

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

In der ersten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. vollzog sich ein grundlegender Wandel der Wohnkultur, der architektonische Innovationen ebenso wie neue Formen von Wand- und Boden-Decor umfasste. Dass es sich um einen allmählichen Geschmackswandel handelte, kommt im Nacheinander der Veränderungen zum Ausdruck. Sind architektonische Neuerungen, insbesondere die Anlage von Wohnräumen am Peristyl, schon um 100 v. Chr. greifbar, fallen die frühesten gesicherten Belege für das Auftreten des zweiten Stils in Pompeji in die Zeit nach 80 v. Chr. Zunächst noch blieben die im späten ersten Stil neu entwickelten Pavimentformen in Mode, bevor sich Schwarz-Weiß-Mosaiken durchsetzten. Um die Mitte des 1. Jhs. v. Chr. haben die verschiedenen Veränderungen zu einem völlig neuartigen Wohnernlebnis geführt. Mit der Casa del Labirinto steht ein Fallbeispiel im Mittelpunkt, an dem die neuartigen Decor-Phänomene in ihrem räumlich-visuellen Zusammenhang beschreibbar werden. Der analytische Fokus liegt auf der Zeit um 50 v. Chr., nach Abschluss aller Umbau- und Umgestaltungsmaßnahmen.

1. Das Exemplum der Casa del Labirinto (Abb. 130–131; Plan 2)

Die Anlage der Casa del Labirinto (VI 11,8-10)¹ geht auf das 2. Jh. v. Chr. zurück. Im beginnenden 1. Jh. v. Chr. wurde das Haus ein erstes Mal umgestaltet und in diesem Zuge im ersten Stil neu decoriert. Auf die sullanischen Zerstörungen (89 v. Chr.)² folgte eine zweite Umgestaltung um 70/60 v. Chr., mit der eine Neuausstattung großer Teile des Hauses im zweiten Stil einherging. Um 50 v. Chr., d. h. nach Abschluss der Umgestaltungsmaßnahmen, präsentierte sich das Haus als 1500 m² großer Komplex³, der mehrere, jeweils für sich nutzbare Hausbereiche umfasste⁴:

- zwei parallele Atrien – ein tetrastyles Atrium im Südosten (27) und ein tuskanisches Atrium im Südwesten (3) –, die in ihrer Anlage auf das 2. Jh. v. Chr. zurückgehen und ursprünglich möglicherweise zu zwei separaten Häusern gehörten.
- ein nördlich an die Atrien anschließendes, rückwärtiges Peristyl (36), das um 100 v. Chr. angelegt wurde; laut Volker M. Strocka könnten im Zuge dieser Umgestaltung auch die Prunkräume auf der Nordseite des Peristyls entstanden, jedoch weitgehend im Rohbau geblieben sein.

1 Das Haus wurde maßgeblich in den Jahren 1834 und 1835 ausgegraben, Beschreibungen liegen aus den Folgejahren von Giuseppe Fiorelli, Guglielmo Bechi, August Mau, Carlo Bonucci, Heinrich Wilhelm Schulz und Francesco Maria Avellino vor; s. Fiorelli 1875, 150; Mau 1882, 80–85. 130–156. 176. 178–184; Bonucci 1835; Avellino 1841; Overbeck – Mau 1884, 342–346. Ein Bombentreffer des Zweiten Weltkriegs zog die Räume auf der Nordseite des Peristyls in Mitleidenschaft; s. García y García 2006, 82 mit Abb. 154 (vor Zerstörung). Eine ausführliche monografische Bearbeitung hat das Haus zu Beginn der 1990er Jahre durch Volker Michael Strocka im Zuge des Dokumentationsprojektes „Häuser in Pompeji“ erfahren (Strocka 1991). Er nimmt eine noch kleinteiligere Phasengliederung als die im Folgenden vorgestellte an (Strocka 1991, 66–70). Eine Diskussionsdiskussion ist für die nachfolgenden Überlegungen nicht relevant und bleibt daher aus. Die nachfolgenden Beschreibungen der Wandmalerei greifen auf ihn zurück, da der seither stark verwitterte Befund in vielen Punkten keine Überprüfungen vor Ort erlaubt. Dies gilt insbesondere für seine Beobachtungen zum ersten und zweiten Stil, die sich in vieler Hinsicht von Laidlaw 1985, 169 und ihren Beobachtungen zur Casa del Labirinto unterscheiden.

2 Eine im Atrium (27) gefundene Steinkugel, vielleicht als Geschützkugel zu interpretieren, könnte für diesen Kausalzusammenhang sprechen; s. Strocka 1991, 68; zur Datierung der Wandmalerei, Strocka 1991, 107–115.

3 Zur Fläche Strocka 1991, 17.

4 Zur Chronologie, s. insbesondere Strocka 1991, 66–69. Dort auch zur Diskussion, ob es sich ursprünglich um ein Doppelatriumhaus handelt. Strocka nimmt dies an, während Dickmann 1999, 73–77 von zwei unabhängigen, nachträglich zusammengelegten Atriumhäusern ausgeht.



Abb. 130: Korkmodell Fiorellis, Detail der Casa del Labirinto (Neapel, NM).



Abb. 131: Korkmodell Fiorellis, Detail der Casa del Labirinto (Neapel, NM).

- ein westlich des Peristyls gelegener, d. h. hinter der westlichen Peristylaußenwand verborgener Servicetrakt, dessen Räume sich um die Höfe (10) und (16) gruppierten: am Hof (10) die Aufenthaltsräume (12) und (14) sowie nördlich davon, über Korridor (15) erschlossen, die Küche sowie die nach 70/60 v. Chr. neu eingerichteten Baderäume (21; 22); die Raumdisposition um Hof (16), der durch einen eigenen straßenseitigen Zugang (VI 11,8a) erreichbar war, ist für die fragliche Phase nur vage zu rekonstruieren.
- eine separate, durch einen eigenen, straßenseitigen Zugang (V 11,8) erschlossene Wohneinheit im Nordwesten, das sog. ‚Verwalterhaus‘, mit Atrium (50), das sich durch eine auffällig asymmetrische Raumdisposition auszeichnete.

Das Haus besaß dadurch unterschiedlich nutzbare und auch ästhetisch differenzierte Nuklei. Im Folgenden geht es um die Frage, wie Architektur und Decor der verschiedenen Hausbereiche bei der Erzeugung spezifischer Raumerfahrungen zusammenwirkten.

1.1 Der Decor der Casa del Labirinto: Raum für Raum

Im Fokus stehen mit dem Ost- und Westatrium sowie dem Peristyl die repräsentativen Wohnbereiche des Hauses. Nicht weiter berücksichtigt werden der Servicetrakt und das Verwalterhaus, da sich in beiden Bereichen keine Decor-Formen aus der Zeit des zweiten Stils erhalten haben.

Die Fassade

Die Südfassade des Hauses ist auf den engen Decumanus minor hin orientiert, der die Casa del Fauno im Norden begrenzt (**Abb. 132**). An dieser Straße liegen keine Geschäfte, Wagen konnten nur einspurig verkehren, die Gehwege sind ausgesprochen schmal. Entsprechend unspektakulär fällt die Fassadengestaltung aus. Die beiden südlichen Zugänge zum Haus (VI 11,9; VI 11,10) liegen auf leicht erhöhtem Niveau. Bei dem westlichen Eingang (VI 11,9) ergibt sich dadurch eine hohe Schwelle, während vor dem östlichen, offenbar nachträglich reparierten Eingang (VI 11,10)⁵ eine Treppenstufe in den ohnehin schmalen Gehweg ausgreift. Der Westeingang (VI 11,9) wird von zwei ursprünglich verputzten Pilastern mit Blockkapitellen in Tuff eingefasst, für den Osteingang sind keine Aussagen möglich. Die Fassadenmauer ist in einfachem Opus incertum realisiert, sodass sie wohl ursprünglich verputzt war.

Der Raumkomplex des östlichen Atriums

Das östliche Atrium (27) ist sehr wesentlich durch seine Ausstattung im ersten Stil geprägt. Dadurch wird es möglich zu untersuchen, wie man in der Zeit des zweiten Stils mit einem solch ‚alten‘ Ausstattungsensemble umging.

Die Eingangssituation geht in ihrem räumlichen Arrangement auf das 2. Jh. v. Chr. zurück. Vom östlichen Eingang (VI 11,10), der mit einer zweiflügeligen Tür verschlossen werden konnte, gelangt man in die quer gelagerten **Fauces (23)**. Den Blick zum Ostatrium rahmen zwei Anten mit Stuckpilastern. Während die östliche Ante in der Flucht der östlichen Fauces-Wand liegt, ist die westliche in die Fauces hineingezogen und verengt dadurch den Durchblick (**Abb. 133**). Der Blick des Eintretenden wurde so in die zentrale Achse des Ostatriums, Richtung Tablinum, geführt. Der

⁵ Strocka 1991, 17.

Abb. 132: Casa del Labirinto, Süd-fassade.



Abb. 133: Casa del Labirinto, Eingang (VI 11,10) mit Fauces (23).



erhaltene westliche Antenpilaster aus der Phase des ersten Stils⁶ besitzt ein korinthisches, ursprünglich farbig gefasstes Sofakapitell (**Abb. 134**)⁷. Auf der Durchgangsseite ist in die Ranken des Kapitells ein Kerykeion integriert. Am Übergang von den Fauces zum Atrium wird somit charakterhaft auf Hermes verwiesen⁸. Wahrnehmbar ist das Detail jedoch nur, wenn man sich im Atrium

⁶ Strocka 1991, 102.

⁷ Avellino 1841, 53 spricht von „capitelli di stucco colorato“.

⁸ PPM V (1994) 1–70 s. v. VI 11,8-10, Casa del Labirinto (V. M. Strocka) 14 Abb. 23.



Abb. 134: Casa del Labirinto, Sofa-Kapitell des westlichen Fauces-Pilasters.

stehend zu den Fauces zurückwendet, den Blick nach oben richtet und das Kapitell intensiv betrachtet. Die Fauces selbst haben eine Ausmalung im zweiten Stil erhalten, von der Strocka an der Nordwestecke Farbspuren in Grün und Violett erkannte⁹. Der erhaltene Cocciopesto ist jünger¹⁰.

Insbesondere im **Atrium (27)** selbst hat man das traditionelle Erscheinungsbild gepflegt. Vier mächtige, hoch aufragende, kannelierte Tuffsäulen mit korinthisch-italischen Kapitellen (**Abb. 135**) dominieren den Raum¹¹, lenken den Blick in die Höhe. Auch noch nach den Umgestaltungen am Übergang zum 1. Jh. v. Chr. folgen die Räume einer symmetrischen Anordnung. Zu Seiten der Fauces befinden sich die Zugänge zu den Cubicula (24) im Westen und (25) im Osten. Auf den Langseiten liegen sich im Süden die Räume (26) und (28), im Zentrum die Räume (30) und (29), im Norden die Alae (31) und (32) gegenüber. Der um 70/60 v. Chr. neu eingerichtete Korridor (48), der eine Verbindung zum Westatrium herstellt, stört diese spiegelsymmetrische Raumanlage. Indem er jedoch von Cubiculum (29) abgetrennt wurde, blieben alle anderen Symmetriebeziehungen intakt. Auf der Nordseite wird das zentral platzierte Tablinum (33) symmetrisch flankiert von Triclinium (35) im Westen und dem zu Anfang des 1. Jhs. v. Chr. neu angelegten Korridor (34) im Osten. An den nachträglichen Eingriffen lässt sich ablesen, dass man noch im beginnenden 1. Jh. v. Chr. großen Wert auf ein durch symmetrisch platzierte Türdurchgänge rhythmisiertes Atrium gelegt hat. Die homogene Wirkung des Atriumraums wird dadurch verstärkt, dass im Zuge der Umbaumaßnahmen um 100 v. Chr. die alten Basaltschwellen durch Kalksteinschwellensteine ersetzt wurden. Diese folgen einem einheitlichen Schwellentypus und nahmen einheitliche, gleich hohe Türen auf. Auch in anderen Häusern dieser Zeit hat man die dunklen Basaltschwellen durch helle Kalksteinschwellen ersetzt. Da allerdings Basaltschwellen um einiges stabiler waren, muss dieser Eingriff ästhetische Gründe gehabt haben¹². Vielleicht hat man die Kontrastwirkung zwischen hellem Schwellstein und dunklen Holztüren besonders geschätzt. Die Platzierung der Zisternen-

⁹ Strocka 1991, 26. Heute nicht mehr zu sehen.

¹⁰ Zur Datierung Strocka 1991, 29. 97.

¹¹ Laut Strocka 1991, 68 gehen sie auf die Zeit um 100 v. Chr. zurück. Kritisch Moormann 1994, 173, der, wie mir scheint, plausibel, schon für die erste Bauphase ein tetrastyles Atrium postuliert.

¹² Lauritsen 2015, 308.



Abb. 135: Casa del Labirinto, tetrastyles Ostatrium (27).

öffnungen in der zentralen Achse des Atriums, d.h. auf der Nord- und Südseite des Impluviums, hat die Raumsymmetrie noch einmal verstärkt¹³. Durch die Platzierung der Arca vor der Ostwand zwischen Raum (30) und Ala (32)¹⁴ ergab sich jedoch eine gewisse Asymmetrie.

In diesem durch Türdurchgänge regelhaft rhythmisierten Hofbereich behielt man den Wand-Decor des ersten Stils bei¹⁵. Die ockerfarbene Sockelzone, der rote Gurt und die schwarzen Orthostaten füllen jeweils die Wandflächen zwischen den Türdurchgängen. Die Orthostaten wirken dadurch wie hochkant stehende Platten und hinterfangen den Akteur auf Oberkörperhöhe (**Abb. 136–137**)¹⁶. Auf ein daran anschließendes Gesims folgen zwei Reihen isodomer Quader und ein Epistyl. Die Gestalt des Atriums entspricht damit der konventionellen Ästhetik des ersten Stils.

¹³ Strocka 1991, 28. Das 50 cm hohe Ziegelpodest auf dem nördlichen Impluviumsrand gehört ebenso wie die Labrum-Stützen zur kaiserzeitlichen Umgestaltung des Impluviums zu einem Brunnenbecken.

¹⁴ Overbeck – Mau 1884, 344 mit Abb. 175 (darauf g). Heute noch Reste erkennbar; s. Strocka 1991, 29. Auf dem Sockel haben sich die Reste einer mit Bronze beschlagenen Holzkiste gefunden (Avellino 1841, 52f.). Darin fand sich die Bronzestatuette einer Bacchantin (Schulz 1838, 150).

¹⁵ Er hat sich vor allem auf der Nordseite des Atriums erhalten, während er auf den anderen Hofseiten infolge der Erdbebenschäden nach 62 n. Chr. mit einfachen Mitteln „ausgebessert oder erneuert“ wurde; s. Strocka 1991, 70. 127: „[...] Zumindest im Atrium 27 hat man sich bemüht, wenn auch mit sehr einfachen Mitteln, das alte Sockel- und Orthostatensystem nachzuahmen.“

¹⁶ Die Orientierung der Orthostaten ist begründet durch den zur Verfügung stehenden Platz an den Wandpfeilern zwischen den Raumzugängen, die Farbe wird durch die Abfolge gelb – rot – schwarz plausibilisiert; s. Strocka 1991, 103.



Abb. 136: Korkmodell Fiorellis, Detail der Casa del Labirinto; im Atrium gelbe Sockel- und schwarze Orthostatenzone (Neapel, NM).



Abb. 137: Casa del Labirinto, Blick in das von Pilastern gerahmte Tablinum; rechts des rechten Tablinumpilasters ist die Atriumsrückwand im ersten Stil erhalten.

Die Öffnung des **Tablinums (33)** in der Achse der Fauces wird von zwei mächtigen, kannelierten Stuckpilastern eingefasst (Abb. 137). Auf seiner Rückseite besitzt der Raum spätestens seit dem ausgehenden 2. Jh. v. Chr. ein großes Fenster¹⁷, auf den beiden Schmalseiten öffnen sich wenigstens ein, vielleicht auch zwei Fenster in die seitlich gelegenen Räume¹⁸: im Westen in Triclinium (35), im Osten in Korridorraum (34). Wie im Fall des Tablinums der Casa del Fauno handelt es sich um einen allseitig durchfensterten Schauraum.

Wie im Atrium wurde auch hier der Wand-Decor des ersten Stils beibehalten. Die sich gegenüberliegenden Wandseiten nehmen spiegelsymmetrisch aufeinander Bezug und sind vom Wandaufbau des Atriums abgesetzt. Die Sockelzone fällt zwar etwa gleich hoch aus, im Tablinum wurde sie allerdings im zweiten Stil mit einem Vorhangmotiv versehen¹⁹. Dadurch wurde der Raum als prunkvoll ausgestatteter Innenraum charakterisiert. Die Orthostaten mit ihrer profilierten Rahmung stehen senkrecht und fassen die breiten Fensteröffnungen ein. Die darüber anschließende erste Quaderlage springt leicht vor. Beide Merkmale haben wir als Decor-Qualitäten prominenter Räume kennengelernt²⁰.

Das Paviment hingegen wurde um 70/60 v. Chr. erneuert. Ein (mutmaßlich noch späterer) Marmorsteg markiert den Übergang zwischen Atriums- und Tablinumpaviment. Der eigentliche Schwellbereich wird durch zwei an die Stuckpilaster angeschobene Lavasteine akzentuiert, zwischen denen ein (heute verlorenes) polychromes Mäandermosaik verlegt war, das als optische Schranke diente²¹. Die Aufmerksamkeit des an der Schwelle verweilenden Betrachters wurde auf das (heute ebenfalls verlorene) quadratische Mosaikemblem gelenkt (**Abb. 138**), das in ein weißes Tessellat eingebettet war. Carlo Bonuccis Beschreibung eines feinen Emblems mit Theatermaske mag sich auf diesen Raum beziehen²², Overbeck und Mau sprachen indes von einem „aus vier Mäandern gebildeten Labyrinth“²³. Vielleicht sind beide Beschreibungen zusammenzubringen – der Labyrinth-Mäander mag die Theatermaske gerahmt haben. Indem das quadratische Emblem das Zentrum des etwa quadratischen Tablinums besetzte, verstärkten sich Raum- und Decor-Wahrnehmung gegenseitig. Befördert wird diese Interdependenz durch weitere, quadratische Rahmenlinien – einer quadratischen Einfassung, die aus einem schwarzen Doppelstreifen besteht, zwischen den alternierend weiße und polychrome Querstreifen eingesetzt sind, sowie einem schwarzen Randstreifen, der an die Seitenwände des Tablinums bzw. an den Mäander der Frontseite anschließt.

