrarium* [...]“³¹⁴ Stephanie Pearson schlägt als weitere, vierte Kategorie die Verdopplung, *conduplicatio*, vor³¹⁵. Damit sind zwei Aspekte hinzugewonnen: die Auflösung binärer Strukturen zugunsten einer (antik fassbaren) Vielfalt an Beziehungsformen und die Bedeutung des Betrachterhandelns für die Bildrezeption.

Lorenz entwickelt aus einer exemplarischen Analyse der Bildkombinationen von Mars und Venus etwas anders gelagerte Kategorien, die es erlauben, den semantischen Zusammenhang, der sich zwischen Mythenbildern entfaltet, zu charakterisieren. Sie unterscheidet „affirmative, komplementäre, kontrastierende und konsekutive Verknüpfungen“³¹⁶. Um visuell verfasste Konzepte jedoch auf diese sprachlichen Kategorien beziehen zu können, sind sie in sprachlich verfasste und damit auch abstraktere Konzepte zu überführen. Hermes und Demeter werden so etwa zu Repräsentationen von ‚Wohlleben‘³¹⁷. Auf dieser Ebene ergeben sich dann wiederum Bezüge zu anderen Bildern. Werfen wir vor diesem Hintergrund einen Blick auf die Bildkombinationen selbst.

Formale Bildbezüge

Dass sich mythologische Mittelbilder eines Raumes in formaler Hinsicht zusammenschließen, lässt sich an messbaren Größen ablesen – sie besitzen üblicherweise dasselbe Format. Am Beispiel der beiden Cubicula (e) und (g) der Casa di Giasone hat sich darüber hinausgehend gezeigt, dass die formalen Parallelen bis in die Bildanlage hineinreichen, d.h. Figurengröße, Gestaltung des Bildhintergrundes, Bildkomposition und die Wahl der Erzählform betreffen³¹⁸.

³¹¹ Schefold 1962, 80. 196.

³¹² Schefold 1962, 78.

³¹³ Strocka 1997, 129; Lorenz 2008, 10f.; ähnlich Muth 1998, 106–110 für das Verständnis von Mythenbildern auf Mosaiken; Eristov 1987, 117 weiterhin mit der Kritik, dass die von Schefold benannten Bezugskategorien nirgendwo in der Literatur thematisiert würden.

³¹⁴ Bergmann 1994, 246; erneut, dann in Bezug auf Landschaftsbilder dritten Stils: Bergmann 1999, 101; mit Verweis auf bei Varro explizierten rhetorischen Kategorien von *similitudo*, *vicinitas*, *contrarium* bereits Brilliant 1984, 71.

³¹⁵ Pearson 2015, 157 als rhetorisches und ästhetisches Prinzip; ähnlich zuvor bereits Bartman 1988, bes. 219 für Skulpturen-Pendants.

³¹⁶ Lorenz 2008, bes. 272. Mayer 2012, 194 unterstellt Lorenz, dass sie bei der Zusammenstellung von Bildern allein formale Kriterien am Werk sieht, andere Verbindungen seien vom Betrachter hergestellt, aber nicht a priori intendiert gewesen. Dies entspricht weder dem Vorgehen von Lorenz allgemein noch ihrer Interpretation von Tatius' Roman, worauf sich Mayer zu beziehen scheint (Lorenz 2008, 262).

³¹⁷ Lorenz 2008, 274f.

³¹⁸ s. o. S. 361–367.



Abb. a



Abb. b



Abb. c



Abb. d



Abb. e



Abb. f

Abb. 367: a) Casa di Marcus Lucretius Fronto, Tablinum, Mars und Venus. b) Casa di Marcus Lucretius Fronto, Tablinum, Bacchus und Ariadne. c) Casa dell'Amore punito (VII 2,23), Tablinum, Mars und Venus (Neapel, NM 9249). d) Casa dell'Amore punito (VII 2,23), Tablinum, Bestrafung Amors (Neapel, NM 9257). e) Casa annessa alla Casa dell'Efebo (I 7,19), Tablinum, Mars und Venus. f) Casa annessa alla Casa dell'Efebo (I 7,19), Tablinum, Hylas.

Dies bedeutet notwendigerweise, dass die Maler nicht ‚fertige‘ Bildschemata auf die Wände brachten, sondern die Bildkomposition in Bezug auf die anderen Mythenbilder eines Raumes anpassten bzw. modellierten³¹⁹. Besonders gut ist diese formale Anpassungsleistung für Bildschemata zu greifen, die in mehreren Exemplaren vorliegen und deren Vergesellschaftung mit anderen Mythenbildern in einem Raum nachvollziehbar ist. Dies trifft auf das bereits von Lorenz ausführlich diskutierte Mars-Venus-Schema zu³²⁰, das sich im Tablinum (h) der Casa di Marcus Lucretius Fronto (**Abb. 367a**), im Tablinum der Casa dell'Amore punito (VII 2,23)³²¹ (**Abb. 367c**) sowie im Tablinum (c) der Casa annessa alla Casa dell'Efebo (I 7,19; **Abb. 367e**) findet³²². Die Ergebnisse sollen mit Blick auf die Frage der Anpassungsleistungen kurz referiert werden.

Mars tritt in allen drei Fällen von hinten an die thronende, aus dem Bild blickende Venus heran und fasst ihr an die Brust, während sie mit ihrer linken Hand an seinen Unterarm greift. Die erotische Begierde des Mannes trifft in dieser Bildformel das Einverständnis der Frau³²³. Darüber hinaus unterscheiden sich die Bilder aber in zahlreichen Details – und diese Differenzen erklären sich aus der Kombination mit den jeweils unterschiedlichen Gegenbildern. In der Casa di Marcus Lucretius Fronto ist Venus vollständig bekleidet, die Szenerie spielt in einem Innenraum. Das ‚züchtige‘ Bild der Liebenden ist hier auf die repräsentative Pompe von Bacchus und Ariadne bezogen (**Abb. 367b**). Die beiden ‚repräsentativen‘ Paarbilder legen eine Assoziation mit Dominus und Domina nahe. Im Tablinum der Casa annessa alla Casa dell'Efebo wird mit dem Bild des ‚übergriffigen‘ Mars, der Venus an die Brust fasst, das Bild von ‚übergriffigen‘ Nymphen kontrastiert, die nach dem nackten Hylas greifen (**Abb. 367f**)³²⁴. Hier sind zwei Bilder erotischen Begehrens einander gegenübergestellt³²⁵: Das Mars-Venus-Bild ist erotisiert, um als Pendant für das Hylas-Bild zu fungieren. In der Casa dell'Amore punito schiebt Mars das Gewand der Venus zur Seite, während auf der Gegenseite die auf einem Felsen sitzende Venus traurig-nachdenklich auf den kleinen, an den Beinen gefesselten Amor blickt, den eine Frauengestalt, mutmaßlich Peitho, im Begriff ist wegzuführen (**Abb. 367d**)³²⁶. Diese Bildkombination eröffnet die Möglichkeit, verschiedene Verständnisoptionen zu erproben. Begreift man das Paarbild in konventioneller Weise als Mars und Venus, dann wäre die Bestrafung des Amor auf der Gegenseite die Konsequenz für den Ehebruch. Das Bestrafungsbild mag den Betrachter aber auch dazu stimulieren, die Frau gerade nicht als Venus aufzufassen, sodass sich aus dem Liebesbild die Bestrafungsszene ergibt³²⁷. Mit Blick auf das Mars-Venus-Schema lässt sich zeigen, dass die Zahl der Beifiguren, der Hintergrund und auch ikonographische Details wie die Bekleidung modifiziert werden können, um ein Bild

319 Ein solch flexibler Umgang mit Vorlagen, der gegen ein wörtliches Kopieren von Meisterwerken spricht, ist jüngst erneut negiert worden, s. Salvo 2017.

320 Zu den drei ‚Repliken‘, s. Hodske 2007, 145f.; dort auch eine Zusammenstellung weiterer Bildschemata für Mars und Venus, wie sie dann im vierten Stil beliebt sind; Lorenz 2005, 210–214; 2008, 151–158, die die Parallelen und Unterschiede der drei genannten Bilder bespricht; Strocka 1997, 130f.

321 PPM VI (1996) 665–679 s. v. VII 2,23, Casa dell'Amore punito (V. Sampaolo) 674f. Abb. 16; Lorenz 2008, 264–267.

322 Peters 1963, 197; PPM I (1990) 750–789 s. v. I 7,19, Casa annessa alla Casa dell'Efebo o di P. Cornelius Tages (A. de Vos) 766f. Abb. 28.

323 Lorenz 2008, 155–158. 264–268.

324 Lorenz 2008, 210–212. 267f.

325 Anders Strocka 1997, 131, der bei Hylas an dessen tragisches Schicksal denkt, dabei jedoch nicht von dem Bild selbst, sondern von der Erzählung ausgeht.

326 Neapel, NM 9257; PPM VI (1996) 665–679 s. v. VII 2,23, Casa dell'Amore punito (V. Sampaolo) 672f. Abb. 14; Lorenz 2008, 266f. Die Bestrafung des Eros findet eine Parallele in Domus IX 2,19-21, Ala (d); hier sind die Seitenbilder jedoch zerstört, sodass sich hier die Frage nach der Bildkombination in Abhängigkeit von Bildartikulation nicht weiterspinnen lässt; s. PPM IX (1999) 82–96 s. v. IX 2,19-21 (I. Bragantini) 86f. Abb. 7–10; Lorenz 2008, 266f.

327 Peters 1963, 100f.; PPM VI (1996) 665–679 s. v. VII 2,23, Casa dell'Amore punito (V. Sampaolo) 672f.

Abb. 14.

konkreter auf sein ‚Gegenstück‘ im Raum zu beziehen. Formale Bildangleichungen treten in den Dienst inhaltlich-visuellen Argumentierens³²⁸.

Besonders deutlich kommt das Streben nach einer formalen Angleichung der Mittelbilder darin zum Ausdruck, dass man für die Ausstattung eines Raumes entweder mythologische Landschaftsbilder oder mythologische ‚Figurenbilder‘ wählte. So wird der Mythos von Perseus und Andromeda, für den beide Darstellungsformen zur Verfügung stehen³²⁹, als mythologisches Landschaftsbild³³⁰ ausschließlich mit anderen mythologischen Landschaftsbildern kombiniert, als „Befreiungsbild“³³¹ ausschließlich mit Bildern, die ebenfalls Protagonisten ins Zentrum stellen. In augusteischer Zeit bevorzugte man Darstellungen spektakulärer Landschaftsräume und wählte dementsprechend die ‚Landschaftsversion‘ von Perseus und Andromeda. Im vierten Stil stieg das Interesse an Figurencharakterisierungen, sodass man sich für das ‚Befreiungsbild‘ entschied. In der sich ändernden Auffassung dieses einen Mythos kommt damit ein grundsätzlicher Geschmackswandel zum Ausdruck. In augusteischer Zeit begünstigte die Vorliebe für spektakuläre Landschaftsräume die Auswahl von Mythen, die sich für eine solche Landschaftsinszenierung eigneten: Daedalus und Icarus, Diana und Aktaion, Europa auf dem Stier sowie Polyphem und Galatea³³². In Einzelfällen trat der Mythos sogar wie im Fall von Athena und Bellerophon auf der Ostwand von Triclinium (b) der Domus IX 7,16 (Abb. 364) hinter der Landschaftsinszenierung zurück. Im genannten Fall war das ‚mythische‘ Landschaftsbild mit weiteren mythologischen Landschaftsbildern kombiniert – Daedalus und Icarus auf der Südwand sowie, stark zerstört, Diana und Aktaion oder Selene und Endymion auf der Westwand³³³. Im vierten Stil verloren einige zuvor beliebte ‚Landschafts-Mythen‘ an Bedeutung – und zwar insbesondere jene, die sich wie Daedalus und Icarus³³⁴ nicht auf eine Paarkonstellation zuschneiden ließen³³⁵. Dies hatte schon im fortgeschrittenen dritten Stil zur Folge, dass sich Mythenbilder gegenüberstanden, die den Fokus ganz auf die Protagonisten legten.

Zusammenfassend zeigt sich, dass in der formalen Angleichung von Mythenbildern eines Raumes immer schon inhaltliche Akzentsetzungen und potentielle Parallelisierungen angelegt sind.

328 Siehe dazu Bergmann 1995, bes. 95 f.; 1996; Clarke 2008; Lorenz 2008; Pearson 2015; Swetnam-Burland 2018, bes. 171 f.

329 Eine Listung aller Bildkombinationen, die mit Perseus und Andromeda existieren, bei Brilliant 1984, 81 f.; eine Listung der ‚Landschaftsbilder‘ und ‚Befreiungsbilder‘ sowohl bei Hodske 2007 als auch bei Lorenz 2008, 124–142.

330 So in Triclinium (b) der Casa del Sacerdos Amandus (I 7,7); Oecus (m) der Casa della Parete nera (VII 4,59); Exedra (z') der Casa del Marinaio (VII 15,2); Cubiculum (a) der Domus IX 7,16.

331 So in Cubiculum (12) der Casa dei cinque scheletri (VI 10,2); Casa di Sextus Pompeius Axiochus (VI 13,12.19); Oecus (6) des Scavo del Principe di Montenegro (VII 16 [Ins. Occ.],10); Triclinium (l) der Domus IX 9,d; Casa del Cenacolo II (IX 12,1-2).

332 Zum begrenzten Themenrepertoire bereits Dawson 1965, 116–135; erneut Bergmann 1999, 82; vgl. Bragantini 2010, 288.

333 Mau 1883, 131 Bezug nehmend auf eine ihm zugängliche Zeichnung als Selene und Endymion; ihm folgend Esposito 2017, 69; Peters 1963, 80 als Diana und Aktaion, ihm folgend die Mehrheit der Forschung. Eine Zusammenführung der zwei Bilder als Exempla für Hybris (so Lorenz 2008, 312) wäre allerdings nicht nur dann fraglich, wenn das Bild im Westen als Endymion und Selene rekonstruiert wird. Auch die Bellerophon-Darstellung rekurriert nicht auf den Moment des Frevels, sondern führt eine heitere Landschaftsszenerie vor. Bergmann 1999, 98 geht zwar ebenfalls von einer Deutung als Aktaion aus, führt die Bilder aber in einer etwas anderen Deutung zusammen: „Thus the theme of the cross-over resonates in the room: a man trying to fly like a bird, a hunter transformed into a stag, and a hybrid combining the speed of horse and bird. Through their particular powers, each borrowed from another realm, the three will find death: Icarus through artificial wings, Actaeon through his trained hunting dogs, and Bellerophon by his captured, winged horse.“ Tatsächlich ist der Tod des Bellerophon ebenfalls nicht im Bild.

334 Im dritten Stil in drei Häusern belegt, im vierten Stil nur noch einmal, ohne Kontext; s. Hodske 2007, 206 f.

335 Zu den Bildbeispielen, s. Hodske 2007, 193–195; Perseus und Andromeda: Hodske 2007, 180–184.

Inhaltliche Bezüge: Meta-Narrationen

Für die inhaltlichen Verbindungen, die zwischen Mythenbildern entstehen, soll auf die vorausgegangenen Überlegungen zum Verhältnis von Mythos und Narration zurückgegriffen werden. Damit soll es weniger um die gut erforschte Frage nach dem formalen und inhaltlichen Bezug der Bilder untereinander gehen, sondern nach der Rolle, die die mythologische Narration für die Etablierung von Metadiskursen spielt. Wie gesehen können sich sowohl mythologische Landschafts- als auch Figurenbilder eng auf eine Narration beziehen, sich aber auch davon entfernen, sodass diese Trennung im Folgenden nicht weiter verfolgt wird.

In einigen Räumen spielt die Narration bei der Erzeugung von Metadiskursen eine relevante Rolle. Cubiculum (e) der Casa di Giasone ist als Beispiel für einen Raum vorgeführt worden, in dem alle drei Mythenbilder durch die Thematisierung tragisch-problematischer Liebesgeschichten zusammengeschlossen werden³³⁶. Es ist hier jeweils ein zugespitzter Moment der Entscheidung, der zur Darstellung kommt.

Im Cubiculum (g) desselben Hauses fällt der Bezug der Bilder zum erzählten Mythos schwächer aus. Dies zeigt sich schon darin, dass mit zwei Mythenbildern im engeren Sinn – Europa auf dem Stier sowie Hercules und Nessos – ein drittes, nur mythisch inspiriertes Bild, Pan und Nympe, kombiniert wird. Verknüpfungen lassen sich auf verschiedenen Ebenen suchen. Es handelt sich um ‚naturhafte‘ Akteure, wobei der jeweils männliche Part unterschiedliche Qualitäten einsetzt, um eine Frau für sich zu gewinnen. Ein solcher Metadiskurs ist aber letztlich auch mit einer nur rudimentären Kenntnis der Narrationen verständlich.

Innerhalb eines Raumes können sich Mythenbilder aber auch in unterschiedlich konkreter Weise auf eine Vorlage beziehen. Eine solch komplexe ‚Verschränkung‘ verschiedener Erzählweisen ist im Cubiculum (q) der Domus V 2,10 (**Abb. 368**) mit ihren vier mythologischen Landschaftsbildern anzutreffen. Auf der Rückwand im Norden waren Daedalus und Icarus dargestellt, im Süden (als einziges Bild erhalten) Marsyas, Athena und die Musen³³⁷. Es handelt sich in beiden Fällen um aktionsreiche mythologische Landschaftsbilder, die jedoch keine motivischen Parallelen aufweisen. Vielmehr werden die beiden Bilder durch ein vergleichbares Narrativ zusammengeschlossen – beide Bilder thematisieren die Bestrafung eines Frevels. Davon setzen sich die Bilder der Eingangswand im Westen und der gegenüberliegenden Ostwand ab, die eine Sakrallandschaft zum Gegenstand haben; das Geschehen ist deutlich beruhigt. Auf der Westwand handelt es sich um Hercules, der sich – hinterfangen und inszeniert von einer geschlossenen Gebäudewand – den drei Hesperiden am Altar zuwendet³³⁸. Auf der Gegenseite im Osten nähern sich mehrere Jäger einem Kultbild der Diana/Isis, welches das Bildzentrum einnimmt. Einer von ihnen könnte Hippolytos sein, doch zwingend ist eine solche Identifikation nicht³³⁹. Damit stehen sich auf Nord- und Südwand zwei aktionsreiche Bilder des Frevels gegenüber, während es sich auf West- und Ostseite um mythisch aufgeladene, sakralidyllische und nicht im engeren Sinn narrativ verfasste Landschaftsbilder handelt³⁴⁰. Indem die Mythenbilder zu antithetischen Paaren gruppiert sind, wird zugleich eine Kontrastierung von Erzählweisen und Aussagen möglich³⁴¹.

336 PPM IX (1999) 670–719 s. v. IX 5,18, Casa di Giasone (V. Sampaolo) 681–688 Abb. 16–23; s. o. S. 361–367.

337 Neapel, NM 120626; PPM III (1991) 830–847 s. v. V 2,10 (V. Sampaolo) 839 Abb. 19; 842 Abb. 22.

338 PPM III (1991) 830–847 s. v. V 2,10 (V. Sampaolo) 844 Abb. 21. 24.

339 Als Hippolytos etwa Leach 1988, 388; Bergmann 1999, 95.

340 Bergmann 1999, 95 bindet bei ihrer Deutung des Bildes sehr viel stärker den mythologischen Hintergrund ein, entfernt sich dadurch aber von den Akzentsetzungen der beiden sakralen Bilder. Klein 1919, 293–295 und erneut Leach 1988, 388f. mit Fokus auf die Unterschiede in der formalen Komposition.

341 Siehe auch Lorenz 2008, 299–302 mit dem Hinweis, dass nicht alle Bilder eines Raumes denselben Verknüpfungszusammenhängen verpflichtet sein müssen.



Abb. 368: Domus V 2,10, Cubiculum q, Mittelbilder der vier Wände; Nordwand: Daedalus und Icarus; Zeichnung (G. Mariani); Südwand: Marsyas, Athena und die Musen (Neapel, NM 120626); Westwand: Heracles bei den Hesperiden, Zeichnung (G. Discanno); Ostwand: Kultbild von Diana/Isis, Zeichnung (G. Mariani).

Mythenbilder können sich auf ein gemeinsames ‚Thema‘ beziehen, ohne dass die mythologische Erzählung eine prominente Rolle spielt. Die Verbindung zwischen den Bildern wird in diesem Fall zuvorderst mit ikonographischen Mitteln erzeugt. Dies gilt insbesondere für Mythenbilder, die einen Mythos auf wenige benennbare Einzelfiguren reduzieren und damit den Fokus auf die Inszenierung von Rollenbildern legen. Wie gesehen wird ein solcher Erzählmodus im späteren dritten Stil immer beliebter³⁴². Häufig sind es Liebespaare, für die verschiedene Konstellationen durchgespielt werden. So lassen sich Mars und Venus sowie Bacchus und Ariadne im Tablinum (h) der Casa di Marcus Lucretius Fronto im Hinblick auf ihre genderspezifischen Rollenbilder diskutieren. Die Mythenerzählung spielt jedoch weder für das Einzelbild noch für den Zusammenhang zwischen den Bildern eine zentrale Rolle. Einer vergleichbaren Logik folgen Bild-Ensembles, deren Protagonisten derselben Handlungssphäre angehören. Im Tablinum (n) der Casa detta di Trebius Valens (III 2,1) ist auf der Westwand das mittige Bild, das Bacchus mit Panther zeigte, auf der Gegenwand mit der Darstellung eines trunkenen Silen kombiniert³⁴³. Der Gott und sein Gefolge bilden so eine Gruppe, die durch die schwebenden Psychen auf den Seitenpaneelen eingerahmt ist. Ein großes Fenster, durch das man auf das Gartentriclinium blickte, dürfte zusammen mit den Darstellungen von Weingirlanden über dem Fenster die leichte Atmosphäre verstärkt haben. Narrativität ist in dieser Bildkombination ganz zurückgenommen. Für Bergmann wären entsprechende Ensembles mit dem Terminus der *similitudo* zu beschreiben, mit Lorenz könnte man von einer affirmativen Verdichtung der Bildaussagen sprechen.

Die Reduktion des narrativen Gehalts der Einzelbilder kann aber auch dazu genutzt werden, mythologische Bilder zu kombinieren, deren thematisch-ikonographischer Zusammenhang auf verschiedenen Ebenen gesucht werden kann. So verbindet sich im Tablinum (26) der Casa del Centauro (VI 9,3.5; Plan 17) die Darstellung von Meleager und Atalante (Abb. 365) mit Hercules und Deianeira (**Abb. 369**)³⁴⁴. Beide Bilder entfalten eine Paarbeziehung, in beiden wird aber auch die Störung einer sozialen Konstellation thematisiert. Atalante dringt in einen männlichen Handlungskontext ein, während sich Nessos in die eheliche Gemeinschaft hineindrängt. Liebe und das Moment des Störens werden chiastisch verflochten.

Wenn bereits die mythologischen Einzelbilder vieldeutig ausfallen, potenziert sich die Polyvalenz. Im Cubiculum (20) der Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28; Plan 5) tritt zu dem polyvalenten Paarbild der Nordseite (Mars/Venus oder Adonis/Venus, s. o.) auf der gegenüberliegenden Südseite die Darstellung einer Frau im Heiligtumskontext hinzu – Leda oder Nemesis. Das Bild der Ostseite zeigt einen orientalischen Herrscher vor einer Reihe von Zelten; es mag sich um Laomedon handeln. Für Lorenz ergeben sich aus dem Bildvergleich gewisse Vereindeutigungen³⁴⁵. Das Herrscherbild verbindet sie mit *officium* und *virtus*, das Leda-Bild mit *pietas*, das Paarbild als Hinweis auf *matrimonium* und *concordia*. Allerdings lassen sich die schon in sich polyvalenten Bilder nicht zwingend auf solche Wertvorstellungen zuschneiden – es ergeben sich letztlich unendlich zahlreiche, denkbare Verbindungen³⁴⁶. Bergmann führt einige davon aus³⁴⁷: „Falls die Szenen auf der Nord- und der Ostwand Leda, die Königin von Sparta, oder Laomedon, den König von Troja, zeigen, konnte der Betrachter die Krieg führenden Griechen und Trojaner Seite an Seite sehen. Falls es sich bei dem Liebespaar auf der Südwand um Dido und Aeneas handelt, sind auf dem dritten Wandge-

³⁴² Lorenz 2008, 313–316.

³⁴³ PPM III (1991) 341–391 s. v. 2,1, Casa detta di Trebius Valens (I. Bragantini) 367 Abb. 40; 374 Abb. 47.

³⁴⁴ Peters 1963, 102f.; s. Lorenz 2008, 282f. mit leicht anderer Ausdeutung; zum Boden, der hier in der Phase des dritten Stils erneuert wurde, s. Zapheirou 2006, 152.

³⁴⁵ Lorenz 2018, 158–164; sie allerdings geht bei dem Leda- und Laomedon-Bild von einer ‚eindeutigen‘ Ikonographie aus.

³⁴⁶ Auf eine ausführliche ikonographische Diskussionsdiskussion der Einzelbilder wird hier verzichtet; s. Hoffmann 2014, 136–141.

³⁴⁷ Bergmann 2014a, 79.



Abb. 369: Casa del Centauro (VI 9,3.5), Mythenbild der Süd- wand von Tablinum (26): Hercules und Deianeira (Neapel, NM 9001).

mälde wiederum zwei rivalisierende Mächte dargestellt: Karthago und Rom.“ Wieder andere Beziehungen ergeben sich freilich bei anderen Einzeldeutungen.

Die Zusammenstellung von Mythenbildern kann auch deren Erzählzusammenhang zuwiderlaufen, sodass die Verbindung allein auf einer ikonographisch-motivischen Ebene liegt. Dies trifft auf das Bild-Ensemble in Cubiculum (g) der Casa di Marcus Lucretius Fronto zu. Das Bild von Theseus und Ariadne steht der Darstellung von Venus im Frauengemach gegenüber. Mit der Präsentation des nackten Theseus-Körpers hier (Abb. 310), der nackten Venus dort (Abb. 311) liegt der Fokus auf der Thematisierung von Schönheit, Attraktivität und Liebe.

Die Komplexität der thematisch-motivischen Verbindungen kann schließlich durch die Einbeziehung anderer Medien weiter gesteigert werden. Ein solcher Fall intermedialer Referenzen wurde bereits für das Spiel mit Realität und Fiktion in den Peristylen mit ihrem realen Garten und ihren Gartenmalereien thematisiert. Ein besonders raffiniertes Beispiel, bei dem auch Mythenbilder zum Tragen kommen, stellt Oecus (e) der Casa e panificio di Papirius Sabinus (IX 3,19-20) dar (**Abb. 370**). Auf der dem Eingang gegenüberliegenden Westwand sind Demeter, Proserpina und Triptolemos zu sehen – letzterer den Schlangenzug fahrend. Auf der Eingangswand handelt es sich um die schlafende Ariadne. Auf den seitlichen Wänden im Norden und Süden nimmt jeweils ein Fenster den Ort des Mittelbildes ein. Durch das nördliche Fenster blickt man in den Hof (a), in dem die Mühlen der Bäckerei stehen, im Süden in ein weiteres Triclinium (c)³⁴⁸. Die Mythenbilder korrespondieren so mit den realen Ausblicken: Demeter schafft die Voraussetzungen für die erfolgreiche Bäckerei-Produktion, während das stärker erotische Ariadne-Bild einen Assoziationsrahmen für den Durchblick in das benachbarte Triclinium darstellt. Hier sind mythologische Bilder und gerahmte Fensterdurchblicke als Pendants aufgefasst. Damit handelt es sich um ein besonders

³⁴⁸ PPM IX (1999) 348–363 s. v. IX 3,19-20, Casa e panificio di Papirius Sabinus (V. Sampaolo) 351–355 Abb. 6–11.

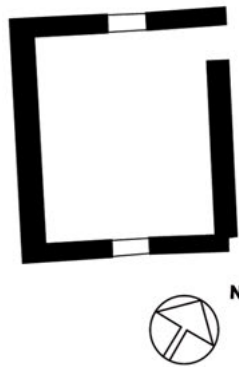


Abb. 370: Casa e panificio di Papirius Sabinus (IX 3,19–20), Oecus (e): Westwand: Demeter, Proserpina und Triptolemos; Ostwand: Ariadne schlafend; Nordwand mit Fenster: Blick in Hof (a); Südwand mit Fenster: Blick in Triclinium (c).

ungewöhnliches Beispiel der Pendantbildung, das zugleich Auskunft über das Aktualisierungspotenzial von Mythenbildern gibt.

Zusammenfassend zeigt sich, dass das narrative Potenzial, das Mythenbilder mitbringen, nicht nur bei der Gestaltung des Einzelbildes, sondern auch bei der Aktivierung von Metadiskursen in unterschiedlicher Weise eingesetzt werden kann. Quer dazu können die thematischen Verflechtungen liegen, die sich zwischen den Mythenbildern ergeben.

Plurale Bilder: Die Komplexität der Decor-Ensembles an den Wänden

Schon auf der Ebene der mythologischen Mittelbilder entstehen ausgesprochen komplexe Beziehungsgeflechte. Doch sind durch das Decor-Schema nicht nur diese aufeinander bezogen, sondern alle Gestaltungselemente eines Raumes. Dabei ergeben sich zwei mögliche Bezugsebenen. Einerseits stehen die Decor-Elemente in Korrespondenz mit ihren visuellen ‚Pendants‘ auf den anderen Wandseiten. Andererseits treten sie in Konkurrenz zu den Gestaltungselementen auf ein und derselben Wand. Die möglichen Bezugs- und Assoziationsgeflechte nehmen sich dadurch letztlich endlos aus.

Um dennoch einen Eindruck davon zu vermitteln, dass auch diese Meta-Bilder ganz unterschiedlich ausfallen können, sollen an dieser Stelle zwei verschiedenartige Raum-Ensembles kontrastiert werden: die in augusteischer Zeit ausgestatteten Cubicula (15), (16) und (19) der Villa di Agrippa Postumus in Boscotrecase³⁴⁹ (die hier ausnahmsweise als extraurbaner Kontext eingeführt wird, weil es nicht um die soziale Aneignung des Raumes geht) und die bereits bekannten Räume am Atrium der Casa di Marcus Lucretius Fronto. In den Raum-Ensembles unterscheiden sich sowohl die ästhetischen wie auch die semantischen Effekte, die im Folgenden in Abhängigkeit voneinander betrachtet werden sollen.

Die Cubicula (15), (16) und (19) der **Villa des Agrippa Postumus** bilden eine Raumflucht und sind durch ästhetische Variationen aufeinander bezogen. In Cubiculum (15) kontrastiert mit einem roten Sockel ein monochrom schwarzer Wandaufbau (**Abb. 371a–b**), in Cubiculum (16) mit einem schwarzen Sockel ein monochrom roter Wandaufbau (**Abb. 372**). Während die Cubicula (15) und (16) ästhetisch folglich maßgeblich durch die Monochromie der Wände geprägt waren, flankieren in Cubiculum (19) rote Seitenfelder das schwarzgrundige Mittelfeld (**Abb. 373–374**). Auch die gliedernde Architektur unterscheidet sich und trägt zur Variation des Raumeindrucks bei. In Cubiculum (15) handelt es sich um ein filigranes Gestänge, das regelrecht ornamenthafte Landschaftsvignetten einfasst, während sich das Rahmensystem im roten Cubiculum (16) dinghafter ausnimmt und großformatige Landschaftsbilder auf weißem Grund rahmt. Noch einmal massiver wirken die Adikulen in Cubiculum (19), die als Rahmung für mythologische Landschaftsbilder dienen. Die Räume unterscheiden sich folglich hinsichtlich ihrer Farbigkeit, der Mächtigkeit des Architekturgestänges und hinsichtlich der Größe und semantischen Dichte ihrer Mittelbilder. Ein weiterer Unterschied ergibt sich in Bezug auf die Kombination mit anderen Bildelementen.

³⁴⁹ Von Blanckenhagen – Alexander 1962; Dawson 1965, 100f. 114. 119. 145f.; von Blanckenhagen – Alexander 1990. Die Wandmalereien des schwarzen Cubiculum (15) sowie Teile von Cubiculum (19) befinden sich heute im Metropolitan Museum of Art in New York, die Malereien des roten Cubiculum (16) im Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Der Kontext wurde auch ausführlich im Rahmen eines Seminars besprochen, einige Anregungen verdanke ich der Referentin für das Thema, Irene Ebke.



Abb. 371a: Boscorecase, Villa des Agrippa Postumus, schwarzes Cubiculum (15), Rekonstruktion des Cubiculus, New York, MMA



Abb. 371b: Boscorecase, Villa des Agrippa Postumus, schwarzes Cubiculum (15), New York, MMA, Detail.



Abb. 372: Boscotrecase, Villa des Agrippa Postumus, rotes Cubiculum (16), Rekonstruktion in Neapel, NM 147501.

Im schwarzen Cubiculum (15) vermag ein intensiverer Blick auf die Landschaftsbilder Ähnlichkeiten und Unterschiede offenzulegen. Auf der Nordwand ist es eine Turmarchitektur mit Anbauten; Altar und Statuensäule verleihen dem Arrangement ein sakrales Flair. Auf der Ostwand ist die Architektur auf eine grazile Säulenstellung reduziert. Alle Architekturen werden von Bäumen umrankt und sind von Menschen bevölkert, die teilweise mit Sakralhandlungen beschäftigt sind oder Vieh vor sich hertreiben. Auf den zweiten Blick bemerkt man dann vielleicht auch an der Rückwand des Raumes die kleinen Pinakes in der Oberzone, die jedoch durch ihren gelben Hintergrund besonders auffällig leuchten. Ägyptisierende Figuren rahmen jeweils eine tiergestaltige, gesockelte Götterstatue. Auch die Pinakes machen damit ein Spiel mit Ähnlichkeit und Varianz auf. Die Bildlichkeit der Rückwand wird weiter verdichtet, indem zwischen den Säulenkapitellen und dem Giebel der zentralen Ädikula Medaillons mit im Profil angegebenen Porträtköpfen eingefügt sind³⁵⁰. Sie labilisieren die Architektur, indem sie die statische Logik infrage stellen, und brechen zugleich aus der generischen Darstellungsweise des Wandbildes aus: Sie beziehen sich auf die Jetztzeit und schaffen einen eigenen ‚Bildraum‘, indem sie sich anblicken. Hinzu kommen Details, welche die ‚Rahmungen‘ ästhetisch aufwerten. Das filigrane Gliederungsnetz besteht aus Kandelabern und aus Thyrsoi gebildeten Dreifüßen. Auf der Nordwand wachsen Ranken aus den Kandelabern, auf denen sich antithetisch platziert Schwäne niedergelassen haben, die ein Schmuckband im Schnabel halten. An den Seitenwänden ist das Ädikuladach von Vögeln und Greifen bevölkert, in die Ranken sind Masken eingesetzt.

³⁵⁰ Anderson 1987 mit der (m. E. hypothetischen) Identifikation als Livia und Iulia – Frau und Tochter des Augustus.

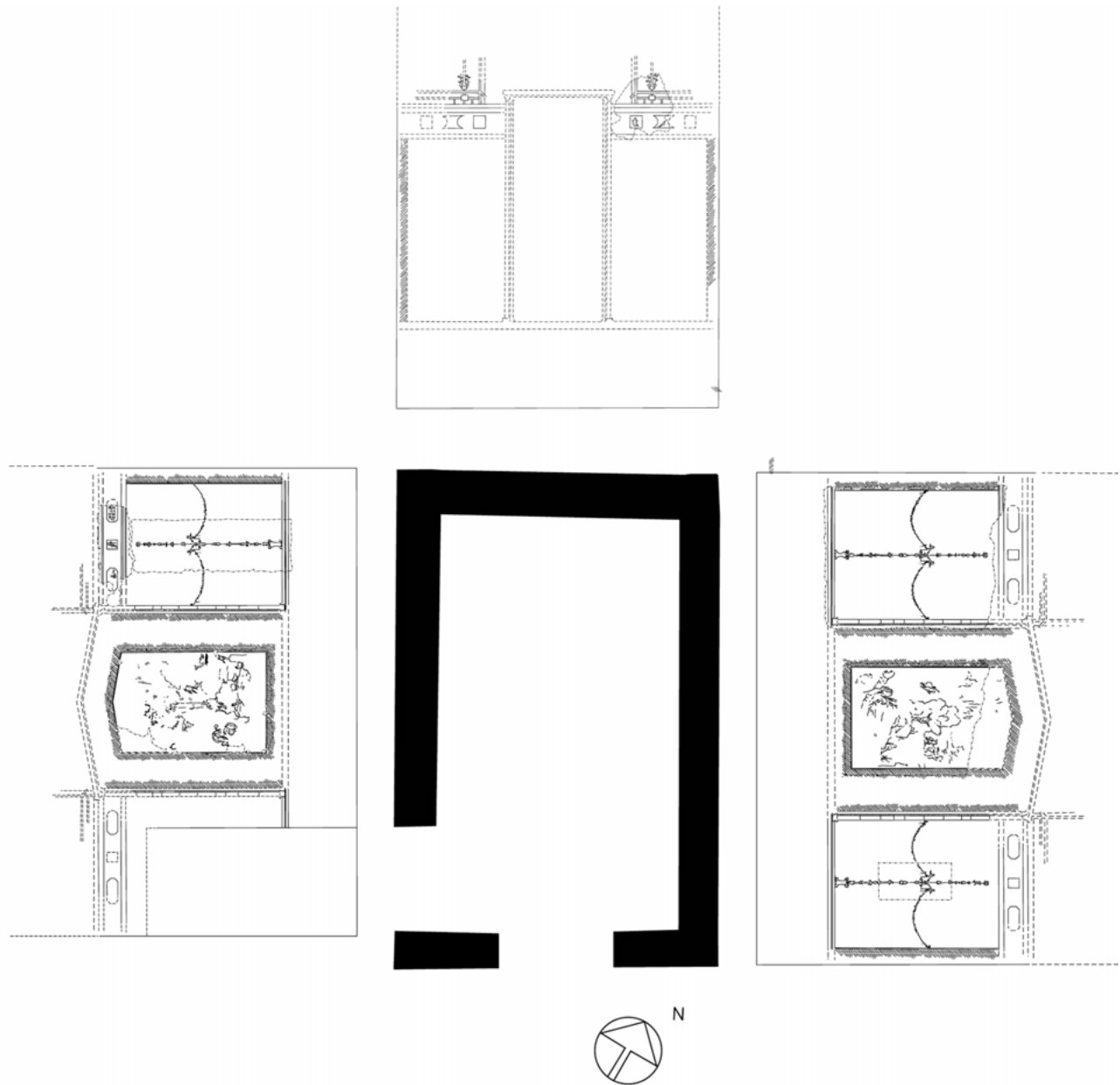


Abb. 373: Boscorecase, Villa des Agrippa Postumus, Cubiculum (19), Rekonstruktion (Peter H. von Blanckenhagen).

Indem die Bild- und Motivgruppen verschiedene inhaltliche Felder aufmachen, eröffnen sich ganz unterschiedliche Assoziationsmöglichkeiten. Sie verweisen auf einen idyllischen Landschaftsraum, auf ägyptische Exotik, die Porträts suggerieren Staatstragendes, die Schwäne lassen an Apollo denken, die Masken an Bacchus³⁵¹. Aufgrund ihrer geringen Größe treten die verschiedenen Bild- und Decor-Motive jedoch nicht in Konkurrenz zueinander, sie wirken als Ornamentum der Wand. Die Raumwirkung wird zuvorderst durch den Farbkontrast von rotem Sockel und schwarzer Mittel- und Oberzone bestimmt. Das filigrane Architekturgestänge erzeugt zusammen mit den kleinen Vignetten eine besondere Eleganz.

³⁵¹ Einen Zusammenhang hat man daher nicht über die verschiedenen Themen, sondern über ihren Bezug zur augusteischen Ideologie hergestellt (Anderson 1987/88, 44). Eine solch politische Rezeption der Bildmotive ist nicht auszuschließen, war für sich genommen aber keinesfalls zwingend. Auch eine additive Rezeption als ‚modische‘ Themen der Zeit, die in unterschiedliche Welten entführen, kommt infrage.

Im roten Cubiculum (16) gewinnen die deutlich größeren Landschaftsvignetten auf weißem Grund eine bildhafte Qualität. Auf der Nordwand treten in der Oberzone – hier jedoch deutlich weniger auffällig – Pinakes mit Maskendarstellungen hinzu, die von stabartigen, von Blüten umrankten Trägern präsentiert werden. Auf den Seitenwänden ist vor den hohen Thyrsos jeweils ein Medaillon mit dionysischer Maske platziert, in die Architekturen der Oberzone sind kleine Pinakes mit Tieren und Fabelwesen integriert. Vögel und Gefäße ohne Rahmung fungieren als Akrotere. Mit den Masken und Thyrsos sind es im roten Cubiculum somit zuvorderst dionysische Motive, die zu den Landschaftsbildern hinzutreten. Diese zusätzlichen Bedeutungsschichten erschließen sich erst auf den zweiten Blick, bei einer intensiveren Betrachtung des Raumes.

In beiden Cubicula (15; 16) ist damit jedoch nur die erste Ebene der Aufmerksamkeitslenkung angesprochen. Die Architektur selbst ist durch kleinteilige Ornamente differenziert: geometrisch (Cubiculum 15) bzw. floral (Cubiculum 16) gestaltete Sockelzonen, ornamental gemusterte Säulchen bzw. Pilasterchen, vegetabilisierte, mit Ranken und Tellern versehene Kandelaberstängel, eine reich ornamentierte Attika- und Giebelzone. Diese Binnenornamente verdichten den Eindruck von Filigranität und Kostbarkeit, stören jedoch nicht die übersichtliche und großflächige Strukturierung der Räume.

Cubiculum (19), dessen Wandaufbau sich weniger gut rekonstruieren lässt, ist insofern aufschlussreich, weil gerade im Kontrast der Räume deutlich wird, dass mit den mythologischen Mittelbildern ein deutlich stärkerer Fokus auf das Wandzentrum einhergeht (Abb. 373–374). Die roten Seitenfelder mit ihren filigranen Kandelabern treten hinter den Mythenbildern zurück. Aus ihrem mittleren Teller sprießt eine Ranke, auf der Sirenen hocken. An ihnen sind Girlanden festgemacht. Damit konkurrieren die schwarzgrundigen, ägyptisierenden Bilder in der Frieszone.

An allen drei Räumen zeigt sich, dass zu den zentralen Mittelbildern – seien es Landschaftsdarstellungen oder mythologische Landschaftsbilder – zahlreiche weitere figürliche Elemente hinzutreten. Dies gilt in den Oberzonen insbesondere für kleinformatige Pinakes, aber auch für Medaillons. Vor allem aber tragen eine Vielzahl von kleinteiligen ‚Ornamenten‘ zur visuellen Komplexität der Räume bei. Eine homogene Lektüre der Räume ist dadurch nicht möglich. Konkret aufeinander bezogen sind jeweils nur die Elemente, die sich formal entsprechen: mittige Mythenbilder, Pinakes, Akroterbilder. Dennoch wirken die Räume nicht überladen: Die klare architektonische Gliederung und die Reduktion der zahlreichen figürlichen Details auf eine ornamenthafte Größe tragen zur Übersichtlichkeit der Räume bei.

In der im späten dritten Stil ausgestatteten Casa di Marcus Lucretius Fronto fallen die Gestaltungs- kontraste zwischen den Räumen größer aus. Das monochrom schwarze Atrium zeichnet sich durch eine relative Übersichtlichkeit aus, auch hier erschließen sich beim längeren Verweilen jedoch zahlreiche decorative Details. Darin ist der Raum letztlich Decor-Prinzipien augusteischer Zeit verpflichtet. Damit kontrastieren die bunte Farbigekeit sowie die Bild- und Ornamentfülle des Tablinums (h). Sockel-, Mittel- und Oberzone sind mit verschiedensten Bildformen (Tafelbilder, Pinakes, Einzelmotive) und -inhalten (Mythenbilder, Landschaftsbilder, ‚Stilleben‘, Tierbilder, Objekte) besetzt. Zwar behält der Raum durch seine Symmetriebeziehungen eine gewisse Übersichtlichkeit. Indem jedoch verschiedene große und ikonographisch dichte ‚Bild‘-Elemente in den Wandaufbau Eingang finden, ist die ästhetische wie auch semantische Heterogenität massiv gesteigert. An den Cubicula (g) und (c) wird deutlich, dass diese Form der Überforderung des Auges nicht für alle Räume gleichermaßen gewählt wurde. Während das polychrome Cubiculum (g) den Farbrhythmus und die Fokussierung auf mythologische Mittelbilder aufgreift, aber die Bilddichte erheblich reduziert, wird im monochrom weißen Cubiculum (c) auf eine Strukturierung durch Farbe verzichtet. Indem hier alle drei Felder der Mittelzone kleine Bildfelder tragen – im Zentrum ein quadratisches Bildfeld, seitlich langrechteckige – ist zwar ein Rhythmus vorgegeben. Das Auge nimmt jedoch stärker eine parataktische, ornamentale Reihung der Bilder wahr.



Abb. 374a–b: Boscoreca, Villa des Agrippa Postumus, Cubiculum (19), Mythenbilder; a: Westwand (links): Polyphem und Galatea (New York, MMA 20.192.17); b: Ostwand (rechts): Perseus und Andromeda (New York, MMA 20.192.16).

Im Vergleich einer frühen und einer späten Raumgruppe zeichnen sich zunächst einige Parallelen ab. Raumfolgen werden im dritten Stil noch stärker als zuvor als Ensemble begriffen. In der Villa di Agrippa Postumus wurde dies am schwarzen und roten Cubiculum deutlich, in der Casa di Marcus Lucretius Fronto an Tablinum (h) und Cubiculum (g). Weiterhin ist deutlich geworden, dass ähnliche Strategien der Wandgliederung, der Kontrastierung von Wandflächen, aber auch der Hierarchisierung von Bildelementen zum Einsatz kamen.

Ein Unterschied ergibt sich jedoch im Vergleich der Prunkräume. In augusteischer Zeit bleiben auch Räume mit Mythenbildern ‚übersichtlich‘. Die zentralen Bildfelder sind besonders hervorgehoben, die anderen Bildelemente treten, Ornamenten gleich, deutlich dahinter zurück. In einem späten Prunkraum wie Tablinum (h) der Casa di Marcus Lucretius Fronto hingegen treten verschiedene Bildformen und Farben stärker in Konkurrenz zueinander, die Bilddichte ist erheblich gesteigert. Die Tendenz ging offensichtlich gerade für solche Prunkräume hin zu immer heterogeneren, komplexeren Formen der Wandorganisation³⁵².

³⁵² Eine solche Tendenz angedeutet bei Ling 1991, 52–70.

2.7 Das Decor-Konzept für die Böden

Mit dem Übergang zum dritten Stil vollzieht sich am Boden kein grundlegender Wandel. Schwarz-Weiß-Mosaiken dominieren das Erscheinungsbild der Böden, daneben werden Räume weiterhin mit Opera signina ausgestattet. Auch die Darstellungsstrategien zeichnen sich durch ein hohes Maß an Kontinuität aus, werden nun jedoch noch konsequenter als zuvor umgesetzt.

Die visuelle Ordnung des Raumes: Schwarz-Weiß-Mosaiken

Schwarz-Weiß-Mosaiken werden weiterhin dazu eingesetzt, **räumliche Zusammenhänge** durch den Wechsel von schwarzem und weißem Grundton herzustellen. Im Fall der Casa di L. Caecilius Iucundus (V 1,23.26; Plan 14)³⁵³ sind die Fauces weiß (**Abb. 375**), der Atriumsraum schwarz (**Abb. 376**), die Alae und das Tablinum (**Abb. 377**) wieder weiß pavimentiert. Dadurch ergibt sich ein Schwarz-Weiß-Kontrast zwischen dem zentralen, dunklen Hof und den angrenzenden, hellweißen Aufenthaltsräumen.

An der Casa di L. Caecilius Iucundus zeigt sich weiterhin, dass die **Raumordnung** wie zuvor durch auffällige Schwellornamente, Randstreifen – im Atrium fallen sie doppelt aus (Abb. 376) – und Mittelelementata akzentuiert wird. Im Tablinum besetzt das Mittelelementa zwar die zentrale Raumachse, ist aber aus der Querachse etwas versetzt, sodass es nicht exakt auf die mythologischen Mittelbilder an der Wand fluchtet (Abb. 377). Grundsätzlich geht die Tendenz jedoch hin zu einer immer systematischeren Raumgliederung.

Dies zeigt sich insbesondere in dem gesteigerten Aufwand, der für die **Impluviumsrahmungen** getrieben wird. Sie markieren im Hausinneren den Übergang zwischen Drinnen und Draußen, vor allem aber fokussieren sie die Aufmerksamkeit auf jenen Bereich, der im dritten Stil regelrecht als Brunnenspektakel inszeniert wird (s. u.). In der Casa di L. Caecilius Iucundus (V 1,23.26) hebt sich das weiße, kostbare Marmorbecken mit seiner weißgrundigen Mosaikrahmung³⁵⁴ auffällig vom schwarzen Atriumsboden ab (Abb. 376). Auch andernorts treten marmorne Becken an die Stelle der Tuff- und Cocciopesto-Becken³⁵⁵. In einer Zeit, in der Marmor zunächst noch sparsam verwendet wurde, dürften Marmorimpluvien mit besonderer Wertschätzung belegt worden sein. Auch

³⁵³ PPM III (1991) 574–620 s. v. V 1,26, Casa di L. Caecilius Iucundus e casa annessa V 1,23 (A. de Vos) 586–587 Abb. 18–21; Pernice 1938, 96 mit Zuweisung zum dritten Stil; Dexter 1979, 37. 112 hingegen als später zweiter Stil, allerdings mit Hinweis darauf, dass es sich um eine Übergangsphase handelt (S. 114). Eine scharfe Abgrenzung scheint mir an dieser Stelle nicht entscheidend, es geht um das Phänomen als solches.

³⁵⁴ Dexter 1979, 13f.; PPM III (1991) 574–620 s. v. V 1,26, Casa di L. Caecilius Iucundus e casa annessa V 1,23 (A. de Vos) 580–582 Abb. 7.

³⁵⁵ Etwa Domus VI 2,16, s. PPM IV (1993) 198–220 s. v. VI 2,16 (V. Sampaolo) 206 Abb. 16; Casa di Meleagro (VI 9,2.13), s. PPM IV (1993) 660–818 s. v. VI 9,2.13, Casa di Meleagro (I. Bragantini) 671 Abb. 28; Casa dei cinque scheletri (VI 10,2), s. PPM IV (1993) 1029–1043 s. v. VI 10,2, Casa dei cinque scheletri (V. Sampaolo) 1034 Abb. 8; Rossi 2006, 40; Casa del Naviglio (VI 10,11) Marmoreinfassung mit Tessellat-Becken, s. Cassetta – Costantino 2006, 262; Pesando 2011, 429; Casa di Orfeo (VI 14,20), s. PPM V (1994) 264–307 s. v. VI 14,20, Casa di Vesonius Primus o di Orfeo (F. Narciso) 265 Abb. 1; Fullonica di Vesonius Primus (VI 14,21.22), s. PPM V (1994) 308–332 s. v. VI 14,21.22, Fullonica di Vesonius Primus (I. Bragantini) 311 Abb. 5; Casa di Sirico (VII 1,25.47), s. PPM VI (1996) 228–353 s. v. VII 1,25.47, Casa di Sirico (I. Bragantini) 234 Abb. 11; Casa di M. Gavius Rufus (VII 2,16-17), s. PPM VI (1996) 530–585 s. v. VII 2,16-17, Casa di M. Gavius Rufus (V. Sampaolo) 535 Abb. 6; Casa di C. Vibius Italus (VII 2,18), s. PPM VI (1996) 586–614 s. v. VII 2,18, Casa di C. Vibius Italus (V. Sampaolo) 588; Domus VII 12,17.21, s. PPM VII (1997) 502–519 s. v. VII 12,17.21 (I. Bragantini) 506 Abb. 7; Atrium (2) der Casa di M. Fabius Rufus (VII 16 [Ins. Occ.],22), s. PPM VII (1997) 947–1125 s. v. VII 16 [Ins. Occ.],22, Casa di M. Fabius Rufus (I. Bragantini) 950 Abb. 2; Casa del Cinghiale (VIII 2,26-27), s. PPM VIII (1998) 191–225 s. v. VIII 2,26-27, Casa del Cinghiale (V. Sampaolo) 198 Abb. 9; Casa di Cornelius Rufus (VIII 4,15.30), s. PPM VIII (1998) 518–525 s. v. VIII 4,15.30, Casa di Cornelius Rufus (I. Bragantini) 519–521 Abb. 1; Casa del Medico (VIII 5,24), s. PPM VIII (1998) 604–610 s. v. VIII 5,24, Casa del Medico (I. Bragantini) 605 Abb. 1; Domus IX 5,11.13, s. PPM IX (1999) 528–599 s. v. IX 5,11.13 (I. Bragantini) 529–531 Abb. 2.



Abb. 375: Casa di L. Caecilius Lucundus (V 1,23.26), Fauces mit Hundemosaik.



Abb. 376: Casa di L. Caecilius Lucundus (V 1,23.26), Blick über das Impluvium und das schwarze Mosaik des Atriums, in das Marmorplättchen eingesetzt sind, hinweg, in Richtung Nordala.



Abb. 377: Casa di L. Caecilius Lucundus (V 1,23.26), Tablinum; Blick über das Mittelembema hinweg auf die Nordwand des Tablinums.

Abb. 378: Casa del Bell'Impluvio (I 9,1), Impluvium in Atrium (2).

in Häusern, deren Atriumspaviment aus Opus signinum bestand, hat man für die Impluviumsrahmung auf die neue, effektvollere Mosaiktechnik gesetzt. In der Casa del Bell'Impluvio (I 9,1; **Abb. 378**)³⁵⁶ ist das schwarz mosaizierte Impluviumsbecken von einer weißen Marmoreinfassung umgeben, die ihrerseits durch eine Mosaikrahmung mit schwarzen, geometrischen Ornamentbändern auf weißem Grund hervorgehoben und dadurch vom (älteren) Lavapesta-Boden mit Tessera-Reihen abgesetzt wird.

Dass Pavimente nun sogar auf die **Raumausstattung** Bezug nehmen, zeigt sich an der Impluviumsgestaltung der Casa di Cornelius Rufus (VIII 4,15.30; **Abb. 379**)³⁵⁷. Das marmorne Impluviumsbecken wird von einem schwarz-weißen Mosaikrahmen eingefasst, der ‚hinter‘ dem Impluvium, zum Tablinum hin, umbiegt, um einen (älteren) Tisch mit geflügelten Widderlöwen zu berücksichtigen. Im Südosten, auf der Ecke des Impluviums, umfasst die Mosaikrahmung eine Zisternenmündung. Sie akzentuiert somit nicht nur das Impluvium, sondern auch semimobile Ausstattungselemente.

Figürliche Mosaiken bleiben die Ausnahme, und auch weiterhin sind sie darauf angelegt, auf Betrachterhaltungen Bezug zu nehmen. In den Fauces wählte man wie in der Casa di L. Caecilius Iucundus (V 1,23.26; **Abb. 375**) gerne Hunde, die auf den Eintretenden ausgerichtet waren. Sie nötigten den Eintretenden zum Innehalten³⁵⁸ und markierten mit ikonographischen Mitteln eine letzte ‚Hürde‘, die es vor dem Betreten des Hauses zu überwinden galt (**Abb. 375**). In den Thermalbereichen sind Verweise auf die Praxis des Badens oder auf Fische wie in der Casa del Centenario (IX 8,3.7; **Abb. 381**) üblich. Insbesondere in Thermen nehmen damit die (seltenen) figürlichen Schwarz-Weiß-Mosaiken nicht nur in ihrer Orientierung auf Betrachterhaltungen Bezug, sondern auch thematisch auf die in einem Raum vorauszusetzenden Handlungen.

In den Höfen und Aufenthaltsräumen blieb Figürlichkeit auf kleinformatige ‚Ornamente‘ beschränkt, die zumeist in Schwellmosaiken auftraten. In Tablinum (E) der Casa degli Amorini dorati (VI 16,7.38; Plan 18) besteht die Mosaikschwelle zwischen Atrium und Tablinum (**Abb. 380**) aus einer Sequenz von Quadraten, in die verschiedene florale und figürliche Motive eingesetzt sind. Während die Blütenornamente und Delfine beide Ansichtsseiten bedienen, sind Greifenprotome, auffliegender Schwan und Capricorn auf den im Tablinum Befindlichen hin orientiert und stehen für den vom Atrium her Eintretenden auf dem Kopf³⁵⁹. Indem das Prinzip von möglichst allansichtigen Bildern partiell durchbrochen wird, kommt eine gewisse Hierarchisierung von Betrachterperspektiven zum Ausdruck. Privilegiert wird die Perspektive aus dem Tablinum, das als ein auf das Peristyl ausgerichteter Gelageraum inszeniert wird.

356 PPM I (1990) 919–941 s. v. I 9,1, Casa del Bell'Impluvio (V. Sampaolo) 923 **Abb. 4**. Auf das chronologische Verhältnis zwischen Lavapesta-Boden und Mosaik geht die Forschung üblicherweise nicht ein. Allerdings ist vor Ort sichtbar, dass das Mosaik nachträglich eingesetzt ist. Für ein höheres Alter des Lavapesta-Bodens sprechen neben dem Decor-Muster auch Tesseragröße und Tesserazuschnitt.

357 PPM VIII (1998) 518–525 s. v. VIII 4,15.30, Casa di Cornelius Rufus (I. Bragantini) 519–521 **Abb. 1. 2**; Dickmann 1999, 114.

358 Dexter 1979, 7–9, mit Verweis auf real angekettete Hunde – ein entsprechender Hundekadaver stammt aus der Casa di Orfeo (VI 14,20). So bestätigt Clarke 1979, 9 denn auch, dass die Mehrzahl der figürlichen Schwarz-Weiß-Mosaiken in Pompeji aus Fauces stammen, ohne dies jedoch plausibel erklären zu können.

359 PPM V (1994) 714–846 s. v. VI 16,7.38, Casa degli Amorini dorati (F. Seiler) 738–740 **Abb. 43–46**; Seiler 1992, 30. **Abb. 154–157**.



Abb. 379: Casa di Cornelius Rufus (VIII 4,15.30), Atrium mit Impluvium.



Abb. 380: Casa degli Amorini dorati (VI 16,7.38), Schwelle von Tablinum (E).



Abb. 381: Casa del Centenario (IX 8,3.7), Grundriss mit Pavimenten.

In verschließbaren Wohnräumen sind figürliche Mosaiken selten. Eine Ausnahme stellt Cubiculum (12) der Casa del Centenario (IX 8,3.7; **Abb. 381**)³⁶⁰ dar. Das inmitten eines Rautenteppichs platzierte Mosaikfeld zeigt im Zentrum ein polychromes Gorgoneion, das auf den Raumeingang ausgerichtet ist. Es wird auf den Schmalseiten von bichromen Architekturbildern flankiert. Die Stadtansicht ist wie das Gorgoneion vom Eingang her lesbar, die Hafensansicht für die im Raum befindlichen Akteure. Hier bestätigt sich noch einmal das Interesse, auch Bildmosaik mehransichtig zu gestalten.

Eine Aufwertung der Mosaiken konnte sich im dritten Stil aber nicht nur durch den Gebrauch von Bildern, sondern auch durch ihre **Materialität** ergeben. Wie schon zuvor konnten in die Mosaiken kleine, polychrome Marmorplättchen von dreieckigem, rautenförmigem, hexagonalem oder auch unregelmäßigem Zuschnitt eingesetzt werden und den Boden auf diese Weise aufwerten

³⁶⁰ Zu den Bildmosaik im Kontext, s. Coralini 2001; die Raumnummerierung bezieht sich auf die von ihr publizierten Raumnummern; zur Datierung Coralini 2001, 52. Sie spricht sich für eine Rückbindung der tatsächlich häufig singulären Bildthemen an die Interessen des Hausherrn aus (S. 53f.) – ein Vorschlag, dem ich hier nicht folge.



Abb. 382: Casa di Paquius Proculus/Cuspius Pansa (I 7,1), Fauces.

(Abb. 376). Die gänzlich auf Regelmäßigkeit und Symmetrie angelegte Mosaiktechnik ‚integriert‘ dadurch ein asymmetrisches und dadurch den Boden ‚belebendes‘ Element.

Ein Bild-Ensemble am Boden: der Sonderfall der Casa di Paquius Proculus/Cuspius Pansa

Einen völlig singulären Umgang mit Bildern, der zugleich für die ästhetischen Strategien, die in Häusern wirksam werden, erhellend ist, trifft man in der Casa di Paquius Proculus/Cuspius Pansa (I 7,1; Plan 6)³⁶¹ an.

Der ins Haus Eintretende wurde im Vestibulum von einem schwarz-weißen Hundemosaik empfangen. An der Schwelle zum Atrium fiel sein Blick auf ein kleinteiligeres, friesartig präsentiertes, polychromes Bild mit der Darstellung von zwei Kentauren, die Baum und Ziege flankieren (**Abb. 382**). Dieses Schwellmosaik bereitet auf einen regelrechten Bilderteppich vor, der den rechteckigen Atriumsraum (3) ausfüllt. Er besteht aus schwarz gerahmten, weißgrundigen Quadraten

³⁶¹ Spinazzola 1953, 297–307; PPM I (1990) 483–552 s. v. I 7,1, Casa di Paquius Proculus o di Cuspius Pansa (F. P. Badoni – M. de Vos); Ehrhardt 1998, bes. 125 mit einer Einordnung der Pavimente in Fauces, Atrium und Tablinum in den zweiten Stil, ebenso auch zur Wandmalerei; allerdings erachtet er den Kandelaberstil in der Nische des Tablinums als zeitgleich. Bei Ehrhardt 1998 eine Detailvorstellung der Befunde.



Abb. 383: Casa di Paquius Proculus/Cuspius Pansa (I 7,1), Atrium.

und nimmt in dieser Struktur auf Kassettierungen an Decken Bezug (**Abb. 383**). Im Zentrum eines jeden Bodenquadrats findet sich ein kleines schwarzgrundiges Bildfeld mit einem in weißen Tesserae wiedergegebenen Vogel. Die Vögel besitzen verschiedene Orientierungen, sind in unterschiedlichen Haltungen und Aktionen erfasst und rechnen folglich mit unterschiedlichen Betrachtersichten. Nur einzelne Felder weichen von dieser Teppich-Logik ab. Vom Eingang aus trifft der Betrachter zunächst auf ein Quadrat, bei dem die Farbordnung invertiert ist – ein polychrom angegebener Vogel auf weißem Grund. Auf der Nord- wie auf der Südseite des Impluviums folgt ein großes, aus zwei Quadraten zusammengeführtes Rechteck mit der Darstellung eines Pfaus in polychromem Opus vermiculatum. Aus dem Felderteppich herausgehoben ist zudem das in der Achse befindliche, auf den Eingang ausgerichtete Feld auf der Südseite des Impluviums mit einem Löwen in Opus vermiculatum³⁶². Auf diese Weise ist die Eingangssachse privilegiert, eine gewisse Betonung erhält aber auch die Querachse. Die beiden mittigen Mosaikquadrate auf den Längsseiten des Impluviums zeigen Büsten, die nach innen, zum Impluvium hin, orientiert sind. Das Impluvium selbst besitzt eine eigene Einfassung, die aus einer nach außen, zum Atrium hin geöffneten Arkadenreihe besteht. Die Arkadenbögen dienen als Rahmung für weitere, kleinteilige Bildmotive, die teilweise verloren und durch weiße Tesserae ersetzt sind. Bildfeldorientierung, Bildfeldgrößen und Fertigungstechnik werden folglich eingesetzt, um innerhalb des Raumes ein komplexes Beziehungssystem herzustellen, das auf den Betrachter und seine potenziellen Bewegungsformen ausgerichtet ist.

³⁶² Eine übersichtliche Visualisierung der Opera vermiculata bei Wohlgemuth 2008, 74 Abb. 2,2; vgl. weiterhin die Katalogeinträge bei Wohlgemuth 2008, 102–105.



Abb. 384: Casa di Paquius Proculus/Cuspius Pansa (I 7,1), Tablinum.



Abb. 385: Casa di Paquius Proculus/Cuspius Pansa (I 7,1), Oecus (8) mit Opus sectile.

Tablinum (6) wird vom Atrium sowie von Oecus (8), dem Durchgangsraum zum Peristyl, durch aufwendige polychrome Schwellpavimente abgesetzt (**Abb. 384**). Sein Zentrum nimmt ein runder Alabastertondo ein, der von einem doppelten Quadratrahmen eingefasst ist, zwischen den kleine rechteckige und quadratische Bildfelder mit Tierdarstellungen eingesetzt sind. Die Tiere in der Raumachse sind zum Atriumseingang gerichtet, die der Quadratseiten jeweils nach außen. Die Perspektive vom Atrium aus wird dadurch privilegiert, die beiden Raumteile aufeinander bezogen: Beide Bild-Ensembles evozieren eine reiche Flora und Fauna³⁶³.

In dieselbe Ausstattungsphase gehören Oecus (8) sowie die auf das Peristyl geöffneten Räume (16) und (18). In diesen drei Aufenthaltsräumen lässt sich ein jeweils unterschiedlicher Umgang mit Pavimentbildern greifen. In Oecus (8), der als Durchgangsraum zwischen Tablinum und Peristyl fungierte, wählte man ein weißes Tessellat mit zentralem Opus sectile aus quadratischen und dreieckigen, polychromen Marmorplatten (**Abb. 385**)³⁶⁴. Das unfigürlich-geometrische Paviment des Durchgangsraums rechnet folglich mit verschiedenen Betrachterperspektiven.

Figürliche Opera vermiculata finden sich hingegen in den beiden ‚echten‘ Aufenthaltsräumen – Triclinium (16) und Oecus (18). Im etwa quadratischen Oecus (18), den man mittig im Süden betritt, ist das aufwendig gerahmte Emblema in vier Quadrate geteilt, in die Masken eingesetzt sind

³⁶³ Corlàita Scagliarini 1974, 22 möchte hier ein regelrechtes Programm realisiert sehen, doch die Motive bleiben inhaltlich derart schwach, dass sich kein enger Nexus aufdrängt.

³⁶⁴ Zum Folgenden PPM I (1990) 483–552 s. v. I 7,1, Casa di Paquius Proculus od di Cuspius Pansa (F. P. Badoni – M. de Vos).



Abb. 386: Casa di Paquius Proculus/Cuspius Pansa (I 7,1), Oecus (18) mit viergeteiltem Emblema.



Abb. 387: Casa di Paquius Proculus/Cuspius Pansa (I 7,1), Triclinium (16) mit nilotischem Emblema.

(Abb. 386). Diese sind jeweils nach außen orientiert, sodass sie zwei Ansichtsseiten bedienen: Die vorderen sind zum Eingang ausgerichtet, die beiden hinteren zum Klinenbereich. Die Eingangsseite wird zusätzlich durch ein breites, gerahmtes Rankenband betont, das ‚vor‘ dem Emblema platziert ist. Nicht nur der Pavimenttypus und die Ornamentplatzierung nehmen auf die Raumqualität Bezug, sondern auch die Bildkomposition.

Das benachbarte Triclinium (16) betritt man dezentral über eine Tür in der Westhälfte des Raumes. Im hinteren Teil ist in der Raumachse ein nilotisches Emblema nachträglich in das Paviment eingesetzt. Es suggeriert eine Klinenaufstellung, ist aber auf den Eingang ausgerichtet,

sodass die Gelageteilnehmer das Bild auf dem Kopf sahen (**Abb. 387**). Es stellt somit eine hochwertige, jedoch zugleich traditionelle Form der Ausstattung dar³⁶⁵.

Der ungewöhnliche Bilderreichtum am Boden korrespondiert in diesem Haus mit einer zurückgenommenen Wandgestaltung: In die Phase der Pavimentgestaltung gehört die im Kandelaberstil ausgestattete Nische in Tablinum (6), die ganz auf Eleganz und Schlichtheit setzt (Abb. 326)³⁶⁶. Auf dem schwarzen Sockel werden Frauenfiguren zwischen Girlanden von Telamonen gerahmt, welche die weißgrundige Mittelzone ‚stützen‘. Die Vignette des Mittelsegments ist verloren, die Seitenfelder zeigen Kandelaber mit einem Miniatur-Pinax.

An der Casa di Paquius Proculus/Cuspius Pansa (I 7,1) mit ihren zahlreichen Pavimentbildern bestätigt sich somit, dass Pavimentbilder des dritten Stils auf bestimmte Betrachterhaltungen ausgerichtet sind. Zudem wird deutlich, dass mit einem aufwendig bebilderten Boden eine einfachere Wandgestaltung zusammengeht. Man darf folglich von einer intendierten Gesamtwirkung von Wand und Boden ausgehen.

Die visuelle Ordnung des Raumes: Opera Signina

Im Fall der Opera signina nimmt sich die Binnenstruktur weniger systematisch aus als bei den Mosaiken. Insbesondere ohne Tessera-Decor ‚schwimmt‘ das Paviment im Raum. Tritt ein Tessera-Decor hinzu, so werden Schwellornamente und Decor-Motive im Raumzentrum zur räumlichen Gliederung eingesetzt.

In der Casa del Bell'Impluvio (I 9,1), die über ein Set an Böden in Opus signinum aus der Zeit des späten dritten Stils verfügt (**Abb. 388**), fasst im Vestibulum (1) ein Tessera-Rahmen einen dynamischen ‚Decor-Teppich‘ ein, der aus größeren, unregelmäßigen Marmorplättchen und unregelmäßig platzierten Tesserae besteht. Symmetrie und Asymmetrie treten in ein Spannungsverhältnis zueinander. Indem der Decor-Teppich mittig im Gang platziert ist, entsteht ein undecorierter Randstreifen, der zur Wand vermittelt. Ein zweiter Tessera-Rahmen, der einen Rautenteppich einfasst, besetzt den Schwellbereich zwischen Vestibulum (1) und Atrium (4). Das Vestibulum nimmt somit ein Decor-Prinzip vorweg, das in variierten Form auch zur Gestaltung der Ala und des Tablinums genutzt wurde. Das Tablinum (7) wird durch ein Schwellornament vom Atrium abgesetzt³⁶⁷, im Raumzentrum sind größere Marmorplatten in ein komplexes Tessera-Netzwerk integriert³⁶⁸. In der Ala (10) hat man auf einen lockeren visuellen Effekt gesetzt. Frei im Opus signinum (Cocciopesto) verteilt sind kleine Marmorplättchen von unregelmäßigem Zuschnitt, allein das Raumzentrum besetzt ein quadratisches Emblema aus regelhaft versetzten Buntmarmorplatten³⁶⁹. An den ganz auf das Atrium geöffneten Räumen wird somit das Spiel mit Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit besonders deutlich. In dieser Logik wird auch das mittige Impluvium durch eine nachträgliche, aufwendige Mosaikrahmung hervorgehoben (Abb. 378), das sich dadurch von dem (älteren) Atriumsmosaik mit seinen Tessera-Reihen absetzt.

³⁶⁵ Ehrhardt 1998, 125 betont, dass es in den Estrich eingesetzt ist – prinzipiell könnte es daher auch einer älteren Ausstattungsphase angehören und hier zweitverwendet sein. Die stilistische Uneinheitlichkeit der Pavimente ist auch diskutiert bei Ehrhardt 1998, 140f.

³⁶⁶ PPM I (1990) 483–552 s. v. I 7,1, Casa di Paquius Proculus o di Cuspius Pansa (F. P. Badoni – M. de Vos) 514f. Abb. 48–51; Ehrhardt 1998, 47f. 146.

³⁶⁷ Zum Folgenden PPM I (1990) 919–941 s. v. I 9,1, Casa del Bell'Impluvio (V. Sampaolo).

³⁶⁸ Ähnlich auch Triclinium (6) der Casa del Cinghiale, s. PPM VIII (1998) 191–225 s. v. VIII 2,26–27, Casa del Cinghiale (V. Sampaolo) 217 Abb. 51.

³⁶⁹ Für Ala (10) wird nur eine allgemeine Datierung in das 1. Jh. n. Chr. vorgeschlagen, s. PPM I (1990) 919–941 s. v. I 9,1, Casa del Bell'Impluvio (V. Sampaolo) 934. Da das Paviment durch einen Marmorsteg vom Atriumspaviment getrennt ist, letzteres aber möglicherweise ohnehin noch deutlich älter ist, lässt sich hier nur festhalten, dass es später als das Atriumspaviment selbst ist.

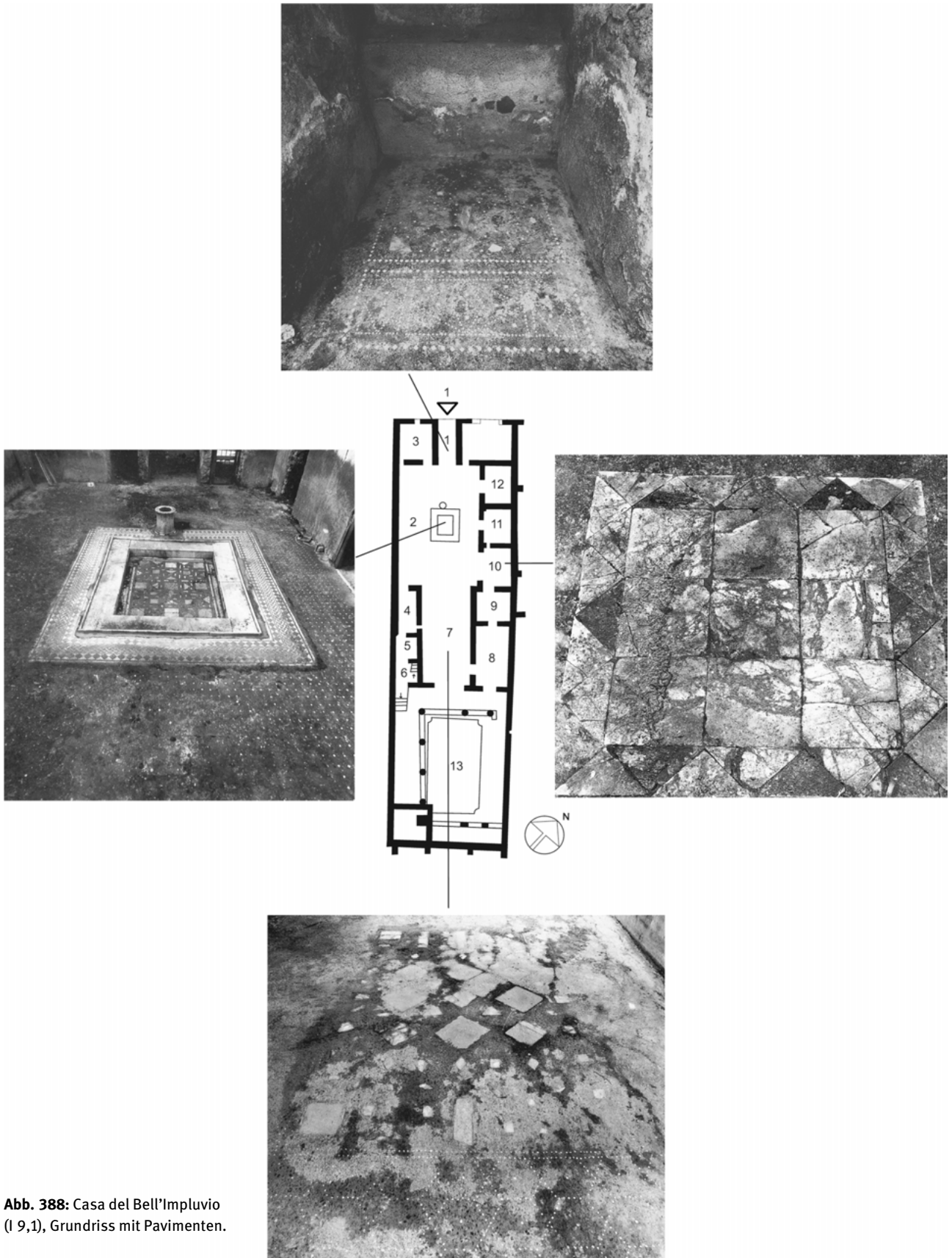


Abb. 388: Casa del Bell'Impluvio (I 9,1), Grundriss mit Pavimenten.

Zusammenfassung: Mosaiken und Opera signina im Vergleich

Schwarz-Weiß-Mosaiken und Opera signina treten hinter der Polychromie und Bilddichte der Wände zurück. In ihrer bichromen Gestaltung und reduzierten Ornamentalität bieten sie einen ruhigen und soliden ‚Grund‘, vor dem die Wirkung der Wände entfaltet wird. Unabhängig davon, welche Technik zum Einsatz kommt, fügt sich der Paviment-Decor zu einem regelrechten ‚Teppich‘, der das gesamte Haus ‚bedeckt‘. Bodenornamente – Schwellmosaiken und Emblemata – werden zum festen Bestandteil dieser Raumordnung.

Beide Pavimenttechniken können durch das Einfügen von Marmorplättchen aufgewertet werden. Technisch gesehen ist eine Integration von unregelmäßigen Elementen in ein Estrich-Bett einfacher als die Einpassung in ein Mosaik. Ästhetisch variiert der Effekt: Im Fall der Estrichböden ‚schwimmen‘ die Marmorplättchen in dem ohnehin unstrukturierten Paviment, während sich bei den Mosaiken ein auffälliger Kontrast zwischen Struktur und Asymmetrie ergibt. In beiden Fällen tragen die eingestreuten Marmorplättchen jedoch dazu bei, den Boden aufzulockern, zu dynamisieren und mit Farbakzenten zu versehen. Ein solcher Materialluxus wird häufig im Atrium entfaltet, wie sich an der Casa di L. Caecilius Iucundus (V 1,23.26; Plan 14) (Mosaik), aber auch an der Casa di Marcus Lucretius Fronto (Signinum) gezeigt hat.

Bilder, die geradezu ausschließlich in Mosaiktechnik realisiert werden, stellen einen weiteren Modus der Aufmerksamkeitserzeugung dar. Sie werden jedoch einer adäquaten, allansichtigen Raumwahrnehmung fast vollständig untergeordnet, treten also nicht in den Dienst einer visuellen Hierarchisierung von Räumen.

2.8 Weitere Ausstattungselemente im Kontext: eine kurze Hinführung

Die Wirkung eines Raumes ergibt sich nicht allein durch seine Decken-, Wand- und Bodengestaltung, sondern auch durch seine (semi-)mobilen Ausstattungselemente. Ihre kontextuelle Analyse steht allerdings vor verschiedenen methodischen Schwierigkeiten, die eingangs kurz skizziert werden sollen.

Der Fundkontext von Ausstattungsobjekten wurde häufig nicht präzise dokumentiert. Selbst wenn der Fundort bekannt ist, sagt dies aber noch nichts über den ursprünglichen Aufstellungszusammenhang aus, da sich dieser im Laufe der Zeit ändern konnte³⁷⁰. Schwierigkeiten bereitet nicht nur die räumliche Verortung, sondern auch die zeitliche Einordnung. Auf stilistischer Basis ist meist lediglich eine pauschale Datierung in ‚hellenistische‘ Zeit oder das ‚1. Jh. n. Chr.‘ möglich, eine Korrelation mit Ausstattungsphasen ist daher schwierig. Im Folgenden sind insbesondere jene Ausstattungsembles und Einzelstücke berücksichtigt, für die sich eine Datierung in die frühe Kaiserzeit möglichst plausibel machen lässt. Schließlich ist eine systematische Trennung zwischen semimobilen und kleinformig-mobilen Ausstattungselementen nicht möglich. Da hier jedoch nicht alle (zumeist unpublizierten) Statuetten und Kleinbronzen Berücksichtigung finden können, liegt der Fokus auf Objekten, die über 50 cm groß sind³⁷¹.

Im Folgenden kommen mit dem Atrium und dem Peristyl zwei für exquisite, semimobile Objekte zentrale Ausstattungskontexte in den Blick. Der Fokus soll auf frühen Kontexten der beginnenden Kaiserzeit liegen – die großen Skulpturen-Ensembles, die aus den letzten Jahren Pompejis überliefert sind, bleiben außen vor³⁷². Während die Höfe sich als Showrooms für wertvolle Ausstellungsstücke erweisen, dürften nach Auskunft der Kontexte in Herculaneum hölzerne

³⁷⁰ Etwa Bartman 1991, 72; Hartswick 2018, 344f.

³⁷¹ Dies bedeutet, dass insbesondere die Ausstattung der Lararien/Kultorte mit ihren kleinen Bronzefiguren hier ausgeschlossen wird; vgl. dazu Simelius 2018, 52.

³⁷² In der Skulpturforschung gilt ihnen üblicherweise das Interesse, vgl. exemplarisch Farrar 1998, 99 zur Casa degli Amorini dorati (VI 16,7.38) sowie zur Casa di Marcus Lucretius IX 3,5.24.

Möbel vor allem in kleineren Aufenthaltsräumen aufgestellt gewesen sein³⁷³. In Pompeji haben sie sich nicht erhalten, sodass die Ausstattung von Aufenthaltsräumen nicht eigens zur Sprache kommen wird.

