

## DER VIERTE POMPEJANISCHE STIL ALS ZEITSTIL UND ALS LOKALSTIL

(Taf. I–VIII, Abb. 1–16)

### Abstract:

L'articolo discute la applicabilità di concetti come 'stile locale' e 'stile d'epoca' sulla base dell'esempio del 'IV stile pompeiano'. L'ultimo stile pittorico che si incontra a Pompei è una chiara reazione al classicismo del III stile, al quale non si trova mai accostato, come è stato varie volte proposto. Inoltre esso non ha inizio solo con il principato di Nerone (a partire dal 59), ma è testimoniato a Roma e in Campania assai prima del terremoto del 62. Esso ha inizio sotto Claudio e continua fino alla fine del I secolo d.C.

A causa del suo carattere multiforme quale ci appare nei centri vesuviani, non si è finora intrapreso lo sforzo di una analisi sistematica delle sue forme, si è anzi addirittura ritenuto che nei circa 60 anni della sua esistenza fossero possibili contemporaneamente forme diverse e che non ve ne fosse un'evoluzione.

A partire da pochi esempi, si dimostrerà che il IV stile cambia notevolmente dal punto di vista stilistico, dunque che esso è uno stile d'epoca variabile. Più difficile è chiarire la questione dello stile locale in questo arco cronologico. Nonostante la ricchezza del materiale disponibile a Pompei, riesce difficile individuare uno stile locale pompeiano distinto da pitture contemporanee a Ercolano o a Roma. L'ampiezza delle forme decorative sembra potersi differenziare piuttosto sulla base dell'impegno economico e della adeguatezza a determinati ambienti e delle differenti scelte nell'autorappresentazione di proprietari che appartengono a strati sociali diversi. Dal momento che il IV stile si è diffuso in tutto l'impero romano – e anzi senza il 'ritardo provinciale' sovente ipotizzato – ci si aspetterebbe di poter differenziare una serie di "stili locali". È bene – almeno per ora – essere molto cauti al riguardo. Dappertutto ci mancano gli esempi, a stento si è conservata una parete intera. Sembra certo che le province occidentali si limitino a sistemi a campi e lesene, preferendo come ornamento delle lesene dei candelabri. Lo stesso vale però per ambienti con decorazioni più semplici in Campania e quindi per l'intera gamma delle pitture lì conservate, ma esse sfuggono alla nostra conoscenza in quanto troppo mal documentate. Sembra che l'uso di questo tipo di decorazione sia legato al problema della 'applicabilità', problema al quale nelle più modeste città provinciali si è dato riposta diversamente che a Roma. Ma è chiaro che, a *Londinium* come a *Lugdunum*, vi saranno state anche grandi pareti di IV stile a schema architettonico, che non sono ancora state ritrovate. Diverso è il problema della disponibilità in area provinciale di botteghe in grado di realizzare non solo committenze convenzionali, ma anche eccezionali. In questa prospettiva, la questione di uno "stile locale" si riduce alla identificazione di botteghe diverse.

Dass in Pompeji vier verschiedene Dekorationsweisen an Wänden und Decken vorkommen, die zeitlich aufeinander folgen, hat als erster A. MAU (1840–1909) bereits 1870 entdeckt und 1882 ausführlich nachgewiesen<sup>1</sup>. Dabei handelt es sich nicht nur um typologisch unterschiedliche Schemata der Wandgliederung, sondern um in der Tat eigenständige Stile, wie sich an der jeweils andersartigen Auffassung von Fläche und imaginiertem Raum, von Ornament und Farbpalette zeigt. Die konsequente Abfolge dieser mit Recht so genannten „vier Stile“ wurde zwar gelegentlich angezweifelt<sup>2</sup>, hat sich aber nie widerlegen lassen, so dass sie inzwischen allgemein anerkannt ist. Noch nicht überall durchgedrungen ist die Zeitdauer dieser vier Stilphasen. Der Erste oder Inkrustationsstil, dessen Anfänge sich in Griechenland bis ins frühe 4. Jh. v. Chr. zurückverfolgen lassen, ist in Pompeji bereits um 180 v. Chr. nachweisbar. Er wird zu Beginn des 1. Jhs.

<sup>1</sup> Mau 1870–72, 386–395. 439–456; Mau 1878, 241–251; Mau 1882.

<sup>2</sup> Wickhoff 1895, 69; Curtius <sup>2</sup>1960, 124. 139. 188–190. 198–200; Schefolds „vespasianischer Dritter Stil“: Schefold 1953–54, 119–121; Schefold 1957, 152 f.; Schefold 1962, 133; Schefold 1965, 123–126.

v. Chr. durch den Zweiten Stil ersetzt, der während der späten Republik Mode ist und nach einer kurzen manieristischen Endphase um 20/10 v. Chr. vom Dritten Stil abgelöst wird. Dieser gilt unter Augustus und Tiberius. In den Vierziger Jahren des 1. Jhs. n. Chr., also unter Claudius, setzt dann der Vierte Stil ein, der in Pompeji und den benachbarten Orten im Jahre 79 ein plötzliches Ende nimmt. Da man längst gesehen hat, dass auch in Rom und im übrigen Italien dieselbe Stilabfolge gültig ist, wird der Vierte Stil außerhalb der Vesuvstädte natürlich angedauert haben, was bislang nur unzulänglich belegt werden kann<sup>3</sup>. Vermutlich dauert er bis zum Ende des 1. Jhs. n. Chr. und weicht in trajanischer Zeit einem neuen Geschmack, dessen eigener Charakter jedenfalls an sicher hadrianischen Beispielen zu zeigen ist. Man kann also das Spezifikum „pompejanisch“ weglassen und allgemein vom Vierten Stil der römischen Wandmalerei sprechen.

Nun war A. MAU Klassizist und schätzte darum den Dritten Stil sehr hoch, den Vierten dagegen, den er den letzten nannte, mochte er nicht. Obwohl die Mehrzahl der Wände Pompejis naturgemäß in zwei oder drei Jahrzehnten vor dem Jahre 79 und besonders nach dem verheerenden Erdbeben von 62 neu bemalt wurde, widmete A. MAU dieser Phase in seinem Hauptwerk nur acht Seiten. Für ihn war sie eine Zeit des Verfalls. Es wird nicht nur an A. MAUS Verurteilung liegen, sondern an der schier Masse des Überlieferten, dass es bis heute – im Unterschied zu den drei ersten Stilen – keinen Versuch gibt, den Vierten Stil in Pompeji und Umgebung, geschweige denn darüber hinaus, umfassend zu beschreiben und zu ordnen<sup>4</sup>. Zwar gibt es eine Reihe von Teiluntersuchungen und zahlreiche Vorlagen einzelner Befunde, doch sind sich die Autoren weder über die Chronologie noch die typologischen Möglichkeiten oder gar die Charakteristik dieses doch über rund 60 Jahre gültigen Stils einig. Wohl beeinflusst von dem Geist postmoderner Beliebigkeit, hält man für möglich, dass der Vierte Stil keine Entwicklung kenne<sup>5</sup> oder dass ganz Unterschiedliches nebeneinanderher laufe<sup>6</sup>. Immerhin stimmt man allmählich darin überein, was sowohl die motivisch-typologischen als auch die stilistischen Unterschiede zwischen dem Dritten und dem Vierten Stil ausmacht.

Zwei beliebige, vollständig erhaltene Wände repräsentativer Räume seien kurz verglichen: Für den spätklassischen Dritten Stil stehe die Tricliniumswand in der pompejanischen Casa del Frutteto (I 9, 5, Raum 11) (Abb. 1)<sup>7</sup>. Prinzip des Dritten Stils ist die Betonung der Flächigkeit der Wand, was hier noch durch den schwarzen Grund aller Zonen unterstrichen wird, und ihre minutiöse Gliederung in Einzelflächen durch dünne, gerade Linien, schmale Ornamentbänder und völlig körperlose Architekturelemente. Perspektivische Andeutungen in der Oberzone werden durch ihre Inkonsequenz *ad absurdum* geführt und dienen nur zur Verschachtelung der Flächen. Ruhige Felder werden belebt mit winzigen Vignetten oder zarten Figuren. Die miniaturistische Ornamentik besteht aus abstrakten Formen, die sich erst in der Spätphase vergrößern und vergrößern. Die Mitteladikula rahmt längst keinen Ausblick in die Tiefe mehr (wie im Zweiten Stil), sondern ein mythologisches Gemälde eigener Wirklichkeit. Als ähnlich repräsentatives Beispiel des Vierten Stils sei die Nordwand des Tablinums der Casa di Apolline in Pompeji (VI 7, 23) gegenübergestellt (Abb. 2): Die übliche Dreiteilung der Wandzonen, aber auch in Mittelteil und Seitenteile wird weiter gewahrt; doch sowohl farblich wie in den Formen herrschen laute Kontraste. In einem lisenenartigen Streifen zwischen Mittelfeld und Seitenfeldern reißen vorkröpfende, zugleich in kaum nachvollziehbarer Weise sich in den Hintergrund verlierende Stockwerksarchitekturen die Wandfläche auf. Das ziemlich kleine Mittelbild ist auf eine Fläche gesetzt, die wie ein vor dem hellen Tiefenraum ausgespanntes Tuch wirkt. Selbst die ruhigen Seitenfelder sind wie Scherwände gestaltet, die den durchgehenden Hintergrund nur zum größten Teil verdecken. In der Oberzone herrscht ein Widerspiel zwischen flächigen Ornamentbändern und gerahmten Feldern einerseits, tiefenräumlichen Architekturen andererseits. Typische Kennzeichen des Vierten Stils sind die felderrahmenden oder -teilenden Filigranmuster, die das rechtwinklige Rahmensystem auflockernden kurvi-

<sup>3</sup> Thomas 1995, 234–316.