Die beiden etwa quadratischen **Alae** sind symmetrisch platziert, durch nicht-kannelierte Stuckpilaster eingefasst, aber in unterschiedlicher Weise in den Hauskomplex eingebunden. Die Ostala (32) besitzt eine geschlossene Rückwand²⁴, während sich in der Westala (31) ein großes Fenster

17 Zur Datierung des Fensters, s. PPM V (1994) 1–70 s. v. VI 11, 8–10, Casa del Labirinto (V. M. Strocka) 1; Pesando 2002, 247.

18 Modern vermauert und laut Strocka 1991, 33 durch eine Mittelstütze gesichert. Avellino 1841, 53 hatte allerdings ohne Verweis auf etwaige Restaurierungen von zwei Fensteröffnungen auf jeder Seite gesprochen; auch das Korkmodell zeigt zwei hochrechteckige Fensteröffnungen.

19 Mau 1882, 83; Strocka 1991, 103. Heute nicht mehr erkennbar.

20 Es folgen ein rotes Band sowie ein gelber Quader. Die Farben sind kaum noch zu beurteilen; s. Strocka 1991, 34.

21 Warscher 1925, 81; vgl. Foto Warsher collection no. 922; Reste erhalten; zu den Phasen auch Pernice 1938, 36.

22 Bonucci 1835, 128 schreibt über das Tablinum: „il cui pavimento si è rinvenuto adorno de' più bei musaici rappresentanti a varj colori die meandri, in mezzo a cui si distingue una piccola maschera scenica d'una feschezza, e d'una forza straordinaria.“; vgl. Strocka 1991, 33. 104–107.

23 Overbeck – Mau 1884, 344: „[...] Tablinum (33) mit einem Fußboden von weißem Mosaik mit farbigem Rande, einer farbigen Schwelle in Form eines Maeanders und einem bunten, aus vier Maeandern gebildeten Labyrinth im Mittelpunkt [...]“. Bei Avellino 1841, 53: „splendido musaico a diversi colori con meandro nell'orlo e nel mezzo“.

24 In der Ostala (32) ist es zu nachträglichen Eingriffen gekommen, die ihr Aussehen veränderten. Nach 62 n. Chr. war eine Reparatur der Hausaußenwand nötig geworden, zudem stammen von hier Hinweise auf die Aufstellung eines Schrankes. An der Südwand finden sich hier zwei Reihen mit jeweils vier Löchern, die schon von Overbeck und Mau mit einem Schrank in Verbindung gebracht wurden; Overbeck – Mau 1884, 344; erneut Strocka 1991, 32; Cova 2013, 382; weiterhin Allison 2004, 77 f.



Abb. 138: Casa del Labirinto, Tablinum, Paviment; Altfoto.

öffnet, das einen Durchblick in das westliche Atrium (3) gewährt. Auch in den beiden Alae dürfte die Ausstattung aus der Zeit des ersten Stils bewahrt worden sein, greifbar ist dies jedoch nur für die Pavimente²⁵. In der Ostala (32) besetzt eine große, von gelängten Palmetten begleitete Raute das Zentrum des Opus signinum. Der quadratische Raumzuschnitt wurde durch ein auf allen vier Raumseiten umlaufendes Mäanderband und einen parallel dazu verlaufenden, der Wand folgenden Streifen mit Tessera-Reihen akzentuiert. Für die Westala (31) darf man eine vergleichbare Pavimentgestaltung annehmen.

Am tetrastylen Ostatrium haben somit die Hofrückwand, Tablinum (33) und mutmaßlich auch die Alae (31; 32) ihren Wand-Decor im ersten Stil bewahrt. Die Gestaltung der im zweiten Stil erneuerten Fauces (23) mag sich an der Wandordnung des ersten Stils orientiert haben. In den Alae wurde auch das Opus signinum aus der Zeit des ersten Stils bewahrt, während im Tablinum ein neues Mosaikpaviment mit Emblema verlegt wurde. Da Bild-Emblemata und perspektivische Mäander jedoch schon im späten ersten Stil geläufig waren, dürfte sich kein ästhetischer Bruch zwischen Paviment und Wand eingestellt haben. Das Labyrinthmosaik mit Theatermaske eröffnete ein breites Spektrum an Assoziationen, das von Theater über Bildung und ‚Dionysischem‘ bis zu hellenistischer Kultur im Allgemeinen reichte.

Die am östlichen Atrium gelegenen, verschließbaren Cubicula und Triclinia sind untereinander nicht durch Türen verbunden, sondern für sich nutzbar. Ihr Erscheinungsbild zum Hof hin wurde durch die um 100 v. Chr. neu verlegten Schwellen vereinheitlicht. **Triclinium (35)** wurde spätestens jetzt über ein großes Fenster auf seiner Nordseite mit dem Peristyl und über ein Fenster in der Ostwand mit Tablinum (33) verbunden²⁶. Dieser Prunkraum hat um 70/60 v. Chr. ein schlichtes weißes Tessellat mit einem schwarzen Randstreifen erhalten, die Wände wurden im vierten Stil neu ausgemalt. In den Raum fiel durch das Nordfenster kein direktes Sonnenlicht, durch seinen weißen Boden wirkte er trotzdem hell.

Die fensterlosen **Cubicula (24) und (25)** zu Seiten des Eingangs sind von unregelmäßigem Zuschnitt, da sie den Verlauf der Straße ausgleichen und dadurch ein symmetrisch konzipiertes Atrium ermöglichen. In beiden Räumen wurde der Decor des ersten Stils erhalten, sie unterscheiden sich jedoch hinsichtlich ihrer Raumgröße und Ausstattungsqualität. In dem kleinen, etwa quadratischen, westlichen **Cubiculum (24)** folgen auf die Orthostaten ein vorspringender Gurt, zwei von einer Leiste getrennte Reihen mit Spiegelquaden in Rot, Ocker und Grün sowie ein

²⁵ Dazu Strocka 1991, 97.

²⁶ Die Fenster im Westen und Süden sind modern, s. Strocka 1991, 33–35.



Abb. 139: Casa del Labirinto, westliches Cubiculum (24) mit kleinteiligem Wandaufbau im ersten Stil.

Epistyl (**Abb. 139**). Im maßstäblichen Vergleich mit den Spiegelquadern des Hofes oder auch des Tablinums (33) fallen die Quader sehr klein aus, sodass der Decor-Maßstab, wie für den ersten Stil üblich, auf die Raumgröße reagiert. Das ebenfalls kleine, östliche **Cubiculum (25)** besitzt einen ungünstigen Raumzuschnitt und dürfte aufgrund der geringen Raumtiefe kaum als Schlafraum genutzt worden sein. Der erste Stil hat sich auf der Süd- und Westwand erhalten²⁷. Auf ockerfarbene Orthostaten mit nur geritzten Fugen folgt ein Gurt, der mit einem weit vorspringenden Gesims abschließt (**Abb. 140**). Der graue Estrich mit großen, runden, schwarzen Kieselsteinen gehört ebenfalls in die Phase des ersten Stils²⁸. In den beiden Cubicula reagiert die Decor-Qualität somit auf die Nutzungsoptionen: Lediglich das als Schlafraum nutzbare Cubiculum (24) erhielt eine aufwendige, kleinteilige Wandgliederung. Diese Differenzierung wurde auch in den folgenden Jahrzehnten nicht mehr verändert.

Auf der Westseite des Hofes liegen mit den Cubicula (28) und (29) zwei unterschiedlich gestaltete Räume. **Cubiculum (28)** öffnete sich nach den Umbaumaßnahmen nur noch auf das Ostatrium und ist in diesem Zusammenhang im zweiten Stil neu ausgemalt worden²⁹. Im unteren Wandbereich ergab sich ein Kontrast zwischen der ockerfarbenen, nicht verkröpften Sockelzone mit aufgemaltem Vorhang und dem grünen Gurt³⁰. **Cubiculum (29)** wurde durch die Anlage von Korridor (48) um 70/60 v. Chr. deutlich verkleinert und durch Einsetzen einer zusätzlichen Tür im Westen³¹ zu einem Durchgangsraum. Wenigstens für die neu eingezogene Nordwand darf man eine Neuausmalung im zweiten Stil vermuten, erhalten haben sich aber Reste im vierten Stil. Das Paviment des ersten Stils – ein Cocciopesto mit Schuppenmuster aus der Zeit um 100 v. Chr. – blieb jedoch erhalten und setzte sich im nördlich anschließenden Korridor (48) fort. Das Aussehen der beiden größeren Räume (26) und (30) auf der Ostseite des Atriums lässt sich für das mittlere 1. Jh. v. Chr. nicht rekonstruieren³².

²⁷ Nord- und Ostwand wurden infolge eines Erdbebenschadens nach 62 n. Chr. erneuert; so bereits Maiuri 1942, 104.

²⁸ Stročka 1991, 27. 97; dort auch zu Bauphasen.

²⁹ So Stročka 1991, 30. Heute noch Farbspuren in der Südostecke.

³⁰ Farbe und Zuschnitt der Orthostaten sind nicht mehr rekonstruierbar. Der Cocciopesto mit Travertinsplitttern könnte im Zuge dieser Erneuerung eingebracht, prinzipiell aber auch älter sein; s. Stročka 1991, 104.

³¹ Der neue Zugang vom Westatrium her erhielt eine Schwelle mit trapezförmiger Nut.

³² Die Südostecke des Hauses, im Bereich von Raum (26), wurde infolge des Erdbebenschadens erneuert, ebenso die Nord-, Süd- und Ostwand von Raum (30). Beide Räume erhielten vermutlich nach 62 n. Chr. ein neues Paviment. Für den südlichen Raum erwähnen Mau und Overbeck (Overbeck 1884, 344) eine Ausmalung im zweiten Stil, die sich jedoch nicht mehr rekonstruieren lässt; s. Stročka 1991, 31. 127. Raum (26) wurde möglicherweise nachträglich in eine Küche verwandelt. Dafür spricht ein Tonbecken mit Ablauf zur Straße (*fusorium*), s. Stročka 1991, 27. Diese Funktion dürfte der Raum aber erst in der letzten Nutzungsphase des Hauses besessen haben.



Abb. 140: Casa del Labirinto, östliches Cubiculum (25).

Im östlichen Atriumshof wurde somit der erste Stil bewahrt und ein kohärentes Erscheinungsbild angestrebt, während die verschließbaren und damit nicht gleichzeitig sichtbaren Wohnräume keinem übergreifenden Ausstattungskonzept folgten. Cubiculum (28) und wohl auch Cubiculum (29) auf der Westseite des Atriums wurden ebenso wie Triclinium (26) auf der Ostseite im zweiten Stil neu ausgemalt, während die Cubicula (24) und (25) ihre Ausstattung im ersten Stil bewahrten. Für Triclinium (35) und vielleicht auch für Cubiculum (28) darf man annehmen, dass sie 70/60 v. Chr. neu pavimentiert wurden, während die Cubicula (25) und (29) ihre Pavimente aus der Zeit des ersten Stils behielten. Auch innerhalb eines einzigen Raumes konnte Altes und Neues nebeneinandertreten. So hat man in Cubiculum (29) das ältere Paviment mit einem neuen Wandputz kombiniert.

Dass das Ostatrium tatsächlich als Wohnbereich genutzt wurde, lässt sich zwar nicht für die Mitte des 1. Jhs. v. Chr. belegen, jedoch für die Kaiserzeit. In Cubiculum (28) ist der Einbau eines Sockels und eines Wandschranks auf Paviment und Putz zweiten Stils gesetzt und entsprechend später. In Raum (30) befindet sich an der nördlichen Schmalseite ein großer rechteckiger Sockel für die Aufstellung einer Kline, der gegen den Putz im vierten Stil gesetzt und somit nachträglich ist. In Raum (29) auf der Westseite des Ostatriums zeugt ein für die Kaiserzeit typischer Wandversprung von der Aufstellung einer Kline, auch er korrespondiert mit der Ausmalung im vierten Stil. Dies bedeutet jedoch nicht, dass in den Räumen nicht schon zuvor Klingen aufgestellt werden *konnten*, im Gegenteil: Auch für die früheren Phasen ist es durchaus plausibel, dass man die Wohnräume am Atrium (auch) als Liegeräume nutzte.

Die Korridore (34) und (48) verbinden das tetrastyle, östliche Atrium mit den angrenzenden Hofbereichen. Ihre Türen schließen sich nach innen, in den Korridor hinein. In dem um 100 v. Chr.



Abb. 141: Casa del Labirinto, Vestibulum mit Über-Eck-Eingang und Fauces (1), Blick vom Westatrium (3) zurück.

angelegten **Korridor (34)** hat sich in der Oberzone der Ostwand ein profilierter roter Gurt mit Epistylansatz ersten Stils erhalten. In **Korridor (48)**, der um 70/60 v. Chr. von Cubiculum (28) abgetrennt wurde, behielt man das ursprüngliche Cubiculum-Paviment bei³³, versetzte jedoch neue Schwellen mit trapezförmiger Nut. Von der Ausmalung im zweiten Stil, die auf das im zweiten Stil neu gestaltete, westliche Atrium (3) vorbereitet, hatten sich zu Strockas Zeit noch vage Reste erhalten³⁴. Beide Korridore besitzen eine Schlauchform und sind zugleich so positioniert, dass sich bei geöffneter Tür ein attraktiver Durchblick auf den dahinter anschließenden Hofbereich bot.

Der Raumkomplex am westlichen Atrium (3)

Während Atrium (27) in seinem ‚alten‘ Zustand bewahrt wurde, erhielt das benachbarte Atrium (3) eine Neuausmalung im zweiten Stil. Dieser hat sich zwar nicht überall erhalten, dennoch ist das Atrium als zusammenhängendes Ausstattungsensemble aussagekräftig.

Durch den von Pilastern mit Blockkapitellen eingefassten Eingang (VI 11,9) gelangt man in ein knappes **Vestibulum** mit einem hellen Lithostroton, das noch in die Zeit des ersten Stils gehört³⁵. Um 100 v. Chr. wurde dieses Vestibulum, ganz in der Mode der Zeit, mit einer neuen, raffinierten Zugangslösung versehen – einem Zugang in der Achse von Eingang und Fauces und einem zweiten, um 90 Grad über Eck versetzten (**Abb. 141**). Es ist damit der westliche Eingang, der durch seine komplizierte Eingangslösung als ‚Haupteingang‘ inszeniert wurde.

Die **Fauces (1)** erhielten um 70/60 v. Chr. ein neues Opus signinum, das an der Wand mit einer (heute verlorenen) Ausmalung im zweiten Stil korrespondierte: Gelbe Orthostaten kontrastierten

³³ So Strocka 1991, 31. 97; heute ist nur das Unterpaviment erhalten.

³⁴ Strocka 1991, 31; heute nichts mehr erkennbar.

³⁵ Strocka 1991, 97.



Abb. 142: Casa del Labirinto, Blick von den Fauces in das tuskanische Atrium (3).

mit einer Reihe violetter Läufer und grüner Binder, die sich wiederum auffällig absetzten von dem dunkelgelben Epistyl, Fries und Gesims³⁶. Der Eintretende wurde dadurch von einem farbenfrohen Hintergrund gerahmt, wobei die Malerei offenbar auf jede Form von Illusionismus verzichtete.

Der Übergang von den Fauces (1) in das **westliche, tuskanische Atrium (3)** wird im Aufgehenden durch Stuckpilaster markiert, während sich das Opus signinum der Fauces ohne Bruch im Atrium fortsetzt. Ein in Bezug auf die Atriumsaußenwände mittig platziertes und im Verhältnis zum Ostatrium relativ kleines Tuffimpluvium lenkt die Bewegung (**Abb. 142**)³⁷. Am westlichen Atrium strebte man keine symmetrische Raumgliederung an, auf sich gegenüberliegende Raumöffnungen wurde verzichtet.

Dem Eingang gegenüber, jedoch aus der Eingangsachse versetzt, befindet sich ein Raum, der ursprünglich als Tablinum fungierte, aber im Zuge der Umbaumaßnahmen um 100 v. Chr. in eine peristylseitige Exedra (38) verwandelt wurde. Zum Atrium hin besitzt er seither nur noch ein Fenster, das auf der linken, westlichen Seite von einer Tür flankiert wird.

Die Unregelmäßigkeit wird dadurch verstärkt, dass der Hof seit der Umgestaltung nur über eine einzige, dafür jedoch besonders große Ala (7) auf der Westseite verfügt. Diese fungiert als Hauptraum und besitzt mit Cubiculum (6), mit dem sie über einen Türdurchgang verbunden ist, auch einen Nebenraum³⁸. Der um 70/60 v. Chr. neu angelegte Korridor fluchtet ungefähr mittig auf die Ala und inszeniert diese dadurch auch auf das Ostatrium hin.

Die asymmetrische Hofkonzeption wurde durch die Aufstellung einer Arca in der Südostecke des Hofes noch einmal verstärkt³⁹. Die Doppelung der Arcae in Ost- und Westatrium mag ein

³⁶ Mau 1882, 137. 142f.; s. auch Strocka 1991, 18 mit Abb. 1.

³⁷ Ein Ziegelsockel am nördlichen Impluviumsrand gehört wohl zu einem kaiserzeitlichen Wasserspiel. Strocka 1991, 20.