2.9 Das Atrium und die Inszenierung des Impluviums: Wasserspeier, Labrum, Tisch

Das optische Zentrum des Atriums markierte seit jeher das Impluvium. Ab augusteischer Zeit wurde dieses nicht nur durch die Verwendung kostbarer Materialien und durch aufwendige Rahmungen aufgewertet, sondern in zahlreichen Häusern zu einem Brunnen umgestaltet³⁷⁴. Dazu stellte man am hinteren Impluviumsrand einen Sockel für eine Brunnenfigur auf, die das Wasser in das Impluviumsbecken oder in ein eigens dafür aufgestelltes Labrum spie³⁷⁵. Das neuartige Wasserspiel wurde zu einem attraktiven Blickfang im Atriumsraum. Dazu gesellte sich in einigen Häusern ein Marmortisch, der üblicherweise zwischen Impluvium und Tablinum in der Achse des Hauses aufgestellt wurde³⁷⁶. Dadurch verschieben die Objekte den visuellen Fokus hin zum Tablinum. Ausnahmeweise konnte ein Tisch aus der Achse versetzt werden und durch eine solche Asymmetrie einen besonderen Akzent setzen. Das Atriumspaviment der Casa di Cornelius Rufus (VIII 4,15.30; Abb. 379) spricht für eine solch dezentrale Aufstellung eines Tisches an einer der Impluviumsecken³⁷⁷. Entsprechende Tische konnten in verschiedene Inszenierungs- und Handlungszusammenhänge eingebunden werden. Im Rahmen von bestimmten Riten und Festen dürften sie als Schautische fungiert haben³⁷⁸, auf ihnen mochte das kostbare Geschirr des Hauses, aber auch kleine Statuen zur Schau gestellt worden sein³⁷⁹.

Im Folgenden sollen verschiedene Kontexte zur Sprache kommen, die jeweils schlaglichtartig einen Einblick in die Ausstattung und Wirkung der Atrien geben. Ein Ausstattungssset, das sich wenigstens in einigen Teilen augusteisch datieren lässt, ist für die Casa di Sirico (VII 1,25.47) bezeugt. Das Impluvium des tuskanischen Atriums (24) wurde nun mit einem marmornen Brunnenbecken ausgestattet (**Abb. 389**)³⁸⁰. Auf einer marmorverkleideten Basis wird man sich auf dem östlichen Impluviumsrand eine Brunnenfigur vorstellen dürfen. Im Impluviumsbecken war ein Labrum aufgestellt, dessen Fuß mit vegetabilem Decor von Robert Cohon in die Zeit zwischen 10 und 1 v. Chr. datiert wird³⁸¹. Vermutlich in denselben Zeithorizont gehört ein zweibeiniger Tisch mit geflügelten Löwen-Greifenstützen und Pflanzen- bzw. Cornucopiadarstellungen³⁸². Darauf befand

373 Mols 1994, 129f.

374 Zur Transformation der Impluvien in Brunnen, s. bereits Maiuri 1958a, 201. 470; vgl. Stefani 1992, 53f.; Morville 2018, 27.

375 Eine typologische Zusammenstellung hellenistischer und römischer Brunnenfiguren (darunter auch verschiedene Stücke aus Pompeji) bei Kapossy 1969, er verzichtet jedoch auf eine Datierung.

376 Döhl – Zanker 1979, 202; Dickmann 1999, 115f. nimmt die Formierung dieses Sets für augusteische Zeit an. Exemplarisch verweist er auf die Domus VI 14, 39. Das Atrium erhielt in spätrepublikanischer Zeit ein neues Paviment, das Impluvium einen neuen Rand, weshalb Dickmann auch den hier aufgestellten Tisch mit diesen Maßnahmen in Verbindung bringt; vgl. Sinn 2015, 304–306.

377 s. o. S. 474.

378 Moss 1988, 277–281.

379 Siehe dazu den nachfolgend besprochenen Kontext. Im Einzelfall sind Tische nach Auskunft von Ehreninschriften, die an den Tischplatten angebracht waren, als Träger von Standbildern in die Atrien gestiftet worden. In diesen Fällen dürften die Tische, Statuenbasen vergleichbar, mit ihrer Schmalseite zum Eingang ausgerichtet gewesen sein, wo auch die Inschrift angebracht war (Eck – von Hesberg 2004, 146f.). Für Pompeji sind solche Inschriften und Aufstellungsformen von Tischen nicht positiv belegt, aber gerade angesichts der auch hier für das Haus bezeugten Porträthermen (s. u.) auch nicht auszuschließen.

380 PPM VI (1996) 228–353 s. v. VII 1,25.47, Casa di Sirico (I. Bragantini) 317–319 Abb. 166–171.

381 Cohon 1984, 464; PPM VI (1996) 228–353 s. v. VII 1,25.47, Casa di Sirico (I. Bragantini) 318 Abb. 169.

382 Cohon 1984, 464; PPM VI (1996) 228–353 s. v. VII 1,25.47, Casa di Sirico (I. Bragantini) 319 Abb. 170. 171.



Abb. 389: Casa di Sirico (VII 1,25.47), Atrium (24) mit Ausstattung des Impluviums.

sich im Moment der Ausgrabung eine kleine Bronzegruppe, die Hercules und einen knienden Perser zeigte. Es handelt sich damit um einen der wenigen Fundkontexte, die Aufschluss darüber geben, dass die Tische für die Inszenierung kleinformatiger Skulpturen genutzt wurden³⁸³. Da die Atriumsrückwand im vierten Stil neu gestaltet wurde³⁸⁴, lässt sich über die ursprüngliche ‚Rahmung‘ der Bildobjekte nichts mehr sagen. Durch die Ausstattungselemente drangen jedoch Flora und Fauna in Gestalt von Löwen-Greiften und Pflanzen in den Atriumraum ein, die kleinformatigen Bronzefiguren haben dieses Setting u. a. mythologisch verdichtet.

In einigen Häusern gehen solche Ausstattungsensembles mit einer systematischen Erneuerung des Atriumhofes zusammen. Besonders schlagend ist das Beispiel der Casa di Cornelius Rufus (VIII 4,15.30; Abb. 379). Die Impluviumsrahmung nimmt hier auf Tisch und Zisternenabdeckung Rücksicht. Der Tisch, dessen Stützen mit sphingenartigen Wesen sich erhalten haben³⁸⁵, ist folglich als Teil des Decor-Ensembles konzipiert worden.

In der Casa di Obellius Firmus (IX 14,4) hat das tetrastyle Atrium (B) ein neues Ausstattungset erhalten, ohne dass man das alte Tuff-Impluvium verändert hätte (**Abb. 390–391**). Nach dem Erdbeben sind die Wände für eine Neuverputzung vorgesehen worden, sodass zum ursprünglichen Framing der Skulpturen keine Aussagen möglich sind. Durch die hoch aufragenden, massiven Säulen und das altertümliche Impluvium ergibt sich jedoch ein eigener Effekt. Die modernen Elemente nehmen sich kleinteilig aus, heben sich aber durch ihre weiße Marmorfarbe von der Umgebung ab. Ein erster Wasserspeier befand sich im Zentrum des Impluviums. Auf der Impluvi-

³⁸³ Moss 1988, 279f.; s. Eck – von Hesberg 2004, 162.

³⁸⁴ PPM VI (1996) 228–353 s. v. VII 1,25.47, Casa di Sirico (I. Bragantini) 315–317 Abb. 163–167.

³⁸⁵ Neapel, NM 43371; PPM VIII (1998) 518–525 s. v. VIII 4,15.30, Casa di Cornelius Rufus (I. Bragantini) 519–521 Abb. 1. 2; Mostra Domus 1992, Kat. 31.



Abb. 390: Casa di Obellius Firmus (IX 14,4), tetrastyles Atrium (B).



Abb. 391: Casa di Obellius Firmus (IX 14,4), tetrastyles Atrium (B), Detail.

umrückseite wurde auf einem älteren Puteal eine marmorne Satyr-Statue aufgestellt, die aus einem Weinschlauch ihr als Wein imaginiertes Wasser in ein Labrum im Impluvium ergoss³⁸⁶. Dahinter befand sich ein Marmortisch mit vier kannelierten Tischbeinen, die in Löwentatzen enden. Erhalten hat sich im Atrium außerdem, aufgestellt vor der Südwand, die mit Nägeln beschlagene Arca-Truhe. Neues und Altes hat hier nebeneinander gestanden.

Besonders altertümlich muss in augusteischer Zeit das Atrium der Casa di Sallustio (VI 2,4) gewirkt haben, dessen Boden und Wände dem ersten Stil angehören. Mit diesem traditionellen Rahmen kontrastierte eine Basis, auf der die bronzenen Brunnenfiguren von Hercules und der Hirschkuh aufgestellt waren; weiterhin ein muschelförmiges, im Impluvium platziertes Becken sowie hinter dem Impluvium in der Hausachse ein Marmortisch³⁸⁷.

Mit Blick auf die Wasserinszenierung besonders aufschlussreich ist das Atrium der Casa del Toro (V 1,7; Plan 13)³⁸⁸. Bleiröhren führten Wasser zu einer am Impluvium auf einem Marmorsockel

386 PPM X (2003) 361–499 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo) 366f. Abb. 6. 7; Spinazzola 1953, Abb. 384. 386 (Satyr); zum Ensemble auch Dickmann 1999, 306f.; Morvillez 2018, 53.

387 PPM IV (1993) 87–147 s. v. VI 2,4, Casa di Sallustio (V. Sampaolo) 87f.; zur Lokalisierung Laidlaw 2014, 27–29, bes. Abb. 1.8 und 1.9a.

388 Jashemski 1993, 107f.; Andersson 1990; Staub 2008, 109.



Abb. 392: Casa del Toro (V 1,7), Atrium.



Abb. 393: Casa del Toro (V 1,7), bronzenener Stier, der als Brunnenfigur diente (Neapel, NM 4890).

aufgestellten, kleinen, bronzenen Brunnenstatue in Stiergestalt (H 38 cm; L 43 cm) (**Abb. 392–393**)³⁸⁹. Der Stier spie das Wasser in ein marmornes Labrum mit Tierreliefs und war so durch den Wasserstrahl regelrecht verlebendigt. Im Rand des marmornen Impluviums unterhalb des Statuensockels war eine Öffnung eingesetzt, aus der ein viergeteilter Wasserstrahl ausgeleitet werden konnte. Ein drittes Wasserspeier-System befand sich im Zentrum des Impluviums. In der Casa del Toro gewann die Inszenierung von Wasser am Atrium folglich eine neue Qualität. Das ‚moderne‘ Arrangement setzte das alte Puteal außer Funktion – der Sockel der Stierstatuette wurde über der Zisternenöffnung platziert³⁹⁰.

Die Beispiele zeigen, dass im Atrium seit augusteischer Zeit ein regelrechter Brunnenluxus inszeniert wurde, der durch ein Set an Ausstattungselementen Gestalt gewann. In Atrien, die ihr älteres Erscheinungsbild ganz oder teilweise bewahrt hatten, muss die moderne Marmorausstattung in einen deutlichen Kontrast mit der Altehrwürdigkeit der Wandausstattung getreten sein. Andernorts entstanden ‚moderne‘ Atrien, die als Gesamtensembles entworfen wurden und auf die Ausstattungselemente gezielt Bezug nahmen.

Mit der Brunnenfigur wurde ein optisch ansprechendes (Bild-)Element in das Atrium eingeführt, das die Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat³⁹¹. Sie war auf den Eingang ausgerichtet und vom Tablinum und den Alae aus in Rück- bzw. Seitenansicht zu sehen. Indem sie am hinteren Rand des Impluviums aufgestellt war, verschob sie den visuellen Akzent aus der vertikalen Raumachse hin zum Tablinum. Üblicherweise fielen die Brunnenfiguren kleinformatig aus. Dies wird man jedoch kaum als Indikator für die soziale Zugehörigkeit der Käufer zur Mittelschicht werten können³⁹². Vielmehr fordert das kleine Format spezifische Betrachterhaltungen ein. Selbst gesockelt treten die Skulpturen nicht mit dem Betrachterkörper in Konkurrenz, sind leicht zu ‚überblicken‘ und erlauben eine intime Kunsterfahrung³⁹³. Durch ihre Aufstellung im Zentrum des Atriums kann der Betrachter sie umschreiten und als allansichtige Objekte ‚begreifen‘. All diese Phänomene hatten sich bereits für die bronzene Satyr-Figur der Casa del Fauno beobachten lassen. Anders als diese Satyr-Statue waren die späteren Brunnenfiguren durch den Wasserstrahl, den sie

³⁸⁹ Stier: Neapel, NM 4890. Die Zugehörigkeit des Labrums ist nicht gesichert; vgl. Stefani 1992, 53.

³⁹⁰ Dickmann 1999, 303f.

³⁹¹ Zu dieser Neudefinition Andersson 1990, 213f.

³⁹² So Döhl – Zanker 1979, 208.

³⁹³ So auch Bartman 1992, 43.

in das Labrum oder das Impluvium spien, jedoch regelrecht verlebendigt. Diese Form der Aktivierung dürfte sie besonders in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt haben.

In Bezug auf die ästhetische Inszenierung von Wasser ist auch ein Blick auf die traditionelle Markierung der Wasserstellen zu werfen: die Puteale. Sie besitzen in Pompeji eine lange Tradition, weshalb umso mehr auffällt, dass man bei den spätrepublikanisch-kaiserzeitlichen Exemplaren auf einen figürlichen Reliefschmuck verzichtete, obwohl solche Decor-Formen andernorts bekannt waren³⁹⁴. Tatsächlich zeigten Puteale den ‚altertümlichen‘ Gebrauch einer Zisterne an. Kaiserzeitliche Puteale wurden nur in solchen Atrien aufgestellt, die nicht an die neue Druckwasserleitung angeschlossen waren³⁹⁵. Bei ihrem Decor blieb man vielleicht deshalb bei einer verhaltenen, schlichten Form.

2.10 Die Bildobjekte am Atrium und ihre Sujets

Mit der Inszenierung des Impluviums als Brunnen fanden neuartige (Bild-)Objekte in das Atrium Eingang. Der Bild- und Objektluxus war jedoch nicht auf dieses Ensemble aus Brunnenfigur, Labrum und Tisch beschränkt, vielmehr avancierte das Atrium generell zu einem Showroom für die Präsentation dreidimensionaler Ausstattungsobjekte. Im Folgenden kommen diese neuen Bildmedien und -themen noch einmal systematischer in Bezug auf ihren jeweiligen Präsentationskontext in den Blick.

Figürliche Wasserspeier

Besonders im Fokus standen die in der Hausachse platzierten Brunnenfiguren. Zu den bereits erwähnten Wasserspeiern zählen die bronzene Satyr-Statue der Casa di Obellius Firmus, die Bronzestatue des Hercules mit der Hirschkuh in der Casa di Sallustio sowie die Bronzestatue eines wasserspeienden Stiers in der Casa del Toro (V 1,7; Plan 13). Es handelt sich um Figuren, die durch ihre Verbindung mit Wasser verlebendigt wurden und durch ihren Glanz zusätzlich Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben.

Marmorskulpturen am Impluvium

Nicht für alle Statuen, die in der Hausachse hinter dem Impluvium aufgestellt waren, lässt sich eine Nutzung als Wasserspeier greifen. Dieselbe Position konnte für die Präsentation kleinformatiger Marmorskulpturen auf niedrigen Statuensockeln in Anspruch genommen werden. In gleich mehreren Fällen handelt es sich um nackte Venus-Statuen, die sich als Badende zeigen.

In der Casa di P. F. L. (IX 6,3) war die leicht unterlebensgroße Statue einer Venus marina (H 118 cm) in der zentralen Hausachse aufgestellt (**Abb. 394**)³⁹⁶. Ihr relativ massiger Körper und ihre aufrechte Haltung dürften im Atrium eine gewisse Präsenz entfaltet haben, zumal, wenn man auch für sie eine Sockelung annimmt. Sie wurde von einem hohen Türdurchgang hinterfangen, der von seitlichen Durchgängen flankiert wurde. Die Statue wird so vor dem Hintergrund einer regelrechten Bühnenarchitektur inszeniert. Damit aber nicht genug. Durch den mittleren Durchgang

³⁹⁴ s. Katalog bei Golda 1997.

³⁹⁵ Pernice 1932, 22–24; Dickmann 1999, 302f.

³⁹⁶ Neapel, NM 111387; Marmora Pompeiana 2008, 173; Jashemski 1993, 238 spekuliert, dass auch sie zur Gartenausstattung gehört haben könnte; zum Kontext, s. PPM IX (1999) 736–746 s. v. IX 6,3, Casa di P. F. L. (V. Sampaolo).



Abb. 394: Casa di P. F. L. (IX 6,3), Atrium, Blick in Richtung Peristyl.

blickt man in einen kleinen Peristylgarten, an dessen Rückwand – in der Achse der Venus – auf einem Podium ein kleiner Amor aufgestellt war³⁹⁷.

Venus war in augusteischer Zeit generell ein beliebtes Sujet im Atrium, die Darstellungsformen unterschieden sich jedoch erheblich. In der Casa della Venere in Bikini (I 11,6-7)³⁹⁸ handelt es sich um die namensgebende Venus im Bikini (H 62 cm), auf deren marmorweißem, nacktem Körper ein Bikini-Dress in Gold angegeben ist³⁹⁹. Die in der Casa del Triclinio (V 2,4) aufgestellte kauernde Venus (H 32 cm)⁴⁰⁰ ist in dem Moment eingefangen, in dem sie nach dem Bade mit erhobenen Armen ihre Haare auswringt und so den Blick auf ihren nackten Körper freigibt. In der Casa di Memmius Auctus (VI 14,27)⁴⁰¹ handelt es sich um eine kaiserzeitliche Marmorstatuette der Venus Anadyomene (H 36 cm). Mit der badenden Venus wird ein Thema in verschiedenen Variationen aufgegriffen, das in besonderer Weise dazu angetan ist, ein heiteres Wasserambiente zu suggerieren⁴⁰². Zusammen mit dem realen Regen- bzw. Brunnenwasser vermag ein semantisch wie ästhetisch verdichtetes, multisensoriell erfahrbares Setting zu entstehen.

Für die Impluviums-Statuetten konnten aber auch andere Themen gewählt werden. In der Casa di Diomede (I 2,17)⁴⁰³ entschied man sich für den massigen, in einen Kurzmantel gehüllten Hercules (H 72 cm)⁴⁰⁴, der sich als Identifikationsfigur des (männlichen) Hausbesitzers anbot. Die in Domus V 2,10 aufgestellte, männliche Hüftmantelstatue (H 50 cm), vielleicht Iuppiter oder Asclepius⁴⁰⁵, mag als Schützer des Hauses begriffen worden sein⁴⁰⁶.

Alle Statuen verbindet, dass sie die Aufmerksamkeit auf den Impluviumsbereich lenkten. Wenn sie als Brunnenfiguren dienten, fiel der Bezug zur Wasserinszenierung in funktionaler Hinsicht konkret aus. Sie konnten aber auch semantisch auf das Wasserthema Bezug nehmen, indem sie eine Situation des Badens darstellten. Dadurch wurde es zugleich möglich, das Impluvium mit einer besonders sinnlichen, sogar erotischen Atmosphäre zu belegen. Die Präsentation der

³⁹⁷ Neapel, NM 111388; s. S. 511.

³⁹⁸ PPM II (1990) 526–569 s. v. I 11,6-7, Casa della Venere in Bikini (L. Fergola) 531 Abb. 6.

³⁹⁹ Neapel, NM 152798; Wohlmayr 1991, 113 Nr. 32; Marmora Pompeiana 2008, 53f. Jashemski 1979, 125 macht auf ein Spiel mit verschiedenen Medien aufmerksam – auf der Rückwand von Garten (8) habe man eine entsprechende gemalte Venus-Statue erblickt. Allerdings gehört diese einer deutlich späteren Ausstattungphase (vierter Stil) an, vor allem ist aber schwer zu entscheiden, ob es sich bei der nackten Statue mit eng geschlossenen Beinen wirklich um Venus handelt.

⁴⁰⁰ Neapel, NM 114536; Marmora Pompeiana 2008, 75f.

⁴⁰¹ Neapel, NM 110602; Marmora Pompeiana 2008, 92f.

⁴⁰² So Kaposy 1969, 70f. allgemein zu Brunnenfiguren.

⁴⁰³ PPM I (1990) 37–44 s. v. I 2,17 (A. De Vos).

⁴⁰⁴ Neapel, NM 109677; Marmora Pompeiana 2008, 23f.

⁴⁰⁵ Neapel, NM 120512; Marmora Pompeiana 2008, 76f.

⁴⁰⁶ Zu Hercules ausführlich, mit Literatur, Marmora Pompeiana 2008, 22f.

nackten Körper und das ‚intime‘ Baden fanden im Zentrum des Hauses statt und waren auf den Eintretenden hin inszeniert. Auch darin waren Öffentlichkeit und Privatheit ineinander verstrickt.

Dionysische Hermen

Die mythische Atmosphäre am Atrium konnte durch Hermen verdichtet werden, die Bacchus und sein Gefolge zeigen⁴⁰⁷. In manchen Atrien stellte man ganze Sets dionysischer Hermen auf. So kaufte man für Atrium (e) der Domus VII 3,11.12 nach und nach mehrere dionysische Hermen an. Die stilistisch älteste Herme, ein archaischer Bacchus, lässt sich in die frühe Kaiserzeit weisen⁴⁰⁸. Aus einem nicht sicher identifizierbaren Atrium, vielleicht jenem der Domus IX 1,25.27, stammen eine Satyr⁴⁰⁹ und eine Bacchus-Herme⁴¹⁰. Durch die Präsenz gleich mehrerer dionysischer Hermen konnte das Personal des Bacchus ‚in personam‘ in die Atrien eingeführt werden. Anders als die Statuetten besaßen die Hermen einen relativ großen, freilich abstrahierten Körper, mit dem sie sich unter die Nutzer des Atriums mischen konnten. Sicher waren sie vor einer Wand aufgestellt, möglicherweise wie die Porträthermen (s. u.) vor den Anten des Tablinums.

Repräsentation am Atrium: Porträthermen, Büsten und Ehrenstatuen

Eine ganz andere Tonlage als die bisher besprochenen Impluviums-Statuetten und dionysischen Hermen schlägt eine Gruppe von Medien an, die im Dienst der direkten oder indirekten Repräsentation des Hausherrn stehen.

Dies gilt zuvorderst für die in augusteischer Zeit neu auftretenden **Porträthermen**⁴¹¹. Aus Pompeji sind sieben Exemplare bekannt⁴¹², die – soweit sich der Aufstellungskontext rekonstruieren lässt – vor den Anten des Atriums aufgestellt waren⁴¹³. Mehrheitlich sind sie augusteisch⁴¹⁴. Das für sich genommen traditionelle Medium der Herme war in pompejanischen Häusern offensichtlich inhaltlich nicht festgelegt. Indem an die Stelle eines Statuenkörpers ein Steinblock trat, wurde der Dargestellte entkörperlicht. Als alleiniges Körpermerkmal erhalten blieb der Phallos, der ihn vermutlich mit Kraft versehen bzw. Übel abwehren sollte. Eine solche Darstellungsweise empfand man für mythische Figuren wie für ‚reale‘ Personen als angemessen. Betrachten wir einzelne Kontexte mit Blick auf die soziale Funktion der Hermen und ihre Präsentationsform näher.

407 Andere mythologische Figuren bleiben die Ausnahme. Im Fall der Casa della Fortuna (IX 7,20; Plan 22) wird eine weibliche Herme mit seitlichen Hörnern als Nymphe Io gedeutet; Neapel, NM 119584; Marmora Pompeiana 2008, 188; Palmentieri 2017, 219f. Abb. 145; zum Interesse an bärtigen Hermen in späthellenistischer Zeit, s. Krämer 2001, bes. 165f.; zur besonderen Beliebtheit von dionysischen Hermen im späten Hellenismus, s. Wrede 1985, 21.

408 Neapel, NM 123183; Marmora Pompeiana 2008, 119; s. PPM VI (1996) 860–865 s. v. VII 3,11-12 (V. Sampaolo) 863 Abb. 4.

409 Neapel, NM 109612; Marmora Pompeiana 2008, 198f.

410 Neapel, NM 120452; Marmora Pompeiana 2008, 200f.

411 Ein Zusammenhang mit den nur literarisch überlieferten Imagines maiorum ist nicht greifbar; so allerdings suggeriert bei Fejfer 2008, 90f.; auch eine Verbindung zum griechischen Kultpfeiler ist unplausibel, vgl. Wrede 1985, 76.

412 Dickmann 1999, 118–120 Anm. 382.

413 Über die im Folgenden ausführlich besprochenen Fälle hinaus ist dies für die Porträtherme der Casa di Orfeo (VI 14,20) bezeugt. Hermenschaft: Neapel, NM 407/4; der zugehörige Kopf (in Pompeji, Antiquarium) wurde im Peristyl gefunden; De Franciscis 1951, 30; vgl. Foto Warsher collection Nr. 1847, s. PPM V (1994) 264–307 s. v. VI 14,20, Casa di Vesonius Primus o di Orfeo (F. Narciso) 264; s. auch Bonifacio 1997, 90–92 Nr. 35. Für die anderen Porträthermen Pompejis ist der Aufstellungskontext nicht rekonstruierbar.

414 Döhl – Zanker 1979, 195; De Franciscis 1951.



Abb. 395: Männliches Bronzeporträt aus Atrium (6) der Casa del Citarista (Neapel, NM 4989).

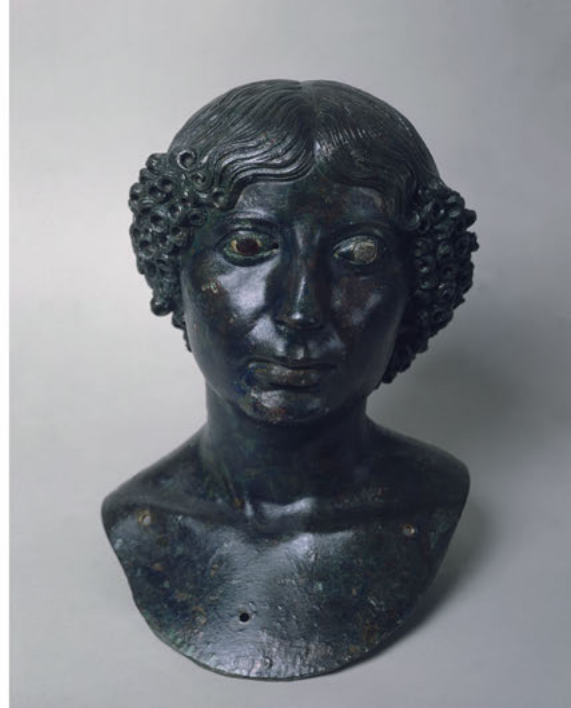


Abb. 396: Weibliches Bronzeporträt aus Atrium (6) der Casa del Citarista (Neapel, NM 4990).

Im Atrium (6) der Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28; Plan 5; **Abb. 314. 395–396**) wurde am Übergang von der Republik zur Kaiserzeit eine Herme mit Bronzeporträt aufgestellt – der zugehörige Schaft ist verloren. Der Fundort in der südlichen Ala (12) an der südlichen Ante des Tablinums dürfte dem Aufstellungsort entsprochen haben. In claudischer Zeit erhielt das Porträt ein weibliches Pendant, gefunden in der nördlichen Ala (13). Es war damit vielleicht vor der Nordante des Tablinums aufgestellt⁴¹⁵. In beiden Fällen handelt es sich um bronzene Porträts von hoher Qualität mit Einsatzaugen aus Glaspaste. Das architektonisch einfache Atrium dürfte durch die Hermen in besonderer Weise aufgewertet worden sein. Ein vergleichbarer Aufstellungszusammenhang ergibt sich für die Porträtthermen der Casa di L. Caecilius Iucundus (V 1,23.26; Plan 14). Die beiden erhaltenen Hermenschäfte, die jeweils eine Inschrift tragen, sind vor den Tablinumsanten platziert (**Abb. 376**)⁴¹⁶. Nur bei einem der Hermenschäfte hat sich das eingesetzte Bronzeporträt erhalten⁴¹⁷. Die auf den Basen der beiden Hermenschäfte gleichlautenden Inschriften (CIL X 860) geben Auskunft über den sozialen Sinn der Objekte: *Genio L(ucii) nostri / Felix L(ibertus)*. Die Inschriften nennen einen Libertus Felix als Stifter der Hermen⁴¹⁸ und geben darin zu erkennen, dass die Hermenporträts als Form der Ehrung im privaten Kontext des Atriums fungierten. Im genannten Fall handelt es sich um eine Ehrung durch einen Freigelassenen. Das Marmorporträt des Vesonius Primus ist in eine Marmorherme eingesetzt, welche die Inschrift *Primo N. / Anteros arcar* trägt

⁴¹⁵ Mann: Neapel, NM 4989; Frau: Neapel, NM 4990; Hoffmann 2014, 103f. Kat. 3–4; Döhl – Zanker 1979, 195 mit sehr pauschalen Überlegungen; Bonifacio 1997, Nr. 44; Lahusen – Formigli 2007, 96f. B1. 120f. B9.

⁴¹⁶ PPM III (1991) 574–620 s. v. V 1,26, Casa di L. Caecilius Iucundus e casa annessa V 1,23 (A. de Vos) 583f. **Abb. 13. 14**; Dexter 1979, bes. 178–187.

⁴¹⁷ Porträt: Neapel, NM 110663; Phallus: Neapel, NM 110664; Marmorherme: Neapel, NM 110666; De Franciscis 1953, 31f.; Dexter 1979, 178; Bonifacio 1997, Nr. 36.

⁴¹⁸ Zur Diskussion, s. S. 31 Anm. 182.



Abb. 397: Hermen-
porträt des Vesonius
Primus aus der Casa
di Orfeo (VI 14,20).

(Abb. 397). Sie bezeugt, dass die Herme für (Vesconius) Primus von einem Sklaven mit dem Namen N. Anteros arcarius aufgestellt wurde⁴¹⁹. Schließlich ist auch für die Herme mit dem Marmorporträt des Cornelius Rufus in der Casa di Cornelius Rufus (VIII 4,15.30)⁴²⁰ eine Aufstellung vor einer Tablinumsante belegt (Abb. 379). Hier gibt die Inschrift auf dem Hermenschaft nur den Namen des Empfängers, Cornelius Rufus, an⁴²¹.

Die Inschriften, welche die Porträthermen begleiten, nennen damit ganz ähnlich wie Ehrungen im öffentlichen Raum Stifter und Adressat, lassen aber jede offizielle Titulatur des Geehrten fort. Die Nähe zu öffentlichen Ehrungen kommt darüber hinaus in der Wahl des Mediums zum Ausdruck. Im Haus waren Hermen jedoch in andersartige Formen der Kommunikation und sozialen Interaktion als im öffentlichen Raum eingebunden⁴²².

Die spezifische Materialität und Medialität der Porträthermen hat Konsequenzen für ihre Präsentation. Sie waren unbeweglich und damit auf einen konkreten Ort festgelegt, ‚fest‘ mit dem Haus verbunden. Konventionellerweise wählte man als Aufstellungsort die Anten des Tablinums. Dadurch verdoppeln und akzentuieren die Hermen die Einfassung des Tablinums und sind unmittelbar auf diesen Hauptraum am Atrium bezogen. Umgekehrt tragen die Anten zur Wirkung der

⁴¹⁹ *Giornali degli Scavi* 1875, 100; CIL X 865.

⁴²⁰ Aufstellung durch altes Foto gesichert, s. PPM VIII (1998) 518–525 s. v. VIII 4,15.30, Casa di Cornelius Rufus (I. Bragantini) 519–521 Abb. 1. 2; De Franciscis 1951, 39f.; Bonifacio 1997, 86f. Nr. 32.

⁴²¹ CIL X 864 (C. *Cornelio Rufo*); Mau 1908, 260f. 464f.; Bonifacio 1997, Nr. 32; Franciscis 1951, 30f. 39f. Abb. 16–20. 27.

⁴²² Dickmann 2010, 102.

Hermen bei. Für die Wahrnehmung der Porträtthermen ist darüber hinaus entscheidend, dass sie im Unterschied zu Wand- und Bodenbildern ‚Raum‘ einnehmen. Indem sich das Porträt annähernd auf Kopfhöhe der Betrachter befand, wurde es zu seinem visuellen Gegenüber⁴²³.

Neben den in Hermen eingesetzten Bronzeporträts stammen aus den Atrien auch **Marmorbüsten**. So war in der Casa di Oppius Gratus e Quartilla (IX 6,4-7) in der Nische links des Eingangs eine Marmorbüste aufgestellt, die sich in claudische Zeit weisen lässt⁴²⁴. Die tiberische Marmorbüste eines Jugendlichen stammt aus dem Atrium (2) der Casa di P. F. L. (IX 6,3)⁴²⁵. Ebenfalls um eine Privatperson mag es sich bei dem in seiner Identifizierung umstrittenen, tiberischen Porträt aus dem Prothyron-Bereich der Domus VIII 4,23 handeln⁴²⁶. Das ‚moderne‘ Format der Büste erlaubte eine Abbeviatur der Porträtstatue, wodurch sich neuartige Präsentationsformen in Nischen, möglicherweise auch auf Sockeln oder Tischen ergaben.

In Einzelfällen wurde dieses Format genutzt, um Personen der großen Politik in Rom im Haus die Ehre zu erweisen. In der Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28; Plan 5) fanden sich zwei Marmorköpfe auf Höhe des Zwischengeschosses, oberhalb von Raum (27), die wohl erst nach dem Erdbeben dort deponiert wurden. Einer der Köpfe gehörte zu einer augusteischen Porträtbüste, die vielleicht Agrippa darstellte⁴²⁷. Mit der Aufstellung von Porträts öffentlicher Personen war es dem Hausbesitzer möglich, seine – vielleicht auch nur gedankliche – Nähe zu den am Hof einflussreichen Akteuren visuell in Szene zu setzen. Eine gesellschaftliche Wirkung können solche Porträts nur entfaltet haben, wenn sie für die Gäste des Hauses sichtbar waren. Man möchte sich für den ‚Agrippa‘ der Casa del Citarista daher am ehesten eine Aufstellung in einem der repräsentativen Hoffbereiche vorstellen⁴²⁸.

Bei dem zweiten marmornen Porträtkopf aus dem Zwischengeschoss der Casa del Citarista handelt es sich um den frühaugusteischen Einsatzkopf des Marcus Claudius Marcellus, der für eine Togastatue vorgesehen war⁴²⁹. Solche Statuen blieben im häuslichen Kontext die absolute Ausnahme, dürften aber in besonderer Weise an öffentliche **Ehrenstatuen** erinnert haben. Auch für den Marcellus der Casa del Citarista wird man daher eine Aufstellung an einem gut sichtbaren Ort im Haus voraussetzen dürfen.

Das Mobiliar als Bildträger: Tische und Altäre

Zwar handelt es sich bei den bisher betrachteten Statuetten, Hermen und Büsten um wirkmächtige Bildobjekte, doch auch Funktionsobjekte können am Atrium zu Bildträgern werden und so die Handlungen, die an ihnen vollzogen werden, semantisch ‚rahmen‘.

Dies gilt, wie schon gesehen, zunächst für die prominent in der Hausachse platzierten **Tische**. Mit Beginn der Kaiserzeit schätzte man vor allem Marmortische mit zwei schweren, reliefierten Stützen⁴³⁰, daneben finden sich Tische mit einer Stütze (Monopodia/Cartibula), dreibeinige Tische (Mensae Delphicae) und vierbeinige Tische. Mit ihren vertikalen und horizontalen Achsen – d. h. den Tischbeinen und der Tischplatte – folgen sie einem architektonischen Strukturprinzip. Die verschiedenen Typologien und Gestaltungsformen der Tische trugen unterschiedlichen Ansichtigkeiten Rechnung.

423 Elsner 2014, 2.

424 Neapel, NM 111385; s. Bonifacio 1997, Nr. 41.

425 Neapel, NM 111386; Marmora Pompeiana 2008, 172.

426 Neapel, NM 109516; eine ausführliche Diskussion zur Benennung, mit älterer Literatur, in Marmora Pompeiana 2008, 147f.

427 Neapel, NM 6028; Hoffmann 2014, 152–155 Kat. 50–51; Döhl – Zanker 1979, 195; De Franciscis 1951.

428 So auch Zanker 1987, 264. 352.

429 Neapel, NM 6025; Bonifacio 1997, 94–96 Nr. 37 Taf. 30.

430 Cohon 1984, 68–76. 59–105; Dickmann 1999, 115f.; Sinn 2015, 302.



Abb. 398: Attis-Stütze eines Tisches (NM 120403), aus dem Atrium der Domus VII 12,22-23.

Die Stützen von Monopodia nehmen häufig figürliche Gestalt an. Vor den Tischfuß kann eine Attis-Figur gestellt sein (**Abb. 398**)⁴³¹, der Tischfuß kann aber auch als hockender, nach vorn blickender Panther⁴³², als Panther-Protome⁴³³ oder als Herme⁴³⁴ gestaltet sein. Figürliche Monopodia besitzen

⁴³¹ Atrium von Domus VI 14,37, Tisch Neapel, NM 120425 (Cohon 1984, Kat. A 26; *Marmora Pompeiana* 2008, 96f.); Atrium der Casa di L. Caecilius Iucundus (V 1,23.26), Tisch Neapel, NM Mag. (Cohon 1984, Kat. A 27); Atrium der Domus VII 12,22-23, Tisch Neapel, NM 120403 (Cohon 1984, Kat. A 29); aus dem Atrium der Domus VI 2,16, Tisch Neapel, NM 120402 (Cohon 1984, Kat. A 33).

⁴³² Domus V 4,c mit Tisch Pompeji, Antiquarium 2588 (Cohon 1984, Kat. A 84, dort als Domus V 4,b; PPM III (1991) 1033–1046 s. v. V 4,c (I. Bragantini) 1035f. Abb. 3).

⁴³³ Casa del panattiere (VII 3,30) mit Tisch Pompeji, Mag. 404-4 [20528] (Cohon 1984, Kat. 143).

⁴³⁴ Nur ausnahmsweise ist die Aufstellung im Atrium positiv belegt: Domus I 10,16 – Tisch mit bartlos-jugendlicher Bacchus-Herme, Pompeji, Antiquarium SN 1595 [20398] (Cohon 1984, Kat. 246); weiterhin denkbar für Domus V 4,3, mit einem Tisch vor der Ostwand des Atriums, der Kopf beim Impluvium gefunden, Pompeji, vermisst (Cohon 1984,



Abb. 399: Casa dei Ceii (I 6,15), dreibeiniger Tisch, Blick vom Tablinum in Richtung Eingang.

eine Ansichtsseite und dürften wie die kleinformatischen Skulpturen auf den Eintretenden ausgerichtet gewesen sein; ihre Präsentationsform unterscheidet sich jedoch grundlegend. Während die figürlichen Tischstützen als Träger einer Tischplatte ‚dienen‘ und dadurch letztlich als Ornamentum eines Tisches konzipiert sind, werden die kleinformatischen Skulpturen ihrerseits von einer Basis getragen und so vom Gelniveau des Betrachters ‚heraus‘-gehoben.

Während die Monopodia regelrecht skulptural aufgefasst werden konnten, fällt die Bildlichkeit bei den anderen Tischformen üblicherweise schwächer aus. Bei drei- und vierbeinigen Tischen nahmen die Tischfüße üblicherweise die Gestalt von Tiertatzen an. Im Fall des dreibeinigen Tisches aus der Casa dei Ceii (I 6,15) verbinden sich mit den Löwentatzen Löwen-Greifen-Protomen (**Abb. 399**)⁴³⁵. Bei dem vierbeinigen Tisch aus der Casa di Inaco e Io (VI 7,19) sind die Tischbeine säulenhaft-architektonisch aufgefasst, kanneliert und schließen mit einem vegetabilen Kapitell ab (**Abb. 400**)⁴³⁶. Beide Tischtypen sind allansichtig. Insbesondere dreibeinige Tische führen in den Atriumsraum eine Form ein, die sich nicht an der orthogonalen Organisation des Atriums orientiert und dadurch Variatio schafft.

Kat. A 253); im Atrium der Casa della Grata metallica (I 2,28) besteht die Stütze aus einer Hercules-Herme (Neapel, NM 120509; *Marmora Pompeiana* 2008, 29).

435 Vom hinteren Impluviumsrand der Casa dei Ceii (I 6,15), Tisch Pompeji, *Antiquarium* 2029-4 [20530] (Cohon 1984, Kat. C 65).

436 Domus IX 5,11.13, in situ (Cohon 1984, Kat. D 47); Domus I 4,9 mit Tisch Pompeji, *Mag. [Granaio del Foro]* (Cohon 1984, Kat. D 49); Casa di Marcus Lucretius Fronto (V 4,a), in situ (Cohon 1984, Kat. D 50); Casa del fabbro (I 10,7), in situ (Cohon 1984, Kat. D 51); Casa di Obellius Firmus (IX 14,4), in situ (Cohon 1984, Kat. D 52); Casa dell'Efebo (I 7,11), Tisch Pompeji, *Mag.* (Cohon 1984, D 53); Casa di Inaco e Io (VI 7,19), in situ (Kat. D 56).



Abb. 400: Casa di Inaco e Io (VI 7,19), Tisch mit vier Stützen, Blick von den Fauces. Die Beine sind hier aus Pavonazzetto, die Tischplatte aus Brekzie.



Abb. 401: Cartibulum aus der Casa di Meleagro (VI 9,2.13).

Zweibeinige Tische mit ihren massiven Tischwangen weisen den Vorzug auf, eine attraktive Seitenansicht zu bieten, die von den Alae aus wahrgenommen werden konnte. Im Fall des Tisches im Atrium der Casa di Meleagro (VI 9,2.13) tragen vier Greifen, deren Flügel auf die Tischwangen ausgreifen, die Tischplatte (**Abb. 401**)⁴³⁷; eine Cornucopia füllt den Zwischenraum zwischen den Flügeln.

⁴³⁷ PPM IV (1993) 660–818 s. v. VI 9,2.13, Casa di Meleagro (I. Bragantini) 670f. Abb. 24. 25.



Abb. 402: Miniatur-Altar aus Atrium (6) der Casa del Citarista (Neapel, NM 110022).

Zu den Bildträgern am Atrium zählen nicht zuletzt **kleine Altäre**. Ein besonders prunkvolles Exemplar stammt aus der Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28; Plan 5; **Abb. 402**)⁴³⁸. Sakrale Handlungen, die man für das Atrium voraussetzen darf, wurden durch den Decor auf seinen vier Seiten kontextualisiert: Patera und Urceus, schnäbelnde Sperlinge, geflügelte Eroten und sich kreuzende Palmzweige schaffen ein sakralidyllisches Ambiente. Der Assoziationsrahmen changiert in Abhängigkeit davon, welche Altarseite im Blick war. Erst beim Umschreiten des Altars ergibt sich ein umfängliches Verständnis des Decors. Der genaue Aufstellungsort des Altars ist unbekannt, seine Motive dürften jedoch zu einer sakralen Aufladung des Atriums beigetragen haben.

Gerade die bebilderten Funktionsobjekte sind in besonders unmittelbarer Weise auf die Handlungen bezogen, in welche die Objekte involviert waren. Die Gegenüberstellung von Tischen und Altären ist in dieser Hinsicht aufschlussreich. Während der Decor des Altars mit Patera und Urceus auf Opferhandlungen Bezug nimmt, folgt der Decor der Tische einem allgemeinen Decor-Repertoire, das für die Ausgestaltung von Objekten verfügbar war: Kannelierte Stützen, die den ‚festen‘ Charakter der Tische unterstreichen, gehören ebenso dazu wie deren (konterkarierende) Verlebendigung durch Tiertatzen⁴³⁹. Die im engeren Sinn figürlichen Stützen der Monopodia ‚entführen‘ mit Attis oder den Pantheren, die an Bacchus erinnern, in andere, fremde Welten.

Bildobjekte am Atrium

Die Ausstattungsobjekte machen vielfältige ästhetische und semantische Angebote. Mit der Neuausstattung der Impluvia wird Wasser als solches zum Decor. Das Atrium wird in ein heiteres

⁴³⁸ Neapel, NM 110022; zum Altar und seinem Kontext: Overbeck – Mau 1884, 361; anders bei Hoffmann 2014, 162f. Kat. 53, der den Altar in Bezug auf jüngere Literatur im Peristyl (32) lokalisiert; ein weiteres Exemplar eines kleinen Marmoraltars augusteischer Zeit (Neapel, NM 3217) stammt aus der Casa di Paquius Proculus/Cuspius Pansa (I 7,1), vgl. Mostra Domus 1992, Kat. 22.

⁴³⁹ Demnächst ausführlich Adrian Hielscher.

Brunnenambiente überführt. Die neue, sinnliche Erfahrungsdimension des Hofes wird durch Statuen von Venus und Amor noch einmal intensiviert. Mit den dionysischen Hermen, aber auch mit Tischstützen, die in die Welt des Bacchus verweisen, werden neue Medien gefunden, die dieses schon seit dem 2. Jh. v. Chr. am Atrium formulierte Thema in neuer Form vergegenwärtigen. Das Dionysische ist in den abkürzten Darstellungsformeln (dionysische Hermen, Tischstützen mit Panther) offen für verschiedenste Assoziationen, die vom Convivium, dem Haus als Ort des Festes bis zu Lebensgenuss und Kultur im Allgemeinen reichen. Gerade bei den Tischen ergibt sich eine assoziative Nähe zwischen den hier vollzogenen Handlungen und dem Bild-Decor. In Porträthermen und Marmorbüsten erhält eine andere, traditionelle Funktion des Atriums eine neue visuelle Gestalt: das Atrium als Ort der Repräsentation des Dominus und der Familie. Mit Porträthermen und -büsten stehen dafür nun dauerhafte Medien zur Verfügung. Sie sind Ausdruck einer in neuartiger Weise konventionalisierten und ritualisierten Interaktion zwischen dem Dominus und den von ihm abhängigen Klienten und Sklaven.

2.11 Das Peristyl als Decor-Raum: die Casa del Citarista und die Casa della Fortuna

In den besonderen Fokus der Gestaltung rücken in augusteischer Zeit die Peristylgärten. Dies manifestiert sich in der Ausrichtung der Aufenthaltsräume auf den Garten, in neuen Bepflanzungskonzepten, in der aufwendigen Gestaltung der Peristylrückwände, nicht zuletzt aber auch in der Aufstellung von dreidimensionalen Objekten. Die neue Vorliebe für Skulpturen im Gartenbereich soll im Folgenden über drei analytische Schritte greifbar werden. Anhand der frühkaiserzeitlichen Ausstattungsembles der Casa del Citarista und der Casa della Fortuna lässt sich die Aufwertung der Peristylgärten durch Bildobjekte zunächst exemplarisch beschreiben. In einem zweiten Schritt soll das prominenteste neue Ausstattungselement der Peristyle näher betrachtet werden: ihre Brunnen und Nymphäen. Abschließend soll auch für die Peristyle ein vergleichender Blick auf ihre Objekt- und Bildausstattung geworfen werden.

Die Ausstattung von Peristyl (17) der Casa del Citarista

Peristyl (17) der Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28; Plan 5) ist für die neuartige atmosphärische Aufladung der Gartenbereiche besonders aussagekräftig⁴⁴⁰. In augusteischer Zeit wurde der bereits vorhandene Euripus umgestaltet, an seine westliche Schmalseite setzte man ein halbkreisförmiges, mit Marmor verkleidetes Brunnenbecken an (**Abb. 403**). Euripus und Becken wurden mit wasserfestem Mörtel verputzt und blieben zeitgleich in Funktion⁴⁴¹. Am Beckenrand stellte man die bronzenen Statuen von einem Eber, der von zwei Hunden angegriffen wurde, von einem springenden Löwen, einer Hirschkuh und einer sich aufrichtenden Schlange auf. Löwe, Eber und Schlange fungierten als Wasserspeier⁴⁴². Der Wasserstrahl hat die Tiere verlebendigt, ihnen eine Sprache

⁴⁴⁰ Die Skulpturenausstattung des Hauses besprochen bei Mattusch 2014.

⁴⁴¹ Anders Maiuri 1931, 575f., der m. E. zu Unrecht von einer Verfüllung des älteren Euripus ausgeht; er bringt die Eingriffe in Zusammenhang mit der Erweiterung des Hauses nach Norden – auch deren Datierung ist aber, wie schon gesehen, umstritten; Morvillez 2018, 50 schlägt vor, dass das Haus bis in die Spätphase der Stadt einen großen Pool besessen habe, der erst im Zuge der Wasserknappheit durch das apsidiale Becken ersetzt worden sei. Zur Datierung der Brunnenfiguren äußert er sich nicht. Da der wasserfeste Mörtel vom alten Becken über das neue Becken zieht, sind m. E. beide Becken gleichzeitig in Funktion. Die Erweiterung des Pools um ein Präsentationsbecken für die Skulpturen könnte in augusteische Zeit gehören.

⁴⁴² Eber: Neapel, NM 4900; zwei Hunde: Neapel, NM 4899; 4901; Hirschkuh: Neapel, NM 4902; Löwe: Neapel, NM 4897; Schlange: Neapel, NM 4898; s. Hoffmann 2014, 109–111; Kellum 2018 schlägt vor, das Ensemble über Tierfabeln zu verstehen.



Abb. 403: Casa del Citarista (I 4, 5.6.25.28), Peristyl (17) mit Brunnen, Brunnenfiguren (Repliken) und Kanopus.



Abb. 404a–b: Rundes Oscillum aus Peristyl (17) der Casa del Citarista (I 4, 5.6.25.28), Vorder- und Rückseite (Neapel, NM 6646).



Abb. 405a–b: Peltaförmiges Oscillum aus Peristyl (17) der Casa del Citarista (I 4, 5.6.25.28), Vorder- und Rückseite (Neapel, NM 6665).

verliehen. War der Brunnen nicht aktiv, dürften sich die Skulpturen auf der ruhigen Wasseroberfläche des Brunnenbeckens gespiegelt haben. Dabei sind Skulpturengröße, -platzierung und -anordnung auf einen statischen Betrachter hin konzipiert, der sich in Exedra (18) aufhält. Die zentrale Blickachse besetzt das Brunnenbecken mit seinen Skulpturen sowie der Euripus, der die Achse in die Tiefe verlängert. Gerahmt wird dieses Spiel mit Wasser und Bild durch den umgebenden Garten und die Portikusarchitektur. Die Skulpturen nehmen zwar einen zentralen Ort am Ausgangspunkt der Blickachse ein, fallen aber proportional klein aus und ordnen sich dadurch der Wahrnehmung des Gesamtensembles unter. Die Rückansicht der Brunnengruppe ist nur wenig attraktiv.

Zur ambientalen Ausstattung des Peristyls gehören weiterhin fünf runde und vier peltenförmige, vermutlich kaiserzeitliche Oscilla, aus weißem Marmor (**Abb. 404–405**). Sie waren sehr wahrscheinlich in den Interkolumnien aufgehängt⁴⁴³. Die runden Oscilla mit z.T. unterschiedlicher Relieftiefe zeigen sakralidyllisch aufgeladene, dionysische Sujets: (1) einen jungen Satyr, der eine Cista mystica öffnet, sowie einen Tibia blasenden Satyr vor einer Priapus-Herme; (2) einen Panflöte spielenden Pan vor einem brennenden Altar und einen jungen Satyr, der einen Altar mit einer Fackel entzündet (Abb. 404); (3) einen Satyr vor einem Altar und einen Pan vor einem Altar; (5) eine Mänade mit Fackel vor einem Altar und einen Satyr mit Doppelflöte vor einem Altar; (5) einen Silen vor einem Altar und einen Satyr vor einem Altar⁴⁴⁴. Die peltenförmigen Oscilla führen neben dionysischen Sujets auch Naturelemente vor: (1) Satyrkopf mit Hirtenstab und Lotusblüte mit Efeuranken; (2) Ente und Korb mit Früchten; (3) zwei tragische Masken und Löwe mit Kantharos (Abb. 405); (4) Silens-Maske mit Thyrsos, Tympana und zwei Delfine über Wasser⁴⁴⁵. Das Gartenareal ist durch die im ‚Durchblick‘ aufgehängten Bildscheiben mit einer dionysischen und naturhaften Atmosphäre aufgeladen worden. Dabei dürften sich die Zierscheiben als ‚Mobile‘ im Wind hin und her bewegt haben. Die Bilder sind dadurch dynamisiert worden, bei Drehbewegungen entzog sich dem Betrachter die eine Seite immer wieder zugunsten der anderen. Die Oscilla führen in das Peristyl ein ‚leichtes‘, vom Wind bewegtes Bildrepertoire ein, das den Garten mit dionysischem Personal, aber auch mit Tieren bevölkert. Durch ihre Aufhängung in den Interkolumnien waren sie unmittelbar auf die Architektur bezogen und auf eine parataktische Präsentation festgelegt. Dadurch wurden sie zum Ornamentum des Ambiente.

⁴⁴³ Fundort Peristyl (17): Neapel, NM 6651; Neapel, NM 6642; Neapel, NM 6652; Neapel, NM 6660; Neapel, NM 6664; Neapel, NM 6665; Neapel, NM 6661; einzige Ausnahme: Neapel, NM 6646 aus Cubiculum (9) oder (10) – vermutlich nachträglich verlagert. Zu den Kontexten Hoffmann 2014, 113–117.

⁴⁴⁴ (1) Neapel, NM 6551; (2) Neapel, NM 6646; (3) Neapel, NM 6651; (4) Neapel, NM 6642; (5) Neapel, NM 6652; vgl. Hoffmann 2014, 113–115, Kat. 12–16.

⁴⁴⁵ (1) Neapel, NM 6660; (2) Neapel, NM 6664; (3) Neapel, NM 6665; (4) Neapel, NM 6661; vgl. Hoffmann 2014, 116 f. Kat. 17–20.



Abb. 406: Bronze-
statue des Apollo
Citarista aus einem
der Peristyle der
Casa del Citarista
(I 4, 5.6.25.28)
(Neapel, NM 5630).

Im Peristyl sind darüber hinaus mehrere kleine Terrakotta-Statuetten gefunden worden, die sich in einen sakralen Assoziationsrahmen fügen. Dies gilt für die Statuette eines Priapus wie auch für die Schulterbüste einer weiblichen Gottheit⁴⁴⁶. Ob diese Figuren auf einen Kultbereich bezogen waren, lässt sich mangels konkreterer Fundortangaben nicht mehr sagen. Priapus als Sohn des Bacchus verdichtet mit seinem übergroßen Phallus erotische Konnotationen, verweist aber auch auf Fruchtbarkeit und Wohlergehen im Allgemeinen, während die Göttin im kurzärmeligen Chiton nur allgemein Sakralität konnotiert.

Eine andere Konnotation besitzt die claudische Marmorbüste einer Frau, die auf einen Pfeiler gesetzt gewesen sein muss⁴⁴⁷. Vielleicht zeigte sie dieselbe Person wie das Frauenporträt im Atrium⁴⁴⁸. Sie wurde im Ostflügel des Peristyls gefunden und war vermutlich am Ostende der Südportikus, in der Blickachse des Tablinums, aufgestellt⁴⁴⁹. Nicht allein das Atrium, sondern auch das Peristyl wurde als Ort der Repräsentation genutzt⁴⁵⁰.

⁴⁴⁶ Priapus: Neapel, NM 20248; Gottheit: Neapel, NM 20574.

⁴⁴⁷ Neapel, NM 6192; Hoffmann 2014, 119 Kat. 21; Bonifacio 1997, 107f. Nr. 43 zitiert für den Fundort das Giornale: „Nel muro di fronte del peristilio della succennata prima casa, uscendo dal tablino e propriamente accosto al pilastro sinistro dell’arco che quivi trovasi si è rinvenuto: marmo. Una testa muliebre con capellatura inanellata che si rannoda al di dietro. La grandezza è al natural e i capelli sono dipinti in rosso.“

⁴⁴⁸ Vermutet bei Mattusch 2014, 89.

⁴⁴⁹ So Mattusch 2014, 89.

⁴⁵⁰ Besonders zahlreich sind Hermenporträts in der Villa von Oplontis, vgl. Fejfer 2008, 96f.

Ein besonders prominentes Objekt, die bronzene Statue des Apollo, ist vermutlich in dem südlich anschließenden Peristyl (32) gefunden worden (**Abb. 406**)⁴⁵¹. Mit ihren 158 cm ist sie leicht unterlebensgroß, fällt damit aber deutlich größer aus als fast alle anderen, in den Peristylen Pompejis aufgestellten Statuen⁴⁵². Aufgrund ihrer materiellen Präsenz tritt sie mit dem Betrachterkörper unmittelbar in Konkurrenz. Der Gott ist gänzlich nackt, seine lockigen Haare fallen in den Nacken⁴⁵³. Es handelt sich um die älteste bekannte Replik einer eklektischen, klassizistischen Neuschöpfung, die im ausgehenden 1. Jh. v. Chr. entstanden sein dürfte⁴⁵⁴. Damit steht zur Diskussion, ob die Statue bereits ursprünglich im südlichen Peristyl (32) aufgestellt war oder ggf. erst nach dem Erdbeben dorthin verbracht wurde⁴⁵⁵. Belastbare Argumente für die eine oder andere Option sind nicht beizubringen. Deshalb sollen die Konsequenzen für beide Lokalisierungen kurz umrissen werden. Nähme man eine ursprüngliche Aufstellung in Peristyl (17) an, so wäre es dieses zentrale Peristyl, das in augusteischer Zeit als Luxusambiente mit einer Vielzahl von Skulpturen inszeniert worden wäre. Sehr unterschiedliche Stilformen – heitere Brunnenkulpturen, hellenistisch-dionysische Oscilla, Porträts und eine klassizistische Statue – wären miteinander in visuelle Konkurrenz getreten. Wäre die Statue ursprünglich im Südperistyl (32) aufgestellt gewesen, so hätte die Statue wohl stärker ‚für sich‘ gewirkt und hätte dem Hof eine ‚strenge‘ Atmosphäre verliehen.

Einige weitere Ausstattungsobjekte des Gartens haben sich nicht erhalten, sind damit nicht datierbar, aber für die Komplexität des Ensembles interessant: ein reliefierter Marmorkrater, zwei kleine, marmorne Bacchus-Doppelhermen, eine bronzene Bes-Figurine sowie eine große weibliche Terrakotta-Statuette⁴⁵⁶.

In der Casa del Citarista begegnet somit ein Hauskontext, dessen Peristyl schon relativ frühzeitig, ab augusteischer Zeit, mit zahlreichen Skulpturen ausgestattet wurde. Als ein prominenter Präsentationsort für dreidimensionale Bildobjekte dient das neu angelegte Brunnenbecken, an dem sich gleich mehrere bronzene Tierfiguren ‚niedergelassen‘ haben. Thematisch weisen die Bildobjekte in verschiedene Richtungen: Sie akzentuieren die Naturhaftigkeit des Ambiente (Brunnenfiguren, Oscilla), verweisen auf Dionysisches (Oscilla, Hermen) und auf Exotisches (Bes), besitzen auch religiös-kultische Assoziationen (Terrakotten, Apollo). Mit den Porträts kamen repräsentative Bilder hinzu. Darin wird deutlich, dass die Bilder am Peristyl verschiedenste Rezeptionsangebote machten.

Die Ausstattung von Peristyls (g) der Casa della Fortuna

Stellen wir der Casa del Citarista mit Peristyl (g) der Casa della Fortuna (IX 7,20; Plan 22) einen weiteren frühen Ausstattungskomplex gegenüber, der von Angela Palmentieri in augusteische Zeit datiert wird⁴⁵⁷. Auch hier tritt uns eine große Vielfalt an Bildmedien und -themen entgegen. Zur Ausstattung gehören zwei Brunnenfiguren – ein bronzenener Amor, der einen wasserspeienden Delfin schultert (H 56 cm)⁴⁵⁸, sowie ein Silen, der auf einem Weinschlauch hockt, aus dem das

⁴⁵¹ Overbeck – Mau 1884, 361 mit Lokalisierung in Peristyl (17). Mit Lokalisierung des Fundortes im Südperistyl, auf Fiorelli 1862, 586 f. 361. 671–673 Bezug nehmend, Dwyer 1982, 79 f.; Minervini 1853, 65 lokalisiert den Fund unspezifisch: „rinvenuta presso una colonna angolare del peristilio“; ohne Fundortangabe Minervini 1859, 129 f.; kritisch zur Rekonstruktion als Kitharaspieler, s. Mattusch 2014, 91 f.

⁴⁵² So bereits Monaco 1907, 78; Döhl – Zanker 1979, 205, die zugleich darauf hinweisen, dass es sich nur bei diesem Stück um die Kopie eines bekannten Kunstwerks handle. Ähnlich groß fällt der Ephebe (Neapel, NM 143753) aus der Casa dell’Efebo (I 7,11) mit 165 cm Größe aus; dazu jüngst ausführlich Melillo 2017, 48–51.

⁴⁵³ Neapel, NM 5630; s. Wohlmayr 1991, 33–36. 110 Nr. 13 Abb. 17a–b.

⁴⁵⁴ Hoffmann 2014, 160 f.

⁴⁵⁵ Eine Umsetzung vermutet bei Nappo 2007, 357.

⁴⁵⁶ Zusammengestellt mit Referenzen bei Mattusch 2014, 90.

⁴⁵⁷ Palmentieri 2017, 216 f.; mit flavischer Datierung Marmora Pompeiana 2008, 189. 193. 194; PPM IX (1999) 824–864 s. v. IX 7,20, Casa della Fortuna (I. Bragantini) 835 Abb. 22. 23; Giglio 2017a, 102.

⁴⁵⁸ Neapel, NM 111701; Jashemski 1993, 240 f.; Pesando – Giglio 2017, 265 Abb. 171 (Foto Wilhelm von Gloeden).

Wasser herausfloss (H 39 cm)⁴⁵⁹. Für die kleine Marmorstatuette eines Amor, der sich auf einem Fels niedergelassen und auf seinem linken Bein eine Pans-Maske platziert hat (H 42 cm)⁴⁶⁰, ist der Aufstellungskontext plausibel zu rekonstruieren: Die Skulptur war auf einer eigens dafür gemauerten, mit Marmor verkleideten Basis aufgestellt.

Zur Gartenausstattung gehört des Weiteren ein Set an Oscilla. Motivisch zeigen sie verschiedene Natursujets – pickende Vögel (Neapel, NM 120324), einen Schwan, Ähren pickende Hähne, Hund oder Wolf, aber auch Theatermasken und einen geflügelten Amor. Spektakulär ist das bemalte Marmoroscillum in Form einer Syrinx, das eine multisensorielle Wahrnehmung stimulierte⁴⁶¹. Auch in der Casa della Fortuna werden für die Oscilla somit mehrheitlich dionysische Themen und Natursujets gewählt, wobei die Bilder diese Ideen in ganz unterschiedlichen Formen umsetzen konnten.

Der Besitzer der Casa della Fortuna hat sich darüber hinaus ein Set von vier Relieffpinakes geleistet, die vermutlich im Übergangsbereich zwischen Atrium und Peristyl präsentiert wurden. Zwei der Objekte zeigen mythologische Themen – den bärtigen Dädalus bei der Anfertigung der Flügel für Icarus (Neapel, NM 120325) sowie den jugendlich-bartlosen Icarus, der die zu fertigenden Flügel anreicht (Neapel, NM 120333). Thema des dritten Pinax ist ein Hirte mit drei Ziegen (Neapel, NM 120334). Auf allen drei Pinakes treten auf der Gegenseite dionysisch konnotierte Masken hinzu.

An den beiden exemplarisch besprochenen Peristylen wird deutlich, dass für ihre Ausstattung gerade nicht thematisch, stilistisch oder medial homogene Ensembles gewählt wurden. Vielmehr schaffen verschiedene Bildträger, Bildthemen, Stile, Inszenierungs- und Präsentationsformen vielschichtige Wahrnehmungsangebote⁴⁶². Die Vielfalt erklärt sich, wenn man das Peristyl wie das Atrium als Raum für vielfältige Handlungen begreift, die jeweils unterschiedliche Wahrnehmungshaltungen befördern. Die verschiedenen Ausstattungselemente werden je nachdem, ob der Betrachter Teilnehmer einer Kulthandlung oder eines Gelages, eines festlichen Empfangs oder einer gelehrten Unterhaltung war, unterschiedlich wahrgenommen worden sein. Beide Beispiele belegen darüber hinaus, dass Statuen und Statuetten besonders häufig im Kontext von Brunnen aufgestellt wurden. Im Folgenden sollen daher verschiedene Brunnen- und Nymphäums-Ensembles der beginnenden Kaiserzeit zur Sprache kommen.

2.12 Das Peristyl und die Inszenierung von Wasserluxus: Brunnen und Nymphäen

In den Peristylen der beginnenden Kaiserzeit lag ein besonderer Fokus auf der Einrichtung von Brunnen und Nymphäen. Die Inszenierung von Wasser konnte ganz unterschiedliche Gestalt annehmen.

In einigen Peristylen entschied man sich wie in der Casa di Giasone und der Casa del Citarista für die Anlage eines zentralen **Wasserbeckens**⁴⁶³. Ein entsprechend ästhetisch inszeniertes Ensemble entstand in augusteischer Zeit in der Casa del Centenario (IX 8,3.7). Im Zuge der Neugestaltung von Vollperistyl (9) wurde im Zentrum von Garten (10) ein mit Marmor eingefasstes Wasserbecken angelegt. Nach Auskunft von Pflanzlöchern war es von einer Weinpergola umrankt. Als Wasserspeier diente eine hellenistische Bronzestatue (1. Jh. v. Chr.) eines trunkenen Satyrn mit Weinschlauch (H 51 cm); ausgespienes Wasser wird in der Vorstellung zu Wein⁴⁶⁴. Das Ensemble war zur großen Exedra (32) hin ausgerichtet und dürfte seinen besonderen Reiz im

⁴⁵⁹ Neapel, NM 120332; möglicherweise gehörte diese Brunnenfigur zum zentralen Brunnenbecken des Peristyls; vermutlich zum benachbarten Haus gehörig die Silens-Statuette Neapel, NM 114594; s. Jashemski 1993, 241f.

⁴⁶⁰ Neapel, NM 114595.

⁴⁶¹ Palmentieri 2017, 219 Abb. 143f.

⁴⁶² Zur Vielfalt der Assoziationsangebote in Bezug auf die Villa dei Papiri auch Zanker 2015, 20.

⁴⁶³ Zur Typologie solcher Pools, s. Morvillez 2018, 47–51 mit zahlreichen Beispielen.

⁴⁶⁴ Neapel, NM 111495; Jashemski 1993, 244; Coralini 2017, 286–290.



Abb. 407: Casa del Granduca (VII 4,56), Nymphäum der Peristylrückwand.

Rahmen eines Conviviums entfaltet haben. Garten, Wasser und Bildwerke werden als ästhetisches Gesamtensemble inszeniert⁴⁶⁵.

Eine ganz neue, multimediale Form der Wasserinszenierung stellen seit augusteischer Zeit mosaizierte **Nymphäen** dar, die meist in eine geschlossene Gartenrückwand hineingebaut wurden. Ein frühes, noch dem dritten Stil zuzurechnendes Gartennymphäum besitzt die Casa del Granduca (VII 4,56; **Abb. 407**)⁴⁶⁶. Es wurde nicht im Zentrum der südlichen Peristylrückwand (15) installiert, sondern leicht nach Westen versetzt, wodurch es in die Blickachse des Tablinums rückte⁴⁶⁷. Eine Ädikula mit Dreiecksgiebel fasst eine zentrale Nische mit vierstufiger Wassertreppe ein, von der aus das Wasser in ein vor das Nymphäum gesetztes, dreiteiliges, mit Marmor eingefasstes Wasserbecken floss. Im mittleren Becken ragte ursprünglich eine marmorne Lotusblüte aus dem Wasser.

Die Ädikulafront, die Nische und die Nischenwölbung sind mit Mosaiken besetzt. An den Stirnseiten ‚tragen‘ zwei mosaizierte, in sich ornamentierte Pilaster mit Muscheleinfassung und

⁴⁶⁵ Weitere Befunde für Wasserbecken in Peristylen zusammengestellt bei Jashemski 1993, 33f., die jedoch auf eine chronologisch differenzierte Analyse verzichtet.

⁴⁶⁶ PPM VII (1997) 44–62 s. v. VII 4,56, Casa del Granduca (M. Staub-Gierow) 53–60 Abb. 21–26; Jashemski 1993, 180f.; Staub-Gierow 1994, 32–37.

⁴⁶⁷ Besonders explizit fällt die Ausrichtung eines Brunnens auf die Blickachsen in der Casa del Centenario (IX 8,3.7) aus. In dem (nacherdbebenzeitlich umgestalteten Viridarium) ist das Becken schräg vor die Rückwand gesetzt, um einen attraktiven Blick von den Fauces und insbesondere vom Tablinum her zu erzeugen; s. Baronio 2017, bes. 302f.



Abb. 408: Silensstatuette (Neapel, NM 6341) aus dem Nymphäum der Casa del Granduca (VII 4,56).

vegetabilem Phantasiekapitell die Nischenwölbung. Die Nischenrückwand ist in Paneele gegliedert – ein zentrales mit Kalksteinbröckchen-Muschel-Besatz und zwei seitliche mosaizierte, blau-gründige Paneele, die von sich diagonal kreuzenden Ranken gegliedert werden. Auch in der Apsiskalotte entwickelt sich ein Rankengeflecht⁴⁶⁸. Die Ädikulatonne weist eine Feldergliederung auf, die auf eine Kassettendecke verweist. Hergestellt wird auch diese durch Muschelsetzungen. In diese Felder sind zwei Pinakes eingesetzt, die Vögel in Verbindung mit Gefäßen zeigen. Auf den Seitenwangen der Nische wächst, von einem Rahmen eingefasst, jeweils ein grün-gelber Baum auf blauem Grund. Indem die Feldergliederungen durch Muschelmateriale hergestellt und die gesamte Architektur mit einem blauen Grund versehen ist, wird das ‚Tektonische‘ geradezu ironisiert. Diese Ambiguierung wird durch das Bildfeld in der Predellazone noch weitergeführt. Hier machen zwei Figuren von einem Boot aus Jagd auf ein Nilpferd; die Szene ist von typischen Nilpflanzen und einer kleinen Hütte umgeben. Das Nilbild wird hier durch das herabfließende Wasser gewissermaßen ‚geflutet‘⁴⁶⁹. In diesem pseudonaturhaft, zugleich hoch artifiziiell gestalteten Nymphäum waren in der Nische eine Silensstatuette (H 64 cm) (**Abb. 408**)⁴⁷⁰, auf den Flügeln der Wasser-

⁴⁶⁸ Bastet – de Vos 1979, 55f. mit Verweis auf einen vergleichbaren Wand-Decor im Tablinum desselben Hauses.

⁴⁶⁹ So Barrett 2019, 124.

⁴⁷⁰ Neapel, NM 6341; Jashemski 1993, 180f.; Marmora Pompeiana 2008, 122; PPM VII (1997) 44–62 s. v. VII 4,56, Casa del Granduca (M. Staub-Gierow) 53. 57 Abb. 22; 61 Abb. 27.



Abb. 409: Casa del Toro (V 1,7), Nymphäumsperistyl.

terrasse ein Paar Hasen sowie ein Paar Widder aufgestellt⁴⁷¹. Am Beckenrand ist ein zu einer Herme gehöriger Satyrkopf aufgefunden worden, an der Rückwand links neben dem Nymphäum befand sich ein Monopodium⁴⁷². Durch die Kombination von ‚authentischen‘ Wasserelementen (Muscheln, grobes Steinmaterial) und hochartifiziellem Mosaik, das durch die blaue Farbe und die Bildthemen auf die Wasserthematik verweist, suggeriert das Nymphäum einen naturhaften Raum, der zugleich kulturell ‚konstruiert‘ ist. Es wird zu einem multisensoriellen Wirkensembel, welches das Erlebnis von fließendem Wasser durch Bilder von Wasserpflanzen und naturhaften Materialien visuell kontextualisiert. Dabei weisen die Bilderwelten in unterschiedliche Kontexte: Das Mosaik lässt an einen exotischen, fremdartigen Nilkontext denken, die Muscheln zeugen von der Nähe zum heimischen Meer, während die dreidimensionalen Bildobjekte einerseits ‚fremde‘ dionysische Wesen, andererseits auch ‚heimische‘ Tiere einführen. Nicht nur Natur und Kultur, sondern auch fremd und eigen werden in diesem Konzept verschränkt⁴⁷³.

Eine besondere Prominenz gewinnt das Wasserthema in der Casa del Toro (V 1,7; Plan 13). Hier dominierte das Nymphäum mit seinem Mosaik- und Malerei-Decor die Wahrnehmung des Peristyls, ja sogar des gesamten Hauses (**Abb. 409**)⁴⁷⁴. Die Anlage des Nymphäums geht wohl bereits auf augusteisch-tiberische Zeit zurück⁴⁷⁵. In jedem Fall taugt das Beispiel zum Verständnis, in welche Richtung sich der Wasserluxus im Verlauf des 1. Jhs. n. Chr. entwickeln wird: Wasser wird zum Decor-Element per se. Die gesamte Rückwand des dreiseitigen Peristyls (b) nimmt ein Latericium-Nymphäum mit drei durch Pilaster gegliederte und rhythmisierte Ädikulen ein⁴⁷⁶. Die Mittelädikula mit Segmentgiebel fasste ein Wasserspiel ein, die seitlich flankierenden Ädikulen mit Ädikulagiebel

⁴⁷¹ PPM VII (1997) 44–62 s. v. VII 4,56, Casa del Granduca (M. Staub-Gierow) 53. 57 Abb. 22; 61 Abb. 27.

⁴⁷² Zur Platzierung PPM VII (1997) 44–62 s. v. VII 4,56, Casa del Granduca (M. Staub-Gierow) 56 Abb. 21; 60 Abb. 26.

⁴⁷³ Ähnliche Überlegungen von Barrett 2019, bes. 180 f. zur Casa dell’Efebo (I 7,10-12).

⁴⁷⁴ Zum Folgenden Andersson 1990; Staub 2008; Staub 2013, 37–48. 89–92; eine Rekonstruktion bei Andersson 1990, 227 Abb. 15.

⁴⁷⁵ Die Wasserinstallationen weisen zwei Phasen auf, s. Andersson 1990, 230–232; Staub 2013, 45–48.

⁴⁷⁶ PPM III (1991) 481–532 s. v. V 1,7, Casa del Toro (V. Sampaolo) 513–515 Abb. 68–71; 517–525 Abb. 77–86.

Wassertreppen, die das Wasser in ein quer vor die Rückwand gesetztes Brunnenbecken führten⁴⁷⁷. Darin waren weitere Leitungen für Fontänen angebracht, es mag zugleich als Fischbecken gedient haben. Die Nymphäumsarchitektur war verstickt, auf die Pilaster waren Pflanzen und Nymphen gemalt. Besonders aufwendig gestaltet waren die drei Ädikulen und deren Podien. An den Podien folgt auf eine aus Sarnokalk gestaltete Sockelzone, die einen Grotteneindruck erzeugt, ein Decor-Bereich mit geometrischen Mustern, die aus unregelmäßigen Mosaiksteinchen, vulkanischem Glas und Muscheln hergestellt waren. Damit aber nicht genug. Auch in die Peristyl-Pfeiler wurden Wasserleitungen integriert, die Wasser in die Puteale spritzten, die im Interkolumnium aufgestellt waren⁴⁷⁸. Dementsprechend wurde die Blickachse vom Tablinum in das Peristyl durch ein solches Wasserspiel eingefasst. Auch der Blick von Oecus (g) in Richtung Hof wurde durch ein Wasserspiel gerahmt⁴⁷⁹. Schließlich besaß der innere Peristylhof ein Marmorbecken (120×86 cm) mit einer weiteren Fontäne⁴⁸⁰, das einen zusätzlichen Blickfang dargestellt haben muss.

In den Peristylen standen mit Beginn der Kaiserzeit verschiedene, nicht selten nebeneinander genutzte Optionen zur ästhetischen Inszenierung von Wasser zur Verfügung. Sie reichten von Brunnenbecken mit ansprechenden Brunnenfiguren, wie wir es in der Casa del Citarista kennengelernt hatten, bis zu aufwendigen Prunk-Nymphäen, an denen sich vielfältige Materialitäten und Medien zu multimedialen, multisensorisch erlebbaren Settings verbinden.

2.13 Das Peristyl und die Vielfalt von Ausstattungsformen

Mit den Ausstattungssets der Casa del Citarista und der Casa della Fortuna sowie den exemplarisch besprochenen Prunk-Nymphäen der Casa del Granduca und der Casa del Toro sind entscheidende Neuerungen greifbar geworden: die Aufwertung der Gartenareale durch Wasserspiele einerseits, durch vielfältige neuartige Bildobjekte andererseits. Die Vielfalt der Bildthemen, Stilformen und Medien soll im Folgenden noch einmal unter Berücksichtigung weiterer Kontexte konturiert werden⁴⁸¹.

Skulpturen und Plastiken

Skulpturen und Plastiken, die nicht als Wasserspeier oder Brunnenschmuck fungierten⁴⁸², konnten auf eigenen Sockeln in den Interkolumnien, im Gartenbereich, aber auch in Nischen aufgestellt sein⁴⁸³. Bisweilen binden sie in kultische Arrangements ein. Wie im Atrium zeichnen sie sich durch ein kleines Format aus und werden so zum Ornamentum des Gartenambiente. Die konkreten Bedeutungszuweisungen können je nach Präsentationsform variieren, sodass im Folgenden für besonders beliebte Themen auch mögliche Aufstellungskontexte zur Sprache kommen⁴⁸⁴.

⁴⁷⁷ Andersson 1990, 222; Staub 2008.

⁴⁷⁸ Andersson 1990, 232.

⁴⁷⁹ PPM III (1991) 481–532 s. v. V 1,7, Casa del Toro (V. Sampaolo) 513–515 Abb. 68–70.

⁴⁸⁰ Andersson 1990, 227 vermutete, dass um diesen zentralen Brunnen drei Klinen aufgestellt waren, das Areal folglich als Sommertriclinium genutzt wurde; kritisch Staub 2013, 37–48. 90.

⁴⁸¹ Ein statistisch abgesicherter Überblick über die Bildthemen und -medien in Gartenbereichen bei Farrar 1998, 106–129, allerdings ohne chronologische Differenzierung.

⁴⁸² Nach Simelius 2018, 94 f. wurden von 21 Brunnenfiguren nur 12 als Wasserspeier genutzt.

⁴⁸³ Zu Nischenarchitekturen, die Peristylrückwände gliedern, Hornbostel-Hüttner 1979, 135 f. Sie nennt als Beispiel die Casa di Sextus Pompeius Axiochus (VI 13,19), die Domus VI 13,5, die Casa del Menandro (I 10,4) und die Villa di Giulia Felice (II 4,3; Plan 6). In allen Fällen weist sie z. T. fälschlich die Nischenarchitektur in vespasianische Zeit; Bartman 1992, 40.

⁴⁸⁴ Die Zusammenstellung bleibt selektiv; mit statistischem Zugriff (allerdings nicht allein für Pompeji) Farrar 1998.

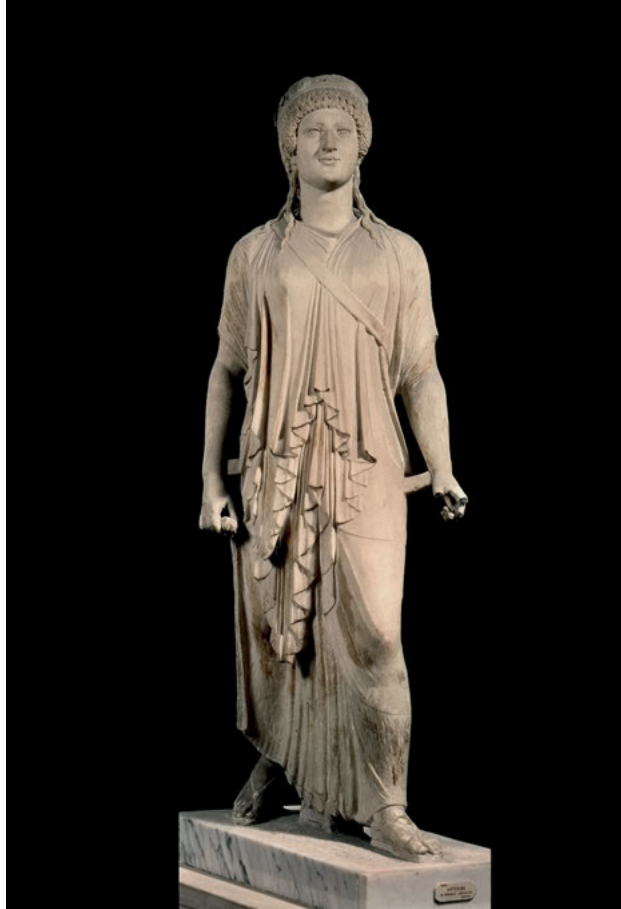


Abb. 410: Archaistische Diana-Statuette (Neapel, NM 6008), aus Peristyl (18) der Domus di M. Spurius Saturninus e di D. Volcius Modestus (VII 6,3).

