Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 43 (1987)

Artikel: Die römische Wandmalerei von Tiberius bis Nero
Autor: Strocka, Volker M.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835437

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 18.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die römische Wandmalerei von Tiberius bis Nero

Volker M. STROCKA

Dans son esquisse du développement stylistique de la peinture murale romaine sous les règnes de Tibère, Caligula, Claude et Néron (14-68 ap. J.-C.), l'auteur axe son étude sur le changement syntactique du schéma de composition des parois et se base presque exclusivement sur des décors campaniens. Partant d'exemples bien datés (dont quelques-uns sont discutés et corrigés), l'auteur démontre la transition sans heurt entre le IIIe et le IVe style pompéien. Dès l'époque de Claude, le IVe style s'impose progressivement.

Bei der Vorbereitung auf diese 50-Minuten-Skizze über die römische Wandmalerei zur Regierungszeit der Kaiser Tiberius, Caligula, Claudius und Nero wurde mir sehr bald klar, dass ich entgehen können. Wegen der Fülle des Materials bei häufig kontroversen Datierungen beschränke ich mich auf campanische Wandmalereien und ziehe nur dreimal auch Beispiele aus Rom heran. Beschränken möchte ich mich ferner auf die Syntax der Wandkompositionen und werde die noch schwieriger darzustellende Stilentwicklung der Figurenbilder beiseitelassen.

Es geht hier um die durch fast kein einziges absolutes Datum abgesicherte Entwicklung des Dritten Stils, besonders des späteren unter Tiberius und Caligula, und um seinen allmählichen Übergang in den Vierten Stil, wenn nicht seine plötzliche Ablösung durch dieses häufig als Schöpfung des jungen Kaisers Nero angesehene Formsystem. Obwohl wir für die vierziger bis sechziger Jahre über eine Reihe von chronologischen Fixpunkten verfügen, nicht nur das oft bemühte Erdbeben von 62 n. Chr., herrscht noch ebensowenig Einigkeit über die Chronologie des Vierten Stils wie über die des Dritten. Immerhin glaubt heute wohl niemand mehr, der Dritte und der Vierte Stil seien durchgängig gleichzeitige Erscheinungen. Während der letzten anderthalb Jahrzehnte haben sich sogar zunehmende Übereinstimmungen in der Bewertung und Datierung jetzt oft genauer beobachteter Befunde bei einer Mehrzahl von Forschern ergeben, wenn auch noch viele Kontroversen offenbleiben.

Der Beginn des Dritten Stils lässt sich ins vorletzte Jahrzehnt des 1. Jhs. v. Chr. festlegen. Die Sequenz Augustushaus (um 30 v. Chr.), Casa di Livia (Anfang der zwanziger Jahre), Aula Isiaca und Villa unter der Farnesina (Ende der zwanziger Jahre) bis zur Cestiuspyramide (vor 12 v. Chr.) macht den Übergang vom manieristischen späten Zweiten Stil zu einer ganz neuen Auffassung der Wanddekoration evident.

Das früheste und schönste Beispiel Dritten Stils im Pompeji ist die Villa Imperiale (Abb.1)[1], deren erste Dekorationsphase unmittelbar nach der Farnesina, zwischen 20 und 10 v. Chr. entstanden sein muss. Die überfeinen Architekturen haben nur noch gliedernde und rahmende Funktion. Es herrschen grosse Bilder und Flächen, die von den allerfeinsten Ornamenten umgeben oder überzogen sind. Die Ornamentik orientiert sich an hochklassischen Mustern und bleibt auch bei vegetabilen Motiven abstrakt und linear. Verspielte Zutaten wie auf den Scherwänden und in den Ädikulen erinnern noch an den späten Zweiten Stil, wenn ihnen auch jetzt das Bizarre, Dämonische fehlt.

Durch ein Graffito des Jahres 15 n. Chr. in der benachbarten, nach Mau im gleichen Stil ausgemalten linken Ala erhält die fast restlos verblichene Dekoration des Tricliniums 41 der Casa del Centenario[2] einen *terminus ante quem*. Wegen ihrer strengeren Gliederung bei Verwandtschaft der reduzierten Formen datiere ich sie ins letzte Jahrzehnt, also wenig später als die Villa Imperiale.

Auch weniger schlichte Wände wie diese aus Zimmer b der Casa dell'Ancora[3] in Pompeji zeigen in den Jahren um die Jahrtausendwende eine ruhige, die rechteckigen Flächen betonende Gliederung. Die vom späteren Zweiten Stil übernommene Ädikula hat jede Räumlichkeit verloren wie auch die hauchdünnen Architekturen der Oberzone ornamental geworden sind. Einzelheiten wie die girlandenhaltenden Figuren oder die Palmettenmotive im Sockel verweisen noch auf Früheres.

1. Maiuri 1948, 31 ff.; Schefold 1953, 290 ff.; von Blanckenhagen 1968, 107 f. 116. 139; Bastet/de Vos, 1979, 37 f.; Mielsch 1981, 165 f. Die Villa Imperiale wird in der Serie Häuser in Pompeji von U. Pappalardo vollständig publiziert.

2. IX 8, 3.6 (41): Mau 1882a, 383 ff.; Mau 1882b, 23 ff.; Bastet/de Vos 1979, 9 f. 39 f. Taf. XIV, 25.

3. VI 10, 7 (b): Mau 1882a, 369 f.; Bastet/de Vos 1979, 43 f. Taf. XIII, 24.

Als Fixpunkt gilt die angebliche Villa des Agrippa Postumus in Boscotrecase[4], deren ebenso delikate wie strenge Dekorationen Kenner wie von Blanckenhagen und andere veranlasst haben, ein möglichst hohes Datum anzunehmen. Ein isolierter Ziegel, der aus einer Agrippa Postumus gehörigen *figlina* stammt und durch Konsulatsangabe auf 11 v. Chr. datiert ist, besagt aber keinesweges, dass die Dekorationen sehr bald nach Agrippas Tod (12 v. Chr.) gemalt worden seien. Wenn zwei unklare Amphoreninschriften (*CIL* IV 6499 und 6995) angeblicher Sklaven des Agrippa die Villa wirklich mit Agrippa Postumus verbinden, so wird die Ausmalung der wahrscheinlich schon bestehenden Villa rustica kaum zu seiner Geburt erfolgt sein, sondern unbestimmte Zeit vor seinem Exil von 7 n. Chr., falls sie nicht sogar erst nach dem Übergang der Villa in kaiserlichen Besitz, also nach 7 n. Chr., stattfand. Dafür spricht nämlich viel eindeutiger das ebenfalls dort gefundene Siegel des kaiserlichen Freigelassenen Tiberius Claudius Eutychus, der wohl Sklave des Tiberius, nicht des Claudius, gewesen ist und die Villa rustica verwaltete. Ich greife unter den verschiedenen erhaltenen Dekorationen die des Cubiculum 16[5] heraus, weil sie zur Belebung der sehr feinen Flächengliederung das fortschrittlichste Motiv aller Räume aufweist: Die Oberzone wird von vegetabilen Gebilden beherrscht. Es sind Bäumchen mit völlig symmetrischen Zweigen, deren zarte Blätter aber ganz natürlich aufgefasst sind.

Wegen ihrer ausserordentlichen Feinheit im Detail und flächenbezogenen Harmonie möchte ich die sogenannte Schwarze Wand der Villa dei Misteri[6] hier anschliessen. Die formalisierten Ranken im Sockel kontrastieren mit den freier gegebenen Stauden. Das Vordringen vegetabiler Elemente in die meisten Motive der Haupt- und Oberzone, freilich in ganz zurückhaltender, symmetrischer Form, würde ich bei diesem Wandtyp reiner Feldergliederung als chronologisches Indiz werten und die Wand eher ins zweite als ins erste Jahrzehnt des 1. Jhs. n. Chr. datieren.
Durch das von der Ädikula gerahmte grosse Mittelbild erweist sich die Tricliniumswand im Haus des Spurius Mesor[7] (Taf. I, 5) als zum repräsentativen Typ gehörig. Von den bisher gezeigten Beispielen (in Villa Imperiale und Casa dell'Ancora) setzt sie sich durch das nur oben eine Perspektive vortäuschende Ädikuladach ab, mehr aber noch durch den marmorierten Sockelfuss und den auffälligen, schweren Binnenrahmen der Seitenfelder. Die ornamentalen Zweige der Oberzone verbinden mit den soeben gezeigten Beispielen. Als Datum schlage ich 10-20 n. Chr. vor.

Bereits dem nächsten Jahrzehnt (20-30 n. Chr.) möchte ich eine leider ohne Oberzone überlieferte Wand in der Insula Occidentalis 15[8] in Pompeji zuweisen, weil die strenge Komposition im einzelnen beträchtlich bereichert wird. Die Ädikula erhält eine nur ornamental gemeinte Perspektive. In den seitlichen Hauptfeldern wuchern die symmetrischen Blattgehänge aus dem dürren Stengel der Mittelteilung. Zwischen den abstrakten Ornamenten der schwarzen Frieszone tauchen erstmals diagonal gestellte Blattstäbe auf.

Der Hang zur Bereicherung durch Häufung feiner Schmuckelemente und die reizvolle Mischung abstrakter und vegetabiler Ornamente scheint ein Kennzeichen spättiberianischer Wände zu sein. Die schwarze Lisene einer Nischen-Seitenwand im Caldarium 22 der Casa del Labirinto[9] trägt ein Ornament, das sich aus länglichen Schildchen, flatternden Reihern und zierlichen Blattüberfällen zusammensetzt. Im feingliedrigen Pavillon der Oberzone halten sich die abstrahierten Gehänge und das Blattbäumchen die Waage. An der Rückwand derselben Nische, wo Sockel und Mittelfeld keine weiteren Details mehr erkennen lassen, zeigt sich der miniaturhafte Reichtum noch in der Oberzone. Fluchten nadeldünner Säulen nehmen in bizarrer Weise ein Motiv der Phase II a des Zweiten Stils auf, dessen räumliche Irrealität in unruhige Flächengliederung umschlägt. Das symmetrische Rankengebilde der Mitte bietet dank seiner Andersartigkeit, seiner vegetabilen Spannung, den andrängenden Architekturkulissen mühelos Paroli.

Die beiden Wände des Tricliniums im Hause des Sulpicius Rufus (Taf. I, 6)[10] möchte ich nur wenig später datieren, spättiberianisch oder schon caliguläisch (35-40 n. Chr.). Bildhaft fragmentierte Architekturveduten unterbrechen die starre Flächengliederung. Grosse vegetabile Gebilde vermögen nicht recht zu vermitteln, sondern kontrastieren zu beiden.
Die ohne Oberzone überlieferte Ostwand des Tablinums der Casa del Granduca di Toscana[11], berühmt durch das noch erhaltene grosse Mittelbild mit der Bestrafung der Dirke, besitzt ein Gliederungssystem, das ganz auf den architektonischen Apparat, sogar die Ädikula verzichtet. Einem früheren Beispiel sind wir schon im Tablinum der Villa dei Misteri begegnet, und noch im Vierten Stil wird es Wände geben, die gänzlich aus vegetabilen Elementen bestehen. Die zum Teil noch abstrakten Ornamente sind hier aber grösser, sie dominieren die farblich unterschiedenen Teilflächen. Zwei Motive, die eine Zukunft vor sich haben, fallen besonders auf: Die sich in vierfachen Voluten treffenden, abgezirkelten Ranken und die

4. Della Corte 1922, 476; von Blanckenhagen/Alexander 1962, *passim*; Schefold 1962, 59. 61 ff. Della Corte 1965, 414 ff.; Bastet/de Vos 1979, 8 f. 45 ff.

5. von Blanckenhagen/Alexander 1962, 15 f. Taf. 10-22; Bastet/de Vos 1979, 46 f. Abb. 6.