³⁸ Mau 1882, 148. Taf. 4a.

³⁹ Overbeck – Mau 1884, 343; Strocka 1991, 20. Hier sind keine Reste mehr erhalten.



Abb. 143: Korkmodell Fiorellis, Detail der Casa del Labirinto, im Fokus die Südwand des tuskanischen Atriums (3) (Neapel, NM).

Hinweis darauf sein, dass es sich ursprünglich um zwei voneinander unabhängige Atriumhäuser gehandelt hat; sie mag sich aber auch durch einen unterschiedlichen Truheninhalt erklären⁴⁰.

Dieses gänzlich asymmetrisch konzipierte Westatrium wurde um 70/60 v. Chr. neu ausgestattet und dadurch aufgewertet (**Abb. 143**). Alle verschließbaren, auf das Atrium geöffneten Räume erhielten eine neue Schwelle mit trapezförmiger Nut und damit einhergehend wohl auch neue Türflügel⁴¹. Der Atriumsraum sowie die ganz auf den Hof geöffnete Ala (7) wurden im zweiten Stil neu ausgemalt. Das Atrium besaß ursprünglich eine Sockelzone mit gerahmten, alternierend breiten schwarzen und schmalen gelben Rechtecken⁴², sodass man in Bezug auf die Decor-Prinzipien des ersten Stils von einem Prunksockel sprechen kann. Daran schloss sich eine Reihe von violetten, ebenfalls gerahmten Quadern an⁴³. In der Mittelzone alternierten breite, schwarze Orthostaten, die jeweils in der Achse der hochrechteckigen Felder der Sockelzone platziert waren, mit schmalen, hochrechteckigen, gelben Feldern, die sich jeweils im Zentrum der quadratischen Platten der Sockelzone befanden⁴⁴. Auch für die Mittelzone wurde damit eine Decor-Form gewählt, wie sie im ersten Stil vor allem für Aufenthaltsräume üblich war. Darüber schloss sich eine Reihe hellroter Läufer und grüner Binder an, die axial auf die darunterliegende Orthostatenordnung bezogen waren. Durch die strengen Achsbezüge und den Farbrhythmus erreicht die Malerei des zweiten Stils eine Homogenisierung des asymmetrischen Architekturraums.

⁴⁰ Schulz 1838, 150f. spekuliert (allerdings völlig hypothetisch), es habe sich um eine eher profane Truhe im Westatrium und eine Truhe zur Aufbewahrung des Familienschatzes im Hauptatrium gehandelt.

⁴¹ Der Wandverputz zweiten Stils sitzt auf diesen Schwellen auf.

⁴² Mau 1882, 138.

⁴³ Mau 1882, 142.

⁴⁴ Bereits Stročka 1991, 20 verweist auf das Pompeji-Modell, das die Farbigkeit bestätigt.



Ala (7) war von weiß stuckierten Pilastern flankiert, am Boden war der Übergang zum Atrium durch an die Pilaster angeschobene Lava-Schwellsteine und eine dazwischen versetzte Ziegelreihe markiert. Ihr (heute kaum noch erkennbarer) Wand-Decor fiel deutlich aufwendiger als im Atrium aus und schloss West-, Nord- und Südwand formal zusammen (**Abb. 144–145**)⁴⁵. Auf einen umlaufenden violetten Streifen folgte ein hohes Podium, das aus einem gelben Ablauf und violetten Quadern bestand und mit einem grünen Gesims abschloss. Schon am Podium wird somit eine reiche Polychromie entfaltet. Darauf standen vor einer geschlossenen Wand helle ionische Säulen auf violetten Basen, die hoch über den Köpfen der Betrachter ein braunes, kassettiertes Gebälk trugen. Die Rückwand im Westen wurde durch zwei Säulen in drei Segmente gegliedert, an den Seitenwänden im Norden und Süden sind es jeweils zwei Säulen. In den Raumecken im Westen waren umbrechende Eckpilaster platziert, während das Wandsystem auf der Nordseite zum Atrium hin mit einer halben gemalten Säule abschloss, die an den stuckierten Eckpilaster ‚angeschoben‘ wurde. An der Südseite befindet sich an dieser Stelle der Türdurchgang zu Cubiculum (6). Nicht nur der vertikale, sondern auch der horizontale Wandaufbau schloss die Wände zusammen. Die optisch hinter den Säulen liegende, inkrustierte Wand bestand aus hochrechteckigen, gelb marmorierten Orthostaten, die von schmalen grünen Platten flankiert wurden, während die Säulen von violetten Platten hinterfangen waren. Über einem gelben Gesims folgten mehrere horizontale Lagen, die durch die Farben Rot, Grün und Violett dominiert wurden: eine Quaderreihe (grün/violett), eine Zone mit hellroten Tafeln, ein Gesims⁴⁶, darüber schließlich drei Quaderreihen, deren langrechteckige Quader in der oberen und unteren Reihe hellrot, in der mittigen hell marmoriert waren, während

Abb. 144: Korkmodell Fiorellis, Detail der Casa del Labirinto, Blick auf die Räume an der Westseite des tuskanischen Atriums (Neapel, NM).

⁴⁵ Heute nur noch schematisch erhalten, daher hier Bezug auf Mau 1882, 138. 141f. Taf. 3; Stročka 1991, 25.

⁴⁶ Mau 1882, 154; vgl. Korkmodell.



Abb. 145: Casa del Labirinto, Ala (7).

die Binder grün ausfielen⁴⁷. Für die Ala wurde damit eine großformatige Wandgliederung mit großen Orthostaten gewählt, die auf Fernsicht wirken. Vor die Wand gesetzte Säulen simulierten einen kostbaren Innenraum. Dabei wurde die Mittelzone der Wand von den Farben Gelb, Grün und Violett dominiert.

Mit besonderer Intimität versehen war Triclinium (5), das über Korridor (4) vom Atrium her erschlossen wurde. Das Raum-Ensemble wurde um 70/60 v.Chr. mit einem neuen Cocciopesto-Paviment mit Travertinsplittern ausgestattet⁴⁸. In diesem Zuge wurden die beiden Räume neu ausgemalt. Der dunkle, nur durch ein kleines Fenster in der Außenwand beleuchtete **Korridor (4) (Abb. 144. 146)** wurde durch einen Stuckpilaster auf seiner Nordwand gegliedert⁴⁹, der mit dem vorauszusetzenden, östlichen Türpilaster des Tricliniums korrespondierte. Auf diese Weise entstand innerhalb des Korridors ein dem Triclinium vorgelagerter ‚Vorraum‘. Der Wandaufbau schloss den Gang jedoch zu einer Einheit zusammen und orientierte sich eng am Wand-Decor des Atriums. Auf einen hell marmorierten Sockel folgten ein roter Gurt und eine schwarze Orthostatenzone mit gelben Lisenen. Die Oberzone bestand aus roten Quadern und schloss mit einem gelben Gesims ab. Ein deutlicher Kontrast ergab sich beim Betreten von **Triclinium (5) (Abb. 144. 147)**⁵⁰, in dem Gelb- und Rottöne dominierten. Der Aufbau der jeweils gegenüberliegenden Wände scheint spiegelsymmetrisch ausgefallen zu sein⁵¹. Mau beschrieb für die Sockelzone horizontale gelbe und vertikale violette Platten sowie ein gelbes Gesims. In der Hauptzone alternierten große gelbe Platten mit violetten Streifen, die Mau als Pilaster identifizierte; sie sind heute noch im

⁴⁷ Mau 1882, 146.

⁴⁸ Strocka 1991, 22 erwähnt, dass der Boden „die Verlegung der Schwelle in den jetzigen Durchgang nach (5) voraus [setzt]“, die von ihm ebenfalls in diese Phase gewiesen wird; vgl. Strocka 1991, 97.

⁴⁹ Mau 1882, 134. 259 f.; s. Strocka 1991, 22; von Strocka 1991, 101 dem zweiten Stil zugewiesen.

⁵⁰ Mau 1882, 261; s. Strocka 1991, 22 Abb. 4.

⁵¹ Strocka 1991, 22 erwähnt ein violettes Rechteck der Sockelzone der Nordwand, „das dem westlichen der Nordwand gegenüberliegt.“



Abb. 146: Casa del Labirinto, Korridor (4), der Triclinium (5) erschließt.



Abb. 147: Casa del Labirinto, Triclinium (5).

Korkmodell nachzuvollziehen (Abb. 144)⁵². Das Triclinium wurde durch die vorgestellten Pilaster nobilitiert, auf eine perspektivische Öffnung der Wand verzichtete man.

Die verbleibenden Räume am Westatrium sind funktional heterogen. In den Räumen (2)⁵³ und (9) befinden sich Treppen, Wandmalerei hat sich nicht erhalten. Raum (8) wurde durch den Einbau einer Treppe um 100 v. Chr. zu einem wenig attraktiven Restraum. Eine Ausnahme in der Westwand legt nahe, dass wenigstens in der westlichen Gewölbenische ein Bett aufgestellt war. An der Südwand hat sich der Rest eines umlaufenden Stuckgurtes ersten Stils erhalten, das Cocciopesto-Paviment könnte in denselben Zeithorizont fallen⁵⁴. Als Wohnräume im engeren Sinn verbleiben das Durchgangscubiculum (29) und Cubiculum (6), die im vierten Stil neu ausgestattet wurden.

Im Vergleich der beiden Atrien zeigt sich, dass bei aller Unterschiedlichkeit der Raumdisposition vergleichbare Decor-Strategien zum Einsatz kamen. Am Ostatrium (27) hat man nach den Umgestaltungen das ehrwürdige Erscheinungsbild aus der Zeit des ersten Stils bewahrt. Dies gilt nicht nur für die prunkvollen korinthischen Säulen, die das Dach trugen, sondern auch für den ersten Stil an den Wänden. Damit hat man die seit alters her geschätzte vertikale Strukturierung durch regelhaft platzierte Raumöffnungen und ihre ‚Beruhigung‘ durch eine horizontal organisierte Wandstruktur beibehalten. Neu investiert wurde um 70/60 v. Chr. in das tuskanische Westatrium, das dadurch zum ‚modernen‘ Atrium des Hauses wurde. In der Verwendung eines geschlossenen Wandschemas darf man eine gezielte Angleichung der beiden Atrien sehen. Zwar fällt das neu ausgemalte Westatrium mit seiner polychromen Sockelzone und den schwarz-gelben Orthostaten deutlich farbenfroher als das ‚alte‘ Ostatrium aus. Doch der strukturelle Effekt der Ausmalung ist vergleichbar: Die hier asymmetrische Raumdisposition wurde durch die horizontalen Quader, die eine geschlossene Wand simulierten, beruhigt, auf vor die Wand gestellte Säulen verzichtete man⁵⁵.

In beiden Atrien harmonisierte die ‚geschlossene‘ Ästhetik der Rückwände mit der Ausstattung der Haupträume. So bewahrte man in Tablinum (33) wie im Ostatrium den ersten Stil. Am Westatrium wurde Ala (7) durch ihren auffällig polychromen Wandaufbau und ihren Säulen-Decor zwar gegenüber dem Atrium herausgehoben⁵⁶ und nahm sich dadurch gegenüber Tablinum (33) ausgesprochen ‚modern‘ aus. Indem man aber auf eine illusionistische Wandöffnung verzichtete, blieb man einer konventionellen Decor-Strategie verpflichtet. Diese kam, wie sich zeigen wird, auch in der im zweiten Stil neu ausgemalten Exedra (38) zum Tragen, die vom Westatrium aus durch ein großes Fenster einsehbar war (Abb. 144).

Der Raumkomplex am Peristyl (36)

In Peristyl (36) gelangte man vom Ostatrium (27) über Korridorraum (34), vom Westatrium (3) über Hof (10) sowie im Nordwesten über Hof (16)⁵⁷. Der in das Peristyl Eintretende blickte auf einen regelrechten Wald von 8×9 verputzten Säulen mit dorischen Kapitellen, die teilweise um

⁵² Mau 1882, 261: „Am Sockel wechseln gelbe liegende Rechtecke mit schmalen stehenden violetten, letztere unter den großen Platten der Hauptfläche; darüber ein gelber Karnies. Weiter wechseln grosse gelbe Platten mit schmalen violetten [...]. Ferner zeigt sich bei genauer Betrachtung, dass diese schmalen Rechtecke durch einen Fuss als Pilaster charakterisiert waren [...]“. Stročka 1991, 22 verweist auf die im Pompeji-Modell angegebenen roten Mittelstützen zwischen gelben Feldern.

⁵³ Stročka 1991, 18 spricht hier, wohl aufgrund der Treppe, die von hier in einen Kellerraum führt, von einem „Gesinderraum“. Zudem fanden sich Reste von einem Schrank.

⁵⁴ Stročka 1991, 97.

⁵⁵ Zur Nähe zum ersten Stil auch Mau 1882, 131.

⁵⁶ Dickmann 1999, 251.

⁵⁷ Später vermauert, s. Stročka 1991, 60.



Abb. 148: Casa del Labirinto, Peristyl (36), Blick von Südwesten auf den Säulenwald.

70/60 n. Chr. erneuert worden waren (**Abb. 148**)⁵⁸. An den Stylobat schließt sich hofseitig eine Regenrinne an, die optisch eine Differenzierung zwischen Innen (dem Portikus-Umgang) und Außen (dem Gartenareal) erreichte. Die vierseitige Portikus fungierte als Ambulatio, verlieh dem Hofbereich aber auch ein hohes Maß an Einheitlichkeit. Zur Homogenität des Erscheinungsbildes trugen die vier Zisternenöffnungen bei, die jeweils auf der Mitte der Hofseiten in den Stylobat eingelassen waren. Durch ihre unterschiedlichen Abdeckungen⁵⁹ wurde eine Variation eingeführt. Auf der Südseite handelt es sich um eine Abdeckung aus grauem Marmor, von Mau und Overbeck fälschlich als Monopodium interpretiert⁶⁰, in der Nordportikus ist ein kanneliertes Marmorputeal erhalten, im Westen ein Lavaaufsatz.

Hinter den Portiken ergaben sich vielfältige Durchblicke auf die angrenzenden Räume. Von Südosten eintretend blickte man durch das östliche Interkolumnium der Südportikus auf die große Raumöffnung des korinthischen Oecus, auch wenn diese meist durch die vorgelagerte Portikus verschattet war (und ist) (**Abb. 149**)⁶¹. Bewegte man sich entlang der Südportikus, so bestimmte je nach Standpunkt das regelhafte Alternieren von kleinen und weiten Raumöffnungen oder aber die symmetrisch organisierte Prunkraumgruppe den Eindruck. Setzte man seinen Weg in der West- oder Ostportikus fort, so folgte der Blick den Portikusfluchten, die in den offenen Räumen (39) im Westen und (46) im Osten endeten. Der symmetrische Eindruck wurde zusätzlich dadurch befördert, dass der Säulenrhythmus der Ost- und Westportikus durch tuskanische Putzpilaster an den

⁵⁸ PPM V (1994) 1–70 s. v. VI 11, 8–10, Casa del Labirinto (V. M. Strocka) 27 Abb. 47. Es lassen sich zwei verschiedene Formen des Opus testaceum mit unterschiedlich breiten Ziegellagen identifizieren. Einzelne Säulen wurden offenbar im ersten Viertel des 1. Jhs. v. Chr. beschädigt und im Zuge der Restaurierungsarbeiten in einem Opus testaceum mit gleich hohen Ziegeln wiederhergestellt. Alle Säulen wurden einheitlich verstuckt, s. Strocka 1991, 37.

⁵⁹ Detailliert Strocka 1991, 36 f.

⁶⁰ Overbeck – Mau 1884, 345.

⁶¹ Anders Anguissola 2010, 29 f., die – wie mir scheint, zu Unrecht, vermutlich auf Grundlage des Grundrisses – annimmt, man habe den korinthischen Oecus erst mit dem Eintritt in die Nordportikus wahrnehmen können; ähnlich Anguissola 2012, 34.



Abb. 149: Casa del Labirinto, Peristyl (36), Blick durch das östliche Interkolumnium der Südporticus auf den korinthischen Oecus.

Peristylaußenwänden aufgegriffen wurde (**Abb. 150**). Diese gingen auf die Zeit des ersten Stils zurück, wurden auf der Ostseite aber restauriert⁶², während man die Westwand offenbar unverändert ließ⁶³. Hatte man die Nordportikus erreicht, so dominierte der Wechsel von hohen breiten, niedrigen breiten und niedrigen schmalen Durchgängen den Eindruck. Spätestens aus dieser Perspektive dürfte der monumentale Oecus (43) die Aufmerksamkeit des Flaneurs auf sich gezogen haben (**Abb. 151**). Zum Hof hin wird der Raum von zwei niedrigen Türen flankiert, die einen Durchgang in die Seitenschiffe des Oecus herstellen. Zu den Seiten folgen die breiten, jedoch relativ niedrigen Durchgänge zu den Nebencubacula (42) im Westen und (46) im Osten. Gleichzeitig wird diese Raumgruppe aber in einen anderen Rhythmus eingebunden. So ist ungefähr im symmetrischen Zentrum der Nordseite das Nebencubiculum (42) platziert, zu dessen Seiten sich jeweils zwei Räume mit hoher und breit gelagerter Öffnung – Oecus (43) im Osten und Oecus (40) im Westen – sowie zwei kleinere Räume – Cubiculum (46) im Osten und Triclinium (39) im Westen – anschließen. Die äußeren, in der Flucht der Portiken liegenden Räume (46) und (39) wiederum waren auf die beiden Exedrae (37) und (38) auf der Südseite bezogen.

⁶² Die Wandgestaltung ist möglicherweise unvollendet geblieben, da sich Feinputz nur an Pilasterkapitellen und Stuckarchitraven, nicht aber auf den Pilastern selbst erhalten hat; Strocka 1991, 37. 68.

⁶³ So Strocka 1991, 68; heute sind die Pilaster der Ostwand nur noch im Nordosten, in der Achse der Nordportikus, erhalten.