<sup>4</sup> Für den Ersten Stil: Laidlaw 1985; für den Zweiten Stil: Beyen 1938–1960; für den Dritten Stil: Bastet – De Vos 1979a; Ehrhardt 1987; Thomas 1995, *passim*, wagt eine knappe, rein typologische Darstellung des Dritten und Vierten Stils in Italien und den westlichen Provinzen.

<sup>5</sup> Archer 1990, 121 schreibt dem Vierten Stil einen „non-developmental character“ zu; ebenso: Esposito 1999, 23 „In realtà è stato evidenziato da più parti come il IV stile sfugga ad ogni tentativo di classificazione sia stilistica, che cronologica“; Boldrighini 2003, 122 „sembra caratterizzato ... proprio dalla mancanza di sviluppo e dalla compresenza di numerosi varianti“.

<sup>6</sup> Archer 1990, 118 „compositional and ornamental diversity“; Croisille 2005, 81 „Sur le plan formel, ce ‘style’ se caractérise par son hétérogénéité.“

<sup>7</sup> Bastet – De Vos 1979, 74 f. Taf. 39, 71; Ehrhardt 1987, 135–138 Abb. 336. 338–340.

gen Gebälke und Rahmen oder nach oben wie nach unten schwingende Girlanden, schließlich allerlei flatterndes oder balancierendes Getier oder an Fäden hängende Gegenstände. Der ruhigen Gliederung und delikaten Ornamentierung des Dritten Stils werden im Vierten ein verwirrender Prospekt, ein lautes Spektakel entgegengesetzt, kristallinen Formen vegetabile, kühlen Farben warme in kräftigen Kontrasten.

Denselben Gegensatz findet man bei völlig anderen Wandkompositionen wie dem Ausblick auf eine ägyptisierende Gartenlandschaft im Sommertriclinium der Casa del Bracciale d'oro (Pompeji VI 17, 42–44) und der Gartenwand mit Ausblick auf exotische Tierkämpfe in Casa dei Ceii (Pompeji I 6, 15). Die Wand späten Dritten Stils zeigt neben einem typischen Manschettensäulchen ein minutiös gemaltes Lattengehäuse, durch das man auf einen symmetrisch angeordneten, flächig geschichteten Garten in blassen Farben blickt. Die Wand vespasianischen Vierten Stils ist dagegen mit kräftigen Farben und pastosem Pinsel gemalt. Sie fingiert ein großes, von Pflanzen überwachsenes Wandfenster, von dem man in eine Felslandschaft von beträchtlicher Tiefe blickt, wo in wildem Getümmel Raubtiere ihre Beute verfolgen.

Offenbar verhält sich der Vierte Stil zum Dritten wie eine Antithese. Doch wie kommt es vom einen zum andern? Das lange Zeit kontrovers diskutierte Problem des Übergangs bzw. Neuanfangs hat inzwischen eine Lösung gefunden. Unter Claudius (reg. 41–54), in Ansätzen vielleicht schon unter Caligula (reg. 37–41), kommt es zum Wandel. Der erstarrte Dritte Stil erfährt eine rasche Umgestaltung durch ein neues Bedürfnis nach Üppigkeit, Fülle und Irrationalität. Dabei bleiben die Gliederungssysteme im Wesentlichen erhalten, aber sie sind nun völlig anders instrumentiert. Die Ornamentensysteme werden vegetabilisiert, die Vignetten-Tierchen wirken wie ondulierende Ornamente. Die Ironisierung der jetzt wieder kräftigeren Architekturen zu unlogischen Gebilden und das Grotteskenornament treten wieder auf. Dies und andere Kennzeichen des späten Zweiten Stils, den der Dritte verdrängt hatte, werden bereitwillig wieder aufgenommen, aber nicht einfach kopiert. An anderer Stelle habe ich diesen Prozess ausführlicher beschrieben und mit dem proklamierten Neubeginn des Prinzipats unter Claudius, seiner Rückbesinnung auf den jungen Augustus um 30 v. Chr., verknüpft<sup>8</sup>. Die neue Mode entsprang zugleich auch einem allgemeinen Verlangen, die bleierne Zeit unter dem alternden, jeder Veränderung abholden Tiberius abzuschütteln.

Im kleinen, aber feinen Haus des *Marcus Lucretius Fronto* in Pompeji (V 4 a. 11) befindet sich, wie häufig, die üppigste Malerei im *tablinum* h<sup>9</sup>. Nord- und Südwand entsprechen sich exakt und wurden in einem ganz späten Dritten Stil ausgemalt. Ungewöhnlich sind die warmen Farbkontraste von Schwarz, Rot und Gelb. Raumschaffende Details wie die neuartigen Durchblicke zwischen den Hauptfeldern oder die sehr plastisch wirkenden Architekturen der Oberzone, schon die vor ruhige Flächen gesetzten drallen Kandelaber, tragen ebenso wie eine fast überbordende Ornamentierung zum unruhigen, überfüllten Gesamtbild bei. Der Dritte Stil versucht hier, ausschließlich mit eigenen Mitteln dem neuen Bedürfnis zu entsprechen. Doch kann es so nicht einfach weitergehen. Eine Dekoration, die auf den ersten Blick ganz ähnlich aussieht, setzt neue Elemente zu einem neuen Gesamteindruck zusammen: Im *triclinium* 8 des Hauses des *Siricus* (Pompeji VII 1, 25) (Abb. 3)<sup>10</sup> wird zwar die Predellazone noch beibehalten und dämpft der durchgehend schwarze Grund den räumlichen Effekt. Die Architekturen verbinden aber freier Haupt- und Oberzone, Vorder- und Hintergrund. Die Ornamente des Dritten Stils sind sämtlich verdrängt durch neue vegetabile Muster. Bänder, Girlanden und Ranken bringen eine heitere Unruhe in die unübersichtliche, wegen der Raumfunktion zweigeteilte Komposition. Neben andern flatternden Vögeln findet man immer wieder den flügelschlagenden Schwan, den zwar der spätere Dritte Stil auch kennt, der aber – wie der Delphin – eines der Leitmotive des Vierten Stils wird. Neuerungen sind entscheidend für die Stilbestimmung, nicht noch mitgeschleppte altmodische Einzelheiten. Dies wird bei der Datierung von Freskofragmenten in den westlichen Provinzen nicht immer beachtet.

Der Vierte Stil ist als *Z e i t s t i l* durchaus veränderlich. Trotz einer außerordentlich großen Kombinationsmöglichkeit und Variationsbreite lässt sich eine gewisse stilistische Entwicklung nachvollziehen. Voraussetzung dafür sind natürlich außerstilistisch datierte Befunde, die auch schon längst bekannt gemacht sind. So beschränke ich mich auf wenige Beispiele, ohne sie ausführlich zu analysieren: In Casa dei Vetti zu Pom-

<sup>8</sup> Strocka 1994.

<sup>9</sup> Mau 1901, 337–343; Ehrhardt 1987, 96–98 Taf. 62. 262–263; 63. 264–269; Strocka, in: *Pictores* 1987, 31 Taf. 2, 2; Archer 1990, 101 Abb. 8; Peters 1993, 182–200 Abb. 160–185 Taf. 2–7; 10–11.