6. Maiuri 1931, 202 f. Abb. 86. 87; Bastet/de Vos 1979, 56 f. Abb. 9.

7. VII 3, 29 (t); Mau 1882a, 396.430 Taf. 12; Schefold 1953, 178; Bastet/de Vos 1979, 14. 42 f. Taf. XIII, 23.

8. Niccolini 1890, Taf. 30; Schefold 1953, 209; Bastet/de Vos 1979, 54 f. Taf. XXI, 41.

9. VI 11, 8-10 (22): Mau 1882a, 422 Taf. 17; Bastet/de Vos 1979, 52 Taf. XX, 38. 39.

10. IX 9,18 (*e*): Mau 1889, 101 ff.; Niccolini 1896, Taf. 15. 17; Schefold 1962, 68 ff. Taf. 46. 47; Bastet/de Vos 1979, 89 Taf. L, 88.

11. VII 4, 56 (a): Zahn 1828, II, 3; Curtius 1929, 191 Abb. 119; Schefold 1953, 185.

diagonalen, leicht umrankten Stäbe, wobei die entstehenden Segmentformen mit Farbe gefüllt sind. Wir befinden uns jetzt meines Erachtens in der Zeit um 40 n. Chr.
Wohl kaum später, aber reicher ist die dank Mau und Siccard bekannt gebliebene Wand im Triclinium t' des Hauses des Epidius Sabinus in Pompeji[12]. Der durchgehende Pflanzensockel unterstreicht, dass der architektonische Rahmen des Mittelbildes nur gliedernde Funktion hat und durch seine ausführliche Ornamentierung schmücken will. Mit dem vorigen Beispiel verbindet vor allem die überreiche Füllung der seitlichen Hauptfelder durch ein Gestänge, das allenthalben symmetrische Zweige hervortreibt. Wie sehr dieser vegetabile Ornamentalismus à la mode war, zeigt die Zeichnung einer Längswand desselben Raumes (Abb. 2)[13], weil er dem Hauptteil des Tricliniums vorbehalten wird, während der üblicherweise bescheidener ausgemalte Vorderteil des Raumes in schlichten, scheinbar früheren Formen gehalten ist. Dies warnt davor, typologisch bedingt einfachere Dekorationen unbesehen früh zu datieren, reichere spät.

Mit dem vorderen Teil des Tricliniums des Epidius Sabinus ist ein Abschnitt der erhaltenen Palästrawand (Abb. 3)[14] zu vergleichen, die durch Wiederholung eines nicht allzu aufwendigen Systems die fast endlose Fläche füllen muss. Die grossen Ornamente in Fries und Oberzone und die Vögel auf den Zweigen bestätigen die Datierung um 40 n. Chr., die durch einen Graffito, wie Wolfgang Ehrhardt[15] beobachtet hat, zusätzlich gesichert wird, nämlich vor 42 n. Chr.

Der vegetabile Ornamentalismus ist nur ein Moment der Entwicklung. Immer wichtiger wird auch, vor allem in den Oberzonen, dass auf Leitformen des frühaugusteischen Zweiten Stils (II b) zurückgegriffen wird, ohne sie wirklich zu kopieren. Erst jetzt kommen substanzlose Architekturperspektiven belebende phantastische Tiere und Mischwesen auf; ägyptische Figuren können dagegen während des ganzen Dritten Stils auftreten. Die Wand aus dem Triclinium der Casa di Orfeo (Abb. 4)[16] verzichtet zwar auf jegliche Ranken, belebt sich aber durch flügelschlagende Reiher im Sockel und in der verschachtelten Oberzone durch flatternde Greifen und Sphingen. Verwandt erscheint die Oberzone des Cubiculums g im Haus des Lucretius Fronto[17], wo sich die Architekturteile extrem verdünnt haben und dennoch dämonische Wesen als Akrotere zu tragen vermögen. Die Irrealität der raumhaltigen Elemente erweist sich an der unmittelbaren Nachbarschaft eines symmetrischen Rankengebildes. Auch hier bewegen wir uns noch im Jahrzehnt 35-45 n. Chr.

Gleichzeitig mit dem eben gezeigten Cubiculum im Haus des Lucretius Fronto muss auch die Ausmalung des dortigen Atriums sein (Abb. 5). Sie ist, wie in Atrien üblich, etwa gegenüber dem Tablinum bewusst schlicht gehalten, die breiten Ornamentbänder und die ausgezehrten Architekturen zeigen freilich, dass wir uns im späten Dritten Stil befinden. Vergleichbar in beiderlei Hinsicht ist die Oberzone im Raum c des Hauses der Cei (Abb. 6)[18], nur dass hier die dünne Gliederung vollends zu einem System symmetrischer Flächengliederung erstarrt. Wir sind am natürlichen Ende eines einfallslosen, sicher wohlfeilen Dritten Stils angelangt. Als Datum kommt die Jahrhundertmitte infrage und nicht erst – in anachronistischer Weise – die vespasianische Zeit, wie hier und in vielen Fällen des späten Dritten Stils Karl Schefold gemeint hat[19].
Die entsprechend einfache, gleichzeitige Atriumsdekoration im Haus der Cei kann schon deshalb nicht so spät sein, weil sie durch ein nachträglich roh eingebautes Treppenhaus verdeckt wird, das zu einer Einliegerwohnung führt, die offensichtlich wegen der Wohnungsnot nach dem Erdbeben von 62 als Obergeschoss eingebaut wurde.

Kehren wir zurück zu zwei Dekorationen gleich hohen Ranges und, wie ich glaube, caliguläischer, allenfalls frühclaudischer Zeit, zu den Tablinumswänden im Haus des Caecilius Iucundus (Taf. II, 1)[20] und des Lucretius Fronto (Taf. II, 2)[21]. Der ersteren fehlt leider die Oberzone, was den Vergleich erschwert. Auf unterschiedliche Weise verkörpern beide die überreiche, zwitterhafte Form des späten Dritten Stils. Die Flächen der kanonischen Wandgliederung werden aufgezehrt durch überhandnehmende Ornamente und durchbrochen von bizarren Architekturveduten. Starke Unruhe hat die ganze Wand ergriffen.
Höchst preziös wirken die filigranhaften, sehr gekünstelten Ornamentbänder besonders bei Caecilius Iucundus, neuartig sind die fransenartigen Ornamente, welche die Ränder aneinanderstossender Flächen überspielen, und die mit linearen Schnörkeln verquickten Tiere. Das Ornament verharrt insgesamt noch im Linearismus des Dritten Stils, aber es kündigt sich die organische Dynamik pflanzlicher Formen an wie bei den Auswüchsen der Schuppensäulen im Haus des Caecilius Iucundus und, auf andere Weise, durch die Blütenteppiche bei Lucretius Fronto.

12. IX 1, 22 (t'): Mau 1882a, 352 f. 440 Taf. 16; Schefold 1953, 238 f.

13. Mau 1882a, 352.440 Taf. 15; Schefold 1953, 238 f.

14. II 7: Maiuri 1939, 185 Abb. 11.

15. Ehrhardt 1987, Kap. III1a.

16. VI 14, 20 (1): D'Amelio 1888, Taf. 10; Schefold 1953, 132 f.; Bastet/de Vos 1979, 62 f. Taf. XXV, 47.

17. V 4, 11 bzw. a (g): Mau 1901, 343 ff.; Schefold 1953, 85; Pompei 1748-1980, 173 Abb. 35C; Bastet/de Vos 1979, 65 Taf. XXX, 56

18. I 6, 15 (c): Spinazzola 1953, I, 257 ff. Abb. 288 ff.; Bastet/de Vos 1979, 97 Taf. LV, 99.

19. Schefold 1953, 26.

20. V 1, 26 (i): Mau 1876, 165 ff. 241 f.; Mau 1882, 414 Taf. 13; Schefold 1953, 66 f.; Bastet/de Vos 1979, 76 f. Taf. XL, 72.

21. V 4, 11 bzw. a (h): Mau 1901, 337 ff.; Schefold 1953, 85; Bastet/de Vos 1979, 66 f. Taf. XXXI, 57; XXXII, 58.59.

Es kann kein Zufall sein, dass wir Anzeichen dieses Ornamentalismus bei den um 40 n. Chr. gebauten Prunkschiffen vom Nemisee (Abb. 7)[22] finden. Mehrere Mosaikfragmente zeigen verschiedene Ornamentstreifen oder Rahmenformen, die ich Filigranborten nenne und die zu einem Leitmotiv des Vierten Stils werden sollen. Durch Ziegel- und Bleirohrstempel sind die Schiffe für Caligula gesichert. Da sie anscheinend erst in flavischer Zeit untergingen, besteht theoretisch die Möglichkeit, dass die Mosaiken Zutaten claudischer oder neronischer Zeit sind. Die sechs verschiedenen Muster stehen aber doch offenbar für eine umfangreiche und einheitliche Ausstattung. Eine spätere Totalrenovierung der Schiffe anzunehmen, scheint mir gezwungener, als die neuartigen Filigranborten schon Caligula zuzuweisen. Die Ornamente stehen der klassizistischen Tradition noch nahe genug: Die Muster sind eher geometrisch als vegetabil. Ihr Flimmereffekt entspricht dem neuen ästhetischen Bedürfnis, das bei Hof sicher früher artikuliert wurde als bei der dem neuen Geschmack rasch folgenden pompejanischen Bourgeoisie.

Das Grab des Pomponius Hylas in Rom[23] wurde schon verschiedentlich zur Datierung des Dritten bzw. Vierten Stils herangezogen. Es gehören jedoch nur die Apsismalereien und das Mosaikfeld zur ursprünglichen Ausstattung. Die Ädikulen mit ihren Stuckreliefs sind flavisch. Die älteste Inschrift in dem Grab wird von einem Sklaven Pudeus, der aus dem Besitz des Germanicus in den des Tiberius übergegangen war, einem anderen Sklaven des Tiberius gesetzt, also zwischen 19 und 37 n. Chr.
An der Apsis kommen komplizierte Ornamente aus Voluten und Palmetten vor, die nur dem späteren Dritten Stil angehören können, also vor 37 n. Chr. entstanden sind. Ich stütze mich hier abermals auf ein Ergebnis der Bonner Dissertation von W. Ehrhardt. Ich bin ihm bezüglich der stilistischen Kriterien des Dritten Stils ebenso verpflichtet wie der schon 1979 erschienenen Arbeit von Bastet und de Vos, wenn ich auch von den Datierungen beider Arbeiten, die häufig kontrovers sind, ebenfalls öfter abweiche.
Die namengebende Inschrift des Pomponius Hylas muss dagegen später sein. Am Mosaikfeld kommt eine Filigranborte als Inschriftenrahmen vor, die ihre nächste Parallele unter den Mosaiken der Nemisee-Schiffe hat, aber sicherlich nicht früher entstanden ist. Schliesslich findet das dekorative Motiv der durch Voluten mit einer Kithara verbundenen antithetischen Greifen seine Analogie in der sogenannten Domus Transitoria. Ich würde also das Mosaik des Pomponius-Hylas-Grabes in die vierziger Jahre setzen.