In den Peristylen augusteischer Zeit schätzte man **Apollo- und Dianastatuen**, die auf archaische oder klassizistische Formen zurückgreifen. Dies gilt für eine kleine, archaische Diana-Statuette (H 16 cm) mit einem langen, am Körper herabfließenden Gewand, die im Peristyl (18) der Domus di M. Spurius Saturninus e di D. Volcius Modestus (VII 6,3) aufgestellt war – wohl in der Ädikula eines kleinen ‚Gartenheiligtums‘ (**Abb. 410**)⁴⁸⁵. Der Kontext und die Stilform⁴⁸⁶ dürften die religiöse Aura des Gartens befördert haben und umgekehrt wurde der private Garten als sakralidyllischer ‚Hintergrund‘ für die Statuette wahrnehmbar. Gleich mehrere Apollo- und auch Dianastatuen aus den Gärten Pompejis belegen die Beliebtheit des Themas insbesondere in augusteischer Zeit⁴⁸⁷. Dass man das Sujet mit der Religionspolitik des Augustus in Verbindung brachte⁴⁸⁸, ist zwar möglich, in den privaten Gärten aber nicht unbedingt wahrscheinlich. Diana und Apollo fügen sich in ihrer Rolle als Jäger auch thematisch in den Gartenkontext.

⁴⁸⁵ Neapel, NM 6008; Döhl – Zanker 1979, 205; Jashemski 1979, 133; Wohlmayr 1991, 114 Nr. 39; *Marmora Pompeiana* 2008, 127f.; zum Kontext, s. PPM VII (1997) 173–175 s. v. VII 6,3, Casa di M. Spurius Saturninus e di D. Volcius Modestus (V. Sampaolo).

⁴⁸⁶ Hölscher 1987.

⁴⁸⁷ Weiterhin eine archaische Marmorstatuette des Apollo im Kouros-Schema (Neapel, NM 146103; H 105 cm) aus dem Nordumgang des Peristyls (55) der Casa del Menandro (I 10,4), s. *Marmora Pompeiana* 2008, 50–52; PPM II (1990) 240–397 s. v. I 10,4, Casa del Menandro (R. J. Ling – F. P. Badoni) 262–263 Abb. 33–34; in Bronze gefertigter sog. Kanachos-Apoll (Neapel, ohne Inv.) aus Domus I 6,8, s. Wohlmayr 1991, 110 Nr. 11 Abb. 42, weiterhin der schon erwähnte klassizistische Bronze-Apollo aus dem Peristyl der Casa del Citarista.

⁴⁸⁸ Wohlmayr 1991, 35. Für die Casa del Citarista sieht er sogar in der Wandmalerei ein apollinisches Programm am Werk.



Abb. 411: Bronze-
gruppe, die Bacchus
und einen Satyr-
knaben darstellt
(Neapel, NM 4995),
aus dem Peristyl
der Casa di Pansa
(VI 6,1).

Damit kontrastieren **dionysische Themen**, für die mehrheitlich hellenistische Stilformen gewählt wurden⁴⁸⁹. Sie lassen sich mit dem Faun der Casa del Fauno bis in das 2. Jh. v. Chr. zurückverfolgen und avancieren in der Folge neben aphrodisischen Sujets zum beliebtesten Thema im Garten⁴⁹⁰. Aus dem mittleren 1. Jh. n. Chr. stammt die vermutlich im Peristyl (9) der Casa di Pansa (VI 6,1) aufgestellte Bronze-Gruppe, die Bacchus und einen Satyrknaben darstellt (H 83 cm) (**Abb. 411**). Der halbrunde Sockel lässt an eine Aufstellung vor der Wand oder in einer Nische denken⁴⁹¹. Solche sinnlich präsentierten Figuren des dionysischen Gefolges – der Gott selbst ist nur ausnahmsweise dargestellt – bleiben im gesamten 1. Jh. n. Chr. beliebt. Entsprechende Darstellungen reichern den Garten mit der Vorstellung von Fest, Convivium und Gelage, Erotik, aber auch Bildung und Hedonismus an⁴⁹², jeweils abhängig von der jeweiligen Ikonographie und Stilform.

Mit dem 1. Jh. n. Chr. werden Skulpturen, die auf **Venus und ihr Gefolge** Bezug nehmen, äußerst beliebt⁴⁹³. Die Statuetten konnten in verschiedenartige Inszenierungszusammenhänge eingebunden werden. In der Casa del Camillo (VII 12,22-23-24) war die Rückwand von Peristyl (q)

⁴⁸⁹ Zanker 1998, 103–105.

⁴⁹⁰ Jashemski 1979, 123f.; Simelius 2018, 50f.

⁴⁹¹ Neapel, NM 4995; Wohlmayr 1991, 42f. 112 Nr. 22. Abb. 27; Jashemski 1993, 127. Etwas früher oder gleichzeitig ist die hellenistische Satyr-Statuette aus der Casa del Poeta Tragico (VI 8,3.5). Solche sinnlich präsentierten Figuren des dionysischen Gefolges bleiben auch im gesamten 1. Jh. n. Chr. beliebt, s. Wohlmayr 1991, 65.

⁴⁹² Neudecker 1988, 47–51.

⁴⁹³ Zur Beliebtheit von Venus und Bacchus als Thema für Gartenausstattungen, s. Farrar 1998, 198f.; von Stackelberg 2009, 27. In mehreren Fällen wird man die Skulpturen erst in der Zeit des vierten Stils erworben und aufgestellt haben. Die Vorliebe wird jedoch kaum mit dem Wechsel der Wandmalereistile zusammenfallen.



Abb. 412: Casa del Camillo (VII 12,22-23-24), Rückwand von Peristyl (q).



Abb. 413: Venus Anadyomene aus einer der seitlichen Nischen der Rückwand von Peristyl (q) der Casa del Camillo (Neapel, NM 6292).

durch verschiedene blau gefasste Nischen strukturiert – eine zentrale Rechtecknische und seitliche Rundbogennischen (**Abb. 412**)⁴⁹⁴. In der westlichen Rundbogennische war eine Venus Anadyomene (H 63 cm) aus lunensischem Marmor aufgestellt (**Abb. 413**), in der zentralen Nische eine nackte männliche Jünglingsstatue (H 75 cm), in der östlichen Rundbogennische eine Kinderstatue mit

⁴⁹⁴ Die Skulpturenausstattung des Hauses ist diskutiert bei Dwyer 1982, 57–67.

Hase (H 40 cm)⁴⁹⁵. Die Statuen waren in einen optischen Rhythmus eingebunden und hoben sich vor dem blauen Hintergrund der Nischen besonders ab. Sie schlossen sich nicht zu einem übergreifenden Thema zusammen, eröffneten aber – ganz ähnlich wie die Wandmalereien – ein Spiel mit assoziativen Bezügen. Das Statuen-Ensemble wurde durch weitere Ausstattungsobjekte ergänzt. Neben der zentralen Nische war auf einer Seite ein Tisch mit Stütze in Form einer Attis-Figur aufgestellt⁴⁹⁶, auf der anderen Seite eine dionysische Herme, die vielleicht ebenfalls zu einem Monopodium gehörte⁴⁹⁷. Im Zentrum des Gartens befand sich ein Brunnen mit einer Brunnenfigur in Schlangengestalt⁴⁹⁸. Die Venus-Statuette wurde folglich neben anderen Figuren, bei denen es sich gerade nicht um Götterbilder handelt, als Bild-Element an der theatral inszenierten Rückwand des Hofes gezeigt.

Die Domus I 11,12 steht für ein kleines Haus mit Skulpturenausstattung. Sie besaß einen Weingarten (j), in dessen Südwand eine Venus-Statuette (H 50 cm) in einer Ädikula-Nische aufgestellt war. Zu beiden Seiten waren jeweils Vertiefungen in die Wand eingelassen, in denen kleine Hermen präsentiert wurden⁴⁹⁹.

In der Casa di P. F. L. (IX 6,3) waren, wie schon gesehen, die Skulpturenausstattung von Atrium und Peristyl aufeinander bezogen. Mit einer Venus im Atrium korrespondierte an der Gartenrückwand, auf einem Podium aufgestellt, ein stehender, kindlicher Marmor-Amor mit gesenktem Kopf (H 49 cm)⁵⁰⁰.

An den drei Kontexten wird die Vielfalt möglicher Statueninszenierungen deutlich. In allen drei Fällen handelt es sich um nicht-sakrale Settings, die sich aber durch entsprechende Handlungen sakralisieren ließen. Varianz entstand nicht nur durch die Inszenierung, sondern auch durch die verschiedenen Stilformen und Bildtypen, die für die Realisierung der Statuen gewählt wurden. Während die Venus Anadyomene und die Venus Lovatelli auf einen Typus des 4. Jhs. zurückgehen, rekurren Amor- bzw. Knabenstatuetten auf hellenistische Vorlagen.

Zur Gartenausstattung konnten **naturhafte und exotische Sujets** gehören, die sich ohne Sockel unter die Pflanzen ‚mischten‘, sodass man sich gut vorstellen mag, dass sie für den Betrachter einen Überraschungseffekt boten. Der Garten der Domus VIII 5,39 war zum Betreten gedacht, auf seiner Nordseite befand sich ein (spätes) Sommertriclinium mit Tisch und Wasserspiel. Zur Gartenausstattung gehörten ein Frosch (H 14 cm) (**Abb. 414**) sowie eine Schildkröte (H 9 cm; B 12 cm), beide auf einer knappen Basis hockend⁵⁰¹. Beide besitzen eine Ausgussöffnung, sodass sie inmitten des Gartens als Wasserspeier fungiert haben werden. Sie führen in die bepflanzten Gärten ein reizvolles Spiel von Natur und Kultur ein, real und medial gespiegelt. Andere Statuetten tragen zur Exotisierung des Gartenerlebnisses bei. Dies gilt für zwei Bes-Figurinen aus Fayence und Pseudo-Fayence⁵⁰², eine pygmäenähnliche Fayence-Figurine mit erigiertem Phallus⁵⁰³ sowie drei Zwergen-Figurinen aus Pseudo-Fayence. Diese Objekte erinnern in ihrer Materialität wie auch thematisch an das ferne Ägypten⁵⁰⁴. Schließlich gehören zur Gartenausstattung fünf

⁴⁹⁵ Venus: Neapel, NM 6292; Jüngling: Neapel, NM ohne Inv.; Kind mit Hase: Neapel, NM 6533; Dwyer 1982, 61–64; Wohlmayr 1991, 113 Nr. 29.3; Jashemsky 1993, 194; Marmora Pompeiana 2008, 134 f.

⁴⁹⁶ Neapel, NM 120404; Dwyer 1982, 64 f.; Cohon 1984, Kat. A 29.

⁴⁹⁷ Neapel, NM 120443; Dwyer 1982, 65.

⁴⁹⁸ Neapel, NM 69789; Kapossy 1969, 53; Dwyer 1982, 65; weiterhin nicht präzise lokalisierbare und datierbare Skulpturen, vgl. Dwyer 1982, 65 f.

⁴⁹⁹ Venus: Pompeji, Inv. 12164; Hermen: Pompeji, Inv. 12165–12167; Jashemski 1979, 52.

⁵⁰⁰ Neapel, NM 111388; Jashemski 1993, 238; Marmora Pompeiana 2008, 174; zum Kontext: PPM IX (1999) 736–746 s. v. IX 6,3, Casa di P. F. L. (V. Sampaolo).

⁵⁰¹ Frosch: Neapel, NM 120042; Schildkröte: Neapel, NM 120043; Marmora Pompeiana 2008, 150 f.

⁵⁰² Neapel, NM 116665; Neapel, NM 117178.

⁵⁰³ Neapel, NM 116666; Barrett 2019, 258 f.

⁵⁰⁴ Zu den Ägyptiaca des Hauses Barrett 2019, 252–258. 263–277.



Abb. 414: Frosch aus dem Garten der Domus VIII 5,39 (Neapel, Inv. 120042).

dionysische Hermen, die teilweise ebenfalls ‚ägyptisierende‘ Züge tragen⁵⁰⁵. Die Objekte gehören in das 1. Jh. n. Chr., vielleicht bereits in die letzten Jahre der Stadt. Sie vermögen aber anzuzeigen, in welche Richtung sich die Gartenausstattungen entwickelten: Skulpturen konnten nicht nur in Sichtachsen platziert werden, sondern auch überraschend im Grün auftauchen. Bild und Natur verbinden sich auf diese Weise aufs Unmittelbarste, bestimmen sich gegenseitig. Die Bildobjekte werden naturhaft inszeniert, und umgekehrt reichern sie die Atmosphäre des Gartens an – in diesem Fall mit exotischen Konnotationen.

Eine andersartige **Gegenwelt** wird über ein wohl frei zusammengestelltes Skulpturen-Ensemble entworfen, das nachträglich an dem (späten) Nymphäum der Casa della Fontana piccola (VI 8,23.24) aufgestellt wurde⁵⁰⁶. Zu diesem gehörten mit dem sitzenden Fischer (H 53,5 cm) und einem Eros mit Gans (H 55,5 cm)⁵⁰⁷ zwei Bronzefiguren des beginnenden 1. Jhs. n. Chr., weiterhin ein schlafender Fischerknabe aus Marmor (L 31 cm), wohl des 1. Jhs. n. Chr., sowie eine vorkaiserzeitliche archaische Marmorkore (H 32,3 cm)⁵⁰⁸. Besonders sinnliche Bildobjekte kontrastierten mit Genrebildern, aber auch mit stilistisch ganz anders konzipierten Skulpturen.

Von den besonders beliebten Bildthemen ausgehend ist deutlich geworden, dass man in den Gärten heterogene Sujets und Stile schätzte. Ob der visuelle Kontrast gezielt gesucht wurde oder ob sich die Heterogenität durch die Erwerbungsituation ergab, ist oft nicht verlässlich zu entscheiden. Immer dann, wenn Skulptur in Bezug auf einen kleinräumigen Kontext als thematisch kohärentes oder sogar funktionales Ensemble präsentiert wird – etwa im Fall der Brunnenfiguren der Casa del Citarista – darf man von einer intentionalen Zusammenstellung ausgehen.

Oscilla und Silens-Masken

Zur Ausstattung der Gärten gehörten Reliefs, die in den Interkolumnien oder auch vor der Wand präsentiert wurden und je nachdem eine einseitige oder beidseitige Betrachtung implizierten. In jedem Fall war ihre Wahrnehmung auf einen konkreten Ort im Peristyl bezogen.

In den Interkolumnien aufgehängte, bewegliche und beidseitig gestaltete **Oscilla** haben wir bereits in der Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28; Plan 5) und der Casa della Fortuna (IX 7,20; Plan 22) angetroffen. Weitere, vermutlich spätere Ensembles stammen aus der Casa di L. Caecilius Iucundus

⁵⁰⁵ Neapel, NM 120036–120040; Barrett 2019, 270 f.

⁵⁰⁶ Zur Heterogenität der zweitverwendeten Skulpturen, s. Fröhlich 1996, 98–102.

⁵⁰⁷ Fischer: Neapel, NM 4994; Eros mit Gans: Neapel, NM 5000; Fröhlich 1996, 98–100.

⁵⁰⁸ Fischerknabe: Neapel, NM 6509; Stützfigur: Neapel, NM o. Inv.; Fröhlich 1996, 100 f.

(V 1,23,26; Plan 14)⁵⁰⁹ und der Casa della Parete nera (VII 4,59)⁵¹⁰. Ihr Reiz lag in ihrer semimobilen Präsentation, welche die Bilder zu animieren schien. Häufig zeigten sie dionysische Sujets und verdichteten somit die Präsenz des Bacchus im Garten⁵¹¹.

Mit ihnen verwandt sind marmorne **Silens-Masken**, die man sich vor der Wand aufgehängt oder frei herabhängend vorstellen darf. So stammt aus dem Peristyl der Fullonica di Vesonius Primus (VI 14,21,22) neben verschiedenen anderen Skulpturen auch eine Satyr-Maske⁵¹², wie sie im Garten der Casa di M. Pupius Rufus (VI 15,5)⁵¹³ gefunden wurde. Auch solche Masken gehören im Verlauf des 1. Jhs. n. Chr. zur Ausstattung von Peristylen und dürften ähnlich wie die Oscilla die dionysische Aufladung des Gartens verdichtet haben.

Dionysische Hermen

Dionysische Hermen finden sich nicht nur am Atrium, sondern häufig auch in Peristylen. Dies gilt für die iulisch-claudische Hermenbüste eines Knaben mit Efeukranz, die auf einem Podium des Garten (f) der Casa di P. F. L. (IX 6,3) aufgefunden wurde⁵¹⁴. Zwei Bacchus-Hermen im Typus des Hermes Propylaios des Alkamenes waren wohl im Peristyl (l) der Casa di L. Caecilius Iucundus (V 1,23,26; Plan 14) aufgestellt⁵¹⁵. Aus dem rückwärtigen Hof (i) der Casa di Memmius Auctus (VI 14,27) stammen eine Bacchus-Herme, die den Gott mit langen Haaren, jung und unbärtig wiedergibt⁵¹⁶, und eine weibliche Herme, die Korymben im Haar trägt und daher ebenfalls mit dem Gefolge des Bacchus in Verbindung gebracht wird⁵¹⁷.

Peristyle als Ort der Selbstdarstellung

Während die bisher besprochenen Bildobjekte den Garten mit dionysischen, aphrodisischen, naturhaften wie exotischen Semantisierungen und Ästhetisierungen versahen, weisen andere Skulpturen in eine ‚offiziöse‘ Richtung. Unbestimmte Privatporträts wie eine tiberische Porträtbüste aus dem Peristyl der Casa degli Amorini dorati (VI 16,7,38; Plan 18)⁵¹⁸ bestätigen, dass auch der Gartenbereich als Ort für die Selbstdarstellung des Hausherrn in Anspruch genommen wurde. Porträts in Peristylen konnten aber auch Mitglieder des Kaiserhauses⁵¹⁹ oder Dichter und Denker

509 Dexter 1979, 173f.; PPM III (1991) 574–620 s. v. V 1,26, Casa di L. Caecilius Iucundus e casa annessa V 1,23 (A. de Vos) 576 f.

510 Tondi: Neapel, NM 6641; 6643; 6647; 6552; Pelta: Neapel, NM 6662; Staub Gierow 2000, 51–53; Marmora Pompeiana 2008, 122–126.

511 Ausführlich Corswandt 1982 (mit optimistisch präzisen, eher frühen Datierungen); Bacchetta 2006 (mit einer späten Datierung, zumeist in flavische Zeit). Tatsächlich sind für Datierungen die gattungsspezifischen Eigenheiten des (meist einfachen) Reliefstils in Rechnung zu stellen. Aus den genannten Gründen wird daher auf eine eingehende Diskussion der Exemplare verzichtet, da der Großteil von ihnen wohl in das spätere 1. Jh. n. Chr. gehört.

512 Neapel, NM 110659; Jashemski 1993, 150; Marmora Pompeiana 2008, 91.

513 Neapel, NM 124906; Neapel, NM 124917; Kapossy 1969, 59; Jashemski 1993, 156; Marmora Pompeiana 2008, 101.

514 Neapel, NM 120532; Marmora Pompeiana 2008, 174 f.; bei Jashemski 1993 als Neapel, NM 120532.

515 Neapel, NM 120487 im Peristyl gefunden; Neapel, NM 120427 aus dem Triclinium des benachbarten Hauses; zu den Objekten und ihrer Lokalisierung, s. Marmora Pompeiana 2008, 71 f.; Jashemski 1993, 109.

516 Neapel, NM 110874; Marmora Pompeiana 2008, 94 f.

517 Neapel, NM 110875; Marmora Pompeiana 2008, 95.

518 Neapel, NM 3015; PPM V (1994) 714–846 s. v. VI 16,7,38, Casa degli Amorini dorati (F. Seiler) 716; Bonifacio 1997, Nr. 39; Seiler 1992, 126 Kat. Nr. 29. Abb. 590–593.

519 So stammt aus der Casa di Diomede (I 2,17) eine männliche Porträtbüste, die kurioser Weise in einen Keramikbecher eingesetzt war und als Agrippa angesprochen wurde; s. Bonifacio 1997, 89 f. Nr. 34; Jashemski 1993, 24; Marmora Pompeiana 2008, 27. Im Fall einer nackten, bronzenen Sitzstatuette mit Herrscherbinde (H 71 cm) aus Domus VII 12,22 handelt es sich um Demetrios II. Nikator (Neapel, NM 4892), s. Wohlmayr 1991, 45 f. 111 Nr. 19. Abb. 30. Sie vermag zu

repräsentieren. So stammen aus dem rückwärtigen Hof (i) der Casa di Memmius Auctus (VI 14,27) vier kleine, kaiserzeitliche Philosophenbüsten, darunter ein Porträt Epikurs⁵²⁰, sowie das Porträt des sog. Pseudo-Seneca⁵²¹, die möglicherweise für Hermen vorgesehen waren⁵²². Im Garten der Domus IX 7,12 oder 14.15⁵²³ tritt zu einer dionysischen Doppelherme⁵²⁴ und einer Hercules-Herme⁵²⁵ auch eine Miniatur-Herme des Metrodor (H 14 cm)⁵²⁶ hinzu.

Während im Falle der Porträts des Hausbesitzers und seiner Familie die Repräsentation über die Darstellung der Bewohner selbst funktioniert, wird im Falle der Angehörigen des Kaiserhauses und der griechischen Dichter und Philosophen eine indirekte Form der Repräsentation gewählt: eine Aufwertung der eigenen politischen, sozialen und kulturellen Bedeutung über die Repräsentation von ‚Stellvertretern‘, die für die eigene ‚Haltung‘ in Anspruch genommen werden. Für die unterschiedlichen Repräsentanten werden dementsprechend auch sehr unterschiedliche Stilformen gewählt. Die männlichen Angehörigen des Kaiserhauses und seines Umfeldes zeigen sich im für das beginnende 1. Jh. n. Chr. charakteristischen Habitus, bartlos, mit geordneter Kurzhaarfrisur, während für die Intellektuellen auf traditionelle Typen zurückgegriffen wird, die diese üblicherweise mit langen, bisweilen zotteligen Haaren und Bart zeigen. Damit sind nicht nur verschiedene Inhalte, sondern auch verschiedene Habitus-Konzepte nebeneinander präsent.

Funktionsobjekte und ihr Decor

Zur Ausstattung von Peristylen gehörten auch pragmatisch nutzbare Objekte, die zu Decor-Trägern werden konnten. Dies gilt, wie das Beispiel der Casa di Giasone zeigte, zuvorderst für **Tische**. Neben schlichten Monopodia mit Säulen- oder Pfeilerstütze finden sich figürliche Exemplare mit Attis-Stützen⁵²⁷, Stützen in Gestalt einer sitzenden Sphinx⁵²⁸, Adler-Greifen-Protome und Silens-Protome⁵²⁹, aber auch Hermen-Tische⁵³⁰. Dabei konnten die Tische an der Hofrückwand aufgestellt sein. In der Casa del Camillo (VII 12,22-23-24) gilt dies für das Monopodium mit Attis-Stütze, während sich das Monopodium der Casa del Granduca (VII 4,56) an der Hofrückwand neben dem Nymphäum befand⁵³¹. Besonders attraktiv waren für Peristyle allansichtige Dreifußtische mit Tierprotomen (*mensae delphicae*)⁵³². Dass nun Tische überhaupt in größerer Zahl aus den Peristyl-

bezeugen, dass nicht nur Personen des aktuellen Zeitgeschehens, sondern auch hellenistische Könige in den Gärten Pompejis in rundplastischen Medien präsentiert wurden. Im vorliegenden Fall wurde die Plastik jedoch ‚mythologisiert‘, erhielt Flügelschuhe und wurde dadurch als Hermes aufgefasst PPM VII (1997) 540–564 s. v. VII 12,22-23-24, Casa del Camillo (I. Bragantini).

520 Neapel, NM 110872, *Marmora Pompeiana* 2008, 93.

521 Neapel, NM 110873, *Marmora Pompeiana* 2008, 94.

522 Jashemski 1993, 150.

523 Zum Gesamtkontext, s. Jashemski 1993, 239; PPM IX (1999) 779–781 s. v. IX 7,12 (V. Sampaolo).

524 Neapel, NM 120465.

525 Neapel, NM 120488; *Marmora Pompeiana* 2008, 183f.

526 Neapel, NM 119585; *Marmora Pompeiana* 2008, 180f.

527 Domus VII 12,22-23, Tisch Neapel, NM 120403 (Cohon 1984, Kat. A 29); Caserma dei Gladiatori (V 5,3), Tisch Neapel, NM 126151 (Cohon 1984, Kat. A 32).

528 Neapel, NM 6869 (Cohon 1984, Kat. A 76; *Marmora Pompeiana* 2008, 87).

529 Adler-Greifen-Protome: Domus VII 6,3, Tisch Neapel, Mag. (Cohon 1984, Kat. A 108); Silens-Protome mit Kind: Casa del Principe di Napoli (VI 15,7.8), Tisch Pompeji, Mag. 406-4 [1109] (Cohon 1984, Kat. A 139; Strocka 1984, 31f. Abb. 130. 131; PPM V (1994) 647–679 s. v. VI 15,7.8, Casa del Principe di Napoli (V. M. Strocka) 679 Abb. 45. 46).

530 Domus VI 13,2, Tisch mit Stütze in Gestalt einer bärtigen Satyr-Herme: Neapel, NM 120466 (Cohon 1984, Kat. A 215); Domus V 3,10, Tisch mit Stütze in Gestalt einer jugendlichen Bacchus-Herme: Neapel, NM 126175 (Cohon 1984, Kat. A 222); Domus VI 16,19.26, Tisch mit Stütze in Gestalt einer bärtigen Herme: Pompeji, Antiquarium 3604 (Cohon 1984, A 235).

531 s. o. S. 506.

532 De Carolis 2017, 254. Ein Exemplar stammt aus Domus I 6,6-8, Pseudoperistyl, Tisch mit Löwen-Protome, derzeit in der Casa dei Quadretti teatrali (I 6,11) (Cohon 1984, Kat. C 66); Casa dei Vettii (VI 15,1), Ostflügel des Peristyls, Tisch

bereichen stammen, belegt einmal mehr, dass die Wandelgänge und Gärten als Wohnbereiche in Anspruch genommen wurden.

Weiterhin darf man für die Peristyle die Aufstellung kleinformatiger **Altäre** annehmen⁵³³. Bekannt ist der Fundort eines kleinformatigen, augusteischen Marmoraltärcchens (H 10 cm), das an der Rückwand des Peristyl-Gartens (b) der Domus I 2,16, ‚nel larario‘, aufgestellt war⁵³⁴. Aufgrund seiner Größe konnten hier allein symbolische Handlungen vollzogen werden.

Aus insgesamt acht Peristylgärten sind **Sonnenuhren** bekannt⁵³⁵. Die Objekte bereicherten die Peristyle nicht nur ästhetisch, sondern verwiesen auf die Kompetenz wissenschaftlicher Zeitmessung, boten Anlässe für gelehrte Gespräche⁵³⁶ und lieferten wenigstens bei guten Wetter eine Zeitangabe, die den Tagesablauf zu strukturieren vermochte⁵³⁷.

Die Funktionsobjekte entfalteten ihre Wirkung folglich durch ihren Gebrauch – oder durch die Assoziation spezifischer Gebrauchsformen. Decor konnte solche Assoziationen verstärken, aber auch in andere Richtungen weisen.

2.14 Bildobjekte am Atrium und Peristyl

Mit Blick auf die verschiedenen Bildobjekte, die in Atrium und Peristyl Eingang finden, soll im Folgenden noch einmal grundsätzlich nach den Gründen für ihre Auswahl gefragt werden. Während sich die Wahl von Funktionsobjekten wie Tischen und Altären aus ihrem Gebrauch ergibt und die Brunnen-Ensembles dem Wunsch nach einer Ästhetisierung der Höfe durch Wasserelemente Rechnung trugen, stellt sich die Frage in besonderer Weise für die kleinformatigen Statuetten.

In der Forschung hat man häufig versucht, die dreidimensionalen Ausstattungsobjekte pauschal zu charakterisieren – etwa als Kunstwerke⁵³⁸, als wenig qualitätvolle Massenware⁵³⁹ oder als religiöse Objekte⁵⁴⁰. Nicht selten schloss man aus dem Darstellungsgegenstand auf die Rezeptionsform, sodass man Götterstatuetten als Gegenstand kultischer Praxis aufgefasst hat⁵⁴¹. Die unterschiedlichen Objektgrößen, Materialien, Inszenierungszusammenhänge und Themen, aber auch die unterschiedliche Datierung der Stücke sprechen jedoch entschieden dagegen, die Ausstattungsstücke auf einen homogenen Rezeptionshorizont oder gar ein homogenisierendes Programm zu beziehen. Vielmehr bieten sie in den polyfunktionalen Höfen Anknüpfungspunkte für verschiedene Rezeptionshaltungen und -situationen.

mit Löwen-Protome, in situ (Cohon 1984, Kat. C 67); Domus VI 13,13, Tisch mit Panther-Protome, aufgestellt im Zentrum des Peristyls, derzeit Pompeji, Mag. [VII 3.25] (Cohon 1984, Kat. C 71).

533 Der Fundort der in größerer Zahl erhaltenen Objekte wurde meist nicht dokumentiert, vgl. D’Ambrosio – Borriello 2001, 27–36. Aus einem geschlossenen Raum (5) stammt der kleine Tonalter der Domus I 9,9 mit Girlanden-Decor (H: 16,2 cm) (Neapel, NM 9666; D’Ambrosio – Borriello 2001, 29 Kat. B3a), aus dem 1. Jh. n. Chr.

534 Neapel, NM 119578; Marmora Pompeiana 2008, 20f.

535 Simelius 2018, 31: Casa del Menandro (I 10,4), Casa del Triclinio (V 2,4), Caserma dei gladiatori (V 5,3), Casa degli Amorini dorati (VI 16,7.38), Peristyl Nordseite (Winter 2013, Kat. Pompeji 22), Casa dei Capitelli figurati (VII 4,57), Peristyl (t) (Winter 2013, Kat. Pompeji 10), Domus di M. Spurius Saturninus e di D. Volcius Modestus (VII 6,3), Casa del Centenario (IX 8,3.7), Casa di Obellius Firmus (IX 14,4), Garten (Winter 2013, Kat. Pompeji 12). Winter 2013 listet darüber hinaus aber zahlreiche weitere Objekte, deren Aufstellungsort sie als unbekannt angibt.

536 Winter 2013, 219f.

537 Winter 2013, 220.

538 Wohlmayr 1991.

539 Farrar 1998, 103.

540 Für die beiden letztgenannten Deutungen, s. Döhl – Zanker 1979, 177. 205.

541 Jashemski 1979, 124–126 schließt aus der großen Zahl an Venus-Statuetten auf die Rolle von Venus als Beschützerin des Gartens. Dies hatte laut Plinius nat. 19,19 bereits Plautus beschrieben, während Plinius selbst diese Funktion als kaum bekannt auffasst. Eine Diskussion von Quellen, die einen Zusammenhang von Venus und Gärten herstellen, bei Nohrnberg 1976, 510.

Die Statuetten am Atrium und Peristyl nehmen vielfach eine ‚zentrale‘ Position ein, können sogar auf bestimmte, besonders attraktive Blickpunkte hin inszeniert werden. Dennoch wird ihre Bildlichkeit zurückgenommen – zuvorderst durch ihr kleines Format. Zu einer Reduzierung der Aufmerksamkeit konnten aber auch die große Fülle von miteinander konkurrierenden Bildobjekten sowie eine repetitive Inszenierung beitragen.

Indem man insbesondere für die ‚Idealplastik‘ auf (modifizierbare) Bildschemata zurückgriff, kommt bei der Skulptur eine der Wandmalerei vergleichbare Decor-Strategie zum Tragen. Man operiert mit Versatzstücken, die sich erst als Ensemble zu einer schillernden Aussage verdichten. Während allerdings in der Wandmalerei ‚Sets‘ aufgrund des Herstellungsprozesses (die Ausmalung eines Raumes in einem Stil) plausibilisierbar sind, lassen sich intentional zusammengestellte Skulpturengruppen nur im Ausnahmefall greifen⁵⁴².

Von der Option, die Idealplastik zu individualisieren – d. h. mit Porträtköpfen zu versehen – hat man in Pompeji bis in claudische Zeit kaum Gebrauch gemacht. Eine Ausnahme macht die Jünglingsstatuette im Doryphoros-Schema (H 70 cm) aus der Casa degli Scenziati (VI 14,43)⁵⁴³. Der Sonderfall bestätigt umgekehrt, dass die zahlreichen Statuetten der dionysischen und aphrodisischen Welt nicht für eine explizite ‚Selbstdarstellung‘ der Hausbesitzer genutzt wurden. Vielmehr reichern die Körperbilder das Ambiente atmosphärisch an, führen Schönheit, Luxus und Lebensgenuss, aber auch Bildung in die Hofbereiche ein. Sie bieten sich damit – ähnlich wie die Wandmalereien – für ein exemplarisch-paradigmatisches Verständnis an, ohne dass man diese Leitbildfunktion durch Porträtzüge konkretisiert hätte. Solche Konkretisierungen scheinen jedoch mit ernerischer Zeit häufiger zu werden. In Wandbildern wie in der Skulptur können mythische Figuren mit Zeitfrisuren ausgestattet werden – oder das Bildarrangement stellt entsprechende Bezüge her⁵⁴⁴.

Besonders auffällig ist der Umstand, dass in den Häusern Pompejis kaum griechische Originale vorkommen. Die Mehrzahl der Skulpturen wurde in hellenistischer Zeit neu gefertigt und zeichnet sich durch eine eher durchschnittliche Qualität aus. Auch besonders kostbare Objektgattungen der Zeit wie Marmorkandelaber⁵⁴⁵, prunkvolle Marmorkratere⁵⁴⁶ und figürliche Reliefs wurden kaum rezipiert. Bei allem Ausstattungsluxus zeichnet sich folglich ein Abstand zu den in Rom, Baiae oder Puteoli gepflegten Formen der Ausstattung ab. Manche Auswahlkriterien für (Kunst-)Objekte, die für die Kunstsammler in Rom bedeutsam waren,⁵⁴⁷ wie das Alter der Statuen und ihr Künstler, kamen in den Häusern Pompejis daher nicht zum Tragen.

2.15 Architektur- und Decor-Elemente im Zusammenspiel: Raumatmosphären

An dieser Stelle soll noch einmal die Frage nach dem Zusammenwirken verschiedener Ausstattungformen in ihrem Wirkungskontext gestellt werden.

⁵⁴² In jenen Kontexten, die sich durch eklektische Objekt-Assemblagen auszeichnen, lässt sich letztlich nicht klären, ob sich diese durch den Erwerbungsmodus (etwa Kauf oder Schenkung) ergeben haben, oder Ergebnis einer gezielten Strategie waren; vgl. knapp Farrar 1998, 104f.; s. zu Skulpturensammlungen etwa Tronchin 2011 zur Casa di Octavius Quartio (II 2,2).

⁵⁴³ Neapel, NM 126249; Bonifacio 1997, 83f. mit Deutung als Porträtstatue; s. o. S. 200.

⁵⁴⁴ Bergmann 2018, 157 verweist auf eine lagernde Venus mit Zeitfrisur aus der Casa della Venere in Conchiglia (II 3,3), sowie darüber hinaus auf verschiedene Räume (meist aus dem vierten Stil), die ‚Porträt‘-Medaillons zu Seiten eines Mythenbildes platzieren.

⁵⁴⁵ s. Katalog bei Cain 1985.

⁵⁴⁶ Vermutlich für die Casa del Citarista vorzusetzen, s. o. S. 502.

⁵⁴⁷ Eine Diskussion der literarischen Quellen und der daraus erschließbaren Auswahlkriterien für Skulpturen bei Bartman 1991; Beard 2009, 74 mit dem Hinweis, dass griechische Originale aus Pompeji und Herculaneum fast vollständig fehlen.

In den **Atrien und Peristylen** sind Wand- und Boden-Decor zurückgenommen, auf komplexe bildliche Darstellungen wird weitgehend verzichtet. Der Decor nimmt auf einen sich bewegenden Betrachter Bezug. Dabei wird die Architektur zur ‚Rahmung‘ von dreidimensionalen Objekten, die Raum einnehmen und dem Betrachter entgegentreten. Vor dem Hintergrund relativ ‚neutraler‘ Rückwände wird eine hohe Objekt- und Bilddichte entfaltet. Die dreidimensionalen Objekte werden auf die neuen Wasserarrangements (Brunnen, Nymphäen), in den Peristylen sicher aber auch auf die Gartenbepflanzung bezogen. Dreidimensionale (Bild-)Objekte eignen sich folglich in besonderer Weise für eine ambientale Inszenierung. Besonders bemerkenswert ist daher der Umstand, dass sie vielfältige ästhetische und semantische Dimensionen aufmachen. Die Höfe werden nicht als eindimensionale Decor-Räume erfahrbar, sondern als Settings, in denen verschiedene, auch heterogene Rezeptionsangebote verfügbar sind. Für die dreidimensionalen (Bild-)Objekte in den Höfen darf daher die Frage gestellt werden, welche Betrachterhaltungen sie voraussetzen.

In den Atrien waren Brunnenskulpturen auf den Eintretenden ausgerichtet, mithin auf einen sich bewegenden Betrachter hin kalkuliert. Vom Tablinum oder von den Alae aus waren sie in Rück- bzw. Seitenansicht sichtbar. Gerade im Atrium kamen daher häufig allansichtige Skulpturen zum Einsatz. Dies gilt auch für die Tische. Allein die Hermen waren, soweit rekonstruierbar, vor einer Wand, konkreter noch: vor den Antependien des Tablinums, aufgestellt. Durch den klaren Bezug der Skulpturen auf die Symmetrien des Atriums erlaubten sie eine ambiental-beiläufige Betrachtungsweise. Insbesondere die Porträtthermen forderten mit ihren individualisierten Zügen den Betrachter zum Innehalten auf.

In den Peristylen waren Skulpturen-Ensembles bisweilen auf einen Prunkraum ausgerichtet, wie sich am Brunnenensemble der Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28; Plan 5) zeigte. Sie gewannen eine spezifische Ansichtigkeit, rechneten mit einer statisch-intensiven Betrachtung. Dies gilt auch für Nymphäen an der Rückwand von Peristylen, die als Schau-Ensembles nicht selten auf einen Prunkraum ausgerichtet waren. Besonders klar wird die Orientierung von Skulpturen dann, wenn sie in einer Nische aufgestellt waren. Oscilla und frei aufgehängte, bewegliche Masken rechneten hingegen mit einem vorübergehenden Betrachter.

Während Atrien und Peristyle zu Orten der dreidimensionalen Bild- und Objekterfahrung wurden, hatten verschließbare **Innenräume** nicht oder nur in begrenztem Umfang am Ausstattungsboom teil, der die Höfe erfasste. Decken und Pavimente blieben mehrheitlich unfigürlich bzw. waren mit semantisch schwachen Elementen versehen, strukturierten und rhythmisierten die Räume. Stattdessen wurde die Gesamtwirkung der Innenräume maßgeblich durch die Wände geprägt. Im Wandzentrum war der Betrachter auf Augenhöhe mit mythologischen Mittelbildern konfrontiert, der Innenraum wurde zur Pinakothek. Die Mittelbilder wurden jedoch von einer Vielzahl weiterer, mehr oder weniger dichter Bilder begleitet, die der Betrachter erst durch eine intensive Betrachtung, auch ein Schweifen des Blicks, erschließen konnte. Die Bildervielfalt wurde durch ein filigranes Gliederungssystem strukturiert, das aus stilisierten Säulchen, Kandelabern und Pflanzenstängeln bestehen konnte. Es trennte die zentrale Bildzone vom Sockel, aber auch von der Oberzone, in der ‚luftige‘ Architekturen entfaltet wurden. Die einzelnen Flächen – geschlossen-opaker Boden, die Wand mit ihrer komplexen Verschränkung von Offenheit und Geschlossenheit, und die Decke – treten so in einen auffälligen Kontrast.

2.16 Die soziale Bedeutung von Decor

Mit der Omnipräsenz von Bildern auf den Wänden dritten Stils ist der ‚Konsum‘ von Bildern ab augusteischer Zeit kein Phänomen der Eliten mehr. Bilder sind zu einem Allgemeingut geworden, sie finden sich in großen Stadthäusern ebenso wie in kleinen.

Verschiedene Bildformen sind mit unterschiedlichen ästhetischen, damit aber auch sozial aufgeladenen Wertigkeiten versehen worden. Mythenbilder stehen am oberen Ende der Ausstattungshierarchie. Gerahmte Landschafts- und Genrebilder werden als nachgeordnete Elemente

eingesetzt, ebenso auch Vignetten. In dieser Logik sieht Wallace-Hadrill in der Entwicklung der vier Stile eine Tendenz, immer stärker sozialhierarchische Informationen in die Wandgliederung einzuschreiben⁵⁴⁸. Tybout formuliert für den dritten Stil die These, dass Differenzierungen über Farbe, Ornamentik sowie die Einbindung bzw. den Ausschluss figürlicher Zentralpaneele hergestellt würden⁵⁴⁹. Wallace-Hadrill nennt das Tablinum (h) der Casa di Marcus Lucretius Fronto beispielsweise „evidently the climatic part of its surrounding decorative scheme“⁵⁵⁰. Raum (c) bezeichnet Moormann als „meno rappresentativa, ma sempre fine“⁵⁵¹.

Mit der ästhetischen Hierarchisierung, wie sie an der Wertigkeit einzelner Decor-Elemente ablesbar wird, konkurriert jedoch das Prinzip der Anpassung des Decors an bestimmte räumliche Situationen. Guidobaldi und andere formulieren dies für die Casa di Marcus Lucretius Fronto relativ indefinit: „Man hat [die Wandmalereien dritten Stils] einer einzigen Werkstatt zugeschrieben, der es gelungen ist, die Ausschmückung auf Größe und Funktion der einzelnen Räume abzustimmen. In repräsentativen Räumen wie Atrium (3) und Tablinum (7) sieht man gut, wie die Decoration, die im Atrium schnell zu erfassende, serielle und repetitive Motive präsentiert, im Tablinum sehr viel feinere Züge annimmt und diesen Raum, der sich dazu anbietet, eingehend betrachtet zu werden, in eine Art Pinakothek verwandelt [...]“⁵⁵² Hier ist zwar der kontextuellen Verortung Rechnung getragen, die unterschiedliche Verwendung von Decor wird jedoch zum Argument für die unterschiedliche Wertigkeit der Räume.

Tatsächlich zeigt Decor nicht nur Raumwertigkeiten an, sondern reagiert auf spezifische visuell-ästhetische Bedürfnisse, die sich je nach architektonischem Rahmen und den damit verknüpften Handlungsoptionen unterscheiden. So nehmen die Mittelbilder des Oecus (l) der Casa di Orfeo (VI 14,20) mit ihren Landschaftsdarstellungen auf den Ausblick in den Garten Bezug. In der Sockelzone treten Landschaftsbilder und Reiher zwischen Pflanzen hinzu, die Architektur der Oberzone ist u. a. mit ägyptisierenden Statuen bereichert⁵⁵³. Es würde sich, gemessen an strengen Ausstattungshierarchien, um einen ‚einfach‘ gestalteten Raum handeln. Allerdings blickt man von der privilegierten Kline in der nordöstlichen Raumecke auf die spektakuläre Gartenrückwand mit Orpheus-Megalographie⁵⁵⁴. Der nicht-mythologische Decor des Raumes mit seinen naturhaften Motiven und Bildern bereitet ‚passender‘ Weise auf den Ausblick vor.

Auch der Wand-Decor des dritten Stils wird offenkundig in Abhängigkeit vom architektonischen und decorativen Setting gewählt. Mit einem besonders aufwendigen Boden kann, wie sich an der Casa di Paquius Proculus/Cuspius Pansa (I 7,1) gezeigt hat, eine zurückgenommene Wandgestaltung korrespondieren. Dies stellt nicht infrage, dass über den Wand-Decor nicht auch soziale Raumqualitäten angezeigt und kommuniziert werden konnten. Korridor (10) der Domus VI 17 [Ins. Occ.],41 besitzt etwa einen Sockel in Rohputz, während die weiße Mittelzone durch rote Linien in Felder untergliedert ist. Kleinteilige ‚Ornamente‘ füllen die Decor-Bänder⁵⁵⁵. Hier ist folglich ein ‚Ort des Übergangs‘ mit einem besonders einfachen Gestaltungselement versehen worden. Dem Decor dritten Stils ist damit schon innerhalb eines Hauses keine strenge sozialhierarchische Wertung eingeschrieben. Vielmehr besitzt er das Potenzial, räumlich-atmosphärische Adäquatheit mit viel differenzierteren Mitteln als zuvor herzustellen.

Das große Spektrum an Ausstattungsoptionen, die der dritte Stil bereithielt, stand nun aber nicht allein großen Häusern zur Verfügung. Insbesondere mittelgroße und auch kleinere Häuser

548 Wallace-Hadrill 1988, 75–77.

549 Tybout 2001, 44–48. Als Wertelemente begreift er mythologische Bilder, Marmorwandverkleidungen (v. a. im vierten Stil greifbar), Farbe und die Komplexität des Architektursystems.

550 Wallace-Hadrill 1988, 74 f. Anm. 101; aufgegriffen bei Moormann 1993a, 403.

551 Moormann 1993, 403.

552 Guidobaldi u. a. 2002, 271.

553 PPM V (1994) 264–307 s. v. VI 14,20, Casa di Vesonius Primus o di Orfeo (F. Narciso) 276 f. Abb. 20a. 20b.

554 PPM V (1994) 264–307 s. v. VI 14,20, Casa di Vesonius Primus o di Orfeo (F. Narciso) 284 f. Abb. 33a. 33b.

555 PPM VI (1996) 10–43 s. v. VI 17 [Ins. Occ.],41 (V. Sampaolo) 24 Abb. 33.

machten davon Gebrauch. In der relativ kleinen Casa del Sacerdos Amandus (I 7,7) wurden sowohl Triclinium (b) als auch Cubiculum (c) mit mythologischen Bildern ausgestattet⁵⁵⁶. Mit dem dritten Stil waren aufwendige Wandmalereiausstattungen offenkundig für breitere Schichten der Bevölkerung erschwinglich. Umgekehrt kommen auch ausgesprochen einfache Formen der Wandgestaltung in großen Häusern vor. Im Hanghaus VIII 2,36-37 ist in den rückwärtigen, jedoch recht großen Räumen (δ) und (ε) die Wand durch rote Linien auf weißem Grund in Felder gegliedert⁵⁵⁷. In der Casa di T. Dentatius Panthera (IX 2,16) ist ein relativ einfacher Decor mit nur kleinen, nicht-mythologischen Bildfeldern für Oecus (f) der sonst durchaus bilderreichen Domus gewählt worden⁵⁵⁸. Wieder bestätigt sich, dass Ausstattungselemente einzelner Räume keineswegs mit Grundstücksgröße und sozialem Status des Hausbesitzers korrelieren müssen.

Es werden folglich drei miteinander verwobene Phänomene greifbar. Zum einen lassen sich Wandmalereien nur in ihren Extremen als einfach und aufwendig beschreiben. Dabei existieren zahlreiche alternative Optionen nebeneinander, um einen Raum ‚prächtig‘ auszustatten. Zum zweiten war die Wahl bestimmter Ausstattungsoptionen durch den räumlichen Zusammenhang bedingt – Gartenmalereien galten etwa für Peristyle und Gartencubricula als besonders angemessen. Drittens korrelieren ‚aufwendige‘ Ausstattungsformen nur bedingt mit Hausgrößen. Auch Besitzer kleinerer Häuser leisteten sich wenigstens in einzelnen Räumen einen aufwendigen Decor, und umgekehrt konnten in großen Stadtvillen einzelne Räume ‚einfacher‘ ausgestattet sein.

Ganz ähnliche Überlegungen lassen sich für die Skulpturenausstattungen anstellen. In einer Initialphase, zu Beginn der Kaiserzeit, mögen es vor allem die Besitzer prunkvoller Häuser wie der Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28) gewesen sein, die sich mit den neuen Ausstattungselementen umgaben. Schon im Verlauf des 1. Jhs. v. Chr. wurden Skulpturen aber zu einem Allgemeingut der pompejanischen Stadtbevölkerung (eine konkretere zeitliche Einordnung ist nicht möglich, da sich die Stilformen nicht präzise datieren lassen). Besonders offensichtlich trifft dies auf die kleine Domus VIII 5,39 zu. Der Ausstattungsaufwand konzentrierte sich in Ermangelung eines Atriums ganz auf den Gartenbereich. Dieser jedoch zeichnete sich durch eine hohe Dichte ungewöhnlicher, auch exotischer Bildobjekte aus⁵⁵⁹. Der Umgang mit dreidimensionalen Bildobjekten bestätigt somit die vorausgegangenen Überlegungen: Der Gebrauch von Bildern war mit dem dritten Stil immer stärker zu einem Allgemeingut geworden. Auch zunächst innovative, luxuriöse Gattungen sind schnell in breiten gesellschaftlichen Schichten rezipiert worden.

⁵⁵⁶ Peters 1963, 91–95; PPM I (1990) 586–617 s. v. I 7,7, Casa del Sacerdos Amandus (V. Sampaolo) 592–603 Abb. 7–20; 607 Abb. 27. 28.

⁵⁵⁷ PPM VIII (1998) 291–307 s. v. VIII 2,36-37 (V. Sampaolo) 297 Abb. 9; 299f. Abb. 13. 14.

⁵⁵⁸ PPM IX (1999) 1–40 s. v. IX 2,16, Casa di T. Dentatius Panthera (V. Sampaolo) 30f. Abb. 50–52.

⁵⁵⁹ Barrett 2019, 277–280.

Teil V: Decorative Strategien im Wandel der Zeit

Decor-Formen und Decor-Inhalte, die zwischen Republik und Kaiserzeit zum Einsatz kamen, waren Gestaltungsprinzipien verpflichtet, die darauf abzielten, dass eine Ausstattung für ein Ambiente passend war. Architektur und Ausstattungselemente wurden ästhetisch-visuell, bisweilen auch semantisch aufeinander bezogen und nahmen zugleich auf (sozial durchwirkte) Nutzungsformen Rücksicht. Die Adäquatheit der Ausstattung richtete sich auf atmosphärisch relevante Aspekte, die im Folgenden noch einmal historisch vergleichend zur Sprache kommen sollen¹: Offenheit und Geschlossenheit; Symmetrie, Rhythmus und Axialität; Zentralität und Liminalität; Raumvolumina; Licht und Farbe; Klang und Geräusch; ‚Ornament‘ und ‚Bild‘; Metalepsen; Decor-Ensembles; Alt und Neu; Grand und Humble. Was jedoch als passend und angemessen galt, unterlag zwischen dem 2. Jh. v. Chr. und dem 1. Jh. n. Chr. einem erheblichen Wandel. Dementsprechend nahm die Behandlung der genannten Raum- und Decor-Qualitäten immer wieder neue Formen an. Gerade eine historisch vergleichende Betrachtung ermöglicht es folglich, wahrnehmungspsychologisch fundierte Gestaltungsprinzipien in ihrer historisch wandelbaren Ausprägung nachzuverfolgen.

1. Offenheit und Geschlossenheit

Zu den atmosphärisch besonders wirksamen Qualitäten zählen Offenheit und Geschlossenheit, Weite und Enge. Sie lassen sich als Gestaltungskategorien des architektonischen Raumes auffassen, aber auch als mentale Kategorien des durch den Wand-Decor vorgestellten Raumes.

1.1 Die Abschließung des Hauses nach außen

Offenheit und Geschlossenheit definierten zunächst einmal das Verhältnis des Hauses zur Straße. Die Fassadenwirkung von Häusern unterschied sich maßgeblich darin, ob die Front für die Anlage von Tabernae genutzt wurde oder nicht. Tabernae öffneten sich, ihrer ökonomischen Funktion entsprechend, auf ganzer Front zur Straße und verliehen einer Insula den Charakter einer offenen ‚Mall‘. Das eigentliche Haus trat bei dieser wirtschaftlichen Nutzung nur in Gestalt des Hauseingangs in Erscheinung. Verzichtete man auf die Anlage von Tabernae – etwa, weil sich das Haus in einer kleinen Nebenstraße befand – so prägten geschlossene Hausaußenwände das Bild.

Die Fassadengestaltung des 2. und 1. Jhs. v. Chr. unterstrich den Eindruck von Geschlossenheit. Das Tuffquadermauerwerk verlieh den Häusern eine massive, geradezu wehrhafte Front gegenüber der Straße. Für den zweiten und dritten Stil fehlen erhaltene Putzfassaden. Ein Ausblick auf den vierten Stil macht jedoch deutlich, dass man an der Idee der geschlossenen Fassade festhielt. Die Imitation von Quaderfassaden des ersten Stils, Zebrastreifen und Schachbrettmuster, nicht zuletzt die einfacheren zweifarbigen Lösungen fassten die Fassade als geschlossene Wand oder doch opake Fläche auf².

Damit kontrastierten die hohen und weiten, durch Pilaster betonten Hauseingänge, die den Übergang zwischen Draußen und Drinnen markierten. Die Doppelflügeltüren mit ihrem Kassetten-Decor und ihren Ziernägeln dürften den Eindruck von Geschlossenheit verstärkt haben³. Insbeson-

¹ Diese Auswertung rekurriert auf vorausgegangene Überlegungen, auf Rückverweise wird jedoch verzichtet, da sich sonst eine unüberschaubare Zahl weiterer Fußnoten ergäbe. Anmerkungen werden nur dann eingefügt, wenn zusätzliche Überlegungen eingeführt werden.

² Ausführlich zur Gestalt der Straßenräume demnächst Lauritsen.

³ Mattern 1999, 15f. zur Decor-Typologie antiker Türen; vgl. Oremus 2012, 16; zum Beispiel der Casa dei Ceii (I 6,15), Oremus 2012, 59f. 62f.

dere die Außentüren eines Hauses waren mit aufwendigen Verschlussmechanismen ausgestattet⁴. Oberhalb der Türflügel waren die Türen jedoch offen, wie Gipsabgüsse von Hausaußentüren und Wandmalereien belegen. In der Durchgangssituation selbst waren Geschlossenheit und Offenheit damit optisch aufeinander bezogen.

Dies gilt noch einmal mehr, wenn man die differenzierten Zugangslösungen der Häuser mit ihren gestaffelten, bisweilen über Eck angeordneten Türen in Rechnung stellt⁵. Prothyron und Fauces kann man in diesem Sinne als Räume des Übergangs verstehen, die eine Regulierung des Zugangs, eine Beschränkung des Blicks, aber auch einen Schutz vor Lärm und Gerüchen der Straße leisteten. Eine doppelte Sicherung erklärt sich jedoch nur dann, wenn man voraussetzt, dass die Türen einen direkten Zutritt und Einblick in das Haus verhinderten. So wäre bei Häusern mit einem Eingang über Eck die Haupttür in der Hausachse auch bei Tag verschlossen geblieben, während bei Häusern mit in einer Achse gestaffelten Türen die Außentür geöffnet, die Innentür verriegelt zu denken wäre. Bei einfacheren Häusern entfiel das Prothyron zumeist ganz, bei den kleinsten Häusern ist auch für die Fauces kein Platz. Dies wiederum bedeutet, dass vor allem die vermögenden Hausbesitzer den Zugang zu ihrem Haus wie auch die Blicke in das Haus in besonderem Maße kontrollierten und regulierten⁶. Selbst wenn die inneren Türen offen gestanden haben, dürfte der Eingang durch Pförtner (*ianitor*) oder Hunde kontrolliert worden sein⁷.

Vor diesem Hintergrund lassen sich auch Schriftquellen daraufhin befragen, ob die Eingangstüren geöffnet oder geschlossen waren. In Bezug auf die *Salutatio* erwähnen Quellen, dass die Klienten beim Besuch eines Hauses an der Tür anklopfen⁸. Bei Plutarch ist der Hausbesitzer Euklio beunruhigt, als er vom Einkauf zurückkehrt und sein Haus offenstehend vorfindet – er fürchtet Einbrecher⁹. In Catulls Hochzeitsgedicht sollen der Jungfrau, die sich nachts dem Haus des Bräutigams naht, die geschlossenen Türen geöffnet werden¹⁰. Literarische Quellen bestätigen somit, dass die Haustüren geschlossen imaginiert wurden¹¹.

Darüber hinaus lassen sich auch Wandmalereien und Pavimente auf ihre mentale Konzeption des Hauses hin befragen. Gemalte Prunkarchitekturen des zweiten Stils stellen üblicherweise geschlossene Gebäude dar, ein Durchblick ergibt sich allein über die Tür hinweg. Auch Pavimente bringen die Abschließung des Hauses zum Ausdruck. Das Fauces-Mosaik der Casa di Paquius Proculus/Cuspius Pansa (I 7,1) zeigt eine zweiflügelige Eingangstür von außen (Abb. 382). Ein Türflügel ist geöffnet, allerdings verhindert ein aggressiver Hund den Zutritt. Er hat sich vor den offenen Eingang gelagert, seine Kette ist am geschlossenen Türflügel festgemacht. Die ‚*cave canem*‘-Mosaiken rekurren damit ebenfalls auf die Idee einer besonderen Sicherung des Hauseingangs¹².

Die architektonischen Lösungen, Schriftquellen und bildliche Darstellungen legen damit nahe, dass die Eingangstüren geschlossen waren und der Zutritt zum Haus kontrolliert wurde¹³. Mit dieser Schließung kontrastiert die Ausrichtung des Hauses auf eine Sichtachse, die auf den Eingang

⁴ Proudfoot 2013, 106 f.

⁵ Zur Diskussion von Vitr. 6,7,5, der im Zuge einer Diskussion der Begriffe Vestibulum, Prothyron und Diathyron eine solche Disposition vermeintlich für das griechische Haus beschreibt, s. Proudfoot 2013, 94; ebda. eine Typologie möglicher Zugangssituationen: direkter Zugang ohne Fauces; Zugang über Vestibül (zwei Türen); Zugang über Vestibül (zwei Türen) mit seitlichem Raum; Zugang in Fauces (eine Tür), s. Proudfoot 2013, 95 Abb. 3.

⁶ Proudfoot 2013, 102 f. mit Verweis auf die Casa del Fauno, die Casa del Cinghiale (VIII 2,26) und die Casa del Gallo (VIII 5, 2).

⁷ Ov. fast. 1,137 f.; s. Proudfoot 2013, 92. 104.

⁸ Hor. sat. 1,1,9; Sen. epist. 68,10; vgl. Platts 2020, 81.

⁹ Plaut. Aul. 388 f.

¹⁰ Catull. 61,76 f.; weitere Quellen bei Platts 2020, 81 f. diskutiert.

¹¹ Tac. ann. 2,82 berichtet uns, dass anlässlich des Todes des Germanicus die Häuser geschlossen worden seien. Ob sich dies wörtlich auf das Schließen von (sonst offenstehenden) Türen bezieht oder metaphorisch auf den Verzicht, Besuch zu empfangen, bleibt spekulativ. Die Quelle kann daher kaum als Beleg für sonst offenstehende Türen gewertet werden; vgl. Proudfoot 2013, 103; Platts 2020, 86 f.

¹² Etwa Hales 2004, 110.

¹³ Zu verschiedenen Aspekten auch Proudfoot 2013, 103 f.; Platts 2020, 83 f.

bezogen ist. Dieser prominente Blick durch das Haus wäre, wenn die vorausgegangenen Überlegungen etwas Richtiges treffen, keineswegs immer möglich gewesen. Allerdings gewann die Sichtachse erst durch die Regulierung des Blicks ihre eigentliche ästhetische Wirkung und soziale Bedeutung: Für denjenigen, dem sich die Türen auftaten, dürfte die Inszenierung des Hauses besonders effektiv erlebbar geworden sein.

1.2 Die visuelle Organisation des Hausinneren

Offenheit und Geschlossenheit sind nicht nur Kategorien, die das Haus in seinem Verhältnis zum urbanen Raum definierten, sondern auch zentrale Gestaltungskategorien im Hausinneren. Sie kamen bei der architektonischen Gestaltung der Höfe und Aufenthaltsräume zum Tragen, aber auch die gestalteten Wandflächen reflektierten eine Vorstellung von Offenheit und Geschlossenheit. Damit stellt sich die Frage, wie Architekturraum und imaginer Raum aufeinander zurückwirkten.

In den Häusern **des späten 2. und beginnenden 1. Jhs.** besaßen die verschiedenen Hofbereiche und Aufenthaltsräume sehr unterschiedliche Raumqualitäten. Das Atrium verfügte über ein enormes umbautes Volumen, sein Licht erhielt es über eine kleine, rechteckig begrenzte Dachöffnung. Die Peristyle hingegen waren von Portiken umgeben, die sich über eine ‚semipermeable‘ Säulenstellung auf einen lichten und weiten Hof öffneten. Einem eng begrenzten, gepflasterten Impluvium entsprach im Peristyl der große, offene Gartenhof. Mit den Höfen unterschieden sich die Qualitäten der an sie anschließenden Räume.

Auf das Atrium öffneten sich mit Tablinum und Alae große, hohe Räume, die visuell und funktional auf den Atriumsraum bezogen waren. Davon unterschieden sich die durch hohe, zwei-flügelige Türen verschlossenen Cubicula. Diese waren, wenn überhaupt, nur durch kleine Fenster beleuchtet. War die Kline dem Eingang gegenüber platziert, so fiel das spärliche Eingangslicht auf sie. War die Kline um 90 Grad aus der Eingangsachse versetzt, blieb sie weitgehend im Dunkeln. Die Intimität des Alkovens konnte durch abgehängte Decken gesteigert werden. Mit den dunklen Cubicula kontrastierten die stattlichen Triclinia, die sich meist über große Fenster auf den Peristylhof öffneten. Bei den an den Peristylen gelegenen Exedrae mit ihren weiten Raum- und Fensteröffnungen handelt es sich um die hellsten Räume des Hauses. In der Zeit des ersten Stils verband sich somit Dunkelheit mit Intimität, Helligkeit mit Offenheit. Indem allerdings die Cubicula im vorderen Hausteil, die offenen, ‚freizügigen‘ Exedren am rückwärtigen Peristyl lagen, waren ‚Privatheit‘ und ‚Öffentlichkeit‘ ineinander verschränkt. Eine ähnliche Verschränkung ergibt sich für die Cenacula. Sie öffnen sich auf ganzer Front auf einen Hof und dürften dadurch luftig und licht ausgefallen sein, waren jedoch durch ihre Lage im Obergeschoss ‚abgeschlossen‘.

Der Wand-Decor ersten Stils verzichtet auf eine Differenzierung von Innen und Außen, er repräsentiert eine geschlossene Wand. Reale Wände werden mit dem Bild einer geschlossenen Wand versehen und dadurch in ihrer Solidität verstärkt. Eine Ausnahme machen die Pilaster an den Peristylrückwänden, die ‚vor‘ eine geschlossene Wand gesetzt sind. Dadurch wird eine weitere, semipermeable Stützenstellung suggeriert. Bisweilen wird ein solcher Eindruck auch durch eine Schein-Loggia im Obergeschoss erzeugt. Allerdings schließt sich die Wand hinter den Pilasterordnungen am Peristyl ebenso wie hinter den Scheinarchitekturen der Obergeschosszonen. Jeder einzelne Raum und das Haus als Ganzes sind auf allen Seiten von soliden, abgeschlossenen Mauern eingefasst.

Im **Verlauf des 1. Jhs. v. Chr.** änderten sich sowohl Architekturkonzepte als auch Ausstattungsformen; die verschiedenen Veränderungen fielen zeitlich allerdings nicht exakt zusammen. Die Hofbereiche folgten in Bezug auf Offenheit und Geschlossenheit gängigen Konzepten, während die Aufenthaltsräume einem größeren Wandel unterworfen waren. Die Cubicula an den Atrien zeichneten sich auch weiterhin durch ihre Höhe und relative Dunkelheit aus. Häufiger als zuvor wurde der Alkoven jedoch mit einer abgehängten Decke versehen und als intimer Raum inszeniert. An den Peristylen, die zum eigentlichen Ort des Wohnens avancierten, experimentierte man mit neuen

Raumformen. Sie reagierten auf das Bedürfnis, Wohnräume auf den Garten zu öffnen. Nicht nur Triclinia und Oeci, sondern auch kleine und niedrige Cubicula wurden mit weiten, verschließbaren Raumöffnungen versehen. Exedren wurden kaum noch neu angelegt. Die Nutzung des Peristyls für Wohnzwecke ging mit dem Bedürfnis einer stärkeren Zugangsregulierung dieser Räume einher.

Mit der neuen Vorliebe für Ausblicke in den Garten änderte sich die malerische Konzeption der Wandfläche. Die Rückwände des Atriums zeigten weiterhin geschlossene Architekturen, selbst auf vor die Wand gesetzte Säulen verzichtete man meist. Auch in den dunklen Cubicula am Atrium, von denen aus man auf einen architektonisch gestalteten Innenraum blickte, verstärkte die Wandmalerei die Raumwahrnehmung: Es handelt sich um Räume im ‚Zentrum‘ des Hauses, die von Architektur umgeben, mithin geschlossen sind. Für die Peristylrückwände schätzte man es offensichtlich, die traditionelle Pilasterordnung beizubehalten, die den semipermeablen Raum der Portiken optisch verdoppelte. Anders nahm sich – wieder in der Tendenz – die Ausmalung der Räume aus, die sich auf den Garten öffneten¹⁴. Das Spiel mit Offenheit und Geschlossenheit, Licht und Dunkelheit, das durch Raumöffnungen und Verschlussmechanismen erzeugt wurde, hat man in einigen Räumen in ein Spiel mit Geschlossenheit und Offenheit des Wandbildes überführt. In den ‚Gartenräumen‘ öffnete sich der Ausblick nicht mehr nur in die reale Landschaft, sondern auf den Wänden auch in fiktive ‚Architekturlandschaften‘. Dies schloss ein Spiel mit Realität und Illusion ein, verschiedene Realitätsgrade und Medien traten in Beziehung zueinander. Allerdings bleiben die Gelageteilnehmer in den Triclinia und Cubicula von geschlossenen Rückwänden umgeben: Scherwände schlossen auf den Wandbildern die Mittelzone. Virtuelle Ausblicke blieben (schon) im zweiten Stil auf die Oberzone beschränkt.

Mit dem **Übergang zur Kaiserzeit** wurden Offenheit und Geschlossenheit in neuartiger Weise aufeinander bezogen. Die Architektur inszenierte den Ausblick auf die Gartenareale noch einmal gezielter. Dies gilt bereits für das Atrium, das über Blickachsen auf den Garten bezogen werden konnte. Besonders explizit geschieht dies in Häusern wie der Casa di P. F. L. (IX 6,3), in denen das Tablinum zugunsten einer Schauwand wegfiel, deren symmetrisch arrangierte Durchgangstüren den Blick in den Garten rahmten. Es gilt aber ebenso für Aufenthaltsräume – die in ihrer Größe erheblich gesteigerten Prunkräume wie die intimen Diaetae. Dafür kamen verschiedene Strategien zum Tragen. Zum einen wurden Gelageräume asymmetrisch platziert, sodass sich von der zentralen Kline ein möglichst optimaler Blick auf die gestaltete Peristylrückwand ergeben konnte. So blickte man in der Casa annessa alla Casa dell’Efebo (I 7,19) von der rückwärtigen Liege des leicht dezentralen Aufenthaltsraumes symmetrisch auf die Gartenmalerei an der Rückwand des Rumpfperistyls (Abb. 345). Zum anderen wurde der Ausblick in den Garten nach Möglichkeit gerahmt. In der Casa di Marcus Lucretius Fronto bilden die Tablinumsöffnungen eine doppelte Rahmung für den Blick vom Atrium ins Peristyl. Vom Triclinium (f) der Casa di Giasone blickte man zwischen zwei Peristylsäulen hindurch auf den Garten mit einem Wasserspiel (Abb. 261), während der Ausblick von Cubiculum (20) der Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28) in Peristyl (17) durch mehrere, gestaffelte Rahmungen gestaltet wurde (Abb. 318). Der Blick durchquert verschiedene Schranken, sein Ziel – der Garten – ist ein Ort außerhalb, an dem sich der Betrachter nicht befindet, ein ‚Heterotopos‘.

Allerdings wurde nicht nur der Ausblick auf den Garten, sondern auch der Blick auf die Räume am Garten gestaltet. Durch die Schaffung von symmetrischen Raumgruppen wurde der Gartenprospekt regelrecht bildhaft inszeniert. In der Casa di Sallustio wurden die Diaetae etwa als Pendants, die den Garten flankieren, konzipiert (Abb. 320). Dieses Bild erschloss sich jedoch nur einem Nutzer ‚außerhalb‘ der Räume, nicht den Conviviums-Teilnehmern, die sich bereits in den Räumen eingefunden hatten. Blickoptionen sind so in noch einmal neuartiger Weise ineinander verschränkt worden.

¹⁴ In der Forschung beschränken sich die Überlegungen meist darauf, dass Räume mit Aussicht ein ‚offenes‘ System erhielten, s. etwa Heinrich 2002, 55–67; Ehrhardt 2012, 14.

Zu einer Neubestimmung von Innen und Außen trug in der frühen Kaiserzeit nicht zuletzt die Gestaltung der Peristylgärten bei. Durch die Anlage von Nymphäen und Brunnen sowie durch die Aufstellung von Skulpturen wurden sie zu regelrechten Schaugärten. In den Interkolumnien aufgehängte Oscilla, hier aufgestellte Skulpturen, auch Vorhänge, ephemere Schranken (Zäune) sowie niedrige Gartenmauern¹⁵ rahmten den Blick und schränkten das Betreten des Gartens ein. Gartentriclinia bezeugen indes, dass der Garten zumindest in einigen Fällen auch als Aufenthaltsraum in Anspruch genommen wurde.

Mit der konsequenten Ausrichtung der Wohnräume zum Garten hin ging eine ‚Schließung‘ des gemalten Wandaufbaus einher. Auf den Rückwänden der Aufenthaltsräume stellt ein filigranes Architektur- oder Rankengestänge eine Feldergliederung her, die als solide, geschlossene ‚Rückwand‘ für die Präsentation von Bildern diente¹⁶. Die Vorstellung eines dreidimensionalen, sich öffnenden Architekturraums wurde auf die Oberzonen beschränkt, nimmt aber eine luftig-irreale, ornamentale Gestalt an. Dies bedeutet, dass Innenraum und Außenraum stärker kontrastierend aufeinander bezogen wurden. Der Innenraum wurde zur geschlossenen Pinakothek, von der aus man in einen hellen, begrünten, offenen Außenraum blickte. Die Geschlossenheit der Wände wurde allerdings auf vielfältige Weise infrage gestellt. Das zentrale ‚Tafelbild‘ der Mittelzone vermag dann, wenn es als Landschaftsbild aufgefasst ist, wie ein Ausblick in eine Landschaft zu wirken. In jedem Fall ‚öffnet‘ sich die Wand in einen Bildraum hinein¹⁷. Zudem kann das gesamte Wandsystem vegetabil durchdrungen sein: Pflanzen mögen vor der Sockelzone ‚aus dem Boden‘ herauswachsen, Trägerelemente zu Pflanzenstängeln werden. Zwar ist die Wand geschlossen, doch die Natur hat sich ihrer bemächtigt. Eine klare Trennung zwischen Innenraum und Außenraum wird ad absurdum geführt. Diese Inversion konnte so weit führen, dass die Innenräume wie in den Cubicula (8) und (12) der Casa del Frutteto (I 9,5) als Gartenräume konzipiert wurden. Eine solche Raumgestaltung wählte man nicht nur für Räume, die sich auf das Peristyl öffneten – mit Cubiculum (8) erhält ein Cubiculum am Atrium einen solchen Garten-Decor (Abb. 330. 361). Die Erfahrung von Drinnen und Draußen ist hier vollständig invertiert: Ein geschlossenes, dunkles Cubiculum wurde durch seinen Decor als offenes Gartentriclinium imaginiert, das sich aber real auf einen geschlossenen Architekturraum öffnete. Gerade im dritten Stil sind daher Offenheit und Geschlossenheit, Enge und Weite noch einmal komplexer ineinander verschränkt, als dies bis dahin der Fall war.

Besonders weit geführt wurde dieses Spiel mit Drinnen und Draußen im späten dritten Stil. Im Tablinum (h) der Casa di Marcus Lucretius Fronto (Abb. 288–300) ist die Mittelzone der Wand zwar geschlossen, Kandelaber, Pinakes und Tafelbilder geben sich als Ausstattung eines Innenraums zu erkennen. Architekturdurchblicke werden jedoch als Trennglieder zwischen die Paneele eingefügt. Auf dem Sockel entfaltet sich vor einer opak-schwarzen Fläche eine filigrane Gartenlandschaft, mit der die opak-weiße Oberzone kontrastiert, die zum Hintergrund für eine filigrane Architektur wird. Schon die Behandlung der Wandflächen changiert somit zwischen Offenheit und Geschlossenheit. Ähnliches gilt für die Themenwahl. Nicht nur der Garten der Sockelzone und die Architekturen der Oberzone verweisen nach draußen, sondern auch die vier Landschaftspinakes auf den Seitenpaneelen der Mittelzone. Auf den mythologischen Mittelbildern wird einem Thiasos im Freien eine Innenraumszene gegenübergestellt, beide Bilder ‚entführen‘ aber zugleich in eine mythische Welt. Im dritten, dann auch im vierten Stil wurden Offenheit und Geschlossenheit formal, medial und inhaltlich ineinander verschränkt.

Zusammenfassend zeigt sich, dass Offenheit und Geschlossenheit als Grundprinzipien jeder architektonischen Gliederung begriffen werden dürfen. Sie reflektieren, welche soziale Funktionen,

¹⁵ Morvillez 2018, 33f. mit einer (unvollständigen) Liste der entsprechenden Häuser in Pompeji – allerdings ohne konkrete Hinweise zur Datierung. Häufig tragen die Mauern Malereien im vierten Stil. Morvillez 2018, 36 zu Vorhängen, Verglasungen (nicht in Pompeji) und hölzernen Trennwänden.

¹⁶ Zur Neubewertung von Rahmen und Ornament im dritten Stil, s. jüngst Platt 2009, bes. 62f.

¹⁷ So auch Bergmann 2002, 33.

aber auch welche ästhetischen Wirkungen von Architektur erwartet wurden. Die architektonischen Änderungen, die zwischen dem 2. Jh. v. Chr. und dem 1. Jh. n. Chr. greifbar werden, führten nicht zu einer immer stärkeren ‚Öffnung‘ des Hauses, vielmehr wurden Offenheit und Geschlossenheit in immer neuer Weise aufeinander bezogen. Die sich ebenfalls ändernden Decor-Formen ‚reagierten‘ auf die Architektur. Sie vermochten das architektonisch gegebene Konzept von Offenheit und Geschlossenheit zu stabilisieren, aber auch zu invertieren und zu labilisieren.

1.3 Öffentlichkeit und Privatheit / Grandezza und Einfachheit: Raum und Decor

Ausgehend von den Kategorien Offenheit/Geschlossenheit stellt sich die eingangs aufgeworfene Frage von Öffentlichkeit und Privatheit im römischen Wohnhaus und damit auch der sozialen Rezeption von Decor noch einmal neu.

Die vorausgegangenen Überlegungen haben ergeben, dass das Haus nach außen hin als abgeschlossene Einheit konzipiert und keineswegs ‚frei‘ zugänglich war. Als das rückwärtige Peristyl im ausgehenden 2. Jh. v. Chr. als Wohnbereich etabliert wurde, wurde der ‚interne‘ Bereich des Hauses auch von Gästen aufgesucht. Alle am Peristyl gelegenen Räume waren jedoch durch Türen verschließbar und konnten dem Zugang und Blick der Besucher entzogen werden. Auch ‚Öffentlichkeit‘ und ‚Privatheit‘ sind somit in komplexer Weise aufeinander bezogen.

Es ist damit nicht zu erwarten, dass Decor-Inhalte auf eine klar definierte Achse von Öffentlichkeit und Privatheit Bezug nehmen. Im ausgehenden 2. und beginnenden 1. Jh. v. Chr. besaßen Häuser nur wenige figürliche Bilder, die sich auf ihre räumliche Verteilung hin befragen lassen. Mit den dionysischen Kapitellen am Eingang wurde ein Thema für die ‚Außenrepräsentation‘ gewählt, das *luxuria* und Lebensgenuss thematisiert. In der Casa del Fauno wurde dieses Themenfeld in seinen unterschiedlichsten Facetten im prunkvoll ausgestatteten Westatrium aufgegriffen¹⁸. Im Peristylbereich, wo man eine eher ‚private‘ Tonlage der Bildsprache erwarten würde, kam in der Alexander-Exedra indes ein Historienbild zur Darstellung. ‚Privat‘ ist dieses militärisch-politische Bildthema jedoch nicht.

Mit dem zweiten Stil wurden dichte Bilderwelten vorzugsweise in jenen Aufenthaltsräumen entfaltet, von denen aus man auf ein Gartenareal oder in die Landschaft blickte. Der Bildkonsum ist damit jedoch keine ‚private‘ Angelegenheit geworden, sondern war intensiven Rezeptionssituationen vorbehalten. Er war nur insofern sozial exklusiv, als nicht alle häuslichen Akteure daran partizipieren. Die Bildthemen selbst, die von Tier- über Landschafts- und Genredarstellungen bis hin zu mythologischen Bildern reichen, lassen sich auf keinen inhaltlichen Nenner bringen – etwa im Sinne einer ‚privaten‘ Orchestrierung der Aufenthaltsräume. Vielmehr führten große Prunkräume wie der korinthische Oecus der Casa del Labirinto ausgesprochen komplexe Bilderwelten vor, die vielfältige Assoziationsmöglichkeiten eröffneten.

Im dritten Stil waren Bilder in allen Bereichen des Hauses gegenwärtig. Während allerdings in den offenen Hofbereichen dreidimensionale Bildobjekte inszeniert wurden und die Wandbilder mit ihren semantisch schwachen Motiven dahinter ‚zurücktraten‘, avancierten die Aufenthaltsräume zu regelrechten ‚Pinakotheken‘. Noch immer lässt sich die Verteilung von Bildthemen jedoch nicht auf eine Achse von öffentlich und privat beziehen. Atrium und Peristyl erhielten durch die

¹⁸ So konstatiert auch Paul Zanker für die Atrien pompejanischer Häuser, dass ihr Decor nicht dem (von ihm dennoch angenommenen) halböffentlichen Charakter entspricht; Zanker 2000a, 208: „Wir können uns von den Atrien der großen Familien in republikanischer Zeit leider nur anhand der Schriftquellen eine Vorstellung machen, wo wir von rauchgeschwärtzten Ahnenbildern, Beutewaffen und allen möglichen Zeugnissen des Ruhms und der Macht hören. Die erhaltenen Atrien in den Häusern von Pompeji aber sehen ganz anders aus, unterscheiden sich mit ihrem Bildschmuck kaum von den übrigen Räumen, das heißt, sie sind angefüllt mit Bildmotiven überwiegend erotischen und dionysischen Charakters, sie nehmen also nicht auf den halböffentlichen Charakter der Atrien Bezug.“

Einrichtung von Wasserspielen eine neue, sinnliche Qualität. Die Skulpturen nahmen auf dieses atmosphärische Setting Bezug. In den Atrien wurden verschiedentlich aufreizende Venusfiguren beim Bade präsentiert. In den Peristylen vermochte die heitere Otium-Atmosphäre durch den zur Verfügung stehenden Platz noch deutlich gesteigert zu werden: durch die Anlage von Gartentriclinia, prunkvollen Nymphäen und die Gestaltung regelrechter Skulpturengärten. Mit diesen sinnlichen Szenarien kontrastierten in beiden Höfen Formen der Selbstdarstellung – Porträthermen und Marmorbüsten. Schon in sich war das Ausstattungsspektrum der Höfe multivalent angelegt.

Der Unterschied zwischen Aufenthaltsräumen und Hofbereichen war in erster Linie ein medialer: Ikonographisch dichte Wandbilder waren den Aufenthaltsräumen vorbehalten. Am Beispiel der Casa di Giasone und der Casa di Marcus Lucretius Fronto zeigte sich, dass zwischen Tablinum und Cubicula oder zwischen einem zentralen Triclinium und seinen Nebenräumen die atmosphärische Grundstimmung der Bilder variiert werden konnte. Solche ‚Modulierungen‘ der Tonlage lassen sich insbesondere anhand der zentralen Mythenbilder fassen. In der Casa di Giasone fällt das ‚royale‘ Iason-Bild in Triclinium (f) repräsentativer als die Variationen auf das Liebesthema in den Nebencubicula aus. In der Casa di Marcus Lucretius Fronto zeigten Tablinum (h) und Cubiculum (g) zwar gleichermaßen Paarbilder. Handelte es sich im Tablinum jedoch um repräsentative Konstellationen (Mars, Venus; Bacchus, Ariadne), wurden im Cubiculum nackte Körper vor den Augen des Betrachters entblößt. Die Mythenbilder des Cubiculus besitzen eine stärker erotisierende Tonlage¹⁹. Mit einem Kampfbild über der Tür besitzt Cubiculum (g) allerdings auch eine Darstellung, die sich nicht in dieses Muster fügt.