<sup>10</sup> Bastet – De Vos 1979, 101 Taf. 58, 106; Strocka, in: *Pictores* 1987, 34 Taf. 3, 2.

peji (VI 15, 1) setzt sich die spiegelsymmetrische Bemalung der beiden Alen von den übrigen Wandmalereien des Hauses deutlich ab<sup>11</sup>. Die südliche *ala* h weist eine erhebliche Reparatur auf, die auf das Erdbeben von 62 zurückgeführt werden muss. Davor war sie aber schon in einen begehbaren Schrank verwandelt worden. Wenn dies in den fünfziger Jahren geschah, muss die Wandbemalung, die man also praktischen Erwägungen opferte, deutlich früher angebracht worden sein: spätestens um 50, vielleicht schon in den vierziger Jahren. Tatsächlich entsprechen der schwarze Sockel und die dünnen Pflanzensäulchen noch dem Geschmack des Dritten Stils, der neuen Mode dagegen die Durchblicke zwischen und über den Hauptfeldern und die luftige, belebte Oberzone, vor allem aber die reichen, überaus sorgfältig gemalten Filigranborten der Binnenrahmen.

Noch einfallsreicher und ebenso sorgfältig sind die Filigranmuster im Atrium der Villa d'Arianna (Varano) von Stabiae<sup>12</sup>. Sie bestehen nicht nur aus Blüten und Ranken, sondern enthalten auch Gegenstände und Tiere, die nach dem Prinzip der Grottesken aus jenen hervorgehen. Hierin und auch in der fast gewaltsamen Tiefenräumlichkeit des irrational geführten Gebälks spürt man die Faszination durch den letzten Schrei einer neuen Mode.

Etwas dezenter wird das Neue zelebriert in einer andern Villa der Oberschicht, nämlich in der riesigen Villa marittima di contrada Sora a Torre del Greco (Abb. 4)<sup>13</sup>. Schon der teure blaue Grund der Dekoration des erst um 1980 ausgegrabenen *cubiculum* 4 zeigt die Vornehmheit des Ortes an. In der rekonstruierten Oberzone wird ein Stangen- und Lattensystem des Dritten Stils durch einige perspektivische Tricks und den blauen Hintergrund in ein völlig irrationales räumliches Gebilde verwandelt. Vegetabile Pilasterornamente und geschwungene, überaus sorgfältig gemalte Filigranborten geben den neuen Ton an. Muster des Dritten Stils kommen nur noch am Rande vor. Dass es sie aber noch gibt, weist auf eine Phase des Übergangs.

Dem gleichen Ornamentalismus frönen die Deckenmalereien der so genannten Bagni di Livia auf dem Palatin zu Rom (Abb. 5)<sup>14</sup>. Allerdings haben sie sich vom Dritten Stil völlig losgesagt und bereits eine gewisse Routine in der neuen Formsprache entwickelt. Ein üppiges Rahmenwerk mit ausschließlich vegetabilen Formen und einigen Grotteskfigürchen rahmt duftig gemalte figürliche Szenen aus dem Troja-Mythos. Stuckzutaten, Vergoldung und farbige Glasperlen steigern den sinnverwirrenden Luxus in bisher ungekannter Weise. Die im Gelände versenkten, nur über zwei Treppen zugänglichen sechs Gewölberäume A 1–6 lagern sich um ein kleines Peristyl mit einer prachtvollen Nymphäumswand, die leider schon 1721 ausgegraben und dabei völlig ausgeraubt wurde. Gewöhnlich wird die Anlage der *Domus Transitoria* zugeschrieben, die, nach 54 begonnen, schon 64 abbrannte und durch die auch auf den Palatin ausgreifende *Domus Aurea* ab 64 ersetzt wurde. Nun ist das Nymphäum aber zweimal massiv überbaut worden<sup>15</sup>, ehe es endgültig unter dem *triclinium* der domitianischen *Domus Flavia* verschwand. Darum plädiere ich nach wie vor<sup>16</sup> dafür, dass die Anlage schon unter Claudius, während der späten vierziger Jahre in den kaiserlichen Gärten auf dem Palatin errichtet wurde. Dieser Befund sowie die besonders frühen Filigranborten der Mosaiken von Caligulas Nemisee-Schiffen<sup>17</sup>, sprechen deutlich dafür, dass der Wandel vom Dritten zum Vierten Stil von Rom ausging, indem sich zweifellos der kaiserliche Hof an die Spitze der Bewegung setzte. Es ist darum kein Wun-

<sup>11</sup> Mau 1896, 6. 11. 25–27; Lauter-Bufe 1967, 87–90; Peters 1977, 97 f.; Strocka, in: *Pictores* 1987, 35 f. Abb. 13. 15.

<sup>12</sup> Allroggen-Bedel 1977, 27–89 bes. 77–81 Taf. 48–53; Barbet 1982a, Abb. 5; Strocka, in: *Pictores* 1987, 32 f. Taf. 2, 4. 5; Strocka 1994, 199 f. Abb. 15–16.

<sup>13</sup> Pagano 1981, 149–186; Pagano 1997–98, 157–161 Nr. 138–143 mit Abb.

<sup>14</sup> Caretoni 1949, 48–79; Bastet 1971, 144–172; Bastet 1972, 61–87 (mit der älteren Lit.) datiert 60 n. Chr.; Strocka 1984, 38; Strocka, in: *Pictores* 1987, 32 Taf. 2, 3, datiert claudisch; De Vos 1990, 167–186, datiert 54/55.

<sup>15</sup> 1. Eine reich inkrustierte dreischiffige Halle liegt zwar unmittelbar westlich des Nymphäums, aber auf sehr viel höherem Niveau und in völlig abweichender Richtung, nämlich rechtwinklig zum Tempel des *Apollo Palatinus*, während das Nymphäum sich an die Ausrichtung der *Domus Tiberiana* hält. Die Rückwand der Halle nimmt offenbar Rücksicht auf die Rückwand des schon bestehenden Nymphäums. Vgl. Morricone Matini 1967, 67–70 Nr. 65. 66 Abb. 25–26 Taf. 30. – 2. Fundamente eines Rundbaus ("Tholos") direkt über dem Nymphäum im Anschluss an die neronische Vorgängerbebauung der *Domus Augustiana* = *Domus Aurea*, die sich unterscheiden lässt von den vespasianischen Modifikationen, die wiederum von Domitian überbaut wurden: Cassatella 1990, 91–104; Iacopi – Tedone 2009 240–245.

<sup>16</sup> Strocka 1984, 38; Strocka, in: *Pictores* 1987, 32 Taf. 2, 3; Strocka 1994, 197–199 Abb. 14. Widerspruch und erneute Zuschreibung an die *Domus Transitoria* (um 60) bei Mielsch 2001, 81–83 Abb. 87.

<sup>17</sup> Ucelli 1950, 225–227 Taf. D. E; Strocka 1987, 32 Abb. 7; Strocka 1994, 197 Abb. 12–13.

der, dass sich der neue Stil außerhalb Roms zuerst und am prachtvollsten in den reichen Villen Kampaniens nachweisen lässt, wenn auch ohne ein sicheres absolutes Datum<sup>18</sup>.

Immerhin bietet die mit Recht so genannte Villa Imperiale zu Pompeji<sup>19</sup> einen festen *terminus ante quem*: Über die zerstörten östlichen Räume E–F schiebt sich die im letzten Jahrzehnt Pompejis erweiterte Terrasse des Venus-Tempels<sup>20</sup>. Der massive Zerstörungsbefund kann nur auf das verheerende Erdbeben von 62 zurückgeführt werden. Die in den westlichen Räumen erhaltenen vorzüglichen Fresken aus der Übergangszeit vom Zweiten zum Dritten Stil (20–10 v. Chr.) sind nun in einem frischen, aber nicht mehr ganz frühen Vierten Stil ergänzt worden, wobei aber nur einzelne Wandzonen betroffen sind, so in den Räumen A und C die Oberzonen und Gewölbe, in der Portikus nur Sockel und Mittelzone, weil offenbar Abnutzungsschäden oder Wassereinträge, etwa von den tatsächlich im verlorenen Obergeschoß gelegenen Zisternen, zu reparieren gewesen sind. Dieser spätestens in die frühen fünfziger Jahre zu datierende Vierte Stil trumpft nicht mehr auf, sondern schmückt unaufgeregt einige sekundäre Wandzonen. An der Zierlichkeit und Sorgfalt seiner Muster und Vignetten erkennt man aber die Zeitstellung.

Auf derselben Zeitstufe, nämlich den fünfziger Jahren, nur nach Geschmack und Ausführung auf einem niedrigeren Niveau, steht die Bemalung des *triclinium* k in der kleinbürgerlichen Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7. 8)<sup>21</sup>. Hier lassen sich noch viele Elemente des frühen Vierten Stils beobachten, aber Frische und Eleganz sind dahin. An ihre Stelle treten Routine und eine gewisse Flüchtigkeit. Der Raum hat einen schweren, nur provisorisch reparierten Erdbebenschaden an der Südwand erlitten, was die Datierung der Malerei vor 62 beweist<sup>22</sup>.