Abb. 150: Casa del Labirinto, Peristyl (36), Blick in die Westportikus.



Abb. 151: Casa del Labirinto, Peristyl (36), Blick auf die Prunkräume entlang der Nordportikus.



Abb. 152: Casa del Labirinto, Peristyl (36), Blick auf die Räume auf der Südseite des Hofes.

Kehrte man den Blick nun zurück, so fiel auf, dass auch die auf das 2. Jh. v. Chr. zurückgehenden Räume der Südseite stark rhythmisiert und in Achsbezüge eingebunden waren. Zwar besetzt Tablinum (33) nicht die Mitte der Südseite, sondern ist leicht nach Osten versetzt, die Abfolge der Raumöffnungen nimmt sich jedoch annähernd symmetrisch aus (**Abb. 152**): Zwei große Türöffnungen (38, 37) fassen innen zwei große Schaufenster (von 35, 33) ein. Allein Korridor (34) unterbricht den Rhythmus.

Betrachten wir nun noch die Blickoptionen, die sich von den Prunkräumen aus ergaben. Von Oecus (43) aus nach Süden blickend rahmten die Portikussäulen die Tablinumsöffnung symmetrisch. In oder vor den Räumen (46) und (39) stehend wurde der Blick von den Portikusfluchten, die in den jeweils gegenüberliegenden Exedrae (37) und (38) enden, gefesselt. Insbesondere



Abb. 153: Casa del Labirinto, korinthischer Oecus (43), Blick auf die Nordwand.

vom zentral platzierten Cubiculum (42) aus dürfte man den Hof als annähernd symmetrischen Raumentwurf wahrgenommen haben. Indem innerhalb des Raumes die Kline nicht axial aufgestellt war, ergab sich diese Blickachse auch für den auf der Kline seitlich Lagernden. Die beiden Portikusrückwände im Osten und Westen fassten aus dieser Perspektive den Garten ein, während die Südseite durch eine weitgehend axialsymmetrische Anordnung der Raumöffnungen strukturiert war.

Bei diesen zahlreichen symmetrischen Blickoptionen fällt auf, dass die Blickachse durch das Haus, vom Eingang über das Tablinum in den Garten, gerade keinen symmetrischen Eindruck bietet. Dies gilt für die Blickachse des Ostatriums über Tablinum (33), die auf den westlichen Nebeneingang von Oecus (43) trifft, ebenso wie für die Blickachse des Westatriums über das Fenster von Exedra (38) in den Ostflügel der Portikus. In beiden Fällen blickte man aus einer dezentralen Perspektive in den Peristylhof. Ganz offensichtlich war das Erlebnis des Peristylhofes nicht auf den in das Haus Eintretenden hin kalkuliert, sondern auf die Nutzer des Hofes. Ähnlich asymmetrisch ist die Raumerfahrung in Tablinum (33), da es gerade nicht auf die Raumorganisation der Nordseite bezogen ist. Die Symmetriebezüge im östlichen Atrium und im Peristyl sind folglich voneinander entkoppelt. Betrachten wir nun die Festräume auf der Nordseite des Peristyls näher.

Der korinthische Oecus (43)

Der korinthische Oecus (43) wird peristylseitig von den Cubicula (42) und (46) flankiert, im rückwärtigen Bereich von den Cubicula (44) und (45). Der Oecus fungierte somit als Verteilerraum, zugleich jedoch als prunkvoller Aufenthaltsraum. Im Zuge der Umgestaltungen 70/60 v. Chr.⁶⁴ wurden zehn verstuckte, kannelierte Ziegelsäulen auf attischen Basen in einem Abstand von 66 cm

⁶⁴ Zur Chronologie Stročka 1991, 69; zu Innenstützen allgemein: Fittschen 1976, 544 f.; Dickmann 1999, 164.



Abb. 154: Casa del Labirinto, korinthischer Oecus (43), Blick auf die Ostwand.

vor die West-, Nord- und Ostwand gestellt (**Abb. 153–154**)⁶⁵. Möglicherweise trugen sie Bögen, auf denen der Architrav auflag⁶⁶, sodass dadurch ein ‚Raum im Raum‘ entstand⁶⁷. Die Säulen führten ein attraktives plastisch-dreidimensionales Element in die Raumgestaltung ein. Funktional ergab sich ein schmaler Gang zwischen Säulen und Wand, der in den Dienst einer flexiblen Raumnutzung treten konnte. Während sich die breite mittige Raumöffnung über eine nach außen öffnende, zweiflügelige Tür verschließen ließ, besaßen die seitlichen Gänge eigene Türöffnungen zum Peristylumgang. Dadurch war eine komplexe Regulierung von Zugänglichkeiten und Sichtbarkeiten möglich: Der von den Säulen umstandene Innenraum wurde als Prunkraum nutzbar, während die Pterä als Korridore fungieren konnten⁶⁸. Waren die großen Türflügel des Oecus geöffnet, so wurde das Peristyl zum Vorraum, der den Blick auf den Garten orchestrierte. Indem die Interkolumnien der Nordseite mit 1,07 m etwas breiter als jene der Ost- und Westseite mit 0,86–0,87 m ausfallen⁶⁹, wurde der Blick auf die Rückwand gelenkt.

Paviment und Wandmalerei reagieren auf diese Raumgliederung. In den Interkolumnien sowie an der Raumfront ist ein polychromes Mäandermosaik verlegt (**Abb. 155**). Es akzentuiert einerseits die Säulenstellung, andererseits verleiht es dem von Säulen umstellten Innenraum eine etwa quadratische Einfassung. Aufgrund der unterschiedlichen Maße finden in den seitlichen Interkolumnien jeweils zwei Mäandersegmente Platz, in den nördlichen Interkolumnien zweieinhalb. Die von Säulen umstellte Innenfläche ist mit einem weißen, Licht reflektierenden Tessellat pavimentiert, in dessen Zentrum ein (wohl kaiserzeitliches) Opus sectile eingesetzt ist (**Abb. 156**)⁷⁰. Auch

⁶⁵ Maiuri 1928, 62 bezeichnet sie als ionisch, Maiuri 1952, 3f. mit Abb. 6 als korinthisch; Stročka 1991, 45.

⁶⁶ Schulz 1838, 151: „Le colonne quivi come nel salotto della casa di Meleagro sostengono archetti invece d’architravi piani, e non vi si trova vestigio di scala per salire ad un verrone“; zur Rekonstruktion Stročka 1991, 45.

⁶⁷ Die von Zanker 1979, 468 postulierte Einschränkung der Raumfunktion sehe ich nicht.

⁶⁸ Dickmann 1999, 164 hält dies aufgrund der geringen Breite für unwahrscheinlich und geht davon aus, dass die Säulen eine reine Schaufunktion besessen hätten. Er bleibt jedoch eine Erklärung schuldig, weshalb dann die Wandelgänge durch eigene Türen erschlossen werden.

⁶⁹ Maße von Stročka 1991, 45.

⁷⁰ Pernice 1938, 36; Stročka 1991, 123.



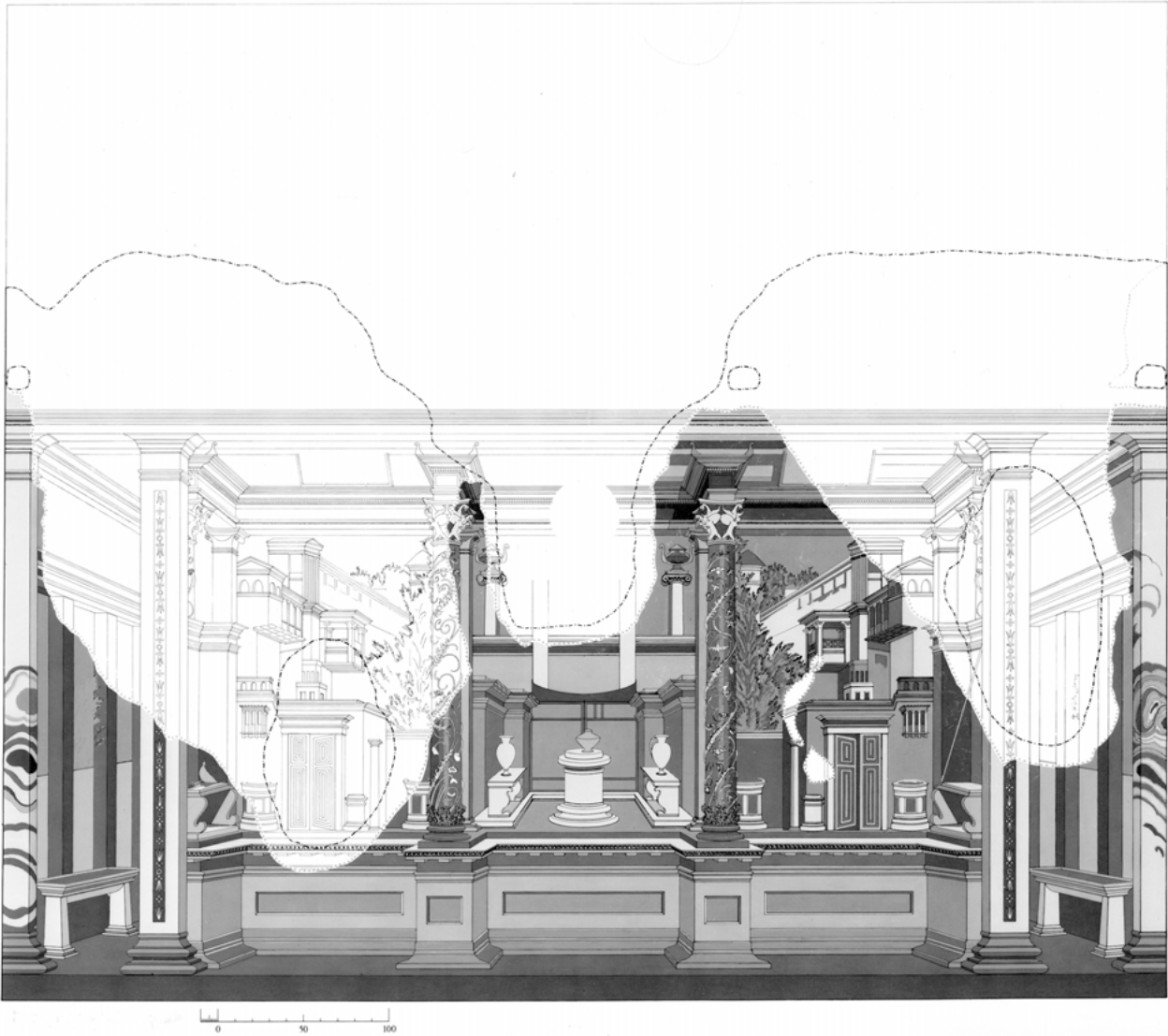
Abb. 155: Casa del Labirinto, korinthischer Oecus (43), Blick entlang des östlichen Ganges auf Nordwand.



Abb. 156: Casa del Labirinto, korinthischer Oecus (43) mit mittigem Emblema.

für die ursprüngliche Situation darf man ein prominentes Emblema voraussetzen, das die Bewegung im Raum und die Aufstellung von Klinken optisch organisiert hat⁷¹. Das erhaltene Emblema fluchtet auf das mittlere Interkolumnium der Nordseite, nicht jedoch auf das mittige Interkolumnium der Ost- und Westseite. Es betont dadurch die Eingangsachse, während die Querachse undefiniert bleibt – denn auch rundplastische Säulen und Wandbild sind nicht axial aufeinander bezogen (s. u.).

⁷¹ Man wird folglich nicht wie Pesando 2002a, 250 und 2006, 90 davon sprechen können, dass das schlichte weiße Paviment die Aufmerksamkeit auf die Wände lenkte.



Seine spektakuläre Wirkung hat der Raum maßgeblich durch die gemalte, vielfach gestaffelte **Scheinarchitektur** erhalten, die an den Wänden im Norden, Westen und Osten entfaltet wird (**Abb. 157–158**). Auch die nicht erhaltene Decke dürfte den Raumeindruck entscheidend geprägt haben⁷². Auf allen drei Wänden liegen auf einer ersten Ebene ockerfarbene Eckpfeiler mit weißer, rosa und violetter Maserung auf grünen, attischen Basen. Sie markieren die große Ordnung, tragen das Gebälk und schließen so alle drei Wandseiten zusammen. Allein auf der Nordwand treten auf dieser Ebene zwei weitere Vollpfeiler mit einem senkrechten violetten Streifen hinzu. Sie sind in der optischen Achse der realen Säulen platziert und erzeugen so eine Interdependenz von Realraum und Schauraum. Wiederum auf allen drei Wandseiten entwickelt sich auf der dahinterliegenden zweiten Ebene eine Säulenarchitektur auf einem überall etwa gleich hohen, verkröpften Podium, das durch Gelb- und Grüntöne geprägt ist. Durch diese zweite Architekturebene blickt man auf eine dritte. Diese zweite und dritte Ebene nehmen sich auf der Nordwand anders als auf der West- und Ostwand aus.

Abb. 157: Casa del Labirinto, korinthischer Oecus (43), Rekonstruktion der Nordwand (Volker M. Strocka).

⁷² Zur Decke des Oecus der Casa di Augusto, s. Lipps 2018.



Abb. 158: Casa del Labirinto, korinthischer Oecus (43), Rekonstruktion der Ostwand (Volker M. Strocka).

Das Wandbild der **Nordseite** (Abb. 153. 155. 157) ist in sich symmetrisch organisiert. Die beiden Pfeiler der ersten Ordnung, die in der Achse der Vollsäulen platziert sind und auf derselben Ebene wie die Eckpfeiler liegen, fassen eine Podiumsarchitektur ein, die zu den Seiten hin, d.h. in der Achse der Ptera, von in die Tiefe gestaffelten Portikusarchitekturen flankiert wird. Die Podiumsarchitektur, die somit die eigentliche Rückwand des Raumes füllt und dem Eintretenden ins Auge fällt, ist wiederum in sich axialsymmetrisch aufgebaut. Die Grundgliederung wird durch das verkröpfte Podium hergestellt. Die beiden mittigen Wandvorsprünge und die beiden seitlich, in der Achse der gemalten Pfeiler erster Ordnung vorkröpfenden Wangen gliedern die Wand in drei gleich große Segmente. Auch diese Grundgliederung ist unmittelbar auf den Realraum bezogen, fluchten die vorkröpfenden Podiumssegmente doch auf die davorstehenden Vollsäulen. In der Raumachse erblickt der Betrachter somit eine komplex gestaffelte Prunkarchitektur.

Auf den beiden zentralen Postamenten stehen dunkelviolette Säulen, um deren Schaft sich goldene Akanthusranken winden und die von Figuralkapitellen (Greifen, Arimaspen) bekrönt sind. Sie korrespondieren mit dahinterliegenden gemalten Pilastern und tragen mit diesen das vorkröpfende Gebälk. Auf den seitlich vorkröpfenden Podiumsungen liegt (in der Achse der Pilaster erster Ordnung) eine Wand, die bis zum Gebälk aufreicht, ebenfalls mit einem dahinterliegenden

Pilaster korrespondiert und auf diese Weise die Podiumsarchitektur als ‚geschlossenen‘ Architekturprospekt inszeniert. Die drei dergestalt ‚gerahmten‘ Wandsegmente folgen jedoch dieser statisch-architektonischen Logik nicht, vielmehr werden hier drei attraktive ‚Architekturbilder‘ entwickelt.

In dem durch die Prunksäulen eingefassten, zentralen Wandbereich wird die untere Wandhälfte durch eine Scherwand geschlossen, die nischenartig zurückspringt. In dem dadurch entstehenden ‚Vorhof‘ steht mittig (und damit in der genauen Mitte der Eingangsachse) ein Rundaltar mit einem Deckelgefäß, der seitlich von Tischen mit Gefäßen flankiert wird. Über die Scherwand hinweg blickt man auf zwei hohe Säulen, dahinter auf eine noch höhere, nicht verkröpfte Wand, hinter der sich der Blick ins Grüne öffnet. In diesem Raum stehen zwei ionische Säulen, die jeweils ein Gefäß tragen.

Auf den beiden seitlich flankierenden Wandsegmenten setzt sich die Architektur nicht logisch fort. Vielmehr trägt der zurückspringende Sockel ganz andere, jedoch axialsymmetrisch auf das Wandzentrum hin komponierte Architekturen. Der untere Wandabschnitt wird von einer Schermauer geschlossen, die allerdings nicht verkröpft, deutlich niedriger als im Wandzentrum ausfällt und in die eine leicht geöffnete Tür eingesetzt ist. Das Motiv der geöffneten Tür tritt hier erstmals im zweiten Stil auf⁷³ und suggeriert, dass der sich dahinter entwickelnde Raum betretbar ist⁷⁴. Vor der Mauer sind runde Behälter platziert, in der seitlichen, nach vorne vorspringenden Wandwange steht zu beiden Seiten ein Marmortisch. Über die Mauer hinweg blickt man auf eine am Hang gestaffelte Architekturlandschaft. Dabei konvergieren die Säulenhallen, welche die beiden Architekturprospekte nach oben hin abschließen, zu einem ‚Fluchtpunkt‘ im Zentrum der Wand⁷⁵. Durch die spiegelsymmetrische Anlage des Ausblicks auf eine Architekturlandschaft gewinnt der Wandaufbau eine bildhafte Qualität. Zugleich wird die Wand auf einen in der Nord-Süd-Achse des Raumes stehenden Betrachter hin kalkuliert.