Schon in den 1720er Jahren und wieder 1918-14 wurde unter dem Flavierpalast auf dem Palatin in Rom ein Komplex ausgegraben, der wegen seiner Brandzerstörung etwas vorschnell den Namen Domus Transitoria erhielt und deswegen von F. Bastet in seiner sorgfältigen Untersuchung erneut um 60 n. Chr. datiert wurde[24]. Dass dies nicht stimmen kann, habe ich schon beiläufig in meinem Buch über die Casa del Principe di Napoli in Pompeji begründet[25]. Einen Hof mit reich geschmückter Nymphäumswand und Säulenpergola fassen beiderseits die gewölbten Säle A1 bis A6 ein, in denen sich beträchtliche Reste von Malereien und Stukkaturen fanden (Taf. II, 3). Wie die Ausgrabungsberichte sagen, reichen die in den Kanälen gefundenen Münzen bis Claudius.
Ein zum Komplex gehöriger Gesimsblock[26] trägt ausserdem auf seiner versatzfertig geschliffenen Unterseite die flüchtig eingehauene Inschrift TI CLAVD, also Tiberii Claudii, was ich als Steinmetzen-Markierung des fertigen Blocks verstehe, die seine Zugehörigkeit zu einem bestimmten Bauvorhaben festhalten soll, eben der offensichtlich unter Claudius errichteten Anlage im Garten ausserhalb der Domus Tiberiana.
Die erhaltenen Dekorationen sind im Ornamentsystem einheitlich. Die Oberzonen der Wände, die Gewölbe und Lünetten werden durch ungewöhnlich vielgestaltige filigrane Ornamentbänder, rot auf weissem Grund, in kleine Bildfelder und Zonen eingeteilt, wobei nicht die miniaturhaften figürlichen Szenen den Eindruck bestimmen, sondern die alles überwuchernden Muster der Ornamente. Teils sind es dem Dritten Stil noch recht nahe Blüten- und Palmettenformen, teils akkurate Volutenpaare, aus denen sich weitere symmetrische Gebilde entwickeln. Alles hängt miteinander zusammen und bleibt ein zweidimensionales Gitterwerk, obwohl aus den Ranken auch figürliche Formen wie Eroten, Sphingen, Greifen entstehen. Von den Filigranborten der Mosaiken aus den Nemisee-Schiffen unterscheiden sich die claudischen Ornamentsysteme deutlich dadurch, dass nicht geometrische Formen, sondern vegetabile, nämlich Ranke und Blüte, das Grundprinzip darstellen, freilich nicht in naturalistischer Form, sondern streng gebunden als Flächenornament.

Das Atrium der riesigen Villa d'Arianna in Campo Varano bei Stabiae (Taf. II, 4)[27] scheint das früheste Beispiel für die Übertragung der neuen Muster nach Campanien zu sein. Ursprünglich über einem Marmorsockel, Indiz des Reichtums, erstrecken sich grosse schwarze, rot gerahmte Hauptfelder zwischen goldgelben, zu verschiedenen aufwendigen Ädikulapaaren gehörigen Säulen auf hohen Postamenten. Goldgelb sind auch die breiten Filigranmuster, welche die Hauptfelder auf unterschiedliche Weise umrahmen. Es sind wunderbar sorgfältig gemalte Ranken- und Palmettenbäume, in denen Skorpione, Schwäne, Kantharoi und anderes astrologisch-mythologisches Beiwerk erscheint. In den

22. Ucelli 1950, 225 ff. Taf. D. E.

23. Nash 1962, II, 346 ff.; Schefold 1962, 183 ff.; Mielsch 1981, 180. 202 Taf. IV. V; Ehrhardt 1982, 582.

24. Bastet 1971, *passim*; Bastet 1972, *passim*.

25. Strocka 1984, 38.

26. Bastet 1971, 169 Anm. 106 mit Abb.

27. Allroggen-Bedel 1977, 76 ff. Taf. 48-53.

Ecken öffnen sich unvermittelt über halbhohen Scherwänden Architekturdurchblicke, deren spröde Formen noch der Tradition des Dritten Stils angehören, deren scharfe Plastizität aber offenbar beim späten Zweiten Stil Anleihe macht.
Sogar verschiedene Farben werden verwandt, um dem sonst wie ein goldenes Gitter wirkenden Ornamentstreifen noch mehr Pracht zu verleihen. Zwar sind die Elemente streng symmetrisch geordnet, im übrigen haben sie alle Prinzipien der Ornamentik Dritten Stils abgelegt, abstrakte Form und kühle Reihung. Hier dagegen onduliert jeder Bestandteil in vegetabiler Dynamik. Dergleichen hatte es zuletzt in der frühaugusteischen Spätphase (II b) des Zweiten Stils gegeben, zum Beispiel in Raum 15 des Augustushauses in Rom[28]. Abgesehen vom zum Teil ägyptisierenden Motiv sind die Formen natürlich bizarrer, schärfer, plastischer, wie es dieser Stilstufe entspricht. Aber ich glaube an eine bewusste Anspielung der frühclaudischen Ornamentik auf die frühaugusteische. Es ist freilich nur ein gebildetes Zitat, abgerundet und harmlos. Das Aufkommen des Ornamentalismus als solches ist natürlich kein politisches Erneuerungsprogramm, sondern nach den Jahrzehnten einer kühlen Formenstrenge eine psychologische Notwendigkeit.
Die Oberzone des Durchgangs zwischen Atrium und Peristyl derselben Villa d'Arianna (Taf. II, 5) zeigt demgegenüber, dass die konventionelle Ornamentik in weniger repräsentativen Räumen noch die des späten Dritten Stils bleibt. Das rechte Drittel dieser Wand ist offenkundig unsorgfältig repariert worden, vielleicht nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. Dieser mögliche *terminus ante quem* ist für unsere Zwecke aber nicht präzise genug, da das Atrium der Villa d'Arianna wegen entwickelterer Malereien in der Stabianer Villa von San Marco, die, wie gleich zu zeigen sein wird, noch claudisch sein müssen, ebenso wie die sogenannte Domus Transitoria frühclaudisch sein sollte. In die vierziger Jahre fallen also anscheinend qualitätvolle Befunde, die Schemata und Motive des Dritten Stils mit neuen Filigranmustern und anderen dynamisch-vegetabilen Formen mischen.

Nach der Gliederung des Sockels und der Hauptzone mit den konventionellen Ädikulasäulen, ja selbst nach den dürren Architekturen der Oberzone würde man die Dekoration des Oecus p im Hause des Trebius Valens[29] ohne Zweifel in den späten Dritten Stil setzen. Die neuartigen, sehr sorgfältig gemalten Filigranborten der Hauptzone, auch die an einer Girlande aufgehängte Maske oder die gewaltigen Ranken in der Oberzone der Längswände sind jedoch deutliche Zeichen dafür, dass sich das herkömmliche System mit Neuartigem durchsetzt, der Dritte Stil sich im Übergang zum Vierten befindet.

Ich schliesse weitere Beispiele des allmählichen Wandels vom Dritten zum Vierten Stil an, die ich etwa in das Jahrzehnt 45-55 n. Chr. datieren würde:
Dazu gehört in der Casa dello Specchio das Triclinium i (Taf. II, 6)[30], dessen Westwand das System viel besser zeigt als die Südwand im heutigen Zustand, der allerdings aussen wie innen im rechten Viertel der Wand eine erhebliche Erdbeben-Reparatur aufweist. Die wiederaufgebaute Wandpartie ist grob verputzt belassen worden, was man in Pompeji oft beobachtet. In vielen Häusern kam es offenbar zunächst eher darauf an, wieder ein Dach über den Kopf zu bekommen, als aufwendige Restaurierungen beschädigter Fresken oder gar Neuausmalungen vorzunehmen. Aber nicht nur diese Reparatur legt nahe, dass die Tricliniumsmalerei vor 62 n. Chr. datiert, sondern das Dekorationssystem selbst. Es folgt einem für den späten Dritten Stil typischen Gliederungsschema, bereichert dieses aber sparsam durch einige moderne Elemente, wie die pflanzlichen Ädikulasäulen und Akroteraufsätze, die flatternden Schwäne als Embleme, vor allem die Filigranborten als horizontalen Besatz der Hauptzonenfelder und verändert es vollends durch das kräftige Kolorit.
Obwohl es sich bei dem Triclinium um keinen Prototyp, eher einen Mitläufer des Übergangs handelt, zeige ich hier mit einem August Mau verdankten Ausschnitt aus dem Epigrammzimmer des gleichnamigen Hauses[31] noch einmal, woher jedenfalls die Vorlagen der neuen Mode ihre Anregung bezogen. Die vielen vegetabilen Muster und die heraldischen, halbfigürlichen Ornamente des spätesten Zweiten Stils werden seit der sogenannten Domus Transitoria wiederaufgenommen und verändert.
Hatten sie sich beim Übergang zum Dritten Stil immer stärker geometrisiert und in feinste Einzelmotive isoliert, so entwickeln sie sich im Vierten Stil nach der sorgfältig zeichnenden, ondulierenden Anfangsphase, welche die Freude am Neuen noch spüren lässt, allmählich zu flüchtigen Bandmustern.
Ein weiteres Beispiel für den Übergang vom Dritten zum Vierten Stil ist die Ausmalung der Casa del Tramezzo di Legno in Herculaneum[32]. Ich zeige davon nur zwei Beispiele: Im Cubiculum 3, das die diesem Raumtyp angemessene Felder-Lisenen-Gliederung erhalten hat, trägt die Lisene ein Säulenmotiv späten Dritten Stils, während die Felder von einer mit Zirkelschlägen angelegten Filigranborte gerahmt werden. In der Oberzone sieht man ein schweres Raster auf weissem Grund rot gerahmter Felder, die durch unterschiedliche Formen vegetabiler Binnenrahmen und sehr bewegte Tiersilhouetten geschmückt sind.
Das selbstverständlich viel aufwendiger ausgemalte Triclinium desselben Hauses (Taf. III, 1) hält in der Hauptzone und im Fries an der konventionellen Gliederung und Ornamentik fest, führt aber eine stark bewegte Oberzone ein, deren Architekturen sich

28. Carettoni 1983a, Abb. 10-13 Farbtaf. 14; Carettoni 1983b, Abb. 11-14 Taf. W.

29. Spinazzola 1953, I, 288 Abb. 322; Schefold 1953, 57; Bastet/de Vos 1979, 93 Taf. LII, 92.

30. IX 7, 20 (i): Mau 1882a, 196 ff. 217 ff.; Schefold 1953, 270 f.; Bragantini, I. in: Pompei 1748-1980, 106 ff. Abb. 1-6.

31. V 1, 18 (y): Mau 1882a, 189 ff. Taf. 5. 6; Schefold 1953, 65 f.

32. III 11,12: Maiuri 1958, 207 ff. Abb. 169. 170 (Triclinium).

förmlich zu biegen beginnen und belebt werden von mächtigen Ranken und Tiersilhouetten. Besonders bezeichnend ist das scheinbar an zwei Zipfeln aufgehängte breite Band mit Filigranmustern, zwischen denen die im neuen Stil so beliebten verschnörkelten Delphine und Seeungeheuer ein symmetrisches Muster bilden.

Eine typische Dekoration frühen Vierten Stils finden wir in Zimmer b der Casa di Nettuno zu Pompeji (Abb. 8, 9). Frau Bragantini hat auf ihre Bedeutung bereits hingewiesen[33]. Altmodisch sind noch die Säulchen zwischen den Hauptfeldern und deren Abschluss durch ein übergrosses Letosknospenband. Neu sind dagegen die filigranen Binnenrahmen der Hauptfelder und das ganze System der Oberzone. An der Ostwand werden die geschwungenen Architekturen von konkaven und konvexen Formen spielerisch aufgenommen und in der Fläche verspannt. Die Nordwand führt beispielhaft vor, wie die jetzt verschiedenfarbigen Filigranborten einer schwebenden Flächengliederung einfacher Wände dienen. Ihre sorgfältige Ausführung ist gerade bei schlichten Befunden typisch für die frühe Phase des Vierten Stils.