Vor allem entziehen sich dieser Logik Räume mit nicht-mythologischen Bildthemen. So können in der Casa del Frutteto (I 9,5; Plan 7) das Cubiculum (8) am Atrium und jenes am Peristyl (12) gleichermaßen mit Gartenmalereien ausgestattet werden. Landschaftsbilder und ‚Stilleben‘ kommen in offenen Räumen wie dem Tablinum der Casa di Marcus Lucretius Fronto vor, sie finden sich aber auch in geschlossenen Cubicula. Gerade die große Vielfalt an möglichen Bildoptionen erlaubt zwar *auch* eine Differenzierung in eher repräsentative und eher intime Bildinhalte, die auf entsprechend offene und geschlossene Räume verteilt werden *können*. Komplexe Bild-Ensembles lassen sich jedoch nicht auf diese Achse reduzieren. Die thematischen Anknüpfungspunkte erweisen sich als ähnlich komplex und divers wie das Handlungs- und Assoziationsspektrum, das man für Aufenthaltsräume erwarten darf.

Für die Zeit zwischen dem 2. Jh. v. Chr. und dem 1. Jh. n. Chr. scheint sich abzuzeichnen, dass Offenheit und Geschlossenheit und damit auch Öffentlichkeit und Privatheit sehr wohl als räumliche und soziale Kategorien bewusst waren. Decor-Inhalte setzten diese Oppositionen aber nicht linear um, sondern spielten mit der Einführung von Otium-Elementen in den besonders ‚repräsentativ-öffentlichen‘ Bereich des Atriums wie auch mit der Inanspruchnahme des ‚privaten‘ Peristyls als Repräsentationsraum. Offene Prunkräume (Tablina, Alae), große Aufenthaltsräume (Triclinia, Oeci) und Cubicula können ebenfalls durch ihren Decor aufeinander bezogen werden. Gerade die Bildervielfalt des dritten Stils eröffnet letztlich endlose Variationen.

2. Symmetrie, Rhythmus und Axialität versus Variation

Vitruv informiert uns für die augusteische Zeit über die große Bedeutung von Proportionen (*eurythmia*), Symmetrie (*symmetria*) und Rhythmus als architektonische Gestaltungsprinzipien²⁰.

¹⁹ Ausführlich Lorenz 2008, bes. 431–442; für die Cubicula sind die Überlegungen etwa aufgegriffen bei Anguissola 2010, 314–339, die eine erotische und dionysische Aufladung der Cubicula ausmacht, aber auch auf Themen der intellektuellen und musischen Bildung verweist. Stilleben können zudem einen regelrechten Bankett-Luxus evozieren.

²⁰ Vitruv. 1,2,1: *Architectura autem constat ex ordinatione, quae graece τάξις dicitur, et ex dispositione, hanc autem Graeci διαθεσιν vocitant, et eurythmia et symmetria et decore et distributione, quae graece οικονομία dicitur.* Bei Vitruv. 1,2,3–4

In Privathäusern solle der Architekt den Grundriss gegebenenfalls an das zur Verfügung stehende Grundstück anpassen, um einen attraktiven Anblick (*aspectus*) zu gewährleisten (Vitr. 6,2,1):

Nulla architecto maior cura esse debet, nisi uti proportionibus ratae partis habeant aedificia rationum exactiones. Cum ergo constituta symmetriarum ratio fuerit et conensus | ratiocinationibus explicati, tum etiam acuminis est prroprium providere ad naturam loci aut usum aut speciem <detractationibus aut> adiectionibus temperaturas <et> efficere, cum de symmetria sit detractum aut adiectum, uti id videatur recte esse | formatum in aspectuque nihil desideretur²¹.

Vitruvs Interesse an Symmetrie als Gestaltungskategorie hat den Blick der Forschung einseitig auf Regelmäßigkeiten, weniger auf Variationen und Abweichungen gelenkt²². Im Folgenden soll jedoch gerade die Spannung zwischen Symmetrie und Variation thematisiert werden – für die architektonische Gestaltung wie auch für den Decor.

Axialität und Parataxe und mit ihnen die Erzeugung von Rhythmus lassen sich als architektonische Gliederungsprinzipien für Hofbereiche beschreiben. Die Atrien **samnitischer Häuser** waren Prinzipien der Symmetrie unterworfen – mit der zentralen Achse von Fauces und Tablinum und der daran orientierten symmetrischen Platzierung von Cubicula. Wenn eine solche Ordnung aufgrund äußerer Beschränkungen nicht realisierbar war, so wurde Symmetrie mittels verschiedener Kunstgriffe hergestellt oder zumindest suggeriert. Bei einem unregelmäßigen Grundstückszuschnitt behielt man ein rechtwinkliges Atrium bei und verlegte die Asymmetrien in die Tabernae oder Cubicula hinein. War für symmetrisch angeordnete Cubicula kein Platz, so mochten Scheintüren einen entsprechenden Effekt suggerieren. Auch in regelhaft gestalteten Atrien hat man jedoch keine totale Symmetrie angestrebt. Die Alae waren üblicherweise nicht im Zentrum der Atriumsseiten platziert, sondern zum Tablinum hin versetzt. Dadurch erhielt das Atrium eine ‚Wichtung‘. Zugleich ergab sich dadurch ein U-förmiges Arrangement der auf das Atrium gerichteten Prunkräume, die dadurch eine großformatige Tricliniums-Struktur bildeten. Dies dürfte mehr als eine formalistische Beobachtung sein: Bei großen Festen mag man Tablinum und Alae für die Aufstellung von Klinen genutzt und so die Räume funktional aufeinander bezogen haben. In kleineren Häusern hat man auf eine Symmetrieachse, die der Eingangssachse entsprach, bisweilen verzichtet, indem eine aus der Achse versetzte Ala als Hauptraum fungierte. Der Hofeindruck war in diesen Fällen durch eine asymmetrische Raumdisposition geprägt. Die in der Architektur angelegten Symmetrien und Asymmetrien wurden durch Decor-Elemente intensiviert. Am Atrium trugen die Stuckpilaster ersten Stils zur Inszenierung der Raumordnung bei, die Tessera-Reihen am Boden orientierten sich an der Ausrichtung der Wände und verstärkten das orthogonale Achsensystem. Die zentrale Achse (Fauces, Impluvium und Tablinum) wurde als Gliederungsachse inszeniert – in der Casa del Fauno etwa durch die Opera sectilia sowie durch die Platzierung der Faun-Skulptur

weiter ausgeführt: 3. *Eurythmia est venusta species commodusque in compositionibus membrorum aspectus. Haec efficitur, cum membra operis convenientia sunt altitudinis ad latitudinem, latitudinis ad longitudinem, et ad summam omnia respondent suae symmetriae.* 4. *Item symmetria est ex ipsius operis membris conveniens | consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus. Uti in hominis corpore e cubito, pede, palmo, digito ceterisque particulis symmetros est eurythmiae qualitas, sic est in operum perfectionibus [...];* vgl. Bek 1980, 167–169, die davon ausgehend das Verhältnis von Symmetrieachsen und Sichtachsen diskutiert.

21 Übersetzung Fensterbusch: „Die größte Sorge des Baumeisters muß es sein, daß bei Privatgebäuden die Berechnung genau nach den Proportionen eines berechneten Teils (modulus) ausgeführt wird. Wenn also das System der Symmetrien bestimmt und die Symmetrien durch Berechnungen entwickelt sind, ist es auch Aufgabe eines verständigen Baumeisters, daß er dann im Hinblick auf die natürliche Beschaffenheit des Ortes oder die Verwendung oder das Aussehen durch Wegnahme oder Hinzufügen Milderungen vornimmt und bewirkt, daß, wenn von der Symmetrie etwas weggenommen oder ihr hinzugefügt ist, dies gehörig gestaltet zu sein scheint und beim Anblick nichts vermißt wird.“

22 Bei Ehrhardt 2012, 14 Symmetrie als ‚Grundprinzip‘: „Symmetrischer Aufbau und Spiegelbildlichkeit bestimmen seit dem 2. Jahrhundert v. Chr., beginnend mit den frühesten kampanischen Wänden Ersten Stils, die Gesamtdekorierung eines Zimmers.“

und des Tisches. Zisternenöffnungen konnten ebenfalls auf die Hausachse Bezug nehmen, wenn sie am vorderen oder hinteren Impluviumsrand eingesetzt waren. Die Arcae, vielleicht auch andere im Atrium aufgestellte Möbel, orientierten sich nicht an diesen Symmetriebeziehungen. Sie waren vor einem nicht durch Türen unterbrochenen Wandsegment aufgestellt und führten dadurch eine Asymmetrie in die Höfe ein. Ähnliches dürfte für Altäre bzw. Kultnischen gegolten haben.

Im Fall der Peristyle erzeugten nur auf allen vier Seiten umlaufende, im rechten Winkel platzierte Portiken den Eindruck von Symmetrie und Axialität. Pilaster an den Peristylwänden verstärkten die Wirkung. Bei dreiseitigen Peristylen verschob sich der Fokus auf die als Blickfang gestaltete Rückwand. In der Casa del Fauno befand sich die Nischenwand des Nordperistyls in der Achse des Hauses und betonte dadurch den axialen Aufbau des Hauses. Die Schauwand und die darauf bezogenen Haupträume konnten aber auch aus der Achse versetzt sein. Bei zweiseitigen Peristylen und Rumpferistylen, die auf wenige Säulen beschränkt waren, ging der Eindruck von Regelmäßigkeit annähernd vollständig verloren. Die Abweichung von Symmetrieprinzipien kommt in den Peristylen zusätzlich dadurch zum Ausdruck, dass ihre Räume in relativ freier Abfolge platziert wurden.

Ein solches Spiel mit Symmetrie und Asymmetrie ergab sich auch in geschlossenen Räumen. Die Emblemata am Boden waren typischerweise auf die Mittelachse bezogen, in Tablina und Alae besetzten sie häufig die Raummitte. An der Wand erzeugten die Orthostaten und Quader hingegen eine parataktische Reihung und betonten die Horizontale. Axiale Symmetrien entstanden vor allem dann, wenn wie in den Fauces der Casa del Fauno der Wandstuck von sich gegenüberliegenden Wänden gespiegelt wurde. Die Betonung der Raumachsen am Boden konkurrierte folglich mit einer Wandorganisation, welche die horizontale Ausdehnung der Wand betonte und dabei rhythmisierte.

Ausstattungs-elemente konnten schließlich auch zu einer Wichtung des Raumes beitragen. In Cubicula konnten Emblemata im Vorraum platziert werden, in Triclinia auf die Aufstellung von Klinen reagieren²³. Der Wand-Decor trug einer solchen Gliederung in Vorraum und Klinenbereich zunächst nur in Cubicula Rechnung. Gerade hier wurde Decor aber eingesetzt, um eine asymmetrische Nutzungsstruktur visuell zu verstärken.

Im **mittleren 1. Jh. v. Chr.** ergab sich durch die Platzierung von Wohnräumen am Peristyl ein zunehmend komplexes Spiel mit Symmetrien und Asymmetrien²⁴. Dreiseitige Peristyle erlaubten die Inszenierung einer Schauwand, welche die Anlage von aus der Hauptachse versetzten Prunkräumen nach sich zog. Der axiale Blick durch das Haus verlor an Bedeutung zugunsten von Blickperspektiven, die sich von verschiedenen Wohnräumen aus ergaben. Dabei setzte man verstärkt auf Asymmetrien, um optische Variationen einführen zu können. In Cubiculum (42) der Casa del Labirinto war die rückwärtige Kline nicht mittig, sondern versetzt platziert, um einen möglichst axialen Blick in den Hof zu gewährleisten. Überhaupt schätzte man nun Cubicula mit über Eck aufgestellten Klinen.

Am Boden ging die Tendenz hin zu einer stärkeren Akzentuierung des Raumes. Für Alae und Tablina bedeutete dies die Betonung des Raumzentrums und der Schwellen. Triclinia und Oeci konnten ‚symmetrisch‘-einheitlich entworfen, durch ihren Decor aber auch in Vorraum und Hauptraum gegliedert werden. Für Cubicula wurde eine asymmetrische Gliederung, die zwischen Vorraum und Klinenbereich unterschied, besonders beliebt. Dabei verzichtete man mit den Schwarz-

²³ Jung 1984, 90; Horrocks 2000, 39–41 thematisieren solche Binnenperspektiven auf den Raum als „composed views“. Der bevorzugte Aufenthaltsort innerhalb eines Raumes sei auf ein Bild bezogen. Tatsächlich nehmen sich die Blickbeziehungen auch innerhalb von Räumen komplexer aus und verändern sich durch verschiedene Decor-Strategien im Laufe der Zeit.

²⁴ Überlegungen zur freieren Disposition der architektonischen Elemente in der späten Republik und frühen Kaiserzeit bei Bek 1980, 184–186.

Weiß-Mosaiken zusehends auf Bilder, die auf eine Betrachterperspektive festgelegt waren. Der Decor am Boden wurde in jeder Hinsicht ‚abstrakt‘.

An den Wänden hingegen verbanden sich eine axiale Raumorganisation und eine stärkere Ausrichtung auf Betrachterperspektiven. Die gemalten Säulenarchitekturen erlaubten erstmals eine vertikale Gliederung und damit auch eine axialsymmetrische Strukturierung der Wand. Dieses Prinzip wurde grundsätzlich auf der Rückwand eines Raumes entfaltet – jener Wand also, auf die der Eintretende blickte. Auf den Seitenwänden kam es jedoch zu Modifikationen. In einem Raum wie dem korinthischen Oecus, der nicht in Vorraum und Klinenbereich untergliedert war, betonte die axialsymmetrisch organisierte Wandmalerei zwar das *ungefähre* Wandzentrum. Die Ausrichtung der Wandbilder auf spezifische Betrachterstandpunkte und insbesondere auf die Blickoptionen, die sich von der Kline *summus in imo* ergaben, führte jedoch zu neuen Asymmetrien. Um die Betrachterperspektiven in optimaler Weise zu bedienen, ist das Zentrum der Wandmalerei im korinthischen Oecus leicht aus der Querachse versetzt und verhält sich dadurch zugleich asymmetrisch zu den realen Säulen (Abb. 154. 161). Die Architekturillusionen des zweiten Stils nehmen folglich Asymmetrien, die sich durch verschiedene Blickpunkte ergeben, gezielt in Kauf.

Mit dem **Übergang zur Kaiserzeit** wurden Betrachterorientierung und Symmetrisierung in komplexer Weise miteinander verhandelt. Um für die rückwärtige Kline eine attraktive, möglichst symmetrische Perspektive auf den Garten zu erreichen, wurden die Haupträume im Verhältnis zum Hof bisweilen leicht dezentral platziert. Mit der Asymmetrie ging ein Zugewinn an Intimität einher. Die gegenüberliegenden Peristylrückwände wurden aufwendig gestaltet, z.B. mit Nymphäen, Schaunischen oder Gartenmegalographien. Gleichzeitig wurde die Ansicht *auf* die Peristylhöfe stärker bildhaft konzipiert, die Höfe dadurch einer strengeren Symmetrisierung unterworfen. Die Hofansichten waren nicht auf einen bestimmten Standpunkt hin entworfen, sondern ‚abstrakt‘ aus dem Grundriss heraus entwickelt. Dies gilt für die Anlage von Dreiraumgruppen wie jener am Atrium-Peristyl der Casa di Giasone (Abb. 263; Plan 3), aber auch für Raumpendants wie jenem im südlichen Garten (32) der Casa di Sallustio (VI 2,4; Abb. 320). Dadurch waren die Raumsymmetrien nicht von Orten aus zu erfassen, die für ein längeres Verweilen vorgesehen waren, sondern erschlossen sich dem in den Hof Eintretenen en passant.

Eine streng symmetrische Decor-Struktur ist nun auch für die Raumausstattungen zu greifen. Das Wandbild wurde nicht mehr wie im zweiten Stil auf verschiedene Perspektiven hin entfaltet, sondern folgte einem abstrakten, axialsymmetrischen Gliederungsprinzip²⁵. Der neue, theoretisch konzipierte Decor-Raum verlangte dem Betrachter eine stärkere Abstraktion der Seherfahrung ab. Am Boden wurde das Paviment durch einen Randstreifen in systematischerer Weise zum Grundriss und damit auch zur Wand in Beziehung gesetzt.

Für den gesamten Untersuchungszeitraum sind Symmetrien und der gezielte Bruch mit Symmetrien für die Gestaltung von Decor-Räumen zentral. Während Symmetrien eine rasche Orientierung im Raum erlauben, ermöglichen Asymmetrien die Einführung von Variationen und Überraschungseffekten. Symmetrien beziehen sich auf ein abstraktes Konzept, während die Rücksichtnahme auf verschiedene, konkurrierende Betrachterhaltungen zu Asymmetrien führt.

²⁵ Zur stärkeren Abstraktion bereits Wesenberg 1985, 486; diese Beobachtung hat m. E. nichts mit einer Wertung zu tun (anders Schmaltz 1989, 220f.).

3. Zentralität und Liminalität: die Gestaltung von Übergängen

In der Realisierung von Axialsymmetrien sind Zentrum und Peripherie immer schon mitgedacht. Compluvium und Impluvium besetzen das Zentrum des Atriums, der Gartenbereich das Zentrum des Peristyls. Prunkpavimente des ersten Stils machen die Raummitte zum optischen Gravitationszentrum. Im zweiten und dritten Stil wird die axiale Wandmitte besonders hervorgehoben, innerhalb eines Raumes liegt der Fokus auf der ‚mittigen‘ Rückwand.

Im Folgenden gilt es, solche Phänomene der Zentralität in ihrem Verhältnis zur Liminalität zu bestimmen. Tatsächlich wurde Decor zuvorderst zur Betonung der liminalen Zonen eingesetzt: Böden, Wände und Decken lassen sich als ‚Rahmung‘ eines dreidimensionalen Raumvolumens, als Begrenzung der im Raum stattfindenden Handlungen begreifen. Da man insbesondere diese Raumbegrenzungen mit Decor besetzte, wurden diese zu einem Interface, das für die Interaktionen im Raum höchst bedeutsam war. Dieses Interface wurde mit realen Öffnungen, Türen und Fenstern versehen. Der Blick aus dem Raum hinaus wurde entsprechend durch Fenster- und Türeinfassungen gerahmt. Solche ‚gerahmten‘ Blicke wurden mit dem 1. Jh. v. Chr. immer bedeutsamer.

Zentralität und Liminalität lassen sich darüber hinaus in Bezug auf einzelne Bauglieder bestimmen. Wieder sind es Zonen des Übergangs, die durch Decor besonders akzentuiert wurden. An Stützelementen (Säulen, Pfeiler) trifft dies auf Basen und Kapitelle zu. Im aufgehenden Mauerwerk ist der Übergang zwischen Wand und Dach durch verschiedene Fries- und Ornamentzonen besetzt, am Dach wird die Sima mit besonderem gestalterischem Aufwand belegt. Es gilt aber auch für Decor-Elemente, welche die Architekturordnung orchestrieren – die Pilasterrahmungen der ganz auf die Höfe geöffneten Haupträume etwa.

Der Decor intensiviert somit die Aufmerksamkeit für die ohnehin ‚auffälligen‘ Übergangszonen²⁶. Dies führt dazu, dass der Betrachterblick zwischen der Wahrnehmung des Rahmens und des Gerahmten oszilliert, beides bedingt sich gegenseitig²⁷. Rahmen sind jedoch nicht nur ein Phänomen von Architektur-Ordnungen, sondern auch von Decor-Ordnungen²⁸. Mit anderen Worten spielt bei der internen Organisation von Decor-Systemen die Gestaltung von Übergangszonen eine wichtige Rolle.

Der **erste Stil**, der auf den Aufbau einer realen Wand bezogen ist, trennt die einzelnen Wandzonen durch Profilleisten, die eine besondere Ornamentierung erfahren können. Dies gilt für den Gurt, der Sockel- und Orthostatenzone voneinander scheidet und in den Fauces der Casa del Fauno zum Träger eines perspektivischen Mäanders wurde (Abb. 8). Auch der Übergang zwischen Orthostaten- und Quaderzone kann besonders gestaltet sein. Im Atrium der Casa di Sallustio befindet sich an dieser Stelle eine farblich auffällige, violette, profilierte Leiste (Abb. 94). Andernorts tritt dieser Bereich plastisch hervor, wird durch eine Läufer-Binder-Reihe strukturiert oder sogar zum Träger von Bildelementen. In besonderer Weise akzentuiert ist schließlich der Übergang zwischen Mittelzone und Oberzone der Wand. Im Tablinum der Casa di Sallustio befindet sich an dieser Stelle ein gemalter, vegetabiler Fries, darauf folgt das durch seine Plastizität ohnehin besonders herausgehobene Epistyl (Abb. 113). Bezeichnenderweise wird Figürlichkeit und Gegenständlichkeit gerade in diesen liminalen Zonen entfaltet. Darüber hinaus arbeitet der erste Stil mit noch kleinteiligeren Rahmenelementen. Die Stuckquader werden durch einen zurückgesetzten

²⁶ Gombrich 2002, 121 Abb. 132 zeigt über die Messung von Augenbewegungen auf, dass Fixationspunkte bei der Wahrnehmung von Säulen und Gebälk vor allem im Bereich der Übergangszonen liegen.

²⁷ Jones 2019, 47f.

²⁸ Zum Rahmen: Beyer 2008, bes. 19: Sie begreift Rahmen in Rückgriff auf Louis Marin als dreifach bestimmtes Intervall – als Intervall zwischen dem Bildraum, der Bildoberfläche und dem Raum der Repräsentation; Platt – Squire 2017 zu verschiedenen Funktionen von Rahmungen; ihre Überlegungen zur römischen Wandmalerei bleiben jedoch sehr allgemein.

Randschlag ‚gerahmt‘. In der Orthostatenzone kann ein farblich anders gefasster, ‚echter‘ Rahmenstreifen hinzutreten. Das Architekturglied der Orthostaten wird dadurch regelrecht bildhaft aufgefasst. Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn die großen Platten zum Träger von figürlichen Malereien werden.

Rahmenelemente sind an der Wende vom 2. zum 1. Jh. v. Chr. auch für die Bodengestaltung bedeutsam. Kostbare Mosaikemblemata sind nicht selten von Prunkrahmen eingefasst. So wird in der Casa del Fauno der aggressive Löwe in Triclinium (30/42) von einem perspektivischen Mäander ‚umhegt‘ (Abb. 56), der auf einem Tiger-Löwen reitende Bacchus-Amor von Triclinium (14/34) von einer prunkvollen Festgirlande mit Blättern, Blüten, Früchten und Masken umrankt (Abb. 24), zu der zusätzlich ein laufender Hund hinzutritt, während das Fischmosaik in Triclinium (12/35) von einem opulenten Blatt- und Blütenfries umgeben ist (Abb. 23). Der große Aufwand, der für die Rahmungen betrieben wird, lenkt die Aufmerksamkeit vom eigentlichen Hauptbild ab. Zugleich leistet der Prunkrahmen aber auch eine Aufwertung der Mittelbilder. Der Blick gerät in Bewegung, ‚springt‘ zwischen Rahmung und Bild. Daneben findet sich in den Alae der Casa del Fauno auch ein anderer Umgang mit Rahmungen. Die sehr viel kleineren Mosaikemblemata sind von schmalen Rahmenlinien eingefasst, die ganz hinter dem Bildfeld zurücktreten (Abb. 19. 21). Die Rahmenlinie nimmt auf das kleine Format der Bilder Rücksicht.

Mit der malerischen Realisierung von Architektur liegt im **zweiten Stil** die Aufmerksamkeit auf jenen Übergangsbereichen, die auch in der gebauten Architektur mit besonderer Decor-Intensität belegt werden – nämlich dem verkröpften Podium und Gebälk, auf Säulenbasen, Kapitellen und Architekturfriesen. Diese Zonen werden durch besondere Materialien aufgewertet, aber auch zum Träger von figürlichen Darstellungen. Mit der Einführung von Säulen und Pfeilern als vertikalen Gliederungselementen ist darüber hinaus die Möglichkeit gegeben, Architektur selbst als Rahmung aufzufassen: als Rahmung für Bildelemente, Skulpturen, Objekte und menschliche Figuren, die in die Architektur Eingang finden, aber auch als Rahmung von Ausblicken auf andere Architekturen²⁹. Wie sich die einzelnen Elemente – Architekturen, Durchblicke, Bilder und Objekte – zueinander verhalten, fällt von Wand zu Wand unterschiedlich aus. Hier sollen nur noch einmal einzelne wenige Kontexte in Bezug auf die Qualität von ‚Rahmungen‘ in Erinnerung gerufen werden. Wenn wie auf den Seitenwänden des korinthischen Oecus der Casa del Labirinto eine spektakuläre Prunkarchitektur entfaltet wird, durch die hindurch man auf andere Baukomplexe blickt, wird die gesamte Wand als Architekturraum präsentiert (Abb. 153–158). Indem die Schauarchitektur Gesetzen der Axialität und Symmetrie folgt, wird die Architektur nach Kategorien von Zentrum und Rahmung organisiert. Die Wand gewinnt dadurch an Übersichtlichkeit und Komplexität zugleich. Im benachbarten Cubiculum (42) kommt der ‚Rahmenarchitektur‘ eine noch prominentere Rolle zu. Die Gebälkstützen nehmen die Gestalt von ‚monumentalen‘, auf Schiffen stehenden Seekentauren an (Abb. 164. 166). Die besondere Beliebtheit figürlicher Stützen (‚Hermen‘/Karyatiden) im zweiten Stil ist sicher auch darin begründet, dass sich in ihnen die Inszenierung einer bildlich konzipierten Skulptur und einer Rahmung überschneiden³⁰. So fassen die Hermen in der Kryptoportikus der Casa del Criptoportico (I 6,2) Felder ein, die – von herabhängenden Ranken abgesehen – leer bleiben (Abb. 203–205). Die Architektur kann schließlich ihrerseits zur Bühne für die Präsentation von Bildobjekten werden. Insbesondere bei Bild-Objekten, die in Bezug auf die Architektur präsentiert werden, findet der zweite Stil unterschiedliche Optionen, Bildlichkeit und Rahmung zu ‚plausibilisieren‘.

Mit dem dritten Stil wird ‚Architektur‘ an der Wand in ganz erheblichem Umfang ‚labilisiert‘. Hatte sich der zweite Stil dadurch ausgezeichnet, dass Architekturen und Bilder in ständiger Konkurrenz zueinander standen, führt die Rücknahme an Plastizität nun dazu, dass Architekturen

²⁹ Allgemein (ohne Bezug auf einen spezifischen Wandmalerei-Stil), s. Platt – Squire 2017a, 66: „Roman mural schemes consequently frame the viewer in a variety of different ways, refusing any straightforward distinction between frame and content, ornament and work, or even figure and ground: while they delineate and circumscribe any number of framed entities – from painted vistas to fictional pinakes – these entities are themselves nothing but frames.“

³⁰ Zu den Erechtheion-Koren, s. Platt – Squire 2017, 54 f.

noch stärker als Rahmenornament wahrgenommen werden. Sie treten hinter der Präsentation von Bildern zurück. Es sind jedoch erhebliche Unterschiede denkbar. Im schwarzen Cubiculum (15) der Villa des Agrippa Postumus entfaltet die filigrane, goldene Architektur auf schwarzem Grund eine auffällige Wirkung, zumal die Landschaftsvignetten in ihrer Inszenierung zurückgenommen sind (Abb. 371). Im benachbarten roten Cubiculum (16) hingegen rahmt die Architektur große Bilder, die sich ‚in den Vordergrund‘ spielen. Grundsätzlich ist die Labilisierung und Ornamentalisierung der Architektur im frühen dritten Stil besonders weit getrieben, während sie am Übergang zum vierten Stil erneut an Volumen und Dreidimensionalität gewinnt. Im Tablinum (h) der Casa di Marcus Lucretius Fronto werden in der Mittelzone die Bildfelder durch illusionistische Architekturdurchblicke voneinander getrennt, die ihrerseits eine Rahmung durch eine Blütenranke erhalten haben (Abb. 288. 292). Der ‚rahmende‘ Architekturdurchblick wird somit seinerseits zum Bild. Vor allem aber sind Bildelemente in diesem Raum derart verdichtet, dass sie nicht nur das Wandzentrum, sondern auch ‚Rahmzonen‘ besetzen – den Sockel, die Predella und die Oberzone. Sie unterliegen zwar einer visuellen Hierarchisierung, doch treten Haupt- und Nebenzonen in eine permanente Konkurrenz zueinander. Richtet sich die Wahrnehmung auf ein Einzelbild, tritt das decorative System in der Wahrnehmung zurück. Hat man das gesamte Wandbild im Blick, so erhalten die einzelnen Bilder in der Wahrnehmung eine ornamentale Qualität.

Während in der gebauten Architektur liminale Zonen den Übergang zwischen unterschiedlichen Raumqualitäten (etwa vom Atrium zum Peristyl) markieren und am architektonischen Einzelglied verschiedene Funktionsbereiche geschieden werden (etwa Tragen und Lasten), so können malerisch-imaginierte Rahmungen unterschiedliche Modi der Repräsentation voneinander scheiden. Der erste Stil experimentiert mit einer solchen Differenzierung in den figürlichen Friesen, die als separat wahrnehmbare Bild-Bänder in die Architektur eingeführt werden und damit einem anderen Repräsentationsmodus als die Wand verpflichtet sind. Der zweite Stil folgt dem ersten Stil in der Konkretheit der Architekturauffassung. Die repräsentierte Architektur wird als konkreter Rahmen für die Präsentation von Bildern, Skulpturen, Objekten, Tieren und Menschen eingeführt. Allerdings wird der ‚Realitäts-Status‘ dieser Elemente zugleich infrage gestellt. Darstellungen changieren zwischen Bild und Ausblick; ein Fries kann die Position eines Architekturfrieses einnehmen, aber auch als Bildfries erscheinen; Bildfiguren sind als Skulptur und Mensch wahrnehmbar. Im zweiten Stil treten zudem die ersten, mit einem eigenen Rahmen versehenen Bilder auf. Es sind gerahmte Pinakes wie in Cubiculum (46) der Casa del Labirinto (Abb. 171. 176) oder Klapptürbilder wie im Oecus (22) der Casa del Criptoportico (I 6,2; Abb. 207). Die Bildrahmung führt einen anderen Modus des ‚Sprechens‘ ein, zeigt Fiktionalität an. Allerdings sind Pinakes immer auch als konkrete Bildobjekte im Raum, die Klapptürbilder als Fensterausblicke verständlich. Im dritten Stil wird mit den verschiedenen Optionen von Rahmung und Nicht-Rahmung gezielt gespielt. Allein komplexe Mythenbilder erhalten durchgängig einen Rahmen, werden zudem im Wandzentrum und in respektabler Größe präsentiert, ziehen Aufmerksamkeit auf sich, werden zu gerahmten Tafelbildern. Für alle anderen Sujets – für Landschaftsbilder ebenso wie für ‚Stilleben‘ und Einzelmotive – ist eine Präsentation als gerahmtes Bild wie als rahmenlose ‚Vignette‘ möglich. Die Rahmung stellt eine Option der visuellen Aufwertung dar. Da diese Strategie jedoch nicht nur für ikonographisch dichte, groß dargestellte Sujets eingesetzt wird, sondern auch für isolierte und zudem kleinteilige Einzelmotive und in die Architekturen eingestellte Bildobjekte (wie Kandelaber), macht die Rahmung das Dargestellte noch nicht zum Bild. Umgekehrt können rahmenlose Vignetten im Wandzentrum ‚aus der Wand heraustreten‘, als Bild ‚erscheinen‘, sich von ihrer Umgebung dadurch ‚abheben‘³¹. Es braucht den Rahmen nicht als Anzeiger für eine ikonische Differenz, und umgekehrt macht die Rahmung ein ornamenthaftes Sujet noch nicht zum Bild. Der Wand-Decor des dritten Stils zielt auf die Inszenierung solcher Ambiguitäten.

31 Platt – Squire 2017a, bes. 24 f.

4. Raumvolumina und Decor-Größen

Über die verschiedenen Stile hinweg lässt sich beobachten, dass das decorative System an die Raumproportionen angepasst wird, um die Architektur durch adäquate Decor-Proportionen in Szene zu setzen. Proportion (bei Vitruv *ordinatio*³²) bestätigt sich darin als zentrales Gestaltungsprinzip.

Im **ersten Stil** bedeutet dies, dass für große Räume, insbesondere für Hofbereiche, ein großer, für kleine ein reduzierter Decor-Maßstab gewählt wird. Dies gilt für Atrien im Verhältnis zu Cubicula, innerhalb der Cubicula für den Decor-Maßstab in Vorraum und Alkoven. Allerdings können einzelne Decor-Elemente dieses Decor-Prinzip invertieren. In der großen Alexander-Exedra mit ihren großflächigen Orthostaten und Quadern fällt die Malerei auf den Quadern kleinteilig aus und fordert eine Betrachtung aus der Nähe ein. Ähnliches gilt für den Girlandenfries im Tablinum der Casa di Sallustio (VI 2,4; Abb. 113). Umgekehrt fällt der gemalte Fransenschal im Alkoven von Cubiculum (15) der Casa dei Quattro Stili (I 8,17) relational betrachtet auffällig groß aus (Abb. 88). Gerade Bildelemente vermögen die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und eine veränderte Betrachterhaltung zu erzeugen. In noch expliziterer Weise gilt dies für figürliche Mosaikemblemata am Boden. Sie ziehen aufgrund ihrer mittigen Platzierung, ihrer Rahmung, aber auch aufgrund ihrer Polychromie und ihrer ikonographischen Dichte die besondere Aufmerksamkeit der Betrachter auf sich. In ähnlich großen Räumen konnten jedoch ganz unterschiedliche Emblema-Größen zum Einsatz kommen. In den Alae der Casa del Fauno verwendete man kleine, pinaxartige Bildfelder mit schmaler Rahmenlinie (Abb. 19. 21), die benachbarten Triclinia besitzen raumgreifende Mittelbilder mit aufwendigen Prunkrahmen (Abb. 23. 24. 56), während in der Alexander-Exedra nahezu der gesamte Boden von einem Bild ausgefüllt wird, das den Raum gänzlich dominiert (Abb. 43). Je nach Emblema-Größe ergeben sich sehr unterschiedliche Betrachterhaltungen.

Im **zweiten Stil** werden die beiden schon zuvor wirksamen Formen der visuellen Differenzierung an der Wand noch klarer unterscheidbar: der visuelle Detailreichtum einerseits, die Größenskala des Decors andererseits. Sowohl die prunkvollen, detailreich formulierten, geöffneten Scheinarchitekturen als auch die geschlossenen und großflächiger wirkenden Architekturen können in großem wie in kleinem Maßstab vorgeführt werden. Mit der Variation der Decor-Größen ergeben sich jedoch gänzlich unterschiedliche Effekte. In großen Aufenthaltsräumen wie dem korinthischen Oecus der Casa del Labirinto erzeugen prunkvolle Scheinarchitekturen durch ihren großen Maßstab einen geradezu ‚royalen‘ Kontext, während das benachbarte, kleine Cubiculum (46) durch seine Miniaturarchitektur einen besonders intimen, aber auch kostbaren Charakter erhält. Geschlossene Architekturprospekte machen die großen Atrien und Peristyle übersichtlich und erlauben eine rasche Orientierung. Kommen sie in kleinen Cubicula zum Einsatz, so erscheinen diese – ähnlich wie die Cubicula des ersten Stils – als kostbar ausgestattete Innenräume. In den kleinen Räumen nimmt der kleine Decor-Maßstab auf die nahsichtige Betrachtung Rücksicht, in großen Höfen suggeriert er Grandezza.

Im **dritten Stil** erweitern sich die Optionen zur visuellen Differenzierung von Räumen noch einmal. Die grundsätzliche Idee, den Decor-Maßstab an die Raumgröße anzupassen, wird jedoch beibehalten. Große Räume besitzen in der Tendenz große Orthostaten – und mit diesen auch große Mittelbilder –, kleine Räume hingegen kleine Orthostaten und kleine Mittelbilder. Im Prunk-Oecus (19) der Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28; Plan 5) führt dies zu riesigen mythologischen Mittelbildern, die es möglich machen, dass man selbst ikonographische Details von annähernd allen Positionen im Raum aus erkennen konnte. Im benachbarten, kleinen Cubiculum (23) hingegen fordern die kleinen quadratischen Bildfelder eine Nahsicht ein und erzeugen dadurch eine intime Raumwirkung. Zu den Mittelbildern treten im dritten Stil jedoch zahlreiche weitere Decor-Elemente unterschiedlicher Größe und Komplexität hinzu, welche die Sockelzonen, die Seitenfelder der Mittelzonen und Oberzonen besetzen. Auf diese Weise kann sich in ein und demselben Raum ein Spiel mit Ferne und Nähe, Größe und Kleinteiligkeit, entfalten.

³² Vitr. 1,2,2.

5. Licht und Farbe

Die Wahrnehmungen von Licht und Farben korrelieren miteinander³³. Mit dem Wandel von Architektur und Decor-Formen nimmt sich jedoch auch dieses Korrelat immer wieder anders aus.

Die Helligkeit häuslicher Räume hängt einerseits von der Größe und Breite ihrer Tür- und Fensteröffnungen ab, andererseits von ihrer Orientierung nach den Himmelsrichtungen. Vitruv formuliert konkrete Empfehlungen für die Ausrichtung von Funktionsräumen³⁴, allerdings ist diese wenigstens zum Teil durch die Orientierung der Hausgrundstücke auf einer *Insula* bestimmt und kann daher nicht ausschließlich als Ausdruck eines Gestaltungswillens interpretiert werden. Da die Hauseingänge üblicherweise auf große Straßen ausgerichtet waren, gilt allgemein, dass die Häuser auf der Nordseite der *Via dell'Abondanza* nach Süden, jene auf der Südseite der *Via dell'Abbondanza* nach Norden geöffnet waren, jene auf der Westseite der *Via Stabiana* nach Osten und auf der Ostseite der *Stabiana* nach Westen. Die weitläufige *Casa del Citarista* (I 4,5.6.25.28; Plan 5), die am Schnittpunkt der beiden Achsen liegt, verfügt über Hausteile unterschiedlicher Orientierung. Für die Aufenthaltsräume, für deren Ausrichtung Vitruv besonders umfängliche Empfehlungen gibt, bedeutet dies, dass sie bei Nord-Süd-orientierten Grundstücken häufig nach Norden oder Süden geöffnet waren, bei Ost-West orientierten Grundstücken dementsprechend nach Westen oder Osten. Die Farb- und Materialqualitäten von Boden-, Wand- und Decken-Decor entfalten sich wiederum in Abhängigkeit von der natürlichen (und künstlichen)³⁵ Beleuchtung eines Raumes.

Die Lichtverhältnisse in den Höfen änderten sich zwischen dem 2. Jh. v. Chr. und dem 1. Jh. n. Chr. nicht grundlegend. Tuskanische und tetrastyle Atrien erhielten ihr Licht mittig über eine verhältnismäßig kleine *Compluviumsöffnung*, sodass die Räume typischerweise durch ein Halbdunkel geprägt waren. Heller fielen vielsäulige Atrien mit großer *Compluviumsöffnung* aus, wie jenes der *Casa di M. Epidius Rufus* (IX 1,20; Plan 20). Ihre Lichtqualitäten näherten sich einem *Peristyl* an. Neben der Dachöffnung erhielten Atrien indirektes Licht über die Tür- und Fensteröffnungen der angrenzenden Räume. Über die schmalen und tiefen *Fauces* gelangte allerdings kaum Licht in den Hof selbst. Eine Ausnahme bildeten Häuser, deren Zugang im Westen lag, sodass im Spätsommer und Herbst die tief stehende Nachmittags-sonne bei geöffneten Türen annähernd horizontal einfallen konnte. Eine weitere, indirekte Lichtquelle stellte die rückwärtige *Tablinumsöffnung* dar. Die frühen *Tablina* wie jenes der *Casa del Fauno* besaßen üblicherweise ein großes, durch Läden verschließbares Fenster. Im Verlauf des 1. Jhs. v. Chr. entschied man sich immer häufiger für eine vollständige (jedoch auch durch Türen verschließbare) Öffnung des *Tablinums* zum rückwärtigen *Peristyl*, wodurch das *Tablinum* selbst wie das Atrium etwas heller wurde³⁶. Besaßen Häuser kein axial platziertes *Tablinum*, sondern eine um 90 Grad versetzte, als *Tablinum* fungierende *Ala* wie die *Domus VI 2,11*, so fiel diese Lichtquelle weg. Selten verfügten auch die *Alae* wie in der *Casa di Sallustio* (VI 2,4) über rückwärtige Außenfenster und führten dem Atrium dadurch zusätzlich Licht zu (Abb. 117). Die Gestaltung der *Alae* und *Tablina* hatte somit einen gewissen Einfluss auf die Lichtsituation im Atrium. Die verschließbaren *Cubicula* erhielten über

³³ Grüner 2014, 424 f. mit dem Hinweis, dass die Oberflächenwirkung durch Farbwerte und Helligkeitswerte bestimmt ist. Material und Glanz, die ein weiteres analytisches Paar darstellen würden, sind hier ausgelassen, da bislang nur sporadische Überlegungen zum Glanz in der Wandmalerei vorliegen.

³⁴ Vitruv. 6,4. Für Winter-Triclinia und Baderäume empfiehlt er eine Ausrichtung nach Westen (*occidentem hibernum*), damit sie von der Abendsonne profitieren; für *Cubicula* und Bibliotheken sei eine Ausrichtung nach Osten günstig, weil dies nicht nur für ihren Gebrauch notwendig sei, sondern auch die Bücher vor Feuchtigkeit schütze. Für Frühlings- und Herbst-Triclinia empfiehlt er ebenfalls eine Ausrichtung nach Osten, während die Sommer-Triclinia nach Norden ausgerichtet sein sollten.

³⁵ Die künstliche Beleuchtung wird im Folgenden nicht in Rechnung gestellt, weil die Zahl und Platzierung von künstlichen Lichtquellen nur spekulativ erschlossen werden kann.

³⁶ Die von Schmaltz 1989, 222 f. für das *Tablinum* der *Casa di Marcus Lucretius Fronto* postulierte Dunkelheit, die eine Betrachtung der Oberzonen erschwert hätte, ist für mich vor Ort nicht nachvollziehbar. Auch heute müssten, mit rekonstruiertem Dach, die Lichtverhältnisse ungefähr denen der Antike entsprechen haben.

das Atrium nur wenig Licht. Mit ihren kleinen, hoch angebrachten Fenstern und schmalen, üblicherweise wohl geschlossenen Türen waren sie dunkel und dürften vornehmlich über künstliches Licht erhellt gewesen sein.

Anders nimmt sich die Situation am Peristyl aus. Von den vierseitigen Portiken, welche die Gärten einfassen, lag je nach Sonnenstand wenigstens ein Portikusflügel ganz im Schatten, ein anderer vollständig in der Sonne. Fiel die Sonne auf einen der Peristylflügel, so warfen die Peristylsäulen Schatten in den Peristylumgang und rhythmisierten dadurch die Bewegung zusätzlich. In Rumpfperistylen waren die Lichtverhältnisse von der Ausrichtung der Portiken abhängig. Grundsätzlich aber waren die Peristylflügel durch die große Hoföffnung hell.

Die Wohnräume am Peristyl erhielten meist kein direktes Sonnenlicht, da ihnen Portiken vorgelagert waren. In Räume, die nach Osten, Süden oder Westen orientiert waren, konnte jedoch die auf- bzw. untergehende Sonne sowie die tief stehende Wintersonne einfallen und diese mit Licht und Wärme versorgen. Der Zuschnitt von Raum- und Fensteröffnungen solcher direkt am Peristyl gelegener Räume veränderte sich, wie gesehen, zwischen dem 2. und 1. Jh. v. Chr. deutlich. An die Stelle von ganz auf den Hof geöffneten Exedren traten im Verlauf des 1. Jhs. v. Chr. kleine wie große Räume mit breiten, jedoch durch Türen verschließbaren Raumöffnungen. In augusteischer Zeit wurden die Raumqualitäten ins Extreme gesteigert: Auf dem einen Ende der Skala standen nun riesige Prunkräume mit enormem Raumvolumen und weiten Durchgängen, auf dem anderen Ende der Skala kleine Diaetae, die mit proportional großen Fenstern und breiten Türöffnungen versehen waren. Es waren somit insbesondere die am Peristyl gelegenen Aufenthaltsräume, deren Lichtqualitäten im Laufe der Zeit einem Wandel unterlagen.

In Bezug auf diese Lichtverhältnisse sind im Folgenden die Farb- und Materialqualitäten von Böden, Wänden und Decken zu beurteilen. Hier sind letztlich endlos viele Gestaltungsoptionen denkbar, sodass nur einzelne Aspekte und Tendenzen herausgegriffen werden können.

Im späten 2. und beginnenden 1. Jh. v. Chr. haben Atrien und Peristyle **des ersten Stils** üblicherweise einen dunklen, d. h. schwarzen oder roten Estrichboden (Lavapesta; Cocciopesto) erhalten, in Sonderfällen wie der Casa del Fauno konnte im Peristyl auch ein polychromes Lithostroton eingebracht werden (Abb. 36). An den Wänden korrespondierte damit häufig eine schwarze Orthostatenzone, jedoch helle, oftmals gelbe Sockelzonen und polychrome Quaderreihen (gelb, violett, grün) über den Köpfen. Gerade diejenigen Decor-Zonen, die für den Betrachter besonders haptisch erfahrbar wurden – Böden und mittlere Wandzone –, waren damit dunkel gefasst. In den halbdunklen Atrien dürfte die Helligkeit dadurch noch einmal deutlich zurückgenommen worden sein. In den helleren Peristylen schluckte die Orthostatenzone Licht, umso heller müssen die Oberzonen im Sonnenlicht gestrahlt haben. In den Aufenthaltsräumen ist demgegenüber ein anderes Farbspektrum eingesetzt worden. In der Casa del Fauno zeichnen sich die größeren und helleren Triclinia durch polychrome Orthostaten und eine reiche Polychromie in der Oberzone aus. Statt dunkler Estrichböden kommen weiße Lithostrota oder weiße Mosaikpavimente zum Einsatz, um die ohnehin mit Tageslicht versorgten Räume zusätzlich hell zu machen. In den dunklen Cubicula am Atrium hat man darauf keinen Wert gelegt, sie besitzen dunkle Estrichböden. Ein solches Korrelat von Raumhelligkeit, Pavimenttyp und Wandgestaltung, wie es in der Casa del Fauno anzutreffen ist, findet in anderen Häusern wie der Casa di Sallustio (Abb. 117) eine gewisse Entsprechung. Zwar besitzt das Haus einfache Estrichböden, in Tablinum (19), Triclinium (22) sowie im Durchgang (22) kamen hier jedoch weiße und damit Helligkeit erzeugende Lithostrota zum Einsatz. Ein solches ‚Farbmuster‘ kam aber nicht in allen Häusern zum Tragen. An den Wänden zeigt sich, wenn man verschiedenste Häuser berücksichtigt, dass senkrechte Orthostaten und reiche Polychromie nicht nur in großen hellen Aufenthaltsräumen, sondern auch in kleinen, dunklen Cubicula zum Einsatz kommen konnten. Die Farbigkeit der Wand erweist sich als eine Form der Raumnobilitierung, die nicht auf die Beleuchtung eines Raumes reagiert. Dies gilt auch für aufwendige Frieszonen, die üblicherweise nicht auf einen bestimmten Lichteinfall hin kalkuliert sind.

Für den **zweiten Stil** hat sich am Beispiel der Casa del Labirinto gezeigt, dass sich die auf der Nordseite des Peristyls gelegenen Räume hinsichtlich ihres Raumvolumens und ihrer Ausstattung erheblich unterschieden. Der korinthische Oecus und die angrenzenden Cubicula mit ihren weißen Mosaiken und zentralem Emblema dürften ausgesprochen hell ausgefallen sein, während das Opus signinum des langgestreckten, ohnehin dunklen Triclinium (39) und das Rautenpaviment in Oecus (40) die Räume dunkler gemacht haben. Die besonders herausgehobenen Räume zeichnen sich folglich durch einen besonders hellen Raumeindruck aus. Während am Boden eine gewisse Differenzierung der Helligkeitswerte zu greifen ist, fallen die Farbwerte der Wände in allen Räumen ähnlich aus. Unabhängig vom jeweiligen Raumzuschnitt und Wandaufbau handelt es sich um Gelb- und Rottöne, die eine warme Raumatmosphäre erzeugen. Insbesondere in den kleinen Cubicula dürfte dies zur Steigerung von Intimität beigetragen haben. Tatsächlich ergibt sich jedoch auf einer anderen Ebene ein Korrelat zwischen der Helligkeit des Raumes und der Wandmalerei: Es sind die hellen, auf den Garten geöffneten Räume, die mit komplexen Architekturprospekten ausgestattet sind. Diese waren folglich im Tageslicht gut sichtbar.

Im **dritten Stil** hat die Diversifizierung von Raumqualitäten und Ausstattungsoptionen ein breites Spektrum erreicht, sodass jeder Raum in ganz spezifischer Weise ‚designed‘ wurde. Einen neuartigen Effekt hatten einerseits die Schwarz-Weiß-Mosaiken, andererseits die neuen Farbwerte der Wandmalereien. Die bichromen Mosaiken wurden verschiedentlich dazu eingesetzt, das zuvor mit dunklen Estrichböden ausgestattete Atrium und seine anschließenden Räume mit einem weißen Grundpaviment zu versehen. Dies gilt für Domus VIII 2,14-16 (Abb. 239), in der ein weißer Atriumsbereich mit dem schwarzen Tessellat der Sonnenterrasse kontrastierte. Dieses schluckte nicht nur Licht, sondern heizte sich in der Mittagssonne auch entsprechend auf und gab in den Abendstunden Wärme ab.

Zur atmosphärischen Qualität der Wohnräume trugen insbesondere die Wandfarben bei. Indem die Wand in der Mittelzone durch große Paneele gegliedert wird, entfalten Farbwechsel eine besondere Wirkung. Diese wird noch einmal gesteigert, wenn stark kontrastierende Farben zum Einsatz kommen – Schwarz-Rot-Kontraste etwa. Im Vergleich zu den vorausgehenden Phasen gänzlich neu ist jedoch die Gestaltungsidee, monochrome Räume zu schaffen und Polychromie dadurch ganz zurückzunehmen. Die Raumwirkung fällt dadurch naheliegender Weise ausgesprochen homogen aus. Dass in ein und demselben Haus sehr unterschiedliche ‚Farbmuster‘ zum Einsatz kommen konnten, hat sich besonders deutlich an der Casa di Marcus Lucretius Fronto gezeigt. Mit dem monochrom schwarzen Atriumsraum (Abb. 279–286) korrespondiert ein Tablinum, das sich durch auf Kontrastwirkung angelegte Farbwechsel von Gelb, Schwarz und Rot auszeichnete (Abb. 288). Ähnliche Unterschiede ergeben sich in der Gestaltung der an das Atrium angrenzenden Cubicula. Während Cubiculum (c) monochrom weiß ausfällt (Abb. 303–305), entspricht Cubiculum (g) in seiner Farbwahl dem Tablinum (Abb. 306–312). Bei aller Diversität ist aber auch erkennbar, dass neue Töne zur Farbpalette hinzukommen. Dies gilt für pastellige Farben, insbesondere für helle Blautöne³⁷. Sie kommen in den Gartendarstellungen zum Einsatz, im Atrium der Casa dei Quadretti teatrali (I 6,11) wählte man ein helles Blau für die großformatigen Paneele der Mittelzone (Abb. 334–336). Zu den warmen Rot- und Gelb-Tönen des zweiten Stils kommen damit kühlere Farben hinzu.

Für alle Stilphasen zeigt sich, dass zwar die Farbwahl der Böden auf die Lichtverhältnisse Bezug nehmen konnte und insbesondere große Aufenthaltsräume durch einen hellen Boden noch einmal heller wirkten. An den Wänden hat man auf einen solchen Effekt jedoch verzichtet, die Farbwahl reagierte nicht auf die Helligkeit eines Raumes.

³⁷ Zur italischen Produktion von Ägyptisch Blau ab dem mittleren 1. Jh. v. Chr., s. Ling 1991, 208; Cavassa – Delamare – Repoux 2010, 237–241.

Bisher sind Licht und Schatten als Qualitäten des real erlebbaren Raumes diskutiert worden. Decor- und Bildkonzepte operieren jedoch mit einer *Vorstellung* von Licht und Schatten. Und hier ergeben sich im Laufe der Zeit tatsächlich Unterschiede.

Im **ersten Stil** wurden Licht- und Schattenspiele an der Wand durch die plastische Differenzierung von Quaderspiegel und Randschlag³⁸ sowie durch die plastische Gestaltung von Frieszonen und Epistyl erreicht, die minimale Schatten auf der dem Licht abgewandten Seite erzeugten. Der Schattenwurf entsprach damit den realen Lichtverhältnissen, welche die Wand modellierten. Allerdings ‚funktioniert‘ die Licht-Schatten-Modellierung nur bei einem relativ gleichmäßig den Raum erhellenden Licht. Wenn bei tief stehender Sonne ein Lichtkegel auf eine Wand fiel, so leuchteten die Farben in diesem Wandabschnitt geradezu gleißend, die systematische Wirkung des Wandaufbaus wurde dadurch empfindlich gestört. Nur im Ausnahmefall wurden im ersten Stil Decor-Elemente malerisch und damit perspektivisch umgesetzt, etwa Mäander- oder Pfeifenfriese. In diesen Fällen stellten hellere und dunklere Farbwerte die Illusion von Licht und Schatten her. Nicht zuletzt sind auch die Opera vermiculata durch einen differenzierten Umgang mit Licht und Schatten gekennzeichnet. In den figürlichen Emblemata wurden die Akteure ins Licht gesetzt, durch Licht- und Schattenspiele die perspektivische Wirkung der Figuren geschärft. Regelrecht inszeniert sind Licht-Schatten-Effekte in der ‚Felsformation‘, über die der Bacchus-Amor der Casa del Fauno auf seinem Tiger-Löwen hinwegreitet (Abb. 24).

Im **zweiten Stil** reagierten die gemalten Licht- und Schatteneffekte auf das vom Eingang her einfallende Licht³⁹. „Neben bzw. über [der Eingangstür] streben zwei Lichtgänge auseinander und setzen sich in den Seitenwänden fort. Für das Zusammenführen dieser Stränge dient idealerweise die dem Ausgangspunkt der Lichtrichtungen gegenüberliegende Wand.“⁴⁰ Die Wandbilder setzten folglich ein symmetrisch, durch das axiale Zentrum der Eingangswand einfallendes, sich gleichmäßig verteilendes, zugleich aber diffuses Licht voraus. Wahrnehmbar wird es in Gestalt von Glanzeffekten und Körperschatten, welche die Architekturelemente modellieren⁴¹. Allerdings bricht auf den Wänden zweiten Stils nicht nur die perspektivische Logik, indem man auf verschiedene mögliche Betrachterstandpunkte Rücksicht nimmt. Auch auf eine konsequent-kohärente Licht-Schatten-Modellierung der Wände hat man verzichtet⁴².

Im **dritten Stil** wurden Licht und Schatten eingesetzt, um die Scheinarchitekturen (insbesondere in der Oberzone), aber auch die Bildelemente selbst effektiv in Szene zu setzen. In der Sockel- und Mittelzone besitzen die verschiedenen Bilder, Bildobjekte und Ornamente jeweils ihre eigene Lichtquelle, während in den Oberzonen eine zumeist axialsymmetrische Lichtführung in den Dienst einer ‚Ornamentalisierung‘ der Wand tritt. In den Schwarz-Weiß-Mosaiken wurde auf die Angabe von Schatten meist ganz verzichtet (Abb. 244. 375. 383). Da die Darstellung bei den bichromen Mosaiken auf Kontrast angelegt ist, würde eine Schattenmodellierung die Bilder verunklären. Gerade bei den komplexeren Bildthemen des dritten Stils konnte einfallendes Sonnenlicht die Bildwahrnehmung empfindlich stören (**Abb. 415**). So wundert es nicht, dass Vitruv für Pinakotheken eine Ausrichtung nach Norden empfiehlt, weil hier keine störenden Lichtkegel auftreten – die Räume stattdessen gleichmäßig erhellt wurden⁴³. Allerdings folgte man dieser Empfehlung nicht, war doch die Ausrichtung der Räume, wie gesehen, maßgeblich durch die Orientierung des gesamten Grundstücks bedingt.

³⁸ Zu diesem Phänomen in der ‚realen‘ Architektur, s. Grüner 2014a, 432f. 435.

³⁹ Ascherl 2002, 21–24 spricht bei einer solchen Anpassung der gemalten Lichteffekte an die reale Beleuchtungssituation von einem Standortlicht. Sie kommt für den zweiten Stil zu dem Ergebnis (S. 280), dass die Lichtführung zumeist auf die Tür eines Raums, nur im Ausnahmefall jedoch auf seine Fenster hin kalkuliert worden sei.

⁴⁰ Einschlägig Ascherl 2002, bes. 21.

⁴¹ Ähnlich Grüner 2014a, 441f.

⁴² Tybout 1989, 35f.

⁴³ Vitr. 1,2,7.



Abb. 415: Casa annessa alla Casa dell'Efebo (I 7,19), Tablinum mit Lichteinfall.

6. Klang und Geräusch

Das Haus als Decor-Raum lässt sich auch mit Blick auf seine Soundscape befragen. Nur manche Klangereignisse sind jedoch gezielt ‚gestaltet‘, üblicherweise ereignen sich Geräusche akzidentiell. Für beide Sound-Situationen gilt, dass ihre Wirkung von den Klangeigenschaften der Raumordnung abhängt.

Die mächtige Hausfassade stellte nicht nur eine optische Schranke, sondern auch eine akustische Barriere her. Zwar hat Hannah Platts zu Recht darauf verwiesen, dass Geräusche, die auf der Straße und in den anliegenden Geschäften ihren Ursprung hatten, an die physischen Schranken der Architektur nicht gebunden waren, sondern diese transgredierte, woraus sich eine Verschränkung von öffentlichen und privaten Klangkulissen ergab⁴⁴. Auch antike Autoren klagen nicht selten über störende Geräusche, die aus den Nachbargebäuden in den Wohnraum dringen⁴⁵. Allerdings ist für Rom eine deutlich höhere Wohndichte in Rechnung zu stellen. Für Pompeji indes zeigt sich selbst im heutigen, ruinösen Zustand der Häuser, denen üblicherweise Dächer, vor allem aber Türen fehlen, dass von dem umgebenden Lärm in den Atrien und insbesondere in den Peristylen kaum etwas ankommt. Erlebbar wird dies beispielsweise am Nordatrium der Casa del

⁴⁴ Ausführlich Platts 2020, 31–76.

⁴⁵ Sen. epist. 56,1f.

Citarista (I 4,5.6.25.28; Plan 5), an dem die Via dell'Abbondanza (mit ihren heute lärmenden Touristen) vorbeiführt.

Das hohe Atrium als Knotenpunkt des häuslichen Lebens dürfte einen gewissen Nachhall besessen haben. Durch die zahlreichen Aktivitäten, die hier zusammenliefen, wird es eine entsprechend komplexe Geräuschkulisse geboten haben. In den Peristylen hingegen verlor sich der Schall in den offenen Himmel, zwischen die menschlichen Stimmen dürfte sich Vogelgezwitscher gemischt haben. Insbesondere Geräusche, die an tägliche Arbeit erinnerten – das Klappern von Kochtöpfen etwa – wurde in größeren Häusern wie der Casa del Fauno (Plan 1) und der Casa del Labirinto (Plan 2) in separate Bereiche ausgelagert. Die Raumstruktur erzeugte folglich auch eine akustische Ordnung des Hauses.

Der Decor trug kaum zur Differenzierung akustischer Situationen bei. Die verputzten Wände aller Räume waren glatt und reflektierten Schall, ähnliches gilt für die Estrich- und Mosaikböden. Eine akustische Differenzierung wird sich allerdings durch das Vorhandensein bzw. Fehlen von Stoffen, Teppichen und Möbeln ergeben haben. Einen ganz besonderen Einfluss auf die Geräuschkulisse der Häuser hatte seit der frühen Kaiserzeit aber die Anlage von Wasserspielen und Nymphen mit Fließwasser. Das plätschernde Geräusch des Wassers stattete die zentralen Höfe des Hauses mit einem homogenen Geräuschteppich aus.

7. ‚Bild‘ und ‚Ornament‘: Bildkonzepte im Wandel

Die Decor-Phänomene, die in der Zeit zwischen dem 2. Jh. v. Chr. und dem 1. Jh. n. Chr. greifbar werden, lassen sich als Auseinandersetzung mit verschiedenen Konzepten von Bildlichkeit und Ornamentalität begreifen. Die Antike hat sich von diesen Phänomenen jedoch einen anderen Begriff gemacht⁴⁶.

Für Vitruv sind mit *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* und *distributio* zentrale Ordnungs- und Gestaltungsprinzipien von Architektur benannt⁴⁷. *Ornamentum* wird in dieser Logik als Form der Ausstattung verständlich, die den Prinzipien des *decor* gehorcht, damit aber auch die Bedeutung von Schmuck und ‚Auszeichnung‘ im umfassendsten Sinn annehmen kann. Der Begriff ist in der Antike damit gerade nicht als Gegenbegriff zum Bild angelegt. Statuen können etwa als *ornamentum* eines Theaters fungieren⁴⁸, *signae* und *tabulae pictae* zum *ornamentum* der Stadt werden⁴⁹.

Zur Bezeichnung von Bildern stehen die Begriffe *imago* und *pictura* zur Verfügung, die bei Vitruv in ein spezifisches Verhältnis zueinander gesetzt werden. Während *imago* das im Bild Dargestellte bezeichnet, meint *pictura* bestimmte Fertigkeiten und Techniken, die ein Bild als Gegenstand hervorbringen⁵⁰. Die beiden Begriffe lassen sich somit auf die Differenz von Bild und

⁴⁶ Zu einer knappen Begriffsgeschichte des Ornaments in der Neuzeit, s. Beyer – Spieß 2012; Squire 2018, bes. 16–22.

⁴⁷ Vitr. 1,2,1f.

⁴⁸ Plin. nat. 7,34: *Pompeius Magnus in ornamentis theatri mirabiles fama posuit effigies, ob id diligentius magnorum artificum ingeniis elaboratas*. Übers.: „Pompeius der Große brachte unter den Verzierungen des Theaters auch Bilder im Gerede des Volkes berühmt gewordener Personen an, welche zu diesem Zweck von der Geisteskraft großer Künstler besonders sorgfältig gearbeitet waren.“

⁴⁹ Cic. Verr. 2,1,58: *Dices tua quoque signa et tabulas pictas ornamento urbi foroque populi Romani fuisse*. Übers.: „Du wirst versichern, auch deine Statuen und Gemälde hätten der Stadt und dem Forum des römischen Volkes als Zierde gedient.“

⁵⁰ Vitr. 7,5,1: *Namque pictura imago fit eius, quod est seu potest esse, uti homines aedifi[cia], naves, reliquarumque rerum, e quibus finitis certisque corporibus figurata similitudine sumuntur exempla*. Übers. Grave 2015, 30: „Denn durch das Gemälde [*pictura*] wird ein Bild [*imago*] dessen geschaffen, was ist oder sein kann, z. B. Menschen, Gebäude, Schiffe und andere Dinge. Von diesen ganz festumrissenen und bestimmten Dingen werden ähnlich gebildete Nachbildungen entlehnt.“

Bildträger beziehen⁵¹. *Imagines* fallen schon im antiken Verständnis nicht mit der Wirklichkeit zusammen, sondern definieren sich – wie Gottfried Boehm es in unserer Zeit formuliert – über ihre ikonische Differenz⁵². Sie manifestieren sich materiell (als *pictura*), sie übersteigen jedoch das Faktische und produzieren ein Mehr an Sinn (als *imago*)⁵³.

Vor dem Hintergrund dieser antiken Termini ist nicht zu erwarten, dass sich in der häuslichen Ausstattung ein systematischer Unterschied zwischen Bild im emphatischen Sinn und ‚Ornament‘ in seiner neuzeitlichen Bedeutung als Schmuckelement greifen lässt. Und tatsächlich hat die vorausgegangene Analyse eine Vielzahl an Aspekten erbracht, die für die relationale Hervorbringung von ‚Bildlichkeit‘ entscheidend sind⁵⁴:

- die semantische Komplexität der Darstellung (z. B. Mythenbild versus Einzelfigur);
- die Bildsyntax (Komplexität versus Durchmusterung);
- die Gestaltung der Bildgrenzen (Rahmung versus Nicht-Rahmung);
- der Ort der Präsentation (zentral versus marginal);
- die Darstellungsgröße;
- die Farbigkeit (Bichromie versus Polychromie);
- das Bildvolumen (rundplastisch, reliefiert, zweidimensional);
- die Präsentationsform (repetitiv-durchmustert/isoliert-singulär);
- die Exzeptionalität bzw. Typengebundenheit des Bildentwurfs.

In ein und demselben Kontext, selbst auf einer Wand, können diese Darstellungsmodi vielfältige, auch widersprüchliche Verbindungen eingehen. Decor-Systeme geben zwar eine ‚Anleitung‘ an die Hand, welcher ikonische ‚Stellenwert‘ (d. h. welche ‚Bildhaftigkeit‘) einem Decor-Element zukommt. Es ist aber immer auch der Betrachter, dessen Aufmerksamkeit sich auf einzelne Decor-Elemente richtet und der ihnen dadurch einen bildhaften Status verleiht. Schon die Antike kennt somit verschiedene Grade und Intensitäten von Bildlichkeit, die von einem ikonographisch dichten Bild bis zu einer einfachen figürlichen oder auch nicht figürlichen Darstellung (‚Ornament‘) reichen. Vor dem Hintergrund solch allgemeiner Überlegungen lässt sich die Decor-Geschichte zwischen dem 2. Jh. v. Chr. und dem späteren 1. Jh. n. Chr. als ein Experimentieren mit unterschiedlichen Modi der Bildlichkeit auffassen – bzw. als eine immer wieder neue Gestaltung der Bild-Ornament-Relation.

‚Bild‘ und ‚Ornament‘ im ersten Stil

Im späten 2. und beginnenden 1. Jh. v. Chr. stellt der erste Stil ein ‚Bild‘ einer Quaderwand vor. Dieses Bild ist mit seinen bunten Quadern und seinen Stuckgesimsen ornamental verfasst – vorgestellt wird eine ornamental gestaltete Wand, die durch ihre Formen, Farben und ihre imaginierte Materialität wirkt. Durch seinen Bezug auf die Architektur, seine Plastizität und auch die fehlende Rahmung gibt das ‚Wand-Bild‘ vor, die reale Wand ‚zu sein‘. Es verleugnet seine Bildlichkeit. Allerdings wird die Illusion an verschiedensten Stellen des Wandaufbaus gebrochen. Das Wand-Bild gibt sich als Bild zu erkennen. Mit dem weitgehenden Verzicht auf figürliche Darstellungen

⁵¹ Grave 2015, 29–35 verfolgt das Begriffspaar von der Antike bis in die Renaissance. Bei Edmund Husserl ist die Differenzierung von physischem Bild, Bildobjekt und Bildsujet explizit benannt – vgl. Husserl [1904/05] 2006, 21; s. zur Frage von *pictura/imago* mit etwas anderer Auslegung bei Mitchell [1984] 2008; mit der Differenzierung von seeing in und seeing as, Wollheim 2003, der sich auf die Gestaltpsychologie bezieht; eine ausführliche kritische Diskussion von Wollheims Modell bei Grethlein 2017, bes. 154–168.

⁵² Boehm 1978, 118–138.

⁵³ Gadamer 2010, 143.

⁵⁴ Einzelne Aspekte, insbesondere die Wahrnehmungshaltung der Betrachter, sind auch bei Hölscher 2018, bes. 299–333 diskutiert.

fällt die formal und farblich rhythmisierte Quaderstruktur ins Auge, die sich als ‚Ornament‘ der Wand auffassen lässt.

Figürliche Darstellungen im engeren Sinn bleiben in dieser Zeit die Ausnahme. In der für ihre Zeit charakteristischen Casa di Sallustio (VI 2,4) fehlen figürliche Darstellungen am Boden gänzlich. Bildelemente bleiben vielmehr auf wenige, liminale Zonen beschränkt und fallen semantisch ‚schwach‘ aus. Die Marginalisierung betrifft insbesondere die ‚Bilder‘, die den Baukörper ‚schmücken‘: die figürlichen Kapitelle der Eingangspilaster⁵⁵, von denen eines einen bärtigen Silen und einen Flöte spielenden Satyr zeigt, sowie die Löwenkopfwasserspeier am Compluvium⁵⁶ (Abb. 89). Silen und Satyr machen am Portal eine dionysisch-festliche Stimmung auf, ohne dass eine narrative Konkretisierung vorgenommen würde. Wie schon gesehen eignen sich dionysische Themen für vielfältige Bedeutungszuschreibungen. Noch breiter ist das Assoziationsspektrum der Löwenkopfwasserspeier, bei denen es sich zudem um ein stark standardisiertes Motiv für Dachterrakotten handelt. Mit Pilastern und Dachterrakotten sind es Zonen des Übergangs, die mit Bildelementen besetzt werden. Dieser Logik folgen auch die wenigen gegenständlichen Wandmalereien im Haus, deren Status zwischen Bildfriesen und gemalten Architekturfriesen changiert. Es handelt sich um die vegetabilen Friese im Tablinum (19) (Abb. 113) und Oecus (22). Sie verweisen zwar auf Naturhaftes, entbehren jedoch jeder narrativen Dichte. Vor allem aber fallen sie entsprechend klein aus und kommen nur dann ‚in den Blick‘, wenn sich der Betrachter darauf ‚einstellt‘ und nach oben blickt. In anderen Häusern der Zeit sind auch ikonographisch dichtere Sujets bekannt – Vogeldarstellungen, Reiterfrieze, oder wie in der Casa del Fauno ein Kentaurengelage. Vielfach bleiben die Darstellungen jedoch auf ‚liminale‘ Frieszonen beschränkt. Auch die Monochromie zahlreicher Darstellungen trägt zu einer ‚Einschränkung‘ von bildlicher Wirkung bei.

Mit diesem weitgehenden Fehlen von gegenständlichen Darstellungen und einer ‚Marginalisierung‘ der tatsächlich vorhandenen Bildelemente ist die Casa di Sallustio charakteristisch für ihre Zeit. Insbesondere mit Blick auf die Wandgestaltung darf man von einem ‚ornamentalen Modus‘ der Raumausstattung sprechen⁵⁷. Das Hauptinteresse der Betrachter dürfte dem ästhetischen Erscheinungsbild von Räumen gegolten haben, d. h. ihrer Form und ihrer Materialität⁵⁸. Eine solche Rezeptionshaltung spiegelt sich in den mobilen Objekten des Haushalts: Keramik und bronzene Gefäße verzichten geradezu vollständig auf Darstellungen. In dieser Vorliebe für das Ornamentale unterscheiden sich die Häuser nicht grundsätzlich von öffentlichen Kontexten. An öffentlichen Plätzen bleiben Bilder weitgehend auf Ehrenstatuen beschränkt, allein Heiligtümer dürften mit ihren Kult- und Votivstatuen, aber auch mit der hier ausgestellten ‚Beutekunst‘, schon frühzeitig ein Ort verdichteter Bilderfahrung gewesen sein⁵⁹.

Am Ende des 2. Jhs. v. Chr., vor allem dann aber im beginnenden 1. Jh. v. Chr., findet in die Häuser mit den Mosaikemblemata ein neues Konzept von Bildlichkeit Eingang. Mit der Casa del Fauno ist ein Prunkhaus diskutiert worden, das mit besonders zahlreichen Boden-Bildern ausgestattet wurde (Abb. 19. 21. 23. 24. 27. 42). Es handelt sich um verhältnismäßig große Bildfelder, die üblicherweise in der zentralen Raumachse platziert sind. Im Vergleich zu bisherigen Bildfindungen fallen die Darstellungen deutlich komplexer aus. Ein Rahmen fasst sie ein und hebt sie zugleich vom Boden ab, der zum Hintergrund wird. Erstmals wird ikonische Differenz explizit markiert. Mit dem Auftreten komplexerer figürlicher Bilder gewann Decor über seine allgemeine Funktion als Anzeiger von Prestige und Luxus hinaus eine diskursive Funktion, wurde zum Medium der Kommunikation und Interaktion. Die frühen Emblemata bleiben inhaltlich aber auffällig offen. Dies gilt für das weite Feld der Tierdarstellungen ebenso wie für ‚dionysische‘ Themen. Zumeist handelt es sich um Bilder, die auf gängige Typen rekurren. Für diese ‚generischen‘

55 Laidlaw – Collins-Clinton 2014, 54 Abb. 2. 2a.

56 Laidlaw – Collins-Clinton 2014, 57 Abb. 26a–d.

57 Zur Terminologie: Bauer 1962, 21.

58 Lorenz 2015, 257; Grüner 2017.

59 Zu Schriftquellen Neudecker 2015, 130–133.

Bilder darf man annehmen, dass sich ihre Sinnpotenziale in Bezug auf spezifische Formen der Interaktion erschlossen. Zumindest mit dem Alexandermosaik hat das Haus aber ein ausgesprochen exceptionelles, dichtes ‚Bild‘ besessen. Wenig später – greifbar etwa in der Casa del Labirinto – kommen mythologische Bildinhalte hinzu, mit denen ein neuartiges kommunikatives Potenzial gewonnen ist. Mosaikemblemata bleiben jedoch in einer gewissen Hinsicht immer auch ‚marginal‘: Ihre Präsentation am Boden, wo sie nur in Schrägsicht oder gar auf dem Kopf betrachtet wurden, nimmt ihre Bildqualitäten zurück. Die Bildlichkeit löst sich beim Betreten des Mosaiks regelrecht unter den Füßen des Betrachters auf.

Vielleicht nicht zufällig ist es auch die prunkvoll ausgestattete Casa del Fauno, in der mit dem tanzenden ‚Faun‘ ein besonders frühes, dreidimensionales Bildobjekt Aufstellung fand. Durch seine Sockelung erhält es eine ‚Rahmung‘, die es aus der Umgebung heraushebt. Seine Platzierung in der zentralen Achse des Hauses rückt es in den Fokus der Wahrnehmung. Eine gewisse Zurücknahme von Bildlichkeit, gewissermaßen eine ‚Ornamentalisierung‘, stellt sich jedoch durch das kleine Format ein. Die Statue tritt dem Betrachter nicht auf Augenhöhe entgegen, sondern wird als *ornamentum* des umgebenden Raums wahrnehmbar.

Bilder und Bildelemente sind in dieser Zeit nicht nur eine Seltenheit, sondern auf ‚luxuriöse‘ Kontexte beschränkt: innerhalb von Häusern auf prunkvolle Aufenthaltsräume, innerhalb der Stadt zumeist auf besonders große Häuser. Mit ihrer dichten (Bild-)Ausstattung steht die Casa del Fauno jedoch am Beginn einer Trendentwicklung: Im Verlauf des 1. Jhs. v. Chr. nimmt die Komplexität und Dichte von Bildphänomenen in Häusern immer weiter zu.

‚Bild‘ und ‚Ornament‘ im zweiten Stil

Mit dem zweiten Stil sind für die Wände neue Decor-Formen gefunden, die Bildlichkeit in ganz neuartiger Weise ausloten. Indem der Wandaufbau nicht in Stuck, sondern in Malerei umgesetzt wird, verstärkt sich der bildhafte Eindruck. Die perspektivischen Architektur-Illusionen öffnen nicht nur die Wand, sie werden im engeren Sinn zu einem Architekturbild, das Ausblicke gewährt, aber auch zur Bühne für die Präsentation verschiedenster Objektwelten. Je erfolgreicher die Suggestion eines Architekturraumes jedoch gelingt, desto stärker tritt die Bildlichkeit der Darstellung in den Hintergrund⁶⁰. Das Bild schafft sich selbst ab. Die Gemachtheit und Bildlichkeit der Architekturprospekte wird allerdings an verschiedenen Stellen regelrecht zur Schau gestellt. So ergeben sich auf der nördlichen Rückwand des korinthischen Oecus der Casa del Labirinto zwischen zentralen und seitlichen Interkolumnien ganz unterschiedliche Durchblicke, die logisch nicht zusammengehören können (Abb. 157). Auch die Wandsysteme zwischen Klinenbereich und Vorraum stoßen üblicherweise aneinander, ohne architekturlogisch aufeinander Bezug zu nehmen (Abb. 189. 197. 198). Es sind damit gerade logische Brüche, welche die Darstellungen in ihrer Bildlichkeit erfahrbar machen.

Mit der ‚Bespielung‘ der Scheinarchitektur durch Altäre, Wasserbecken, Fruchtkörbe und Masken, aber auch durch Tiere und menschliche Figuren gewinnt das illusionistische Bild an haptischer Konkretheit. Die Objekte und Figuren sind wie auf einer Bühne im Raum präsent. Sie werden nicht als Bild im Bild gedacht, sondern als Ausstattung bzw. Bevölkerung der Architektur. Erstmals treten damit aber im Zentrum der Wand, auf Augenhöhe des Betrachters, gegenständliche Dingwelten in Erscheinung. Sie erfüllen eine Doppelfunktion, sind sie doch Decor der (gemalten) Architektur, in Bezug auf die sie präsentiert werden, und Decor des Raumes, in dem sie sichtbar sind. Durch diesen doppelt codierten Decor werden die Prunkräume in besonderer Weise nobili-

⁶⁰ Zum prekären Verhältnis von Spiegelbild und ‚Ikonoklasmus‘, s. Boehm 1969, 28; erneut mit Blick auf Architekturdarstellungen der Renaissance Grave 2018, 29.

tiert. Im Falle von Megalographien avanciert die ‚Bevölkerung‘ der Architektur zum eigentlichen ‚Bildthema‘, der Mensch wird mit einem imaginären Gegenüber konfrontiert.

Deutlich häufiger als zuvor werden die Scheinarchitekturen zum Träger von figürlicher ‚Architekturornamentik‘. Diese kann die Gestalt von figürlichen Kapitellen oder Architekturriesen annehmen. Erstmals emanzipieren sich solche ‚Bilder‘ aber auch stärker von der Architektur. Dies gilt für Pinakes, die wie im Fall von Cubiculum (46) der Casa del Labirinto friesartig präsentiert werden (Abb. 171. 176). Es sind gerahmte Bilder, die als Bildtafeln vorgestellt werden⁶¹. Und doch wird ihr Bildcharakter durch ihre Monochromie einerseits, durch ihre Präsentation in einer Frieszone und ihre dadurch bedingte repetitive Reihung andererseits wieder zurückgenommen. Eine weitere Bilderfindung stellen Klapptürbilder dar, wie sie im Oecus (22) der Casa del Criptoportico (I 6,2; Abb. 207) auftreten. Wieder bleibt der Bildstatus aber ambivalent. Eine Fensterrahmung wird zur Bildrahmung, die Darstellung somit als Bild und Ausblick gleichermaßen verständlich. Die Einbindung der Klapptürbilder in einer Frieszone – mithin in eine ‚Fensterzone‘ – verstärkt ihren Bezug auf die Architektur. Ikonische Differenz wird nicht explizit gemacht, sondern verschleiert.

Mit dem Übergang zum dritten Stil wird ein weiterer konzeptioneller Schritt getan. Das Zentrum der Wand kann nun von einer Ädikula besetzt werden, die ein Landschaftsbild fasst. Erstmals tritt dem Betrachter im Zentrum der Wand, auf Augenhöhe, ein gerahmtes Bild entgegen. Das architektonisch gerahmte Bild changiert allerdings noch immer zwischen Ausblick und Tafelbild (Abb. 216). Mit dieser neuartigen Präsentationsweise ging ein thematischer Wandel einher. Als Mittelbilder besonders beliebt sind großformatige Landschaftsbilder, die von mythologischen Akteuren bevölkert werden konnten. Sie leisten eine narrative Verdichtung und Spezifikation der Bildinhalte. Mit der thematischen Konkretisierung geht allerdings eine assoziative Öffnung einher: Mythenbilder lassen sich zwar auf ihre narrative Vorlage hin befragen, sie bieten sich aber als Ausgangspunkt für mehr oder minder freie Assoziationen an. In sehr viel größerem Umfang als die ‚alten‘ Bilder vermögen Mythenbilder als ‚Konversationsstücke‘ zu fungieren.

Aus dieser neuen, verdichteten Bildlichkeit ergaben sich vielfältige intermediale Bezüge. Diese entwickeln sich einerseits innerhalb des Wandbildes, auf dem real gedachte Architektur und bildhaft gedachte Elemente, real gedachte Figuren und bildhaft gedachte Skulpturen, real gedachte Ausblicke und bildhaft gemeinte Landschaften miteinander in Beziehung treten. Sie ergeben sich aber auch zwischen gemaltem Bild und realem Ausblick aus dem Raum, zwischen gemalten Objekten und realen Objekten im Raum, zwischen gemalten Figuren und den realen Akteuren.