Damit führt das Wandbild der Nordseite gerade keinen kohärenten Architekturraum vor. Ein erster Bruch ergibt sich zwischen der ‚Trägerarchitektur‘ und den gerahmten Wandsegmenten, ein zweiter Bruch durch die ganz unterschiedlichen ‚Welten‘, auf die man zwischen den architektonischen Stützen, über die Scherwände hinweg, blickt. Insbesondere die additive Komposition dieser Ausblicke trägt dazu bei, diese jeweils als ‚Bilder für sich‘ zu begreifen⁷⁶. Die Scheinarchitektur dient als Rahmung für spiegelbildlich aufeinander bezogene Bildräume. Dieser segmentierten, bildhaften Logik ist nicht zuletzt der Wandabschnitt verpflichtet, der sich in der Achse der Pterabefindet. Hier blickt man auf eine von drei Pfeilern rhythmisierte, in die Tiefe fluchtende Wandfläche, vor der Wasserbecken aufgestellt sind. Von den seitlichen Raumeingängen aus ergibt sich dadurch der Eindruck, dass die gemalten Säulen auf die realen fluchten würden. Über der gemalten Säulenflucht muss man, weitgehend verloren, ins Grüne geblickt haben.

Das Wandbild vermittelt somit zwischen verschiedenen Effekten: Indem eine ‚realistische‘ Scheinarchitektur und attraktive Architekturbilder aufeinander bezogen werden, treten Tiefenwirkung und Bildhaftigkeit sowie Immersion und Flächigkeit in Konkurrenz zueinander.

Die Malereien der **West- und Ostwand** (Abb. 154. 158) sind spiegelbildlich konzipiert, ihre Wandbilder entwerfen einen weitgehend stimmigen, kohärenten Architekturraum. Pfeiler der ersten Ordnung in den Raumecken fassen eine Podiumsarchitektur ein, welche die gesamte Wand ausfüllt. Der Sockel, der die Wandgliederung vorgibt, springt mittig zurück. Dieser Rücksprung wird zu beiden Seiten von einem sehr breiten, verkröpften Postament gerahmt, es folgen im Wechsel Rücksprung, verkröpftes Postament und Rücksprung. Dieser Rhythmus gibt die Ordnung

⁷³ Engemann 1967, 136.

⁷⁴ Mau 1902, 188f.

⁷⁵ Engemann 1967, 136 vergleicht die Bildanlage auf dieser Grundlage mit dem Architekturprospekt des Cubiculum von Boscoreale. Er postuliert auf dieser Grundlage ein gemeinsames Vorbild, das an die Räumlichkeiten im korinthischen Oecus angepasst wurde. Stinson 2011, 405 ist freilich darin recht zu geben, dass damit nicht eine Fluchtpunktperspektive im engeren Sinn, sondern eine Konvergenzperspektive gemeint ist.

⁷⁶ Bereits von Ehrhardt 1991, 45 für Cubiculum M in Boscoreale beobachtet.



Abb. 159: Casa del Labirinto, korinthischer Oecus (43), Ostwand, Säulen.

der Säulenarchitektur auf der zweiten ‚Ebene‘ vor. Auf den breiten Postamenten stehen jeweils zwei Säulen, die zusammen mit Pfeilern, die in ihrer Flucht liegen, einen gesprengten Giebel tragen. Die gemalten Stützen korrespondieren nicht exakt mit den realen Vollsäulen, sondern sind nur ungefähr auf sie bezogen – wir werden später auf die Gründe zurückkommen. Auf den seitlichen, schmalen Postamenten ruht jeweils eine Säule, die zusammen mit einer Reihe in Achse liegender Säulen das Dach eines sich in die Tiefe entwickelnden Portikusflügels stützt. Indem diese Portikusarchitektur den zentralen Giebelbau rahmt und hinterfängt, wird ein kohärentes Architektur-Ensemble erzeugt. Das Zentrum des Säulenhofs nimmt eine Tholos ein, die damit die zentrale Blickachse des Raumes besetzt. Betrachten wir den Aufbau des Wandbildes und seine Details nun näher.

Bei den zentralen vier Säulen, die den gesprengten Giebel tragen, handelt es sich um goldene (ockerfarbene) tuskanische Prunksäulen mit Bossen und Rautenornamenten (**Abb. 159**). Am Kapitell läuft ein Friesband mit aus Ranken aufwachsenden Eroten um. Das auf den Säulen ruhende Gebälk und der gesprengte Giebel sind in Untersicht erfasst, wie insbesondere an den Konsolen deutlich wird.

Durch den gesprengten Giebel wird die Wandmitte dort, wo das Podium zurückspringt, suggestiv geöffnet. Dennoch bleibt die gesamte untere Wandzone der Giebelarchitektur optisch geschlossen. Im Wandzentrum leistet diese Schließung ein filigraner Vorhang, in den Pilaster-Interkolumnien eine etwa gleich hohe, ‚solide‘ Scherwand, die sogar mit einem eigenen Kassettengebälk versehen ist. Vor dieser Sichtbarriere werden auf dem Podium verschiedene Objekte präsentiert. Im Wandzentrum steht vor dem Vorhang ein zur Seite gedrehter Altar, sodass dieser in einer attraktiven Dreiviertelansicht erscheint. Davor kauert ein Wildschwein. Über den Vorhang hinweg blickt man auf die mit Schilden geschmückte Tholosarchitektur. Ihre aufwendigen grauweißen, korinthischen Säulen werden von Efeu umrankt. Die Tholos stellt den eigentlichen Blickfang des Wandbildes dar, sie wird durch den gesprengten Giebel und die sie umgebende Portikusarchitektur gerahmt.

Vor den seitlichen Scherwänden der Giebelarchitektur stehen in den Interkolumnien der Säulen zwei große silberne Prunkamphoren. Auf ihrem Bauch läuft ein (nicht mehr erhaltener) Figurenfries um (**Abb. 160**). Sie besitzen eine für Amphoren realistische Größe, fallen jedoch in

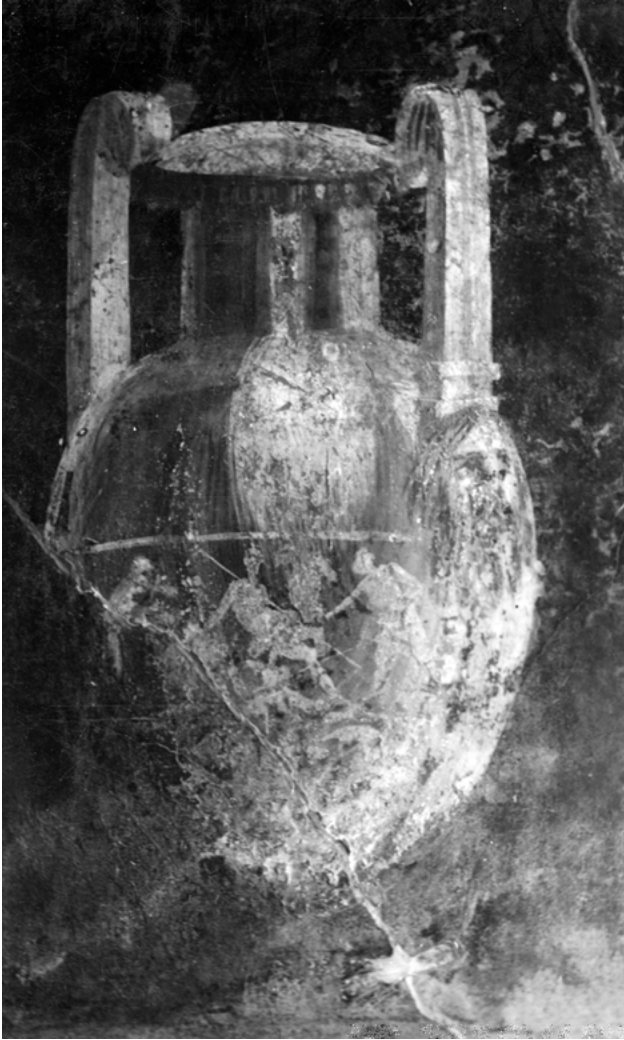


Abb. 160: Casa del Labirinto, korinthischer Oecus (43), Ostwand, Amphora.

Bezug auf die dargestellte Architektur überproportional groß aus. Indem sie auf Oberkörperhöhe eines stehenden Betrachters platziert sind, tragen sie zur Steigerung der Raumdimensionen bei. Oberhalb des Gebäckabschlusses der Scherwand, und damit deutlich über Kopfhöhe, sind zwei Theatermasken gewissermaßen auf die Scherwand gesetzt. Sie werden von einem in den Interkolumnien aufgehängten, herabfallenden Vorhang hinterfangen, der die Theaterassoziation verdichtet haben mag. Dahinter blickt man in die Seitenflügel der rahmenden Portikusarchitektur.

Der zentrale Giebelbau wird seitlich von Scherwänden eingefasst. Nur die Frontsäule der Portikus steht vor dieser, sodass die Portikus selbst von der Scherwand durchtrennt wird. Im Bereich zwischen Giebelbau und Portikussäule ist vor die Scherwand ein Paar gefesselter Rebhühner gehängt, auf der Ostwand tritt ein Vogel hinzu, der auf dem Sockel hockt. Das einzig lebende Element führt in die sonst unbelebte, symmetrisierte Szenerie ein Moment der Variation ein.

Besonders bemerkenswert ist das Verhältnis des Architekturbildes zur Realarchitektur des Raumes. Es ist bereits gesagt worden, dass die Säulen der Giebelarchitektur nicht auf die Realsäulen des Raumes fluchten. Daraus ergibt sich, dass auch die Tholoi nur ungefähr mit den mittleren Interkolumnien der realen Säulen korrespondieren; tatsächlich sind sie leicht nach Süden versetzt⁷⁷. Dies ist sicher kein Zufall, ergibt sich doch so von der nördlichen Kline ein perspektivischer

⁷⁷ Jung 1984, 102f. mit Abb. 29.



Abb. 161: Casa del Labirinto, korinthischer Oecus (43), Blick vom rückwärtigen Raumteil auf die Ostwand.

Durchblick auf die Scheinarchitekturen (**Abb. 161**). Das Wandbild ist damit keiner abstrakten Axialsymmetrie verpflichtet, sondern nimmt auf spezifische Betrachterstandorte Rücksicht. Umso bemerkenswerter ist der Umstand, dass eine solch feinsinnige Interdependenz zwischen Realraum, Architekturraum und Betrachterperspektive nicht stringent durchgehalten wurde. Die zwei Türen, die jeweils symmetrisch zueinander in Ost- und Westwand eingesetzt sind, nehmen auf die gemalte Scheinarchitektur kaum Bezug. Die Türhöhen korrespondieren zwar ungefähr mit dem oberen Gesims der seitlichen Scherwände, sie durchschneiden und verunklären jedoch die Sockel- und Säulenarchitektur.

Thematisieren wir von dieser Beobachtung ausgehend noch einmal die Gesamtwirkung des Decors und mögliche **Rezeptionshaltungen**. Der Decor ist aus allen denkbaren Perspektiven schnell zu überblicken. Die axialsymmetrische Komposition der Wandbilder erzeugt Übersichtlichkeit, die auf das Wandzentrum hinlaufenden Architekturfluchten befördern eine solch intuitive Wahrnehmung. Insbesondere dann, wenn der Akteur eine ‚Haltung‘ einnimmt, auf die das Wandbild ausgerichtet ist, stellt sich ein immersiver Effekt ein. Die Nordwand rechnet mit einem eintretenden Betrachter, der in der Nord-Süd-Achse des Raumes steht und nach vorn blickt. Befindet er sich in der Raummitte, so verdecken die realen Säulen zumindest teilweise den gemalten Architekturprospekt, wodurch sich eine zusätzliche Tiefenwirkung ergibt. Reale Säulen und gemalter Wandprospekt lassen sich von hier aus nur als Ensemble wahrnehmen. Erst wenn man in das zentrale Interkolumnium tritt und damit unmittelbar vor der Nordwand steht, öffnet sich ein unverstellter Blick auf das Architekturbild. Mit dieser Nahsichtigkeit geht jedoch der Überblick über das Wandbild verloren. In Bezug auf die Seitenwände rechnet die perspektivische Wiedergabe der verkröpften Sockel, der Kassetten und des Gebälks mit einem Betrachter, der am Eingang steht oder auf der zentralen rückwärtigen Kline Platz genommen hat, d.h. sich auf der Hauptachse des Raumes befindet. Ein besonders attraktives Wahrnehmungssetting bietet sich auf der Kline vor der nördlichen Rückwand. Von hier wird durch die perspektivische Staffelung von Vollsäulen und gemalten Säulen nicht nur die immersive Wahrnehmung des Wandbildes befördert.

Die (realen) Säulen im Vordergrund markieren die große Ordnung, in die Tiefe werden die Scheinordnungen immer kleiner. Vor allem aber rahmen die spektakulären Real- und Scheinarchitekturen den Ausblick in den Peristylgarten. Dadurch ergibt sich ein komplexes Spiel mit Öffnung und Schließung der Wand: Im Innenraum ist der Lagernde auf Klinenhöhe von geschlossenen Scherwänden hinterfangen. Spektakuläre imaginäre Durchblicke ergeben sich, der räumlichen Logik folgend, erst über den Köpfen, ein realer Ausblick indes auf der Eingangsseite. Bei einer intensiven Betrachtung geht die Kohärenz des Wandbildes jedoch verloren, Inkonsistenzen werden sichtbar. Der Betrachter kann sich auf die Spannung zwischen Architekturillusion und Brechungen dieser Illusion einlassen. Architekturausblick und Architekturbild treten in Konkurrenz zueinander.

Gänzlich verloren ist die Kohärenz des Wandbildes, wenn man sich auf Details konzentriert. Das Interesse kann sich auf die evozierten Materialitäten richten – das Gold der Prunksäulen, die verschiedenen kostbaren Steinmaterialien der Architektur, der Altäre und Wasserbecken, die unspezifische Materialität der monochromen Scherwände (Putz?), aber auch die Stofflichkeit der Vorhänge und das Silber der Amphoren. Die verschiedenen Objekte sind für den Betrachter gewissermaßen ‚zum Greifen nah‘ – als würde es sich um eine reale Raumausstattung handeln⁷⁸. Über Materialität wird Kostbarkeit evoziert. Die Aufmerksamkeit kann aber auch einzelnen figürlich-gegenständlichen Elementen gelten. So kann auffallen, dass im Wandzentrum, vor der Scherwand (und damit außerhalb des imaginierten Architekturraums) jeweils ein Altar platziert ist. Im Vergleich von Rück- und Seitenwänden zeigt sich, dass auf dem Altar der Nordwand ein Deckelgefäß steht, während an den seitlichen Altären ein Wildschwein ruht. Gefäße und Wildschwein werden nicht als Opfer präsentiert – gerade das ungezähmt-‚freie‘ Wildschwein läuft einer solchen Logik sogar zuwider. Der Betrachter vermag aber einen assoziativen Zusammenhang herzustellen. Schweift sein Blick weiter, so stellt er vielleicht fest, dass die Wandbilder auch ganz andere Objekt- und Bildwelten bereithalten. Wasserbecken und prunkvolle, bebilderte Amphoren gehören zum Mobiliar, das vor den Architekturen aufgestellt ist. Schließlich mag man sich auch im Architekturschmuck verlieren – etwa den Erogenkapiteln Aufmerksamkeit schenken.

Der korinthische Oecus verfügt damit über eine ausgesprochen komplexe Innenausstattung. Sie spielt mit realer Architektur und Scheinarchitektur, mit dem realen Blick ins Grüne und der Blickillusion, mit Architekturausblick und Architekturbild, mit ‚Bild‘ und ‚Ornament‘, mit dem Kontrast von Kultur und Natur. Verschiedene Welten – die sakrale Sphäre, Theater, Bildung und Kultur, Convivium und Jagd – werden assoziativ nebeneinander gestellt. Der Festsaal besitzt damit eine ähnlich große thematische Offenheit wie die Alexander-Exedra, erreicht dies jedoch mit gänzlich anderen Mitteln.

Die Raumgruppe am korinthischen Oecus: die Cubicula (42), (46), (44) und (45)

Das an den Oecus (43) westlich anschließende **Cubiculum (42)** ist vom Peristylumgang aus über eine breite, fast die ganze Front einnehmende, zweiflügelige Tür zu betreten. Eine weitere Tür in der Ostwand ermöglicht den Durchgang zum korinthischen Oecus. Der Lünettenansatz des Alkovens geht auf den ersten Stil zurück und belegt schon für die erste Planungsphase um 100 v. Chr. eine dezentrale Klinenaufstellung⁷⁹. Seit 70/60 v. Chr. ist der Vorraum von einer Ost-West orientierten Halbtone überwölbt, der Alkoven von einer Nord-Süd orientierten, etwa 1 m tiefen. Die niedrige Deckenhöhe verleiht dem Raum Intimität, zugleich fällt er durch die weite Raumöffnung hell aus. Als der Alkoven um 70/60 v. Chr. seine Wand- und Bodengestaltung erhielt, blieb in der Nordwestecke Platz für einen Schrank (**Abb. 162**), wie er auch in einem Cubiculum der etwa

⁷⁸ Schmaltz 1989, 235 mit der Beobachtung, dass die Objekte den ‚Nahbereich‘ charakterisieren.

⁷⁹ Strocka 1991, 69 vermutet allerdings, dass der Alkoven erst im Zuge der Umgestaltungen 70/60 v. Chr. eingerichtet wurde.



Abb. 162: Casa del
Labirinto, Cubiculum
(42), Paviment.



Abb. 163: Casa del Labirinto, Cubiculum (42), Emblema mit Theseus-Minotauros-Kampf.

zeitgleichen Villa dei Misteri anzutreffen ist⁸⁰. Dickmann und Anguissola erkennen darin eine Raumlösung, die an über Eck angelegte Alkoven erinnert⁸¹.