Ganz unabhängig von dem häufig bemühten Erdbeben des Jahres 62 datiert ein am 6. Februar 60 eingekratzter Graffito an einer Peristylsäule der Casa delle Nozze d'argento (Pompeji V 2, i) nicht nur die Ausstattung des Peristyls, sondern, wie W. EHRHARDT nachgewiesen hat, sämtliche im Vierten Stil dekorierten Räume des Hauses in die Jahre vor diesem Datum<sup>23</sup>. Ihre Erhaltung ist heute in beklagenswertem Zustand, aber ein bald nach der Auffindung von F. NICCOLINI publiziertes Aquarell des Hauptteils der Südwand des *triclinium* w (Abb. 6) gibt einen guten Eindruck wieder: Die Neudekoration einer beträchtlichen Zahl von Räumen geht in ihrer Zeitstellung nicht über das vorige Beispiel hinaus. Auch das Aufgebot an Motiven und Kompositionsvarianten übersteigt selbst in den vornehmsten Räumen der doch sehr großen *domus* kaum das *triclinium* k der Casa del Principe di Napoli. Im Laufe der fünfziger Jahre ist der Vierte Stil in Pompeji also bereits bei einem für die nächsten Jahrzehnte kanonischen Repertoire und einem gemäßigten, bürgerlichen Aufwand angekommen.

Aber es gibt auch Dekorationen in Pompeji, die höchsten Ansprüchen genügen: Die auf die schon erwähnten Erdbebenschäden folgende weitgehende Neuausstattung der Casa dei Vetti (VI 15, 1)<sup>24</sup> ist im Detail sehr sorgfältig, in den Kompositionen abwechslungsreich, im Pinselstrich malerisch, ohne flüchtig zu sein. Sie kann sich mit den Malereien der vornehmsten Räume der *Domus Aurea* in Rom messen, die vor allem zwischen 64 und 68, in Teilen auch noch in den folgenden Jahren ausgestattet wurde. Falls der Westtrakt als Bestandteil der *Domus Transitoria* bereits zwischen 54 und 64 entstand, sind einige Malereien sogar vor 64 zu datieren. Tatsächlich stehen die erhaltenen Deckenmalereien einiger Prunkräume, wie hier

<sup>18</sup> Hierzu gehören in Torre del Greco die Villa Sora (Pagano 1981, 149–186; Pagano 1997–98, 157–161 Nr. 138–143 mit Abb.), in Stabiae die Villa d'Arianna von Varano (Allroggen-Bedel 1977, 27–89 bes. 77–81 Taf. 48–53) und die Villa von San Marco (Barbet – Miniero 1999, *passim*). Dazuzurechnen sind auch die prachtvollen Fragmente eines ziemlich frühen Vierten Stils erster Qualität in Stuttgart (Strocka 1991), Malibu (Vermeule – Neuerburg 1973, Nr. 95 a–k; 97–100. 105–107) und Jerusalem (Rozenberg 1993, Nr. 1–71), die alle aus (einer?) kampanischen Villa, jedenfalls aus einer Werkstatt stammen müssen.

<sup>19</sup> Della Corte 1954, 368; Bastet – De Vos 1979, 16. 37; Strocka 1984, 38 f.; Temporini 1981, 165 f.; Pappalardo 1985, 3–15. Abb. 7. 16; Strocka, in: *Pictores* 1987, 35 Abb. 14; Strocka 1994, 212 f. Abb. 52; Pappalardo – Grimaldi 2005, 271–274.

<sup>20</sup> Wolf 2009, 221–355, bes. 271 f.

<sup>21</sup> Strocka 1984, 26–28. 39 ff. Abb. 102–123; Strocka, in: *Pictores* 1987, 36 Abb. 16; Thomas 1995, 87–95 Abb. 37–45.

<sup>22</sup> Mehrfach sind in Pompeji in teilweise versiegelten Schuttmassen, die nach dem Erdbeben von 62 entsorgt wurden, Wandmalereifragmente entwickelten Vierten Stils gefunden worden: De Vos 1977, 29–47 bes. 37–42 Abb. 42–53; De Vos 1982, 329–352 Abb. 14–26.

<sup>23</sup> Mau 1893, 30 f.; Sogliano 1896, 428; CIL IV Suppl. 2 (1909) 4182; Strocka 1984, 37; Strocka, in: *Pictores* 1987, 36; Archer 1990, 108. 129 f.; Ehrhardt 2004, 219. 257–261.

<sup>24</sup> Peters 1977; Esposito 1999.

in Saal 29 die Volta delle Civette (Abb. 7), dem Ornamentalismus der Bagni di Livia ganz nahe<sup>25</sup>, sekundäre Wände im östlichen Trakt, wie Korridor 79<sup>26</sup> müssen dagegen einige Jahre nach 64 ausgemalt worden sein und entsprechen in ihrem ausgedünnten Motivbestand durchschnittlichen Wänden in Pompeji.

Bis vor kurzem kannte man keine sicher datierbaren Wände aus dem letzten Jahrzehnt der Vesuvstädte. Inzwischen wissen wir aber, dank Münzabdrücken im frischen Putz des Atriums der Casa della Caccia antica in Pompeji (VII 4, 48), dass alle Malereien dieses Hauses (wegen Übereinstimmung auch im Putzaufbau) nach 71 und vor 79 ausgeführt worden sein müssen<sup>27</sup>. Sie sind nach dem Rang der Räume im Aufwand durchaus verschieden, doch trifft man mit Ausnahme des zierlichen Tablinums auf eine Vergrößerung der Stilmittel und einen effektliebenden Geschmack. Ich zeige nur die Südwand der Exedra 18 (Abb. 8)<sup>28</sup>: Der Gesamteindruck wird bestimmt von dem lauten Kontrast schwarzer, roter und gelber Flächen. Eng begrenzte und durch Architekturen verstellte Durchblicke mit weißem Hintergrund lockern sie auf, ohne eine räumliche Illusion hervorzubringen. Die Flächenwirkung dominiert, was der hohe Sockel aus fingierten Marmorintarsien unterstreicht. Umso kräftiger tritt eine Ädikula-Architektur vor, die das große Mittelbild, eine drastische Umarmung von *Polyphem* und *Galathea*, umrahmt. Säulen und Gebälk sind von fast grobschlächtigem Schmuck überladen. Es finden sich in Pompeji bisher nur unsicher datierte Wände von gleicher Schwere und Überladenheit. Sie stellen die vespasianische Zeitstufe des Vierten Stiles dar<sup>29</sup>.

Ich beschränke mich auf ein einziges Beispiel, das Ekklesiasterion des Isis-Heiligtums von Pompeji (VIII 7, 28)<sup>30</sup>. Wir wissen aus der Inschrift über dem Eingang, dass im Namen seines sechsjährigen Sohnes *Numerius Popidius Celsinus* der Freigelassene *Numerius Popidius Ampliatus* den Isistempelbezirk nach dem schweren Erdbeben von 62 wiederaufbaute und ausstattete. Das wird nicht sofort und nicht in einem Jahr geschehen sein. Während die Wände der Portikus eine gewisse Sorgfalt und heitere Eleganz aufweisen und sicherlich noch unter Nero bemalt wurden, fällt das Ekklesiasterion durch schwere Architekturen auf, die stark vorkröpfen und über alles hinausgehen, was im Haus der Vettier zu finden ist. Die Ädikula-Säulen sind von Ranken und Blättern ähnlich massiv umwunden wie in Raum 18 der Casa della Caccia antica. Die Sockelvignetten wurden ebenso pastos gemalt wie figürliche Details dort<sup>31</sup>.

Im Jahre 79 bricht in den Vesuvstädten die Stilentwicklung jäh ab, die andernorts selbstverständlich weitergeht. Dass Wände, wie die zuletzt gezeigten, tatsächlich die vespasianische Phase in Pompeji darstellen, wird durch schlecht publizierte Freskenreste bezeugt, die vor achtzig Jahren in der Domitiansvilla von Sabaudia am Lago di Paola bei Capo Circeo gefunden wurden (Abb. 9)<sup>32</sup>. Erkennbar ist eine Architekturmalerei mit massiven Formen und Figuren. Die Rankensäule entspricht dem gleichen Motiv in Casa della Caccia antica oder im Ekklesiasterion des pompejanischen Isistempels. Die Domitiansvilla dürfte in den achtziger Jahren des 1. Jhs. n. Chr. ausgestattet worden sein, was ihre Architekturornamentik bestätigt.