Diese komplexen Wandbilder, die verschiedene Modi von Bildlichkeit in Konkurrenz zueinander entfalten, bleiben im zweiten Stil den aufwendig ausgestatteten Aufenthaltsräumen vorbehalten. Bilder werden noch immer als ‚exklusives‘ Gut aufgefasst. Es handelt sich dabei um Aufenthaltsräume unterschiedlicher Größe, darunter auch Cubicula.

Mit der Verdichtung von Bildphänomenen an der Wand ging eine Rücknahme von Bildlichkeit am Boden einher. An die Stelle gerahmter, polychromer Bildemblemata traten im späteren zweiten Stil ungegenständliche Ornamente und Muster, die das Raumzentrum und die Schwellen von Räumen besetzten. Wenn im Einzelfall doch figürliche Elemente zur Darstellung kamen, so waren diese auf einen bichromen Darstellungsmodus festgelegt. Gerade in den Schwellbereichen und im Zentrum eines Raumes war Figürliches auf isolierte Einzelmotive von geringer Größe beschränkt.

‚Bild‘ und ‚Ornament‘ im dritten Stil

Nach der Mitte des 1. Jhs. verlor die Architektur durch ihre massive Verschlankung an Dinglichkeit. Dies führte zu einer gänzlichen Umwertung des Wand-Decors, aus dem Architekturbild wurde ein

⁶¹ Hier soll auf Spekulationen, ob man in italischen Häusern mit Tafelgemälden auf Holz rechnen darf, verzichtet werden; mit guten Gründen kritisch Jones 2019, 18 f.; zur Diskussion realer Bildpaneele, s. Jones 2019, 71–88.

ornamentales Gliederungssystem, das unterschiedliche ‚Bilder‘ und ‚Ornamente‘ rahmte. Bildlichkeit und Ornamentalität wurden in Bezug auf dieses abstrahierte System präsentiert, das verschiedene ‚Stellen‘ mit spezifischen Wertigkeiten belegt. Die zuvor ausführlich beschriebenen Phänomene sollen an dieser Stelle noch einmal kurz resümiert werden.

Im Zentrum der Wand treten dem Betrachter zumeist gerahmte und proportional besonders große Mittelbilder entgegen, bei denen es sich häufig um ikonographisch besonders ‚dichte‘ Mythenbilder handelt. Mit ihnen verbindet sich einerseits das Interesse am bildlichen Erzählen und an den sich aus der Narration ergebenden (kulturellen, religiösen, moralischen etc.) Assoziationen, andererseits das Interesse an der Charakterisierung der Beziehungen, die sich zwischen den Protagonisten entfalten. Da Mythenbilder in einem Raum üblicherweise als Sets auftreten, werden die Bild-Ensembles gezielt zur Stimulation von Metadiskursen eingesetzt.

Die Wandmitte kann alternativ dazu von ungerahmten Vignetten mit der Darstellung von Landschaften oder ‚Stilleben‘ besetzt werden. Neu im Spektrum vertreten sind Pinakes mit ägyptisierenden Darstellungen. Vor allem aber sind gerahmte wie nicht gerahmte Bildelemente nicht auf das zentrale Paneel beschränkt; sie finden sich ebenso auf den Seitenpaneelen, in der Sockel-, Predella- und Oberzone. Durch diese Bildervielfalt werden schon innerhalb einer Wand, dann aber auch innerhalb eines Raumes komplexe Assoziationsgeflechte möglich, aus denen eine ganz neuartige Form der Bilderfahrung resultiert.

Üblicherweise nimmt an der Wand die Dichte der Bildlichkeit ‚zu den Rändern hin‘ ab. Auf den Seitenfeldern der Mittelzone sind es oftmals ungerahmte Vignetten, die sich von den (semantisch unbestimmten) ‚Feldern‘ abheben, diese als Malgrund in Anspruch nehmen, dadurch aber auch den semantischen Status von Figur und Grund ambiguisieren. In der Sockel- und Predellazone finden sich vielfach Einzelmotive von massiv reduzierter Gegenständlichkeit, während in den Oberzonen das Architekturgestänge zum Träger von ornamenthaft präsentierten Bildobjekten werden kann. Durch Rahmung und Nicht-Rahmung, durch Darstellungsgrößen und Farben, durch die parataktische oder axialsymmetrische Präsentation von Bildfeldern und durch verschiedene Formen der Bilderzählung können ganz unterschiedliche Bild- und Ornamenteffekte erzeugt werden. Indem die Bilder eines Raumes üblicherweise (spiegel-)symmetrisch aufeinander Bezug nehmen, wird eine ornamentale Wahrnehmung aller Ausstattungselemente befördert. Freilich kann sich die Aufmerksamkeit auch auf Einzelelemente richten. All dies zeugt davon, dass sich mit dem Übergang zum dritten Stil eine ganz neue ‚Lust am Bild‘ greifen lässt.

Diese manifestiert sich nicht allein an der Wand. In denselben Zeitraum fällt ein regelrechter Boom an dreidimensionalen Bildobjekten, die in die Häuser Eingang finden. Auch hier ergibt sich eine Spannung zwischen ‚Bild‘ und ‚Ornament‘. Insbesondere Atrien und Peristyle werden zum Schauraum für die Aufstellung von Skulpturen und anderen decorierten Objekten. Skulpturen beanspruchen durch ihre Dreidimensionalität denselben ‚Realraum‘ wie der Betrachter und werden dadurch haptisch erlebbar. Doch auch bei den Skulpturen wird der Bildcharakter auf verschiedene Weise ambiguisiert.

Einen erheblichen Einfluss auf die ‚Bildhaftigkeit‘ hatte auch bei den Skulpturen ihre Präsentationsform. Brunnenfiguren und Marmorskulpturen stehen häufig in der Achse des Atriums, in den Peristyl-Nymphäen können Skulpturen eine zentrale Nische besetzen. In beiden Fällen werden sie ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, eigene Sockel unterstreichen das ‚Herausheben‘ aus dem Raum. Durch die Architektur besonders inszeniert sind auch die Porträthermen, die vor den Anten des Tablinums aufgestellt sind. Ihr visueller Status changiert in Abhängigkeit davon, ob sie als von den Anten hinterfangene Bilder oder als Ornamentum der Architektur aufgefasst werden. Wenn Skulpturen am Peristyl in einer ganzen Reihe von Nischen aufgestellt sind, so nimmt sich ihre Präsentation stärker sequenziert und rhythmisiert, und darin ornamentalisiert aus. Dies gilt in besonderer Weise für die in den Interkolumnien aufgehängten Oscilla. Je nach Anbringungshöhe werden sie wohl vor allem ‚en passant‘ wahrgenommen worden sein.

Eine wichtige Rolle spielt die Größenreduktion. Durch das kleine Format ist die ‚Präsenz‘ der Skulpturen zurückgenommen, sie treten nicht unmittelbar mit dem Betrachterkörper in Konkur-

renz. Zugleich wird dadurch ihr Bildcharakter erfahrbar, die Objekte werden zum Ornamentum des Raumes.

Entscheidend für die ‚Bild‘-Wirkung ist auch das Sujet. Bei aller physischen Präsenz der Skulpturen verzichtete man auf narrativ verdichtete Aussagen. Figuren bzw. Figurengruppen wirkten zunächst einmal ‚für sich‘. Dies bedeutet, dass mit den dionysischen und aphrodisischen Figuren insbesondere Protagonisten des Lebensgenusses in die zentralen Höfe des Hauses Eingang fanden – Akteure, die sich durch ihre Posen den Blicken der ‚Zuschauer‘ gezielt aussetzten. Eine nochmals gesteigerte Aufmerksamkeit dürfte den Porträthermen und Porträtbüsten entgegengebracht worden sein. Das Repräsentationsbedürfnis der Hausbesitzer gewann in diesen Medien eine neue, spezifische Ausdrucksform: Repräsentation war jetzt über die Individualisierung eines Bildes möglich. Das Anlitz eines Menschen trat dem Betrachter geradezu leibhaftig entgegen. In diesen Fällen wird jedoch eine andersartige Form der ‚Bild-Reduktion‘ vorgenommen. Die reale körperliche Präsenz ist durch die Darstellungsform zurückgenommen – handelt es sich doch um Abbrüchlinge des menschlichen Körpers.

Zu einer Ambiguisierung des Bildcharakters trug die multisensorische Einbettung von Bildern bei. So binden die Brunnenskulpturen in ein komplexes, multisensorisch wahrnehmbares Bild-Ensemble ein, das im Fall der Nymphäen durch vielfache intermediale Verknüpfungen verdichtet wird. In Bezug auf ein maximal aufgeladenes atmosphärisches Setting stellt sich eine beiläufige ‚Bild‘-Wahrnehmung ein. Noch einmal gesteigert ist eine solche Beiläufigkeit dann, wenn mobile Objekte in Handlungen eingebunden waren. Reliefierte Conviviums-Gefäße, die man in die Hand nehmen musste, boten eine haptische Bilderfahrung, die jedoch durch den Geruch und Geschmack von Essen und Getränken ‚gerahmt‘ wurde.

Einen Sonderfall stellt die regelrechte Animation der Bilder dar⁶², die das Bild zum ‚belebten‘ Gegenüber macht. Zwar sind schon seit dem 2. Jh. v. Chr. figürliche Wasserspeier bekannt, die sich als solch animierte Bilder verstehen lassen. Nun gewinnt das Phänomen jedoch eine neue Vielfältigkeit. Herabhängende Oscilla bewegten sich im Wind, zogen dadurch Aufmerksamkeit auf sich und wurden regelrecht verlebendigt. Besonders konkret wird eine solche ‚Animierung‘ im Fall der Brunnenskulpturen, die den Wasserstrahl ‚ausspeien‘. Auf diese Weise erhalten Tierfiguren eine Stimme, aus einem Weinschlauch vermag Wein zu spritzen, männliche Figuren urinieren bisweilen in den Hof. Diese Verlebendigung und ‚Konkretisierung‘ der Skulpturen zielt jedoch zugleich auf eine Negierung des ‚Bild‘-Status.

Signifikant ist in augusteischer Zeit der Umstand, dass zahlreiche, zuvor ungebildete, semi-mobile und mobile ‚Gebrauchs‘-Objekte zum Träger von gegenständlichen Ornament-Bildern wurden. Dies gilt für die Keramik, die bis dahin weitgehend unfigürlich war und für ihre ästhetischen, schwarzen Oberflächen geschätzt wurde. Die neuen roten Glanztonwaren, insbesondere die arretinische Ware, fungierten erstmals seit langer Zeit wieder als Bildträger. Ähnliches gilt für Terrakottalampen⁶³, für Bronze- und Silbergefäße. Gerade diese Bebilderung von Funktionsobjekten trägt entscheidend zu einer Steigerung der Bildpräsenz im Haus bei. Allerdings wurde in diesen Fällen Bildlichkeit durch eine Spannung mit dem Medium und dessen Gebrauchsfunktion zurückgenommen. So ordnen sich die figürlichen Tischstützen dem Tisch ganz konkret unter⁶⁴.

All diese Phänomene zusammengenommen zeugen jedoch von einer massiven Zunahme des Interesses an ‚Bildern‘. Die neue ‚Lust am Bild‘ findet ihren Ausdruck somit in einem rein quantitativen Anstieg an figürlichen Darstellungen, in einer Vervielfachung von Bildmedien, Präsentationsformen und Darstellungsinhalten. Architektur und das decorative System wurden eingesetzt, um die ‚Bilder‘ zueinander in Beziehung zu setzen. Dadurch wurde es möglich, ausgesprochen komplexe, ineinander verschränkte Bild-Ornament-Relationen zu erzeugen. Mit der Simulation ver-

⁶² Zu Bildern als ‚Agenten‘ liegt eine immense Literatur vor; mit einem Fokus auf ‚animierte‘ Bilder insbesondere Bredekamp 2010, 34 f., der in diesem Fall von einem ‚schematischen Bildakt‘ spricht.

⁶³ Wallace-Hadrill 2010, 387; Flecker – Haug 2017, 273–278.

⁶⁴ Ausführlich dazu demnächst Adrian Hielscher.

schiedener Bildformen auf einem Wandbild, mit der neuen Vielfalt an bebilderten Objekten bzw. Bildobjekten und visuell anspruchsvoll gestalteten Gärten ergaben sich vielfältige intermediale Verflechtungen⁶⁵ – und mit diesen auch die Option einer Intellektualisierung von Bildlichkeit. An die Stelle eines Ornamentmodus ist nun bei der Ausstattung der Häuser ein Bildmodus getreten, der neue Formen der Perzeption, Interaktion und Kommunikation voraussetzte und zugleich stimulierte.

8. Metaleptische Strategien

Das Interesse am Bild ging mit Strategien der Stabilisierung und Destabilisierung des Bildes einher. Bilder besitzen das Potential, ihre eigene Bildlichkeit zum Gegenstand der Darstellung zu machen, ihre ontologischen und medialen Grenzen zu sprengen und dadurch zu reflektieren. Solche Grenzüberschreitungen umspielen und exponieren Bildlichkeit – und dies auf verschiedenen Ebenen. In ästhetischer Hinsicht fordern metaleptische Strategien die Aufmerksamkeit des Betrachters ein. Durch den Bruch mit gängigen Bildlogiken richtet sich dessen Interesse auf die Bildlichkeit des Bildes selbst. In medialer Hinsicht erlauben Transgressionen des Bildes, den Erzählraum der Darstellung auszudehnen – das Verhältnis von Realraum, Bildraum und dem Raum des Bildes im Bild zu thematisieren⁶⁶. In semantischer Hinsicht wird es so möglich, den ontologischen Status des Bildes selbst zu thematisieren. In metaphorischem Sinn besitzen folglich auch metaleptische Bilder ein spezifisches ‚narratives‘ Potential. Solche ‚Bildbrüche‘ kommen in allen drei Stilen in verschiedenster Form vor, hier sollen einzelne, signifikante Aspekte noch einmal herausgegriffen werden.

Der **erste Stil** konzipiert die Wand als eine solide geschlossene Wand. Wenn einzelne Quader indes als Bildträger in Anspruch genommen werden, wird diese Illusion durch eine konträre (Meta-)Illusion gebrochen (Abb. 45. 105. 115). Besonders weit geht diese Ambivalenz dann, wenn die Bildfiguren mit der Marmor-Äderung des Quaders spielen. In den Scheinarchitekturen, insbesondere etwa den Scheintüren, treten Illusion und Illusionsbruch immer schon in eine Spannung zueinander (Abb. 107).

Im **zweiten Stil** werden neue Strategien entwickelt, um einen Illusionsraum herzustellen, die Wand öffnet sich und ist auf bestimmte Betrachterperspektiven hin angelegt. Die Bildhaftigkeit und mit ihr die Immersion in den Illusionsraum werden jedoch durch logische Brüche gezielt in Frage gestellt: Auf ein und derselben Wand können sehr unterschiedliche ‚Ausblicke‘ ohne Vermittlung ‚aneinanderstoßen‘ (Abb. 153. 157). Bildbrüche ergeben sich aber auch dann, wenn Bildelemente, die als Metabilder konkret auf die Architektur bezogen sind, aus dieser Logik ausbrechen: Greifen, die ihren Fries sprengen, Karyatiden, die sich zu bewegen beginnen, Statuen, die wie menschliche Körper agieren, Rankensäulen, deren vegetabiler Schmuck sich verselbständigt, nicht zuletzt aber auch Bilder, die zwischen Bildhaftigkeit und Ausblick changieren (Abb. 166–168. 207. 212. 220). Gerade die repräsentierten Bildobjekte transgredieren und ambiguisieren folglich ihren Status.

Der **dritte Stil** führt dieses Spiel mit Medialitäten und Realitäten fort. Das architektonische System als Ganzes wird ambiguisiert, architektonische Stützen gewinnen filigran-ornamenthafte Gestalt, können zu Pflanzenstängeln oder Kandelabern werden. Auf der Wand ‚sichern‘ zwar Rahmungen den Status einzelner Bilder, insbesondere die Mittelbilder werden vielfach als Tafelbilder konzipiert. Die vielen rahmenlosen Motive stellen die Wandlogik jedoch in erheblichem

⁶⁵ Jones 2019, 131f. beschreibt dies als einen Mehrwert des dritten Stils, der seine vermeintliche geringe materielle Wertigkeit kompensiere.

⁶⁶ Gérard Genette führte für die Narratologie den Begriff der Metalepse ein (Genette 2018, 13f.): „[...] je crois raisonnable de réserver désormais le terme de métalepse à une manipulation – au moins figurale, mais parfois fictionnelle [...] – de cette relation causale particulière qui unit [...] l’auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d’une représentation à cette représentation elle-même“. Übertragen auf Bilder manifestieren sich Metalepsen in Bildbrüchen; s. dazu Lorenz 2007; Wyler 2018.

Maße in Frage. Vor den Sockeln können gewissermaßen ‚aus dem Boden‘ Pflanzen sprießen. In der ‚geschlossenen‘ Mittelzone können z. B. Landschaftsvignetten die indefiniten Paneele als Bildgrund in Anspruch nehmen (Abb. 331), auf den Seitenpaneelen sind es häufig geflügelt-schwebende Figuren (Abb. 332), die die Statik und Solidität der Wand in Frage stellen. Die Wand kann sich aber wie im Tablinum der Casa di Marcus Lucretius Fronto auch unvermittelt, regelrecht ‚ornamenthaft‘ öffnen (Abb. 292). Eine nunmehr immer häufiger gesuchte Ambiguität ergibt sich jedoch aus der entgegengesetzten ‚Bewegung‘: dem Bezug des Bildes auf den Realraum. Die Protagonisten der Mythenbilder blicken oftmals aus dem Bild heraus, verwickeln den Bildbetrachter in Blickbeziehungen. Insbesondere bei den nun immer beliebteren Gartendarstellungen lassen sich konkrete Korrespondenzen zwischen real gebauter Architektur und realem Garten und gemalten Elementen ausmachen (Abb. 347). Gerade die mosaizierten Garten-Nymphäen (Abb. 407) sind durch die Integration von Naturmaterialien wie Muscheln und ihren blauen Grund schon in sich ambiguiert und treten zu multimedialen Bild-Ensembles in Beziehung.

In all diesen Phänomenen kommt einerseits die Thematisierung des Realraums, andererseits aber auch des Bildraums und mit ihm der Bildlichkeit zum Tragen. Mit dem steigenden Interesse am Bild geht folglich ein innerbildlicher Diskurs zum ‚Status‘ der Bildlichkeit einher.

9. Decor-Ensembles

Decor-Elemente stehen bereits innerhalb eines Raumes nicht für sich, sondern treten in komplexe Beziehungen zueinander. Darüber hinaus wurde Decor aber auch dazu eingesetzt, über den Einzelraum hinausgreifende Zusammenhänge herzustellen. Solche Korrespondenzen sind insbesondere für gleichzeitig wahrnehmbare Raum-Ensembles angestrebt worden – insbesondere für das Atrium und die ganz darauf geöffneten Räume. Die verschließbaren Räume wurden meist keiner Vereinheitlichung unterzogen, und doch lassen sich auch hier Pendant-Bildungen greifen. Entsprechende Strategien der raumübergreifenden ‚Vernetzung‘ lassen sich in allen Stilphasen nachweisen.

Im **ersten Stil** zeigte sich am Westatrium der Casa del Fauno ebenso wie am Atrium der Casa di Sallustio, dass Atrium, Alae und Tablinum als Ensemble begriffen wurden. Der Wandstuck war einem vergleichbaren Aufbau verpflichtet, setzte aber Alae und Tablina gleichzeitig durch Variationen vom Atriumsbereich ab. Insbesondere die Alae sind jedoch als spiegelbildliche Pendants begriffen worden. In der Casa del Fauno orchestrieren auch die Pavimente eine solche Raumordnung: Die Alae sind mit ihrem polychromen Lithostroton und mittigem Emblema aufeinander bezogen und darin zugleich vom unfigürlichen Atriumsraum abgesetzt.

In der Casa del Fauno sind auch die beiden das Tablinum flankierenden Triclinia als Pendants entworfen, die durch ähnliche, aber zugleich deutlich variierte Ausstattungsformen aufeinander bezogen sind. In manchen Häusern wurden auf diese Weise auch ausgewählte Cubicula zueinander in Beziehung gesetzt. So sind in der Casa della nave Europa (I 15,3; Plan 10) die beiden den Eingang rahmenden Cubicula (4) und (6) in gewisser Weise als Pendants angelegt worden. In beiden Cubicula ist die Orthostatenzone durch zwei Reihen isodom versetzter, breit gelagerter Tafeln ersetzt, in beiden Cubicula wird eine auffällige, plastische Gestaltung für die Oberzone gewählt, die den Blick in die Höhe lenkt. In Cubiculum (4) folgt auf das Epistyl eine hohe ionische Scheinkolonade (Abb. 102), in Cubiculum (6) schließt die Oberzone mit einem auffälligen plastischen Rosettenfries ab (Abb. 114).

Sowohl in offenen Bereichen wie auch bei den Raum-Ensembles beziehen sich Korrespondenzen jedoch auf ästhetisch-formale Aspekte. Ein übergreifendes inhaltliches ‚Programm‘ ergibt sich daraus nicht, auch wenn es dem Betrachter freilich offensteht, die unterschiedlichen figürlichen Elemente, wie sie etwa die Casa del Fauno besitzt, in einen assoziativen Zusammenhang zu bringen. Gerade die zahlreichen dionysischen und exotischen Elemente bieten sich für eine solche verdichtend-vergleichende Betrachtung an.

Der **zweite Stil** mit seinen deutlich differenzierten Gestaltungsoptionen hält an der Schaffung von Raum-Ensembles fest. An den Atrien kommt dies darin zum Ausdruck, dass mit den geschlossenen Atriumsrückwänden üblicherweise auch in den auf das Atrium geöffneten Alae und Tablina ein geschlossener Wandaufbau einhergeht. Wie im Fall von Ala (7) der Casa del Labirinto können diese durch einen etwas aufwendigeren Decor mit vor die Wand gesetzten Säulen herausgehoben sein. Wenn der Ausstattungsprunk am Atrium gesteigert wird, so schließt dies die angrenzenden Räume mit ein. An den Rückwänden des tetrastylen Atriums (2) der Domus VI 17 [Ins. Occ.], 41 (Abb. 225) sind gemalte Säulen auf ein hohes, verkröpftes Podium gestellt. Die Alae – als Pendants gestaltet – zeigen zwar eine geschlossene Rückwand, auf die Orthostaten-Tafeln und das Gesims folgt jedoch ein rotgrundiger Fries mit pickenden Vögeln (Abb. 225), während Tablinum (6) mit einer Megalographie ausgestattet ist. Decor erzeugt folglich visuelle Pendants und setzt Gestaltungsformen gezielt ein, um innerhalb einer Raumgruppe eine Hierarchisierung einzuführen.

Auch im zweiten Stil kann sich die Bildung von Pendants auf einzelne, auch in der Architektur als Pendants begreifbare Cubicula beziehen. So werden in der Casa di Cerere (I 9,13; Abb. 233) die beiden Cubicula (c) und (h) zu Seiten der Fauces durch das Aufgreifen einzelner Decor-Elemente aufeinander bezogen. In beiden Räumen wird ein polychrom gefasstes Opus africanum imitiert – in Cubiculum (c) allerdings in der Mittelzone des Alkovens (Abb. 196), in Cubiculum (h) in der Oberzone. Variiert werden auch die Pilasterspiegel – in Cubiculum (c) mit Gorgonen, in Cubiculum (h) mit Schildkröten. Die Ausstattung spielt folglich gezielt mit Angleichung und Variation. In der Casa di Ma. Castricius (VII 16 [Ins. Occ.], 17) lässt sich ein solches Spiel für die Pavimente der nebeneinander liegenden Cubicula (23) und (24) greifen. Beide besitzen ein Mosaikpaviment aus Quadraten – in Raum (23) sind es schwarze Linien auf weißem Grund (Abb. 240), in Raum (24) weiße Linien auf schwarzem Grund (Abb. 241). Nur in Raum (23) ist in das Zentrum des Mosaiks ein Emblema mit tragischer Maske eingesetzt.

Besondere Relevanz erlangt die Pendant-Bildung durch Decor jedoch in Bezug auf die nunmehr immer beliebteren Raumgruppen. An der Raumgruppe des korinthischen Oecus der Casa del Labirinto lassen sich Pendant-Bildungen weniger gut greifen, da der Decor hier auf die Schaffung unterschiedlicher Atmosphären zielt. Andere Raumgruppen der Zeit setzen indes auf einen zentralen Hauptraum, der durch als Pendants konzipierte Räume gerahmt wird. In der Casa delle nozze d'argento (V 2,i; Plan 15) gilt dies für die Raumgruppe von Cubiculum (x), Festraum (y) und Cubiculum (z) auf der Südseite des Peristyls. Die Cubicula besitzen einen vergleichbaren, gelängten Zuschnitt, der die Aufstellung der Kline auf der dem Eingang gegenüberliegenden Schmalseite vorsieht. Die Pavimente verstärken die schon strukturell gegebene Raum-Analogie (Abb. 254). In beiden Räumen markiert ein Mosaikornament die Schwelle – in Cubiculum (z) ist es floral, in Cubiculum (x) geometrisch. Den Vorraum füllt jeweils ein bichromer Mosaikteppich, und auch dieser wird variiert. In Cubiculum (z) handelt es sich um ein Rautenmuster, in Cubiculum (x) um ein besonders unruhiges Muster, das sich aus schwarzen und weißen Dreiecken zusammensetzt. Das Schwellmosaik zum Alkoven rekurriert auf die Eingangsschwelle, sodass es in Cubiculum (z) floral, in Cubiculum (x) geometrisch ausfällt. Auch die Wandmalerei gliedert beide Räume in Vorraum und Alkoven, und auch hier ergibt sich ein Spiel mit Ähnlichkeiten und Unterschieden.

Im **dritten Stil** werden diese Strategien der Sequenzbildung noch systematischer als bis dahin umgesetzt. Durch die ‚modischen‘ Schwarz-Weiß-Mosaiken können ganze Raumsequenzen schon am Boden als zusammenhängend charakterisiert werden. An der Casa di Marcus Lucretius Fronto hat sich zudem gezeigt, wie die Räume am Atrium gerade auch durch Kontraste aufeinander bezogen werden. So folgen auf das monochrom weiße Cubiculum (c) der schwarze Atriumsraum und das ausgesprochen bunte Tablinum (h). Das gerade nicht durch eine Blickbeziehung auf das Tablinum bezogene Cubiculum (g) erhält einen dem ‚Schauraum‘ vergleichbaren Wandaufbau. In der Villa von Boscotrecase ist das Farbmuster der Cubicula (15) und (16) invertiert und dadurch aufeinander bezogen (Abb. 371–372).

Am Beispiel der Casa di Giasone hat sich jedoch gezeigt, dass solche Korrespondenzen im dritten Stil über formale Parallelen und Unterschiede hinausreichen können. Die Raumgruppe am

Peristyl wird auch durch die inhaltlichen Akzentsetzungen inszeniert, die die Mittelbilder vornehmen. Während das zentrale Triclinium (f) ein besonders repräsentatives, sakral aufgeladenes Setting entwirft, werden in den seitlich flankierenden Cubicula Liebesthemen gezeigt. Im südlichen Cubiculum (e) sind es Frauen, die sich in einer dramatischen Entscheidungssituation befinden, im nördlichen Cubiculum (g) Männer, die um eine Frau werben. Mit dem ‚bilderreichen‘ dritten Stil können sich Korrespondenzen folglich auch auf die semantische Dimension der Räume ausdehnen.

10. Alt versus Neu

Von diesen Beobachtungen ausgehend stellt sich die Frage, inwieweit auch der Umgang mit ‚alten‘ und ‚neuen‘ Decor-Formen einer solchen Vorstellung von Kohärenz entspricht. Dass man in augusteischer Zeit durchaus in der Lage war, ‚alte‘ Decor-Formen des ersten und zweiten Stils von ‚neuen‘ Wandmalereien zu unterscheiden, bezeugt uns hinlänglich Vitruv⁶⁷. Das Interesse an ‚alten‘ Ausstattungsformen kommt in besonders großen ‚Stadtpalästen‘ wie der Casa del Fauno und der Casa del Labirinto zum Ausdruck, in denen stilistisch homogene Wirkungensembles bewahrt und wenn nötig durch restaurative Eingriffe aktiv gestaltet wurden. Alte Ausstattungsformen mögen als Verweis auf die lange Tradition der Familie oder als Ausweis eines altertümlichen Geschmacks wahrgenommen worden sein, die *simplicitas* der Wände mag einen adäquaten Rahmen für spezifische Handlungen abgegeben haben⁶⁸. Gerade der erste Stil ist auch nach dem Aufkommen ‚modernerer‘ Ausstattungsformen als besonders passend für die Gestaltung von Atrien und Peristylen geschätzt worden, da er ein allansichtiges ‚Bild‘ einer Wand entwarf. Im Folgenden soll das Augenmerk jedoch auf einem anderen Aspekt liegen – wie nämlich Alt und Neu in pompejanischen Häusern zusammenspielten. Wolfgang Ehrhardt hat dieser Frage eine ausführliche Studie gewidmet⁶⁹. Mit Blick auf die hier besprochenen Häuser soll jedoch ein spezifischer Aspekt – die Gestaltung zusammenhängender Raum-Ensembles – noch einmal unterstrichen werden.

So war man im Westatrium der Casa del Fauno ebenso wie im Ostatrium und im Peristyl der Casa del Labirinto darum bemüht, die Höfe als Ganzes in ihrem altertümlichen Erscheinungsbild im ersten Stil zu erhalten – die auf die Höfe geöffneten Räume eingeschlossen. Dies gilt nicht nur für die Wandgestaltung, sondern auch für die Pavimente. Dieses Streben nach Einheitlichkeit kommt in der Casa del Labirinto nicht zuletzt dadurch zum Ausdruck, dass man im Westatrium mit den neuen Möglichkeiten des zweiten Stils einen dem ‚alten‘ Ostatrium vergleichbaren Raumeindruck erzeugte. Auch in der Casa di Giasone und der Casa di Marcus Lucretius Fronto bilden die Atriumsbereiche jeweils kohärente Ensembles – in diesen Fällen aus der Zeit des dritten Stils. In gleichzeitig wahrnehmbaren Raumbereichen wurde offenbar darauf geachtet, dass alte und neue Ausstattungsformen nicht abrupt aufeinandertrafen. Allerdings konnten innerhalb einer solch ‚kohärenten‘ Ausstattung gezielt ‚moderne‘ Akzente gesetzt werden. In der Casa di Sallustio (VI 2,4) behielten die Wände und Böden des Atriumsbereichs ihr ‚traditionelles‘ Erscheinungsbild im ersten Stil bei, im Zentrum des Atriums wurde jedoch in augusteischer Zeit ein Brunnenensemble mit Brunnenfigur ‚nachgerüstet‘.

Dieses Streben nach Homogenität⁷⁰ gilt nur bedingt für verschließbare Räume. An Atrien – man denke noch einmal an das Ostatrium der Casa del Labirinto – konnten verschließbare Cubicula

⁶⁷ Vitruv. 7,5.

⁶⁸ Laidlaw 1985, 45; Dickmann 1999, 252f.; Tybout 2001, 52; Oriolo – Zanier 2011, 494; McAlpine 2015; Wallace-Hadrill 1994, 25f. schließt aus dem Umstand, dass der Stil häufig in Fauces und auch am Atrium erhalten wurde, auf dessen ‚öffentlichen‘ Charakter, eine Orientierung auf bestimmte Betrachterhaltungen ist ebenso denkbar; zur Diskussion auch Ehrhardt 2012, 11f.

⁶⁹ Ehrhardt 2012; sein Fokus liegt allerdings ausschließlich auf der Wandmalerei, andere Ausstattungselemente hat er nicht im Blick.

⁷⁰ Bereits Laidlaw 1985, 45; Ehrhardt 2012, 77f.

Ausstattungen aus unterschiedlichen Stilphasen aufweisen. Für die Innenausstattung vermag Ehrhardts Detailstudie darzustellen, dass ‚Stimmigkeit‘ wiederum ein wichtiges Decor-Prinzip darstellte⁷¹.

Das Streben nach Einheitlichkeit dürfte nach den Erdbebenzerstörungen 62 n. Chr. dafür verantwortlich gewesen sein, dass man nunmehr ganze Häuser neu ausmalte – man denke etwa an die Casa dei Vettii (VI 15,1)⁷². Wo dies nicht möglich war, sind nun aber bisweilen größere Inkongruenzen zu verzeichnen⁷³. Bisweilen mag dies den Zwängen der Situation geschuldet gewesen sein, bisweilen aber auch einen neuen, stärker eklektischen Geschmack bedient haben, wie sich nicht zuletzt an den additiv komponierten Wandbildern der Zeit und den heterogenen Skulpturen-Ensembles zeigt.

11. Grand und Humble – die soziale Dimension von Decor

Für die Frage nach der sozialen Dimension von Decor konnte eingangs Stil als visueller Ausdruck sozialer Zugehörigkeit ausgeschlossen werden⁷⁴. Wallace-Hadrill kommt das große Verdienst zu, Decor-Qualität als strukturierende Größe im Haus begriffen zu haben. Verschiedene Qualitätsstufen würden eingesetzt, um Räume für ein bestimmtes Publikum ‚adäquat‘ auszustatten. Decor besäße somit eine unmittelbar soziale Aussagekraft. Intuitiv ist dies naheliegend: Für wirtschaftlich-pragmatisch genutzte Hausbereiche, die vornehmlich von Sklaven genutzt wurden, ist eine deutlich einfachere Ausstattung zu erwarten (wenn auch vielfach nicht erhalten), denn für die Aufenthaltsräume.

Die vorausgegangenen Überlegungen sind einen Schritt zurückgetreten, um zunächst die Frage unterschiedlicher Decor-Qualitäten zu diskutieren. Als Anzeiger von Decor-Qualität erwiesen sich für die Wandmalerei die visuelle Differenziertheit (im ersten Stil etwa die Kleinteiligkeit des Wandaufbaus, im dritten Stil die Zahl der in ein Wandsystem integrierten Einzelformen) und die ikonographische Dichte (im ersten Stil etwa das Auftreten von Bildelementen überhaupt, im dritten Stil u. a. die Wahl von Mythenbildern), zu berücksichtigen wären zudem die Kosten für die verwendeten Farben⁷⁵. Am Boden kommen Materialqualitäten und technischer Aufwand hinzu. Im Medium der Skulptur geht es neben der Qualität der Ausarbeitung und der Komplexität und Innovation des Sujets auch um die Quantität. Allerdings entziehen sich decorative Einzelformen häufig einer linearen sozialen Hierarchisierung. Opera sectilia können schwerlich gegen Emblemata vermiculata ausgespielt werden, im dritten Stil ist der Wert eines Raumes mit Gartendarstellungen nicht mit einem Raum mit Mythenbildern verrechenbar. Eine räumliche ‚Hierarchie‘ ergibt sich folglich nicht aus der visuellen Einzelform (etwa dem Vorhandensein eines Mythenbildes), sondern aus der Kumulation von ‚wertigen‘ Ausstattungsformen.

Tatsächlich weisen die architektonisch herausgehobenen, exzeptionellen Räume eines Hauses wie die Alexander-Exedra der Casa del Fauno, der korinthische Oecus der Casa del Labirinto oder das Tablinum der Casa di Marcus Lucretius Fronto eine Vielzahl an figürlichen Elementen auf, die sich als Anknüpfungspunkte für verschiedenste Diskurse anbieten. Aussagedichte wird zu einem zentralen Kriterium für Raumluxus, auch wenn dieser durch unterschiedliche Medien erzeugt wird und sich auf verschiedenste Inhalte beziehen konnte. Während die ‚Bilder‘ der Alexander-Exedra in fremde ‚Welten‘ entführen (in fremde Zeiten und an fremde Orte), rekurrieren sie in der Casa del Labirinto auf Architekturen und (Bild-)Objekte, wie sie zumindest potentiell in einem reich aus-

⁷¹ Ehrhardt 2012, 73.

⁷² Ehrhardt 2012, 73f.

⁷³ Demnächst ausführlich Christian Beck zur Insula IX, 5.

⁷⁴ s. u. S. 39f.

⁷⁵ Eine Rekonstruktion des Materialwerts wurde häufig auf der Basis von literarischen Quellen (bes. Plin. nat. 35) versucht, s. Ling 1991, 207; auch Wallace-Hadrill 1994, 150 diskutiert diesen Aspekt.

gestatteten Haus denkbar sind. Im Tablinum der Casa di Marcus Lucretius Fronto visualisieren sie die für einen Otium-Kontext zentralen Diskurse: die Welt des Bacchus und der Venus. So unterschiedlich die visuellen Strategien und die thematischen Schwerpunktsetzungen ausfallen: Die zentralen Aufenthaltsräume zeichnen sich durch ein hohes Maß an ästhetischen und inhaltlichen Stimuli aus. In einfachen Wirtschaftsbereichen sind diese indes auf ein Minimum reduziert.

Während sich mit den Prunkräumen und ‚Serviceräumen‘ die beiden Extreme auf der Ausstattungsskala ganz im Sinne von Wallace-Hadrill als ‚Grand‘ und ‚Humble‘ beschreiben lassen, gilt dies für das Gros der häuslichen Räume nicht. Ein wesentlicher Grund dafür liegt darin, dass die Funktion von Räumen und damit auch ihre soziale Aneignung ausgesprochen flexibel sind. Es ist damit nur folgerichtig, dass Ausstattungselemente keine lineare Raumhierarchie anzeigen. Vielmehr werden Decor-Formen in Abhängigkeit von Raumproportionen und damit zugleich auch in Abhängigkeit von potentiellen Betrachterhaltungen (mobil/statisch) gewählt. Der ‚Wert‘ von Decor liegt somit insbesondere in seiner Passung für ein Ambiente.

Dies bedeutet, dass in allen Stilphasen Hofbereiche einen Decor erhalten, der das räumliche Setting strukturiert und schnell zu überblicken ist, während man für Aufenthaltsräume eine intensivere Wahrnehmung voraussetzt. Die Hofgestaltung – man denke an das in Schwarz gehaltene Atrium der Casa di Marcus Lucretius Fronto – erweist sich darin nicht als ‚einfach‘ gegenüber den Aufenthaltsräumen, vielmehr liegt ihre Qualität in der Passung selbst⁷⁶.

Im Vergleich der Aufenthaltsräume untereinander hat sich für die Casa del Labirinto und die Domus VI 17 [Ins. Occ.],⁴¹ darüber hinausgehend gezeigt, dass decorative Einzelformen auf ihre Wirkung im Gesamtzusammenhang, d.h. auf ihr Zusammenspiel mit Architektur und anderen Decor-Formen hin kalkuliert wurden. Im zweiten Stil hat dies etwa für gelängte Triclinia bedeutet, dass man auf komplexe Architekturprospekte zugunsten einer geschlossenen Wand verzichtet hat, im dritten Stil führte dies zu der Zurücknahme von Paviment-Decor zugunsten eines reichen Wand schmucks. Da uns die Raumdecken meist nicht erhalten sind, fehlt ein wichtiger Parameter bei der Einschätzung von Raumwirkungen. In allen Stilphasen zielen Decor-Formen darauf, Aufenthaltsräume mit einer der Architektur und damit auch potenziellen Nutzungsszenarien angemessenen Atmosphäre zu versehen.

12. Historische Kontextualisierung

Für den Wandel von Decor(-Prinzipien) in italischen Häusern sind in der Forschung zuvorderst ökonomische und politische Gründe geltend gemacht worden. Beide gängigen Deutungsmodelle werden im Folgenden diskutiert, es wird sich jedoch zeigen, dass sie den komplexen Phänomenen letztlich nicht gerecht werden. An ihre Stelle tritt am Ende des Kapitels der Vorschlag, die sich ändernden Ästhetiken und Semantiken – und mit ihnen den Wandel der Wohnatmosphären – zuvorderst selbst als *Movens* zu begreifen. Diese Änderungen haben ihren Ort freilich in spezifischen ökonomischen, politischen, auch militärischen Konstellationen – sind auf diese aber nicht reduzierbar.

Ökonomische und soziale Signifikanz

In der Zeit zwischen dem 2. Jh. v. Chr. und dem 1. Jh. n. Chr. lassen sich die verschiedenen Veränderungen als ein wachsendes Interesse an häuslicher Ausstattung und mehr noch: als ein immer

⁷⁶ Tybout 1993, 40 etwa hatte für den zweiten Stil angenommen, die öffentlichen Bereiche – bei ihm Atrium und Peristyl – seien einfach und konventionell ausgestattet, während die besonders aufwendigen Decor-Formen im privat-intimen Kontext (in Triclinia und Cubicula) anzutreffen seien; ähnlich Dickmann 1999, 248f.; dies stellt jedoch die Passung von Decor für den Kontext nicht als eigene Decor-Qualität in Rechnung.

stärkeres Interesse an Bildphänomenen beschreiben. Historisch gesehen fällt diese Bildbegeisterung in eine Zeit, die sich durch einen zunehmenden Luxus im Privatraum auszeichnet⁷⁷. Wallace-Hadrill spricht von einer „consumer revolution“, die – von lateinischen Autoren heftig kritisiert – zu immer neuen Formen sozialer Distinktion geführt habe⁷⁸. Im Fokus der damaligen Kritik war insbesondere die Verwendung immer luxuriöserer Materialien wie Gold und Marmor, aber auch der Flächenbedarf der immer größeren ‚Stadtpaläste‘. Es sind vor allem die Objekte und Räume, die mit der sozialen Praxis des Conviviums in Verbindung standen, auf die sich das neue Luxusgebaren richtete⁷⁹. Von Bildern ist nicht explizit die Rede, es stellt sich jedoch die Frage, ob sie als Teilphänomen der zunehmenden *luxuria* aufzufassen sind. Tatsächlich kann der Decor von Objekten und Architektur als eine Form der „ästhetischen Arbeit“ betrachtet werden. Decor und insbesondere figürliche Darstellungen erhöhen den ästhetischen Wert von Objekten und Räumen. Es liegt daher zunächst nahe, ‚Bilder‘ selbst als Ausdruck von *luxuria* aufzufassen. Die zuvor skizzierte Decor- und Bildgeschichte gibt jedoch zu einer differenzierteren Betrachtung Anlass.

Im ausgehenden 2. und beginnenden 1. Jh. v. Chr. stellen ‚Bilder‘ in verschiedener Hinsicht ein Randphänomen dar. Sie besetzen liminale Zonen, bleiben aber insgesamt eine Seltenheit. Eine erste ‚Verdichtung‘ der Bilderfahrung ist in den Opera vermiculata zu greifen, die in aufwendigen Materialien realisiert sind und eine besondere Techné erfordern. Material und Technik, dann aber auch die visuelle Raffinesse und Eleganz der Darstellungen, machen diese Bilder zu Luxusobjekten. Noch in augusteischer Zeit werden Bilder in immer neuen Luxusgattungen realisiert – man denke an die Silberbecher von Boscoreale. Indem Bilder nun aber auch in preiswerteren Gattungen verfügbar werden, fungieren sie nicht mehr per se als Luxusanzeiger.

Tatsächlich hat die Forschung den augusteischen ‚Bilderboom‘ zum Anlass für eine soziale Deutung des Bildphänomens genommen. Die Vervielfältigung von Bildern sei im Auftreten neuer sozialer Gruppen – den Freigelassenen – begründet. Die Kunst spiegele folglich den Geschmack einer neuen Mittelschicht⁸⁰. Tatsächlich werden dabei jedoch Ursache und Wirkung verkehrt.

Schon im ersten und zweiten Stil waren Bilder Gegenstand der ‚preiswerten‘ Wandmalerei, sie bleiben aber auf ausgesprochen wenige und zudem herausgehobene häusliche Kontexte beschränkt. Hat man die figürlichen Grabmalereien dieser frühen Zeit mit im Blick, so erweist sich der Verzicht bzw. die ‚Marginalisierung‘ von Bildern im Haus als eine bewusste, ästhetische Entscheidung. Eine rein ökonomische Perspektive auf dieses Phänomen verbietet sich. In der Zeit des zweiten Stils und dann vor allem auch in augusteischer Zeit blieb es die Elite, die den Bilderboom befeuerte und immer wieder neue, kostspielige Medien dafür suchte. So stellten marmorne und bronzene Bildobjekte zunächst noch ein Distinktivum dar, das sich nur einzelne Hausbesitzer leisteten, ähnliches gilt für bebildertes silbernes Prunkgeschirr. Wenn Bilder nun in breiten Schichten und in großer Zahl rezipiert wurden, so spiegelt dies zuvorderst einen Geschmackswandel – einen Wandel allerdings, an dem alle sozialen Schichten partizipierten. Gerade das breite gesellschaftliche Interesse an Bildern dürfte mit dafür verantwortlich gewesen sein, dass Bilder auch in finanziell erschwinglichen Medien wie der Wandmalerei, auf Öllampen und Keramik, hergestellt

⁷⁷ Die Quellen sind in der Forschung bereits gesichtet und ausführlich diskutiert worden, weshalb hier der Verweis auf einen Einzelfall genügen kann. Deutlich wird dies an der Person des Gaius Octavius, der um 100 v. Chr. ein prunkvolles Haus, eine *praeclara domus* (Cic. off. 1,139), errichten ließ, das die Menge so sehr beeindruckte, dass sie ihn nach dem Besuch seines Hauses zum Konsul machte. Wenig später schon genügte das Haus nicht mehr den Ansprüchen der Zeit, Aemilius Scaurus ließ es abreißen und durch einen neuen Prunkbau ersetzen (Cic. off. 1,138; Plin. nat. 36,5).

⁷⁸ Wallace-Hadrill 2010, 315–355. Bereits die lateinischen Autoren diskutieren kritisch, wann dieser Wandel historisch anzusetzen ist, s. Wallace-Hadrill 2010, 315–346; Lippolis 2017, 334–337.

⁷⁹ Stein-Hölkeskamp 2005.

⁸⁰ Leach 1982, 164: „[...] the Augustan *pinacotheca* bears, I believe, the mark of middle-class imitation of the creations of wealth and power.“ S. 166: „With its format so easily adaptable to large or small spaces, the style was one that cut across the boundaries of prosperity, and many a modest house, not to mention commercial establishment, has its picture gallery rooms.“ Meyer 2012.

wurden⁸¹. Mit der Verfügbarkeit preiswerterer Bildmedien wurde die Lust am Bild zu einem Phänomen, das alle sozialen Gruppen der römischen Gesellschaft und alle Kontexte sozialer Interaktion umfasste.

Politische Signifikanz

Der ins Auge gefasste Untersuchungszeitraum des späten 2. und beginnenden 1. Jhs. v. Chr. ist in Italien in politischer Hinsicht eine bewegte Zeit. Vor diesem Hintergrund wurde in der Forschung vielfach der Versuch unternommen, einzelne Decor-Phänomene, insbesondere die vier pompejanischen Stile, als Ausdruck eines zeittypischen, durch politische Ereignisse motivierten Geschmacks zu beschreiben.

So manifestiert sich etwa für Rolf Tybout im zweiten Stil eine ‚Realitätsflucht‘⁸². Der ‚Rückzug ins Private‘ würde in eine Zeit politischer Unsicherheit fallen. Für Klaus Fittschen stellen die prunkvollen Wände ein Surrogat dar, das den schwindenden Einfluss des Einzelnen kompensiere⁸³. Ganz im Gegensatz dazu nimmt Andreas Alföldi für den zweiten Stil an, er würde für die erfolgreichen römischen Generäle auch im Privatraum eine anspruchsvolle Umgebung schaffen⁸⁴. Etwas vorsichtiger formuliert John Clarke, der zweite Stil mit seinem Hang zu königlichen Assoziationen „fit the mood of the Late Republic“⁸⁵. Einen anderen Ansatz wählt Andreas Grüner, der ästhetische Eigengesetzlichkeiten voraussetzt und Phänomene von Wandmalerei und Literatur parallelisiert. Der zweite Stil sei durch Raffinesse und eine neue Individualität geprägt, wie sie auch für die zeitgleiche Lyrik geltend gemacht werden könnten⁸⁶.

Besonders intensiv wurde in der Forschung die politische Dimension des dritten Stils diskutiert, den man mit einer neuen augusteischen ‚Ideologie‘ in Verbindung gebracht hat. In ihm komme eine neue klassizistische Auffassung zum Ausdruck, die mit den neuen augusteischen Werten der Würde (*dignitas*) und Einfachheit (*simplicitas*) einhergehe⁸⁷ und die sich insbesondere die Senatoren zu Eigen gemacht hätten⁸⁸. Im Gegensatz dazu hat man den dritten Stil auch als eine

81 Romizzi 2006, 24; Bragantini 2017, 283; kritisch zur Keramik Flecker – Haug 2017, 278; allgemein: Mayer 2012.

82 Tybout 1989, 371.

83 Fittschen 1976, 555.

84 Alföldi 1955, 35; Galinsky 1996, 179; Pappalardo 1990, 224.

85 Clarke 1991, 48.

86 Grüner 2004, 10–23; neue „Qualität“ des Hellenismus um 100 v. Chr. postuliert auf S. 34–37.

87 Zanker 1990, bes. 280: „Gemeinsam ist all diesen Versuchen [scil. frühen Beispielen des dritten Stils] die Abkehr von den unmittelbaren Vergegenwärtigungen von Aufwand und Luxus [...]. Daß aber diese Veränderungen etwa gleichzeitig mit den Bemühungen des Augustus um eine ‚moralische Wende‘ beginnen, kann kein Zufall sein.“; vgl. Pappalardo 1990, 223; Clarke 1991, 49. 65; Platt 2009, 62f. will einen solchen Klassizismus insbesondere in den weißgrundigen Bildfeldern mit beruhigten Figurengruppen des beginnenden dritten Stils erkennen.

88 Torelli 1988, 39–43; darauf Bezug nehmend Pappalardo 1990, 224: „Es scheint, als habe der Zweite Stil noch das Lebensmodell der Ritter, Zöllner und Händler vor Augen, die sich durch die Eroberung des Orients bereichert hatten, während der Dritte Stil die Gesinnung der von Augustus zu Ehren gebrachten Senatorenklasse, der alten Aristokratie der *patres*, widerspiegelt. Diese hatte sich zwar den genau definierten ethischen Normen ihrer *ordo* und ihres *status* zu unterwerfen, konnte aber dennoch über Mittelsmänner und dank der sozialrechtlichen Einrichtungen des Patronats und der *amicitia* Geschäfte machen, ohne öffentlich in Erscheinung treten zu müssen (Torelli).“ S. 225: „Der Dritte Stil setzt Einfachheit an die Stelle der barocken Formen und der Szenarien des Reichtums, die den Zweiten Stil geprägt hatten, und bringt so die von Augustus auf politisch-ideologischer Ebene betriebene Verdrängung und Sublimation der *luxuria* in der Dekoration der Häuser zum Ausdruck. Die Senatorenaristokratie verpönte, wie man weiß, die *luxuria* und die Gewinnsucht der *equites*, *publicani* und *mercatores*. Sie zog es stattdessen vor, ihren *status* und ihre *dignitas* durch *avaritia* zu bekunden. Darüber hinaus darf nicht vergessen werden, daß sich die römische Gesellschaft aus scharf umrissenen sozialen Klassen zusammensetzte, den *ordines*, denen der Römer aufgrund seines Einkommens zugerechnet wurde. Jeder dieser Klassen entsprach ein genau definiertes, ethisches Modell, dessen Einhaltung von Zensoren kontrolliert wurde. Die *patres* lehnten deshalb die Kategorien „Geld“ und „Reichtum“ auch formal ab. In augusteischer Zeit wurden auch die Häuser als solche einfacher. Augustus selbst ging mit gutem Beispiel voran.“

‚intime‘, private Form der Gestaltung aufgefasst und für diese Phase einen Rückzug ins Private postuliert⁸⁹. Die Aristokratie sei im politischen Entscheidungsprozess unwichtig geworden und habe daher ihren Wirkungsrahmen ins Private verlegt⁹⁰. Mit Blick auf die Villa von Boscotrecase, die sich im Besitz des Agrippa Postumus befinden haben könnte, wird aber auch die Idee formuliert, der Stil könnte am Kaiserhof entwickelt worden sein⁹¹. Das Kaiserhaus selbst habe die Maxime privater Zurückhaltung, die von der spätrepublikanischen Luxuskritik eindrücklich gefordert wurde, vorgelebt⁹². Im dritten Stil käme folglich der Kontrast zwischen aufwendigen öffentlichen Stiftungen der Elite und zurückgenommenen, privaten Ausstattungsformen zum Ausdruck⁹³. Mit der Verwendung fiktiver Bilder, die in Bezug auf surreale Architekturen präsentiert wurden, sei der Materialluxus sublimiert worden.

Die vorausgegangenen Überlegungen haben jedoch aufzeigen können, dass sich der dritte Stil durch eine Vielzahl neuartiger Bildformen, durch eine massive Komplexitätssteigerung der Wandmalerei, durch den Gebrauch dreidimensionaler Bildobjekte und schließlich durch eine extensive Steigerung von Luxusobjekten im Haus auszeichnet. All dies wird man nicht als Ausdruck von *simplicitas* werten können⁹⁴. In der Steigerung der Architektur ins Phantastische, die sich mit der Darstellung von exotischen, monströsen und hybriden Körpern verbindet, lässt sich nicht nur die Repräsentation der augusteischen *Aurea aetas*, sondern auch ein subversives Potenzial erkennen, das dem augusteischen Klassizismus zuwiderläuft⁹⁵. Eine politische Ausdeutung von Stilformen trifft somit auf gleich mehrere methodische Schwierigkeiten.

- 1) Eine politische Deutung setzt nicht nur eine trennscharfe Unterscheidung der vier Stile voraus, sondern macht auch eine exakte und damit historisierbare Datierung der ‚ersten‘ Stilvertreter erforderlich. Für eine politisch-imperiale Aufladung des dritten Stils müsste vorausgesetzt werden, dass dieser in den Jahren nach 27 v. Chr. entstanden ist, als das politische System auf Augustus ausgerichtet wurde. Schon eine scharfe Trennung zwischen dem zweiten und dem dritten Stil ist jedoch schwierig.
- 2) Eine politische Deutung setzt weiterhin voraus, eine Zeit mit einem spezifischen und kohärenten Stilgeschmack zu verbinden und diesen politisch auszudeuten. Gerade für den dritten Stil konnte jüngst jedoch noch einmal betont werden, dass klassizistische und anticlassizistische Elemente bei der Erzeugung eines Decor-Raums, selbst eines einzelnen Wandbildes, zusammenwirken⁹⁶. Simplifizierende Stilbeschreibungen verbieten sich daher ebenso wie eine platte Parallelisierung mit spezifischen politischen Deutungen. Umgekehrt kann die Bezeichnung einer stilistischen Qualität so allgemein ausfallen, dass sie für eine Charakterisierung einer zeitlichen Phase letztlich nicht taugt. Dies würde etwa auf die von Andreas Grüner vorgeschlagene Beschreibung des zweiten Stils als ‚raffiniert‘ und einer Parallelisierung mit literarischen Formen der Zeit um 100 v. Chr. zutreffen. Auch der dritte Stil würde sich mit gutem Recht als ‚raffiniert‘ beschreiben lassen. In ähnlicher Weise lässt sich das Kriterium der Wandöffnung

⁸⁹ Grüner 2004, 165 argumentiert hier mit Cic. off. 2,2.; Sall. Catil. 4.

⁹⁰ Wallace-Hadrill 1988, 72f.; 1994, 29; Grüner 2004, 137.

⁹¹ Zanker 1990, 281: „Dieser neue ‚Stil‘ scheint mir nicht das Ergebnis eines schrittweisen Prozesses zu sein, wie es meistens dargestellt wird. Es muß ihm vielmehr ein bestimmtes Urbild, eine ‚schlagende‘ künstlerische ‚Erfindung‘ zugrunde liegen [...]“; s. auch Zanker 1990, 282–284; Clarke 1991, 55.

⁹² So häufig in Bezug auf den Palatin postuliert, s. etwa Jones 2019, 94–101.

⁹³ Jones 2019, 93.

⁹⁴ Galinsky 1996, 186–189; mit Blick auf das Augustushaus, S. 189: „We are not dealing with a movement from lavishness to simplicity, but with a shift in decorative preferences.“

⁹⁵ Platt 2009, 44.

⁹⁶ Exemplarisch ausgeführt bei Platt 2009, bes. 58–63; resümierend S. 71: „This tension between the natural and the marvellous, the abundant and the restrained, the old and the new, explains divergent scholarly responses to Augustan painting, whereby it has been simultaneously criticized for its fanciful excess and praised for its classicizing elegance.“

- problematisieren: Geöffnete Architekturprospekte treten gerade nicht nur im zweiten Stil auf, für den sie als Realitätsflucht gedeutet werden, sondern ebenso auch im vierten Stil⁹⁷.
- 3) Politische Deutungen setzen darüber hinausgehend voraus, dass eine für den öffentlichen Raum entwickelte, politische Bildsprache im privaten Raum nicht nur übernommen, sondern auch politisch rezipiert worden wäre. Der dritte Stil ist aber wohl kaum als politisches Propagandainstrument geplant worden, um dann als solches flächendeckend im Privatraum rezipiert zu werden. Plausibler würde dieses Argument dann, wenn gezeigt werden könnte, dass Inhalte und Motive der augusteischen Staatskunst im privaten Kontext aufgegriffen würden. Entsprechende Versuche sind insbesondere in der Forschung der 80er und 90er Jahre unternommen⁹⁸, jüngst jedoch einer eingehenden Kritik unterzogen worden. Exemplarisch sei auf die Debatte zu den Ägyptiaca verwiesen, die man traditionellerweise mit Actium verbunden hat. Zwar mögen entsprechende Motive im privaten Kontext durch die tagesaktuelle Politik an Beliebtheit gewonnen haben, verbreitet waren sie in Italien aber schon lange zuvor. Dies spricht für ganz andere, nicht-politische Interessen an diesem Thema⁹⁹. Auch die mythologischen Paarbilder, die auf den Wänden beliebt werden, verzichteten auf politische Anspielungen. Kommen etwa Mars und Venus zur Darstellung, so fehlen Verweise auf das iulisch-claudische Kaiserhaus gänzlich, vielmehr geht es um die Paarkonstellation.
 - 4) Detailuntersuchungen zu einzelnen Decor-Formen – etwa zur Wandmalerei oder zu Pavimenten – konnten in jüngster Vergangenheit plausibel machen, dass sie lokalen bzw. regionalen Verwendungslogiken folgen. So lassen sich Unterschiede in den Wandsystemen bereits im Vergleich von Pompeji und Herculaneum greifen¹⁰⁰. Diese regionale Spezifik von Decor macht es unplausibel, die Politik der Weltstadt Rom als übergreifendes Deutungsmodell für die Privathäuser der Städte Italiens zu begreifen.
 - 5) Gegen einen Rückzug der Elite in das ‚unpolitisch‘ Private spricht, dass man auch in privaten Kontexten in augusteischer Zeit auf Repräsentationsformeln zurückgriff, wie sie im öffentlichen Raum entwickelt worden sind.

Es zeigt sich somit, dass einzelne Aspekte, die politische Deutungen voraussetzen, einer Detailkritik zugeführt werden können. Vor allem aber sprechen zwei systematische Argumente gegen eine soziopolitische Vereinnahmung von Decor. Nimmt man eine Langzeitperspektive auf decorative Veränderungen ein, so wird deutlich, dass eine neue Lust am ‚Bild‘ schon zu Beginn des 1. Jhs. v. Chr. und damit lange vor Augustus greifbar ist. Eine nahsichtige Analyse vermag indes die große Vielfalt an visuellen Phänomenen in augusteischer Zeit offenzulegen. Nun kommen zahlreiche Neuerungen zusammen: das noch einmal sprunghaft gestiegene Interesse an Bildern, die Erfindung neuer decorativer Strategien (der ‚dritte Stil‘), das Auftreten neuer Medien und Inszenierungsformen, ein neues Repräsentationsbedürfnis, nicht zuletzt auch neue stilistische Präferenzen (Klassizismus). Zwar besitzen manche Bilder im Haus – insbesondere die seltenen Porträts der kaiserlichen Familie – das Potenzial, auf die öffentliche Politik Roms zu verweisen. Und freilich ist auch nicht ausgeschlossen, dass man beim Sujet von Mars und Venus an die Machthaber in Rom und ihre Genealogie denken *konnte*. Zwingend war dies jedoch nicht.

⁹⁷ Schmaltz 1989, 219.

⁹⁸ Exemplarisch: Zanker 1990.

⁹⁹ Jüngst etwa Barrett 2019, 25. Allerdings ist das Ägypten-Thema schon als solches ambivalent besetzt, wie Galinsky 1996, 190 ausgeführt hat. Er verweist darauf, dass Augustus selbst für seine Hausausstattung auf Isis-Motive zurückgriff, obwohl er die Bedeutung des Isis-Kultus zu beschränken suchte. Augustus selbst habe folglich zwischen Ästhetik und Politik/Ideologie geschieden, was umso mehr für andere Privathäuser vorauszusetzen sei.

¹⁰⁰ Zu bestimmten Werkstattvorlieben in Herculaneum, s. etwa Strocka 1987, 36; zu lokalen Varianzen der Estrichböden, s. Tang 2018, bes. 199–202.

Ästhetik, Atmosphäre, Lebensgefühl

Ökonomische und politische Gründe sind als primäres Movens für die tiefgreifenden Veränderungen, welche die Wohnkultur erfasst haben, wenig plausibel. Der Wandel der Decor-Räume ließ sich in der vorausgehenden Untersuchung als ästhetisches, als semantisch-diskursives und damit auch als ein kulturell-mentales Phänomen beschreiben. Die ästhetischen Funktionen von Decor blieben zwischen dem 2. Jh. v. Chr. und dem 1. Jh. n. Chr. unverändert, wurden jedoch mit sich wandelnden Mitteln erreicht. Offenheit und Geschlossenheit, Symmetrie und Asymmetrie, Zentralität und Liminalität, ‚Bild‘ und ‚Ornament‘, Licht, Farbe und Material, wurden immer wieder neu zueinander in Beziehung gesetzt.

Dabei können Decor-Formen wie im ersten Stil auf eine ‚Streuung‘ der Aufmerksamkeit zielen, die den Raum als Ganzes erlebbar macht – Bilder sind in diesem Konzept naturgemäß eher hinderlich. Aufmerksamkeit kann aber auch gezielt gesteuert werden, indem der Decor wie im zweiten Stil spezifische Perspektiven einnimmt und vorgibt. Mit Formen der Aufmerksamkeitslenkung und -streuung kann wie im dritten Stil zudem gezielt gespielt werden, indem klar strukturierte Pseudoarchitekturen zwar eine Orientierung im Raum schaffen und ein wertiges Raumerlebnis erzeugen, zugleich aber die Bildelemente intensive Aufmerksamkeit für sich beanspruchen.

Mit diesem ästhetischen Wandel ging ein stetig wachsendes Interesse an Bildphänomenen einher. Das Spiel mit verschiedenartigen Medien und Präsentationsformen darf per se als intellektuelle Leistung aufgefasst werden. Zugleich wird aber auch ein immer stärker wachsendes Interesse an Bildern als diskursiven Medien greifbar. Während die reduzierten Bilder des ersten Stils mit der Darstellung von dionysischen Trabanten, von Xenia, Fischen, gefährlichen und exotischen Tieren bis hin zu nilotischen Szenen in sehr allgemeiner Weise Luxus, Lebensgenuss und Exotik thematisieren, konkretisieren die Architekturprospekte des zweiten Stils mit ihrer prunkvollen gemalten Ausstattung die Vorstellung eines Luxusambiente. Mit den Mythenbildern des dritten Stils ist eine Bildsprache gefunden, um Körper- und Rollenbilder zur Diskussion zu stellen, vor allem aber auch, um Liebe und Erotik in das Haus einzuführen¹⁰¹.

Schließlich war die Bildervermehrung auf pragmatischer Ebene voraussetzungsreich. Erst die Erschließung der Marmorsteinbrüche in Luni ermöglichte es, den gestiegenen Bedarf nach Luxusmaterial zu befriedigen, das für eine umfängliche Skulpturenproduktion benötigt wurde¹⁰². Auf technisch-handwerklicher Ebene bedurfte es neuer Verfahren der Bildreproduktion – im Bereich der Wandmalerei ebenso wie im Bereich der Skulptur¹⁰³. Viele der ‚Innovationen‘ hatten Vorläufer, auf die Augustus für seine ‚öffentlichen‘ Bilder zurückgreifen konnte und ihnen dadurch im privaten Kontext zu großer Bedeutung verhalf.

Schon auf der pragmatischen Ebene der Decor-Produktion ergeben sich somit intensive Verflechtungen zwischen dem privaten und dem öffentlichen Raum. Ähnliches ließe sich für eine Vielzahl von Decor-Strategien aufzeigen, die im Haus und in der Öffentlichkeit gleichermaßen zum Tragen kommen¹⁰⁴. Nicht weniger ist eine Durchdringung auf sozialer Ebene vorzusetzen: Es sind dieselben Menschen, die im privaten Raum als Dominus und im öffentlichen Raum als Amtspersonen agieren. Und doch ist die Sphäre des Hauses nicht auf Kategorien des Öffentlichen reduzierbar. Im häuslichen Bereich kommen spezifische ästhetische, semantisch-diskursive und damit auch atmosphärische Bedürfnisse zum Tragen.

¹⁰¹ So allgemein Zanker 2015, 76, der dann aber auch im Haus politische Themen im Mythos gespiegelt sehen möchte.

¹⁰² Unter Caesar, dann von Augustus weitergeführt; vgl. Pensabene – Gasparini 2015, 97f.

¹⁰³ Signifikant ist in dieser Hinsicht der Fund von Gipsabgüssen der Tyrannentöter in Baiae, die auf entsprechende Reproduktionsmechanismen schließen lassen – vgl. von Hees-Landwehr 1982.

¹⁰⁴ Dazu ist eine weitere Monographie geplant.

13. Ausblick: Leistungen der Bilder

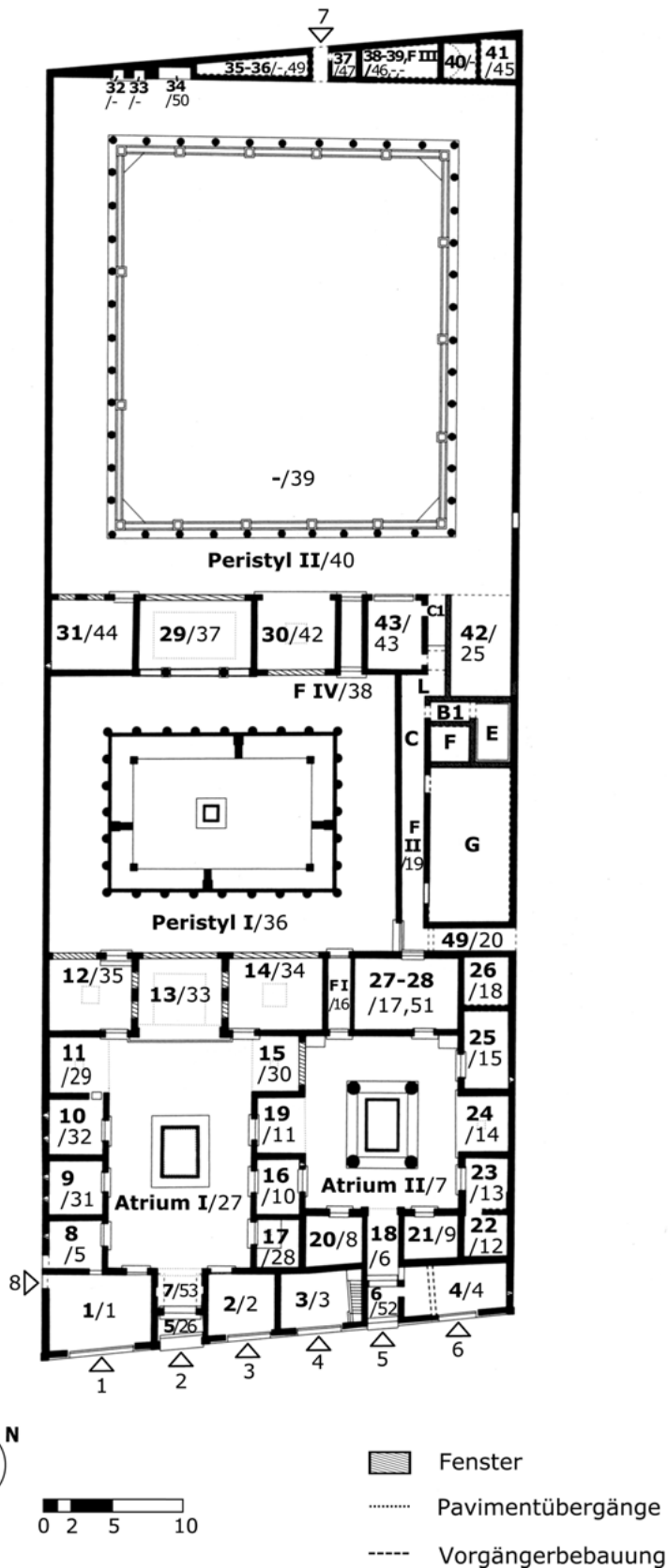
Die historische Fallstudie erlaubt einen Ausblick auf ein besonders bedeutsames Sonderphänomen von Decor: die Bilder. So stellt sich die grundsätzlichere Frage, warum Bilder gemacht werden (die Produktionsperspektive), wie sie wahrgenommen werden (die Rezeptionsperspektive) und welchen Eigenwert sie besitzen. Jede Zeit wird auf diese Grundfragen ihre eigenen Antworten finden. Die nachfolgenden Überlegungen nehmen ihren Ausgangspunkt noch einmal im hier betrachteten Untersuchungszeitraum.

Der Auftraggeber eines Bildes, in unserem Zusammenhang zumeist der Hausbesitzer, trifft eine Kaufentscheidung nach seinen Interessen. Er investiert einen bestimmten Geldbetrag und sieht einen bestimmten Nutzungs-/Präsentationskontext vor. Bilder und Bildobjekte sind daher immer auch Gegenstand von Konsumenten-Entscheidungen. Der Auftraggeber kann, muss aber nicht, Einfluss auf Form und Inhalt eines Bildes nehmen. Gerade in stark standardisierten Gattungen ist es wahrscheinlicher, dass er seine Auswahl in Bezug auf verfügbare Bildobjekte trifft. Insbesondere bei Ausstattungsformen, die wie Wandmalerei und Pavimente unmittelbar auf die Architektur bezogen waren und bei denen eine Anpassung an räumliche Gegebenheiten besonders geschätzt wurde, darf man eine aktive Rolle der Handwerker unterstellen. Für die Auswahl bestimmter Bilder darf man ästhetische Gründe (die ‚Verschönerung‘ eines Ortes, sein *ornamentum*) und semantische Gründe (Kommunikation) geltend machen. Beide Motivationen sind mit spezifischeren Interessen verknüpft: soziale Ambitionen (soziale Repräsentation), die Demonstration von Bildung/Wissen, die Zurschaustellung kultureller Zugehörigkeit bzw. auch soziokultureller Abgrenzung, religiöse/rituelle Bedürfnisse, die Kommunikation und Verhandlung sozialer Normen oder die Artikulation spezifischer Wünsche und Träume. Darin unterscheiden sich die Interessen, die Privatleute an ihre Bilder richten, erheblich vom öffentlichen Kontext. Kaum eine Rolle spielen in den Häusern nämlich politische Diskurse (diese sind auch beim Convivium verpönt), Werbebotschaften (die üblicherweise auf Verkaufsräume beschränkt bleiben) oder auch technisch-pragmatische Bilder wie die Kartierung von Besitztümern.

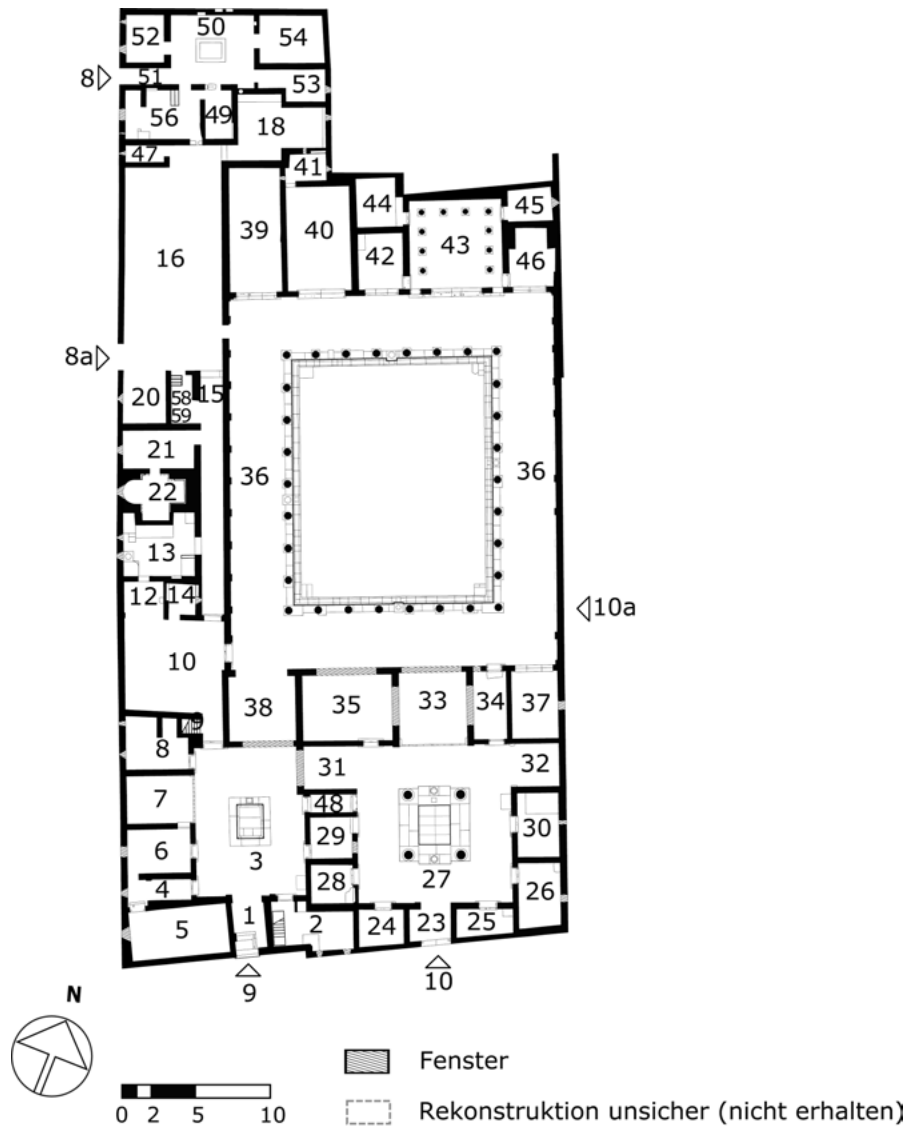
Die antiken Betrachter und ihre Rezeptionsformen lassen sich nur indirekt greifen. Der spezifische räumliche Kontext eines Bildes und seine Medialität geben jedoch einen Hinweis auf die beteiligten Akteursgruppen, ihre körperliche Beziehung zum Bild, die möglichen Handlungen und die unterschiedlichen Aufmerksamkeitsebenen. All diese Aspekte haben Einfluss auf die Relevanz, Bedeutung und Wirkung von Bildern. Die Wahrnehmung hängt von der Aufmerksamkeit und dem Interesse ab, die der Betrachter mitbringt. Wenn er gerade intensiv mit einer Handlung beschäftigt ist, wird er die Bilder nur flüchtig wahrnehmen. Seine konkrete Beschäftigung – etwa die Teilnahme an einem Gastmahl – wird sich auf die Wahrnehmung des Bildes auswirken, er nimmt die Umgebung und damit auch die Bilder in Bezug auf seine Handlung wahr. Die Präsentationsform von Bildern kann aber dazu beitragen, bestimmte Betrachterhaltungen zu befördern. Wenn etwa die Mosaikemblemata des ersten und zweiten Stils den Conviviums-Teilnehmern auf dem Kopf und in Schrägsicht präsentiert werden, wird sich eine eher beiläufige Wahrnehmung einstellen, während die Mittelbilder des dritten Stils den Lagernden regelrecht entgegentreten. Auch die Komplexität dieser Bilder und Bild-Ensembles bietet sich für eine intensive Auseinandersetzung beim Gelage an. Durch die kontextuelle Einbettung entstehen jeweils spezifische Erwartungen und Zuschreibungen an Bilder. Eine besonders hohe Aufmerksamkeit dürfte Bildern zuteil worden sein, die in rituelle Handlungen eingebettet waren. In den Häusern der späten Republik und frühen Kaiserzeit bleiben solche Bilder – Darstellungen des Larenkults wie auch magisch-apotropäische Bilder – zunächst noch selten. Dennoch darf man für solche rituell gebrauchten ‚Kultbilder‘ annehmen, dass die Akteure ihnen ein eigenes Handlungspotenzial (agency) zuschrieben. Die Wirkung der Bilder ist folglich maßgeblich von Bildformen, Inszenierungskontexten und Wahrnehmungsformen abhängig.

Bilder lassen sich allerdings nicht auf die von ihren Auftraggebern intendierte Bedeutung und die Zuschreibungen der Betrachter reduzieren. Trotz aller postmodernen Dekonstruktionen sind Bilder widerständig gegen willkürliche Rezeptionen. Sie besitzen einen Eigenwert, der sich aus ihrer spezifischen Ästhetik und ihrem Inhalt (Semantik) ergibt. Bilder ‚passieren‘ im Moment ihrer Wahrnehmung und tragen aktiv zu diesem Ereignis bei. Hier kommt die ‚Macht‘ der Bilder ins Spiel. Sie erregen Aufmerksamkeit, organisieren das Sehen im Raum, geben Orientierung. Durch ihre Ikonographie können ‚starke‘ Bilder bestimmte (auch unerwünschte) Diskurse und sogar Handlungen beeinflussen. Gerade wenn Bilder menschliche Körper darstellen, können sie die Befriedigung von körperlichen Wünschen (Essen, Sex) provozieren. Bilder können, müssen aber nicht, die Erwartungen der Betrachter erfüllen; sie können auch überraschen oder mit den Erwartungen des Betrachters spielen. In Bezug auf die ästhetische Dimension kann man an Trompe-l'œil-Effekte oder auch an Darstellungen des ‚Hässlichen‘ (z. B. Monster) denken. Sie können also überraschen, unterhalten, aber auch schockieren. Aufgrund ihres widerständigen Charakters haben Bilder ein subversives Potenzial. Sie können die soziale Ordnung bedrohen. Bilder besitzen einen Bildkörper, in den sich ihre Nutzungsgeschichte einschreibt: Bilder tragen Spuren ihrer eigenen Geschichte. Sie manifestieren und inkorporieren Erinnerung.

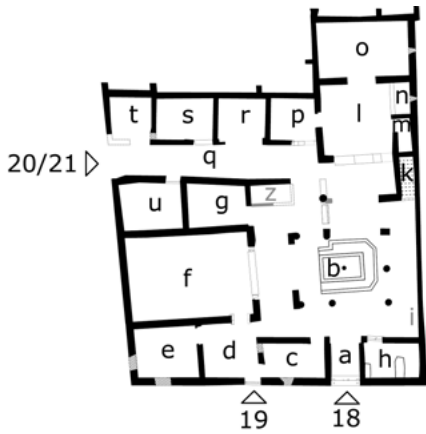
Pläne



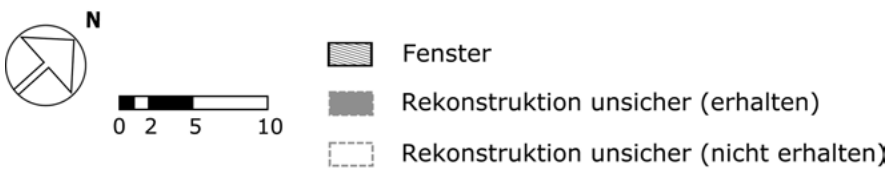
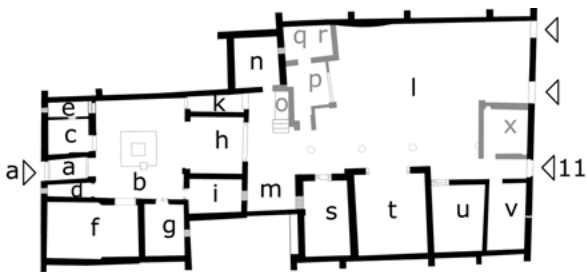
Plan 1: Casa del Fauno (VI 12,2.5), Anfang 1. Jh. v. Chr.