Das Paviment nimmt auf die ungewöhnliche Raumorganisation Bezug. Im Vorraum ist in der Achse des Eingangs – und damit in der Raumachse – ein weißgrundiges Mosaik verlegt, auf dem sich ein Labyrinth mit schwarzen Linien entwickelt. Es rahmt ein relativ kleines, quadratisches Emblema in Opus vermiculatum (43,5×44 cm) im Zentrum⁸². Thematisch zum Labyrinth passend zeigt es den Kampf des Theseus gegen den Minotaurus (**Abb. 163**)⁸³. Mit dem zweidimensionalen, bichromen Labyrinth-Muster korrespondiert somit ein dreidimensional aufgefasstes, polychromes Bildfeld⁸⁴. Im Vordergrund umklammert Theseus den Minotaurus wie ein Ringkämpfer und drückt seinen Kopf zu Boden. Im Mittelgrund ist eine Gruppe von sieben Mädchen und sechs Jungen zusammengelaufen, die dem Geschehen zusehen. Die aufwendige Bogenarchitektur im Hintergrund könnte das Palastsetting anzeigen. Menschliche Knochen im Vordergrund verweisen auf den Grund des Kampfes. Aus den Zuschauern ist eine zentrale Figurengruppe herausgehoben, bei der es sich um Ariadne und eine Dienerin handeln mag, sodass die übrigen Figuren als Gefolge anzusprechen wären⁸⁵. Strocka hat in den Beifiguren indes die Athener Knaben und Mädchen erkannt, die gebannt dem für ihr Schicksal entscheidenden Kampf zusähen⁸⁶. In jedem Fall betonen die Zuschauer die Bedeutung des Geschehens und thematisieren den Moment des Zuschauens, in den auch der externe Bildbetrachter eingeschlossen ist. Das figürliche Mosaik war auf den vom Peristyl her Eintretenden ausgerichtet und auch derjenige, der den Nebenzugang vom korinthischen Oecus benutzte, vermochte die Hauptfiguren, die sich ihm zuwenden, zu erkennen. Wer im Alkoven verweilte, konnte das Mosaik nur auf dem Kopf wahrnehmen, doch das allansichtige Labyrinth hat das Bildthema ‚präsent‘ gehalten. Mittig vor der Alkovenöffnung und damit aus der Raumachse versetzt befindet sich ein ‚Bettvorleger‘-Mosaik. Das Mittelmotiv – ein von schwarzen Dreiecken auf weißem Grund umgebener schwarzer Balken – ist in eine schwarze Rahmenzone eingesetzt. Gegenüber dem Labyrinth-Theseus-Mosaik ist es hinsichtlich der ikonographischen Dichte und Farbigkeit klar zurückgenommen. Der Alkoven selbst besitzt ein einfaches weißes Mosaik mit schwarzen, in Reihen verlegten Kreuzsternen. In Bezug auf die Pavimentierung wird der Vorraum folglich als ‚Hauptraum‘, der Alkoven als Annex definiert.

Die Architekturmalerei führt die Differenzierung der Raumteile fort (**Abb. 164–165**). Auf einem roten, auf allen Raumseiten umlaufenden Sockelstreifen stehen die Pfeiler der großen Ordnung, die

⁸⁰ Zu dem Schrank im Eckcubiculum der Villa dei Misteri, s. Anguissola 2010, 84.

⁸¹ Dickmann 1999, 198. 249; Anguissola 2010, 201.

⁸² Zu den Maßen Wohlgemuth 2008, 100.

⁸³ Die Lokalisierung des Mosaiks ausführlich diskutiert bei Schulz 1838, 152.

⁸⁴ Zu diesem Bruch der Repräsentationslogiken, s. Johnes 2019, 85.

⁸⁵ So etwa LIMC VII (1994) 922–951 s. v. Theseus (S. Woodford) 942 Nr. 253.

⁸⁶ Strocka 1991, 43.

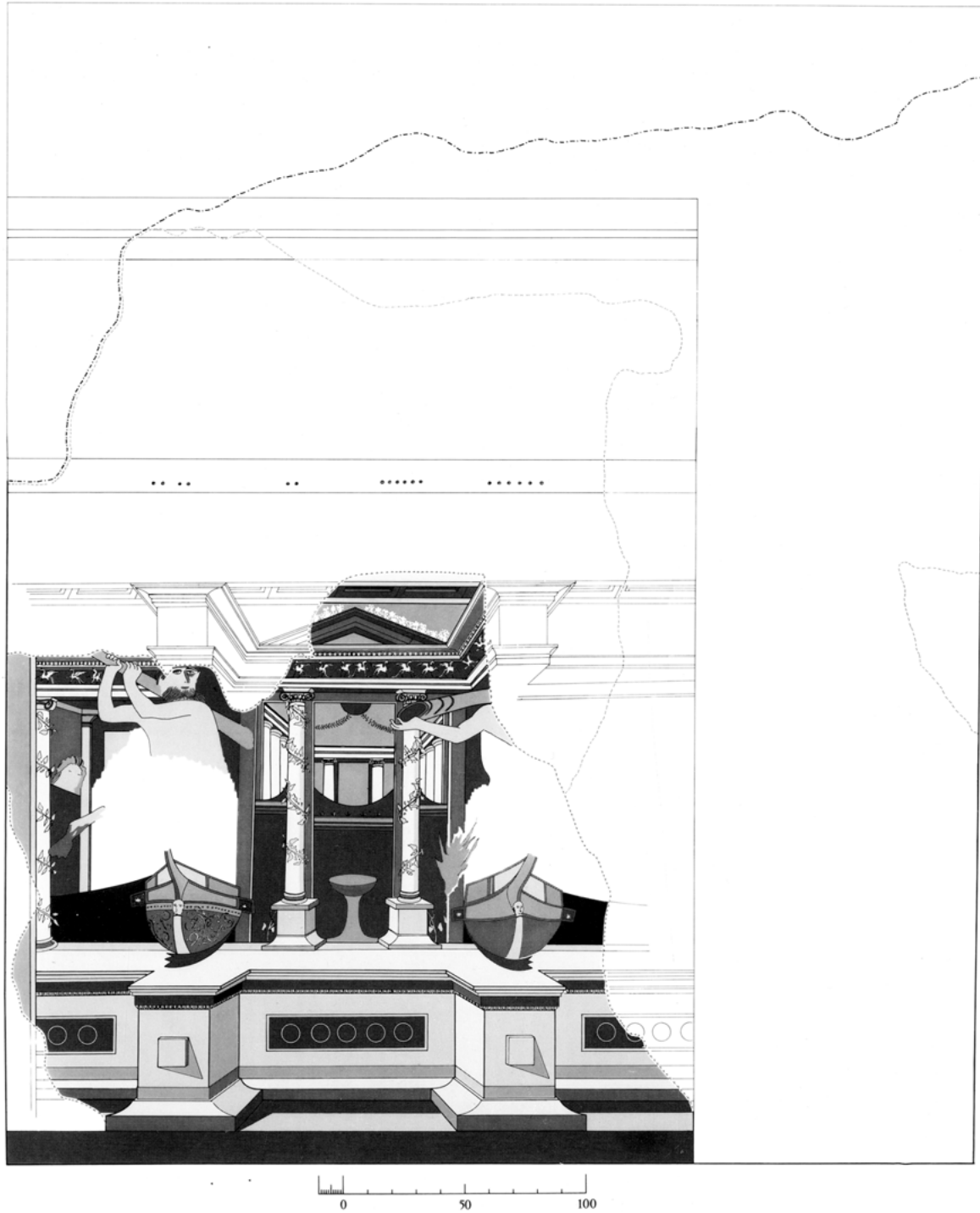


Abb. 164: Casa del Labirinto, Cubiculum (42), Rekonstruktion der Westwand (Volker M. Strocka).

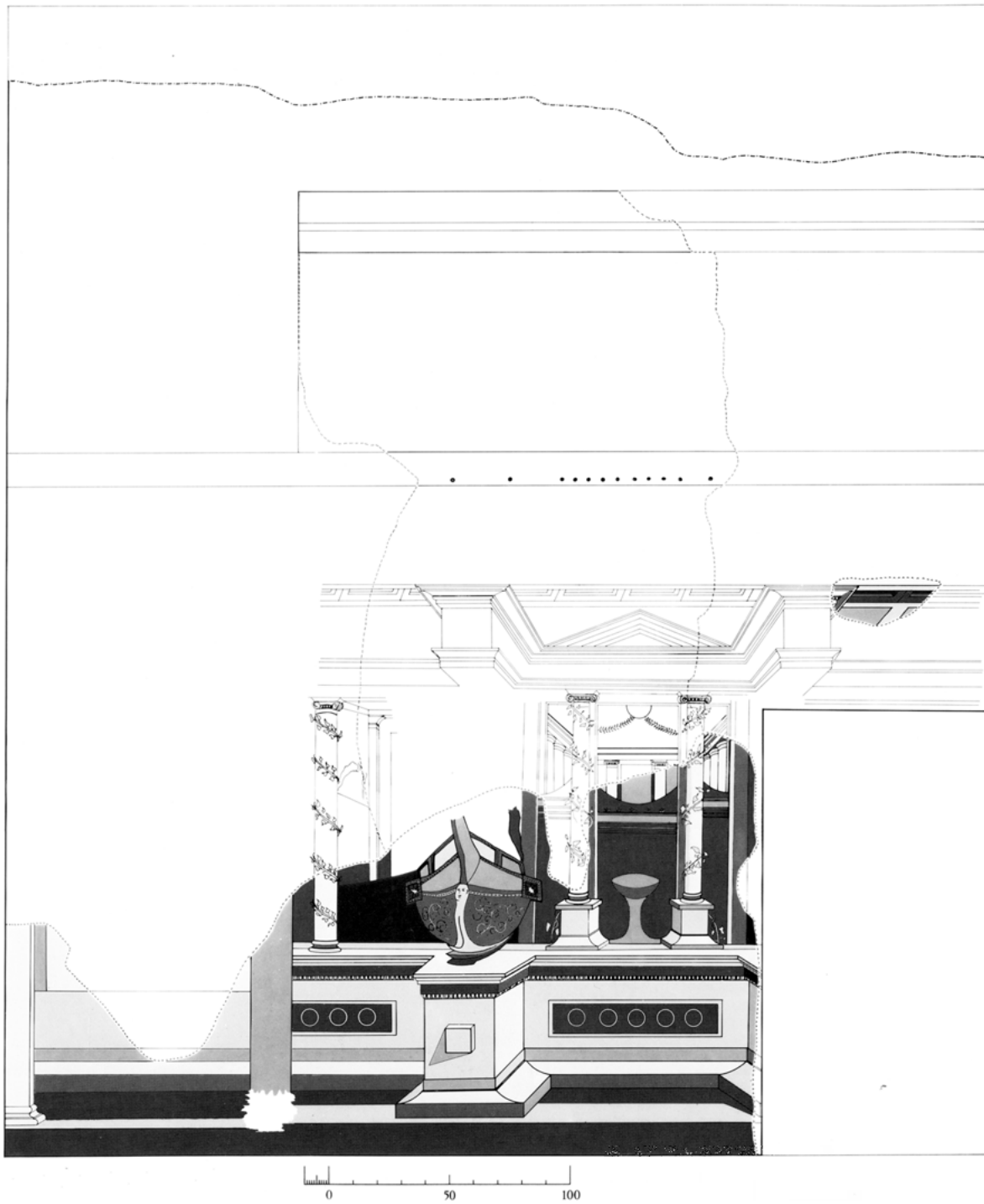


Abb. 165: Casa del Labirinto, Cubiculum (42), Rekonstruktion der Ostwand (Volker M. Strocka).

das Gebälk zu tragen scheinen. Sie markieren die Raumecken, zugleich trennen sie Vorraum und Alkoven, deren Sockel-, Wand- und Oberzonen sich erheblich unterscheiden. Im Vorraum ist das niedrige Podium mit Inkrustationen versehen. Zwei verkröpfte Postamente gliedern die Sockelzone in ein breiteres zentrales und zwei etwas schmalere flankierende Segmente. Auf den verkröpften Postamenten befindet sich jeweils ein Schiff, in dem ein gemessen an menschlichen Körpern leicht unterlebensgroßer Seekentaur mit Fischschwanz und Flossenhufen aufrecht steht (**Abb. 166**). Diese Meerwesen tragen das ebenfalls deutlich vorkröpfende Gebälk, das nur wenig über der Kopfhöhe eines stehenden Betrachters liegt. Die Seekentauren stellen das auffälligste und ‚monumentalste‘ Element einer Portikusarchitektur dar. Im Zentrum wird die zurückspringende Front von zwei ionischen Säulen auf hohen Postamenten getragen, um die sich ausgesprochen plastische Efeuranken winden. In den seitlichen Interkolumnien sind es ebenfalls ionische, efeuumrante Säulen, hier jedoch mit niedrigen attischen Basen, auf denen das Gebälk ruht. Auf den verschiedenen Stützen der zweiten Ordnung – Kentauren und Säulen – liegt ein Architrav mit einer figürlichen Frieszone. Weiße Greifen auf rotem Grund bewegen sich vom Zentrum weg nach außen (**Abb. 167**). Sie verleihen dem Wandaufbau nicht nur Dynamik, sondern sprengen die Frieszone, indem sie über deren Begrenzung ausgreifen. Der Bildcharakter des Frieses wird dadurch negiert, die Greifen zum Leben erweckt. Zugleich wird das animierte Bild aber auch ‚gezähmt‘: Die Arme der Kentauren sind perspektivisch korrekt ‚vor‘ diese Frieszone gemalt. Aufgrund der geringen Gebälkhöhe ist der Greifenfries für den Betrachter aus nächster Nähe wahrnehmbar. Im Zentrum ist der Architrav von einem Giebel bekrönt. Die Architektur entwickelt sich hinter der Ebene der Prunksäulen, die das Gebälk tragen, noch einmal in die Tiefe. Dies wird im seitlichen Interkolumnium der Westwand deutlich, wo in der Achse der Frontsäule eine weitere (Halb-)Säule steht, während die Kentauren und die beiden zentralen Säulen von Pilastern bzw. Pfeilern hinterfangen werden. Zwischen den Säulen der ersten und den Stützen der zweiten Ebene befindet sich somit ein Portikus-Raum, in den von der linken Seite eine Frau eintritt, die den Betrachter direkt anblickt (**Abb. 164, 166**). Auf ihrer Rückseite wird die Portikus von einer halbhohen Scherwand geschlossen. Über diese hinweg blickt man im zentralen, giebelbekrönten Wandsegment auf eine ionische Hallenarchitektur. Wieder reagiert der Decor auf die Raumhöhe: Nicht das Decor-Schema wird angepasst, sondern der Decor-Maßstab. Von der Wandgestaltung des Alkovens haben sich nur wenige Reste erhalten, die gesamte Mittel- und Oberzone ist verloren.

Für den Eintretenden ergeben sich zahlreiche Wahrnehmungsoptionen. Die Raumachse wird durch das Theseus-Mosaik mit dem umgebenden Labyrinth-‚Muster‘ besetzt. Aus dieser Perspektive wird die Scheinarchitektur mit den Seekentauren an den Seitenwänden zu einer weiteren ‚Rahmung‘ des Mosaiks, und umgekehrt: das Emblema markiert das Zentrum der Seitenwände. Im Vorraum ergeben sich folglich verschiedene axiale Bezüge zwischen Architektur und Decor sowie zwischen den Decor-Elementen untereinander. Indem die Bildelemente eine intensiv-fokussierende Wahrnehmung einfordern, treten die decorativen Einzelformen in Konkurrenz zueinander. Das erzählende Mythenbild am Boden und die Seekentauren, die an der Wand die Säulen tragen, sind nicht beide gleichzeitig aufmerksam wahrnehmbar. Tatsächlich unterstützt der Decor eine Separierung dieser beiden Zonen – das schwarz-weiße Labyrinth wird zu einer Rahmung, die einen visuellen Raum um das Bildmosaik herum erzeugt und es so vom Wandbild trennt. Dabei nehmen Wand- und Bodengestaltung weder ästhetisch (in Bildform, Farbe und Dimension) noch semantisch aufeinander Bezug. Während am Boden der Kampf gegen ein bedrohliches Monster zu sehen ist, präsentieren sich die Seekentauren in einem würdevollen Habitus. Und doch ist es dem Betrachter möglich, den Decor in einen imaginierten Zusammenhang zu stellen. Hat Theseus das Monster erst einmal bezwungen, kehrt er über das Meer zurück nach Athen. Mariner Triumph und Unterwerfung sind motivisch ineinander verschränkt. An der Rückwand ergibt sich auf der Raumschwelle jedoch eine ‚Überraschung‘: Die axiale Raumorganisation wird durch eine dezentrale Klinenplatzierung unterbrochen. Die Bodengestaltung mit dem Schwellmosaik, ursprünglich sicher auch die Wandgestaltung, hat diese Dezentralität akzentuiert.



Abb. 166: Casa del Labirinto, Cubiculum (42), Westwand.



Abb. 167: Casa del Labirinto, Cubiculum (42), Westwand mit Greifenfries.

Für den Liegenden hat dieses Raumarrangement andere Konsequenzen. Das Kopfende der Liege ist durch den Einbau des Schrankes so platziert, dass man annähernd mittig in den Hof blickt. Das Theseusmosaik, das man von hier aus auf dem Kopf sieht, akzentuiert diese Blickachse zusammen mit dem Labyrinth-Rahmen zusätzlich. Aus dieser asymmetrischen Perspektive kehrt der Liegende der Westwand den Rücken zu, sodass sich die östliche Seitenwand in seinem Blickfeld befindet.



Abb. 168: Casa del Labirinto, Cubiculum (42), Detail der Prunksäulen.

Indem sich die Liegefläche der Klinen etwa auf Höhe der Boote befindet, in denen die Seekentauren stehen, wird die Illusion erzeugt, der Betrachter liege im Wasser. Im benachbarten Cubiculum (46) wird eine vergleichbare Illusion mit anderen Mitteln hergestellt; die Klinen stehen dort gewissermaßen auf dem Wasser (s. u.). Zwar sind die Seekentauren gemessen an der Betrachtergröße unterlebensgroß. Da sie jedoch auf einem Sockel stehen und einer von ihnen unmittelbar vor dem Lagernden platziert ist, gewinnen sie an relativer Mächtigkeit und Prominenz.