Eine bisher kaum beachtete, gegenüber der vorigen anspruchsvollere Dekoration zeigt auf etwas andere Weise die Mischung von Elementen Dritten und Vierten Stils bei einem nun schon deutlichen Überwiegen des Neuen nicht nur im einzelnen, sondern im ganzen. Es handelt sich um das Triclinium I von VI 15, 6 (Abb. 10)[34], von dem ich nur Ausschnitte der Nordwand zeige. Hart neben der linken Säule der Mittelädikula stösst eine den Raum roh zerteilende Mauer auf die folglich ältere Wandmalerei. Die Verkleinerung des ehemaligen Tricliniums hängt mit einem erheblichen Umbau des Hauses, vermutlich nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. zusammen. Die vornehm schwarze Wand hat über einem noch geometrisch gegliederten Sockel seitlich der grossen Ädikula Wandfelder, die durch Lisenen geteilt werden, in denen gedrehte, also räumlich empfundene Kandelaber stehen. Die braunen Trennstreifen tragen feine Filigranmuster.

Die nach der Gewohnheit des Dritten Stils beibehaltene Frieszone wird von goldenen Kandelaberchen getragen, zwischen denen durch filigrane Brücken verbundene Pinakes schweben. Den Fries schliesst ein plastisch gemalter goldgelber Eierstab ab, auf dem mächtige, ebenfalls golden schimmernde Säulenaufbauten stehen, die einen weiteren Kandelaber mit Pinax in die Mitte nehmen. Diese sehr räumlich wirkenden Gebilde werden flächig verstrebt durch waagrechte Balken und schwingende Girlanden und eigentümlich belebt von unheimlichen, ebenfalls goldenen Akrotertieren und von Glanzlichtern, die dem Ganzen eine prunkvolle Realität vermitteln sollen. Die Muster und Motive sind nicht mehr wie im Dritten Stil als ein distanziertes Spiel von Formen in Flächen eingesetzt, sondern als eine konkretisierte Irrealität.

Ein anderes schwarzes Triclinium ist Raum 8 im Haus des Siricus (Taf. III, 2)[35]. Die altherbrachte Einteilung in Vorderteil und Hauptteil des rechteckigen Raumes wird noch immer beibehalten. Der deutliche Unterschied im Dekorationssystem, der nicht etwa die spätere Erneuerung eines Teiles bedeutet, bestätigt anschaulich, dass die Felderungen und Flächenornamente den untergeordneten Dekorationen zukommen, der architektonische grosse Apparat den hervorgehobenen. Aus dem Dritten Stil stammen noch die einheitliche Predella und der Fries über der Hauptzone, der sich aber bereits in die Oberzone auflöst, ferner einzelne Motive wie die Pflanzensäule mit Tiermotiven im Vorderteil und die Sockelgliederung besonders des Hauptteils. Sie erinnern an das Tablinum im Haus des Caecilius Iucundus. Ganz dem Vierten Stil entsprechen dagegen die breiten Filigranborten im Vorderteil, die überall in der Oberzone flatternden Tiere, vor allem aber raumaufschliessende Architekturen, die im Hauptteil des Raumes aus der Mittelzone herauswachsen und deren heftige Krümmungen durch gebogene Filigranleisten, durch Girlanden und Voluten spielerisch wiederaufgenommen und um ihre Eindeutigkeit gebracht werden. Die Wirkung des Ganzen ist bunt und unruhig. Das Gerüst ist starr und eng, die Einzelformen umso bewegter, Flächen- und Raumelemente werden bewusst vermischt. Die Ruhe und Nüchternheit des klassischen Dritten Stils sind ins Gegenteil umgeschlagen, ohne dass das Ergebnis bereits einen ausgeprägten eigenen Charakter, eben den klassischen Vierten Stil darstellte.

Dieser wird zum ersten Mal, in freilich deutlich frühen Formen, im grandiosen Cortile superiore der Villa von San Marco in Stabiae[36] verwirklicht. Der Befund ist nicht nur wegen seiner besonders hohen Qualität so wichtig, sondern weil das Dach dieses Oberen Peristyls mit Ziegeln gedeckt war, die aus einer Fabrik des Narcissus stammten, des allmächtigen Freigelassenen des Claudius, der 54 n. Chr. ermordet wurde. Die Dachziegel sind also vor diesem Datum gebrannt und verlegt worden. Einen grossen Zeitunterschied zwischen der Eindeckung und der Ausmalung des oberen Peristyls der reichen Villa anzunehmen, wäre unvernünftig. Die Malereien gehören auch nach allem bisher Gesagten zwanglos in die späten vierziger, allenfalls frühen fünfziger Jahre. Die nur teilweise publizierten Wände und Decken sind beim Erdbeben von 1980 eingestürzt, und wir verdanken es Alix Barbet, wenn wenigstens ein Teil davon wiederhergestellt und bald vorgelegt wird[37]. Einige noch von Olga Elia veranlasste Zeichnungen geben wenigstens einen skeletthaften Eindruck des Formenreichtums, vor allem aber der klaren Gliederung. Die langen Wände, hier des Nordost-Traktes

33. V 5, 3 (b): Sogliano, *NSA* 1897, 33; Schefold 1953, 97; Bragantini in: Pompei 1748-1980, 109 ff. Abb. 22. 24. 25.

34. Sogliano, *NSA* 1897, 33; Mau 1898, 26.

35. VII 1, 25 (8): D'Amelio 1888, Taf. 2; Schefold 1953, 165; Bastet/de Vos 1979, 101 Taf. LVIII, 106.

36. Elia 1957, 19 ff. Abb. 1-10 Taf. 1-14 und Strichzeichnungen A-C; Strocka 1984a, 38.

37. Vgl. vorläufig: Barbet 1983, 909 ff.

(Abb. 11), zeigen über einem durchlaufenden, in lockerem Bezug zur Hauptzone gegliederten Sockel grosse gerahmte Felder von wechselnder Grösse und Rahmung, deutlich getrennt durch zweistöckige Architekturen, deren irreale Ausblicke in reizvoller Spannung zu den grossen Farbflächen und breiten Ornamentbändern stehen. Ebenso halten sich an den Decken (Abb. 12) überreiche Ornamentfelder, laubenartige Durchblicke und luftige Mittelbilder die Waage.
Etwas anders sieht die Gliederung im Südostgang aus, doch war der Gesamteindruck, soweit meine alten Aufnahmen dies zu sagen erlauben, ganz ähnlich. Monumentale Kandelaber in Lisenen gliedern architektonisch gerahmte Wandfelder. Ausführliche Filigranmuster und goldene Glanzlichter erinnern an die sogenannte Domus Transitoria und das Atrium der Villa d'Arianna in Stabiae. Im einem Fragment (Taf. III, 3) sieht man hinter der roten Rahmengliederung hellgrau verdämmernde Architekturen, wie sie der Dritte Stil nicht kannte, deren dekorative Irrealität sie aber auch deutlich von ihren Vorbildern späteren Zweiten Stils unterscheidet.
Von welch hervorragender Qualität dies alles ist, beweisen Fragmente, die im Antiquarium von Castellammare aufbewahrt werden (Taf. III, 4). Die Phantasie im dekorativen Wechsel von Bildfeld und Ornamentzone ist überreich. Geschwungene und vegetabile Formen werden bevorzugt, und alles ist malerisch gehalten. Die Sorgfalt der Ausführung gerade der goldenen Randmuster und heraldischen Gebilde ist nicht nur ein Zeichen des hohen Ranges der Werkstatt, sondern auch der Aktualität des claudischen Ornamentalismus.

Allein der Cortile superiore der Villa von San Marco könnte also schon beweisen, dass der Vierte Stil sich spätestens am Anfang der fünfziger Jahre voll herausgebildet hat. Dies einzusehen, würde auch kaum Schwierigkeiten bereiten, hätte nicht Karl Schefold, der um die pompejanische Malerei hochverdiente, verehrte Forscher, vor mehr als dreissig Jahren eine andere Idee von ihrer Chronologie entwickelt, die er seitdem unermüdlich verteidigt[38]. Für ihn gibt es zwischen so bedeutenden Stilstufen, die ja nicht nur die pompejanische Malerei, sondern die römische Kunst überhaupt betreffen, keine allmählichen Übergänge. Er hält sie für die Leistungen einzelner genialer Köpfe, die den Zeitstil prägen. So führt Schefold die Schöpfung des Zweiten Stils auf Sulla zurück, die des Dritten auf Augustus und lässt den Vierten Stil nicht vor Neros Regierungsantritt, also 59 n. Chr., beginnen. Konkret behauptet er, dass es vor dem Erdbeben vom Februar 62 in Pompeji noch keinen Vierten Stil gegeben habe und datiert alle Übergangsformen, meist unechter Dritter Stil genannt, in die angeblich retrospektive vespanianische Zeit. Auch für mich geht Stilwandel auf Mentalitätswandel zurück, den führende Persönlichkeiten besser repräsentieren können als andere, aber kein Stil wird aus einem einsamen Entschluss geschaffen, sondern reift durch schrittweise Veränderungen und Experimente der auf den sich wandelnden Zeitgeist reagierenden Künstler bis zu einer neuen, eigenen Qualität. Ich habe mich an anderer Stelle ausführlicher mit Schefolds These auseinandergesetzt[39] und möchte hier nur noch auf einige Fälle eingehen, die ausser dem bereits Vorgebrachten konkret beweisen, dass der voll ausgebildete Vierte Stil bereits vor dem Erdbeben von 62 in Campanien blühte.

In der Villa Imperiale in Pompeji wurden in Saal A und einigen anderen Räumen Teile der Dekorationen frühen Dritten Stils in einem frühen Vierten Stil ersetzt[40], hier in Saal A (Abb. 14) die Oberzone und das Gewölbe, dessen Stukkatur Harald Mielsch in anderm Zusammenhang bereits richtig claudisch datiert hat. Für Schefold und seine Anhänger ist der Vierte Stil in der Villa Imperiale aber vespasianisch, das heisst, eine Folge des Erdbebens von 62. Dies kann schon deswegen nicht zutreffen, weil die spätestens seit 70 erweiterten Substruktionen des benachbarten Venustempelbezirks sich schräg über einige Haupträume der Villa legen, die damals also bereits aufgegeben gewesen sein muss. Eine prunkvolle Ausmalung sofort nach 62 und der gleich anschliessende Abriss der Villa sind für mich aber eine absurde Vorstellung. Die Substruktionen lehnten sich zum Teil gegen Schutt, und die im Vierten Stil ergänzten Wände sind in für ein Erdbeben typischen Zerstörungsformen aufgefunden worden, so dass ein Abriss oder eine systematische Verfüllung auszuschliessen ist. Ausserdem betreffen die Erneuerungen der Wände im frühen Vierten Stil nur einzelnen Wandzonen, so in A und B die Oberzone und das Gewölbe, in der Porticus nur Sockel und Mittelzone. Wäre das Erdbeben vorausgegangen, hätte es die Wänder nicht bloss in einzelnen horizontalen Abschnitten beschädigt.

Oft zitiert und von Schefold bestritten ist der Fall der linken Ala h (Abb. 13) im Vettierhaus[41]. Hier war eine sehr feine Dekoration frühen Vierten Stils durch den Einbau eines Schrankes überdeckt worden, von dem man noch die steinernen Stufen sieht. Sie waren aber schon vorhanden, als man den neuen Eckpfeiler des Atriums, wie übereinstimmend angenommen wird, nach dem Erdbeben von 62 in neuem Material hochzog. Sein Vorgänger ist dafür nur bis zur Höhe der bereits bestehenden Stufen abgebrochen worden. Die Dekoration dieser und der andern Ala i (Abb. 15) weist sich als früher Vierter Stil aus durch die altmodische Predella, die sehr feinen Filigranborten der Hauptzone, deren Felder vor einem durchgehenden Grund zu schweben scheinen, und die feingliedrige

38. z.B. Schefold 1953, 3 ff. und *passim*; Schefold 1962, 95 f. 104 f. 113. 116. 124 f.; Schefold 1965, 123 f.; Schefold 1980, 95 ff.

39. Strocka 1984a, 36 ff.; Strocka 1984b, 133 ff.

40. Schefold 1965, 123 ff.; Allroggen-Bedel 1975, 225 ff.; Schefold 1980, 97 ff.: vespasianisch. Mielsch 1975, 34 ff. 122 f.: spätclaudisch um 50 n. Chr. S. auch Anm. 1.