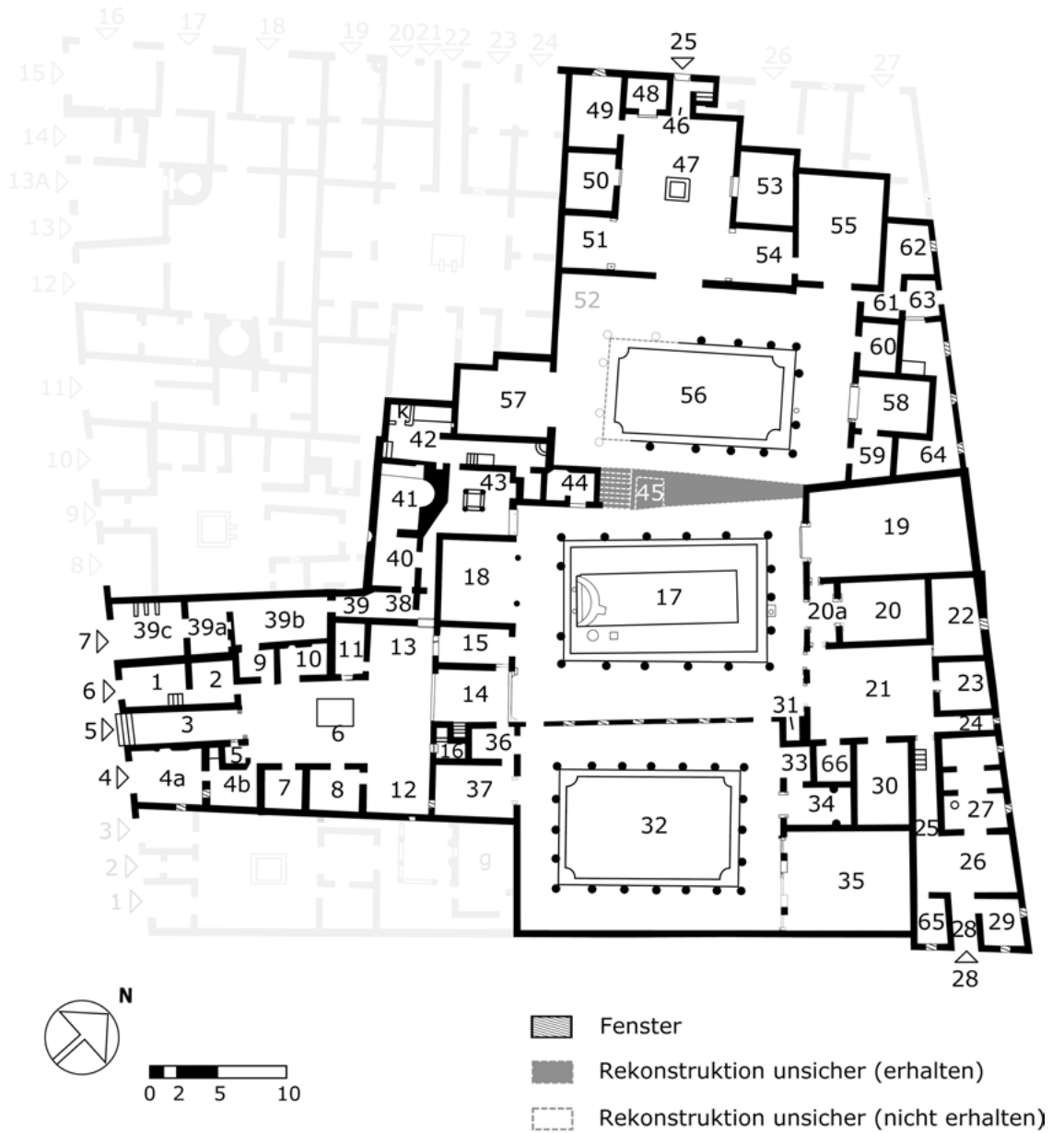
Plan 2: Casa del Labirinto (VI 11,8-10), Mitte 1. Jh. v. Chr.



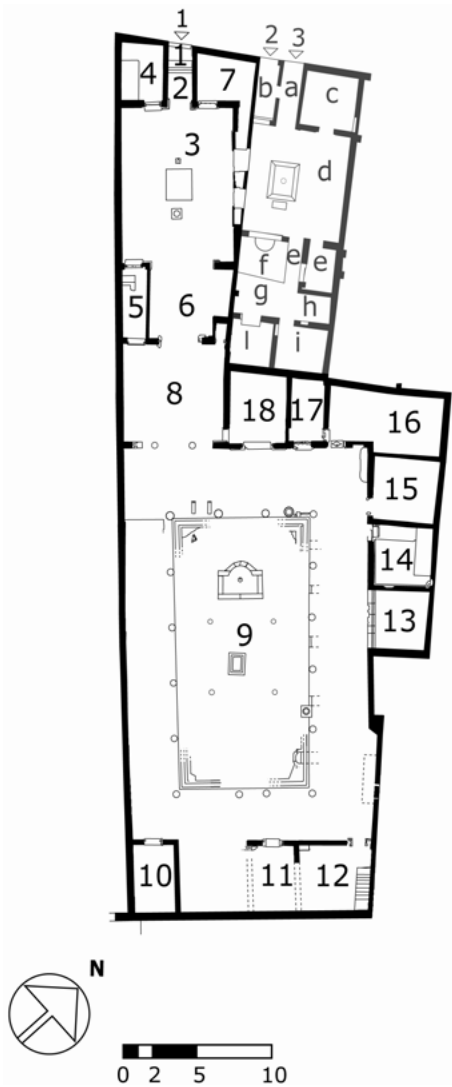
Plan 3: Casa di Giasone (IX 5,18), augusteisch.



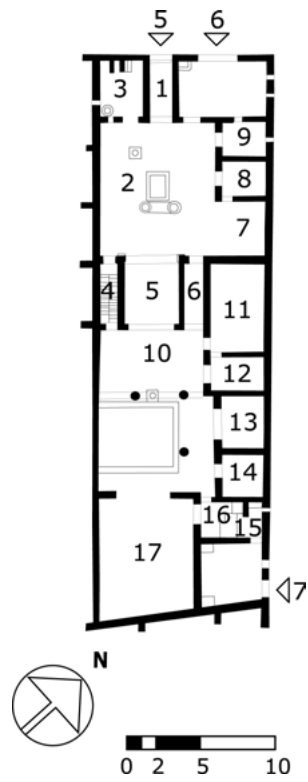
Plan 4: Casa di Marcus Lucretius Fronto (V 4,a), Mitte 1. Jh. n. Chr.



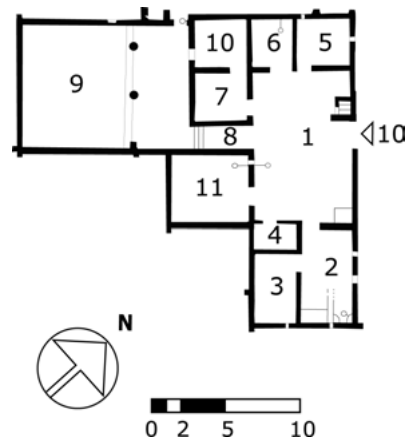
Plan 5: I 4,5.6.25.28 (Casa del Citarista), augusteisch.



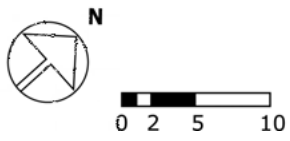
Plan 6: I 7,1 Casa di Paquius Proculus/Cuspius Pansa und Casa di Fabius Amandus (I 7,2.3), augusteisch.



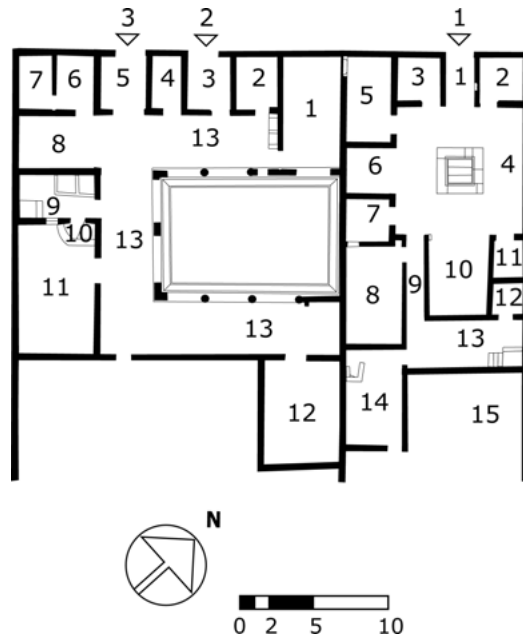
Plan 7: I 9,5 (Casa del Frutteto), augusteisch.



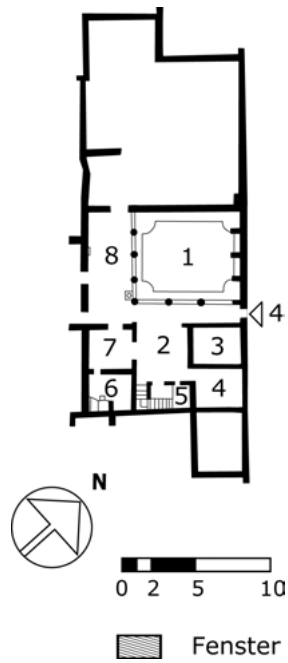
Plan 8: I 9,10, 2. Jh. v. Chr.



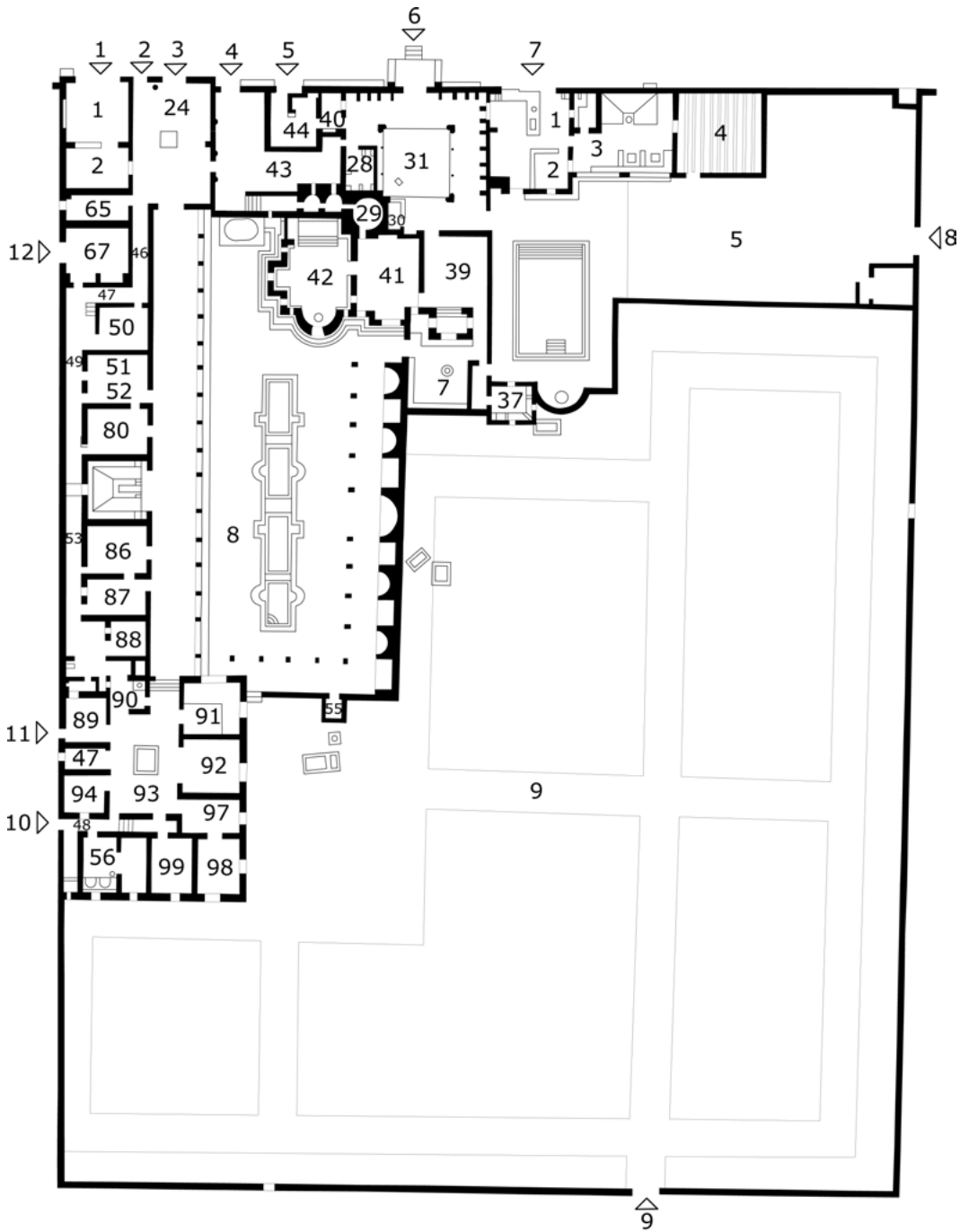
Plan 9: I 10,4 (Casa del Menandro), 2./1.Jh.v. Chr.



Plan 10: I 15,3 (Casa della nave Europa), 2. Jh. v. Chr.

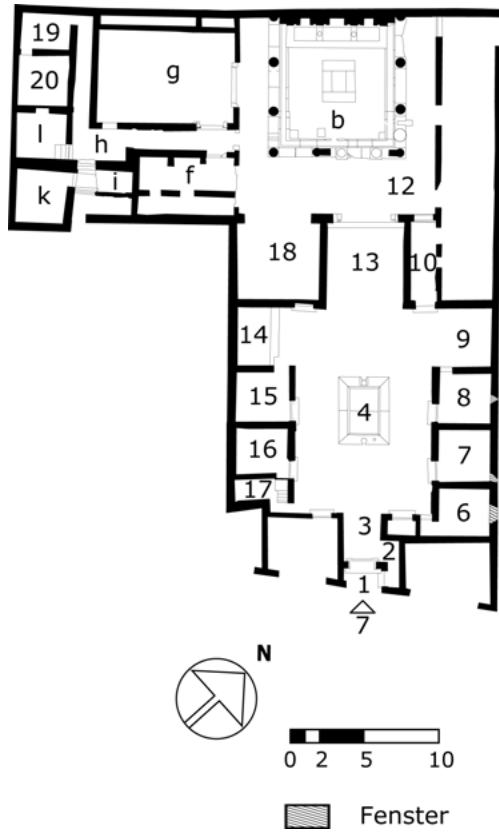


Plan 11: I 17,4 (Casa degli archi), 1. Jh. v. Chr.

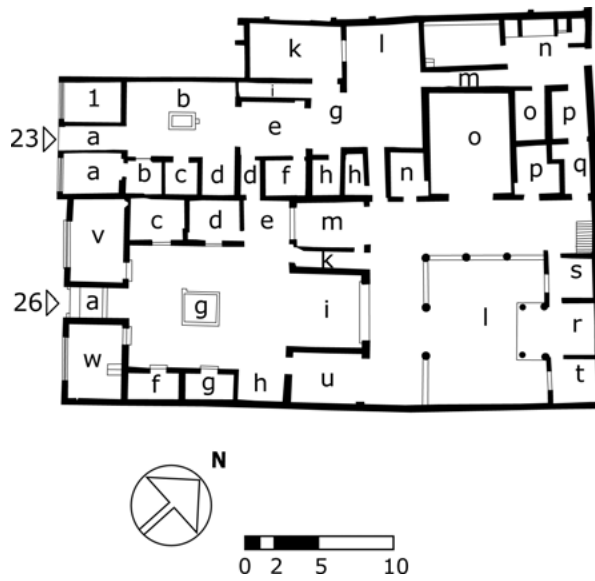


Rekonstruktion unsicher

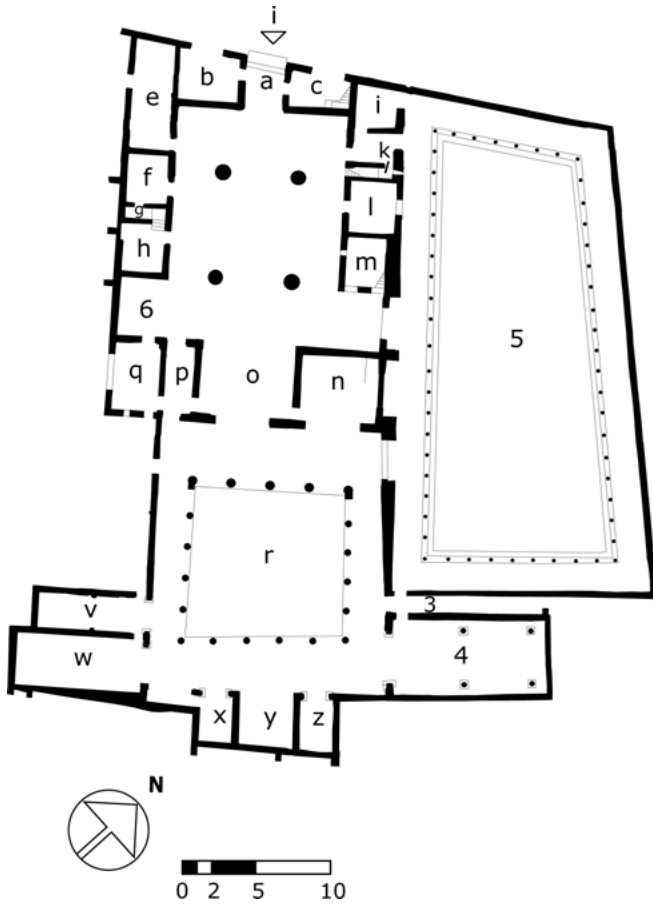
Plan 12: II 4,3 (Villa di Giulia Felice), 1. Jh. v. Chr.



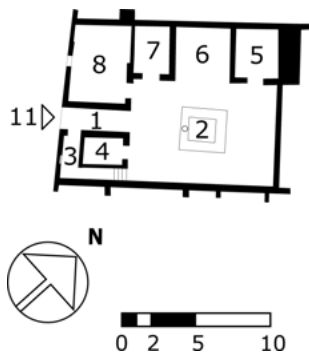
Plan 13: V 1,7 (Casa del Toro), kaiserzeitlich.



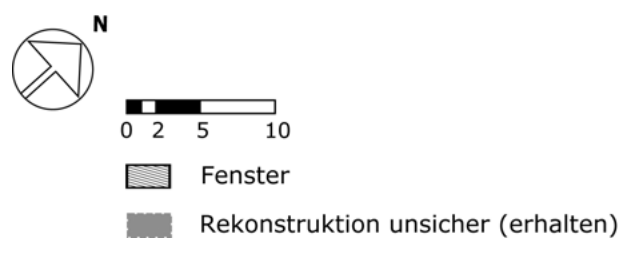
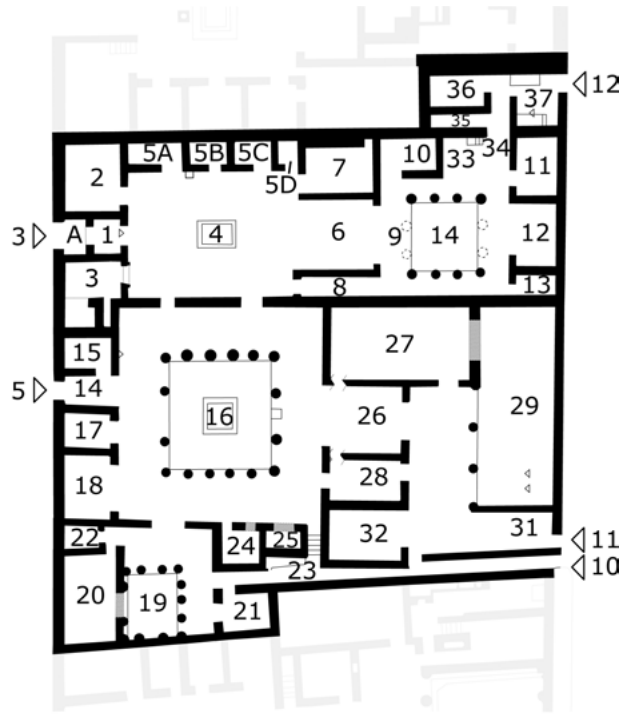
Plan 14: V 1,23.26 (Casa di Caecilius Iucundus), augusteisch.



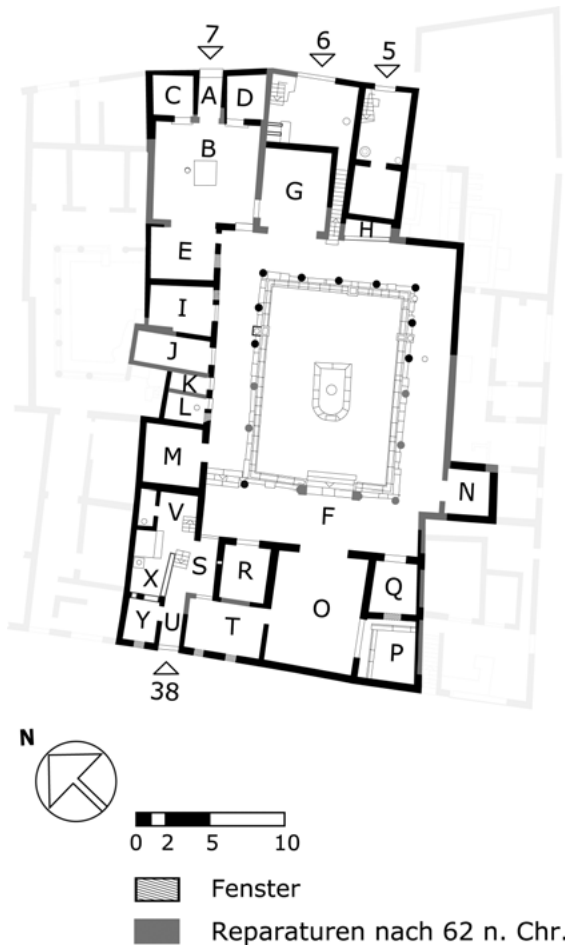
Plan 15: V 2,i (Casa delle nozze d'argento), Mitte 1. Jh. v. Chr.



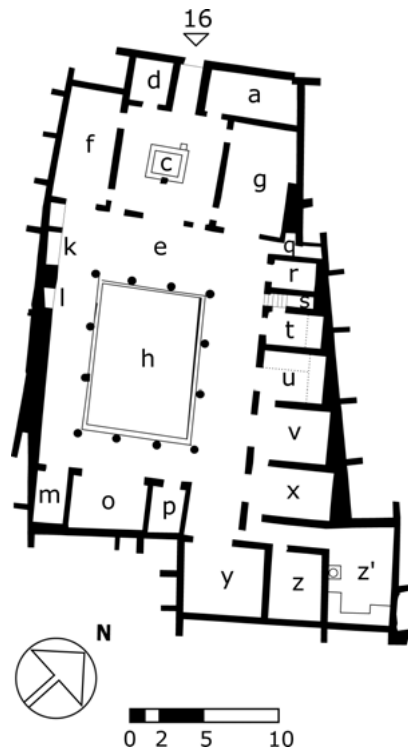
Plan 16: VI 2,11, 2. Jh. v. Chr.



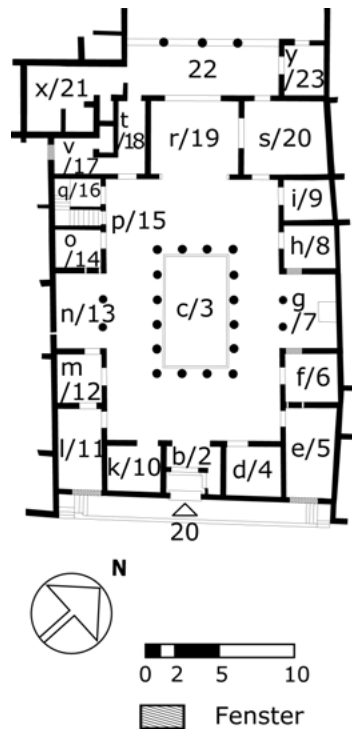
Plan 17: VI 9,3-5 (Casa del Centauro), Ende 2. Jh. v. Chr.



Plan 18: VI 16,7.38 (Casa degli Amorini dorati), augusteisch.



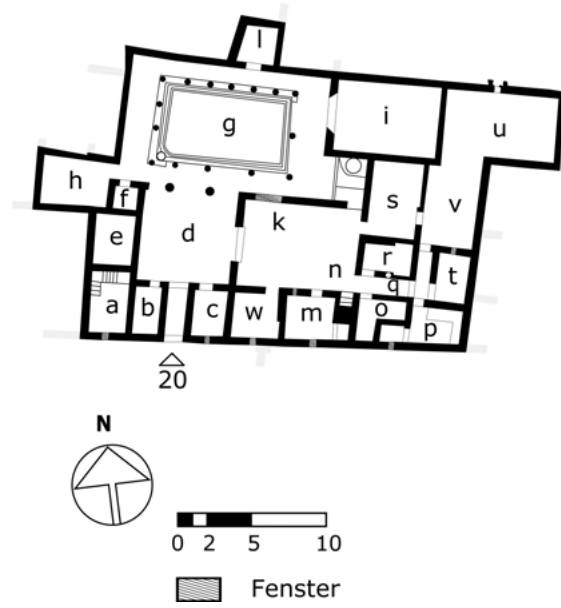
Plan 19: VII 2,16-17 (Casa di Gavius Rufus), Mitte 1. Jh. v. Chr.



Plan 20: IX 1,20 (Casa di Epidius Rufus), 2. Jh. v. Chr.



Plan 21: IX 1,22.29 (Casa di Epidius Sabinus), augusteisch.



Plan 22: IX 7,20 (Casa della Fortuna), augusteisch.

Bibliographie

Antike Autoren

- Ascon. in Milon. Asconius: Commentarii, hrsg. Caesar Giarratano (Rom 1920; Nachdr. Amsterdam 1967)
- Cass. Dio Cassius Dio: Historia Romana cum annotationibus, vol. I–V, hrsg. von Ludwig Dindorf (Lipsiae 1863; 1863; 1864; 1864; 1865)
- Cato agr. Cato: Vom Landbau. Fragmente. Lateinisch – deutsch, hrsg. und übers. von Otto Schönberger²(Düsseldorf 2000)
- Cic. Att. Cicero: Letters to Atticus, vol. I–IV, hrsg. und übers. von David Roy Shackleton Bailey (Cambridge 1999)
- Cic. Att. [Übers.] Cicero: Atticus-Briefe. Lateinisch – deutsch, hrsg. und übers. von Helmut Kasten⁴(Düsseldorf 1990)
- Cic. Lael. Cicero: Laelius de Amicitia, hrsg. und übers. von Robert Combès (Paris 1975)
- Cic. orat. Cicero: De Oratore. Traduzione e commento, hrsg. von Pietro Li Causi, Rosanna Marino, Marco Formisano (Alessandria 2015)
- Cic. Verr. Cicero: Die Reden gegen Verres. In C. Verrem, hrsg., übers. und komm. von Manfred Fuhrmann (Zürich 1995)
- Don. Donatus: Aeli Donati quod fertur Commentum Terenti. Accedunt Evgraphi commentum et Scholia Bemina II, hrsg. und erl. von P. Wessner (Lipsiae 1905)
- Gell. A. Gellius: Les nuits attiques. III, Livres XI–XV, hrsg. und übers. von René Marache (Paris 1989); IV. Livres XVI–XX, hrsg. und übers. von Yvette Julien (Paris 2002)
- Hor. epist. Horatius: Briefe, hrsg., übers. und erl. von Christoph Martin Wieland (Nördlingen 1986)
- Hor. sat. Horatius: Satiren, hrsg., übers. und erl. von Christoph Martin Wieland (Nördlingen 1985)
- Nep. Cornelius Nepos: Vitae, hrsg. und erl. von Eric Otto Winstedt (Oxford 1962)
- Plaut. Aul. Plautus: Aulularia. Goldtopf-Komödie. Lateinisch – deutsch, hrsg. und übers. von Herbert Rädle (Stuttgart 1978)
- Plin. nat. Plinius maior: Naturkunde. Die Steine, Buch XXXVI. Lateinisch – deutsch, hrsg. und übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp (München 1992)
- Quint. inst. Quintilianus: The Institutio Oratoria, vol. I-IV, hrsg. und übers. von Harold Edgeworth Butler (London 1958; 1960; 1959; 1961)
- Prop. Propertius: Elegie, hrsg. und übers. von Giancarlo Giardina (Rom 2005)
- Sall. hist. Sallustius: Werke. Lateinisch – deutsch, hrsg., übers. und erl. von Thorsten Burkard (Darmstadt 2010) 266f.
- Sen. epist. Seneca: Lettres à Lucilius, vol. I–V, hrsg. von François Préchac und übers. von Henri Noblot (Paris 1956; 1947; 1957; 1962; 1964)
- Serv. Aen. Servius: Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Carmina Commentarii I, Aeneidos Librorum I–V Commentarii, hrsg. von Georg Thilo und Hermann Hagen (Hildesheim 1986)
- Serv. ecl. Servius: Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Carmina Commentarii III, Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarii, hrsg. von Georg Thilo – Hermann Hagen (Leipzig 1887; Nachdr. Hildesheim 1961)
- Suet. Suetonius: Vie des douze Césars. I César – Auguste; II Tibère – Caligula – Claude – Néron; III Galba – Othon – Vitellius – Vespaisien – Titus – Domitien, hrsg. und übers. von Henri Ailloud (Paris 1954; 1957; 1957)
- Tert. anim. Tertullianus: De Anima, hrsg. und erl. von J. H. Waszink (Amsterdam 1947)
- Tib. Tibullus und seine Fortsetzer. Lateinisch – deutsch, hrsg., übers. und erl. von Dieter Flach (Darmstadt 2015)
- Varro ling. Varro: On the Latin Language I, 5–7, hrsg. und übers. von Roland Grubb Kent (Cambridge 1938; Nachdr. Cambridge 1958)
- Varro, vita pop. Rom. Varro: Fragmenta omnia quae extant II. De vita populi Romani libri IV, hrsg. Von Marcello Salvatore (Hildesheim 2004)
- Vitr. Vitruvius: Zehn Bücher über Architektur, hrsg., übers. und erl. von Curt Fensterbusch (Darmstadt 1987)

Literatur

- Adam – Varène 2008: J.-P. Adam – P. Varène, *La castellum aquae de Pompéi. Étude architecturale*, RA 45, 2008, 37–72
- Alberti [1435] 2011: L. B. Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hrsg. O. Bätschmann und Chr. Schäublin [1435] (Darmstadt 2011)
- Albiach u. a. 2008: R. Albiach – C. Ballester – I. Escrivà – A. Fernández – E. Huguet – M. Olcina – J. Padín – G. Pascual – L. Pedroni – A. Ribera, *Estudios estratigráficos y geofísicos entre la casa de Ariadna y el Vicolo Storto (VII, 4)*, in: Guzzo – Guidobaldi 2008, 249–264
- Alexander u. a. 1977: C. Alexander – S. Ishikawa – M. Silverstein, *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction* (New York 1977)
- Alföldi 1955: A. Alföldi, *Gewaltherrscher und Theaterkönig. Die Auseinandersetzung einer attischen Ideenprägung mit persischen Repräsentationsformen im politischen Denken und in der Kunst bis zur Schwelle des Mittelalters*, in: K. Weitzmann (Hrsg.), *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.* (Princeton 1955) 15–55
- Alföldi 1973: A. Alföldi, *Die zwei Lorbeerbäume des Augustus* (Bonn 1973)
- Allison 1992: P. Allison, *The Relationship between Wall-Decoration and Room-Type in Pompeian Houses. A Case Study of the Casa della Caccia Antica*, JRA 5, 1992, 235–249
- Allison 1994: P. M. Allison, *The Distribution of Pompeian House Contents and Its Significance I* (Ann Arbor 1994)
- Allison 1997: P. M. Allison, *Artefact Distribution and Spatial Function in Pompeian Houses*, in: Rawson – Weaver 1997, 321–354
- Allison 2004: P. M. Allison, *Pompeian Households. An Analysis of the Material Culture* (Los Angeles 2004)
- Allison 2006: P. M. Allison, *The Insula of the Menander at Pompeii III. The Finds, a Contextual Study* (Oxford 2006)
- Allroggen-Bedel 1976: A. Allroggen-Bedel, *Die Malereien aus dem Haus Insula occidentalis*, 10, *CronPomp* 2, 1976, 144–183
- Allroggen-Bedel 1993: A. Allroggen-Bedel, *Die ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘ als Problem der Wandmalereiforschung*, in: Moormann 1993, 145–153
- Allroggen-Bedel 2008: A. Allroggen-Bedel, *Megalographien in der römisch-kampanischen Wandmalerei. Überlegungen zu ihrer Interpretation*, BJB 208, 2008, 29–44
- Allroggen-Bedel 2014: A. Allroggen-Bedel, *Zeitstil und Lokalstil. Überlegungen zur Methodik*, in: N. Zimmermann (Hrsg.), *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA, 13.–17. September 2010 in Ephesos (Wien 2014)* 41–53
- Anderson 1987: M. L. Anderson, *The Portrait Medallions of the Imperial Villa at Boscotrecase*, AJA 91,1, 1987, 127–135
- Anderson 1987/88: M. L. Anderson, *Pompeian Frescoes in the Metropolitan Museum of Art*, *BMetrMus* 45.3, 1987/88, 1–56
- Anderson – Robinson 2018: M. A. Anderson – D. Robinson, *House of the Surgeon, Pompeii. Excavations in the Casa del Chirurgo (VI 1, 9-10.23)* (Oxford 2018)
- Anderson – Robinson 2018a: M. A. Anderson – D. Robinson, *Digging the Casa del Chirurgo*, in: Anderson – Robinson 2018, 48–60
- Anderson – Robinson 2018b: M. A. Anderson – D. Robinson, *The Stratigraphic and Structural Sequence of the Casa del Chirurgo*, in: Anderson – Robinson 2018, 61–122
- Andersson 1990: E. B. Andersson, *Fountains and the Roman Dwelling. Casa del Torello in Pompeii*, JdI 105, 1990, 207–236
- Andrae 1973: B. Andrae, *Römische Kunst* (Freiburg 1973)
- Andrae – Kyrieleis 1975: B. Andrae – H. Kyrieleis (Hrsg.), *Neue Forschungen in Pompeii und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten. Internationales Kolloquium Essen 11.–14. Juni 1973* (Recklinghausen 1975)
- Andrae 2003: B. Andrae, *Antike Bildmosaiken* (Mainz 2003)
- Andreou 1988: A. Andreou, *Griechische Wanddekorationen* (Diss. Johannes Gutenberg-Universität Mainz 1988)
- de Angelis – Muth 1999: F. de Angelis – S. Muth (Hrsg.), *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt. Symposium, Rom 19.–20. Februar 1998, Palilia 6* (Wiesbaden 1999)
- de Angelis u. a. 2012: F. de Angelis – J.-A. Dickmann – F. Pirson – R. von den Hoff (Hrsg.), *Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der ‚arte plebea‘ bis heute. Internationales Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstags von Paul Zanker, Rom Villa Massimo, 8.–9. Juni 2007, Palilia 27* (Wiesbaden 2012)
- de Angelis u. a. 2012a: F. de Angelis – J.-A. Dickmann – F. Pirson – R. von den Hoff, *Einführung. ‚Arte plebea‘ – Standortbestimmungen in der Diskussion*, in: de Angelis u. a. 2012, 7–14
- Anguissola 2010: A. Anguissola, *Intimità a Pompei. Riservatezza, condivisione e prestigio negli ambienti ad alcova di Pompei* (Berlin 2010)
- Anguissola 2012: A. Anguissola, *The Dynamics of Seclusion. Observations on the Casa del Labirinto and the Casa degli Amorini Dorati at Pompeii*, in: A. Anguissola (Hrsg.), *Privata Luxuria. Towards an Archaeology of Intimacy:*

- Pompeii and Beyond. International Workshop, Center for Advanced Studies, LMU München (24–25 March 2011) (München 2012) 31–47
- Anniboletti 2008: L. Anniboletti, Aspetti di culto domestico di epoca tardo-sannitica: i sacelli sulle facciate di abitazioni pompeiane, in: Guzzo – Guidobaldi 2008, 209–222
- Antonini 1977: R. Antonini, Iscrizioni oscche pompeiane, *StEtr* 45, 1977, 317–340
- Aoyagi 1977: M. Aoyagi, La Casa della nave Europa a Pompei (Tokio 1977)
- Aoyagi – Pappalardo 2006: M. Aoyagi – U. Pappalardo (Hrsg.), Pompei. (Regiones VI-VII). *Insula Occidentalis* (Neapel 2006)
- Aoyagi – Pappalardo 2006a: M. Aoyagi – U. Pappalardo, Introduzione, in: Aoyagi – Pappalardo 2006, 11–31
- Appadurai 1990: A. Appadurai, Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy, *Theory, Culture & Society* 7, 1990, 295–310
- Ascherl 2002: J. Ascherl, Das Licht in der pompejanischen Wandmalerei. Der II. Stil (Regensburg 2002)
- Assmann 1986: A. Assmann, ‚Opting in‘ und ‚Opting out‘. Konformität und Individualität in den poetologischen Debatten der englischen Aufklärung, in: H. U. Gumbrecht – K. L. Schneider (Hrsg.), *Stil. Geschichte und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements* (Frankfurt 1986) 127–143
- Augris 2017: B. Augris, Le corps transporté. À propos des figures en apesanteur dans la peinture pompéienne, in: Mols – Moormann 2017, 89–94
- Avellino 1841: F. M. Avellino, Ragguaglio de' lavori della Reale Accademia Ercolanese per l'anno 1840, *Annali Civili del Regno delle Due Sicilie* 27, 52, 1841, 52–61
- Bablitz 2015: L. Bablitz, Bringing the Law Home. The Roman House as a Courtroom, in: Tuori – Nissin 2015, 63–76
- Bablitz 2016: L. Bablitz, Roman Courts and Private Arbitration, in: P. J. du Plessis – C. Ando – K. Tuori (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Roman Law and Society* (Oxford 2016) 234–244
- Bacchetta 2006: A. Bacchetta, Oscilla. Rilievi sospesi di età romana (Mailand 2006)
- Badel 2007: C. Badel, L'audience chez les sénateurs, in: J.-P. Caillet – M. Sot (Hrsg.), *L'audience. Rituels et cadres spatiaux dans l'Antiquité et le haut Moyen Age* (Paris 2007) 141–164
- Badian 1958: E. Badian, *Foreign Clientelae* (264–70 B. C.) (Oxford 1958)
- Balch 2008: D. L. Balch, *Roman Domestic Art and Early Christian Churches* (Tübingen 2008)
- Baldassarre 2009: I. Baldassarre, La pittura nell'età di Augusto, in: Patrasso colonia di Augusto e trasformazioni culturali, politiche ed economiche della Provincia di Acaia agli inizi dell'età imperiale romana. *Atti del Convegno internazionale, Patrasso 23–24 marzo 2006* (Athen 2009) 79–93
- Baldassarre 2012: I. Baldassarre, Arte plebea. Una definizione ancora valida?, in: de Angelis u. a. 2012, 17–26
- Balsdon 1969: J. P. V. D. Balsdon, *Life and Leisure in Ancient Rome* (London 1969)
- Bandmann 1958/1959: G. Bandmann, Ikonologie des Ornaments und der Dekoration, *Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 4, 1958–1959, 232–258
- Barbet 1968: A. Barbet, *Peintures de Second style 'schématique' en Gaule et dans l'Empire romain*, *Gallia* 26, 1968, 145–176
- Barbet 2009: A. Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens* ²(Paris 2009)
- Baronio 2017: P. Baronio, La percezione degli spazi e delle decorazioni parietali nell'edilizia residenziale a Pompei. L'esempio della Casa del Centenario (IX 8, 3-6), in: Mols – Moormann 2017, 301–306
- Barrett 2019: C. E. Barrett, *Domesticating Empire. Egyptian Landscapes in Pompeian Gardens* (Oxford 2019)
- Bartman 1988: E. Bartman, Decor and Duplicatio. Pendants in Roman Sculptural Display, *AJA* 92, 1988, 211–225
- Bartman 1991: E. Bartman, *Sculptural Collecting and Display in the Private Realm*, in: Gazda 1991, 71–88
- Bartman 1992: E. Bartman, *Ancient Sculptural Copies in Miniature* (Leiden 1992)
- Bassani 2008: M. Bassani, *Sacraria. Ambienti e piccoli edifici per il culto domestico in area vesuviana*, *Antenor Quaderni* 9 (Rom 2008)
- Bastet 1975: F. L. Bastet, *Forschungen im Hause des M. Lucretius Fronto*, in: Andreae – Kyrieleis 1975, 193–197
- Bastet – de Vos 1979: F. L. Bastet – M. de Vos, *Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano* (Den Haag 1979)
- Bauer 1962: H. Bauer, *Rocaille: Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs* (Berlin 1962)
- Beard 2008: M. Beard, *Art Collections on the Bay of Naples*, in: Mattusch 2008, 71–83
- Befani u. a. 2011: V. Befani – L. Anniboletti – M. Antolini, Decorazioni di primo stile nella Domus VI 2, 14 e nella Casa del Marinaio (VII 15, 1-2). Recenti acquisizioni, in: La Torre – Torelli 2011, 459–471
- Bering – Rooch 2008: K. Bering – A. Rooch, *Gestaltung – Wahrnehmung – Wirklichkeitskonstruktion*, Bd. 1 (Oberhausen 2008)
- Beyer 2008: V. Beyer, *Rahmenbestimmungen. Funktionen von Rahmen bei Goya, Velásquez, van Eyck und Degas* (München 2008)
- Beyer u. a. 2018: A. Beyer – H. Bredekamp – U. Fleckner – G. Wolf (Hrsg.), *Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie* (Berlin 2018)
- Beyer – Spieß 2012: V. Beyer – Chr. Spies, Einleitung. Ornamente und ornamentale Modi des Bildes, in: V. Beyer – Chr. Spies (Hrsg.), *Ornament. Motiv – Modus – Bild* (München 2012) 13–23

- Baudy 1987: D. Baudy, *Strenarum commercium. Über Geschenke und Glückwünsche zum römischen Neujahrsfest*, *RhM* 130, 1987, 1–28
- Baxandall 2013: M. Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance* (Berlin 2013)
- Beck, in Vorbereitung: C. Beck, *Die Insula IX,5 in Pompeji* (Diss. Christian-Albrechts-Universität Kiel, in Vorbereitung)
- Bek 1980: L. Bek, *Towards Paradise on Earth. Modern Space Conception in Architecture. A Creation of Renaissance Humanism*, *AnalRom Suppl.* 9 (Odense 1980)
- Bell – Hansen 2008: S. Bell – I. L. Hansen (Hrsg.), *Role Models in the Roman World* (Ann Arbor 2008)
- Benedetti 2006: C. Benedetti, *Parte III. La casa VI 10, 6*, in: Coarelli – Pesando 2006, 119–160
- Berger 1998: J. Berger, *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt* (Reinbek 1998)
- Bergmann 1991: B. Bergmann, *Painted Perspectives of a Villa Visit. Landscape as Status and Metaphor*, in: Gazda 1991, 49–70
- Bergmann 1994: B. Bergmann, *The Roman House as Memory Theatre. The House of the Tragic Poet in Pompeii*, *ArtB* 76, 1994, 225–256
- Bergmann 1995: B. Bergmann, *Greek Masterpieces and Roman Recreative Fictions*, *HarvStClPhil* 97, 1995, 79–120
- Bergmann 1996: B. Bergmann, *The Pregnant Moment. Tragic Wives in the Roman Interior*, in: N. Kampen – B. Bergmann (Hrsg.), *Sexuality in Ancient Art. Near East, Egypt, Greece, and Italy* (Cambridge 1996) 199–218
- Bergmann 1999: B. Bergmann, *Rhythms of Recognition. Mythological Encounters in Roman Landscape Painting*, in: de Angelis – Muth 1999, 81–107
- Bergmann 2002: B. Bergmann, *Playing with Boundaries: Painted Architecture in Roman Interiors*, in: C. Anderson (Hrsg.), *The Built Surface, vol. 1. Architecture and the Pictorial Arts from Antiquity to the Enlightenment* (Aldershot 2002) 15–46
- Bergmann 2008: M. Bergmann, *Zu den Tempelfassaden im Eingang der Casa del Fauno*, in: F. Pirson – U. Wulf-Rheidt (Hrsg.), *Austausch und Inspiration. Kulturkontakt als Impuls architektonischer Innovation. Kolloquium vom 28.–30. April 2006 in Berlin anlässlich des 65. Geburtstages von Adolf Hoffmann* (Mainz 2008) 113–130
- Bergmann 2008a: B. Bergmann, *Staging the Supernatural: Interior Gardens of Pompeian Houses*, in: Mattusch 2008, 53–69
- Bergmann 2014: B. Bergmann, *The Concept of Boundary in the Roman Garden*, in: Coleman 2014, 245–289
- Bergmann 2014a: B. Bergmann, *Blick und Betrachter. Das Bildprogramm der Casa del Citarista*, in: Sampaolo – Hoffmann 2014, 72–83
- Bergmann 2018: B. Bergmann, *Art Face Value. Painted Ladies on Pompeian Walls*, in: Longfellow – Perry 2018, 142–165
- Bergmann 2018a: B. Bergmann, *Frescoes in Roman Gardens*, in: Jashemski u. a. 2018, 278–316
- Berry 1997: J. Berry, *Household Artefacts. Towards a Re-Interpretation of Roman Domestic Space*, in: Laurence – Wallace-Hadrill 1997, 183–195
- Beyen 1928: H. G. Beyen, *Über Stilleben aus Pompeji und Herculaneum* (Diss. Universität Utrecht 1928)
- Beyen 1938: H. G. Beyen, *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil I* (Den Haag 1938)
- Beyen 1960: H. G. Beyen, *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil II 1* (Den Haag 1960)
- Bianchi Bandinelli 1941: R. Bianchi Bandinelli, *Tradizione ellenistica e gusto romano nella pittura pompeiana*, *CrDA* 6, 1941, 3–31
- Bielfeldt 2018: R. Bielfeldt, *Candelabrus and Trimalchio. Embodied Histories of Roman Lampstands and their Slaves*, *Art History* 41.3, 2018, 420–443
- Bigi 2012: F. Bigi, *I capitelli cubici. Una nuova tipologia tutta pompeiana?*, *Vesuviana* 4, 2012, 87–110
- Binder 2016: B. Binder, *Gefühlsräume und Raumgefühle. Stadtanthropologische Perspektiven auf Konstellationen von Räumen und Emotionen/Affekten*, in: Haug – Kreuz 2016, 29–51
- Blake 1930: M. E. Blake, *The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire*, *MemAmAc* 8, 1930, 7–159
- von Blanckenhagen 1942: H. P. von Blanckenhagen, *Elemente der römischen Kunst am Beispiel des Flavischen Stils*, in: H. Berve (Hrsg.), *Das Neue Bild der Antike II* (Leipzig 1942) 310–341
- von Blanckenhagen – Alexander 1962: P. H. von Blanckenhagen – C. Alexander, *The Paintings from Boscotrecase* (Heidelberg 1962)
- von Blanckenhagen – Alexander 1990: P. H. von Blanckenhagen – C. Alexander, *The Augustan Villa at Boscotrecase*, *RM ErgH.* 6 (Mainz 1990)
- Bodel 2008: J. Bodel, *Cicero's Minerva, Penates, and the Mother of the Lares. An Outline of Roman Domestic Religion*, in: J. Bodel – S. M. Olyan (Hrsg.), *Household and Family Religion in Antiquity* (Malden 2008) 248–275
- Boehm 1969: G. Boehm, *Studien zur Perspektive. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit* (Heidelberg 1969)
- Boehm 1978: G. Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in: H. G. Gadamer – G. Boehm (Hrsg.), *Die Hermeneutik und die Wissenschaften* (Frankfurt 1978) 444–471
- Böhme 1995: G. Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik* (Frankfurt a. M. 1995)

- Böhme 2005: G. Böhme, Atmosphäre als Manipulative im Dritten Reich, in: J. A. Schmidt – R. Jammers (Hrsg.), Atmosphäre – Kommunikationsmedium der gebauten Umwelt. Symposium am 15. Juli 2004 in Gelsenkirchen, Jahrbuch Essener Forum Baukommunikation 2005 (Essen 2005) 14–24
- Böhme 2006: G. Böhme, Architektur und Atmosphäre (München 2006)
- Böhme 2016: G. Böhme, Ästhetischer Kapitalismus (Berlin 2016)
- Bonifacio 1997: R. Bonifacio, Ritratti romani da Pompei (Rom 1997)
- Bonucci 1835: C. Bonucci, Regno di Napoli, Bdl 1835, 127–130
- Borbein 1975: A. Borbein, Zur Deutung von Scherwand und Durchblick auf den Wandgemälden des Zweiten Pompejanischen Stils, in: Andreae – Kyrieleis 1975, 61–70
- Borg 2015: B. Borg (Hrsg.), A Companion to Roman Art (Chichester 2015)
- Boschung 2017: D. Boschung, Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien (Paderborn 2017)
- Bourdieu 1979: P. Bourdieu, La distinction. Critique sociale du jugement (Paris 1979)
- Boyce 1937: G. Boyce, Corpus of the Lararia of Pompeii, MemAmAc 14, 1937, 5–112
- Bragantini 1995: I. Bragantini, Problemi di pittura romana, AlONArch 2, 1995, 175–197
- Bragantini 2010: I. Bragantini, Tra Ercolano e Pompei, Il sistema decorativo della casa, in: L. Chioffi (Hrsg.), Il Mediterraneo e la Storia, Napoli 4–5 dicembre 2008 (Neapel 2010) 281–298
- Bragantini 2014: I. Bragantini, Roman Painting in the Republic and Early Empire, in: J. J. Pollitt (Hrsg.), The Cambridge History of Painting in the Classical World (New York 2014) 302–369
- Bragantini 2017: I. Bragantini, Illustrare: Pittura e temi mitici, in: Osanna – Rescigno 2017, 280–284
- Brandl 2016: A. Brandl, Räumlichkeit als Stadterfahrung. Ein städtebautheoretischer Blick, in: Haug – Kreuz 2016, 7–28
- Bravi 2014: A. Bravi, Griechische Kunstwerke im politischen Leben Roms und Konstantinopels (Berlin 2014)
- Bredenkamp 2010: H. Bredenkamp, Theorie des Bildakts (Berlin 2010)
- Brem 2000: H. Brem, Das Peristylhaus 1 von Iaitas. Wand- und Bodendekorationen, Studia Ietina 7 (Lausanne 2000)
- Brendel 1979: O. J. Brendel, Prolegomena to the Study of Roman Art (New Haven 1979)
- Brennan 2004: T. Brennan, The Transmission of Affect (Ithaca 2004)
- Brilliant 1984: R. Brilliant, Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art (Ithaca 1984)
- Brothers 1996: A. J. Brothers, Urban Housing, in: I. M. Barton (Hrsg.), Roman Domestic Buildings (Exeter 1996) 33–63
- Brun 2008: J. P. Brun, Uno stile zero? Andron e decorazione pittorica anteriore al primo stile nell'Insula I 5 di Pompei, in: Guzzo – Guidobaldi 2008, 61–70
- Bruneau 1972: P. Bruneau, Les Mosaïques, Exploration Archéologique de Délos faite par l'École Française d'Athènes 29 (Paris 1972)
- Bruno 1969: V. J. Bruno, Antecedents of the Pompeian First Style, AJA 73, 1969, 305–317
- Brunsting 1975: H. Brunsting, Forschungen im Garten des M. Lucretius Fronto, in: Andreae – Kyrieleis 1975, 198–204
- Bryson 1991: N. Bryson, Semiology and Visual Interpretation, in: N. Bryson – M. A. Holly – K. Moxey (Hrsg.), Visual Theory: Painting and Interpretation (Cambridge 1991) 61–73
- Busen – Haug, in Vorbereitung: T. Busen – A. Haug, Die Insula der Citarista (I,4). Architektur und Decor (in Vorbereitung)
- Busse 2012: D. Busse, Frame-Semantik. Ein Kompendium (Berlin 2012)
- Cain 1985: H.-U. Cain, Römische Marmorkandelaber (Mainz 1985)
- Campbell 1995: C. Campbell, Conspicuous Confusion? A Critique of Veblen's Theory of Conspicuous Consumption, Sociological Theory 13.1, 1995, 37–47
- Campbell 2015: V. L. Campbell, The Tombs of Pompeii. Organization, Space, and Society (New York 2015)
- Carletti 2001: M. G. Carletti, Opus signinum e cocchiepesto. Alcune osservazioni terminologiche, in: A. Paribeni (Hrsg.), Atti del VII Colloquio AISCOM, Pompei, 22–25 marzo 2000 (Ravenna 2001) 183–197
- Cassetta 2011: R. Cassetta, Un raro fregio figurato di I stile dalla Casa del Naviglio (VI 10, 11) di Pompei, in: La Torre – Torelli 2011, 473–479
- Cassetta – Costantino 2006: R. Cassetta – C. Costantino, Parte V. La Casa del Naviglio (VI, 10,11) e le botteghe VI, 10,10 e VI, 10,12, in: Coarelli – Pesando 2006, 243–333
- Cassetta – Costantino 2008: R. Cassetta – C. Costantino, Vivere sulle mura. Il caso dell'Insula Occidentalis di Pompei, in: Guzzo – Guidobaldi 2008, 197–208
- Castiglione Morelli u. a. 2015: V. Castiglione Morelli – E. De Carolis – C. R. Salerno (Hrsg.), Caio Giulio Polibio. Storie di un cittadino pompeiano (Neapel 2015)
- Castrén 1975: P. Castrén, Ordo populusque Pompeianus. Polity and Society in Roman Pompeii (Rom 1975)
- Castrén u. a. 2008: P. Castrén – R. Berg – A. Tammisto – E.-M. Viitanen, In the Heart of Pompeii. Archaeological Studies in the Casa di Marco Lucrezio (IX,3,5.24), in: Guzzo – Guidobaldi 2008, 331–340
- Cavassa – Delamare – Repoux 2010: L. Cavassa – F. Delamare – M. Repoux, La fabrication du bleu égyptien dans les Champs Phlégréens (Campanie, Italie) durant le 1er siècle de notre ère, in: P. Chardron-Picault (Hrsg.), Aspects

- de l'artisanat en milieu urbain: Gaule et Occident romain. Actes du colloque international d'Autun, 20–22 septembre 2007 (Dijon 2010) 235–249
- Clarulli Irelli u. a. 1990: G. Cerulli Irelli – M. Aoyagi – S. de Caro – U. Pappalardo (Hrsg.), *Pompejanische Wandmalerei* (Stuttgart 1990)
- Ciardiello 2006: R. Ciardiello, VI 17 Insula Occidentalis 42. Casa del Bracciale d'Oro, in: Aoyagi – Pappalardo 2006, 69–256
- Cicirelli 2017: C. Cicirelli (Hrsg.), *Restauri a Pompei. Dalle case di Championnet alla domus dei mosaici geometrici* (Neapel 2017)
- Clarke 1979: J. R. Clarke, *Roman Black-and-White Figural Mosaics* (New York 1979)
- Clarke 1982: J. R. Clarke, *The Origins of Black-and-White Mosaics in the Region Destroyed by Vesuvius*, in: *La regione sotterrata dal Vesuvio. Studi e prospettive. Atti del Convegno internazionale 11–15 novembre 1979* (Neapel 1982) 661–688
- Clarke 1991: J. R. Clarke, *The Houses of Roman Italy, 100 B.C.–A.D. 250. Ritual, Space, and Decoration* (Berkeley 1991)
- Clarke 2003: 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 2003)
- Clarke 2008: J. R. Clarke, *The Philological, the Folkloric, and the Site-Specific: Three Models for Decoding Classical Visual Representations*, in: Bell – Hansen 2008, 301–316
- Coarelli 2009: F. Coarelli, *Avant-propos*, in: Barbet 2009, 7f.
- Coarelli 1983: F. Coarelli, *Architettura sacra e architettura privata nella tarda repubblica*, in: *Architecture et société. De l'archaïsme grec à la fin de la République romaine. Actes du Colloque international organisé par le Centre national de la recherche scientifique et l'École française de Rome, 2–4 décembre 1980* (Paris 1983) 191–217
- Coarelli – Pesando 2006: F. Coarelli – F. Pesando (Hrsg.), *Rileggere Pompei 1. L'insula 10 della Regio VI*, *Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei* 12 (Rom 2006)
- Cocco 1975: M. Cocco, *I capitelli corinzio-italici e a sofà di Pompei*, in: *Andreae – Kyrieleis 1975*, 155–160
- Coco 1981: T. M. Coco, *La prima documentazione fotografica di Pompei*, in: *Pompei 1748–1980. I tempi della documentazione. Foro Romano – Curia Senatus – Luglio–Settembre 1981. Pompei, Antiquarium, Ottobre 1981. Ausstellungskatalog Rom* (Rom 1981) 49–56
- Cohen 1997: A. Cohen, *The Alexander Mosaic. Stories of Victory and Defeat* (Cambridge 1997)
- Cohon 1984: R. H. Cohon, *Greek and Roman Stone Table Supports with Decorative Reliefs* (Diss. New York University 1984)
- Coleman 2014: K. Coleman (Hrsg.), *Le jardin dans l'antiquité* (Vandœuvres 2014)
- Coralini 2001: A. Coralini, *I pavimenti della Casa del Centenario a Pompei (IX 8, 3.6.A). I temi figurativi*, in: A. Paribeni (Hrsg.), *Atti del VII Colloquio AISCOM, Pompei, 22–25 marzo 2000* (Ravenna 2001) 45–60
- Coralini 2000: A. Coralini, *Ercole e Onfale nella pittura pompeiana. Problemi di identificazione*, *Ocnus* 8, 2000, 69–92
- Coralini 2017: A. Coralini (Hrsg.), *Pompei. Insula IX 8. Vecchi e nuovi scavi (1879–)* (Bologna 2017)
- Corswandt 1982: I. Corswandt, *Oscilla. Untersuchungen zu einer römischen Reliefgattung* (Berlin 1982)
- Cova 2013: E. Cova, *Cupboards, Closets, and Shelves. Storage in the Pompeian House*, *Phoenix* 67, 2013, 373–391
- Cova 2015: E. Cova, *Stasis and Change in Roman Domestic Space. The Alae of Pompeii's Regio VI*, *AJA* 119, 2015, 69–102
- Crary 2002: J. Crary, *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur* (Frankfurt a. M. 2002)
- Croisille 1965: J. M. Croisille, *Les natures mortes campaniennes. Répertoire descriptif des peintures de nature morte du Musée national de Naples, de Pompéi, Herculaneum et Stabies*, *Collection Latomus* 76 (Brüssel 1965)
- Croisille 2005: J. M. Croisille, *La peinture murale* (Paris 2005)
- Croisille 2010: J. M. Croisille, *Paysages dans la peinture romaine. Aux origines d'un genre pictural* (Paris 2010)
- Curtius 1929: L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis. Eine Einführung in ihr Verständnis* (Leipzig 1929)
- D'Ambrosio – Borriello 1990: A. D'Ambrosio – M. R. Borriello, *Le terrecotte figurate di Pompei* (Rom 1990)
- D'Ambrosio – Borriello 2001: A. D'Ambrosio – M. R. Borriello, *Arule e bruciapropumi fittili da Pompei* (Neapel 2001)
- Daszewski 1977: W. A. Daszewski, *La mosaïque de Thésée. Études sur les mosaïques avec représentations du labyrinthe, de Thésée et du Minotaure, Nea Paphos 2* (Warschau 1977)
- Daszewski 1994: W. A. Daszewski, *Dionysos or Eros? An Animal-Rider on a Lamp from Marina el-Alamein*, in: M.-O. Jentel (Hrsg.), *Tranquillitas. Mélanges en l'honneur de Tran Tam Tinh* (Québec 1994) 131–141
- Dardenay 2010: A. Dardenay, *Rez. zu Sauron 2007*, *AntCl* 79, 2010, 795–798
- D'Auria 2010: D. D'Auria, *La Casa del Granduca Michele (VI, 5, 5-6)*, in: Pesando 2010, 41–54
- D'Auria 2011: D. D'Auria, *La Protocasa del Granduca Michele (VI, 5, 5). Funzionalità degli ambienti, tipologie edilizie e decorazioni parietali*, in: La Torre – Torelli 2011, 447–458
- D'Auria 2014: D. D'Auria, *Gli apparati decorativi delle case di livello medio a Pompei in età ellenistica*, in: N. Zimmermann (Hrsg.), *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA, 13.–17. September 2010 in Ephesos* (Wien 2014) 55–62
- Dawson 1965: C. M. Dawson, *Romano-Campanian Mythological Landscape Painting* (Rom 1965)
- De Albentiis 1990: E. D. De Albentiis, *La Casa dei Romani* (Mailand 1990)

- De Albentis 2007/2008: E. D. De Albentis, La tipologia delle abitazioni romane. Una visione diacronica, *AnMurcia* 23/24, 2007/2008, 13–74
- De Carolis 1992: E. De Carolis, La pittura di giardino a Ercolano e Pompei, in: *Mostra Domus 1992*, 29–37
- De Carolis 2010: E. De Carolis, Ambienti triclinari e pittura dionisiaca a Pompei, in: G. Di Pasquale (Hrsg.), *Vinum nostrum. Arte, scienza e miti del vino nelle civiltà del Mediterraneo antico. Ausstellungskatalog Florenz, Museo degli Argenti, Palazzo Pitti 2011* (Florenz 2010) 202–207
- De Carolis 2017: E. De Carolis, Arredi fissi marmorei nelle case pompeiane, in: C. Capaldi – C. Gasparri (Hrsg.), *Complessi monumentali e arredo scultoreo nella Regio I Latium et Campania. Nuove scoperte e proposte di lettura in contesto. Atti del Convegno internazionale, Napoli, 5 e 6 dicembre 2013 (Neapel 2017)* 253–260
- De Franciscis 1951: A. De Franciscis, Il ritratto romano a Pompei (Neapel 1951)
- Deinsberger-Deinsweger 2018: H. Deinsberger-Deinsweger, Städtische Wohnbauformen, in: A. Jüttemann (Hrsg.), *Stadtpsychologie. Handbuch als Planungsgrundlage* (Lengerich 2018) 57–79
- Deleuze 1987: G. Deleuze, Foucault (Frankfurt a. M. 1987)
- Della Corte 1954: M. Della Corte, Case ed abitanti di Pompei ²(Rom 1954)
- Demauro 2017: T. Demauro, Un nuovo mondo, in: M. Osanna – C. Rescigno (Hrsg.), *Pompei e i Greci* (Mailand 2017) 166–176
- De Simone 2006: G. F. De Simone, VI 17 Insula Occidentalis 41, in: Aoyagi – Pappalardo 2006, 43–67
- Dexter 1979: C. E. Dexter, The Casa di L. Cecilio Giocondo in Pompeii (Ann Arbor 1979)
- Dickmann 1999: J.-A. Dickmann, Domus frequentata. Anspruchsvolles Wohnen im pompejanischen Stadthaus, *Studien zur antiken Stadt 4* (München 1999)
- Dickmann 2006: J.-A. Dickmann, Rez. zu Allison 2004, *Oebalus* 1, 2006, 287–299
- Dickmann 2010: J.-A. Dickmann, Pompeji. Archäologie und Geschichte ²(München 2010)
- Dickmann 2011: J.-A. Dickmann, Space and Social Relations in the Roman West, in: B. Rawson (Hrsg.), *A Companion to Families in the Greek and Roman Worlds* (Malden 2011) 53–72
- Dietrich – Squire 2018: N. Dietrich – M. Squire (Hrsg.), Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity (Berlin 2018)
- Dobbins – Foss 2007: J. J. Dobbins – P. W. Foss (Hrsg.), *The World of Pompeii* (New York 2007)
- Döhl – Zanker 1979: H. Döhl – P. Zanker, La scultura, in: F. Zevi (Hrsg.), *Pompei 79. Raccolta di studi per il decimonono centenario dell'eruzione vesuviana* (Neapel 1979) 177–210
- Dolansky 2008: F. Dolansky, Togam virilem sumere. Coming of Age in the Roman World, in: J. Edmondson – A. Keith (Hrsg.), *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture, Phoenix Suppl. 46* (Toronto 2008) 47–70
- Donderer 1990: M. Donderer, Das pompejanische Alexandermosaik. Ein östliches Importstück?, in: C. Börker – M. Donderer (Hrsg.), *Das antike Rom und der Osten. Festschrift für Klaus Parlasca zum 65. Geburtstag* (Erlangen 1990) 19–31
- Drerup 1959: H. Drerup, Bildraum und Realraum in der römischen Architektur, *RM* 66, 1959, 147–174
- Dubouloz 2005: J. Dubouloz, Rez. zu Allison 2004, *RA* 2005, 414–417
- Dunbabin 1978: K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage* (Oxford 1978)
- Dunbabin 1999: K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World* (Cambridge 1999)
- Dwyer 1982: E. J. Dwyer, *Pompeian Domestic Sculpture. A Study of Five Pompeian Houses and their Contents* (Rom 1982)
- Dwyer 1991: E. Dwyer, The Pompeian Atrium House in Theory and Practice, in: *Gazda 1991*, 25–48
- Eberlein 2008: J. K. Eberlein, Inhalt und Gehalt. Die ikonographisch-ikonologische Methode, in: H. Belting – H. Dilly – W. Kemp – W. Sauerländer – M. Warnke (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung* ⁷(Berlin 2008) 175–198
- Eck – von Hesberg 2004: W. Eck – H. von Hesberg, Tische als Statuenträger, *RM* 111, 2004, 143–192
- Eckert 2011: K. Eckert, Lucius Caecilius Iucundus, in: H. Meller – J.-A. Dickmann (Hrsg.), *Pompeji – Nola – Herculaneum. Katastrophen am Vesuv. Ausstellungskatalog Halle* (München 2011) 178 f.
- Eckstein 1957: F. Eckstein, Untersuchungen über die Stilleben aus Pompeji und Herculaneum (Berlin 1957)
- Eco 1998: U. Eco, *Das offene Kunstwerk* ⁸(Frankfurt a. M. 1998)
- Ehrhardt 1987: W. Ehrhardt, Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros (Mainz 1987)
- Ehrhardt 1991: W. Ehrhardt, Bild und Ausblick in Wandbemalungen zweiten Stils, *AntK* 34, 1991, 28–65
- Ehrhardt 1991a: W. Ehrhardt, Vitruv und die zeitgenössische Wandmalerei, *KölnJb* 24, 1991, 27–32
- Ehrhardt 1998: W. Ehrhardt, Casa di Paquius Proculus (I 7,1.20), Häuser in Pompeji 9 (München 1998)
- Ehrhardt 2004: W. Ehrhardt, Casa delle Nozze d'argento (V 2, i), Häuser in Pompeji 12 (München 2004)
- Ehrhardt 2008: W. Ehrhardt, Das Alexandermosaik oder: Wie authentisch muß eine historische Darstellung sein?, *RM* 114, 2008, 215–269
- Ehrhardt 2012: W. Ehrhardt, Dekorations- und Wohnkontext. Beseitigung, Restaurierung, Verschmelzung und Konservierung von Wandbemalungen in den kampanischen Antikenstätten, *Palilia* 26 (Wiesbaden 2012)
- Elia 1932: O. Elia, I cubicoli nelle case di Pompei, *Historia* 6, 1932, 394–431

- Ellis 2000: S. P. Ellis, *Roman Housing* (London 2000)
- Elsner 2006: J. Elsner, *Classicism in Roman Art*, in: J. I. Porter (Hrsg.), *Classical Pasts. The Classical Traditions of Greece and Rome* (Princeton 2006) 270–297
- Elsner 2007: J. Elsner, *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text* (Princeton 2007)
- Elsner 2014: J. Elsner, Introduction, in: Elsner – Meyer 2014, 1–34
- Elsner – Meyer 2014: J. Elsner – M. Meyer (Hrsg.), *Art and Rhetoric in Roman Culture* (Cambridge 2014)
- Elsner – Squire 2016: J. Elsner – M. Squire, *Sight and Memory. The visual art of Roman mnemonics*, in: M. Squire (Hrsg.), *Sight and the Ancient Senses* (London 2016) 180–204
- Emmerling u. a. 2014: E. Emmerling – S. Correll – A. Grüner – R. Kilian (Hrsg.), *Firmitas et Splendor. Vitruv und die Techniken des Wanddekors* (München 2014)
- Engemann 1967: J. Engemann, *Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils. Illusionistische römische Wandmalerei der ersten Phase und ihre Vorbilder in der realen Architektur*, *RM Suppl.* 12 (Heidelberg 1967)
- Eristov 1987: H. Eristov, *Peinture romaine et textes antiques. Informations et ambiguïtés. A propos du « Recueil Milliet »*, *RA* 1987, 109–124
- Eristov 2013: H. Eristov, *Échos et signes de la sphère publique dans le décor pariétal privé en Campanie*, in: A. Dardenay – E. Rosso (Hrsg.), *Dialogues entre sphère publique et sphère privée dans l'espace de la cité romaine. Vecteurs, acteurs, significations* (Pessac 2013) 251–274
- Eristov 2014: H. Eristov, *Peintures de jardins à Pompéi. Une question de point de vue*, in: E. Morvillez (Hrsg.), *Paradisios. Genèse et métamorphose de la notion de paradis dans l'Antiquité* (Paris 2014) 81–103
- Esposito 2004: D. Esposito, *Un curioso esempio di Il Stile nella Casa di C. Iulius Polybius*, *RStPomp* 15, 2004, 51–61
- Esposito 2011: R. Esposito, *Decorazione parietale nella Protocasa del Centauro (VI, 9. 3)*, in: La Torre – Torelli 2011, 437–446
- Esposito 2017: V. Esposito, *Edificio IX 7, 16 cd. Casa del Cavallo Troiano*, in: Pesando – Giglio 2017, 60–72
- Evans 1978: E. Evans, *A Group of Atrium Houses Without Side Rooms in Pompeii*, in: H. McK. Blake – T. W. Potter – D. B. Whitehouse (Hrsg.), *Papers in Italian Archaeology* 1, *BAR Suppl.* 41 (Oxford 1978) 175–191
- Faber – Hoffmann 2009: A. Faber – A. Hoffmann, *Die Casa del Fauno in Pompeji (VI 12) I. Bauhistorische Analyse. Die stratigraphischen Befunde und Funde der Ausgrabungen in den Jahren 1961 bis 1963* (Wiesbaden 2009)
- Fadda 1975: N. Fadda, *Gli impluvi modanati delle case di Pompei*, in: Andreae – Kyrieleis 1975, 161–166
- Fant 2007: J. C. Fant, *Real and Painted (Imitation) Marble at Pompeii*, in: Dobbins – Foss 2007, 336–346
- Farrar 1998: L. Farrar, *Ancient Roman Gardens* (Stroud 1998)
- Fejfer 2008: J. Fejfer, *Roman Portraits in Context* (Berlin 2008)
- Fiorelli 1860: G. Fiorelli, *Pompeianarum antiquitatum historia I* (Neapel 1860)
- Fiorelli 1862: G. Fiorelli, *Pompeianarum antiquitatum historia II* (Neapel 1862)
- Fiorelli 1862a: G. Fiorelli, *Giornale degli Scavi di Pompei. Anno 1862* (Neapel 1862)
- Fiorelli 1875: G. Fiorelli, *Descrizione di Pompei* (Neapel 1875)
- Fittschen 1976: K. Fittschen, *Zur Herkunft und Entstehung des 2. Stils. Probleme und Argumente*, in: P. Zanker (Hrsg.), *Hellenismus in Mittelitalien I. Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juni 1974* (Göttingen 1976) 539–557
- Flecker 2017: M. Flecker (Hrsg.), *Neue Bilderwelten. Zu Ikonographie und Hermeneutik italischer Sigillata*, *Kolloquium vom 16.–18. April 2015 in Tübingen 2015* (Rahden 2017)
- Flecker – Haug 2017: M. Flecker – A. Haug, *Terra Sigillata. Fragen und Perspektiven*, in: Flecker 2017, 273–286
- Flohr 2005: M. Flohr, *Room Contents and Domestic Behaviour at Pompeii*, *Rez. zu Allison 2004*, *JRA* 18, 2005, 587–590
- Flohr 2017: M. Flohr, *Quantifying Pompeii. Population, Inequality, and the Urban Economy*, in: M. Flohr – A. Wilson (Hrsg.), *The Economy of Pompeii* (Oxford 2017) 53–84
- Flower 1996: H. I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture* (Oxford 1996)
- Flower 2017: H. I. Flower, *The Dancing Lares and the Serpent in the Garden. Religion at the Roman Street Corner* (Princeton 2017)
- Foss 1994: P. W. Foss, *Kitchens and Dining Rooms at Pompeii. The Spatial and Social Relationship of Cooking to Eating in the Roman Household* (Diss. University of Michigan 1994)
- Foss 1997: P. W. Foss, *Watchful Lares. Roman Household Organization and the Rituals of Cooking and Dining*, in: Laurence – Wallace-Hadrill 1997, 196–218
- Foucault 1995: M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (Frankfurt a. M. 1974; Nachdr. Frankfurt a. M. 1995)
- Foucault 2005: M. Foucault, *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge* (Frankfurt 2005)
- Franklin 1990: J. L. Franklin, *Pompeii. The 'Casa del Marinaio' and its History* (Rom 1990)
- Freccero 2018: A. Freccero, *Wall Painting in Pompeii. Plaster, Stucco, Paint* (Rom 2018)
- Frederick 1995: D. Frederick, *Beyond the Atrium to Ariadne. Erotic Painting and Visual Pleasure in the Roman House*, *ClAnt* 14, 1995, 266–287
- Freedberg 1989: D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (Chicago 1989)
- Friedland u. a. 2015: E. Friedland – M. G. Sobocinski – E. K. Gazda (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Roman Sculpture* (Oxford 2015)

- Froning 1981: H. Froning, Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr. Untersuchungen zu Chronologie und Funktion (Mainz 1981)
- Fröhlich 1991: T. Fröhlich, Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten. Untersuchungen zur ‚volkstümlichen‘ pompejanischen Malerei, RM Erg. 32 (Mainz 1991)
- Fröhlich 1996: T. Fröhlich, Casa della Fontana piccola (VI 8,23.24), Häuser in Pompeji 8 (München 1996)
- Fuhrmann 1931: H. Fuhrmann, Philoxenos von Eretria. Archäologische Untersuchungen über zwei Alexandermosaiken (Göttingen 1931)
- Fuchs 1956: G. Fuchs, Zur Wanddekoration der Casa del Bell'Impluvio in Pompeji, AA 1956, 10–29
- Gadamer 2010: H. G. Gadamer, Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (Tübingen 2010)
- Gahtan – Pegazzano 2015: M. W. Gahtan – D. Pegazzano (Hrsg.), Museum Archetypes and Collecting in the Ancient World (Leiden 2015)
- Galinsky 1996: K. Galinsky, Augustan Culture. An Interpretive Introduction (Princeton 1996)
- Gallo 1989: A. Gallo, La Casa dei Quattro Stili, Monumenti 7 (Neapel 1989)
- Gallo 1994: A. Gallo, La casa di Lucio Elvio Severo a Pompei (Neapel 1994)
- Gallo 2001: A. Gallo, Pompei. L'insula 1 della regione IX. Settore occidentale (Rom 2001)
- Gallo 2002: A. Gallo, Intonaci affrescati in I Stile nella casa IX, I, 22-29. Dati analitici ed ipotesi cronologiche, OpPomp 11, 2002, 1–34
- Gallo 2008: A. Gallo, Nuove ricerche stratigrafiche nella Casa di M. Epidio Sabino (IX, 1,29) a Pompei, in: Guzzo – Guidobaldi 2008, 321–329
- Gallo 2013: A. Gallo, Pompei. La monumentale dimora degli Epidii (IX, 1, 20) (Neapel 2013)
- Gallo 2014: A. Gallo, Il progetto architettonico-strutturale della Casa di E. Epidio Sabino a Pompei (IX 1, 22-29). Una lettura diacronica in chiave politico-sociale, RStPomp 25, 2014, 9–40
- Gallo 2015/16: A. Gallo, Il progetto architettonico strutturale della Casa di M. Epidio Sabino a Pompei (IX 1, 22-29) Parte seconda. Catalogo analitico degli ambienti, RStPomp 26/27, 2015/16, 35–52
- Gallo – Iorio 2007: A. Gallo – V. Iorio, Le bugne figurate della Parete N dell'oecus b1 della Casa IX, 1, 22-29 (cd di M. Epidio Sabino). Una testimonianza poco nota di pittura ellenistica pompeiana ed i relativi problemi di committenza, Quaderni di Studi Pompeiani 1, 2007, 27–46
- Ganz – Neuner 2013: D. Ganz – S. Neuner, Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne. Zur Einführung, in: D. Ganz – S. Neuner (Hrsg.), Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne (München 2013) 9–58
- Ganz – Thürlemann 2010: D. Ganz – F. Thürlemann, Zur Einführung. Singular und Plural der Bilder, in: D. Ganz – F. Thürlemann (Hrsg.), Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart (Berlin 2010) 7–38
- Garani 2014: M. Garani, The Figure of Numa in Ovid's Fasti, in: M. Garani – D. Konstan (Hrsg.), The Philosophizing Muse. The Influence of Greek Philosophy on Roman Poetry (Newcastle upon Tyne 2014) 128–160
- García y García 2006: L. García y García, Danni di guerra a Pompei. Una dolorosa vicenda quasi dimenticata (Rom 2006)
- Gasser 1982: A. Gasser, Die Klapptürbilder in der römisch-pompejanischen Wandmalerei (Diss. Universität Wien 1982)
- Gazda 1991: E. K. Gazda (Hrsg.), Roman Art in the Private Sphere. New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula (Ann Arbor 1991)
- Gazda 2002: E. K. Gazda (Hrsg.), The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity (Ann Arbor 2002)
- Genette 2018: G. Genette, Métalepse, De la figure à la fiction (Paris 2018)
- George 1997: M. George, Repopulating the Roman House, in: Rawson – Weaver 1997, 299–319
- Germini 1992: B. Germini, Rez. zu Strocka 1991, Ostraka 1, 1992, 303–304
- Geurts 2002: K. L. Geurts, Culture and the Senses. Bodily Ways of Knowing in an African Community (Berkeley 2002)
- Ghedini – Salvo: F. Ghedini – G. Salvo, Private Art Galleries in Roma: Literary and Archaeological Evidence, in: Gahtan – Pegazzano 2015, 109–117
- Gibson 1986: J. J. Gibson, The Ecological Approach to Visual Perception (Hillsdale 1986)
- Giglio 2017: M. Giglio, Edifici IX 7, 1-11, in: Pesando – Giglio 2017, 37–44
- Giglio 2017a: M. Giglio, Edificio IX 7, 20 o Casa della Fortuna, in: Pesando – Giglio 2017, 90–130
- Giglio – Rocco 2017: M. Giglio – L. Rocco, Edifici IX 7, 24-25, in: Pesando – Giglio 2017, 161–190
- Gleason 2013: K. Gleason, Introduction and Design, in: dies. (Hrsg.), A Cultural History of Gardens in Antiquity (London 2013) 15–40
- Göbel 2015: H. K. Göbel, The Re-Use of Urban Ruins. Atmospheric Inquiries of the City (New York 2015)
- Göbel 2016: H. K. Göbel, Die atmosphärische Vermittlung der Moderne. Architektur und Gebäude in praxeologischer Perspektive, in: Schäfer 2016, 199–220
- Goffman 1980: E. Goffman, Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen (Frankfurt a. M. 1977; Nachdr. Frankfurt a. M. 1980)