Eine dritte Blickoption ergibt sich für denjenigen, der über den Seiteneingang in den Raum eintritt. Auf der ihm gegenüberliegenden Westwand tritt an dieser Stelle eine Frau in die Scheinarchitektur ein. Indem sie auf dem hohen Podium steht, befindet sie sich auf Augenhöhe des Betrachters. Der reale Mensch, der in den realen Raum eintritt, und die im Bild simulierte Situation werden miteinander verschränkt und aufeinander bezogen.

Der Betrachter kann sich aber auch auf gestalterische Details einlassen. Er mag der Plastizität der goldenen Efeublätter, die die Säulen umranken, seine Aufmerksamkeit schenken und dabei von dem Changieren zwischen goldenem Säulenschmuck und wachsendem Efeu frappiert sein (**Abb. 168**). Lenkt er den Blick auf die figürliche Frieszone, so wird ihm auch hier die ‚Verlebendigung‘ der Greifen nicht entgehen (**Abb. 167**).

Cubiculum (46) öffnet sich wie Cubiculum (42) auf ganzer Front zum Peristylumgang und war über eine Tür auf seiner Westseite mit Oecus (43) verbunden (**Abb. 169**). Im Vergleich zu Cubiculum (42) besitzt der Raum einen breiteren und tieferen, zudem im Zentrum der Nordwand platzierten Alkoven. Auch hier sind Vor- und Hauptraum mit verschiedenen Deckenlösungen versehen – der Vorraum mit einer Ost-West orientierten Halbtonne, der Alkoven, der die Gestalt einer regel-



Abb. 169: Casa del Labirinto, Cubiculum (46), Ansicht.



Abb. 170: Casa del Labirinto, Cubiculum (46), Paviment.

rechten Nische annimmt⁸⁷, mit einer Nord-Süd orientierten Halbtonne. Die Symmetrie des Raumes wird durch das geometrische Emblema betont, das sich aus kleinen quadratischen Feldern mit unterschiedlicher Füllung zusammensetzt (**Abb. 170**). Quadrate, in denen schwarze und weiße Tesserae zu einem Schachbrettmuster arrangiert sind, alternieren einerseits mit weißen Feldern mit schwarzer Mittel-Tessera, andererseits mit schwarzen Feldern mit weißer Mittel-Tessera. Bei der Betrachtung des in sich völlig symmetrischen Bodens können die Felder zu immer neuen Anordnungen zusammengesetzt werden. Das Muster besitzt zwar keine räumliche Tiefe, dadurch aber auch keine privilegierte Ansichtsseite. Vor der Schwelle zum Alkoven und damit in der genauen Raumachse befindet sich ein Bettvorlegermosaik mit einem bichromen Schuppenmuster. Auch

⁸⁷ Zu dieser Sonderform von Cubicula im zweiten Stil, s. Anguissola 2010, bes. 95–97.

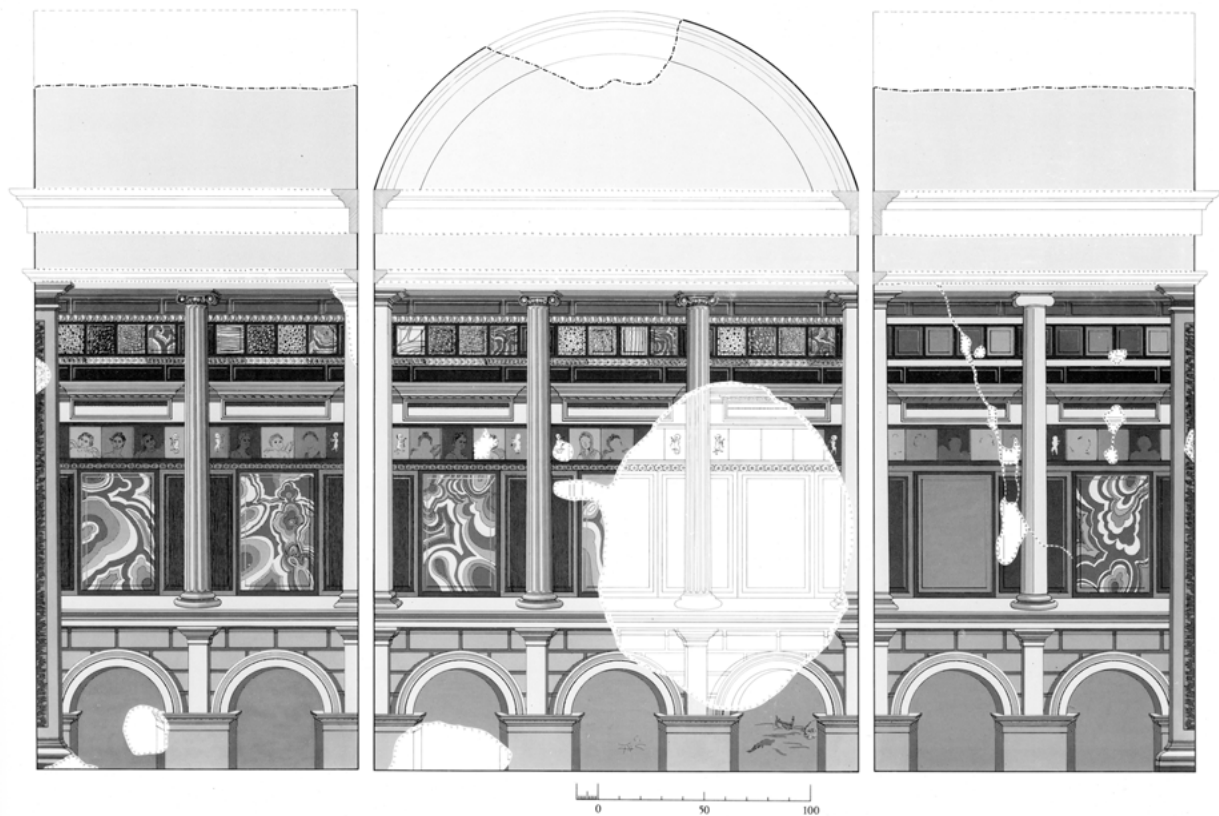


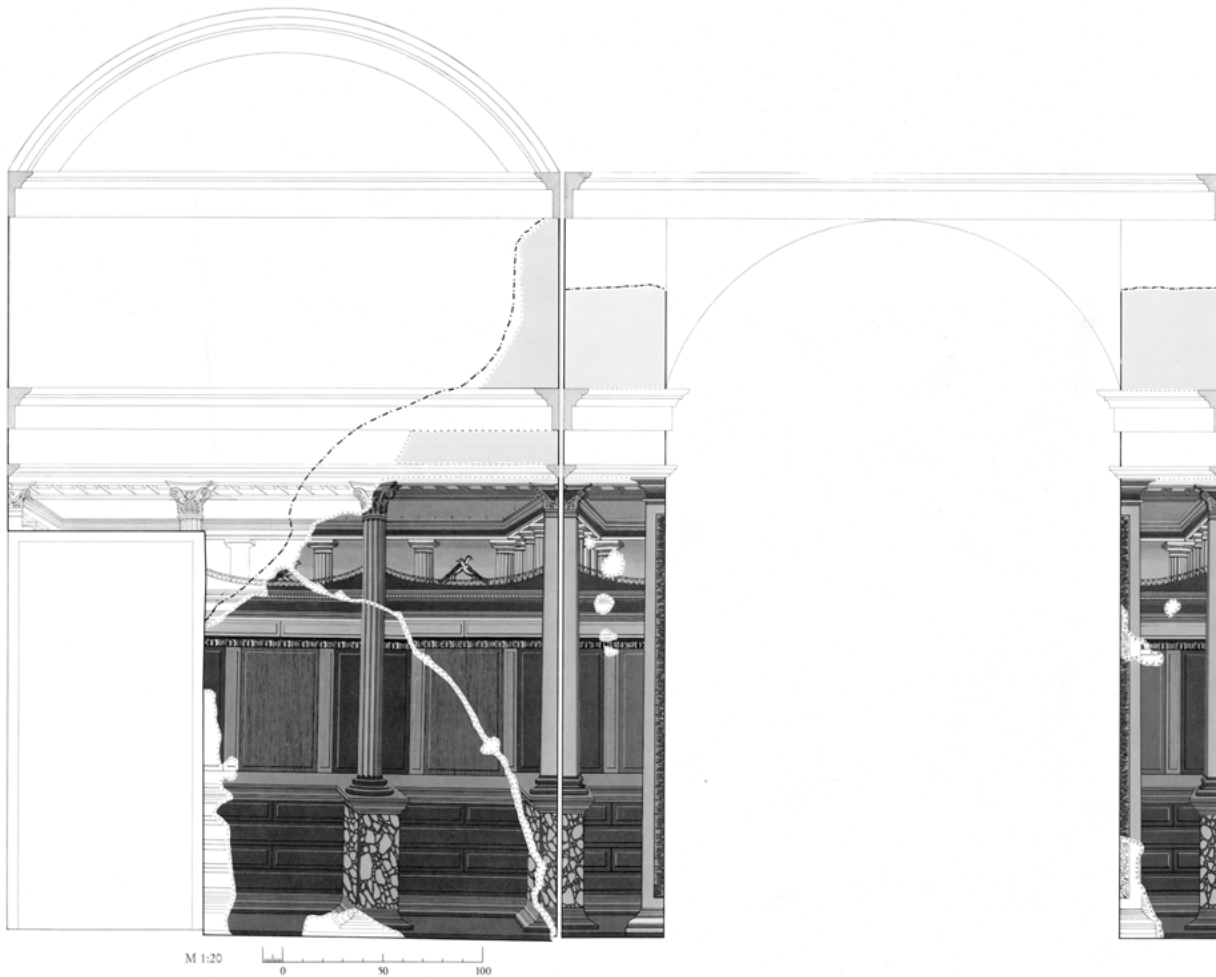
Abb. 171: Casa del Labirinto, Cubiculum (46), Alkoven mit West-, Nord- und Ost-Wand, Rekonstruktion (Volker M. Strocka).

dieses in sich symmetrisch aufgebaute Paviment trägt zur Systematisierung des Raumeindrucks bei. Der Alkoven ist mit einem einfachen, weißen Mosaik mit schwarzen Tessera-Reihen pavimentiert.

Die Wandmalerei orchestriert die symmetrische Raumwirkung, indem sie auf den gegenüberliegenden Wandseiten des Vorraums, auf den Wangen des Alkovens und auf den Wandseiten des Alkovens jeweils spiegelsymmetrisch angelegt ist (**Abb. 171–172**). Betrachten wir die Wandgestaltung nun im Detail.

Die Wand des Vorraums (Abb. 172) wurde durch eine einheitliche Sockelzone zusammengeschlossen – eine violette Fußleiste und einen niedrigen, verkröpften, violetten Quadersockel⁸⁸. Der Vorraum wird damit schon ‚an der Basis‘ als eigenständiger Raumteil charakterisiert, der sich vom Alkoven unterscheidet. Die vorkröpfenden Postamente aus Breccie in Ocker und Violett gliedern den Vorraum in drei gleich große Abschnitte. Während die Eckpostamente umknickende Eckpilaster mit tuskanischen Kapitellen tragen, stehen auf den beiden zentralen Postamenten schlanke, kannelierte, korinthische Säulen. Nur die Alkovenöffnung wird durch große, über Eck umknickende und deshalb angeschnittene Rahmenpilaster eingefasst, die auf einer niedrigen Basis sitzen. Sie übernehmen die Funktion, den Alkoven zu rahmen, wie dies im ersten Stil stuckierte Pilaster taten. Die verschiedenen Stützen tragen ein vorkröpfendes, kassettiertes Gebälk, das sich nur wenig über der Kopfhöhe eines stehenden Betrachters befindet. Das Licht- und Schattenspiel

⁸⁸ Auch für die Ostwand ist aufgrund der wenigen erhaltenen Reste wahrscheinlich, dass sie mit der Westwand korrespondierte, s. Strocka 1991, 51.



auf den Architekturelementen, insbesondere auf den Kanneluren der Säulen, zeigt an, dass das Licht vom Eingang her kommt. Die imitierte Architekturmalerei ‚reflektiert‘ somit die realen Lichtverhältnisse⁸⁹. Hinter den Stützen wird die Wand durch eine hohe Schermauer geschlossen. Hochrechteckige Orthostaten, laut Mau violett und schwarz, alternieren mit schmalen, grünen Lisenen, wobei die Säulen jeweils mittig vor eine schwarze Orthostatenplatte gestellt sind und von dieser hinterfangen werden. Helle und dunkle Rahmenlinien der Rechteckfelder suggerieren auch hier Licht und Schatten⁹⁰. Es folgen ein flächiges Ornamentband mit roten Kugeln, grünen Blattsternen und violetten Reifen sowie eine Reihe kleiner, ockergelber Spiegelquader. Epistyl, violetter Fries und Zahnschnittgesims schließen die Wand ab. Darüber öffnet sich die Wand, d. h. über Kopfhöhe blickt der stehende Betrachter in einen sich öffnenden Architekturraum. Auf Ost- und Westwand des Vorraums handelt es sich um eine quadratische Portikus mit kannelierten, weißlichen dorischen Säulen, die ein Gebälk, aber kein Dach, tragen (**Abb. 173**). Ihre seitlichen Flügel führen auf die Eckpilaster der ersten Wandebene hin. Eine vergleichbare Portikus öffnet sich auf den Alkoven-

Abb. 172: Casa del Labirinto, Cubiculum (46), Vorraum, mit Westwand und Wangen des Alkovens, Rekonstruktion (Volker M. Strocka).

⁸⁹ So häufig im zweiten Stil, s. Ling 1991, 24.

⁹⁰ Ascherl 2002, 79f.

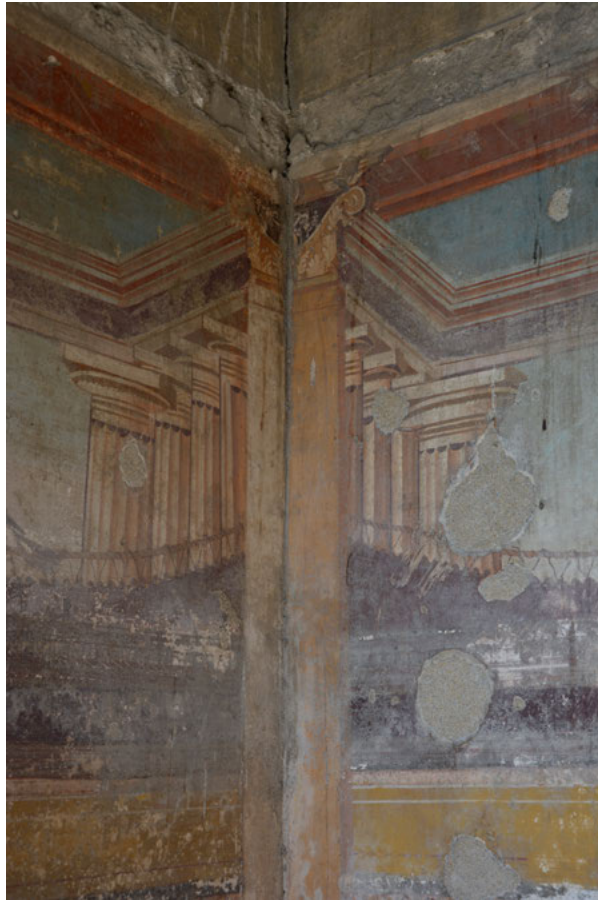


Abb. 173: Casa del Labirinto, Cubiculum (46), Vorraum, Westwand und westliche Nordwange des Alkovens.



Abb. 174: Casa del Labirinto, Cubiculum (46), Vorraum, Vögel.

wangen an der Nordseite des Vorraums, die hier jedoch durch die reale Raumöffnung unterbrochen wird. Der Durchblick auf die Architektur wird ‚verschleiert‘ durch violette Vorhänge, die hinter den Säulen und Pilastern aufgehängt sind und den Bereich oberhalb der Schermauer schließen. Dadurch ergibt sich ein gestaffelter Übergang zwischen dem ‚solide‘ geschlossenen unteren Wandbereich, einer filigranen Vorhangzone und dem darüber anschließenden Ausblick ins Freie. Dieser wird weiter gestaltet, indem sich auf den Vorhängen, im Zentrum der Interkolumnien, zwei Vögel niedergelassen haben (**Abb. 174**). Ihre Hälse überkreuzen sich, wodurch die Tiefe des Interkolum-



Abb. 175: Casa del Labirinto, Cubiculum (46), Alkoven, Nordwand

niums noch einmal ‚plastischer‘ wahrnehmbar wird: Ihre Schwänze sind diesseits, ihre Köpfe jenseits der Schnur⁹¹.