Stratigraphisch ins früheste 2. Jh. können Fresken datiert werden, die während der 1980er Jahren in der Domus der *Coedii* von Suasa bei Senigallia in den Marche ausgegraben wurden<sup>33</sup>. Es handelt sich in *cubiculum* Q um ausgezehnte Architekturen, die kaum mehr einen imaginierten Raum eröffnen, sondern mithilfe von Girlanden, Kandelabern und Ornamentbändern die Fläche gliedern, im Atrium B sogar durch gemalte Quadermauern die unteren Teil der Hauptzone verschließen. Man greift offensichtlich auf Motive des frühesten Vierten Stils zurück, doch nicht, um wie damals irrationale Kontraste zu erzeugen, sondern um im Gegenteil eine zwar zierliche, aber gänzlich beruhigte Ordnung der Wandfläche zu erreichen. Der Vierte Stil gibt offensichtlich unter Trajan seinen Geist auf.

Nun endlich ist die zweite, weitaus kürzere Hälfte dieses Vortrags in Angriff zu nehmen: Wie steht es mit dem allenthalben vermuteten L o k a l s t i l ? Wenn es etwas wie einen Lokalstil gäbe, dann sollte er

<sup>25</sup> Dacos 1966, 45 Abb. 123. 127. 134; Dacos 1968, 214; Iacopi 2001, 137–141 Abb. 131–134.

<sup>26</sup> Iacopi 2001, 27 Abb. 24.

<sup>27</sup> Strocka, in: *Pictores* 1987, 37; Descoedres, in: *Pictores* 1987, 137 f. Abb. 17; Allison – Sear 2002, 83 Abb. 263–271.

<sup>28</sup> Allison – Sear 2002, 47–49 Abb. 224–227. 229–233.

<sup>29</sup> Casa del Meleagro (VI 9, 2. 13), *triclinium* 27: PPM IV (1993) 766–788 Abb. 206–244, Haus des *Epidius Sabinus* (IX 1, 22), *tablinum* h: PPM VIII (1998) 971 f. Abb. 31; Strocka, in: *Pictores* 1987 Taf. 3, 5.

<sup>30</sup> Elia 1941, 23–36 Taf. A–C. 1–3, 1; 1–7; Alla ricerca 1992, 34–39 Taf. 9–16.

<sup>31</sup> Vgl. Alla ricerca 1992, Taf. 16 (1.64) mit Allison – Sear 2002, Abb. 225.

<sup>32</sup> Iacopi 1936, 21–50, bes. 47 f. Abb. 23 (aus Raum A).

<sup>33</sup> De Maria 1993, 82–89 Abb. 1–3; De Maria 1995, 246–265 Abb. 3–5; Zaccaria 1997, 299–303. 422 f. Abb. 1–5.

doch in Pompeji zu fassen sein! Alle oder wenigstens viele Wände des Vierten Stils müssten also Einzelheiten oder auch einen Gesamtcharakter aufweisen, wie man sie außerhalb Pompejis nicht antrifft. Material ist ja genug vorhanden, aber es dürfte nicht gelingen, den pompejanischen Lokalstil zu greifen! Vielmehr sind die Unterschiede, nicht nur im zeitlichen Ablauf, wie gezeigt, sondern auch mehr oder weniger gleichzeitig, ganz erheblich groß.

So gibt es überaus aufwendige, laute Inszenierungen, wie hier in der Exedra 10 des Hauses des *Siricus* (Pompeji VII 1,25) (Abb. 10)<sup>34</sup>, oder nicht weniger teure, aber extrem feine, miniaturistische, wie die kaum frühere ernerische „Schwarze Wand“ im gleichnamigen Hause (Pompeji VII 4, 58–60, Exedra y)<sup>35</sup>. Es gibt eine große Zahl von immer noch ansehnlichen Wänden, die zwar Mittelbilder aufweisen und Architekturgliederungen, aber den Aufwand vermindern, übersichtlicher werden, die Farben reduzieren bis zur Monochromie oder sich vor einem schlicht weißen Grund nicht scheuen, wie *oecus e* in Casa dei Vetti (VI 15, 1)<sup>36</sup>. Die Dekorationen können noch viel schlichter, die Bilder kleiner werden oder ganz verschwinden, der Formenapparat immer einfacher gestaltet sein. Mit dem Anspruch sinkt auch der Preis, folglich die Sorgfalt der Maler. Schließlich gibt es in Nebenzimmern selbst besserer Häuser und durchweg bei den Behausungen der Armen ganz einfache Dekorationen, die mit wenig mehr als ein paar roten Streifen die gewohnte Wandgliederung nachahmen, so in der linken *ala* m des Hauses des *Trebius Valens* (Pompeji III 2, 1)<sup>37</sup> oder gar im *lupanar* (Pompeji VII 12, 18), das den kaum auswertbaren Vorzug besitzt, durch einen Münzabdruck zwischen 72 und 79 datiert zu sein<sup>38</sup>.

Wo ist also der Lokalstil zu fassen? Es ist ja trotz mancher Bemühung nicht einmal gelungen, bestimmte Werkstätten nachzuweisen. Allenfalls lässt sich gelegentlich dieselbe Malerhand bei figürlichen Bildern erkennen, selten genug findet man verwandte Wandkompositionen. Die zweifellos vorhandenen Werkstätten waren offenbar sehr flexibel und in ihrem Personal stark fluktuierend. Sie waren auch alert genug, Geschmacksveränderungen rasch mitzumachen und neue Einfälle an Motiven oder Kompositionen in Musterbüchern zu kopieren und den Auftraggebern in Varianten anzudienen. Diese mussten sowohl auf ihre Selbstdarstellung als auch ihre Finanzen bedacht sein. Sie achteten auf die Angemessenheit der beabsichtigten Wanddekorationen sowohl im Hinblick auf ihr eigenes gesellschaftliches Prestige als auch auf den jeweiligen Rang des Raumes in der Nutzungshierarchie des Hauses. Zugleich passten sie die Neuausstattung ihren finanziellen Möglichkeiten an. Dies gilt für die Provinzen und Italien ebenso wie die Hauptstadt. Bei einer so regen Nachfrage wie in Pompeji, besonders nach 62, gab es ein entsprechend differenziertes Angebot. Darum vermag ich auch keinen lokalen Unterschied zum Beispiel in Stabiae zu erkennen. Nun hat man gemeint, dass sich die herculanischen Wände von denen in Pompeji unterscheiden würden<sup>39</sup>. So soll es in Herculaneum mehr monochrome Wände geben und weniger Mittelbilder. Dafür sei das Vorhangmotiv häufig (Abb. 11). Der publizierte Bestand von Malereien aus Herculaneum ist einfach zu schmal, um solche Schlüsse ziehen zu können. Aber sie haben auch so schon wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Monochromes und Vorhänge finden sich ebenfalls in Pompeji (Abb. 10). Vor allem lagen die beiden Städte zu nahe beieinander, genossen eine vergleichbare Prosperität und kommunizierten zu intensiv mit dem gesamten Golf von Neapel als dass sich Eigenarten hätten entwickeln können, die ja eine gewisse Isolation oder Selbstgenügsamkeit voraussetzen. Wenn es Unterschiede geben sollte, dann sind sie auf lokale Werkstätten zurückzuführen.

Näher liegend erscheint die Annahme, der Vierte Stil habe in Rom anders ausgesehen als in Landstädten wie Pompeji und Herculaneum. Auch dies trifft nicht zu. Zwar weist Rom bislang nicht eben viele Befunde auf, wenn man von den zahlreichen Räumen und Gängen der *Domus Aurea* absieht, innerhalb derer die Unterschiede an Qualität erheblich sind, wie wir gesehen haben. Einzelne Räume im Vettierhaus oder in Casa dei Dioscuri (VI 9, 6–7) reichen an die besten Malereien im Kaiserpalast heran. Umgekehrt entsprechen Befunde aus Häusern in Rom durchaus dem in Pompeji Üblichen. Ich beschränke mich auf zwei Beispiele: Eine zierliche Dekoration aus Via Genova hat im Detail wie im Ganzen mancherlei Parallelen in

<sup>34</sup> PPM VII 1, 25.

<sup>35</sup> Staub Gierow 2000, 56–64. 76–78 Abb. 180–266.

<sup>36</sup> Peters 1977; Esposito 1999.

<sup>37</sup> Spinazzola 1953, 281–296.

<sup>38</sup> Fiorelli 1862, 48–50, bes. 52; Strocka 1995, 178.

<sup>39</sup> Allroggen-Bedel 1991, 35–41; Allroggen-Bedel 1992, 29.

Pompeji<sup>40</sup>. Dasselbe gilt für die ebenfalls ernerische Wand des Ambiente B in der sogenannten Casa Bellezza auf dem Aventin (Abb. 12), die sich noch *in situ* befindet<sup>41</sup>.