- Golda 1997: T. M. Golda, Puteale und verwandte Moumente. Eine Studie zum römischen Ausstattungsluxus (Mainz 1997)
- Goldbeck 2010: F. Goldbeck, *Salutationes*. Die Morgenbegrüßungen in Rom in der Republik und der frühen Kaiserzeit (Berlin 2010)
- Goldstein 2008: E. B. Goldstein, *Wahrnehmungspsychologie*. Der Grundkurs⁷ (Berlin 2008)
- Gombrich 2002: E. H. Gombrich, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art* (Oxford 2002)
- Grahame 1997: M. Grahame, Public and Private in the Roman House. Investigating the Social Order of the Casa del Fauno, in: Laurence – Wallace-Hadrill 1997, 137–164
- Grassigli 1998: G. L. Grassigli, La scena domestica e il suo immaginario. I temi figurati nei mosaici della Cisalpina (Neapel 1998)
- Grave 2015: J. Grave, *Architekturen des Sehens*. Bauten in Bildern des Quattrocento (Paderborn 2015)
- Grethlein 2017: J. Grethlein, *Aesthetic Experiences and Classical Antiquity. The Significance of Form in Narratives and Pictures* (Cambridge 2017)
- Grimal 1984: P. Grimal, *Les jardins romains* (Paris 1984)
- Grimaldi 2006: M. Grimaldi, VII 16 Insula Occidentalis 22. Casa di M. Fabius Rufus, in: Aoyagi – Pappalardo 2006, 257–418
- Grimaldi 2014: M. Grimaldi, Pompei. La casa di Marco Fabio Rufo, Collana Pompei 2 (Neapel 2014)
- Grimaldi 2014a: M. Grimaldi, Capitolo I. La Casa di Marco Fabio Rufo sulle mura dell'Insula Occidentalis, in: Grimaldi 2014, 15–43
- Grimani u. a. 2010: E. Grimani – M. Antolini – P. Leone, Scavi nell'insula VII, 15, in: Pesando 2010, 101–130
- Gros 1976: P. Gros, *Aurea templa*. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste (Rom 1976)
- Gros 2001: 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 2001)
- Gros 2003: P. Gros, L'opus signinum selon Vitruve et dans la terminologie archéologique contemporaine, in: G. Ciotta (Hrsg.), *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*. Atti del Convegno internazionale di Genova 5–8 novembre 2001, 1 (Genua 2003) 142–152
- Gros 2006: P. Gros, Ornamentum chez Vitruve. Le débat sur le décor architectural à la fin de l'époque hellénistique, in: P. Gros, *Vitruve et la tradition des traités d'architecture*. Fabrica et ratiocinatio. Recueil d'études (Rom 2006) 389–397
- Grüner 2004: A. Grüner, *Venus ordinis*. Der Wandel von Malerei und Literatur im Zeitalter der römischen Bürgerkriege (Paderborn 2004)
- Grüner 2014: A. Grüner, Vom Sinn zur Sinnlichkeit. Probleme und Perspektiven des Ornamentbegriffs in der antiken Architektur, in: J. Lipps – D. Maschek (Hrsg.), *Antike Bauornamentik*. Grenzen und Möglichkeiten ihrer Erforschung. Kolloquium München, 13.–15. Oktober 2011, *Studien zur antiken Stadt* 12 (Wiesbaden 2014) 25–51
- Grüner 2014a: A. Grüner, Licht und Oberfläche bei Vitruv. Überlegungen zum Status sensualistischer Gestaltungsstrategien in der römischen Architektur, in: Emmerling u. a. 2014, 415–463
- Grüner 2017: A. Grüner, Schönheit und Massenproduktion: Die Ästhetik der Terra Sigillata, in: Flecker 2017, 25–37
- Guidobaldi u. a. 2002: M. P. Guidobaldi – F. Pesando – A. Varone, Die Kulisse des Privatlebens, in: Coarelli 2002, 203–378
- Gumbrecht 2004: H. U. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*. Die Produktion von Präsenz (Frankfurt a. M. 2004)
- Guzzo – Guidobaldi 2008: P. G. Guzzo – M. P. Guidobaldi (Hrsg.), *Nuove ricerche archeologiche nell'area vesuviana* (scavi 2003–2006). Atti del Convegno Internazionale, Roma 1–3 febbraio 2007 (Rom 2008)
- Habermas 1999: T. Habermas, *Geliebte Objekte*. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung (Frankfurt a. M. 1999)
- Hales 2003: S. Hales, *The Roman House and Social Identity* (Cambridge 2003)
- Hales 2008: S. Hales, Aphrodite and Dionysos. Greek Role Models for Roman Homes?, in: Bell – Hansen 2008, 235–255
- Hartnett 2008: J. Hartnett, *Si quis hic sederit*: Streetside Benches and Urban Society in Pompeii, *AJA* 112, 2008, 91–119
- Hartnett 2017: J. Hartnett, *The Roman Street*. Urban Life and Society in Pompeii, Herculaneum, and Rome (Cambridge 2017)
- Hartswick 2018: K. J. Hartswick, *Sculpture in Ancient Roman Gardens*, in: Jashemski u. a. 2018, 341–365
- Haug 2012: A. Haug, *Die Entdeckung des Körpers*. Körper- und Rollenbilder im Athen des 8. und 7. Jhs. v. Chr. (Berlin 2012)
- Haug 2014: A. Haug, *Das Ornamentale und die Produktion von Atmosphäre*. Das Beispiel der Domus Aurea, in: J. Lipps – D. Maschek (Hrsg.), *Antike Bauornamentik*. Grenzen und Möglichkeiten ihrer Erforschung. Kolloquium München, 13.–15. Oktober 2011, *Studien zur antiken Stadt* 12 (Wiesbaden 2014) 219–239
- Haug 2015: A. Haug, *Bild und Ornament im frühen Athen* (Regensburg 2015)
- Haug 2017: A. Haug, *Stadt und Emotion*. Das Beispiel Pompeji, in: T. L. Kienlin – L. C. Koch (Hrsg.), *Emotionen*. Perspektiven auf Innen und Außen (Bonn 2017) 195–222
- Haug, im Druck: A. Haug, *Decoscapes in Hellenistic Italy*. Figurative polychrome mosaics between local and global, in: *Beyond East & West*. Hellenistic Commagene in its local and global Eurasian context (im Druck)

- Haug – Kobusch, im Druck: A. Haug – P. Kobusch, *Visual Communication in the Streets of Pompeii*, in: D. Filippi (Hrsg.), *The Spatial Turn and the Archaeology of Roman Italy: New Perspectives in the Study of Urban Space* (Bosa Roca, im Druck)
- Haug – Kreuz 2016: A. Haug – P.-A. Kreuz (Hrsg.), *Stadterfahrung als Sinneserfahrung in der römischen Kaiserzeit*, *Studies in Classical Archaeology* 2 (Turnhout 2016)
- Haug – Kreuz 2016a: A. Haug – P.-A. Kreuz, Einführung: Sinne der Stadt, in: Haug – Kreuz 2016, 1–6
- Haug – Kreuz 2016b: A. Haug – P.-A. Kreuz, *Sensory Perception of Ancient Cities*, in: Haug – Kreuz 2016, 73–110
- Haug – Kreuz 2016c: A. Haug – P.-A. Kreuz, *Perspectives of Research into Sensory Perception of the City*, in: Haug – Kreuz 2016, 295–300
- Haug – Steuernagel 2014: A. Haug – D. Steuernagel (Hrsg.), *Hellenistische Häuser und ihre Funktionen*. Internationale Tagung Kiel, 4.–6. April 2013 (Bonn 2014)
- Hees-Landwehr 1982: C. von Hees-Landwehr, *Griechische Meisterwerke in römischen Abgüssen*. Der Fund von Baia (Freiburg 1982)
- Heinrich 2002: E. Heinrich, *Der zweite Stil in pompejanischen Wohnhäusern* (München 2002)
- Helbig 1873: W. Helbig, *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei* (Leipzig 1873)
- Helg 2018: R. Helg, *Frontes. Le facciate nell'architettura e nell'urbanistica di Pompei e di Ercolano* (Bologna 2018)
- Henrich u. a. 2010: J. Henrich – S. J. Heine – A. Norenzayan, *The Weirdest People in the World?*, *Behavioral and Brain Sciences* 33,2–3, 2010, 61–83
- Heres 1993: T. L. Heres, *L'architettura e la storia edilizia*, in: Peters 1993, 39–140
- von Hesberg 1990: H. von Hesberg, *Bauornament als kulturelle Leitform*, in: W. Trillmich – P. Zanker (Hrsg.), *Stadt und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit*. Kolloquium in Madrid, 19.–23. Oktober 1987 (München 1990) 341–366
- von Hesberg 2012: H. von Hesberg, *Individualisierung innerhalb der Bilder an römischen Gräbern*, in: de Angelis u. a. 2012, 157–170
- Hinterhöller-Klein 2015: M. 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)
- Hodske 2007: J. Hodske, *Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis* (Ruhpolding 2007)
- Hölscher 1973: T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Würzburg 1973)
- Hölscher 1987: T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System* (Heidelberg 1987)
- Hölscher 2012: T. Hölscher, *„Präsentativer Stil“ im System der römischen Kunst*, in: de Angelis u. a. 2012, 27–58
- Hölscher 2018: T. Hölscher, *Visual Power in Ancient Greece and Rome. Between Art and Social Reality* (Oakland 2018)
- Hoffmann 1979: A. Hoffmann, *Ein Beitrag zum Wohnen in Pompeji (Zusammenfassung)*, in: *Wohnungsbau im Altertum*. Bericht über ein Kolloquium in Berlin, 21.–23. November 1978, *Diskussionen zur archäologischen Bauforschung* 3 (Berlin 1979) 162–164
- Hoffmann 1980: A. Hoffmann, *Ein Rekonstruktionsproblem der Casa del Fauno in Pompeji*, in: *Bericht über die 30. Tagung für Ausgrabungswissenschaft und Bauforschung vom 24.–28. Mai 1978 in Colmar* (Bonn 1980) 35–41
- Hoffmann 1980a: A. Hoffmann, *Ein Beitrag zum Wohnen im vorrömischen Pompeji*, *Architectura* 10, 1980, 1–14
- Hoffmann 1990: A. Hoffmann, *Elemente bürgerlicher Repräsentation. Eine späthellenistische Hausfassade in Pompeji*, in: *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie in Berlin, 24.–30. Juli 1988* (Mainz 1990) 490–495
- Hoffmann 2014: A. Hoffmann, *Katalog der ausgestellten Werke. Die Casa del Citarista. Wandmalerei und Ausstattung eines Stadtpalastes in Pompeji*, in: Sampaolo – Hoffmann 2014, 94–177
- Hornbostel-Hüttner 1979: G. Hornbostel-Hüttner, *Studien zur römischen Nischenarchitektur* (Leiden 1979)
- Hornik 2015: M. Hornik, *Asarota und Xenia. Die antike Ikonographie von Speiseresten und Nahrungsmitteln im Mosaik* (Marburg 2015) < <https://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2015/0480/pdf/dmh.pdf> > (16. 12. 2019)
- Horn-Oncken 1967: A. Horn-Oncken, *Über das Schickliche. Studien zur Geschichte der Architekturtheorie I* (Göttingen 1967)
- Horrocks 2000: P. Horrocks, *The Architecture of the Forum of Pompeii* (Diss. University of Adelaide 2000) < <http://hdl.handle.net/2440/19527> > (1.11.2019)
- Husserl [1904/05] 2006: E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*, hrsg. E. Marbach (Hamburg 2006)
- Irscher 2005: G. Irscher, *Ornament in Europa 1450–2000. Eine Einführung* (Köln 2005)
- Isekenmeier 2013: G. Isekenmeier, *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge* (Bielefeld 2013)
- Jäckel 2006: M. Jäckel, *Einführung in die Konsumsoziologie. Fragestellungen – Kontroversen – Beispieltex-te* ²(Wiesbaden 2006)
- Jashemski 1979: W. F. Jashemski, *The Gardens of Pompeii. Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius I* (New Rochelle 1979)
- Jashemski 1993: W. F. Jashemski, *The Gardens of Pompeii. Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius II. Appendices* (New Rochelle 1993)

- Jashemski 1996: W. F. Jashemski, The Use of Water in Pompeian Gardens, in: N. de Haan – G. C. M. Jansen (Hrsg.), *Cura Aquarum in Campania: Proceedings of the Ninth International Congress on the History of Water Management and Hydraulic Engineering in the Mediterranean Region, Pompeii 1–8 October 1994*, BABesch Suppl. 4 (Leiden 1996) 51–58
- Jashemski u. a. 2018: W. F. Jashemski – K. L. Gleason – K. J. Hartswick – A.-A. Malek, *Gardens of the Roman Empire* (Cambridge 2018)
- Jehne – Polo 2015: M. Jehne – F. P. Polo, Foreign “clientelae” in the Roman Empire. A Reconsideration (Stuttgart 2015)
- Jones 1991: C. P. Jones, Dinner Theater, in: W. J. Slater (Hrsg.), *Dining in Classical Context* (Ann Arbor 1991) 185–198
- Jones 2019: N. B. Jones, *Painting, Ethics and Aesthetics in Rome* (Cambridge 2019)
- Jones – Robinson 2005: R. Jones – D. Robinson, Water, Wealth, and Social Status at Pompeii: The House of the Vestals in the First Century, *AJA* 109:4, 2005, 695–710
- Jung 1984: F. Jung, Gebaute Bilder, *AntK* 27, 1984, 71–122
- Känel 2000: R. Känel, Eine Traufsima mit dionysischem Sujet aus Pompeji, *NumAntCl* 29, 2000, 269–278
- Känel 2010: R. Känel, Bemerkungen zum Terrakotta-Bauschmuck hellenistischer Wohnhäuser in Mittelitalien, in: M. Bentz – C. Reusser, *Etruskisch-italische und römisch-republikanische Häuser. Kolloquium im Akademischen Kunstmuseum Bonn*, 23. – 25. Januar 2009, *Studien zur antiken Stadt 9* (Wiesbaden 2010) 263–271
- Känel 2013: R. Känel, Architektonische Terrakotten aus der Casa di N. Popidius Priscus in Pompeji, *Vesuviana* 5, 2013, 13–27
- Kajanto 1965: I. Kajanto, *The Latin Cognomina* (Helsinki 1965)
- Kamleithner 2016: C. Kamleithner, Öffnen, Schließen, Filtern und Kanalisieren. Zum sozialen Gebrauch der Sinne, in: Haug – Kreuz 2016, 53–72
- Kampen 2012: N. Kampen, in: *Houses, Painting, Family Emotion*, in: R. Laurence – A. Strömberg (Hrsg.), *Families in the Greco-Roman World* (London 2012) 159–178
- Kapossy 1969: B. Kapossy, *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit* (Zürich 1969)
- Kastenmeier 2001: P. Kastenmeier, Priap zum Gruße. Der Hauseingang der Casa dei Vettii in Pompeji, *RM* 108, 2001, 301–311
- Kastenmeier 2007: P. Kastenmeier, *I luoghi del lavoro domestico nella casa pompeiana* (Rom 2007)
- Kellum 2018: B. Kellum, Beyond High and Low. The Beauty of the Beasts at the House of the Citharist in Pompeii, in: Longfellow – Perry 2018, 191–212
- Kemp 1994: W. Kemp, *Christliche Kunst. Ihre Anfänge. Ihre Strukturen* (München 1994)
- Kemp 1995: W. Kemp, *Praktische Bildbeschreibung. Über Bilder in Bildern, besonders bei van Eyck und Mantegna*, in: G. Boehm – H. Pfothner (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart* (München 1995) 99–119
- Klein 1919: W. Klein, *Pompejanische Bilderstudien II*, *ÖJh* 19–20, 1919, 268–295
- Knell 1985: H. Knell, *Vitruvs Architekturtheorie. Versuch einer Interpretation* (Darmstadt 1985)
- Kockel 1986: V. Kockel, *Archäologische Funde und Forschungen in den Vesuvstädten II*, *AA* 1986, 443–569
- Kockel 2016: V. Kockel, The Rediscovery and Visualisation of Pompeii, in: Niccolini – Niccolini 2016, 8–65
- Köves-Zulauf 1990: T. Köves-Zulauf, *Römische Geburtsriten, Zetemata* 87 (München 1990)
- Krämer 2001: E. Krämer, *Hermen bärtiger Götter. Klassische Vorbilder und Formen der Rezeption* (Münster 2001)
- Krzyszowska 2002: A. Krzyszowska, *Les cultes privés à Pompéi*, *Historia* 156 (Breslau 2002)
- Lahusen – Formigli 2007: G. Lahusen – E. Formigli, *Großbronzen aus Herculaneum und Pompeji. Statuen und Büsten von Herrschern und Bürgern* (Worms 2007)
- Laidlaw 1975: A. Laidlaw, A Reconstruction of the First Style Decoration in the Alexander Exedra of the House of the Faun, in: Andreae – Kyrieleis 1975, 39–52
- Laidlaw 1985: A. Laidlaw, *The First Style in Pompeii. Paintings and Architecture* (Rom 1985)
- Laidlaw 2014: A. Laidlaw, History of the Excavations, in: A. Laidlaw – M. S. Stella (Hrsg.), *The House of Sallust in Pompeii* (VI 2, 4), *JRA Suppl.* 98 (Portsmouth 2014) 16–52
- Laidlaw – Collins-Clinton 2014: A. Laidlaw – J. Collins-Clinton, The Rooms in A.D. 79: A Description, in: Laidlaw – Stella 2014, 53–123
- Laidlaw – Stella 2014: A. Laidlaw – M. S. Stella, Building Phases, in: A. Laidlaw – M. S. Stella (Hrsg.), *The House of Sallust in Pompeii* (VI 2, 4), *JRA Suppl.* 98 (Portsmouth 2014) 124–160
- Landgren 2004: L. Landgren, *Lauro myrto et buxo frequentata: A Study of the Roman Garden through its Plants* (Diss. Universität Lund 2004)
- Langner 2001: M. Langner, *Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung*, *Palilia* 11 (Wiesbaden 2001)
- La Rocca u. a. 1990: E. La Rocca – M. de Vos Raaijmakers – A. de Vos, *Pompeji. Archäologischer Führer* (Bergisch Gladbach 1990)
- La Rocca 2008: E. La Rocca, Gli affreschi della casa di Augusto e della villa della Farnesina. Una revisione cronologica, in: E. La Rocca – P. León – C. Parisi Presicce (Hrsg.), *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich*, *BCom Suppl.* 18 (Rom 2008) 223–242

- Laurence 1994: R. Laurence, *Roman Pompeii. Space and Society* (London 1994)
- Laurence – Wallace-Hadrill 1997: R. Laurence – A. Wallace-Hadrill (Hrsg.), *Domestic Space in the Roman World. Pompeii and Beyond*, JRA Suppl. 22 (Portsmouth 1997)
- Lauritsen 2011: M. T. Lauritsen, *Doors in Domestic Space at Pompeii and Herculaneum. A Preliminary Study*, in: D. Mladenović – B. Russel (Hrsg.), *TRAC 2010. Proceedings of the Twentieth Annual Theoretical Roman Archaeology Conference*, Oxford 25–28 March 2010 (Oxford 2011) 59–75
- Lauritsen 2012: M. T. Lauritsen, *The Form and Function of Boundaries in the Campanian House*, in: A. Anguissola, *Privata Luxuria. Towards an Archaeology of Intimacy. Pompeii and Beyond* (München 2012) 95–114
- Lauritsen 2015: M. T. Lauritsen, *Ter Limen Tetigi. Exploring the Role of Thresholds in the Houses of Pompeii and Beyond*, in: A. A. Di Castro – C. A. Hope (Hrsg.), *Housing and Habitat in the Ancient Mediterranean. Cultural and Environmental Responses*, BABesch Suppl. 26 (Leuven 2015) 299–312
- La Torre – Torelli 2011: G. F. La Torre – M. Torelli (Hrsg.), *Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia. Linguaggi e tradizioni. Atti del Convegno di Studi*, Messina, 24.–25. settembre 2009 (Rom 2011)
- Lauter 2009: H. Lauter, *Die Fassade des Hauses IX 1,20 in Pompeji. Gestalt und Bedeutung* (Mainz 2009)
- Lauter-Bufe 1987: H. Lauter-Bufe, *Die Geschichte des sikeliotisch-korinthischen Kapitells. Der sogenannte italisch-republikanische Typus* (Mainz 1987)
- Leach 1982: 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
- Leach 1986: 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, 157–182
- Leach 1988: E. W. Leach, *The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome* (Princeton 1988)
- Leach 1997: E. W. Leach, *Oecus on Ibycus. Investigating the Vocabulary of the Roman House*, in: S. E. Bon – R. Jones (Hrsg.), *Sequence and Space in Pompeii* (Oxford 1997) 50–72
- Leach 2004: E. W. Leach, *The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples* (Cambridge 2004)
- Lefebvre 2000: H. Lefebvre, *La production de l'espace*⁴ (Paris 2000)
- Lehmann 1953: P. W. Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art* (Cambridge 1953)
- Lehmann 1979: P. W. Lehmann, *Lefkadia and the Second Style*, in: G. Kopcke – M. B. Moore (Hrsg.), *Studies in Classical Art and Archaeology. A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen* (New York 1979) 225–229
- Lehnert 2011: G. Lehnert, *Raum und Gefühl*, in: G. Lehnert (Hrsg.), *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die Emotionsforschung*, Metabasis 5 (Bielefeld 2011) 9–25
- Leonhard 1914: W. Leonhard, *Mosaikstudien zur Casa del Fauno in Pompeji* (Diss. Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1914)
- Lepinski – McFadden 2015: S. Lepinski – S. McFadden, *Beyond Iconography. Materials Methods, and Meaning in Ancient Surface Decoration* (Boston 2015)
- Libeskind 1991: D. Libeskind, *Between the Lines. Vortrag an der Universität Hannover vom 5.12.1989*, in: D. Libeskind, *Countersign. Architectural monographs 16* (London 1991) 86–100
- Libeskind 1994: D. Libeskind, *Between the Lines. Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum*, in: A. M. Müller (Hrsg.), *Daniel Libeskind. Radix-Matrix. Architekturen und Schriften* (München 1994) 100–114
- van de Liefvoort 2012: S. J. A. G. van de Liefvoort, *Marmora Splendida. Marble and Marble Imitation in Domestic Decoration. Some Case Studies from Pompeii and Herculaneum*, BABesch 87, 2012, 187–204
- Ling 1991: R. Ling, *Roman Painting* (Cambridge 1991)
- Ling 1995: R. Ling, *The Decoration of Roman Triclinia*, in: O. Murray – M. Tecuşan (Hrsg.), *In vino veritas* (London 1995) 239–251
- Ling 1997: R. Ling, *The Insula of the Menander at Pompeii I. The Structures* (Oxford 1997)
- Ling 2009: R. Ling, *Theseus at the Gates of the Labyrinth. Interpreting a Pompeian Painting*, BABesch 84, 2009, 111–120
- Ling – Ling 2005: R. Ling – L. Ling, *The Insula of the Menander at Pompeii II. The Decorations* (Oxford 2005)
- Lipka 2006: M. Lipka, *Notes on Pompeian Domestic Cults*, *Numen* 53, 2006, 327–358
- Lippolis 2017: E. Lippolis, *Rappresentarsi. I nuovi linguaggi del potere e lo sviluppo delle città ellenistiche*, in: Osanna – Rescigno 2017, 329–342
- Lipps 2018: J. Lipps – H. Piening – L. Thiemann, *Die Stuckdecke des „oecus tetrastylus“ aus dem sog. Augustushaus auf dem Palatin im Kontext antiker Deckenverzierungen*, *Tübinger Archäologische Forschungen* 25 (Rahden 2018)
- Löw 2008: M. Löw, *The Constitution of Space. The Structuration of Spaces Through the Simultaneity of Effect and Perception*, *European Journal of Social Theory* 11, 1, 2008, 25–49
- Lohmann 2018: P. Lohmann, *Graffiti als Interaktionsform. Geritzte Inschriften in den Wohnhäusern Pompejis*, *Materiale Textkulturen* 16 (Berlin 2018)
- Longfellow – Perry 2018: B. Longfellow – E. E. Perry (Hrsg.), *Roman Artists, Patrons, and Public Consumption* (Ann Arbor 2018)

- Lorenz 2005: K. Lorenz, Die Quadratur des Sofabildes. Pompejanische Mythenbilder als Ausgangspunkt für eine Phänomenologie antiker Wahrnehmung, in: P. Zanker – R. Neudecker (Hrsg.), *Lebenswelten. Bilder und Räume in der römischen Kaiserzeit* (Wiesbaden 2005), 205–221
- Lorenz 2007: K. Lorenz, The anatomy of metalepsis: visibility turns around on late fifth-century pots' in: R. Osborne (Hrsg.), *Debating the Athenian Cultural Revolution* (Cambridge 2007) 116–143
- Lorenz 2008: K. Lorenz, Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompeianischen Häusern, *Image & Context* 5 (Berlin 2008)
- Lorenz 2014: K. Lorenz, The Casa del Menandro in Pompeii. Rhetoric and the Topology of Roman Wall Painting, in: Elsner – Meyer 2014, 183–210
- Lorenz 2015: K. Lorenz, Wall Painting, in: Borg 2015, 252–267
- Lorenz 2018: K. Lorenz, Distributed Narrative. A Very Short History of Juxtaposing Myths on Pompeian Walls, in: L. Audley-Miller – B. Dignas (Hrsg.), *Wandering Myths. Transcultural Uses of Myth in the Ancient World* (Berlin 2018) 143–167
- Luhmann 1995: N. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* (Frankfurt a. M. 1995)
- MacRae 2019: D. E. MacRae, Mercury and Materialism. Images of Mercury and the Tabernae of Pompeii, in: J. F. Miller – J. Strauss Clay (Hrsg.), *Tracking Hermes, Pursuing Mercury* (Oxford 2019) 193–208
- McAlpine 2015: L. McAlpine, Heirlooms on the Walls. Republican Paintings and Imperial Viewers in Pompeii, in: Lepinski – McFadden 2015, 167–186
- Maiuri 1928: A. Maiuri, *Pompei. Visioni italiane* (Rom 1928)
- Maiuri 1931: A. Maiuri, Scopimento di una piscina nel peristilio della casa del Citarista, *NSc* 1931, 575 f.
- Maiuri 1933: A. Maiuri, La Casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria I (Rom 1933)
- Maiuri 1942: A. Maiuri, L'ultima fase edilizia di Pompei, *Campania Romana* 2 (Rom 1942)
- Maiuri 1952: A. Maiuri, Gli oeci vitruviani in Palladio e nella casa pompeiana ed ercolanese, *Palladio* 2, 1952, 1–8
- Maiuri 1958: A. Maiuri, Portali con capitelli cubici a Pompei, *RendNap N. S.* 33, 1958, 203–218
- Maiuri 1958a: A. Maiuri, Ercolano I. I nuovi scavi (Rom 1958)
- Marano 2010: M. C. Marano, Scavi nell'insula VI, 14, in: Pesando 2010, 61–75
- Maratini 2017: C. Maratini, Casa di Ercole VI 7, 4-6, in: Zaccaria Ruggiu – Maratini 2017, 69–90
- Maratini 2017a: C. Maratini, Casa dell'Atrio tetrastilo VI 7, 3, in: Zaccaria Ruggiu – Maratini 2017, 194–208
- Maratini 2017b: C. Maratini, Le tecniche edilizie e l'arredo architettonico, in: Zaccaria Ruggiu – Maratini 2017, 327–339
- Maratini – Magoni 2017: C. Maratini – M. Magoni, Casa dell'Argenteria, VI 7, 20-22, in: Zaccaria Ruggiu – Maratini 2017, 237–276
- Maratini – Toniolo 2017: C. Maratini – L. Toniolo, Commento ai saggi stratigrafici 2004–2007 in alcuni edifici dell'insula VI 7. Presentazione dei contesti e dei dati ceramici, in: Zaccaria Ruggiu – Maratini 2017, 31–66
- Marcattili 2011: F. Marcattili, Primo stile e cultura della luxuria, in: La Torre – Torelli 2011, 415–424
- Marquardt 1980: J. Marquardt, *Das Privatleben der Römer, Handbuch der römischen Altertümer* 7 (Darmstadt 1980)
- Marmora Pompeiana 2008: *Marmora Pompeiana nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Gli arredi scultorei delle case pompeiane*, Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei 26 (Rom 2008)
- Marzano 2014: A. Marzano, Roman Gardens, Military Conquests, and Elite Self-Representation, in: Coleman 2014, 195–239
- Maschek 2012: D. Maschek, *Rationes decoris. Aufkommen und Verbreitung dorischer Friese in der mittelitalischen Architektur des 2. und 1. Jahrhunderts v. Chr.* (Wien 2012)
- Massoth 2005: S. Massoth, Untersuchungen zur römischen Gelagekultur am Beispiel der Gartentriclinia und Wandmalereien mit Darstellungen von Convivia in Pompeji, <10.11588/heidok.00022181> (17.10.2019)
- Mattusch 2008: C. C. Mattusch (Hrsg.), *Pompeii and the Roman Villa. Art and Culture around the Bay of Naples*, Exhibition catalogue Washington, National Gallery of Art, October 19, 2008 – March 22, 2009 (New York 2008)
- Mattusch 2014: C. C. Mattusch, Porträt, Brunnenfigur, Götterbild. Skulpturen als Ausstattungselemente in der Casa del Citarista, in: Sampaolo – Hoffmann 2014, 86–93
- Mau 1875: A. Mau, Scavi di Pompei, *BdI* 1875, 163–170. 182–192
- Mau 1880: A. Mau, Scavi di Pompei, *BdI* 1880, 19–26. 73–87. 184–186
- Mau 1881: A. Mau, Scavi di Pompei, *BdI* 1881, 221–238
- Mau 1882: A. Mau, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji I* (Berlin 1882)
- Mau 1883: A. Mau, Scavi di Pompei, *BdI* 1883, 71–83. 125–133. 145–155
- Mau 1901: A. Mau, Ausgrabungen von Pompeji, *RM* 16, 1901, 283–365
- Mau 1902: A. Mau, Wandschirm und Bildträger in der Wandmalerei, *RM* 17, 1902, 179–231
- Mau 1908: A. Mau, *Pompeji in Leben und Kunst* ²(Leipzig 1908)
- Mayer 2012: E. Mayer, *The Ancient Middle Classes. Urban Life and Aesthetics in the Roman Empire, 100 BCE–250 CE* (Cambridge 2012)
- Meier 1961: C. Meier, Rez. zu E. Badian, *Foreign Clientelae (264–70 B.C.)* (Oxford 1958), *BjB* 161, 1961, 503–514

- Meier 1980: Chr. Meier, *Res publica amissa*. Eine Studie zu Verfassung und Geschichte der späten römischen Republik (Wiesbaden 1966; Nachdr. Frankfurt 1980)
- Melillo 2017: L. Melillo, *L'Efebo di via dell'Abbondanza*. Storia e restauro, in: S. Rafanelli, *L'arte di vivere al tempo di Roma. I luoghi del tempo nelle domus di Pompei*, Ausstellungskatalog Vetulonia, novembre 2017 (Rom 2017) 48–51
- von Mercklin 1962: E. von Mercklin, *Antike Figuralkapitelle* (Berlin 1962)
- Merleau-Ponty 2000: M. Merleau-Ponty, *Sinn und Nicht-Sinn* (München 2000)
- Merone 1993–1994: R. Merone, *Due tipi di terrecotte architettoniche da Pompei. Le sime dalla Casa di Sallustio e dalla Casa dell'Argenteria*, *RStPomp* 6, 1993/1994, 57–62
- Meyboom 1977: P. G. P. Meyboom, *I mosaici pompeiani con figure di pesci*, *MededRom* 39, 1977, 49–93
- Meyboom 1977/1978: P. G. P. Meyboom, *A Roman Fish Mosaic from Populonia*, *BABesch* 52/53, 1977/1978, 209–220
- Meyboom 1995: P. G. P. Meyboom, *The Nile Mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy* (Leiden 1995)
- Michel 1990: D. Michel, *Casa dei Ceii* (I 6, 15), *Häuser in Pompeji* 3 (München 1990)
- Mielsch 2001: H. Mielsch, *Römische Wandmalerei* (Darmstadt 2001)
- Minervini 1853: G. Minervini, *Notizia de' più recenti scavi di Pompei*, *Bullettino Archeologico Napolitano* 33, 2, 1853/1854, 65–72
- Minervini 1859: G. Minervini, *Notizia de' più recenti scavi di Pompei*, *Bullettino Archeologico Napolitano* 167, 7, 1858/1859, 129–132
- Miraglia – Osanna 2015: M. Miraglia – M. Osanna (Hrsg.), *Pompei. La fotografia* (Mailand 2015)
- Mitchell 1994: W. J. T. Mitchell, *Metapictures*, in: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations* (Chicago 1994) 35–82
- Mitchell [1984] 2008: W. J. T. Mitchell, *Was ist ein Bild?*, in: ders., *Bildtheorie*, hrsg. v. G. Frank (Frankfurt 2008) 15–77
- Mols 1994: S. Mols, *Houten Meubels in Herculaneum*. Vorm, Techniek en Functie (Nijmegen 1994)
- Mols – Moormann 2017: S. Mols – E. M. Moormann (Hrsg.), *Context and Meaning*. Proceedings of the Twelfth International Conference of the Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, Athens, September 16–20, 2013, *BABesch Suppl.* 31 (Leuven 2017)
- Mommsen 1850: Th. Mommsen, *Die unteritalischen Dialekte* (Leipzig 1850)
- Monaco 1907: D. Monaco, *Führer durch die Antiken des National-Museums zu Neapel* (Neapel 1907)
- Moormann 1988: E. M. Moormann, *La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica* (Assen 1988)
- Moormann 1993: E. M. Moormann (Hrsg.), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting*. Proceedings of the 5th International Congress on Ancient Wall Painting, Amsterdam, 8–12 September 1992, *BABesch Suppl.* 3 (Leiden 1993)
- Moormann 1993a: E. M. Moormann, *La funzione degli ambienti*, in: Peters 1993, 401–406
- Moormann 1993b: E. M. Moormann, *I vecchi ritrovamenti*, in: Peters 1993, 389–400
- Moormann 1994: E. M. Moormann, *Rez. zu Strocka 1991*, *Gnomon* 66, 1994, 171–176
- Morichi 2017: R. Morichi – R. Paone – F. Sampolo, *Pompei. Nuova cartografia informatizzata georiferita* (Rom 2017)
- Morvillez 2018: E. Morvillez, *The Garden in the Domus*, in: *Jashemski u. a.* 2018, 17–71
- Moss 1985: C. Moss, *'Patrician' Taste and the Casa del Fauno*, *AJA* 89, 2, 1985, 342
- Moss 1988: C. Moss, *Roman Marble Tables* (Diss. Princeton University 1988)
- Mostra Domus 1992: *Mostra domus, viridaria, horti picti*. Ausstellungskatalog Pompei, Casina dell'Aquila 1992 (Neapel 1992)
- Mouritsen 1988: H. Mouritsen, *Elections, magistrates, and municipal élite*. *Studies in Pompeian epigraphy*, *AnalRom Suppl.* 15 (Rom 1988)
- Mouritsen 2001: H. Mouritsen, *Roman freedman and the urban economy*. *Pompeii in the first century A.D.*, in: F. Senatore (Hrsg.), *Pompei tra Sorrento e Sarno*. Atti del terzo e quarto ciclo di conferenze di geologia, storia e archeologia, Pompei, gennaio 1999 – maggio 2000 (Rom 2001) 1–27
- Mouritsen 2005: H. Mouritsen, *Freedmen and Decurions*. *Epitaphs and Social History in Imperial Italy*, *JRS* 95, 2005, 38–63
- Mouritsen 2012: H. Mouritsen, *Rez. zu Mayer 2012*, *BMCR* 2012.09.40, <<http://bmcr.brynmawr.edu/2012/2012-09-40.html>> (29.03.2017)
- Muslin 2017: J. Muslin, *Heu me miserum! The Rhetoric of Misericordia in Roman Depictions of the Fall of Troy*, in: Mols – Moormann 2017, 143–148
- Muth 1998: S. Muth, *Erleben von Raum – Leben im Raum*. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur, *Archäologie und Geschichte* 10 (Heidelberg 1998)
- Muth 1999: S. Muth, *Bildkomposition und Raumstruktur*. Zum Mosaik der Großen Jagd von Piazza Armerina in seinem raumfunktionalen Kontext, *RM* 106, 1999, 189–212
- Muth 1999a: S. Muth, *Hylas oder 'Der ergriffene Mann'*. Zur Eigenständigkeit der Mythenrezeption in der Bildkunst, in: de Angelis – Muth 1999, 109–129

- Muth 2012: S. Muth, Reglementierte Erinnerung. Das Forum Romanum unter Augustus als Ort kontrollierter Kommunikation, in: F. Mundt (Hrsg.), *Kommunikationsräume im kaiserzeitlichen Rom* (Berlin 2012) 3–48
- Muth 2018: S. Muth, Aus der Perspektive der römischen Bodenmosaiken. Ornamentalisierte Figuren oder figuralisierte Ornamente, in: Dietrich – Squire 2018, 393–422
- Nappo 1993/94: S. C. Nappo, Alcuni esempi di tipologie di case popolari della fine III, inizio II secolo a.C. a Pompei, *RStPomp* 6, 1993/94, 77–104
- Nappo 1997: S. C. Nappo, The Urban Transformation at Pompeii in the Late Third and Early Second Centuries B.C., in: R. Laurence – A. Wallace-Hadrill (Hrsg.), *Domestic Space in the Roman World. Pompeii and Beyond*, *JRA Suppl.* 22 (Portsmouth 1997) 91–120
- Nappo 2007: S. C. Nappo, Houses of Regions I and II, in: Dobbins – Foss 2007, 347–372
- Neudecker 1988: R. Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien* (Mainz 1988)
- Neudecker 2015: R. Neudecker, Collecting Culture: Statues and Fragments in Roman Gardens, in: Ghedini – Salvo 2015, 129–136
- Newby 2002: Z. Newby, Z. Newby, Reading programs in Greco-Roman art. Reflections on the Spada reliefs, in: D. Frederick (Hrsg.), *The Roman Gaze* (Baltimore 2002) 110–148
- Newby 2005: Z. Newby, *Greek Athletics in the Roman World. Victory and Virtue* (Oxford 2005)
- Newby 2016: Z. Newby, *Greek Myths in Roman Art and Culture. Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250* (Cambridge 2016)
- Niccolini – Niccolini 2016: F. Niccolini – F. Niccolini, *Houses and Monuments of Pompeii*, hrsg. von V. Kockel und S. Schütze (Köln 2016)
- Nissen 1877: H. Nissen, *Pompejanische Studien zur Städtekunde des Altertums* (Leipzig 1877)
- Nissin 2016: L. Nissin, *Roman Sleep. Sleeping Areas and Sleeping Arrangements in the Roman House* (Helsinki 2016)
- Nissinen 2009: L. Nissinen, *Cubicula diurna, nocturna – Revisiting Roman Cubicula and Sleeping Arrangements*, *Arctos* 43, 2009, 85–140
- Noack – Lehmann-Hartleben 1936: F. Noack – K. Lehmann-Hartleben, *Baugeschichtliche Untersuchungen am Stadtrand von Pompeji, Denkmäler antiker Architektur* 2 (Berlin 1936)
- Nohrnberg 1976: J. Nohrnberg, *The Analogy of The Fairie Queene* (Princeton 1976)
- Norberg-Schulz 1982: C. Norberg-Schulz, *Genius loci. Landschaft, Lebensraum, Baukunst* (Stuttgart 1982)
- Norman 1990: D. Norman, *The Design of Everyday Things* ² (New York 1990)
- Ohlig 2001: C. P. J. Ohlig, *De aquis Pompeiorum. Das Castellum Aquae in Pompeji. Herkunft, Zuleitung und Verteilung des Wassers* (Norderstedt 2001)
- Oremus 2012: K. C. Oremus, *Antike Türen aus Pompeji – Studien zu Türkonstruktionen anhand ausgewählter Beispiele* (Dipl. Wien 2012) <http://othes.univie.ac.at/25129/1/2013-01-10_0505458.pdf> (23. 12. 2019)
- Oriolo – Zanier 2011: F. Oriolo – K. Zanier, *Decorazioni di primo stile nei peristili e giardini di Pompei*, in: La Torre – Torelli 2011, 481–497
- Orr 1978: D. G. Orr, Roman Domestic Religion. The Evidence of the Household Shrines, *ANRW* 16, 2, 1978, 1557–1591
- Osanna – Rescigno 2017: M. Osanna – C. Rescigno (Hrsg.), *Pompei e i Greci. Catalogo della mostra Pompei, Palestra Grande 11 aprile–27 novembre 2017* (Mailand 2017)
- Osborne 2012: R. Osborne, Polysemy and its Limits. Controlling the Interpretation of Greek Vases in Changing Cultural Contexts, in: S. Schmidt – A. Stähli (Hrsg.), *Vasenbilder im Kulturtransfer. Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelmeerraum*, *CVA Beih.* 5 (München 2012) 177–186
- O’Sullivan 2007: T. M. O’Sullivan, Walking with Odysseus: The Portico Frame of the Odyssey Landscapes, *AJPh* 128.4, 2007, 497–532
- Oswald 2016: D. Oswald, *Entwicklung und Funktionen der Mehrstöckigkeit in der frühkaiserzeitlichen Wohnarchitektur in Pompeji*, Diss. Universität Hamburg 2016, <<http://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2016/8105/pdf/Dissertation.pdf>> (10.12.2018)
- Overbeck – Mau 1884: J. Overbeck – A. Mau, *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken* ⁴ (Leipzig 1884)
- Packer 1975: J. E. Packer, Middle and Lower Class Housing in Pompeii and Herculaneum. A Preliminary Survey, in: Andreae – Kyrieleis 1975, 133–146
- Parlasca 1959: K. Parlasca, *Die römischen Mosaiken in Deutschland* (Berlin 1959)
- Parlasca 1975: K. Parlasca, Hellenistische und römische Mosaiken aus Ägypten, in: H. Stern – M. Le Glay (Hrsg.), *La mosaïque gréco-romaine II. Ile colloque international pour l’étude de la mosaïque antique*, Vienne 30 Août–4 Septembre 1971 (Paris 1975) 363–369
- Palmentieri 2017: A. Palmentieri, L’arredo scultoreo. Il sistema decorativo degli edifici, in: Pesando – Giglio 2017, 213–223
- Panofsky 1939: E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York 1939)
- PANOFSKY 1975: E. Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* (Köln 1975)
- Panofsky 1980: E. Panofsky, Die Perspektive als symbolische Form, in: H. Oberer – E. Verheyen (Hrsg.), *Aufsätze zu Grundsatzfragen der Kunstwissenschaft* (Berlin 1980) 99–167

- Panzetti u. a. 2010: F. Panzetti – D. Garzia – M. Turco, Scavi nell'insula VI, 2, in: *Pesando 2010*, 15–40
- Pappalardo 1990: U. Pappalardo, *Der Dritte Stil*, in: Cerulli Irelli u. a. 1990, 223–232
- Pappalardo 2001: U. Pappalardo, *La descrizione di Pompei per Giuseppe Fiorelli* (Neapel 2001)
- Pappalardo 2005: U. Pappalardo, *Das römische Haus. Gemalte Dekorationen und Lebensideal*, in: D. Mazzoleni – U. Pappalardo, *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration* (München 2005) 41–399
- Pappalardo – Ciardiello 2012: U. Pappalardo – R. Ciardiello, *Griechische und römische Mosaiken* (München 2012)
- Pappalardo u. a. 2008: U. Pappalardo – R. Ciardiello – M. Grimaldi, *L'Insula Occidentalis e la Villa Imperiale*, in: Guzzo – Guidobaldi 2008, 295–307
- Pearson 2015: S. Pearson, *Bodies of Meaning. Figural Repetition in Pompeian Painting*, in: Lepinski – McFadden 2015, 149–167
- Pedroni 2008: L. Pedroni, *Pompei, Regio VII, Insula 2, pars occidentalis. Le indagini dell'Institut für Archäologien dell'Universität Innsbruck finanziata dal FWF austriaco*, in: Guzzo – Guidobaldi 2008, 237–248
- Pellino 2006: G. Pellino, *Rilievi architettonici fittili d'età imperiale dalla Campania* (Rom 2006)
- Pensabene – Gasparini 2015: P. Pensabene – E. Gasparini, *Marble Quarries. Ancient Imperial Administration and Modern Scientific Analyses*, in: *Friedland u. a. 2015*, 93–106
- Pernice 1932: E. Pernice, *Hellenistische Tische, Zisternenmündungen, Beckenuntersätze, Altäre und Truhen. Die hellenistische Kunst in Pompeji V* (Berlin 1932)
- Pernice 1938: E. Pernice, *Pavimente und figürliche Mosaiken. Die hellenistische Kunst in Pompeji VI* (Berlin 1938)
- Perry 2002: E. E. Perry, *Rhetoric, Literary Criticism, and the Roman Aesthetics of Artistic Imitation*, *MemAmAc Suppl.* 1, 2002, 153–171
- Perry 2005: E. E. Perry, *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome* (Cambridge 2005)
- Pesando 1996: F. Pesando, *Autocelebrazione aristocratica e propaganda politica in ambiente privato. La casa del Fauno a Pompei*, *CahGlottz* 7, 1996, 189–228
- Pesando 1997: F. Pesando, *'Domus'. Edilizia privata e società pompeiana fra III e I secolo a.C.* (Rom 1997)
- Pesando 2002: F. Pesando, *Casa del Fauno*, in: Coarelli 2002, 220–239
- Pesando 2002a: F. Pesando, *Casa del Labirinto*, in: Coarelli 2002, 244–251
- Pesando 2006: F. Pesando, *Parte Prima*, in: F. Pesando – M. P. Guidobaldi (Hrsg.), *Gli 'Ozi' di Ercole. Residenze di lusso a Pompei ed Ercolano* (Rom 2006) 11–175
- Pesando 2006a: F. Pesando, *Le residenze dell'aristocrazia sillana a Pompei. Alcune considerazioni*, *Ostraka* 15, 2006, 75–96
- Pesando u. a. 2006: F. Pesando – D. Cannavina – F. Freda – A. Grassi – R. Tilotta – E. Tommasino, *Parte IV. La Casa dell'Ancora (VI 10,7)*, in: F. Coarelli – F. Pesando (Hrsg.), *Rileggere Pompei 1. L'insula 10 della Regio VI*, *Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei* 12 (Rom 2006) 161–242
- Pesando 2008: F. Pesando, *Case di età medio-sannitica nella Regio VI. Tipologia edilizia e apparati decorativi*, in: Guzzo – Guidobaldi 2008, 159–172
- Pesando 2010: F. Pesando (Hrsg.), *Rileggere Pompei 3. Ricerche sulla Pompei sannitica. Campagne di scavo 2006–2008, Quaderni di studi pompeiani 4* (Pompeji 2010)
- Pesando 2011: F. Pesando, *Case d'età medio-sannitica nella regio VI di Pompei. Periodizzazione degli interventi edilizi e decorativi*, in: La Torre – Torelli 2011, 425–435
- Pesando 2012: F. Pesando, *Pavimenti e mosaici nella Pompei sannitica. Nuovi dati dagli scavi nella Regio VI (2001–2010)*, in: F. Guidobaldi (Hrsg.), *Atti del XVII colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico, Teramo 10–12 marzo 2011 (Tivoli 2012)* 535–546
- Pesando – Giglio 2017: F. Pesando – M. Giglio (Hrsg.), *Rileggere Pompei 5. L'insula 7 della Regio IX, Studi e ricerche del parco archeologico di Pompei* 36 (Rom 2017)
- Peters 1963: W. J. T. Peters, *Landscape in Romano-Campanian Mural Painting* (Diss. Universität Groningen 1963)
- Peters 1990: W. J. T. Peters, *Die Landschaft in der Malerei Kampaniens*, in: Cerulli Irelli u. a. 1990, 249–262
- Peters 1991: W. J. T. Peters, *Die Wandmalereien des Vierten Stils im Hause des M. Lucretius Fronto in Pompeji*, *KölnJb* 24, 1991, 135–139
- Peters 1993: W. J. T. Peters (Hrsg.), *La Casa di Marcus Lucretius Fronto a Pompei e le sue pitture*, *Scrinium* 5 (Amsterdam 1993)
- Peters – Moormann 1993: W. J. T. Peters – E. M. Moormann, *Le decorazioni parietali di III stile*, in: Peters 1993, 141–290
- Peters – Moormann 1993a: W. J. T. Peters – E. M. Moormann, *Le decorazioni parietali di IV stile*, in: Peters 1993, 291–379
- Petersen 2006: L. H. Petersen, *The Freedman in Roman Art and History* (Cambridge 2006)
- Petersen 2013: L. H. Petersen, *Rez. zu Mayer 2012*, *AJA* 117, 4, 2013, <10.3764/ajaonline1174.Petersen> (29.03. 2017)
- Picard 1977: G. C. Picard, *Origine et signification des fresques architectoniques romano-campaniennes dites de second style*, *RA* 1977, 231–252
- Pirson 1999: F. Pirson, *Mietwohnungen in Pompeji und Herkulaneum. Untersuchungen zur Architektur, zum Wohnen und zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Vesuvstädte* (München 1999)

- Pisapia 2015: M. S. Pisapia, I pavimenti, in: Castiglione Morelli u. a. 2015, 117–144
- Piscitelli 2019: M. Piscitelli, Perspective and Geometry in the Roman Painted Gardens, *Open Access Journal of Archaeology and Anthropology* 2019. DOI: 10.33552.OAJAA.2019.02000527
- Platt 2009: V. Platt, Where the Wild Things Are. Locating the Marvellous in Augustan Wall Painting, in: P. Hardie (Hrsg.), *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture* (Oxford 2009) 41–74
- Platt 2018: V. Platt, Of Sponges and Stones. Matter and Ornament in Roman Painting, in: Dietrich – Squire 2018, 241–278
- Platt – Squire 2017: V. Platt – M. Squire (Hrsg.), *The Frame in Classical Art. A Cultural History* (Cambridge 2017)
- Platt – Squire 2017a: V. Platt – M. Squire, Framing the Visual in Greek and Roman Antiquity: An Introduction, in: Platt – Squire 2017, 3–99
- Platts 2020: H. Platts, *Multisensory Living in Ancient Rome. Power and Space in Roman Houses* (London 2020)
- Pöltner 2008: G. Pöltner, *Philosophische Ästhetik, Grundkurs Philosophie 16* (Stuttgart 2008)
- Prehn 2018: W. Prehn, *Sehen oder Gesehenwerden. Narziss in der pompejanischen Wandmalerei*, Diss. Universität Hamburg 2015, <<https://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2018/8986/pdf/Dissertation.pdf>> (30. 07. 2019)
- Prinz 2016: S. Prinz, Dispositive und Dinggestalten. Poststrukturalistische und phänomenologische Grundlagen einer Praxistheorie des Sehens, in: Schäfer 2016, 181–198
- Proudfoot 2013: E. Proudfoot, Secondary Doors in Entranceways at Pompeii. Reconsidering Access and the ‘View from the Street’, in: A. Bokern – M. Bolder-Boos – S. Krmnicek – D. Maschek – S. Page (Hrsg.), *TRAC 2012. Proceedings of the twenty-second annual Theoretical Roman Archaeology Conference, Frankfurt, 29 March–1 April 2012* (Oxford 2013) 91–115
- Pucci u. a. 2008: G. Pucci – E. Chirico – V. Salerno – F. Marri, Le ricerche dell’Università di Siena a Pompei, in: Guzzo – Guidobaldi 2008, 223–236
- Raeder 1988: J. Raeder, Vitruv, de architectura VI 7 (aedificia Graecorum) und die hellenistische Wohnhaus- und Palastarchitektur, *Gymnasium* 95, 1988, 316–368
- Rakob 1991: F. Rakob, Pavimenta Punica und Ausstattungselemente der punischen und römischen Häuser, in: F. Rakob (Hrsg.), *Karthago I. Die deutschen Ausgrabungen in Karthago* (Mainz 1991) 220–225
- Rawson – Weaver 1997: B. Rawson – P. Weaver (Hrsg.), *The Roman Family in Italy. Status, Sentiment, Space* (Oxford 1997)
- Real Museo Borbonico 1833: *Real Museo Borbonico* 9 (Neapel 1833)
- Reckwitz 2002: A. Reckwitz, Toward a Theory of Social Practices. A Development in Culturalist Theorizing, *European Journal of Social Theory* 5, 2002, 243–263
- Reckwitz 2012: A. Reckwitz, Affektive Räume. Eine praxeologische Perspektive, in: E. Mixa – P. Vogl (Hrsg.), *E-Motions. Transformationsprozesse in der Gegenwartskultur* (Wien 2012) 23–44
- Reckwitz 2016: A. Reckwitz, Praktiken und ihre Affekte, in: Schäfer 2016, 163–180
- Richardson 1988: L. Richardson, *Pompeii. An Architectural History* (Baltimore 1988)
- Riggsby 1997: A. M. Riggsby, ‘Public’ and ‘Private’ in Roman Culture: The Case of the cubiculum, *JRA* 10, 1997, 36–56
- Rizzo 1929: G. E. Rizzo, *La pittura ellenistico-romana* (Mailand 1929)
- Robert 1881: C. Robert, *Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage* (Berlin 1881)
- Robert 1996: R. Robert, Une théorie sans image ? Le trompe-l’œil dans l’Antiquité classique, in: P. Mauriès (Hrsg.), *Le trompe-l’œil de l’Antiquité au XXe siècle* (Paris 1996) 17–61
- Robinson 2019: M. Robinson, Houses, Gardens and Feeding the Household Gods, in: P. Roberts (Hrsg.), *Last Supper in Pompeii, Ausstellungskatalog Ashmolean Museum, University of Oxford, 25. Juli 2019 – 12. Januar 2020* (Oxford 2019) 227–243
- Rodenwaldt 1940: G. Rodenwaldt, Römische Reliefs. Vorstufen zur Spätantike, *JdI* 55, 1940, 12–43
- von Rohden 1880: H. von Rohden, *Die antiken Terracotten I. Die Terracotten von Pompeji* (Berlin 1880)
- Romizzi 2006: L. Romizzi, Programmi decorativi di III e IV stile a Pompei. Un’analisi sociologica ed iconologica, *Quaderni di Ostraka* 11 (Neapel 2006)
- Rossi 2006: I. Rossi, Parte I. La Casa dei Cinque Scheletri (VI 10,2) e la caupona (VI 10,1), in: Coarelli – Pesando 2006, 27–73
- Rostovtzeff 1911: M. I. Rostovtzeff, Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft, *RM* 26, 1911, 1–185
- Rostovtzeff 1927: M. I. Rostovtzeff, *Mystic Italy* (New York 1927)
- Russenberger 2002: C. Russenberger, Achill im Wohnraum der Kaiserzeit. Liebhaber, Krieger, Musterknabe, *HASB* 18, 2002, 53–73
- Saliou 1999: C. Saliou, Les trottoirs de Pompéi. Une première approche, *BABesch* 74, 1999, 161–218
- Salvo 2017: G. Salvo, Forme di collezionismo privato? Riflessioni in merito ad alcuni ambienti pompeiani, in: Mols – Moormann 2017, 39–46
- Salza Prina Ricotti 1978–1980: E. Salza Prina Ricotti, Cucine e quartieri servili in epoca romana, *RendPontAc* 51/52, 1978–1980, 237–294

- Sampaolo 1986: V. Sampaolo, I mosaici, in: *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli I. I mosaici, le pitture, gli oggetti di uso quotidiano, gli argenti, le terrecotte invetriate, i vetri, i cristalli, gli avori, Le grandi collezioni dei musei italiani 1* (Rom 1986) 29–37
- Sampaolo – Hoffmann 2014: V. Sampaolo – A. Hoffmann (Hrsg.), *Pompeji. Götter, Mythen, Menschen. Ausstellungskatalog Hamburg* (München 2014)
- Salvadori 2017: M. Salvadori, *Horti picti. Forma e significato del giardino dipinto nella pittura romana* (Padua 2017)
- Sauron 2007: G. Sauron, *La peinture allégorique à Pompéi. Le regard de Cicéron* (Paris 2007)
- Scagliarini Corlàita 1974: D. Scagliarini Corlàita, Spazio e decorazione nella pittura pompeiana, *Palladio* 24, 1974–1976, 3–44
- Scagliarini Corlàita 1997: 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, Bologna 20–23 settembre 1995* (Bologna 1997)
- Schäfer 2012: A. Schäfer, *Wir sind, was wir haben. Die tiefere Bedeutung der Dinge für unser Leben* (München 2012)
- Schäfer 2016: H. Schäfer (Hrsg.), *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm* (Bielefeld 2016)
- Schefold 1948: K. Schefold, *Vom Sinn der römischen Wandmalerei*, *RA* 31/32, 1948, 936–945
- Schefold 1952: K. Schefold, *Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte* (Basel 1952)
- Schefold 1953/1954: K. Schefold, *Pompeji unter Vespasian*, *RM* 60/61, 1953/1954, 107–125
- Schefold 1954: K. Schefold, *Pompejis Tuffzeit als Zeuge für die Begründung römischer Kunst*, in: R. Lullies (Hrsg.), *Neue Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft. Festschrift zum 60. Geburtstag von Bernhard Schweitzer* (Stuttgart 1954) 297–310
- Schefold 1957: K. Schefold, *Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive* (Berlin 1957)
- Schefold 1962: K. Schefold, *Vergessenes Pompeji. Unveröffentlichte Bilder römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge herausgegeben* (München 1962)
- Schefold 1972: K. Schefold, *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification* (Brüssel 1972)
- Scheibler 1998: I. Scheibler, *Zu den Bildinhalten der Klapptürbilder römischer Wanddekorationen*, *RM* 105, 1998, 1–20
- Schmaltz 1989: B. Schmaltz, *Der 2. pompejanische Stil – Zur Eigenart einer Dekorationsweise und zum Verhältnis einer Entwicklungsstufe*, *Gymnasium* 96, 1989, 217–238
- Schmaltz 1989a: B. Schmaltz, *Andromeda. Ein campanisches Wandbild*, *Jdl* 104, 1989, 259–281
- Schmitz 1967: H. Schmitz, *System der Philosophie III. Der Raum, 1. Der leibliche Raum* (Bonn 1967)
- Schmitz 1969: H. Schmitz, *System der Philosophie III. Der Raum, 2. Der Gefühlsraum* (Bonn 1969)
- Schnurbusch 2011: D. Schnurbusch, *Convivium. Form und Bedeutung aristokratischer Geselligkeit in der römischen Antike* (Stuttgart 2011)
- Schörner 2014: G. Schörner, *Bilder vom Opfern: Zur Erzählweise von Ritualdarstellungen im römischen Kleinasien*, in: M. Meyer – D. Klimburg-Salter (Hrsg.), *Visualisierungen von Kult* (Wien 2014) 356–389
- Schütze 2016: S. Schütze, *'Rome Is Simply A Vast Museum; Pompeii Is A Living Antiquity'*, in: F. Niccolini – F. Niccolini, *Houses and Monuments of Pompeii* (Köln 2016) 66–108
- Schulz 1838: E. G. Schulz, *Rapporto intorno gli scavi pompeiani negli ultimi quattro anni*, *Adl* 10, 1838, 148–201
- Schulz 1841: E. G. Schulz, *Rapporto sugli scavi pompeiani negli ultimi due anni 1839–1841*, *Bdl* 9, 1841, 113–124
- Schwarzmeier 1997: A. Schwarzmeier, *Wirklich Sokrates und Diotima? Deine neue Deutung zum Bildschmuck der Truhe aus der Casa dei Capitelli figurati in Pompeji*, *AA* 1997, 79–96
- Sehlmeyer 1999: M. Sehlmeyer, *Stadrömische Ehrenstatuen der republikanischen Zeit: Historizität und Kontext von Symbolen nobilitären Standesbewußtseins* (Stuttgart 1999)
- Seiler 1992: F. Seiler, *Casa degli Amorini dorati (VI 16, 7.38), Häuser in Pompeji 5* (München 1992)
- Seiler 2010: F. Seiler, *Testimonianze singolari di pittura ellenistica a Pompei (Tavv. XVI, XVII)*, in: I. Bragantini (Hrsg.), *Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA I, Napoli 17–21 settembre 2007* (Neapel 2010) 147–158
- Seiler 2011: F. Seiler, *Questioni intorno ad un complesso di pitture ellenistiche singolari a Pompei*, in: La Torre – Torelli 2011, 499–517
- Simelius 2018: S. Simelius, *Pompeian Peristyle Gardens as a Means of Socioeconomic Representation*, *Diss. Universität Helsinki* <<http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-4432-4>> (21.10.2019)
- Simmel 1995: G. Simmel, *Philosophie der Mode*, in: R. Kramme – A. Rammstedt – O. Rammstedt (Hrsg.), *G. Simmel. Gesamtausgabe 10. Philosophie der Mode. Die Religion. Kant und Goethe. Schopenhauer und Nietzsche* (Frankfurt a. M. 1995) 7–37
- Simmel 2009: G. Simmel, *Philosophie des Geldes* (1907; Nachdr. Köln 2009)
- Simmel 2001: G. Simmel, *Soziologie der Mahlzeit*, in: R. Kramme – A. Rammstedt (Hrsg.), *G. Simmel. Gesamtausgabe 12. Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918 I* (Frankfurt a. M. 2001) 140–147
- Simon 1974: E. Simon, *Ungedeutete Wandbilder der Casa del Citarista zu Pompeji*, in: Mansel'e armağan. *Mélanges Mansel I* (Ankara 1974) 31–43
- Simon 2012: E. Simon, *Der bestrafte Cupido und Psyche*, in: E. Simon, *Ausgewählte Schriften IV* (Ruhpolding 2012) 75–80

- Sinn 2015: F. Sinn, *Decorative Art*, in: Borg 2015, 301–320
- Slater 1991: W. J. Slater (Hrsg.), *Dining in a Classical Context* (Ann Arbor 1991)
- Sloterdijk 1999: P. Sloterdijk, *Sphären II. Globen, Makrosphärologie* (Frankfurt a. M. 1999)
- Snodgrass 1982: A. Snodgrass, *Narration and Allusion in Archaic Greek Art*, The J. L. Myres Memorial Lecture 11 (London 1982)
- Sodo 1992: A. M. Sodo, *La nascita del giardino*, in: *Mostra Domus 1992*, 19–27
- Sogliano 1878: A. Sogliano, *Pompei. Degli scavi eseguiti nei mesi di luglio ed agosto*, NSc 1878, 261–269
- Sogliano 1901: A. Sogliano, *Pompei, Regione I*, NSc 1901, 145–170
- Speksnijder 2015: S. Speksnijder, *Beyond ‘public and ‘private’: accessibility and visibility during salutationes*, in: K. Tuori – L. Nissin (Hrsg.), *Public and private in the Roman house and society*, JRA Suppl. 102 (Portsmouth 2015) 87–99
- Squire 2013: M. Squire, *Rez. zu Mayer 2012*, EurRHist 20, 2, 2013, 314–316
- Squire 2015: M. Squire, *Aesthetics and Latin Literary Reception*, in: Friedland u. a. 2015, 589–605
- Squire 2017: M. Squire, *Framing the Roman ‘Still Life’. Campanian Wall-Painting and the Frames of Mural Make-Believe*, in: Platt – Squire 2017, 188–253
- Squire 2018: M. Squire, *‘To haunt, to startle, and way-lay’: Approaching ornament and figure in Graeco-Roman art*, in: Dietrich – Squire 2018, 1–35
- Spano 1910: G. Spano, *Pompei. Relazione degli scavi eseguiti negli anni 1908 e 1909*, NSc 1910, 377–418
- Spinazzola 1953: V. Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell’Abbondanza (anni 1910–1923)* (Rom 1953)
- von Stackelberg 2009: K. T. von Stackelberg, *The Roman Garden: Space, Sense, and Society* (London 2009)
- Staub 2008: T. Staub, *Initiating the Study of Casa del Torello (V 1,7). Some Observations Concerning the Water Use and Distribution*, in: Guzzo – Guidobaldi 2008, 109–116
- Staub 2013: T. Staub, *The Casa del Torello di Bronzo (V 1,7) in Pompeii. Investigating a Residential House and Its Complex Water Systems* (Diss. Universität Stockholm 2013)
- Staub Gierow 1994: M. Staub Gierow, *Casa del Granduca (VII 4,56) und Casa dei Capitelli figurati (VII 4,57), Häuser in Pompeji 7* (München 1994)
- Staub Gierow 2000: M. Staub Gierow, *Casa della Parete nera (VII 4,58-60) und Casa delle Forme di Creta (VII 4,61-63), Häuser in Pompeji 10* (München 2000)
- Staub Gierow 2008: M. Staub Gierow, *Some Results from the Last Years’ Field Work in Casa degli Epigrammi Greci (V 1,18. 11-12)*, in: Guzzo – Guidobaldi 2008, 93–102
- Stefani 1992: G. Stefani, *Fontane nelle case delle città vesuviane*, in: *Mostra Domus 1992*, 49–61
- Stefani 2003: G. Stefani (Hrsg.), *Menander. La Casa del Menandro di Pompei. Mostra Boscoreale 8 marzo – 8 giugno 2003* (Mailand 2003)
- Stein-Hölkeskamp 2001: E. Stein-Hölkeskamp, *Ciceronische Convivia. Der rastlose Republikaner und die zügellosen Zecher*, Hermes 129, 2001, 362–376
- Stein-Hölkeskamp 2002: E. Stein-Hölkeskamp, *Tödliches Tafeln. Convivia in neronischer Zeit*, in: L. Castagna – G. Vogt-Spira (Hrsg.), *Pervertete: Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption* (München 2002) 3–28
- Stein-Hölkeskamp 2005: E. Stein-Hölkeskamp, *Das römische Gastmahl. Eine Kulturgeschichte* (München 2005)
- Stemmer 1992: K. Stemmer, *Casa dell’Ara massima (VI 16, 15-17), Häuser in Pompeji 6* (München 1992)
- Stinson 2011: P. Stinson, *Perspective Systems in Roman Second Style Wall Painting*, AJA 115, 2011, 403–426
- Strocka 1975: V. M. Strocka, *Pompejanische Nebenzimmer*, in: Andreae – Kyrieleis 1975, 101–114
- Strocka 1984: V. M. Strocka, *Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7.8), Häuser in Pompeji 1* (Tübingen 1984)
- Strocka 1987: V. M. Strocka, *Die römische Wandmalerei von Tiberius bis Nero*, in: *Pictores per provincias. Actes du 3e Colloque international sur la peinture murale romaine, Avenches 23–31 août 1986, Avenches V, Cahiers d’archéologie romande 43* (Avenches 1987) 29–39
- Strocka 1991: V. M. Strocka, *Casa del Labirinto (VI 11, 8-10), Häuser in Pompeji 4* (München 1991)
- Strocka 1993: V. M. Strocka, *Pompeji VI 17,41. Ein Haus mit Privatbibliothek*, RM 100, 1993, 321–351
- Strocka 1995: V. M. Strocka, *Das Bildprogramm des Epigrammenzimmers in Pompeji*, RM 102, 1995, 269–290
- Strocka 1997: V. M. Strocka, *Mars und Venus in Bildprogrammen pompejanischer Häuser*, in: Scagliarini Corlàita 1997, 129–134
- Strocka 2007: V. M. Strocka, *Domestic Decoration: Painting and the ‘Four Styles’*, in: Dobbins – Foss 2007, 302–322
- Sutherland 1991: I. M. Sutherland, *Colonnaded Cenacula in Pompeian Domestic Architecture* (Ann Arbor 1991)
- Swetnam-Burland 2018: M. Swetnam-Burland, *Marriage Divine? Narratives of the Courtship of Mars and Venus in Roman Painting and Poetry*, in: Longfellow – Perry 2018, 166–190
- Tamm 1973: B. Tamm, *Some Notes on Roman Houses*, OpRom 9, 1973, 53–60
- Tammisto 1985: A. Tammisto, *Representations of the Kingfisher (Alcedo Atthis) in Graeco-Roman Art*, Arctos 19, 1985, 217–242

- Tang 2018: B. Tang, *Decorating Floors. The Tesserae-in-Mortar Technique in the Ancient World*, *AnalRom Suppl.* 51 (Rom 2018)
- Taylor 2002: R. Taylor, ‚Reading‘ space in the houses of Pompeii’s Regio VI, *Rez. zu M. Grahame, Reading space: Social Interaction and Identity in the Houses of Roman Pompeii*, *JRA* 15, 2002, 439–444
- Thomas 1995: R. Thomas, *Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit* (Mainz 1995)
- Thomas 1997: E. Thomas, *Monochromata*, in: Scagliarini Corlàita 1997, 135–141
- Thompson 1960: M. L. Thompson, *Programmatic Painting in Pompeii. The Meaningful Combination of Mythological Pictures in Room Decoration* (Ann Arbor 1960)
- Thrift 2004: N. Thrift, *Intensities of Feeling. Towards a Spatial Politics of Affect*, *Geografiska Annaler* 86B, 1, 2004, 57–78
- Tilloca 1997: C. Tilloca, *La casa schiera I*, 11, 14 e le sue fasi costruttive, *RStPomp* 8, 1997, 107–128
- Tomei 2011: V. Tomei, *La natura morta ercolanese: contesti e significati*, in: A. Coralini (Hrsg.), *Vesuviana. Archeologia a confronto. Atti del Convegno Internazionale*, Bologna, 14 – 16 gennaio 2008 (Bologna 2011) 523–528
- Torelli 1988: M. Torelli, *Gesellschaft und Wirtschaftsformen der augusteischen Zeit: Der Consensus Italiae*, in: M. Hofer (Hrsg.), *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin 7. Juni – 14. August 1988 (Berlin 1988) 23–48
- Torelli 2011: M. Torelli, *Dalla tradizione ‘nazionale’ al primo stile*, in: La Torre – Torelli 2011, 401–413
- Torelli – Marcatilli 2010: M. Torelli – F. Marcatilli, *La decorazione parietale domestica romano-italica tra fase medio-repubblicana e cultura della luxuria*, in: M. Dalla Riva – H. Di Giuseppe (Hrsg.), *Meetings between Cultures in the Ancient Mediterranean. XVII International AIAC Congress*, Roma 22–26 settembre 2008, *BA Online* 1, Volume Speciale, 2010, 40–55
- Trendelenburg 1876: A. Trendelenburg, *Die Gegenstücke in der campanischen Wandmalerei*, *AZ* 34, 1876, 1–8. 79–93
- Trilling 2001: J. Trilling, *The Language of Ornament* (London 2001)
- Trimble 2002: J. Trimble, *Greek Myth, Gender, and Social Structure in a Roman House. Two Paintings of Achilles at Pompeii*, in: Gazda 2002, 225–248
- Tronchin 2011: F. Tronchin, *The Sculpture of the Casa di Octavius Quartio at Pompeii* (Oxford 2011)
- Trümper 1998: M. Trümper, *Wohnen in Delos. Eine baugeschichtliche Untersuchung zum Wandel der Wohnkultur in hellenistischer Zeit* (Rahden 1998)
- Trümper 2018: M. Trümper, *Gymnasium, Palaestra, Campus and Bathing in Late Hellenistic Pompeii. A Reassessment of the Urban Context of the Republican Baths* (VIII 5, 36), in: U. Mania – M. Trümper (Hrsg.), *Development of Gymnasia and Graeco-Roman Cityscapes*, *Berlin Studies of the Ancient World* 58 (Berlin 2018) 87–113
- Tschira 1940: A. Tschira, *Pavimenta*, *RM* 55, 1940, 27–35
- Tuori 2015: K. Tuori, *Introduction. Investigating Public and Private in the Roman House*, in: Tuori – Nissin 2015, 7–15
- Tuori – Nissin 2015: K. Tuori – L. Nissin (Hrsg.), *Public and Private in the Roman House and Society*, *JRA Suppl.* 102 (Portsmouth 2015)
- Turchi 2017: M. Turchi, *Casa di Inaco ed Io VI 7, 19*, in: Zaccaria Ruggiu – Maratini 2017, 209–236
- Tybout 1989: R. A. Tybout, *Aedificiorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils* (Amsterdam 1989)
- Tybout 1993: 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*, Amsterdam 8–12 September 1992, *BABesch Suppl.* 3 (Leiden 1993) 38–50
- Tybout 1996: R. A. Tybout, *Domestic Shrines and ‘Popular Paintings’. Style and Social Context*, *Rez. zu Fröhlich* 1991, *JRA* 9, 1996, 358–374
- Tybout 2001: R. A. Tybout, *Roman Wall-Painting and Social Significance*, *JRA* 14, 1, 2001, 33–58
- Tybout 2007: R. A. Tybout, *Rooms with a View*, in: Dobbins – Foss 2007, 407–420
- Ullrich 2014: W. Ullrich, *Habenwollen. Wie funktioniert die Konsumkultur?* (Frankfurt a. M. 2014)
- Ullrich 2015: A. V. Ullrich, *Gebaute Zitate. Formen und Funktionen des Zitierens in Musik, Bild und Architektur*, *Edition Kulturwissenschaft* 64 (Bielefeld 2015)
- Van Buren 1938: A. W. Van Buren, *Pinacothecae. With Especial Reference to Pompeii*, *MemAmAc* 15, 1938, 70–81
- Van Buren 1963: A. W. Van Buren, *News Letter from Rome*, *AJA* 67, 4, 1963, 397–409
- Varone – Stefani 2009: A. Varone – G. Stefani, *Titulorum Pictorum Pompeianorum* (Rom 2009)
- Varriale 2006: I. Varriale, *VII 16 Insula Occidentalis 10. Scavo del Principe di Montenegro*, in: Aoyagi – Pappalardo 2006, 543–551
- Varriale 2006a: I. Varriale, *VI 17 Insula Occidentalis 32-36*, in: Aoyagi – Pappalardo 2006, 33–42
- Varriale 2006b: I. Varriale, *VII 16 Insula Occidentalis 17. Casa di Maius Castricius*, in: Aoyagi – Pappalardo 2006, 419–503
- Vassal 2006: V. Vassal, *Les pavements d’opus signinum. Technique, décor, fonction architecturale* (Oxford 2006)
- Vassallo 2017: M. Vassallo, *Casa VI 7, 24-25*, in: Zaccaria Ruggiu – Maratini 2017, 309–319

- Veblen [1925] 1987: Th. Veblen, *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen* (Frankfurt 1987)
- Venditto 2007: S. Venditto, *L'immagine e il contesto. Scelte iconografiche, funzione e fruizione del mito nel mondo romano tra sfera domestica e funeraria*, Diss. Universität Neapel Federico II 2007, <<http://www.fedoa.unina.it/2508/>> (23.12.2018)
- Venner 2019: J. Venner, *Rus 'becomes' urbs: The epistemes of spatial definition and identity in the hortus urbanus* <https://www.academia.edu/41205730/Rus_becomes_urbs_The_epistemes_of_spatial_definition_and_division_in_the_hortus_urbanus> (08.02.2020)
- Versluys 2002: M. J. Versluys, *Aegyptiaca Romana. Nilotic Scenes and the Roman Views of Egypt* (Leiden 2002)
- Verzár Bass u. a. 2008: M. Verzár Bass – F. Oriolo – F. Zanini, *L'insula VI,13 di Pompei alla luce delle recenti indagini*, in: Guzzo – Guidobaldi 2008, 189–196
- Verzár-Bass – Oriolo 2010: M. Verzár-Bass – F. Oriolo (Hrsg.), *Rileggere Pompeii 2. L'insula 13 della regio VI*, *Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei* 30 (Rom 2010)
- Vetter 1953: E. Vetter, *Handbuch der italischen Dialekte I* (Heidelberg 1953)
- Viitanen – Nissinen – Korhonen 2012: E. Viitanen – L. Nissinen – K. Korhonen, *Street Activity, Dwellings and Wall Inscriptions in Ancient Pompeii: A Holistic Study of Neighbourhood Relations*, in: A. Bokern – M. Bolder-Boos – S. Krmnicek – D. Maschek – S. Page (Hrsg.), *TRAC 2012. Proceedings of the Twenty Second Annual Theoretical Roman Archaeology Conference, Goethe University in Frankfurt 29 March – 1 April 2012 (Oxford 2012)* 61–80
- Viitanen – Ynnilä 2014: E. Viitanen – H. Ynnilä, *Patrons and Clients in Roman Pompeii – Social Control in the Cityscape and City Blocks?*, in: J. Ikäheimo – A. Salmi – T. Äikäs (Hrsg.), *Sounds Like Theory. XII Nordic Theoretical Archaeology Group Meeting in Oulu 25.–28.4. 2012 (Saarijärvi 2014)* 141–155
- Vössing 2000: K. Vössing, *Claudius bittet zum Imbiss. Die cenula conducta in Suet. Claud. 21,4*, *RhM* 143, 2000, 89–95
- Vössing 2004: K. Vössing, *Mensa Regia. Das Bankett beim hellenistischen König und beim römischen Kaiser*, *Beiträge zur Altertumskunde* 193 (München 2004)
- de Vos Raaijmakers 1976: M. de Vos Raaijmakers, *Scavi nuovi sconosciuti (I 9, 13). Pitture e pavimenti della Casa di Cerere a Pompei*, *MededRom* 38, 1976, 37–75
- de Vos Raaijmakers 1977: M. de Vos Raaijmakers, *Primo stile figurato e maturo quarto stile negli scarichi provenienti dalle macerie del terremoto del 62 d.C. a Pompei*, *MededRom* 39, 1977, 29–47
- de Vos Raaijmakers – Martin 1984: M. de Vos Raaijmakers – A. Martin, *La pittura ellenistica a Pompei in decorazioni scomparse documentate da uno studio dell'architetto russo A. A. Parland*, *DialA* 2, 1984, 131–140
- de Vos Raaijmakers – de Vos 1982: M. de Vos Raaijmakers – A. de Vos, *Pompei. Ercolano. Stabia, Guide archeologiche Laterza* 11 (Rom 1982)
- Wallace 2006: R. E. Wallace, *An Introduction to Wall Inscriptions from Pompeii and Herculaneum* (Wauconda 2005)
- Wallace-Hadrill 1988: A. Wallace-Hadrill, *The Social Structure of the Roman House*, *BSR* 56, 1988, 43–97
- Wallace-Hadrill 1989: A. Wallace-Hadrill (Hrsg.), *Patronage in Ancient Society*, *Leicester-Nottingham studies in ancient society* 1 (London 1989)
- Wallace-Hadrill 1989a: A. Wallace-Hadrill, *Patronage in Roman Society. From Republic to Empire*, in: Wallace-Hadrill 1989, 63–87
- Wallace-Hadrill 1990: A. Wallace-Hadrill, *The Social Spread of Roman Luxury. Sampling Pompeii and Herculaneum*, *BSR* 58, 1990, 145–192
- Wallace-Hadrill 1994: A. Wallace-Hadrill, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum* (Princeton 1994)
- Wallace-Hadrill 2007: A. Wallace-Hadrill, *The Development of the Campanian House*, in: Dobbins – Foss 2007, 279–291
- Wallace-Hadrill 2010: A. Wallace-Hadrill, *Rome's Cultural Revolution* (Cambridge 2010)
- Wallace-Hadrill 2013: A. Wallace-Hadrill, *Trying to Define and Identify the Roman 'Middle Class'*, *Rez. zu Mayer* 2012, *JRA* 26, 2013, 605–609
- Walsh 2014: J. Walsh, *Consumerism in the Ancient World: Imports and Identity Construction* (New York 2014)
- Warscher 1925: T. Warscher, *Pompeji. Ein Führer durch die Ruinen* (Berlin 1925)
- Watts 1987: C. M. Watts, *A Pattern Language for Houses at Pompeii, Herculaneum and Ostia* (Diss. University of Texas at Austin 1987)
- Weber 1995: B. Weber, *Der Hylas des Dracontius. Romulea 2*, *Beiträge zur Altertumskunde* 47 (Stuttgart 1995)
- Weddigen 2006: T. Weddigen, *Raffaels Papageienzimmer. Ritual, Raumfunktion und Dekoration im Vatikanpalast der Renaissance* (Emsdetten 2006)
- Weitzmann 1947: K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration* (Princeton 1947)
- Westgate 2000: R. Westgate, *Pavimenta atque emblemata vermiculata. Regional Styles in Hellenistic Mosaic and the First Mosaics at Pompeii*, *AJA* 104, 2, 2000, 255–275
- Wesenberg 1968: B. Wesenberg, *Zur asymmetrischen Perspektive in der Wanddekoration des zweiten pompejanischen Stils*, *MarbWPr* 1968 (Marburg 1968) 102–109

- Wesenberg 1985: B. Wesenberg, Römische Wandmalerei am Ausgang der Republik – Der zweite pompejanische Stil, *Gymnasium* 92, 1985, 470–488
- Wesenberg 1993: B. Wesenberg, Zum integrierten Stilleben in der Wanddekoration des zweiten pompejanischen Stils, in: Moormann 1993, 160–167
- Wickhoff 1912: F. Wickhoff, Römische Kunst. Die Wiener Genesis (Berlin 1912)
- Winter 2013: E. Winter, Zeitzeichen. Zur Entwicklung und Verwendung antiker Zeitmesser, Band 1–2 (Berlin 2013)
- Winterling 2005: A. Winterling, 'Öffentlich' und 'privat' im kaiserzeitlichen Rom, in: T. Schmitt – W. Schmitz – A. Winterling (Hrsg.), *Gegenwärtige Antike – antike Gegenwart*. Kolloquium zum 60. Geburtstag von Rolf Rilinger (München 2005) 223–244
- Winterling 2008: A. Winterling, Freundschaft und Klientel im kaiserzeitlichen Rom, *Historia* 57, 3, 2008, 298–316
- Wintzer 1987: I. Wintzer, Diesmal keine Pygmäen. Die Zwergfiguren und ihre Partnerdarstellungen in der Casa del Labirinto, *RStPomp* 1, 1987, 51–74
- Wirth 1927: F. Wirth, Der Stil der Kampanischen Wandgemälde im Verhältnis zur Wanddekoration, *RM* 42, 1927, 1–83
- Wohlgemuth 2008: K. A. Wohlgemuth, A Survey and History of the Conservation of the Opus Vermiculatum Mosaics of Pompeii, Diss Florida State University 2008, <http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-0882> (25.04.2019)
- Wohlmayr 1991: W. Wohlmayr, Studien zur Idealplastik der Vesuvstädte (Buchloe 1991)
- Wollheim 2003: R. Wollheim, In Defense of Seeing-In, in: H. Hecht – R. Schwartz – H. Atherton, *Looking Into Pictures. An Interdisciplinary Approach to Pictorial Space* (Cambridge 2003) 3–16
- Wrede 1985: H. Wrede, Die antike Herme (Mainz 1985)
- Wyler 2006: S. Wyler, Programmi dionisiaci nelle case pompeiane come riflesso della società, *Ostraka* 15, 2006, 155–163
- Wyler 2018: S. Wyler, Trompe-l'œils et métalepse dans la peinture romaine, in: G. H. de la Portbarré-Viard – R. Robert (Hrsg.), *Architectures et espaces fictifs dans l'Antiquité: textes – images* (Bordeaux 2018) 67–86
- Wynia 1982: S. L. Wynia, The Excavations in and around the House of M. Lucretius Fronto, in: *La regione sotterrata dal Vesuvio. Studi e prospettive. Atti del Convegno internazionale 11–15 novembre 1979* (Neapel 1982) 329–335
- Yardley 1991: J. C. Yardley, The Symposium in Roman Elegy, in: Slater 1991, 149–155
- Zaccaria Ruggiu 2001: A. Zaccaria Ruggiu, Abbinamento triclinium-cubiculum. Un'ipotesi interpretativa, in: M. Verzár-Bass (Hrsg.), *Abitare in Cisalpina. L'edilizia privata nelle città e nel territorio in età romana. Atti della 31. Settimana di Studi Aquileiesi*, 23–26 maggio 2000 (Triest 2001) 59–101
- Zaccaria Ruggiu – Maratini 2017: A. Zaccaria Ruggiu – C. Maratini (Hrsg.), *Rileggere Pompei 4. L'insula 7 della Regio VI*, Studi e ricerche del parco archeologico di Pompei 35 (Rom 2017)
- Zahn 1842: W. Zahn, Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculenum und Stabiae: nach einigen Grundrissen und Ansichten nach den an Ort und Stelle gemachten Originalzeichnungen, Band 2 (Berlin 1842)
- Zampetti 2006: M. Zampetti, Parte II. La casa VI 10,3-4 e la bottega VI 10, 5, in: Coarelli – Pesando 2006, 75–118
- Zanker 1979: P. Zanker, Die Villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohngeschmacks, *Jdl* 94, 1979, 460–523
- Zanker 1988: P. Zanker, Pompeji. Stadtbilder als Spiegel von Gesellschaft und Herrschaftsform, *TrWPr* 9 (Mainz 1988)
- Zanker 1990: P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder ²(München 1990)
- Zanker 1994: P. Zanker, Nouvelles orientations de la recherche en iconographie. *Commanditaires et spectateurs*, *RA* 1994, 2, 281–293
- Zanker 1995: P. Zanker, Pompeji. Stadtbild und Wohngeschmack, *Kulturgeschichte der antiken Welt* 61 (Mainz 1995)
- Zanker 1998: P. Zanker, Eine Kunst für die Sinne. Zur Bilderwelt des Dionysos und der Aphrodite (Berlin 1998)
- Zanker 1999: P. Zanker, Mythenbilder im Haus, in: R. F. Docter – E. M. Moormann (Hrsg.), *Classical Archaeology towards the Third Millennium. Reflections and Perspectives. Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam July 12–17 1988* (Amsterdam 1999) 40–48
- Zanker 2000: P. Zanker, Bild-Räume und Betrachter im kaiserzeitlichen Rom. Fragen und Anregungen für Interpretieren, in: A. H. Borbein – T. Hölscher – P. Zanker (Hrsg.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung* (Berlin 2000) 205–226
- Zanker 2004: P. Zanker, Die Apotheose der römischen Kaiser. Ritual und städtische Bühne (München 2004)
- Zanker 2015: P. Zanker, Römische Kunst ²(München 2015)
- Zapheirpoulou 2006: M.-K. Zapheirpoulou, *Emblemata vermiculata. Hellenistische und spätrepublikanische Bildmosaiken*, Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums 1, 26 (Paderborn 2006)
- Zarmakoupi 2014: M. Zarmakoupi, *Designing for Luxury on the Bay of Naples. Villas and Landscapes* (c. 100 BCE – 79 CE) (Oxford 2014)
- Zevi 1964: F. Zevi, La Casa Reg. IX.5, 18-21 a Pompei e le sue pitture, *Studi Miscellanei* 5 (Rom 1964)
- Zevi 1996: F. Zevi, La Casa del Fauno, in: M. Borriello (Hrsg.), *Pompei. Abitare sotto il Vesuvio. Ausstellungskatalog Ferrara* (Ferrara 1996) 37–64
- Zevi 1996a: F. Zevi, Pompei dalla città sannitica alla colonia sillana. Per un'interpretazione dei dati archaeologici, in: M. Cébeillac-Gervasoni, *Les élites municipales de l'Italie péninsulaire, des Gracques à Néron. Actes de la table ronde de Clermont-Ferrand*, 28–30 novembre 1991 (Neapel 1996) 125–138

- Zevi 1998: F. Zevi, Die Casa del Fauno in Pompeji und das Alexandermosaik, *RM* 105, 1998, 21–65
- Zevi 2000: F. Zevi, Pompei. Casa del Fauno, in: *Studi sull'Italia dei Sanniti. Ausstellungskatalog Rom (Mailand 2000)* 118–137
- Zulini 2011–12: E. Zulini, Il pavimenti in cementizio di Pompei: cronologia, contesti, funzioni, Diss. Università degli studi di Trieste <<https://www.openstarts.units.it/handle/10077/8550>> (03.01. 2020)

Abbildungsnachweis

Fotos von Räumen und Bildern des antiken Pompeji werden mit ausdrücklicher Genehmigung des italienischen Kulturministeriums sowie des Parco Archeologico di Pompei abgedruckt (*su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il turismo – Parco Archeologico di Pompei*).