41. VI 15,1 (h und i): Mau 1896, 6. 11. 25 ff.; Maiuri 1942, 112; Byvanck 1953, 26; Schefold 1953, 143; Schefold 1962, 133; Lauter-Bufe 1967, 87 ff.

Architektur der Oberzone mit ihren typischen Motiven. Da der Schrank jedenfalls vor 62 eingebaut wurde, muss die Malerei doch geraume Zeit vor dem Erdbeben und dieser Nutzungsänderung ausgeführt worden sein, wohl am Anfang der fünfziger Jahre.

Die Wände der Prunkräume k (Abb. 16) und m (Abb. 17) der kleinbürgerlichen Casa del Principe di Napoli datiere ich in die zweite Hälfte der fünfziger Jahre[42]. Im Raum k und an andern Stellen des Hauses sind Erdbebenschäden bloss durch Grobputz überdeckt worden. Darüberhinaus haben ausführliche Motiv- und Stilvergleiche ein Datum im frühen, aber schon voll ausgeformten Vierten Stil ergeben. Es ist keine besonders feine, sondern eine flotte, fast schwere Malerei, die in diesem sicheren, unbedenklichen Umgang mit den neuen Stilmitteln demonstriert, dass auch auf niedrigerem Niveau in frühneronischer Zeit der Übergang beendet ist, keine Erinnerung an den Dritten Stil zurückbleibt.

Von den beibehaltenen Frieszonen abgesehen, gilt dasselbe von zwei durchaus besseren Dekorationen der Casa del Colonnato Tuscanico in Herculaneum (Abb. 18, 19)[43], die sich nur stilistisch einordnen lassen. Sie sind von Frau Manni vespasianisch datiert worden, während ich für die Mitte der fünfziger Jahre plädiere.

Ein weiteres Beispiel aus Herculaneum mag bestätigen, dass die geschilderte Stilentwicklung nicht auf Pompeji beschränkt bleibt, wenn man auch in Herculaneum eigene Werkstätten mit andern Vorlieben fassen zu können glaubt. Ein origineller, noch sehr ins feine Detail verliebter früher Vierter Stil kommt unter anderem in Cubiculum c und d der Casa del Salone Nero[44] vor. Alix Barbet hält beide Dekorationen in ihrem jüngsten Buch für «réalisées vraisemblablement à l'époque de Tibère»[45]. Sie haben aber mit dem Dritten Stil gar nichts mehr zu tun. Ich würde sie nicht vor die frühen fünfziger Jahre datieren.

Ein weiterer pompejanischer Befund lässt sich auch mit ausserstilistischen Mitteln datieren, die unvollendeten Fresken in der Casa del Sacello Iliaco[46]. Es sind nicht weniger als sechs Räume dieses Hauses, die offenbar gleichzeitig renoviert wurden, aber sich in unterschiedlichen Stadien befanden, als die Arbeiten schlagartig unterbrochen wurden. So ist in h (Abb. 20) nur die Oberzone fertiggestellt worden, während anderswo noch die Sockel fehlen oder in i (Abb. 21) die Bildchen der Mittelfelder der Hauptzone. Da die Wandsysteme und alle Details dem, was ich bisher als frühen Vierten Stil bezeichnet habe, sehr ähnlich sehen, scheint meine ganze Chronologie durch diesen einen Befund widerlegt; denn niemand zweifelte daran, dass die Unterbrechung der Arbeiten durch den Vesuvausbruch am 23. August 79 erfolgte. Ich konnte aber vor einiger Zeit nachweisen, dass nicht nur alle Räume trotz ihres halbfertigen Zustandes den Funden und den noch vorhandenen Betten zufolge bewohnt waren, sondern dass sogar in einem Cubiculum ohne Sockelmalerei eine ganze Wand von Grund auf neu errichtet und grob verputzt werden musste, wobei die Flickung über die unvollendete Malerei hinweggeht. Die Renovierung des Hauses wurde also offenbar durch das Erdbeben vom 5. Februar 62 unterbrochen, ohne je wiederaufgenommen zu werden. Diesen eher primitiven Zustand während der letzten siebzehn Jahre teilt das Haus mit vielen andern in Pompeji.

Karl Schefold hat auch gegen diesen Fall eingewandt, dass es sicher kurz vor 79 n. Chr. noch weitere, nicht überlieferte Erdbeben gegeben habe, durch die solche Reparaturen erklärt werden können. Dagegen liessen sich manche Gründe vorbringen, doch muss ich es aus Platzmangel kurz machen. Ein absolut datierter Befund liegt völlig ausserhalb der Erdbeben-Kontroverse:
An einer der nördlichen Peristylsäulen der Casa delle Nozze d'Argento[47] fand sich ein heute verlorener Graffito, der eindeutig auf Anfang Februar 60 n. Chr. datiert ist, also zwei Jahre vor dem umstrittenen katastrophalen Erdbeben.
Der Malereibefund zeigt eindeutig, dass die Bemalung des Nordtraktes von der des übrigens Peristyls und diese von allen übringen Räumen dieses Hauses mit Malereien Vierten Stils nicht zu trennen sind. Es ist schlimm genug, dass alle diese heute verblassten Malereien so gut wie unpubliziert geblieben sind.

Es handelt sich durchweg um einen recht frühen, aber voll entwickelten Vierten Stil, dessen Qualität nicht sonderlich hoch zu sein scheint. Die Wandfelder des Peristyls (Abb. 22) haben breite Filigranborten als Binnenrahmen, in die Oberzone aufragende Kandelaber dazwischen und darüber breit gerahmte Bildfelder. Bezeichnend ist in Triclinium W (Abb. 23) die gezirkelte Filigranborte im Hauptfeld des üblichen Wandsystems. Demnach herrschte in Pompeji am Anfang des Jahres 60 der Vierte Stil, und wir können ihn nach den vorgeführten Übergangserscheinungen der Vierziger Jahre getrost in den fünfziger Jahren beginnen lassen.

Ich muss jetzt abbrechen, doch möchte ich nicht den falschen Eindruck erweckt haben, ich kenne keine Wandmalerei Vierten Stils nach 62 n. Chr., also auf dem Höhepunkt der neronischen Zeit. Zwar gehe ich hier bewusst nicht auf die Dekorationen der Domus Aurea ein, bei der man erst nach endgültiger Vorlage der laufenden Untersuchungen wissen wird, welche Teile vor 64, welche zwischen 64 und 68 und welche gar unter den Flaviern ausgemalt wurden; aber ich halte selbstverständlich für spätneronisch die bald nach 62 ausgeführten Malereien im Isistempelbe-

42. Strocka 1984b, 26 ff. 39 ff., Abb. 102-123. 140-154. 158-168.

43. Manni 1974, 20 ff. Taf. 8 (Tablinum). 29 ff. Taf. 12 (Triclinium).

44. Maiuri 1958, 240; Barbet 1985, 168 ff. Abb. 118-123.

45. Barbet 1985, 174.

46. I 6, 4: Strocka 1984b, 125 ff. (mit Lit.).

47. V 2 Mau E bzw. i: Mau 1893, 30f.; A. Sogliano, *NSA* 1896, 428; Mau 1900, 281f.; Maiuri 1942, 116; Schefold 1953, 78; Schefold 1962, 183; Bastet/de Vos 1979, 101 Anm. 5.

zirk[48], wie uns die Bauinschrift lehrt, und die meisten Räume des Vettierhauses wie Triclinium n. Charakteristisch sind die starken Kontraste, die sich aber im Gleichgewicht halten etwa zwischen Ornament und Fläche oder geschlossenem Wandfeld und phantastischer Architekturvision. Für spätneronisch halte ich z.B. das Peristyl der Casa dei Dioscuri (Abb. 24)[49], wovon sich deutlich absetzt das frühere Peristyl der Casa del Centenario (Abb. 25)[50], nicht nur durch ausgedehnte, grob verputzte Erdbebenschäden sondern auch stilistisch durch sehr geschlossene, statische Felder mit breiten Filigranborten und noch sehr rechtwinklig-trockene Architekturdurchblicke.

Als schon vespasianisch möchte ich eine auf Erdbebenreparaturen gemalte Tablinumswand im Haus des Epidius Sabinus (Taf. III, 5)[51] vorschlagen, während dies für das Tablinum der Casa della Caccia Antica (Taf. IV, 1)[52] als gesichert gelten darf: Penelope Allison, Mitarbeiterin von Herrn Descoeudres in der australischen Gruppe des internationalen Dokumentationsprojektes, hat entdeckt, dass in den frischen Putz des Atriums dieses Hauses vespasianische Münzen abgedrückt wurde und dass die Ausmalung des ganzen Hauses stilistisch gleichartig ist. Unser Restaurator Reinhard Meyer-Graft konnte die Gleichzeitigkeit der Putze feststellen[53].

Auf allfällige Charakteristika vespasianischer Malerei kann ich nicht mehr eingehen, aber man sieht schon hier, dass zwischen Nero und Vespasian kein Stilbruch erfolgte, sowenig wie zwischen dem Dritten und dem Vierten Stil.

48. VIII 7, 28: Elia 1941, *passim*.

49. VI 9, 6 (45): Schefold 1953, 119; Schefold 1962, 106 Taf. 71.

50. IX 8, 3.6 (9): Schefold 1953, 276: vespasianisch.

51. IX 1, 22 (h): Curtius 1929, Abb. 109; Schefold 1953, 237.

52. VII 4, 48 (10): Schefold 1953, 181; Schefold 1962, 108 Taf. 16. 2.

53. Allison 1986, *passim*, bes. 144; s. auch J.-P. Descoeudres in diesen Akten.

Abgekürzt zitierte Literatur

Allison, P.M., 1986: *The Wall-Painting of the Casa della Caccia Antica in Pompeii*, Sydney (M.A. Thesis).

Allroggen-Bedel, A., 1975: Zur Datierung der Wandmalereien in der Villa Imperiale in Pompeji, *BABesch* 50, 225-236.

Allroggen-Bedel, A., 1977: Die Wandmalereien aus der Villa in Campo Varano (Castellammare di Stabia), *MDAI(R)* 84, 27-89.

Barbet, A., 1983: Premier rapport sur l'étude de la Villa San Marco à Stabies, *MEFRA* 95, 909-936.

Barbet, A., 1985: *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris.

Bastet, F.L., 1971: Domus Transitoria I, *BABesch* 46, 144-172.

Bastet, F.L., 1972: Domus Transitoria II, *BABesch* 47, 61-87.

Bastet, F.L./M. de Vos, 1979: *Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano*, Roma-Den Haag (Archeologische Studiën van het Nederlands Instituut te Rome IV).

von Blanckenhagen, P.H./Ch. Alexander, 1962: *The Paintings from Boscotrecase*, (MDAI(R) Suppl. 6).

von Blanckenhagen, P.H., 1968: Daedalus and Icarus on Pompeian Walls, *MDAI(R)* 75, 106-143.

Byvanck, A.W., 1953: La dernière période de l'histoire de Pompéi, *BABesch* 28, 24-27.

Carettoni, G., 1983a: La decorazione pittorica della Casa di Augusto sul Palatino, *MDAI(R)* 90, 373-419.

Carettoni, G., 1983b: *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz.

Curtius, L., 1929: *Die Wandmalerei Pompejis*, Leipzig.

D'Amelio, P., 1888: *Dipinti murali scelti di Pompei*, Napoli.

Della Corte, M., 1922: Pompei - Scavi eseguiti da privati nel territorio di Pompei, *NSA*, 459-485.

Della Corte, M., 1965: *Case ed abitanti di Pompei*, 3 ed., Napoli.

Ehrhardt, W., 1982: Rez. zu Bastet/de Vos 1979, *Gnomon* 54, 577-588.