Wenn es also kaum aussichtsreich scheint, im 1. Jh. n. Chr. Lokalstile der Wandmalerei zu erwarten, sollte man dann nicht wenigstens mit Regionalstilen rechnen, wo es doch zum Beispiel Unterschiede in der Bauornamentik der Stadt Rom, Griechenlands, Kleinasien oder Syriens gibt?<sup>42</sup> Tatsächlich ist der Vierte Stil über das ganze Römische Reich verbreitet. Man trifft allenthalben auf sein Leitmotiv, die Filigranmuster. Ich zeige hier Beispiele aus der Provence, aus Aragon, von Korinth und Karthago (Abb. 14). Man könnte noch mehr anführen. Sie entsprechen vollkommen dem kampanischen Repertoire<sup>43</sup>. Auch andere Charakteristika des Vierten Stils wurden offenbar sehr rasch rezipiert. Man räumt gern eine gewisse „Provinzverspätung“ ein und denkt sich, dass von Italien entferntere Gebiete neue Strömungen erst ein oder zwei Jahrzehnte oder noch später wahrgenommen hätten. Das scheint aber nicht der Fall zu sein, wie zunehmend mehr stratigraphische Beobachtungen bei neuen Freskenfunden bestätigen. Schließlich war das Römische Reich verkehrstechnisch im 1. Jh. n. Chr. so gut erschlossen, dass – über Land oder See – Militärs, Verwaltungsbeamte, Kaufleute und auch einfache Reisende binnen weniger Wochen in die entlegensten Provinzen gelangen konnten. Wir kennen hervorragenden Dritten Stil aus *Noricum* und Gallien<sup>44</sup>. Wir haben z. B. in Beziers Fragmente aus der Zeit des Übergangs vom Dritten zum Vierten Stil, wie sie auch in Pompeji vorkommen könnten<sup>45</sup>. Aus dem frühesten Vierten Stil stammt ein Fragment der Maison III von Narbonne, das ebenso frisch und sorgfältig gemalt ist wie entsprechende Motive auf Wänden der vierziger Jahre in Italien<sup>46</sup>. Schließlich findet man auch den routiniert und üppig gewordenen späten Vierten Stil etwa in Mérida, Casa del Mitreo<sup>47</sup>. Sollten alle diese Erscheinungen in schöner Regelmäßigkeit erst zwanzig oder mehr Jahre später aufgetreten sein als ihre italischen Vorbilder? Man findet sogar die Meinung vertreten, Gallien habe sich von der allgemeinen Stilentwicklung abgekoppelt und wie das Dorf von Asterix sich gegen alles gesperrt, was aus Rom kam: „Il est apparu évident que le IVe style pompéien n’a jamais dû exister en Gaule, devenue autonome“<sup>48</sup>. Es wurde gar behauptet, der Vierte Stil sei in Gallien nie so richtig angekommen und man müsse die Malereien der 2. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. einem „néo-troisième style“ zuschreiben<sup>49</sup>. Richtig ist natürlich, dass in den westlichen Provinzen weit überwiegend Felder-Lisenen-Systeme mit Kandelabern oder ähnlichen Lisenenfüllungen in Gebrauch waren wie zum Beispiel in Raum 16 des Gutshofs von Köln-Müngersdorf (Abb. 13), dies aber mit vielen motivischen Varianten und in sehr unterschiedlichen Qualitätsstufen. Aber bei den einfacheren Wänden Pompejis ist das nicht anders. Die Mehrzahl der Räume Pompejis sind sogenannte Nebenzimmer oder gehören zu schlichten Häusern, die gar nichts Anderes kennen als Feldermalereien mit oder ohne Lisenen und diese mal mit Kandelabern, mal mit Ranken oder Ähnlichem gefüllt. Selbst in großen Häusern wie dem der Vettier, im Haus des Menander oder in der Villa des Diomedes (Abb. 15) finden sich jeweils mehrere Zimmer mit einer solchen schlichteren Ausstattung. Wie E. HEINRICH in seiner Untersuchung über den zweiten Stil in pompejanischen Wohnhäusern<sup>50</sup> zu dem Ergebnis gekommen ist, dass die meisten Wände ohne einen perspektivischen Durchblick auskamen, der gemeinhin als das Charakteristikum des Zweiten Stils gilt, so bestanden auch die meisten Wände Vierten Stils in Pompeji nicht aus Architekturprospekten, sondern waren mehr oder weniger schlichte Kandelaberwände, manchmal selbst ohne Lisenen. Dieser Umstand ist uns nicht bewusst, weil viele solcher Wände als belanglos nicht publiziert wurden und längst zerstört sind. Sie galten den Besitzern dieser Räume aber jeweils als angemessene Ausstattung. Das muss erst recht in den Provinzen gegolten haben, wo das Anspruchsniveau

<sup>40</sup> Rom, Via Genova: BullCom 61, 1933, 253 Abb. 9 (jetzt im Antiquarium). Parallele in Pompeji: Ehrhardt 2004, 84–91. 259. 264 f. Abb. 324–356.

<sup>41</sup> Boldrighini 2003, 111–124 (mit Verweis auf zahlreiche Parallelen in Pompeji).

<sup>42</sup> Wobei es wieder naheliegt, nicht die Regionen, sondern bestimmte Werkstatt-Traditionen verantwortlich zu machen.

<sup>43</sup> Barbet 1981, 917–998.

<sup>44</sup> *Noricum* (Magdalensberg): Kenner 1985; Gallien (z. B. Vaison): Allag *et al.* 1987.

<sup>45</sup> Actes du séminaire de l’association française de peintures murales antiques 1990 – 1991 – 1993, Revue archéologique de Picardie, no. special 10, 1995, 53. 73 Abb. B.

<sup>46</sup> Sabrié – Demore 1991, 88 f.

<sup>47</sup> Abad Casal 1982, I 48–54, II Abb. 36.

<sup>48</sup> Barbet, in: *Pictores* 1987, 24 Anm. 51.

<sup>49</sup> Eristov, in: *Pictores* 1987, 48.

<sup>50</sup> Heinrich 2002.

vielleicht nicht so hoch war wie im üppigen Kampanien. Aber es wäre töricht, aufwendigere Dekorationen wie Architekturprospekte in den Provinzen auszuschließen. In den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts fand man in der Altstadt von Jerusalem, in der Misgav Ladakh Street, ein vornehmes Haus, das in einem seiner Räume eine noch hoch erhaltene anspruchsvolle Dekoration Vierten Stils besaß (Abb. 16)<sup>51</sup>: Über einem schwarzen Sockel erheben sich rot verbrannte, ehemals gelbe, von Säulchen gerahmte große Felder. Zwischen ihnen gibt es Durchblicke, die unten durch ein Paneel geschlossen sind. Dahinter erheben sich kandelaberähnliche Gebilde aus eingedrehten Stängeln. Diese Malerei muss spätestens neronisch sein, denn sie ist bei der Zerstörung Jerusalems im Jahre 70 mit dem ganzen Haus ruiniert worden. Wer nach Lokalstilen sucht, könnte das Fehlen figürlicher Elemente geltend machen, das die jüdische Religion gebot, doch würde uns das nicht weiterhelfen. Ähnliche, wahrscheinlich noch prächtiger ausgestattete Architekturwände Vierten Stils wird es auch in Köln, Lyon oder London gegeben haben, bei reichen Kaufleuten oder im Statthalterpalast.

Sicherlich kann man von einem Lokal- oder Regionalstil reden, wenn sich eine gewisse räumlich beschränkte Formtradition entwickelt, die sich aus Werkstatt-Gewohnheiten, nachlassendem Austausch und stagnierendem Anspruch erklärt. Ich halte das in provinziellen bzw. kleinbürgerlichen Milieus für möglich. Die ostienser Wände des 2. und 3. Jhs. zum Beispiel wahren trotz vieler Ähnlichkeiten mit den gleichzeitigen ephesischen eine ausgeprägte Eigenart. Im 1. Jh. n. Chr. sind die aufstrebenden westlichen Provinzen noch viel zu sehr auf das Zentrum Rom ausgerichtet als dass es – abgesehen von einem sehr viel anspruchsloseren Niveau – zur Ausbildung von Eigenständigkeiten kommen könnte. Unser Bestand an Wandmalereien ist aber noch viel zu klein, um überzeugend lokale oder regionale Gruppen abzugrenzen. Und schließlich ändert sich auch in den Provinzen der Zeitstil. Auch hier wird im frühen 2. Jh. der Vierte Stil durch ganz ähnliche Erscheinungen abgelöst wie in Italien.