Fotos von Objekten des Museo Archeologico Nazionale di Napoli (MANN) werden mit ausdrücklicher Genehmigung des Museums abgedruckt (*su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli*).

Eigene Fotos der ERC-Projektgruppe (Annette Haug sowie der Projekt-Mitarbeiterinnen und -Mitarbeiter: Christian Beck, Adrian Hielscher, Pia Kastenmeier, Julika Steglich): Abb. 1. 3–5. 8–12. 15. 17–19. 22–24. 26. 28. 30. 32. 35–39. 41. 43. 46. 47. 49. 50. 52–55. 57. 58. 60–62. 66–69. 71–88. 93–100. 102–105. 109. 112. 113. 116. 118. 123. 124. 130–133. 135–137. 139–146. 148–154. 156. 163. 167–169. 173–175. 178. 180. 181. 185–187. 190. 193–195. 199. 203–206. 209–222. 224–226. 229. 230. 234. 235. 244–249. 261–263. 265. 266. 268–320. 322. 323. 325–330. 332. 334–338. 342. 345. 348–350. 352. 353. 360. 361. 372. 375–378. 380–382–387. 390–392. 394. 399. 400. 403. 409. 415.

Abb-Nr.	Quelle
2	AKG4731002
7	PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann) 94 Abb. 12
13	D-DAI-ROM-32.1276_221369
14	Kockel 1986, 494 Abb. 32
16	Pompeii in Pictures, Abb. 21; Jashemski J57f0133
20	PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann) 98 Abb. 17
21	[[File:MANNapoli 9993 mosaic casa del fauno cat birds ducks Pompeii Italy.jpg MANNapoli 9993 mosaic casa del fauno cat birds ducks Pompeii Italy]]
25	Umzeichnung von Laidlaw 1985, 188 Abb. 44
27	https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeii_-_Casa_del_Fauno_-_Satyr_and_Nymph_-_MAN.jpg#/media/File:Pompeii_-_Casa_del_Fauno_-_Satyr_and_Nymph_-_MAN.jpg
29	Umzeichnung von Laidlaw 1985, 185 Abb. 43
31	Faber – Hoffmann 2009, Abb. 3
33	D-DAI-ROM-32.1090_220394
34	D-DAI-ROM-32.1091_220395
40	Umzeichnung von Laidlaw 1985, 190 Abb. 45
42	Oben: [[File:Battle of Issus mosaic – Museo Archeologico Nazionale – Naples 2013-05-16 16-25-06 BW.jpg Battle of Issus mosaic – Museo Archeologico Nazionale – Naples 2013-05-16 16-25-06 BW]] Unten Mitte: By Sailko – Own work, CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=30964659 Unten links: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/Nilotic_scene_MAN_Napoli_Inv9990_n01.jpg Unten rechts: Sailko [CC BY-SA (https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0)]
44	Laidlaw 1980, 193 Abb. 46
45	PPM V (1994) 80–141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann) 125 Abb. 59
48	D-DAI-ROM-60.802
51	Umzeichnung von Laidlaw 1985, 197 Abb. 47
56	Real Museo Borbonico 1833, Taf. 55
59	Umzeichnung von Laidlaw 1985, 202 Abb. 49
63	American Academy in Rome, Photographic Archive: Warsher.67

Abb-Nr.	Quelle
64	Dickmann 1999, Abb. 21
65	Montage: Lotta Böttcher Alexandermosaik: Andreae 2003, 115, Abb. 115 Nilmosaik Mitte: PPM V (1994) 80-141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann- M. de Vos) 122, Abb. 54 Nilmosaik links: Andreae 2003, 116, Abb. 116 Nilmosaik rechts: Andreae 2003, 117, Abb. 117 Raum (12) Fischmosaik: Coarelli 2002, S. 224 oben Raum (11) Tauben: Andreae 2004, 166, Abb. 166 Raum (14) Eros auf Tiger: Andreae 2003, 191, Abb. 191 Raum (15) Katze mit Huhn, Enten & Fische: Simon 1986, Taf. 39 gesamt Raum (17) Satyr und Nymphe: Andreae 2003, 269, Abb. 269 Raum (13) Tablinum: Foto: Julika Steglich Raum (1) Impluvium: Foto: Annette Haug Raum (7) Fauces: PPM V (1994) 80-141 s. v. VI 12,2, Casa del Fauno (A. Hoffmann- M. de Vos) 94, Abb. 12 Have: Pappalardo 2012, S. 136, Abb. 85
70	Spinazzola 1953, Abb. 361
89	Laidlaw – Collins-Clinton 2014, 57 Abb. 26a
90	D'Auria 2014, 59 Abb. 10
91	Pesando 2008, 167 Abb. 10
92	Pompeii in Pictures, 200509 Card080500
101	Umzeichnung Laidlaw 1985, 54 Abb. 10
106	77 N44506 PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 195 Abb. 12
107	Jashemski Archive J68f1656
108	American Academy in Rome, Photographic Archive: Laidlaw.P.72.24.7
110	Esposito 2011, 443f. Taf. 21 ^o
111	D'Auria 2011, 454–458 Taf. 24
114	American Academy in Rome, Photographic Archive: Laidlaw.P.72.17.16
115	Pesando 2008, 167 Abb. 9
117	Montage: Julika Steglich
119	Montage: Lotta Böttcher Ala (h): PPM VIII (1998) 308-356 s. v. VII 2, 39 Casa die Giuseppe II (Valeria Sampaolo) 321, Abb. 21 Raum (c): PPM VIII (1998) 308-356 s. v. VII 2, 39 Casa die Giuseppe II (Valeria Sampaolo) 313, Abb. 6 Raum (e): PPM VIII (1998) 308-356 s. v. VII 2, 39 Casa die Giuseppe II (Valeria Sampaolo) 315, Abb. 10 Raum (k): PPM VIII (1998) 308-356 s. v. VII 2, 39 Casa die Giuseppe II (Valeria Sampaolo) 326, Abb. 30 Raum (l): PPM VIII (1998) 308-356 s. v. VII 2, 39 Casa die Giuseppe II (Valeria Sampaolo) 327, Abb. 34 Raum (m): PPM VIII (1998) 308-356 s. v. VII 2, 39 Casa die Giuseppe II (Valeria Sampaolo) 328, Abb. 35

Abb-Nr.	Quelle
120	Montage: Lotta Böttcher Raum (c): PPM VIII (1998) 264-290 s. v. VIII 2,34-35 Casa delle Colombe a mosaico (Valeria Sampaolo) 268, Abb. 4 Raum (b): PPM VIII (1998) 264-290 s. v. VIII 2,34-35 Casa delle Colombe a mosaico (Valeria Sampaolo) 267, Abb. 2 Raum (e): PPM VIII (1998) 264-290 s. v. VIII 2,34-35 Casa delle Colombe a mosaico (Valeria Sampaolo) 268, Abb. 5 Raum (f): PPM VIII (1998) 264-290 s. v. VIII 2,34-35 Casa delle Colombe a mosaico (Valeria Sampaolo) 268, Abb. 6 Raum (g): PPM VIII (1998) 264-290 s. v. VIII 2,34-35 Casa delle Colombe a mosaico (Valeria Sampaolo) 272, Abb. 12 Raum (k): PPM VIII (1998) 264-290 s. v. VIII 2,34-35 Casa delle Colombe a mosaico (Valeria Sampaolo) 275, Abb. 18 Raum (h): PPM VIII (1998) 264-290 s. v. VIII 2,34-35 Casa delle Colombe a mosaico (Valeria Sampaolo) 274, Abb. 17 Raum (m): PPM VIII (1998) 264-290 s. v. VIII 2,34-35 Casa delle Colombe a mosaico (Valeria Sampaolo) 276, Abb. 21 Raum (n): PPM VIII (1998) 264-290 s. v. VIII 2,34-35 Casa delle Colombe a mosaico (Valeria Sampaolo) 279, Abb. 23 Raum (o): PPM VIII (1998) 264-290 s. v. VIII 2,34-35 Casa delle Colombe a mosaico (Valeria Sampaolo) 280, Abb. 24
121	American Academy in Rome, Photographic Archive: Laidlaw.P.74.1.18
122	80 N61188 PPM II (1990) 963–977 s. v. I 15,5, Casa della nave Europa (A. De Simone) 975 Abb. 18
125	PPM V (1994) 384–389 s. v. VI 14,39 (I. Bragantini) 386 Abb. 1
126	77 N44660 PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 198 Abb. 17
127	D-DAI-ROM-57.862
128	D-DAI-Rom-32.1291
129	Alinari: ACA-F-011265-0000
134	D-DAI-Z-80.2085
138	D-DAI-ROM-40.306_223629
147	Pompeii in Pictures, 200903 Card 16 232
155	Pompeii in Pictures, 200612 card 03 022
157	Strocka 1991, Abb. 293
158	Strocka 1991, Abb. 292
159	Strocka 1991, Abb. 309
160	American Academy in Rome, Photographic Archive: Warsher.1677
161	D-DAI-ROM-31.2567
162	D-DAI-Z-80.2285
164	Strocka 1991, 278
165	Strocka 1991, 283
166	PPM V (1994) 1–70 s. v. VI 11,8-10, Casa del Labirinto (V. M. Strocka) 39 Abb. 64
170	Pompeii in Pictures, 200612 card 03 015
171	Strocka 1991, Abb 354. 355. 356
172	Strocka 1991, Abb 342. 343

Abb-Nr.	Quelle
176	Strocka 1991, Abb. 357
177	User:MatthiasKabel [CC BY-SA 3.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/)]
179	By Jebulon – Own work, CC0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=48817314
182	Zahn 1842, Taf. 99
183	Strocka 1991, Abb. 258
184	Strocka 1991, Abb. 259
188	Strocka 1991, Abb. 241
189	Strocka 1991, Abb. 239
191	D-DAI-Z-76.2121
192	Strocka 1991, Abb. 45
196	Barbet 2009, Abb. 33
197	Mau 1882, Taf. IVb
198a–b	PPM II (1990) 598–613 s. v. I 11,14 (P. Miniero) 608f. Abb. 14a–b
200	Strocka 1993, 330 Abb. 2
201	Pompeii in Pictures, 200903 Card 17 275
202	Pompeii in Pictures, 200903 Card 17 277
207	Jashemski Archive J68f0546
208	Jashemski Archive J68f0531
212	Jashemski Archive J68f1536
223	Foto: IAW Univ. Freiburg, Nachlass L. Jungmann
227	American Academy in Rome, Photographic Archive: Laidlaw.P.72.4.11
228	AFS C1667 PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo) 451 Abb. 156
231	Montage: Lotta Böttcher Räume (C), (D), (33), (34), (27), (22), (19),(21), (3), (5), (14); (12); (15); Fotos: Annette Haug, Julika Steglich
232	Montage: Lotta Böttcher Räume (2), (8), (6), (4), (7), (17), (18), (20): Fotos: Annette Haug Raum (17) Hase und Maske: PPM VI (1996) 10-43 s. v. VI 17 (Ins. Occ.), 41 (Valeria Sampaolo) 29, Abb. 45
233	Montage: Lotta Böttcher Raum (c): Pompeii in Pictures, 200903 Card 17 308 Raum (h): Pompeii in Pictures, 200903 Card 17 324 Raum (f): https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R1/1%2009%2014%20p5_files/image023.jpg Raum (d): https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R1/1%2009%2014%20p6_files/image007.jpg Raum (k): Pompeii in Pictures, 200903 Card 17 275
236	By Unknown – Own work, Public Domain, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=48951097
237	By Sailko – Own work, CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=30963893

Abb-Nr.	Quelle
238	Montage: Lotta Böttcher Raum (b): PPM VII (1997) 232-257 s. v. VII 7,5 Casa di Trittolemo (I. Bragantini) 235 Abb. 4 Raum (e): PPM VII (1997) 232-257 s. v. VII 7,5 Casa di Trittolemo (I. Bragantini) 235 Abb. 6 Raum (d): PPM VII (1997) 232-257 s. v. VII 7,5 Casa di Trittolemo (I. Bragantini) 235 Abb. 5 Peristyl I: PPM VII (1997) 232-257 s. v. VII 7,5 Casa di Trittolemo (I. Bragantini) 237 Abb. 10 Raum (x): PPM VII (1997) 232-257 s. v. VII 7,5 Casa di Trittolemo (I. Bragantini) Raum (r): PPM VII (1997) 232-257 s. v. VII 7,5 Casa di Trittolemo (I. Bragantini) 250, Abb. 38 Raum (u): PPM VII (1997) 232-257 s. v. VII 7,5 Casa di Trittolemo (I. Bragantini) 252, Abb. 41 Stufe zu Raum (u): PPM VII (1997) 232-257 s. v. VII 7,5 Casa di Trittolemo (I. Bragantini) 252 Abb. 42 Raum (9): PPM VII (1997) 232-257 s. v. VII 7,5 Casa di Trittolemo (I. Bragantini) 243, Abb. 25 Raum (n): PPM VII (1997) 232-257 s. v. VII 7,5 Casa di Trittolemo (I. Bragantini) 241, Abb. 20
239	Montage: Lotta Böttcher Räume (A), (B), (C), (D), (E), (F), (G), (g): Fotos: Annette Haug Raum (q), (r) oder (s): PPM VIII (1998)72- 93 s. v. VIII 2, 14-16 (V. Sampaolo) 91, Abb. 34 Raum (o): PPM VIII (1998)72- 93 s. v. VIII 2, 14-16 (V. Sampaolo) 89, Abb. 29
240	78 N45297 PPM VII (1997) 887–946 s. v. VII 16(Ins. Occ.),17, Casa di Ma. Castricius (I. Bragantini) 908 Abb. 40
241	78 N45295 PPM VII (1997) 887–946 s. v. VII 16(Ins. Occ.),17, Casa di Ma. Castricius (I. Bragantini) 912 Abb. 48
242	79 N51374 PPM V (1994) 308–332 s. v. VI 14,21.22, Fullonica di Vesonius Primus (I. Bragantini) 310 Abb. 3
243	Montage: Lotta Böttcher Raum (1): PPM VI (1996) 380-458 s. v. VII 1,40, Casa di M. Caesius Blandus (I. Bragantini) 381, Abb. 1 Raum (3): Foto : Annette Haug Schwelle zu Raum (3a): PPM VI (1996) 380-458 s. v. VII 1,40, Casa di M. Caesius Blandus (I. Bragantini) 393, Abb. 27 Raum (3a): PPM VI (1996) 380-458 s. v. VII 1,40, Casa di M. Caesius Blandus (I. Bragantini) 392, Abb. 26 Raum (11): PPM VI (1996) 380-458 s. v. VII 1,40, Casa di M. Caesius Blandus (I. Bragantini) 396, Abb. 59 Raum (15): PPM VI (1996) 380-458 s. v. VII 1,40, Casa di M. Caesius Blandus (I. Bragantini) 430, Abb. 98 Raum (16): PPM VI (1996) 380-458 s. v. VII 1,40, Casa di M. Caesius Blandus (I. Bragantini) 435, Abb. 106 Schwelle zu Raum (16): PPM VI (1996) 380-458 s. v. VII 1,40, Casa di M. Caesius Blandus (I. Bragantini) 437, Abb. 110 Raum (19): PPM VI (1996) 380-458 s. v. VII 1,40, Casa di M. Caesius Blandus (I. Bragantini) 452, Abb. 137
250	77N38786 PPM II (1990) 172–229 s. v. I 9,13, Casa di Cercere (M. de Vos) 183 Abb. 16
251	Blake 1930, Taf 17,2
252	80 N61022 PPM V (1994) 468–572 s. v. VI 15,1, Casa die Vettii (V. Sampaolo) 500 Abb. 51
253	By Sailko – Own work, CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=30963903
254	Anguissola 2010, Abb. 30
255	D-DAI-ROM-57.1343
256	79 N49717 PPM III (1991) 676–772 s. v. V 2,i, Casa delle nozze d'argento (F. Parise Badoni) 746 Abb. 151
257	Jashemski Archive J68f0773
258	Foto: IAW Univ. Freiburg, Nachlass L. Jungmann
259	79 N49796 PPM III (1991) 676–772 s. v. V 2,i, Casa delle nozze d'argento (F. Parise Badoni) 765 Abb. 191

Abb-Nr.	Quelle
260	79 N 49777 PPM III (1991) 676–772 s. v. V 2,i, Casa delle nozze d'argento (F. Parise Badoni) 758 Abb. 177
264	Pompeii in Pictures, Luigi Bazzani 90518
267	Dickmann 1999, 329 Abb. 95
321	Jashemski Archive, J64f0964
324	Pompeii in Pictures, Jashemski J64f1719
331	80 N56708 PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 298 Abb. 180
333	PPM IX (1999) 1–40 s. v. IX 2,16, Casa di T. Dentatius Panthera (V. Sampaolo) 8 Abb. 10
339	Niccolini – Niccolini 1862, Taf. 66
340	77 N44651 PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 216 Abb. 46
341	72 AFS D4424 PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 217 Abb. 49
343	D-DAI-ROM-31.2693
344	AFS C361 PPM VII (1997) 182–196 s. v. VII 6,28 (V. Sampaolo) 186 Abb. 5
346	Bildarchiv Foto Marburg, fm1074483
347	PPM IV (1993) 87–147 s. v. VI 2,4, Casa di Sallustio (V. Sampaolo) 120 Abb. 56
351	Mau 1882, Taf. 15
354	Zahn 1842, Taf. 3
355a-b	PPM I (1990) 750–789 s. v. I 7,19, Casa annessa alla Casa dell'Efebo o di P. Cornelius Tages (A. de Vos) 780f. Abb. 53a–b
356	PPM V (1994) 981–995 s. v. VI 16,36.37 (V. Sampaolo) 989 Abb. 14
357	AFS C1193 PPM III (1991) 406–434 s. v. III 4,2, Casa del Moralista o di C. Arrius Crescens (I. Bragantini) 432 Abb. 44
358	D-DAI-ROM-56.1224
359	AFS C 960 PPM III (1991) 341–390 s. v. III 2,1, Casa detta di Trebius Valens (I. Bragantini) 351 Abb. 12
362	80N46298 PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 256 Abb. 115
363	By Sailko – Own work, CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=30966862
364	PPM IX (1999) 782–814 s. v. IX 7,16 (V. Sampaolo) 794 Abb. 21
365	[[File:Meleager and Atalante MAN Napoli Inv8980.jpg Meleager and Atalante MAN Napoli Inv8980]]
366	Hoffmann 2014, 137 Abb.
367a-f	a. b. e. f: Foto Annette Haug c: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Mars_Venus_MAN_Napoli_Inv9249.jpg d: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompejanischer_Maler_um_25_v._Chr._001.jpg
368	Montage: Lotta Böttcher PPM III (1991) 830–846 s. v. V 2,10 (V. Sampaolo) 839 Abb. 19 By Sailko – Own work, CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=30966851 PPM III (1991) 830–846 s. v. V 2,10 (V. Sampaolo) 844 Abb. 24 PPM III (1991) 830–846 s. v. V 2,10 (V. Sampaolo) 841 Abb. 21
369	https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/Hercules_Nessus_MAN_Napoli_Inv9001.jpg

Abb-Nr.	Quelle
370	a: 79 N60886 PPM IX (1999) 348–363 s. v. IX 3,19-29, Casa e panificio di Papirius Sabinus (V. Sampaolo) 356 Abb. 13 b: ADS 1095 PPM IX (1999) 348–363 s. v. IX 3,19-29, Casa e panificio di Papirius Sabinus (V. Sampaolo) 353 Abb. 8 c. d: Foto: Annette Haug
371a–b	A : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wall_painting_on_black_ground-_landscape,_from_the_imperial_villa_at_Boscotrecase_MET_DP251189edited.jpg B : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wall_painting_on_black_ground-_Aedicula_with_small_landscape,_from_the_imperial_villa_at_Boscotrecase_MET_DP144209.jpg
373	Blanckenhagen – Alexander 1990, Taf. 34; 36.2; 37.2
374a–b	A: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wall_painting-_Polyphemus_and_Galatea_in_a_landscape,_from_the_imperial_villa_at_Boscotrecase_MET_DP138763.jpg B: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wall_painting-_Perseus_and_Andromeda_in_landscape,_from_the_imperial_villa_at_Boscotrecase_MET_DT5194.jpg
379	American Academy in Rome, Photographic Archive: Parker.2184.Italia
381	Montage: Lotta Böttcher Raum (1): PPM IX (1999) 903-1104 s. v. IX 8, 3.7, Casa del Centenario (V. Sampaolo) 906, Abb. 1 Raum (12): PPM IX (1999) 903-1104 s. v. IX 8, 3.7, Casa del Centenario (V. Sampaolo) 980, Abb. 142 Raum (46): PPM IX (1999) 903-1104 s. v. IX 8, 3.7, Casa del Centenario (V. Sampaolo) 1084, Abb. 337
388	Montage: Lotta Böttcher Raum (1): PPM I (1990) 919-941 s. v. I 9,1, Casa del Bell'Impluvio (V. Sampaolo) 921, Abb. 1 Raum (2): PPM IX (1999) 903-1104 s. v. IX 8, 3.7, Casa del Centenario (V. Sampaolo) 922, Abb. 4 Raum (10): PPM IX (1999) 903-1104 s. v. IX 8, 3.7, Casa del Centenario (V. Sampaolo) 934, Abb. 25 Raum (7): PPM IX (1999) 903-1104 s. v. IX 8, 3.7, Casa del Centenario (V. Sampaolo) 926, Abb. 11
389	D-DAI-ROM-31.2487_2109229
393	American Academy in Rome, Photographic Archive: Warsher.1844
395–396	Hoffmann 2014, Abb. S. 103. 104.
397	D-DAI-ROM-39.969
398	AKG4760372
401	PPM IV (1993) 660–818 s. v. VI 9,2.13, Casa di Meleagro (I. Bragantini) 670f. Abb. 24. 25.
402	Hoffmann 2014, 162 Abb.
404–406	Hoffmann 2014, 114. 117. 161 Abb.
407	PPM VII (1997) 44–62 s. v. VII 4,56, Casa del Granduca (M. Staub-Gierow) 57 Abb. 22
408	Staub Gierow 1994, Abb. 101
410	AKG1596236
411	AKG950964
412	Pompeii in Pictures, Jashemski J84f0041
413	Pompeii in Pictures, Jashemski J71f0287
414	AKG5187545

Plannachweis

Pläne der exemplarisch besprochenen Häuser (Reihenfolge wie im Text)

Plan Nr.	Bearbeiter_in	Vorlage
1	Julika Steglich	Faber – Hoffmann 2009
2	Julika Steglich	Strocka 1991
3	Julika Steglich	Zevi 1964
4	Julika Steglich	Peters 1993
5	Julika Steglich	Morichi 2017
6	Nala Werner/Lotta Böttcher	Ehrhardt 1998, 173 Abb. 68
7	Nala Werner/Lotta Böttcher	PPM II 1990, 1; Morichi 2017
8	Lotta Böttcher	Nappo 1997, 106 Abb. 12
9	Daniel Nieswand	Ling 1997, 3. 228
10	Nala Werner	Aoyagi 1977, Abb. 35
11	Lotta Böttcher	Morichi 2017
12	Nadia Cahenzli	Pirson 1999, 48, Abb. 37
13	Lotta Böttcher	Staub 2013, 249, Abb. 60
14	Lotta Böttcher	Karivieri-Forsell 2006, 120 Abb. 1
15	Lotta Böttcher	Ehrhardt 2004, Abb. 8
16	Lotta Böttcher	Morichi 2017
17	Rebecca Hannemann/Daniel Nieswand	Dickmann 1999, Taf. 3, 3m
18	Lotta Böttcher	Seiler 1992, 96
19	Iria Schmidt	Dickmann 1999, Taf. 5, 5b
20	Lotta Böttcher	Lauter 2009, Abb. 2
21	Lotta Böttcher	Dickmann 1999, Taf. 5c
22	Daniel Nieswand	Morichi 2017

Index

Häuser-Index nach Regionen

- I 2,6: 401, 426
I 2,10 (Domus Volusii Fausti): 135, 207
I 2,15: 207
I 2,16: 131, 135, 165, 169, 207, 515; Abb. 101
I 2,17 (Casa di Diomede): 207, 489, 513f,
I 2,24: 143
I 2,28 (Casa della Grata metallica): 207, 495
I 4,5.6.25.28 (Casa del Citarista): 5, 10, 107, 138, 140,
149, 282, 400–405, 415f, 433, 445, 452f, 462, 491,
493, 497–503, 507f, 512, 516f, 519, 524, 534f, 540;
Abb. 314, 315, 317, 318, 328, 402, 405, 406; Plan 5
I 4,9: 495
I 5,2 (Casa della Conceria): 175, 406
I 6,2 (Casa del Criptoportico): 20, 143, 156f, 296–300,
303–312, 317f, 336, 339, 346, 352, 532f, 544;
Abb. 203–208, 217, 218, 245
I 6,4 (Casa del Sacello Iliaco): 284, 296, 299, 305, 311f,
339f, 346; Abb. 215, 221, 246
I 6,7 (Fullonica di Stefano): 138f, 155, 207
I 6,8: 508
I 6,9: 138f, 207; Abb. 76
I 6,11 (Casa dei Quadretti teatrali): 401, 422–424, 439,
514, 537; Abb. 334–336
I 6,13 (Casa di Stallius Eros): 130, 432
I 6,15 (Casa dei Ceii): 123f, 130, 147, 203, 207, 400, 422,
424f, 432f, 435f, 495, 521; Abb. 69, 337, 338, 349,
352, 399
I 7,1 (Casa di Paquius Proculus o di Cuspius Pansa): 8,
129, 133, 344, 414, 420, 477–481, 497, 518, 522;
Abb. 326, 382–387; Plan 6
I 7,2.3 (Casa di M. Fabius Amandio): 133; Plan 6
I 7,7 (Casa del Sacerdos Amandus): 416, 419f, 433f,
438, 445f, 448, 459, 519; Abb. 332, 350
I 7,11 (Casa dell'Efebo o di P. Cornelius Tages): 20, 340f,
495, 502, 506; Abb. 247
I 7,19 (Casa annessa alla Casa dell'Efebo o di P. Cornelius
Tages): 147, 407, 428f, 435, 438f, 457–459, 524,
539; Abb. 345, 355a–b, 367e–f, 415
I 8,8 (Termopolio): 406
I 8,17 (Casa dei Quattro Stili): 129, 137f, 145, 153f, 166,
170, 174, 176f, 288, 294f, 316, 534; Abb. 88, 109
I 8,18 (Casa del Balbo): 172f, 207, 313f; Abb. 108
I 9,1 (Casa del Bell'Impluvio): 130, 133, 166, 398, 414f,
422, 433–435, 439, 471–474, 481f; Abb. 327, 378,
388
I 9,3 (Casa di Successus): 318
I 9,5 (Casa dei Cubicoli floreali o del Frutteto): 133, 150,
400, 416–418, 423, 435, 442–447, 525, 527;
Abb. 329, 330, 360, 361; Plan 7
I 9,8: 132
I 9,10: 130, 132; Plan 8
I 9,13 (Casa di Cerere): 143, 150, 285–292, 314, 316f,
321, 326f, 342, 352, 549; Abb. 196, 201, 202, 233,
250
I 10,4 (Casa del Menandro): 22, 29f, 107, 124, 134, 136,
139f, 151f, 155f, 282, 328, 336, 338f, 344, 402,
507f, 515; Abb. 86, 234, 235; Plan 9
I 10,7 (Casa del fabbro): 495
I 10,18 (Casa di Aufidius Primus): 130
I 11,6-7 (Casa della Venere in Bikini): 489
I 11,12: 131f, 435, 511
I 11,13: 131f,
I 11,14: 131f, 284, 288, 292, 327; Abb. 198a–b
I 11,16: 406
I 12,6: 280
I 12,10: 399
I 12,11 (Casa dei Pittori): 398f,
I 12,16: 410f; Abb. 324
I 13,1: 428
I 13,2 (Casa di Sutoria Primigenia): 143, 160, 169, 194,
196f, 304, 409f; Abb. 104, 121, 214, 323
I 13,3: 143
I 13,7: 174
I 13,12.14: 129
I 15,1: 131, 133, 142, 162, 316
I 15,1.3 (Casa della nave Europa): 131, 134, 137f, 142,
147, 162, 166f, 173, 177f, 185f, 194f, 317, 548;
Abb. 79, 102, 114, 122; Plan 10
I 15,4: 200
I 16,2: 124, 131
I 17,1 (Casa di P. Axis): 196
I 17,2.3: 196
I 17,4 (Casa degli archi): 280; Plan 11
I 20,4: 124, 152, 175f, 185
I 21,1.2: 406
II 1,12 (Complesso di Riti magici): 166
II 2,2 (Casa di D. Octavius Quartio): 121, 401, 406, 516
II 2,4 (Casa dell'Augustale): 399; Abb. 313
II 4,3 (Villa di Giulia Felice): 199f, 280, 507; Abb. 127;
Plan 12
II 8,4-5: 143
III 2,1 (Casa detta di Trebius Valens): 285, 316, 406f,
442, 462; Abb. 321, 359
III 4,2 (Casa del Moralista o di C. Arrius Crescens): 20,
34, 440f; Abb. 357
III 4,4 (Casa di Pinarius Cerialis): 130
IV 5,1-3.22 (Casa di Nettuno): 121
IV 9,6 (Casa dei Dioscuri): 20
V 1,7 (Casa del Toro): 125, 129, 134, 150, 486–488, 506f;
Abb. 392, 393, 409; Plan 13
V 1,18.11.12 (Casa degli Epigrammi Greci): 35, 306f, 408;
Abb. 216
V 2,h (Casa del Cenacolo): 138f, 142, 162f, 169, 171, 207;
Abb. 98

- V 2,i (Casa delle nozze d'argento): 129, 145, 281f, 314, 347–351, 549; Abb. 223, 254–260; Plan 15
V 2,4 (Casa del Triclinio): 489, 515
V 2,10: 137, 434, 460f, 489; Abb. 368a–d
V 2,15: 406
V 3,8: 141, 163, 196; Abb. 78
V 3,10: 127, 428, 433f, 514; Abb. 343
V 4,a (Casa di Marcus Lucretius Fronto): 5, 353, 367–397, 495; Abb. 275–312, 367a–f; Plan 4
V 4,b: 494
V 4,c: 494
V 4,3: 494
V 4,9: 141
V 4,13 (Casa delle Origini di Roma o di M. Fabius Secundus): 448f; Abb. 363
V 5,1.2: 163
V 5,3 (Caserma dei gladiatori): 280, 414, 434, 441, 514f; Abb. 358
- VI 1,7 (Casa delle Vestali): 399, 408, 439
VI 1,10 (Casa del Chirurgo): 9, 129, 133, 135, 196, 402, 408, 423; Abb. 124
VI 2,4 (Casa di Sallustio): 121, 125, 134f, 150, 152, 155, 160–163, 168–170, 173, 175, 177f, 181–183, 186, 206f, 278f, 405–407, 429–431, 486, 488, 524, 530–532, 534f, 542, 548, 550; Abb. 84, 89, 94, 95, 97, 111, 113, 116, 117, 320, 346, 347
VI 2,11.26: 131, 133, 152, 206, 535; Plan 16
VI 2,13: 155, 158f, 166; Abb. 92
VI 2,16–21: 124, 471, 494
VI 2,17: 316
VI 2,18–19 (Casa dell'Esedra): 148f, 166
VI 5,1 (Protocasa di Nettuno): 131
VI 5,1–3.22 (Casa di Nettuno): 133, 137
VI 5,5 (Protocasa del Granduca Michele): 9, 131, 136, 155–157, 176f; Abb. 90, 91, 112
VI 6,1 (Casa di Pansa): 121, 124f, 132, 134, 147, 509; Abb. 71, 411
VI 7,1: 130, 316
VI 7,3: 400
VI 7,4–6 (Casa di Ercole): 133, 137, 401
VI 7,18 (Casa di Adone ferito): 147
VI 7,19 (Casa di Inaco e Io): 147, 495; Abb. 400
VI 7,20.22 (Casa dell'Argenteria): 145, 148; Abb. 80
VI 7,23 (Casa di Apollo): 143
VI 7,24–25: 124
VI 8,3.5 (Casa del Poeta Tragico): 200, 456, 509
VI 8,21 (Casa della Fontana grande): 121–123, 128f, 136, 147; Abb. 66, 75
VI 8,23.24 (Casa della Fontana piccola): 123, 130, 147, 188, 512; Abb. 118a–c
VI 9,2.13 (Casa di Meleagro): 282, 471, 496; Abb. 401
VI 9,3.5 (Casa del Centauro): 9, 131, 147, 158–160, 163, 166f, 175, 183f, 197f, 202, 400, 450f, 462; Abb. 93, 110, 365, 369; Plan 17
VI 9,6.7 (Casa dei Dioscuri): 131, 145, 202
VI 10,1 (Caupona): 280
VI 10,2 (Casa dei cinque scheletri): 280, 315, 455, 459, 471
VI 10,3–4: 280
VI 10,6: 166
VI 10,7 (Casa dell'Ancora): 176, 202, 279f; Abb. 193
VI 10,11 (Casa del Naviglio): 136, 156, 178f, 471; Abb. 115
VI 11,8–10 (Casa del Labirinto): 5, 145, 207–275; Abb. 130–192; Plan 2
VI 11,12: 150
VI 12,2.5 (Casa del Fauno): 5, 51–118, 173f, 177f, 198; Abb. 1–65; Plan 1
VI 13,2 (Casa del Gruppo dei vasi di vetro): 140, 433, 514
VI 13,6 (Casa del Forno di ferro): 121, 133
VI 13,13: 121, 129, 329, 515
VI 13,19 (Casa di Sextus Pompeius Axiochus): 154, 176, 318f, 507; Abb. 227
VI 13,23: 329
VI 14,12: 124, 170f,
VI 14,20 (Casa di Vesonius Primus o di Orfeo): 431, 471, 474, 490–492, 518; Abb. 348, 397
VI 14,21.22 (Fullonica di Vesonius Primus): 175, 335, 471, 513; Abb. 242
VI 14,27 (Casa di Memmius Auctus): 489, 513f,
VI 14,28.33 (Casa di Laocoonte): 425f; Abb. 339
VI 14,37: 494
VI 14,38: 154, 171, 181
VI 14,39: 196; Abb. 125
VI 14,40: 152, 164, 166, 168, 170, 180, 196; Abb. 99
VI 14,42 (Casa dell'Imperatrice di Russia): 422, 435
VI 14,43 (Casa degli Scienziati o Gran Lupanare): 152, 168, 200, 285, 516
VI 15,1 (Casa dei Vettii): 42, 129, 136, 156, 342f, 514, 551; Abb. 252
VI 15,5 (Casa di M. Pupius Rufus): 140f, 161, 170f, 197, 282f, 295, 314, 319f, 513; Abb. 77, 106, 229
VI 15,6: 201; Abb. 128
VI 15,7.8 (Casa del Principe di Napoli): 514
VI 15,9: 173
VI 16,7.38 (Casa degli Amorini dorati): 15, 143, 282f, 403–405, 407, 425, 474f, 483, 513–515; Abb. 194, 319, 380; Plan 18
VI 16,15–17 (Casa dell'Ara Massima): 155
VI 16,19.26: 158, 166, 168, 175, 180, 514
VI 16,26–27: 158, 166, 177–179
VI 16,36.37: 439f; Abb. 356
VI 17 [Ins. Occ.],10 (Casa della Danzatrice): 316
VI 17 [Ins. Occ.],32–36: 124
VI 17 [Ins Occ.],41: 278–290, 308–317, 321–325, 352, 411, 518, 549, 552; Abb. 199, 200, 220, 222, 224, 225, 232
VI 17 [Ins. Occ.],42 (Casa del Bracciale d'oro): 281, 410
- VII 1,25.47 (Casa di Sirico): 434, 471, 484f; Abb. 389
VII 1,40 (Casa di M. Caesius Blandus): 142, 303f, 336–338, 345f; Abb. 213, 243, 244
VII 2,11–12: 147
VII 2,16–17 (Casa di M. Gavius Rufus): 10, 129, 136, 279, 284–287, 292, 317f, 342, 471; Abb. 197; Plan 19
VII 2,18 (Casa di C. Vibius Italus): 471
VII 2,20.40 (Casa di M. Popidius Priscus): 155f, 283, 304, 342, 408
VII 2,23 (Casa dell'Amore punito): 457f,
VII 2,51: 137, 150, 154

- VII 3,11.12: 490
 VII 3,29 (Casa di M. Spurius Mesor): 434f,
 VII 3,30: 494
 VII 4,22-23: 130
 VII 4,31.51 (Casa dei Capitelli colorati): 24, 125f, 142f,
 147, 149, 155, 329
 VII 4,56 (Casa del Granduca): 438, 504–506, 514;
 Abb. 354, 407, 408
 VII 4,57 (Casa dei Capitelli figurati): 14, 125f, 136, 138,
 142, 147, 152f, 202f, 515; Abb. 72, 73, 87, 129
 VII 4,59 (Casa della Parete nera o Casa dei Bronzi): 151,
 153, 282, 433, 459, 513
 VII 4,62 (Casa delle Forme di Creta): 10, 203
 VII 6,3 (Casa di M. Spurius Saturninus e di D. Volcius
 Modestus): 508, 514f; Abb. 410
 VII 6,28: 283, 342, 428, 435f; Abb. 251, 344
 VII 6,38 (Casa di Cippius Pamphilus): 149, 207, 329, 346
 VII 7,2: 147, 436
 VII 7,5 (Casa di Trittolemo): 118, 331f; Abb. 238
 VII 7,10 (Casa di Romolo e Remo): 147, 202
 VII 9,47 (Casa delle Nozze di Ercole): 129, 201, 203
 VII 12,17.21: 471
 VII 12,22-23-24 (Casa del Camillo): 509f, 514; Abb. 412,
 413
 VII 13,23: 329, 345
 VII 14,5 (Casa del Cambio): 129
 VII 14,9: 433
 VII 15,2 (Casa del Marinaio): 121, 136f, 155f, 315, 459
 VII 15,8: 124, 130
 VII 16 [Ins. Occ.],10 (Scavo del Principe di Montenegro):
 151, 459
 VII 16 [Ins. Occ.],12-15 (Casa di A. Umbricius Scaurus):
 124, 147
 VII 16 [Ins. Occ.],17 (Casa di Ma. Castricius): 121, 147,
 318, 333f, 345, 420, 549; Abb. 240, 241
 VII 16 [Ins. Occ.],22 (Casa di M. Fabius Rufus): 121, 308,
 310, 333, 343, 471; Abb. 219
- VIII 2,1 (Casa di Championnet I): 180
 VIII 2,3-5 (Casa di Championnet II): 147
 VIII 2,14-16 (Casa dei Mosaici Geometrici): 129, 282–
 284, 332f, 340–342, 345, 537; Abb. 195, 239, 249,
 253
 VIII 2,26-27 (Casa del Cinghiale): 471, 481
 VIII 2,28 (Casa con Ninfeo): 136
 VIII 2,29-30: 278
 VIII 2,34-35 (Casa delle Colombe a mosaico): 191–193,
 198f, 281; Abb. 120
 VIII 2,36-37: 519
 VIII 2,39 (Casa di Giuseppe II): 129, 147f, 186–189;
 Abb. 83, 119
 VIII 3,8-9 (Casa del Cinghiale I): 128, 147, 149, 193
 VIII 3,10-12 (Casa delle Grazie): 123f,
 VIII 3,27: 124f, 147
 VIII 4,15.30 (Casa di Cornelius Rufus): 147, 152, 166, 471,
 474f, 484f, 492; Abb. 379
 VIII 4,23: 493
 VIII 5,2.5 (Casa del Gallo): 147, 422, 436f; Abb. 353
 VIII 5,9: 147
 VIII 5,24 (Casa del Medico): 471
- VIII 5,28 (Casa della Calce): 147
 VIII 5,39: 511, 519; Abb. 417
 VIII 7,24.22 (Casa dello scultore): 130
- IX 1,7: 411; Abb. 325
 IX 1,18: 128
 IX 1,20 (Casa di M. Epidius Rufus): 121–123, 126f, 129,
 131, 146–149, 151, 535; Abb. 68, 81, 82, 85; Plan 20
 IX 1,22.29 (Casa di M. Epidius Sabinus): 136, 139f, 147,
 153, 164f, 170, 178–181, 413, 420–422, 434f;
 Abb. 100, 105, 351; Plan 21
 IX 1,25.27: 490
 IX 2,16 (Casa di T. Dentatius Panthera): 413, 420f, 433,
 519; Abb. 333
 IX 2,17: 135, 162, 170, 196
 IX 2,19-21: 458
 IX 2,26: 329
 IX 2,27 (Casa di Granduca di Toscana): 329f, 345, 352;
 Abb. 236, 237
 IX 3,2 (Fabbrica di prodotti chimici): 142, 152f, 161f, 340;
 Abb. 96, 248
 IX 3,5.24 (Casa di Marcus Lucretius): 483
 IX 3,19-20 (Casa e panificio di Papirius Sabinus): 463f;
 Abb. 370a–d
 IX 3,25: 121
 IX 5,11.13: 471, 495
 IX 5,18 (Casa di Giasone): 5, 353–367, 400, 402f, 405,
 413, 434, 436, 445, 449, 454, 456, 460, 503, 514,
 524, 527, 530, 549f; Abb. 261–274; Plan 3
 IX 6,d-e: 453
 IX 6,3 (Casa di P. F. L.): 201, 401f, 488f, 493, 511, 513,
 524; Abb. 316, 394
 IX 6,4-7 (Casa di Oppius Gratus e Quartilla): 194f, 203,
 493; Abb. 123
 IX 7,3: 124
 IX 7,12: 514
 IX 7,16: 123, 449f, 459; Abb. 364
 IX 7,20 (Casa della Fortuna): 124, 490, 502f, 512; Plan 22
 IX 7,24-25: 153
 IX 8,3.6.a: 124
 IX 8,3.7 (Casa del Centenario): 124, 474–476, 503f, 515;
 Abb. 381
 IX 8,8: 124
 IX 9: 124
 IX 9,c (Casa di C. Suplicius Rufus): 284, 417f, 422
 IX 9,d: 284, 433, 459
 IX 9,6 (Casa del vinaio): 411
 IX 12,1-2 (Casa del Cenacolo): 127, 207, 459; Abb. 74
 IX 12,3 (Casa del Gran Cenacolo Colonnato): 127
 IX 13,1-3 (Casa di Polibio/Casa di C. Iulius Polybius): 123,
 134, 151, 168, 172–174,
 178, 185, 192, 196f, 207, 284f, 308, 313f, 408, 418f,
 426f, 436, 447f; Abb. 70, 103, 107, 126, 331, 340–
 342, 362
 IX 13,5: 152
 IX 14,4 (Casa di Obellius Firmus): 107, 130, 132, 145–147,
 203, 283f, 300–323, 408–410, 484–488, 495, 515;
 Abb. 209–212, 226, 228, 230, 231, 322, 390, 391

Häuser-Index nach Hausnamen

- Adone ferito, Casa di (VI 7,18): 147
 Amore punito, Casa dell' (VII 2,23): 457f
 Amorini dorati, Casa degli (VI 16,7.38): 15, 143, 282f, 403–405, 407, 425, 474f, 483, 513–515; Abb. 194, 319, 380; Plan 18
 Ancora, Casa dell' (VI 10,7): 176, 202, 279; Abb. 193
 Apollo, Casa di (VI 7, 23): 143
 Ara Massima, Casa dell' (VI 16,15-17): 155
 Archi, Casa degli (I 17,4): 280; Plan 11
 Argenteria, Casa dell' (VI 7,20.22): 145, 148f; Abb. 80
 Arrius Crescens, Casa di: s. u. Casa del Moralista (III 4,2)
 Aufidius Primus, Casa di (I 10,18): 130
 Augustale, Casa dell' (II 2,4): 399; Abb. 313
 Axius, Casa di P. (I 17,1): 196
- Balbo, Casa del (I 8,18): 172f, 207, 313f; Abb. 108
 Bell'impluvio, Casa del (I 9,1): 130, 133, 166, 398, 414f, 422, 433–435, 439, 471–474, 481f; Abb. 327, 378, 388
 Bracciale d'oro, Casa del (VI 17 [Ins. Occ.],42): 281, 410
- Caecilius lucundus, Casa di L. (V 1,23.26): 31, 121, 133, 136, 400, 471–474, 483, 491, 494, 512f; Abb. 375–377; Plan 14
 Caesius Blandus, Casa di M. (VII 1,40): 142, 303f, 336–338, 345f; Abb. 213, 243, 244
 Calce, Casa delle (VIII 5,28): 147
 Cambio, Casa del (VII 14,5): 129
 Camillo, Casa del (VII 12,22-23-24): 509f, 514; Abb. 412, 413
 Capitelli colorati, Casa dei (VII 4,31.51): 24, 125f, 142f, 147, 149, 155, 329
 Capitelli figurati (VII 4,57): 14, 125f, 136, 138, 142, 147, 152f, 202f, 515; Abb. 72, 73, 87, 129
 Casa dei Bronzi: s. u. Casa della Parete nera (VII 4,59)
 Castricius, Casa di Ma. (VII 16 [Ins. Occ.],17): 121, 147, 318, 333f, 345, 420, 549; Abb. 240, 241
 Ceii, Casa dei (I 6,15): 123f, 130, 147, 203, 207, 400, 422, 424f, 432f, 435f, 495, 521; Abb. 69, 337, 338, 349, 352, 399
 Cenacolo, Casa del (IX 12,1-2): 127, 207, 459; Abb. 74
 Cenacolo, Casa del (V 2,h): 138f, 142, 162f, 169, 171, 207; Abb. 98
 Centauro, Casa del (VI 9,3.5): 9, 131, 147, 158–160, 163, 166f, 175, 183f, 197f, 202, 400, 450f, 462; Abb. 93, 110, 365, 369; Plan 17
 Centenario, Casa del (IX 8,3.7): 124, 474–476, 503f, 515; Abb. 381
 Cerere, Casa di (I 9,13): 143, 150, 285–292, 314, 316f, 321, 326f, 342, 352, 549; Abb. 196, 201, 202, 233, 250
 Championnet I, Casa di (VIII 2,1): 180
 Championnet II, Casa di (VIII 2,3-5): 147
 Chirurgo, Casa del (VI 1,10): 9, 129, 133, 135, 196, 402, 408, 423; Abb. 124
 Cinghiale I, Casa del (VIII 3,8-9): 128, 147, 149, 193
 Cinghiale, Casa del (VIII 2,26-27): 471, 481
 Cinque scheletri, Casa dei (VI 10,2): 280, 315, 455, 459, 471
 Cippius Pamphilus, Casa di (VII 6,38): 149, 207, 329, 346
 Citarista, Casa del (I 4,5.6.25.28): 5, 10, 107, 138, 140, 149, 282, 400–405, 415f, 433, 445, 452f, 462f, 491, 493, 497–503, 507f, 512, 516f, 519, 524, 534f, 539f; Abb. 314, 315, 317, 318, 328, 402, 405, 406; Plan 5
 Colombe a mosaico, Casa delle (VIII 2,34-35): 191–193, 198f, 281; Abb. 120
 Conceria, Casa della (I 5,2): 175, 406
 Cornelius Rufus, Casa di (VIII 4,15.30): 147, 152, 166, 471, 474f, 484f, 492; Abb. 379
 Cornelius Tages, Casa del P.: s. u. Casa dell'Efebo (I 7,11) und Casa annessa alla Casa dell'Efebo (I 7,19) 147, 407, 428f, 435, 438f, 457–459, 524, 539; Abb. 345, 355a–b. 367e–f. 415
 Criptoportico, Casa del (I 6,2): 20, 143, 156f, 296–300, 303–312, 317f, 336, 339, 346, 352, 532f, 544; Abb. 203–208, 217, 218, 245
 Cubicoli floreali, Casa dei: s. u. Casa del Frutteto (I 9,5)
- Danzatrice, Casa della (VI 17 [Ins. Occ.],10): 316
 Dentatius Panthera, Casa di T. (IX 2,16): 413, 420f, 433, 519; Abb. 333
 Diomede, Casa di (I 2,17): 207, 489, 513f
 Dioscuri, Casa dei (VI 9,6.7): 131, 145, 202
 Dioscuri, Casa di (IV 9, 6): 20
- Efebo, Casa dell' (I 7,11): 20, 340f, 495, 502, 506; Abb. 247
 Epidius Rufus, Casa di M. (IX 1,20): 121–123, 126f, 129, 131, 146–149, 151, 535; Abb. 68, 81, 82, 85; Plan 20
 Epidius Sabinus, Casa di M. (IX 1,22.29): 136, 139f, 147, 153, 164f, 170, 178–181, 413, 420–422, 434f; Abb. 100, 105, 351; Plan 21
 Epigrammi Greci, Casa degli (V 1,18.11.12): 35, 306f, 408; Abb. 216
 Ercole, Casa di (VI 7,4-6): 133, 137, 401
 Esedra, Casa dell' (VI 2,18-19): 148f, 166
- Fabius Amandio, Casa di M. (I 7,2.3): 133
 Fabius Rufus, Casa di M. (VII 16 [Ins. Occ.],22): 121, 308, 310, 333, 343, 471; Abb. 219
 Fabius Secundus, Casa di M.: s. u. Casa delle Origini di Roma (V 4,13)
 Fabbro, Casa del (I 10,7): 495
 Fauno, Casa del (VI 12,2.5): 5, 51–118, 173f, 198; Abb. 1–65; Plan 1
 Fontana grande, Casa della (VI 8,21.22): 121–123, 128f, 136, 147; Abb. 66, 75
 Fontana piccola, Casa della (VI 8,23.24): 123, 130, 147, 188, 512; Abb. 118a–c
 Forme di Creta, Casa delle (VII 4,62): 10, 203
 Forno di ferro, Casa del (VI 13,6): 121, 133
 Fortuna, Casa della (IX 7,20): 124, 490, 502f, 512; Plan 22

- Frutteto, Casa del (I 9,5): 133, 150, 400, 416–418, 423, 435, 442–444, 446, 525, 527; Abb. 329, 330, 360, 361; Plan 7
- Gallo, Casa del (VIII 5,2.5): 147, 422, 436f; Abb. 353
- Gavius Rufus, Casa di M. (VII 2,16-17): 10, 129, 136, 279, 284–287, 292, 317f, 342, 471; Abb. 197; Plan 19
- Giasone, Casa di (IX 5,18): 5, 353–367, 400, 402f, 405, 413, 434, 436, 445, 449, 454, 456, 460, 503, 514, 524, 527, 530, 549f; Abb. 261–274; Plan 3
- Giulia Felice, Villa di (II 4,3): 199f, 280, 507; Abb. 127; Plan 12
- Giuseppe II, Casa di (VIII 2,39): 129, 147f, 186–189; Abb. 83, 119
- Gladiatori, Caserma dei (V 5,3): 280, 414, 434, 441, 514f; Abb. 358
- Gran Cenacolo Colonnato, Casa del (IX 12,3): 127
- Gran Lupanare, Casa del: s. u. Casa degli Scienziati (VI 14,43)
- Granduca di Toscana, Casa di (IX 2,27): 329f, 345, 352; Abb. 236, 237
- Granduca Michele, Protocasa del (VI 5,5): 9, 131, 136, 155–157, 176f; Abb. 90, 91, 112
- Granduca, Casa del (VII 4,56): 438, 504–506, 514; Abb. 354, 407, 408
- Grata metallica, Casa della (I 2,28): 207, 495
- Grazie, Casa delle (VIII 3,10-12): 123f
- Gruppo dei vasi di vetro, Casa del (VI 13, 2): 140, 433, 514
- Imperatrice di Russia, Casa dell (VI 14,42): 422, 435
- Inaco e lo (VI 7,19): 147, 495; Abb. 399
- Iulius Polybius, Casa di C. (IX 13,1-3): 123, 134, 151, 168, 172–174, 178, 185, 192, 196f, 207, 284f, 308, 313f, 408, 418f, 426f, 436, 447f; Abb. 70, 103, 107, 126, 331, 340–342, 362
- Labirinto, Casa del (VI 11,8-10): 5, 145, 207–275; Abb. 130–192; Plan 2
- Laocoonte, Casa di (VI 14,28.33): 425; Abb. 339
- Lucretius Fronto, Casa di Marcus (V 4,a): 5, 353, 367–397, 495; Abb. 275–312, 367a–f; Plan 4
- Marcus Lucretius, Casa di (IX 3,5.24): 483
- Marinaio, Casa del (VII 15,2): 121, 136f, 155f, 315, 459
- Medico, Casa del (VIII 5,24): 471
- Meleagro, Casa di (VI 9,2.13): 282, 471, 496; Abb. 400
- Memmius Auctus, Casa di (VI 14,27): 489, 513f
- Menandro, Casa del (I 10,4): 22, 29f, 107, 124, 134, 136, 139f, 151f, 155f, 282, 328, 336, 338f, 344, 402, 507f, 515; Abb. 86, 234, 235; Plan 9
- Moralista, Casa del (III 4,2): 20, 34, 440f; Abb. 357
- Mosaici Geometrici, Casa dei (VIII 2,14-16): 129, 282–284, 332f, 340–342, 345, 537; Abb. 195, 239, 249, 253
- Nave Europa, Casa della (I 15,1.3): 131, 134, 137f, 142, 147, 162, 166f, 173, 177f, 185f, 194f, 317, 548; Abb. 79, 102, 114, 122; Plan 10
- Naviglio, Casa del (VI 10,11): 136, 156, 178f, 471; Abb. 115
- Nettuno, Casa di (IV 5,1-3.22): 121
- Nettuno, Casa di (VI 5,1-3.22): 133, 137
- Nettuno, Protocasa di (VI 5,1): 131
- Ninfeo, Casa con (VIII 2,28): 136
- Nozze d'argento, Casa delle (V 2,i): 129, 145, 281f, 314, 347–351, 549; Abb. 223, 254–60; Plan 15
- Nozze di Ercole, Casa delle (VII 9,47): 129, 201, 203
- Obellius Firmus, Casa di (IX 14,4): 107, 130, 132, 145–147, 203, 283f, 300–323, 408–410, 484–488, 495, 515; Abb. 209–212, 226, 228, 230, 231, 322, 390, 391
- Octavius Quartio, Casa di D. (II 2,2): 121, 401, 406, 516
- Oppius Gratus e Quartilla, Casa di (IX 6,4-7): 194f, 203, 493; Abb. 123
- Orfeo, Casa di: s. u. Casa di Vesonius Primus (VI 14,20)
- Origini di Roma, Casa delle (V 4,13): 448f; Abb. 363
- P. F. L., Casa di (IX 6,3): 201, 401f, 488f, 493, 511, 513, 524; Abb. 316, 394
- Pansa, Casa di (VI 6,1): 121, 124f, 132, 134, 147, 509; Abb. 71, 411
- Papirius Sabinus, Casa e panificio (IX 3,19-20): 463f; Abb. 370a–d
- Paquius Proculus/Cuspius Pansa, Casa di (I 7,1): 8, 129, 133, 344, 414, 420, 477–481, 497, 518, 522; Abb. 326, 382–387; Plan 6
- Parete nera, Casa della (VII 4,59): 151, 153, 282, 433, 459, 513
- Pinarius Cerialis, Casa di (III 4,4): 130
- Pittori, Casa dei (I 12,11): 398f
- Poeta Tragico, Casa del (VI 8,3.5): 200, 456, 509
- Polibio, Casa di: s. u. Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3)
- Pompeius Axiochus, Casa di Sextus (VI 13,19): 154, 176, 318, 507
- Popidius Priscus, Casa di M. (VII 2,20.40): 155f, 283, 304, 342, 408
- Principe di Montenegro: scavo del (VII 16 [Ins. Occ.],10): 151, 459
- Principe di Napoli, Casa del (VI 15,7.8): 514
- Prodotti chimici, Fabbrica di (IX 3,2): 142, 152f, 161, 340
- Pupius Rufus, Casa di M. (VI 15,5): 140f, 161, 170f, 197, 282f, 295, 314, 319f, 513; Abb. 77, 106, 229
- Quadretti teatrali, Casa dei (I 6,11): 401, 422–424, 439, 514, 537; Abb. 334–336
- Quattro Stili, Casa dei (I 8,17): 129, 137f, 145, 153f, 166, 170, 174, 176f, 288, 294f, 316, 534; Abb. 88, 109
- Riti magici, Complesso di (II 1,12): 166
- Romolo e Remo, Casa di (VII 7,10): 147, 202
- Sacello Iliaco, Casa del (I 6,4): 284, 296, 299, 305, 311f, 339f, 346; Abb. 215, 221, 246
- Sacerdos Amandus, Casa del (I 7,7): 416, 419f, 433f, 438, 445f, 448, 459, 519; Abb. 332, 350

- Sallustio, Casa di (VI 2,4): 121, 125, 134 f, 150, 152, 155, 160–163, 168–170, 173, 175, 177 f, 181–183, 186, 206 f, 278 f, 405–407, 429–431, 486, 488, 524, 530–532, 534 f, 542, 548, 550; Abb. 84, 89, 94, 95, 97, 111, 113, 116, 117, 320, 346, 347
- Scenziati, Casa degli (VI 14,43): 152, 168, 200, 285, 516
- Scultore, Casa dello (VIII 7,24.22): 130
- Sextus Pompeius, Casa di (VI 13,19): 154, 176, 318 f, 507; Abb. 227
- Sirico, Casa di (VII 1,25.47): 434, 471, 484 f; Abb. 389
- Spurius Mesor, Casa di M. (VII 3,29): 434 f
- Spurius Saturninus, Casa di M. (VII 6,3): 508, 514 f; Abb. 410
- Stallius Eros, Casa di (I 6,13): 130, 432
- Stefano, Fullonica di (I 6,7): 138 f, 155, 207
- Successus, Casa di (I 9,3): 318
- Suplicius Rufus, Casa di C. (IX 9,c): 284, 417 f, 422
- Sutoria Primigenia, Casa di (I 13,2): 143, 160, 169, 194, 196 f, 304, 409 f; Abb. 104, 121, 214, 323
- Termopolio (I 8,8): 406
- Toro, Casa del (V 1,7): 125, 129, 134, 150, 486–488, 506 f; Abb. 392, 393, 409; Plan 13
- Trebius Valens, Casa detta di (III 2,1): 285, 316, 406 f, 442, 462; Abb. 321, 359
- Triclinio, Casa del (V 2,4): 489, 515
- Trittolemo, Casa di (VII 7,5): 118, 331 f; Abb. 238
- Umbricius Scaurus, Casa di A. (VII 16 [Ins. Occ.],12-15): 124, 147
- Venere in Bikini, Casa della (I 11,6-7): 489
- Vesonius Primus, Casa di (VI 14,20): 431, 471, 474, 490, 518
- Vesonius Primus, Fullonica di (VI 14,21.22): 175, 335, 471, 513
- Vestali, Casa delle (VI 1,7): 399, 408, 439
- Vettii, Casa dei (VI 15,1): 42, 129, 136, 156, 342 f, 514, 551; Abb. 252
- Vibius Italus, Casa di C. (VII 2,18): 471
- Vinaio, Casa del (IX 9,6): 411
- Volcius Modestus, Casa di D.: s. u. Casa di M. Spurius Saturninus (VII 6,3)
- Volusii Fausti, Domus (I 2,10): 135, 207

Antike Autoren

- Aristot. rhet.: 1
 Ascon. in Milon.: 26 f
- Cato agr.: 34 f, 38
 Catull.: 36, 522
 Cens.: 35
 Cic.: 2–4, 29, 36, 38 f, 42 f
 dom.: 28
 fin.: 33
 har. Esp.: 28
 leg.: 43
 off.: 2, 4, 38, 553, 555
 Att.: 29, 33, 39
 fam.: 29
 ad Q. fr.: 29
 Phil.: 36 f
 Verr.: 540
 orat.: 2, 37
 Mur.: 42
 Colum.: 34
- Dion Chrys. Or.: 1
- Fest.: 34, 36
- Gell.: 26, 32, 36
- Hor.: 35
 Carm.: 34–36
 epist.: 33
 sat.: 33, 35, 522
- Isid. orig.: 36
 Iuv.: 35, 37
- Liv.: 21
 per.: 36
 Lucan.: 36
 Lucil.: 20
 Lukian.: 455
- Macr. Sat.: 35
 Mart.: 35, 37
- Nep.: 33
- Ov. epist.: 34
 fast.: 34–37, 522
 trist.: 35
- Pers.: 34–36
 Petron.: 14, 33 f, 43
- Plat.: 274
 Hipp. mai.: 1
 Plaut.: 35, 515
 Aul.: 35, 522
 Cas.: 36
 Mil.: 34
 Rud.: 35
 Stich.: 34
 Trin.: 35
 Plin. nat.: 33, 36–38, 43, 55, 64, 251, 407, 515, 540, 551, 553
 Plin. epist.: 29, 33
 Plut.: 14, 33, 522
 am.: 34
 Brutus 14
 Cat. min.: 276
 mor.: 33, 36
 symp.: 33
 qu. R.: 36
 Pol.: 37
 Prop.: 26, 34–36
- Quint. inst.: 2, 12
- Sall. Catil.: 555
 hist.: 275
 Scaev. Dig.: 36
 Sen.: 25, 33, 514
 benef.: 37
 epist.: 25, 29, 31, 33, 37, 522, 539
 Serv. Aen.: 34, 36, 81
 ecl.: 36
 Suet. Aug.: 33
- Tac. ann.: 28, 522
 Tert. anim.: 36
 idol.: 36
 Tib.: 21, 34 f
- Ulp. Dig.: 29
- Val. Max.: 2, 33, 37, 407
 Varro: 20, 36, 62, 456
 ling.: 36, 62
 vita pop. Rom. 26, 36
 rust.: 43, 442
 Verg. Aen.: 21
 Vitruv.: 2–4, 12 f, 20, 24 f, 28, 31 f, 40 f, 64, 112, 119, 144, 149, 274, 407, 522, 527 f, 534, 538, 540, 550

Analytischer Index

- Adäquatheit: 3, 11, 39, 144, 267, 518, 521
aemulatio: 43
 Affekt: 46
 Agency: 558
 Agent: 546
 Alt/Neu: 5, 15, 521, 550
 arte popolaresche/Volkskunst: 40
 Ästhetische Arbeit: 1, 553
 Ambulatio: 31, 133, 227
amici: 23, 26 f, 33, 112, 554
amoenitas: 279
 Angemessenheit: 1–3, 144
 Animation/Verlebendigung (der Bilder): 246, 303, 308, 487 f, 497 f, 546
 Apperzeption: 44
 Architekturbild: 182, 235, 237–239, 254, 270 f, 295, 300, 313, 318, 352, 422, 476, 543 f
 Architekturausblick: 239, 418
ars topiaria: 407
aspectus: 2 f, 528
 Atmosphäre: 11, 23, 45–49, 69, 71, 92, 101 f, 112, 116, 118 f, 137, 184 f, 199, 204 f, 256, 273, 282, 295, 302 f, 319, 361, 375, 380, 395 f, 398, 402, 408, 432, 439, 462, 489 f, 500, 502, 512, 527, 537, 549, 552, 557
 augusteische Ideologie: 468, 554, 556
 Ausblick (Bild): 156, 199, 235, 239, 250, 252, 256, 269, 292, 294 f, 296, 302 f, 306, 308, 318, 324 f, 352, 385, 418, 428 f, 432, 446, 463, 524 f, 532 f, 543 f, 547
 Ausblick/Aussicht (Landschaft): 28 f, 86, 101, 107 f, 138, 149, 193, 199, 205, 239, 271, 279, 282, 303, 318, 325, 352, 376, 386, 405, 407, 429, 463, 518, 524, 544
 Axialität: 5, 16 f, 106, 110, 132, 376, 384, 400, 425, 433, 437, 521, 527–529, 532

 Betrachter: 13–19, 27 f, 30, 38, 44–48, 60, 62, 65, 69, 71, 73, 87, 89 f, 109–112, 118, 160, 164, 167, 176, 179–181, 184, 198, 205 f, 223, 234, 237–239, 244, 246, 248 f, 251 f, 254, 258, 263 f, 272, 274, 276, 292–296, 298, 303, 305, 311–313, 316, 324, 338, 343 f, 361, 377, 385 f, 393 f, 397, 402 f, 407, 415, 420, 426, 429, 432, 437, 444–448, 451, 455 f, 458, 462, 478, 487, 493, 495, 500, 503, 511, 517, 524, 527, 530, 534, 536, 541–548, 558 f
 mobil: 28–30, 76, 84, 106 f, 109, 185, 266, 271, 424, 517, 552
 statisch: 28 f, 37, 106–108, 216, 235, 266, 272, 312, 500, 552
 Betrachterhaltungen (mobil/statisch): 15, 28, 38, 46, 48, 106, 186, 272 f, 298, 316, 335, 338, 386, 396, 425, 437, 474, 481, 487, 517, 530, 534, 550, 552, 558
 Beziehungsgrund: 18
 Bildakt: 546
 Bild-Ensemble: 14, 17 f, 119, 275, 353, 361, 364, 366 f, 429, 445, 454, 462 f, 477, 479, 527, 545 f, 548, 558

 Bilder, summierend: 18
 Bildlichkeit/Bildhaftigkeit: 51, 119, 157, 179, 184, 190, 205 f, 235, 300, 303, 305, 307, 312, 338, 345, 352, 374, 379, 386, 390, 415 f, 421 f, 426, 428, 442, 467, 495, 516, 532, 540–548
 Bild-Pendant: s. Pendant
 Bild-Zyklus: s. Zyklus
 Bilderfahrzeuge: 12
 Bildfries: 157, 177, 180, 298, 305, 421, 533, 542
 Bildhaftigkeit: 235, 312, 416, 428, 541, 545, 547
 Bildmodus: 421, 547
 Bildsinn/symbolische Bildbedeutung: 13, 43, 450
 Blickachse: 26, 28–30, 63, 66, 84, 106–109, 130, 132, 134 f, 149, 203, 206, 230, 236, 245, 356, 370, 401 f, 405, 500 f, 504, 507, 524

clientes: s. Klienten
 Collage und Montage: 18
conduplicatio: 456
consuetudo: 3 f
contrarium: 19, 456
 Convivium: 30, 32–34, 37, 48, 108, 117 f, 239, 275, 284, 406 f, 431, 498, 504, 509, 524, 546, 553, 558

 Darstellung
 kontinuierend: 305, 447
 monoszenisch: 447
decor/decorum: 1–4, 42, 48, 366, 540
 Decor-Ensemble: 5, 39, 47, 321, 367, 397, 465, 485, 521, 548
 Decor-Maßstab: 183 f, 205, 218, 244, 295, 534
 Decoscape(s): 11 f, 19
dignitas: 314, 554
 Diskurs: 13, 17, 34, 48, 116 f, 275, 542, 548, 551 f, 557–559
dispositio: 540
distributio: 527, 540
 Dreidimensionalität: 181, 294, 533, 545
 Durchblick: 29 f, 66, 84, 106 f, 136, 190, 211, 217, 220, 227, 238 f, 250 f, 256, 268 f, 271–275, 282, 288, 292–294, 302 f, 308, 312, 318, 322 f, 349, 357, 376, 401 f, 413, 418, 439, 463, 500, 522, 525, 532 f, 543

eurhythmia: 527 f, 540

 Farbe/Farbigkeit: 5, 17, 37, 55, 60 f, 65, 67, 69–71, 73, 86 f, 90, 96, 100, 112, 158, 160 f, 163, 166 f, 170, 179, 181–183, 185 f, 191, 214, 216, 218, 222–224, 241, 244, 253 f, 256, 258, 265, 296, 299, 316, 322, 325, 348 f, 351, 369, 376, 385 f, 391, 395–397, 407, 413 f, 418, 424, 428, 439 f, 454, 465, 469 f, 485, 506, 518, 521, 535–538, 541, 545, 551, 557
 Fiktionalität: 284, 533
 Framing: 14, 16, 38, 142, 198, 329, 438, 485
 Freigelassene: 26, 31–33, 40 f, 491, 553
 Fruchtbare Augenblick: 363, 453

- Gefühlsräume: 45–49
 Geschmack: 2, 4, 38f, 42f, 90, 206, 209, 284, 327, 332, 400, 459, 546, 550f, 553–555
 Gestaltpsychologie: 17, 541
 grand/humble: 5, 23f, 521, 551f
gravitas: 314, 398

 Habitus: 1, 4, 38f, 72, 126, 199, 244, 385, 514
 Hanghäuser: 121, 278, 281, 325, 333
 Hellenisierung: 11, 284
 Heterotopos: 407, 524
 Hochkunst: 40
 Humor: 413
 Hybris: 459
 Hyperimage: 18

 Ideologie (augusteische): 468, 554, 556
 Ikonische Differenz: 352, 533, 541f, 544
 Ikonoklasmus: 543
 Imagines maiorum: 26, 37, 490
imago: 540f
 Immersion: 89, 235, 298, 432, 446, 547
 Individualisierung: 546
 Interface: 531
 Interpiktorialität; interpiktorial: 19, 377, 385, 541–547
 Intimität: 81, 105, 130, 133, 184, 205, 224, 239, 256, 259, 280, 282, 395, 405, 523, 530, 537
 Ironie: 413

 Klassizismus: 554–556
 Klienten: 19, 23, 26f, 31–33, 130, 498, 522

 Lararium: 36, 104, 106f, 118, 140, 142f, 409
 Laren: 21, 34–36, 118, 142f, 408–410, 412, 558
lectus: 15, 26, 36, 252, 406
 Licht/Schatten: 90, 109, 184, 248f, 295, 299, 312, 538
 Liminalität: 5, 521, 531, 557
locus amoenus: 115, 199, 275
luxuria: 32, 59, 270, 380, 526, 553f
 Raumluxus: 33, 206, 284, 551
 Ausstattungsluxus: 516
 Luxusobjekte: 553, 555

 Marmorimitation: 57–59, 90, 100, 158, 180, 183, 270, 349, 399
 Materialität: 65, 174, 180, 239, 270f, 300, 351, 396f, 417, 476, 492, 507, 511, 541f
 Meta-Bilder: 300, 465
 Meta-Narration: 460
 Metadiskurs(e): 15, 460, 465, 545
 Metalepse: 5, 303, 521, 547
 Mittelschicht: 42–44, 487, 553
mos maiorum: 314

 Narrativität: 394, 462
 Narratologie: 547
natura: 2f, 28, 38

 Otium/Negotium: 22, 92, 119, 527, 552
 Objectscape: 11

 öffentlich/privat: 19, 22–27, 92, 104, 106, 120, 124, 129, 158, 266, 269, 275, 280, 397f, 402, 490, 523, 526f, 539, 556–558
 Offenheit/Nichteindeutigkeit/Polyvalenz (Bilder): 13f, 117, 119, 239, 351, 462, 517, 523–525, 557
 Offenheit/Geschlossenheit (Haus): 5, 21, 25, 76, 101, 128, 134, 259, 265, 521–527
ordinatio: 534, 540
 Ornament (dt., 19. Jh.): 5, 15, 540
 Ornamentmodus: 547
ornamentum: 344, 352, 421, 468, 495, 500, 507, 540, 543, 545f, 558

 Paarkonstellation: 364, 367, 421f, 451, 455, 459, 556
 Parataxe: 299, 425, 528
pater familias: 23, 27, 31, 34
 Patronus: 31
 Pattern Language: 16
 Pendant: 69, 76, 108, 110, 192, 197, 269, 271, 322, 327, 329, 333, 340, 351, 366f, 432, 455f, 458, 463, 465, 491, 524, 530, 548f
 peripatetische Raumerschließung: 28
 Perspektive: 8, 17, 28–30, 60, 90, 107–109, 112, 184, 228, 230, 238, 244f, 259, 264, 269, 272, 293–295, 313–315, 337, 344f, 357, 377, 413, 474, 479, 530, 557
 Fluchtpunktperspektive: 235
 Konvergenzperspektive: 235, 294
 Parallelperspektive: 293f
 Sukzessionsperspektive: 294
 Zentralperspektive: 293
 perzeptive Syntax: 45
pictura: 417, 540f
 Pinakothek: 305, 415, 442, 444, 517f, 525f, 538
 Pinax: 251, 271, 277, 305, 375, 382, 417, 421, 439, 444, 481, 503, 534
 Plurale Bilder: 17f, 465
 Polysemie: 14, 453
 Polyvalenz, polyvalent: 14, 17, 48, 117, 119, 462
 populäre Kunst: 39f
 Präsenz- und Sinneffekte: 45
 τὸ πρέπον 1
 public/private s. öffentlich/privat

 Raffinesse 129, 157, 177, 180, 553f
 Rahmen 69, 71–74, 90, 93, 96, 98, 109, 111, 152, 190, 193, 198, 216, 241, 245, 249, 256, 261, 303, 306–308, 316, 329, 338, 341, 344, 368, 373, 376, 379f, 383, 385–387, 392, 413, 415–419, 432, 444, 465, 474, 479, 481, 505, 525, 531–534, 542
 Rahmenarchitektur/gerahmte Architektur: 380, 415, 418, 420, 532
 Raumvolumen: 5, 65, 76, 104, 106, 137, 172f, 184, 204, 265, 272, 357, 402, 444, 521, 531, 534, 536f
ratio relationis: s. Beziehungsgrund
 Realitätsflucht: 274, 554, 556
 Realraum: 233f, 238, 251, 270, 295, 545, 547f
 Rhetorik, antike: 2, 12, 456
 Rhythmus, rhythmisch: 5, 16f, 52, 56, 66, 76, 84, 106, 109f, 121, 147, 166, 170, 180, 204, 222, 228f, 235,

- 252, 318, 369, 390, 396, 434, 441f, 469, 511, 521, 527–529
- Ritus: 36
- Rollenbilder: 199, 345, 352, 462, 557
- Romanisierung: 11, 54
- Salutatio: 19f, 26f, 29, 31, 522
- seeing-as, seeing-in*: 306, 541
- Sehtheorie, epikureische: 29
- (semi)mobile Objekte: 5, 18, 21, 142, 203, 278, 400, 474, 483, 542, 546
- Setting: 17, 32, 38, 115, 206, 238, 241, 313, 325, 329, 352, 364, 366, 381, 407, 422, 453, 485, 489, 507, 511, 517f, 527, 546, 550, 552
- Sinnsequenz: 12
- similitudo*: 18, 456, 462
- simplicitas*: 550, 554f
- Sklaven (*servi*): 23, 27, 31f, 38, 104f, 410, 492, 498, 551
- Sphären: 45, 270, 275, 302, 325
- Staatskunst: 39, 556
- statio*: 3
- Stil/Stilform: 11, 39f, 42, 87, 116, 502, 507–509, 511, 514, 519, 555
- Symmetrie, *symmetria*: 5, 16f, 80, 106f, 110, 132f, 247, 271, 285, 376, 384, 400, 437, 477, 481, 517, 521, 527–530, 532, 540, 557
- Synästhesie, synästhetisch: 89
- Synopse, synoptisch: 8, 447
- Tafelbild: 306, 313, 364, 385, 415f, 418, 421f, 469, 525, 533, 544, 547
- Tiefenräumlichkeit: 8, 176, 265, 413
- Tiefenwirkung: 89, 235, 238, 413
- trickle-up, trickle-down: 43f
- Trompe-l'œil-Effekt: 559
- Tryphe: 118
- Variatio: 103, 149, 268, 385, 495
- Verlebendigung: 182, 246, 308, 497, 546
- vicinitas*: 18, 456
- Vignette: 359, 361, 373f, 386, 391, 396, 415, 418f, 421–424, 426, 433, 439, 442, 446, 465, 468f, 481, 518, 533, 545, 548
- Volkskunst: 40
- Wandschirm (Mau): 184
- Wahrnehmungswissen: 13, 44
- Zentralität: 5, 521, 531, 557
- Zeremonie: 35f, 63, 450
- Zyklus: 455