Ehrhardt, W., 1987: *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros*, Mainz.

Elia, O., 1941: *Le pitture del tempio di Iside*, Roma (Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia III, Pompei III-IV).

Elia, O., 1957: *Pitture di Stabia*, Napoli.

Lauter-Bufe, H., 1967: *Zur Stilgeschichte der figürlichen pompejanischen Fresken*, Erlangen.

Maiuri, A., 1931: *La Villa dei Misteri*, Roma.

Maiuri, A., 1939: Pompei - Scavo della Grande Palestra nel quartiere dell'Anfiteatro (a. 1935-1939), *NSA*, 165-231.

Maiuri, A., 1942: *L'ultima fase edilizia di Pompei*, Napoli.

Maiuri, A., 1948: La villa suburbana di Porta Marina, *Bicentenario degli Scavi di Pompei*, Napoli, 31-34.

Maiuri, A., 1958: *Ercolano. I nuovi scavi (1927-1958)* I, Roma.

Manni, M., 1974: *Le pitture della Casa del Colonnato Tuscanico*, Roma (Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia III, Ercolano II).

Mau, A., 1876: Scavi di Pompei. Ott. 1875 a sett. 1876, *BullInst*, 149-151; 161-168; 223-234; 241-243.

Mau, A., 1882a: *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin.

Mau, A., 1882b: Scavi di Pompei, *BullInst*, 23-32; 47-53; 87-91; 104-116; 137-148; 176-184; 193-200; 217-222.

Mau, A., 1889: Scavi di Pompei 1886-88. Insula IX 7, *MDAI(R)* 4, 101-125.

Mau, A., 1893: Scavi di Pompei. Insula V 2, *MDAI(R)* 8, 3-61.

Mau, A., 1896: Scavi di Pompei 1894-95, *MDAI(R)* 11, 3-97.

Mau, A., 1898: Ausgrabungen von Pompeji. Insula VI 15, *MDAI(R)* 13, 3-59.

Mau, A., 1900: *Pompeji in Leben und Kunst*, Leipzig.

Mau, A., 1901: Ausgrabungen von Pompeji, *MDAI(R)* 16, 283-365.

Mielsch, H., 1975: *Römische Stuckreliefs*, Heidelberg (MDAI(R) Suppl. 21).

Mielsch, H., 1981: Funde und Forschungen zur Wandmalerei der Prinzipatszeit von 1945 bis 1975, mit einem Nachtrag 1980, *ANRW* II. 12.2, 157-264.

Nash, E., 1962: *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom* I, II, Tübingen.

Niccolini, F., 1890: *Le case ed i monumenti di Pompei* III, Napoli.

Niccolini, F., 1896: *Le case ed i monumenti di Pompei* IV, Napoli.

Pompei 1748-1980: *Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione*, Roma 1981.

Schefold, K., 1957: *Die Wände Pompejis*, Berlin.

Schefold, K., 1962: *Vergessenes Pompeji*, Bern-München.

Schefold, K., 1965: Probleme der pompejanischen Malerei, *MDAI(R)* 72, 116-126.

Schefold, K., 1980: Zur silbernen Periode der Malerei Pompejis, *Archaiognosia* 1, 91-100.

Spinazzola, V., 1953: *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza (anni 1910-1923)* I, II, Roma.

Strocka, V.M., 1984a: *Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7, 8)*, Tübingen (Häuser in Pompeji 1).

Strocka, V.M., 1984b: Ein missverstandener Terminus des Vierten Stils: Die Casa del Sacello Iliaco in Pompeji (I 6,4), *MDAI(R)* 91, 125-140.

Ucelli, G., 1950: *Le navi di Nemi*, Roma.

Zahn, W., 1828: *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculaneum und Stabiae*, Berlin 1828-1852.

Adresse des Verfassers:

Professor Volker Michael Strocka, Archäologisches Institut, Albert-Ludwig-Universität, Werthmannplatz, D 7800 Freiburg i.Br.

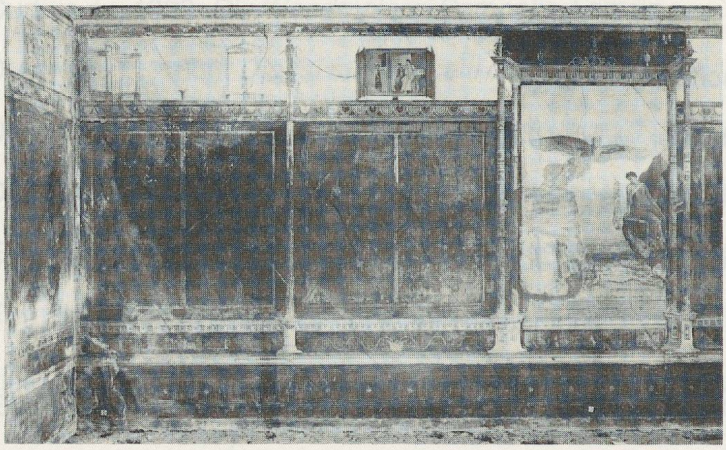

Abb. 1. Pompeji, Villa Imperiale, Sala A, Südwand, Ausschnitt (Photo P. Grunwald, Inst. Neg. Berlin 84.2.559)

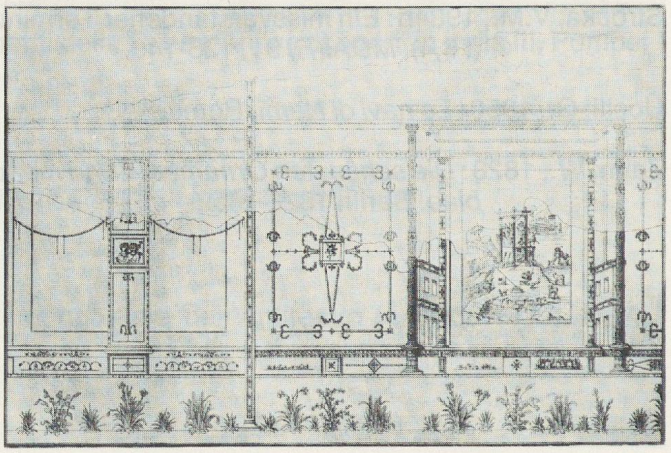

Abb. 2. Pompeji, Haus des Epidius Sabinus (IX 1, 22) Triclinium t', Nordwand (nach Mau 1882a, Taf. 15)

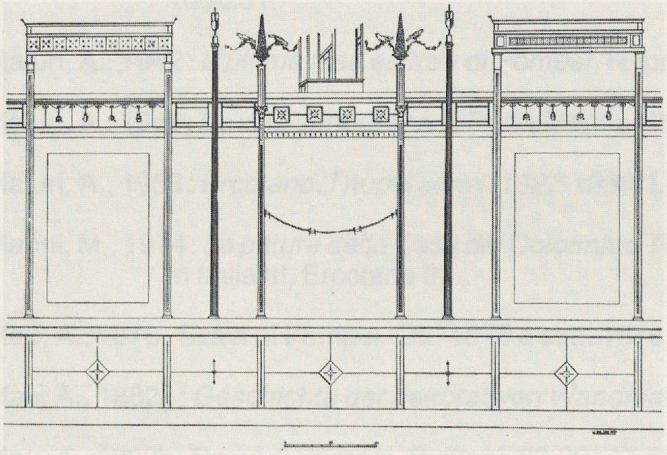

Abb. 3. Pompeji, Palästra (II 7), Nordwand (nach Maiuri 1939, 185 Abb. 11)

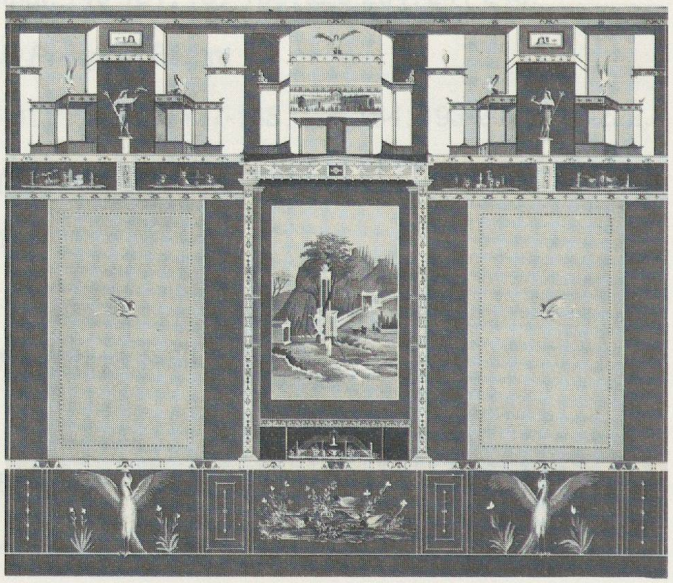

Abb. 4. Pompeji, Casa di Orfeo (VI 14, 20), Triclinium I (nach D'Amelio 1888, Taf. 10)

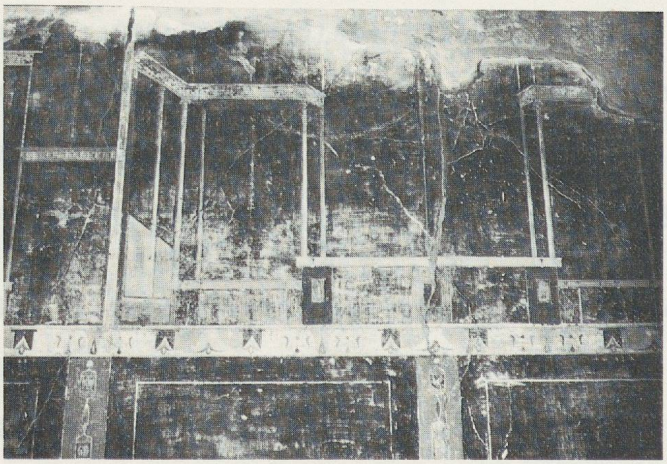

Abb. 5. Pompeji, Haus des Lucretius Fronto (V 4, 11 oder a), Atrium, Oberzone (nach Photo Strocka 1980)

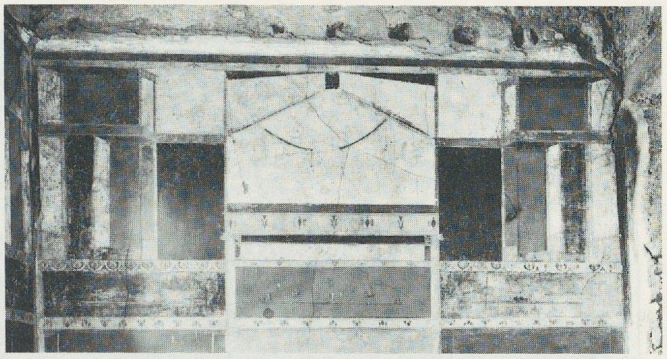

Abb. 6. Pompeji, Haus der Cei (I 6,15), Raum c, Westwand, Oberzone (Photo P. Grunwald, Inst. Neg. Berlin 80.3.738)

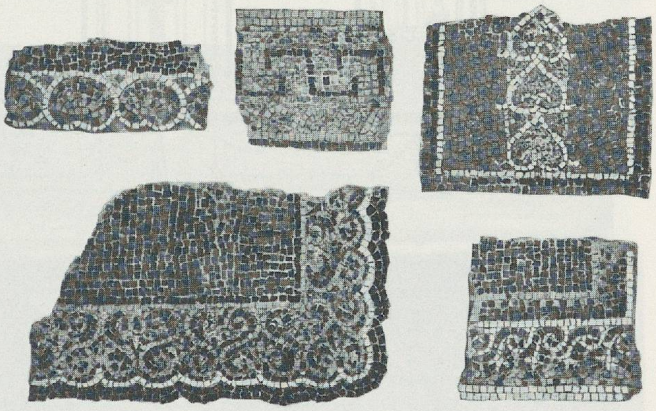

Abb. 7. Nemise-Schiff, Mosaikreste (zerstört) (nach Ucelli 1950 Taf. D)