### Bibliographie

- |                               |  |
|-------------------------------|--|
| Abad Casal 1982               | L. Abad Casal, <i>Pittura romana en España</i> (Alcante 1982).   |
| Alla ricerca 1992             | Alla ricerca di Iside. <i>Analisi, studi e restauri dell’Iseo pompeiano nel Mueso di Napoli</i> (Roma 1992).   |
| Allag <i>et al.</i> 1987      | C. Allag – A. Barbet – F. Galliou – L. Krougly, <i>Peintures romaines. Musée de Vaison-la-Romaine, guide catalogue</i> (Vaison-la-Romaine 1987).   |
| Allison – Sear 2002           | P. Allison – F. B. Sear, <i>Casa della Caccia antica</i> (VII 4, 48), <i>Häuser in Pompeji</i> 11 (München 2002).  |
| Allroggen-Bedel 1977          | A. Allroggen-Bedel, <i>Die Wandmalereien aus dem Haus der Villa in Campo Varano</i> (Castellamare di Stabia), <i>RM</i> 84, 1977, 27–89, bes. 77–81 Taf. 48–53.  |
| Allroggen-Bedel 1991          | A. Allroggen-Bedel, <i>Lokalstile in der campanischen Wandmalerei</i> , <i>Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte</i> 24, 1991, 35–41.  |
| Allroggen-Bedel 1992          | A. Allroggen-Bedel, <i>I quattro stili pompeiani ed il loro ruolo nelle provincie</i> , in: J. L. Jiménez Salvador (ed.), <i>I Coloquio de pintura mural romana en España. Actas del Coloquio Valencia – Alicante, 9–11 de febrero de 1989</i> (Valencia 1992) 29. |
| Archer 1990                   | W. C. Archer, <i>The Paintings in the Alae of the Casa dei Vettii and a Definition of the Fourth Pompeian Style</i> , <i>AJA</i> 94, 1990, 95–123.   |
| Avigad 1984                   | N. Avigad, <i>Discovering Jerusalem</i> (Oxford 1984).   |
| Baldassare <i>et al.</i> 2002 | I. Baldassarre – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, <i>Pittura romana. Dall’ellenismo al tardo-antico</i> (Milano 2002).  |
| Barbet 1981                   | A. Barbet, <i>Les bordures ajourées dans le IVe style de Pompéi. Essai de typologie</i> , <i>MEFRA</i> 93, 1981, 917–998.  |
| Barbet 1982a                  | A. Barbet, <i>Mission française de Stabies, Juin 1982</i> .  |
| Barbet – Minero 1999          | A. Barbet – P. Miniero (ed.), <i>La Villa San Marco a Stabia, Collection du Centre Jean Bérard</i> 18, <i>CEFR</i> 258 (Napoli 1999).  |
| Bastet 1971                   | F. L. Bastet, <i>Domus Transitoria I</i> , <i>BaBesch</i> 46, 1971, 144–172.   |
| Bastet 1972                   | F. L. Bastet <i>Domus Transitoria II</i> , <i>BaBesch</i> 47, 1972, 61–87 (mit der älteren Lit.).  |
| Bastet – De Vos 1979          | F. L. Bastet – M. De Vos, <i>Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano</i> , <i>Archeologische Studiën van het Nederlands Instituut te Rome</i> 4 (Rome 1979).  |
| Beyen 1938 – 1960             | H. G. Beyen, <i>Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil I</i> (Den Haag 1938); <i>II</i> 1 (Den Haag 1960).  |
| Boldrighini 2003              | F. Boldrighini, <i>Domus picta. Le decorazioni di Casa Bellezza sull’Aventino</i> (Milano 2003).   |

<sup>51</sup> Avigad 1984, 99 (Raum 3) Abb. 84. 103.

- Carettoni 1949 G. Carettoni, Roma. Palatino, costruzioni sotto l'angolo sud-occidentale della Domus Flavia (tricino e ninfeo occidentale), *NSc* 1949, 48–79.
- Cassatella 1990 A. Cassatella, Edifici palatini nella Domus Flavia, *BdA* 3, 1990, 91–104.
- Cima – La Rocca 1986 M. Cima – E. La Rocca (a cura di), *Le tranquille dimori degli dei. La residenza imperiale degli horti Lamiani* (Roma 1986).
- Croisille 2005 J.-M. Croisille, *La peinture romaine* (Paris 2005).
- Curtius <sup>2</sup>1960 L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis* (Köln 1929, <sup>2</sup>1960).
- Dacos 1966 N. Dacos, Per la storia della grottesche. La riscoperta della Domus Aurea, *BdA* 51, 1966, 43–49.
- Dacos 1968 N. Dacos, *Fabullus et l'autre peintre de la Domus Aurea*, *DialA* 2, 1968, 210–226.
- d'Amelio 1888 P. d'Amelio, *Dipinti murali di Pompei* (Neapel 1888).
- De Maria 1993 S. De Maria, *Le pitture della domus dei Coiedii di Suasa* (Ancona) e il loro contesto architettonico, in: E. M. Moormann (ed.), *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) 82–89 Abb. 1–3.
- De Maria 1995 S. De Maria, *Le pitture di Suasa* (Ancona). Dati tecnici e compositivi, *MededRom* 54, 1995, 246–265 Abb. 3–5.
- De Vos 1977 M. De Vos, *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 1982 M. De Vos, *Pavimenti e pitture* (Casa di Ganimede VII 13, 4), *RM* 89, 1982, 329–352.
- De Vos 1990a M. De Vos, *Nerone, Seneca, Fabullo e la Domus Transitoria al Palatino*, in: *Gli orti Farnesiani sul Palatino. Convegno internazionale*, Roma, 28–30 novembre 1985, *Roma antica* 2 (Roma 1990) 167–186.
- Della Corte 1954 M. Della Corte, *Case ed abitanti di Pompei* <sup>2</sup>(Pompei 1954).
- Ehrhardt 1987 W. Ehrhardt, *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros* (Mainz 1987).
- Ehrhardt 1997 W. Ehrhardt, *Römische Malerei in Karthago*, in: F. Rakob (Hrsg.), *Karthago II. Die deutschen Ausgrabungen in Karthago* (Mainz 1997) 234–236 Taf. IV Abb. 4.
- Ehrhardt 2004 W. Ehrhardt, *Casa delle Nozze d'argento* (V 2, i). *Häuser in Pompeji* 12 (München 2004).
- Elia 1941 O. Elia, *Le pitture del tempio d'Iside*, *MonPitt* III 3–4 (Roma 1941) 23–36 Taf. A–C. 1–3, 1; 1–7.
- Esposito 1999 D. Esposito, „La bottega dei Vettii“. *Vecchi dati e nuovi acquisizioni*, *RStPomp* 10, 1999, 23–61.
- Fiorelli 1862 G. Fiorelli, *Giornale degli Scavi di Pompei* (Napoli 1862).
- Fremersdorf 1933 F. Fremersdorf, *Der römische Gutshof Köln-Müngersdorf* (Berlin 1933) 55–64 Taf. A.
- Guiral – Mostalac 1987 C. Guiral – A. Mostalac Carrillo, *Avance sobre la difusión de los cuatro estilos pompeyanos en Aragón* (España), in: *Pictores* 1987, 239 Abb. 5 a–h.
- Hartel – Wickhoff 1895 W. v. Hartel – F. Wickhoff, *Die Wiener Genesis* (Wien 1895).
- Heinrich 2002 E. Heinrich, *Der Zweite Stil in pompejanischen Wohnhäusern*, *Studien zur antiken Malerei und Farbgebung* 8 (München 2002).
- Iacopi 1936 G. Iacopi, *NSc* 1936, 21–50, bes. 47 f. Abb. 23 (aus Raum A).
- Iacopi 2001 I. Iacopi, *Domus Aurea* (Milano 2001).
- Iacopi – Tedone 2009 I. Iacopi – G. Tedone, *L'opera di Vespasiano sul Palatino*, in: F. Coarelli (ed.), *Divus Vespasianus. Il bimillenario di Flavi* (Ausstellung Rom 2009) 240–245.
- Kenner 1985 H. Kenner, *Die römischen Wandmalereien des Magdalensberges*, *Kärntner Museumsschriften* 70, *Archäologische Forschungen zu den Grabungen auf dem Magdalensberg* 8 (Klagenfurt 1985).
- Laidlaw 1985 A. Laidlaw, *The First Style in Pompeii. Painting and Architecture* (Roma 1985).
- Lauter-Bufe 1967 H. Lauter-Bufe, *Zur Stilgeschichte der figürlichen pompejanischen Fresken* (Erlangen 1967).
- Mau 1870/72 A. Mau, *Osservazioni intorno alle decorazioni murali di Pompei*, *Giornale degli scavi NS* 1870/72, 386–395. 439–456.
- Mau 1878 A. Mau, *Sullo sviluppo dell'antica pittura decorativa*, *BdI* 1878, 241–251.
- Mau 1882 A. Mau, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji* (Berlin 1882).
- Mau 1893 A. Mau, *Scavi di Pompei 1891–92*, *RM* 8, 1893, 3–61.
- Mau 1896 A. Mau, *Scavi di Pompei 1894–95*, *RM* 11, 1896, 3–97.
- Mau 1901 A. Mau, *Ausgrabungen von Pompeji*, *RM* 16, 1901, 283–365.
- Mielsch 2001 H. Mielsch, *Römische Wandmalerei* (Darmstadt 2001).
- Morricone 1967 M. L. Morricone Matini, *Mosaici antichi in Italia. Regione prima, Roma: Reg. X Palatium* (Roma 1967).
- Pagano 1981 M. Pagano, *La villa romana di contrada Sora a Torre del Greco*, *CronErcol* 21, 1991, 149–186.
- Pagano 1997–98 M. Pagano, in: P. G. Guzzo (ed.), *Pompei. Picta fragmenta. Decorazioni parietali dalle città sepolte, Salone dei beni artistici e culturali* (1997–1998, Turin, Italy), *Archivi di arte antica* (Torino 1997) 157–161 Nr. 138–143.
- Pappalardo 1987 U. Pappalardo, *Die Villa imperiale in Pompeji*, *AW* 16/4 1985, 3–15.
- Pappalardo – Grimaldi 2005 U. Pappalardo – M. Grimaldi, *La cronologia della „Villa Imperiale“ a Pompei*, in: Th. Ganschow –