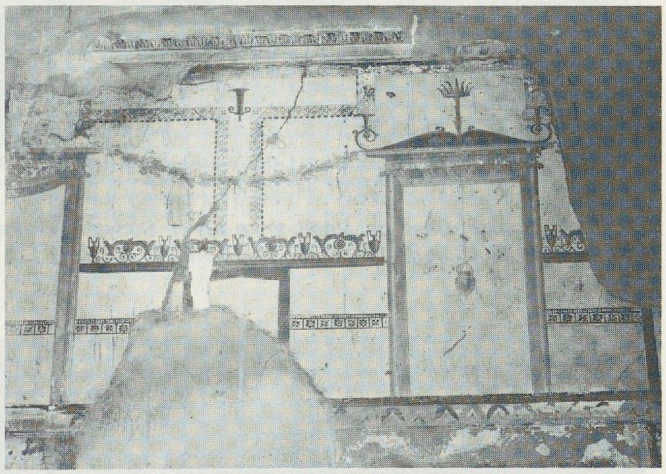

Abb. 8. Pompeji, Casa di Nettuno (VI 5, 3), Raum b, Nordwand (nach Photo Strocka 1981)

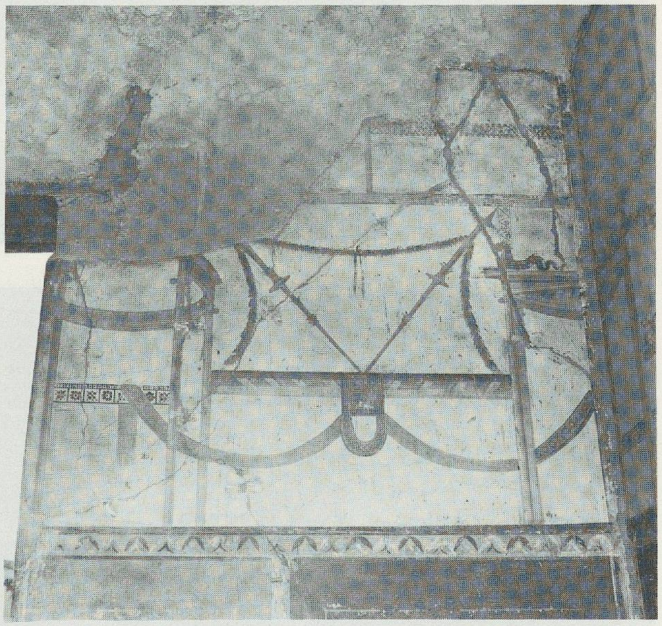

Abb. 9. Pompeji, Casa di Nettuno (VI 5, 3), Raum b, Ostwand (nach Photo Strocka 1981)

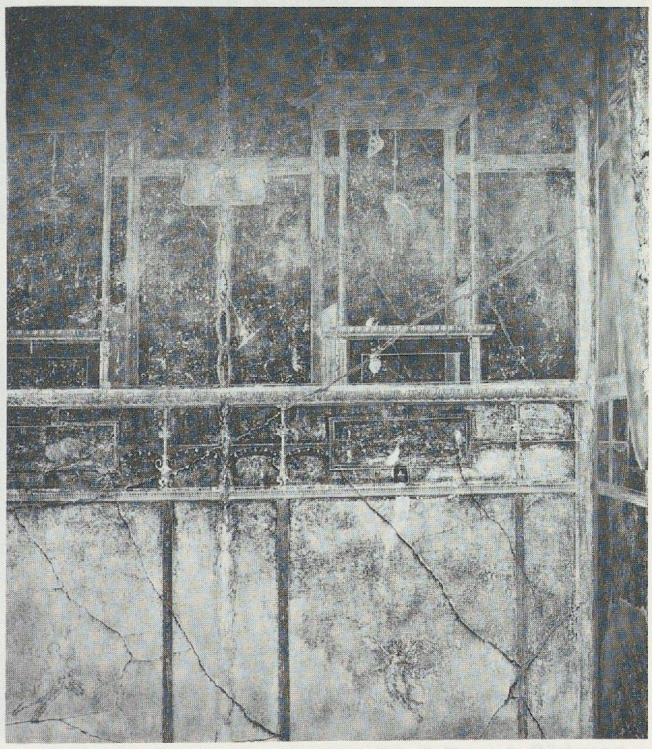

Abb. 10. Pompeji VI 15, 6, Raum I, Nordwand (Photo P. Grunwald, Inst. Neg. Berlin 79.2.916)

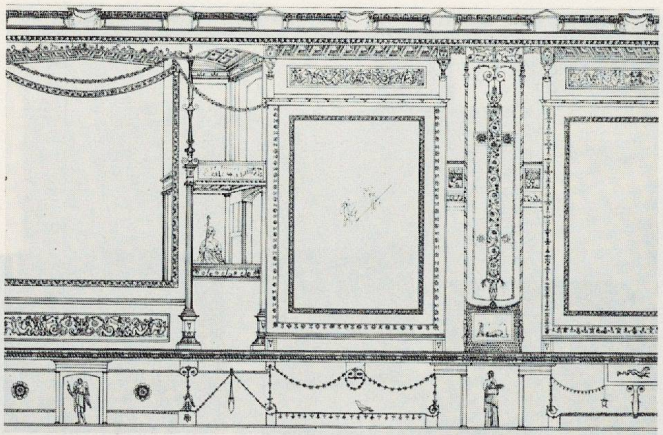

Abb. 11. Stabia, Villa San Marco, Cortile superiore, Wandausschnitt (nach Elia 1957, Grafico C)

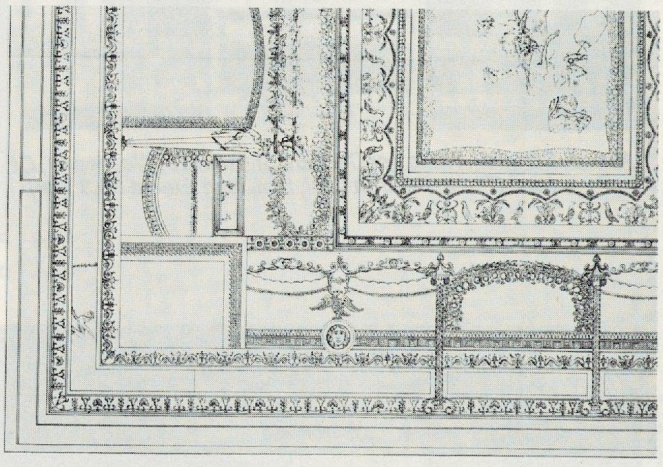

Abb. 12. Stabia, Villa San Marco, Cortile superiore, Deckenausschnitt (nach Elia 1957, Grafico C)

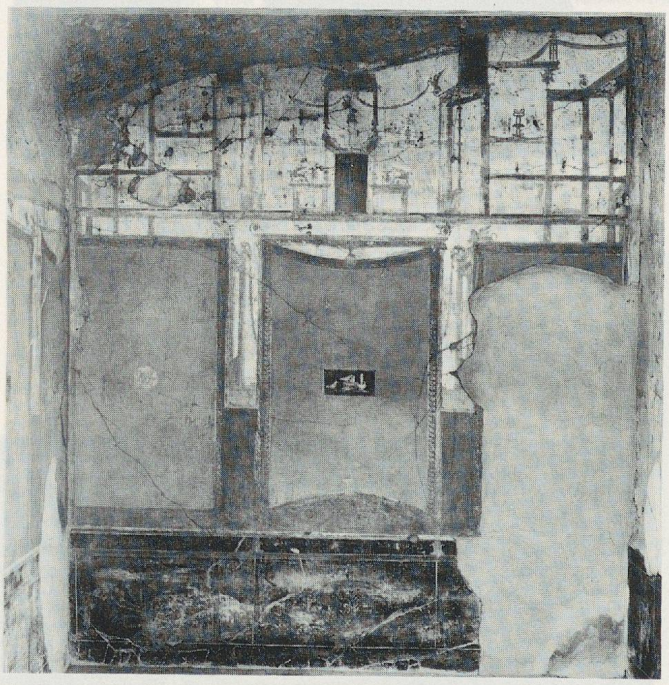

Abb. 13. Pompeji, Casa dei Vettii, linke Ala h, Südwand (Photo G. Fittschen-Badura, Inst. Neg. Berlin 79.2.845)

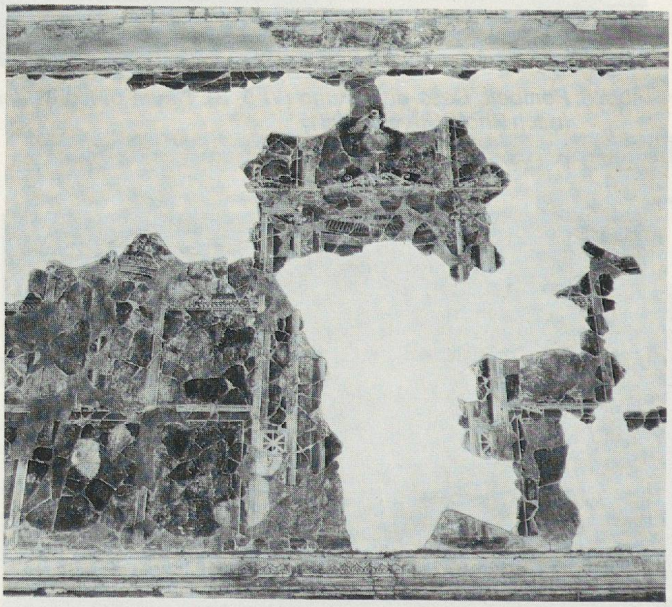

Abb. 14. Pompeji, Villa Imperiale, Sala A, Oberzone (Photo V. M. Strocka, Inst. Neg. Berlin 79.2.973)

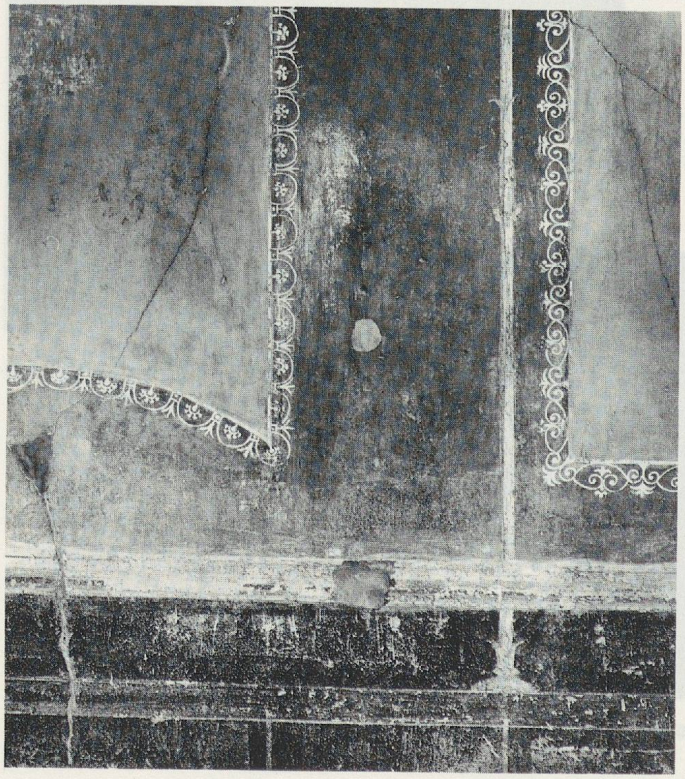

Abb. 15. Pompeji, Casa dei Vettii (VI 15, 1), rechte Ala i, Ostwand (Photo G. Fittschen-Badura, Inst. Neg. Berlin 79.2.924)

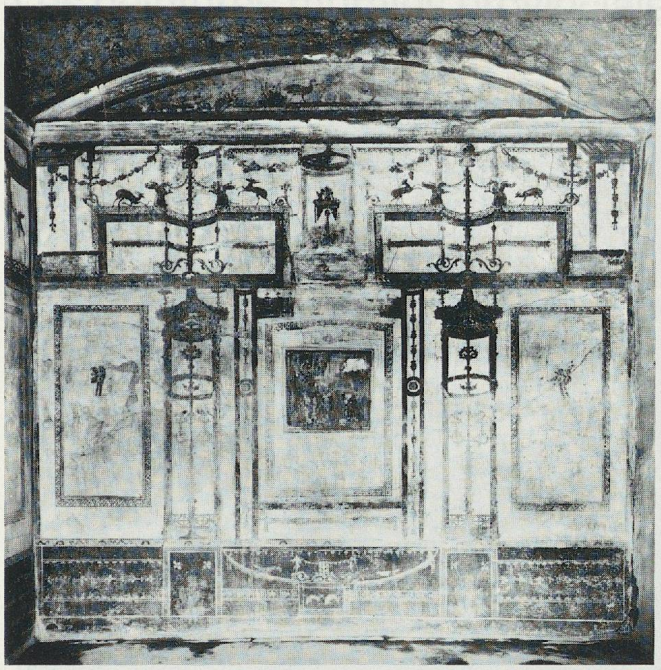

Abb. 16. Pompeji, Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7.8), Triclinium k, Ostwand, (Photo P. Grunwald, Inst. Neg. Berlin 75.3.189)

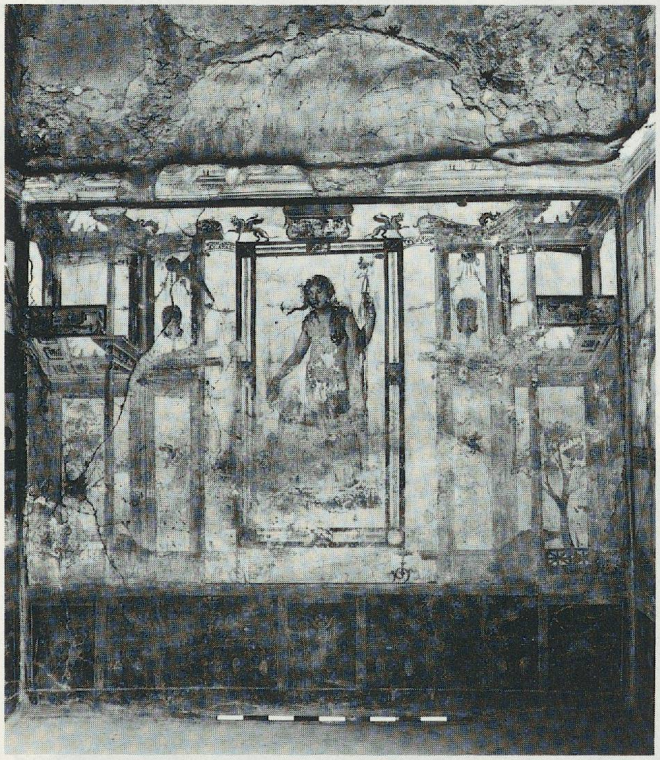

Abb. 17. Pompeji, Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7.8), Exedra m, Südwand, (Photo P. Grunwald, Inst. Neg. Berlin 75.2.155)

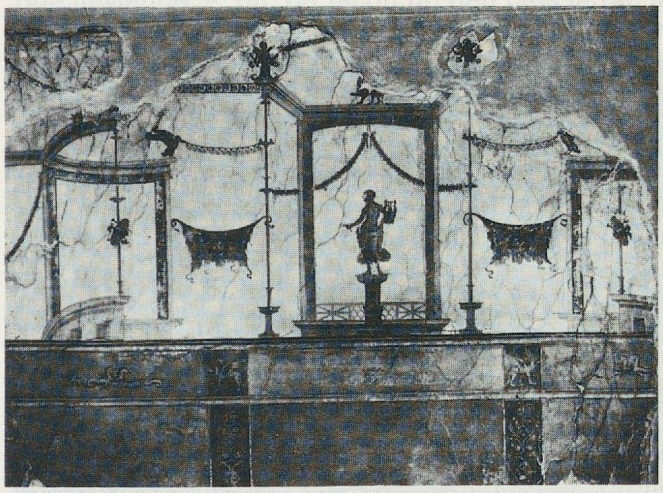

Abb. 18. Herculaneum, Casa del Colonnato Tuscanico (VI), Tablinum, Westwand (nach Manni 1974, Taf. 8)

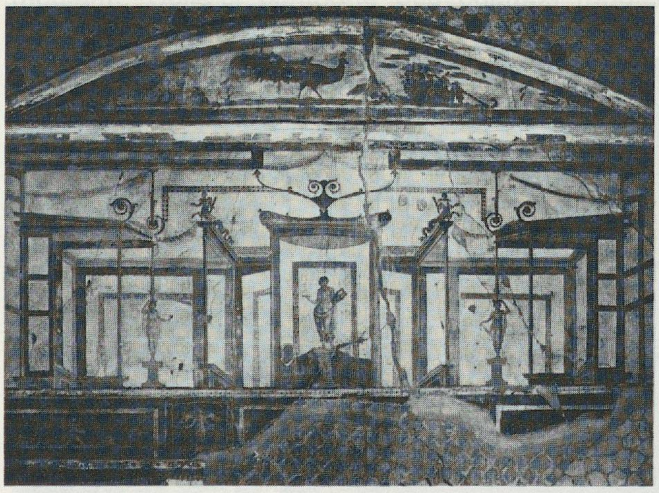

Abb. 19. Herculaneum, Casa del Colonnato Tuscanico (VI), Triclinium, Nordwand (nach Manni 1974, Taf. 12)

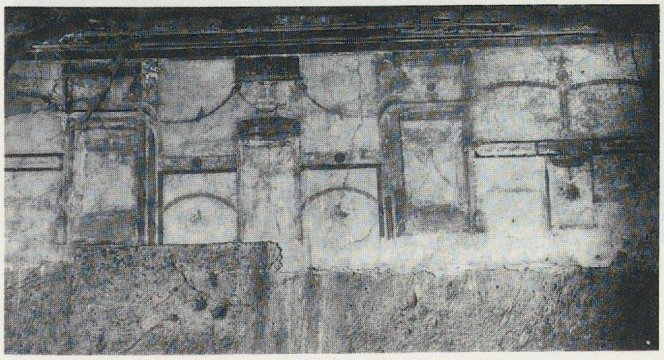

Abb. 20. Pompeji, Casa del Sacello Iliaco (I 6, 4), Raum h, Südwand (nach Gab.Fot.Naz. N 34741)

Abb. 21. Pompeji, Casa del Sacello Iliaco (I 6, 4), Raum i, Südwand (nach Photo P. Grunwald 1981)

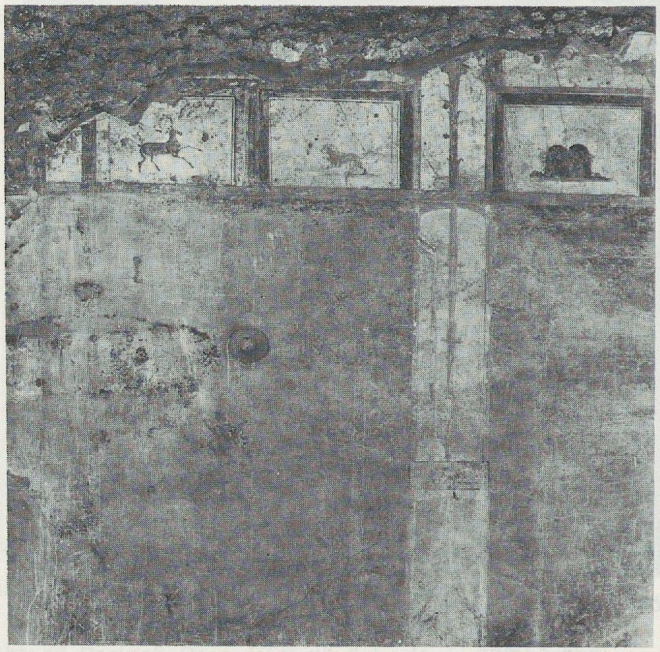

Abb. 22. Pompeji, Casa delle Nozze d'Argento (V 2E), Peristyl r, Südwand (Photo P. Grunwald, Inst. Neg. Berlin 79.2.923)

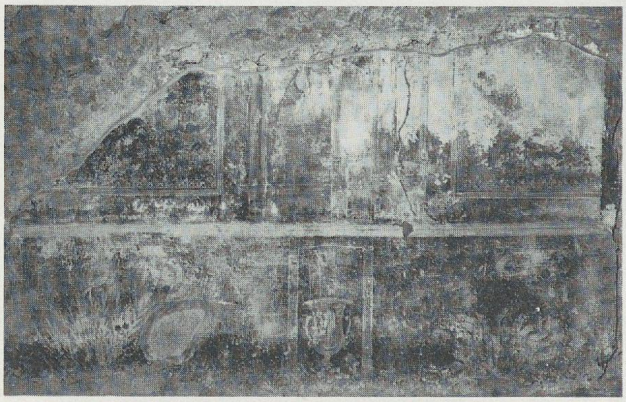

Abb. 23. Pompeji, Casa delle Nozze d'Argento (V 2E), Raum W, Nordwand (nach Photo P. Grunwald 1981)

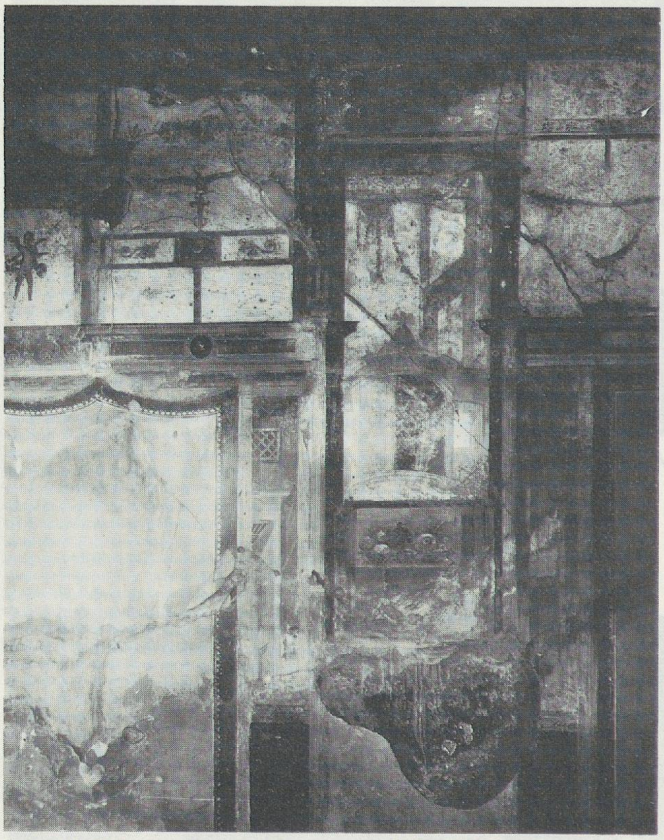

Abb. 24. Pompeji, Casa dei Dioscuri (VI 9, 6), Peristyl 45, Nordwand (Photo Inst. Neg. Rom 56.1204)

Abb. 25. Pompeji, Casa del Centenario (IX 8, 3.6), Peristyl, Westwand, (Photo W. Gut, Arch. Inst. Freiburg i.Br., Neg. 81.7.2)