- Peters 1977 M. Steinhart (Hrsg.), *Otium*. Festschrift für Volker Michael Strocka (Remshalden 2005) 271–274.  
W. J. Th. Peters, La composizione delle pareti dipinte nella Casa dei Vetti a Pompei, *MededRom* 39, 1977, 95–128.
- Peters 1993 W. J. Th. Peters, *La Casa di Marcus Lucretius Fronto a Pompei e le sue pitture* (Amsterdam 1993).
- Pictores 1987 *Pictores per provincias*. Le 3<sup>e</sup> Colloque international sur la peinture murale romaine s'est déroulé à Avenches, du 28 au 31 août 1986, *Cahiers d'archéologie romande* 43 = *Aventicum* 5 (Avenches 1987).
- PPM IV (1993) Pompei. Pitture e mosaici 4. Regio 6, 1 (Roma 1993).
- PPM VII (1997) Pompei. Pitture e mosaici 7. Regio 7, 2 (Roma 1997).
- PPM VIII (1998) Pompei. Pitture e mosaici 8. Regio 8 – Regio 9, 1 (Roma 1998).
- Rozenberg 1993 S. Rozenberg, *Enchanted Landscapes*. Wall paintings from the Roman era (London 1993).
- Sabrié – Demore 1991 M. Sabrié – M. Demore, *Peintures romaines à Narbonne*, *Archéologia* 270, 1991, 38–43.
- Scagliarini Corlàita 1995 D. Scagliarini Corlàita (ed.), *I temi figurativi nella pittura parietale antica IV sec. a.C. – IV sec. d.C.* Atti del VI Convegno internazionale sulla pittura parietale antica 1995, *Studi e scavi* 5 (Bologna 1997).
- Schefold 1953/54 K. Schefold, *Pompeji unter Vespasian*, *RM* 60/61, 1953/54, 107–125.
- Schefold 1957 K. Schefold, *Zur Chronologie im Hause der Vettier*, *RM* 64, 1957, 149–153.
- Schefold 1962 K. Schefold, *Vergessenes Pompeji* (München 1962).
- Schefold 1965 K. Schefold, *Probleme der pompejanischen Malerei*, *RM* 72, 1965, 116–126.
- Sogliano 1896 A. Sogliano, *Pompeii – Edifici scoperti nell'Isola 2. Regione V*, *NSc* 1896, 418–441.
- Spinazzola 1953 V. Spinazzola, *Pompeii alla luce degli scavi di Via dell'Abbondanza (anni 1910–1923) I* (Roma 1953).
- Staub Gierow 2000 M. Staub Gierow, *Casa della Parete nera (VII 4, 58–60)*, *Häuser in Pompeji* 10 (Tübingen 2000).
- Strocka 1984 V. M. Strocka, *Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7. 8)*, *Häuser in Pompeji* 1 (Tübingen 1984).
- Strocka 1991 V. M. Strocka, *Römische Fresken in der Antikensammlung des Württembergischen Landesmuseums* (Stuttgart 1991).
- Strocka 1994 V. M. Strocka, *Neubeginn und Steigerung des Principats*. Zu den Ursachen des claudischen Stilwandels, in: V. M. Strocka (Hrsg.), *Die Regierungszeit des Kaisers Claudius (41–54 n. Chr.)*. Umbruch oder Episode?, *Internationales interdisziplinäres Symposium aus Anlass des Hundertjährigen Jubiläums des Archäologischen Instituts der Universität Freiburg i. Br.*, 16.–18. Februar 1991 (Mainz 1994) 191–220.
- Temporini 1981 H. Temporini, in: *ANRW* II 12, 1 (Berlin 1981) 165 f.
- Thomas 1995 R. Thomas, *Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit* (Mainz 1995).
- Ucelli 1950 G. Ucelli, *Le navi di Nemi* (Roma 1950).
- Vermeule – Neuerburg 1973 C. Vermeule – N. Neuerburg, *Catalogue of the Ancient Art in the J. Paul Getty Museum* (Malibu 1973).
- Wickhoff 1895 F. Wickhoff, *Die Wiener Genesis* (Wien 1895).
- Williams – Zervos 1986 Ch. K. Williams II – O. H. Zervos, *Corinth 1985*. East of the Theater, *Hesperia* 55, 1986, 129–175.
- Wolf 2009 M. Wolf, *Forschungen zur Tempelarchitektur Pompejis*. Der Venus-Tempel im Rahmen des pompejanischen Tempelbaus, *RM* 115, 2009, 221–355.

## Abbildungen

- Abb. 1: Casa del Frutteto (Pompeji I 9, 5), *triclinium* 11; nach Baldassarre *et al.* 2002, 165
- Abb. 2: Casa di Apolline (Pompeji VI 7, 23), *tablinum*; nach d'Amelio 1888, Taf. 14
- Abb. 3: Haus des *Siricus* (Pompeji VII 1, 25), *triclinium* 8; nach d'Amelio 1888, Taf. 2
- Abb. 4: Torre del Greco, Villa marittima von Sora, *cubiculum* 4; nach Pompei – *Picta Fragmenta* (Ausstellung Turin 1997–98) 158
- Abb. 139, linke Hälfte, und 160 Abb. 143
- Abb. 5: Rom, Palatin, Bagni di Livia, Raum A 4; nach Strocka 1994, 199 Abb. 4. Raum A 3 nach Cima – La Rocca 1986, Abb. S. 125
- Abb. 6: Casa delle Nozze d'argento (Pompeji V 2, i), *triclinium* w, Südwand; nach Ehrhardt 2004, Abb. 582
- Abb. 7: Rom, *Domus Aurea*, Saal 29 (Volta delle Civette); nach Iacopi 2001, 138 Abb. 131
- Abb. 8: Casa della Caccia antica (Pompeji VII 4, 48) Raum 18, Südwand; nach Allison – Sear 2002, Abb. 224
- Abb. 9: Sabaudia, Villa des Domitian; nach Iacopi 1936, 47 Abb. 23
- Abb. 10: Haus des *Siricus* (Pompeji VII 1, 25), Exedra 10; nach d'Amelio 1888, Taf. 15
- Abb. 11: Casa del Gran Portale (Herculaneum V 35), Blaue Wand; nach Datenbank Freikon
- Abb. 12: Rom, Aventin, Casa Bellezza, Ambiente B; nach Boldrighini 2003, 86 Abb. 104
- Abb. 13: Köln-Müngersdorf, Gutshof, Raum 16; nach Fremersdorf 1933, 55–64 Taf. A
- Abb. 14: Filigranborten des Vierten Stils; nach Sabrié – Demore 1991, 88 f. (Provence); Guiral – Mostalac 1987, 239 Abb. 5 a–h (Aragon); Williams – Zervos 1986, 141 Abb. 2 (Korinth); Ehrhardt 1997, 234–236 Taf. IV Abb. 4 (Karthago)

Abb. 15: Pompeji, Villa di Diomede, Raum im Oberstock; nach PPM: La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX (Roma 1995) 85 Abb. 18

Abb. 16: Jerusalem, römisches Haus in Misgav Ladakh Street, Raum 3; nach Avigad 1984, Abb. 103

*Prof. em. Dr. Volker Michael Strocka  
Institut für Archäologische Wissenschaften  
Abteilung für Klassische Archäologie  
Fahnenbergplatz  
D – 79085 Freiburg i. Br.*