Im Alkovenbereich reichen allein die halbierten Eckpilaster von der Plinthe bis in die Gebälkzone hinauf (Abb. 171). Zwischen ihnen entwickelt sich ein vom Vorraum abweichender Wandaufbau. Die Sockelzone fällt regelrecht spektakulär aus. An die Stelle einer geschlossenen Wand treten auf allen drei Seiten umlaufende Bogenarkaden – drei an der Nordseite, zwei an den Nebenseiten –, die einen Fluss überspannen (**Abb. 175**). Zwischen ihnen hindurch blickt man auf eine Wasserlandschaft, in einer der Arkaden ist ein Kriegsschiff zu erkennen⁹². Eine massive Brücke wird zum ‚Fundament‘ für den Wandaufbau. Folglich befindet sich der Lagernde auf einem rauschenden Fluss – eine möglicherweise beunruhigende, aber auch reizvolle Vorstellung. Die Bogenarkaden ruhen auf breiten Brückenpfeilern, auf denen Stützpfeiler ein vorkröpfendes ‚Gebälk‘ tragen. Darauf stehen, jeweils korrespondierend mit den Brückenpfeilern der Sockelzone, Eckpilaster sowie schlanke, gelbe, kannelierte ionische Säulen, die das Gebälk tragen. Auf der Alkovenrückwand erzeugen zwei Säulen eine symmetrische Dreiteilung der Wand, auf den schmaleren Alkovennebenseiten halbiert eine Säule die Wand in zwei gleich große Wandabschnitte. Hinter den Stützen liegt eine geschlossene, aufwendig inkrustierte Wand. Auf eine Orthostatenzone, in der grün gefasste Onyxplatten und schwarz gefasste, marmorierte Platten alternieren, folgt ein schmaler, kleinteilig angelegter Blütenfries auf violetter Grund und – auf Augenhöhe des stehenden Betrachters – eine zinnoberrot gefasste Pinax-Zone. In jedem Interkolumnium sind es drei annähernd quadratische und zwei von den Stützen überschrittene, ebenfalls quadratisch zu denkende, monochrome Bildfelder, alternierend in Violett, Ockergelb und Grün (**Abb. 176**)⁹³. Sie erzeugen die Vorstellung, es handle sich um verschiedenfarbige Steinplatten, welche die Bilder tragen⁹⁴. In regelhafter Abfolge werden drei Sujets präsentiert: Zwergenfiguren mit großen Genitalien und erigiertem Glied, Schulterbüsten von nach oben (d.h. von der Kline weg) blickenden, geflügelten Erosen und stärker variierte, weibliche Büsten in Dreiviertelansicht⁹⁵. Alle Darstellungen sind mit Schatten versehen, die einen Lichteinfall von Süden voraussetzen, wie er auch real

⁹¹ Robert 1996, 58 versteht Vögel im Sinne einer Kontinuität von Realraum und Bildraum – und stellt einen Bezug zum Zeuxis-Topos (Plin. nat. 35,36) her; aufgegriffen bei Wyler 2018, 70–72. Sie beobachtet Ähnliches für die Pfauen im Durchblick von Oecus (15) der Villa A von Oplontis.

⁹² So erstmals Wintzer 1987, 52.

⁹³ Ausführlich Wintzer 1987 mit Abb. Heute nicht mehr erkennbar; zu Monochromata allgemein Thomas 1997.

⁹⁴ So Thomas 1997, 137.

⁹⁵ Wintzer 1987, 59 mit dem Hinweis, dass sich im Moment der Ausgrabung die Büsten 2, 6, 8, 12 und 16 erhalten haben (nach ihrer Zählung), wobei sich für Büste Nr. 2 das Geschlecht nicht mehr zweifelsfrei feststellen lässt. Sie besitzt einen blattartigen Schmuck zwischen Wangen und Ohren, weshalb sie sich gegen eine Deutung als Satyr ausspricht. In jedem Fall stellt diese Büste eine Ausnahme dar, handelt es sich doch bei den anderen um gewandete Frauen, in einem Fall sogar um eine verschleierte Frau.



Abb. 176: Casa del Labirinto, Cubiculum (46), Alkoven, Monochromata.

gegeben ist. Die Zwergenfiguren sind in den von den Säulen überschrittenen und dadurch schmalere Feldern platziert, die jeweils drei volle, quadratische Bildfelder rahmen. Deren Themen sind wiederum axialsymmetrisch organisiert. Entweder rahmen Frauenbüsten einen mittig platzierten Eros, oder Erosen flankieren ein mittiges Büstenbild. Bei den erregten Zwergen und den betont nach oben schauenden Erosen handelt es sich um erotisches Personal, das nicht nur die Frauenbüsten, sondern auch das Geschehen auf der Kline rahmt. Über dieser Bildleiste schließen sich profilierte Tafeln, ein vorkröpfendes, Schatten werfendes Gebälk und eine Reihe schwarzer Tafeln an. Es folgt, von Blattstab (unten) und Eierstab (oben) gerahmt, eine auffällige Zone aus verschiedenen Buntmarmorplatten, die in Größe und Zuschnitt mit den Bildpinakes korrespondieren (Abb. 176). Die Wand schließt mit einer weiteren Lage zinnoberroter Quader und dem Architrav ab.

Allein vom Eingang aus ist ein Überblick über alle Decor-Elemente des Raumes möglich. Der in sich völlig symmetrisch aufgebaute Boden- und Wand-Decor des Alkovens – insbesondere der symmetrisch arrangierte, jedoch abbrechende Wand-Decor der Alkovenwangen – führt den Blick auf die zentrale Kline hin. Der Decor wird zur Rahmung des Geschehens auf der Kline. Dieser Bereich ist durch eine besonders aufwendige Wandgestaltung charakterisiert – eine spektakuläre Brückenkonstruktion im Sockelbereich, sowie Pinakes, welche die Liegenden auf Kopfhöhe eines stehenden Betrachters umgeben. Erst unmittelbar vor dem Alkoven stehend kann man die Pinakes nicht nur als bebilderte Platten wahrnehmen, sondern inhaltlich vergleichen und den regelhaften Bildrhythmus erkennen.

Vom Lectus aus ergibt sich hingegen eine visuelle Klimax. Zunächst springt die Alkovenwand zurück, der Raum weitet sich, suggeriert Großzügigkeit. Der Vorraum gewährt einen illusionistischen Ausblick auf fiktive Architekturen, die den Blick zugleich rahmen⁹⁶. Führt der Blick ins Freie, so kontrastiert damit die reale Portikus-Gartenarchitektur. Dabei hat der Lagernde reizvollerweise Wasser unter sich und erotisch aufreizende Figuren im Rücken.

⁹⁶ Perspektivisch korrekt sind die Wände des Vorraums auf dessen Querachse wahrnehmbar – Wesenberg 1968, 103.



Abb. 177: Mosaik-
emblema mit der
Darstellung eines
Hahnenkampfes
(Neapel, NM 9982),
aus Cubiculum (44)
der Casa del Labi-
rinto.

Auf der Ostwand von Oecus (43) öffnet sich eine Tür, die in **Cubiculum (44)** führt, das man damit dezentral, über seine östliche Langseite betritt. Der Raum ist relativ dunkel, da er keine Öffnung zum Peristyl besitzt und sein Licht wohl über ein kleines Fenster auf der Nordseite erhielt⁹⁷. Ein Alkoven fehlt, die Decke besteht aus einer durchgehenden, Nord-Süd orientierten Halbtonne. Doch man dürfte den Versprung in der Eingangswand im Osten für die Aufstellung der Kline an der nördlichen Rückwand des Raumes genutzt haben. Anders als in Cubiculum (42) fällt die Wandnische ausgesprochen breit und tief aus. Durch die andersartige Raumdisposition und die relative Dunkelheit unterlag Cubiculum (44) anderen Wahrnehmungsbedingungen als die beiden Cubicula an der Peristylfront.

Das zentrale Emblema (42,4×46,5 cm) (**Abb. 177**)⁹⁸ war von einem weißen Tessellat umgeben und schwamm gewissermaßen im Raum. Sein Thema hat man wohl nur bei entsprechender Beleuchtung – ggf. im Licht flackernder Öllampen – wahrnehmen können. Dargestellt ist ein soeben zu Ende gegangener Hahnenkampf. Im Bildvordergrund stehen sich die beiden Hähne gegenüber, der linke, siegreiche, aufrecht, der rechte blutend, mit gesenktem Kopf. Ihre Haltung wird parallelisiert durch die im Bildmittelgrund agierenden Besitzer der Hähne. Von links eilt mit ausgreifendem Schritt, in der emporgereckten Rechten einen Kranz haltend, der Besitzer des Siegerhahns herbei. Ihm kommt ein Diener mit einem überdimensionalen Palmzweig entgegen. Rechts im Bild steht der Verlierer, von einem kleiner dargestellten Diener begleitet. Beide haben sich abgewandt und stützen den gesenkten Kopf in die Hand. Im Bildhintergrund überblickt eine hoch aufragende Mantelherme das Geschehen. Die gesamte Szenerie wird gerahmt von einer Säulenarchitektur mit breit gelagertem Architrav.

Das Mosaik korrespondiert mit einer relativ einfachen Wandgestaltung, auf einen perspektivisch angelegten Architekturprospekt wurde verzichtet (**Abb. 178**). Am Sockel mit rotem, gelbem und grünem Streifen-Decor auf hell marmoriertem Grund sind die Plattenfugen in violetter Farbe aufgemalt. Sie enden in nach oben gerichteten Pfeilen, im oberen Viertel sind kapitellartige, gemalte Spiralvoluten in Schwarz angesetzt. Dadurch erhält die Sockelzone eine gewisse Filigranität

⁹⁷ So vermutet bei Stročka 1991, 48.

⁹⁸ Neapel, NM 9982; zur Dokumentationslage Stročka 1991, 48; Maße bei Wohlgemuth 2008, 143.



Abb. 178: Casa del Labirinto, Cubiculum (44).

und Dynamik. Die hochkant gestellten Orthostaten sind alternierend rot und ocker, die schmalen Lisenen grün. Es folgen ein violetter Streifen, dann „eine Reihe hellrother liegender Rechtecke, Epistyl, violetter Fries, Gesims“⁹⁹. Der geschlossene, leicht zu überblickende Wandaufbau konkurriert damit optisch nicht mit dem figürlichen Emblema. Er visualisiert vielmehr einen geschlossenen Innenraum – im Inneren des Hauses, von dem aus kein ‚Ausblick‘ möglich ist.

Das gegenüberliegende, Ost-West orientierte **Cubiculum (45)** wird über eine Tür in seiner Westseite betreten, sein Licht erhält es über ein kleines Fenster in der Ostwand. Sein leicht trapezoider Zuschnitt fällt durch den Wand-Decor kaum ins Auge, die Kline war dem Eingang gegenüber aufgestellt. In das weiße Tessellat mit schwarzen Randstreifen ist in der Raummitte, zum Eingang hin orientiert, jedoch nicht exakt in dessen Achse, ein figürliches, polychromes Emblema in Opus vermiculatum eingesetzt (26,1×26,1 cm) (**Abb. 179**)¹⁰⁰. Es handelt sich um ein Taubenmosaik, das mit jenem der Casa del Fauno verwandt ist. Ein farbiges, geflochtenes Schmuckkörbchen steht offen, der Deckel liegt angelehnt an der Seite. Eine Taube hockt auf dem Deckel und pickt mit dem Schnabel in das Körbchen, um einen gefassten ovalen Edelstein herauszuziehen¹⁰¹.

An der Wand wird ein perspektivisch konzipiertes, jedoch geschlossenes Architekturbild entwickelt (**Abb. 180**). Auf einen schwarzen Bodenstreifen folgt das nicht verkröpfte Podium, das mit flächig wirkenden Platten in unterschiedlichen Farben (ocker, braunrot, violett) verkleidet ist. Der im Raum stehende Betrachter blickt zum Podium hinunter, hat gewissermaßen keine Distanz dazu – eine perspektivische Strukturierung hätte hier keine Wirkung entfaltet. Auf der grünen Abschlussplatte stehen Pfeiler, die zusammen mit dem jeweils korrespondierenden Pilaster der Rückwand das vorkröpfende Gebälk tragen. Die Rückwand im Osten wird durch einen zentralen Pfeiler in der Raumachse in zwei breite Interkolumnien gegliedert, auf den Seitenwänden ergeben sich durch die beiden Wandpfeiler etwas schmalere Interkolumnien – ganz so, wie dies im vorgelagerten korinthischen Oecus als reale Architektur erfahrbar ist. Die Pfeiler-Pilaster-Architektur ist durch eine halbhoch, inkrustierte Schermauer mit hohen Orthostaten in Violett, Rot, marmoriertem Weiß und Ocker geschlossen. Darüber folgen ein schmales ockerfarbenes Profil, eine Reihe gelber Platten, eine weiße Leiste und violette Tafeln. Das anschließende Zahnschnittgesims liegt hoch über den Köpfen des Betrachters.

⁹⁹ Mau 1882, 260.

¹⁰⁰ Neapel, NM 9980; zur Dokumentationslage Strocka 1991, 49; Maße bei Wohlgemuth 2008, 141.

¹⁰¹ Für die Deutung als Taube (und nicht Rebhuhn) und als Edelstein (und nicht Spiegel), s. Strocka 1991, 50.



Abb. 179: Mosaik-
emblema mit Tau-
bendarstellung
(Neapel, NM 9980),
aus Cubiculum (45)
der Casa del Labi-
rinto.



Abb. 180: Casa del
Labirinto, Cubiculum
(45), Rückwand im
Osten.

Über dem Gesims ist der Bereich zwischen den Pilastern dunkelocker, in die Zwischenräume hängen, jeweils alternierend vor und hinter den Pilastern befestigt, Girlanden herab. Strocka deutet diese Zone als einen Ausblick¹⁰². Tatsächlich wirkt das ockerfarbene Feld jedoch gerade nicht wie ein Ausblick, sondern wie eine opake, geschlossene Fläche, einer Scherwand in der Oberzone vergleichbar. Durch die großflächige Gestaltung und den hoch hinaufreichenden Decor wirkt der Raum großzügig und ist leichter zu überblicken als in den peristylseitigen Cubicula. Durch den Verzicht auf komplexe Licht-Schatten-Spiele und die einfache Perspektivwirkung wird die Geschlossenheit verdichtet, warme Farben schaffen eine behagliche Atmosphäre.

Mit der Raumgruppe (42–46) war am nördlichen Peristyl Exzeptionelles entstanden. Der Prunkoecus (43) dürfte für große Gesellschaften genutzt worden sein, mithin als ‚öffentlicher‘ Bereich. Mit den seitlichen Cubicula standen ‚Séparées‘ zur Verfügung, die es erlaubten, Gästegruppen zu zergliedern und zu hierarchisieren. Sie waren aber auch unabhängig vom zentralen Oecus für intime Zusammenkünfte nutzbar. Insbesondere die rückwärtigen, relativ dunklen Cubicula (44) und (45), die ausschließlich über Oecus (43) zu betreten waren, besaßen ein hohes Maß an ‚Intimität‘¹⁰³. Der Decor trug zur subtilen Differenzierung der Räume bei. Oecus (43) ist durch seine schiere Größe, durch seine Ausstattung mit realen Säulen, die großformatige Architekturmalerei mit ihren Durchblicken, das zu vermutende Emblema im Raumzentrum und die Dichte an vorgeführten Prunkobjekten und Bildfiguren als Hauptraum ausgewiesen. Wand-Decor und Emblema am Boden sind auf die Dimension des Raumes abgestimmt. Die vier flankierenden Cubicula weisen einen maßstäblich ‚kleineren‘ Decor auf und schaffen so eine Klimax auf den Hauptraum hin. Darüber hinaus sind die angegliederten Räume in Form und Inhalt sehr unterschiedlichen Ausstattungsideen verpflichtet. Die Cubicula (42), (44) und (45) besitzen figürliche Emblemata, (46) einen unfigürlichen Mosaikteppich. Cubiculum (42) zeigt eine besonders differenzierte, kleinteilige Scheinarchitektur, Cubiculum (46) eine gemalte Bildergalerie. Unter Berücksichtigung aller Raumausstattungen wird die Frage nach der ästhetischen Hierarchisierung der Räume, aber auch nach semantischen Relationen wieder aufzugreifen sein (s. u.).

Das Raum-Ensemble von Oecus (40) und Cubiculum (41)

Für das westlich anschließende Raum-Ensemble, das aus Oecus (40) und dem rückwärtigen Cubiculum (41) besteht, werden andere Gestaltungsformen gewählt. Die Raumöffnung von **Oecus (40)** ist in Höhe und Breite mit der des korinthischen Oecus vergleichbar, wiederum öffnet sich die zweiflügelige Tür nach außen ins Peristyl. Der Raumeindruck ist dadurch hell und großzügig (**Abb. 181**). Im Zuge der Neugestaltung um 70/60 v. Chr. erhielt der Oecus einen aufwendigen mosaizierten Rautenteppich (**Abb. 182**)¹⁰⁴. Die weißen Rauten sind entlang zweier Längskanten mit einem breiten Farbstreifen in Rot, Gelb oder Grün gefüllt, die rautenförmige Restfläche ist schwarz, sodass sich ein perspektivischer Effekt ergibt¹⁰⁵. Vom Eingang aus wirkt der Boden stark bewegt, die steil ansteigenden Rautenreihen lenken den Blick aus der Raumachse ab. Dieses Hauptfeld ist von zwei Rahmenlinien eingefasst, zwischen denen weiße Winkel mit roten, gelben und grünen Schatten eingesetzt sind. Sie dynamisieren diese Zone zusätzlich. Es folgt ein um-

¹⁰² Strocka 1991, 50; er weist den Raum daher dem Schema 3 zu – s. Strocka 1991, 118.

¹⁰³ So auch Dickmann 1999, 163.

¹⁰⁴ Pernice 1938, 36.

¹⁰⁵ Das Ornamentfeld ist heute stark zerstört, sodass Strocka 1991, 41 die Frage stellt, ob man hier mit einem Emblema rechnen müsse. Er verwirft dies mit Hinweis auf eine Zeichnung Zahns (Strocka 1991, Abb. 256), der das Paviment ohne Mittelbild angibt – für den allerdings auch bekannt ist, dass er nicht hinreichend erhaltene Befunde frei ergänzte. Gegen ein Emblema spricht m. E. die perspektivische Gestaltung des Mosaikfelds, das durch ein Bildfeld erheblich gestört würde.



Abb. 181: Casa del Labirinto, Oecus (40), Ansicht.



Abb. 182: Casa del Labirinto, Oecus (40), Rekonstruktion des Paviments (Wilhelm Zahn).

laufender weißer Hakenkreuzmäander auf schwarzem Grund – die durchlaufenden Bänder haben rote und grüne Schatten, die eingestellten Quadrate sind gelb. Den Abschluss bildet ein einfaches weißes Mosaik. Die perspektivischen Effekte des Paviments sind auf verschiedene Ansichtsseiten kalkuliert.

Ein Stuckgesims gliederte die Wand in zwei Decor-Zonen, wobei sich nur der untere Decor-Bereich erhalten hat. Die Untergliederung hatte zur Folge, dass die Schauarchitektur, die den

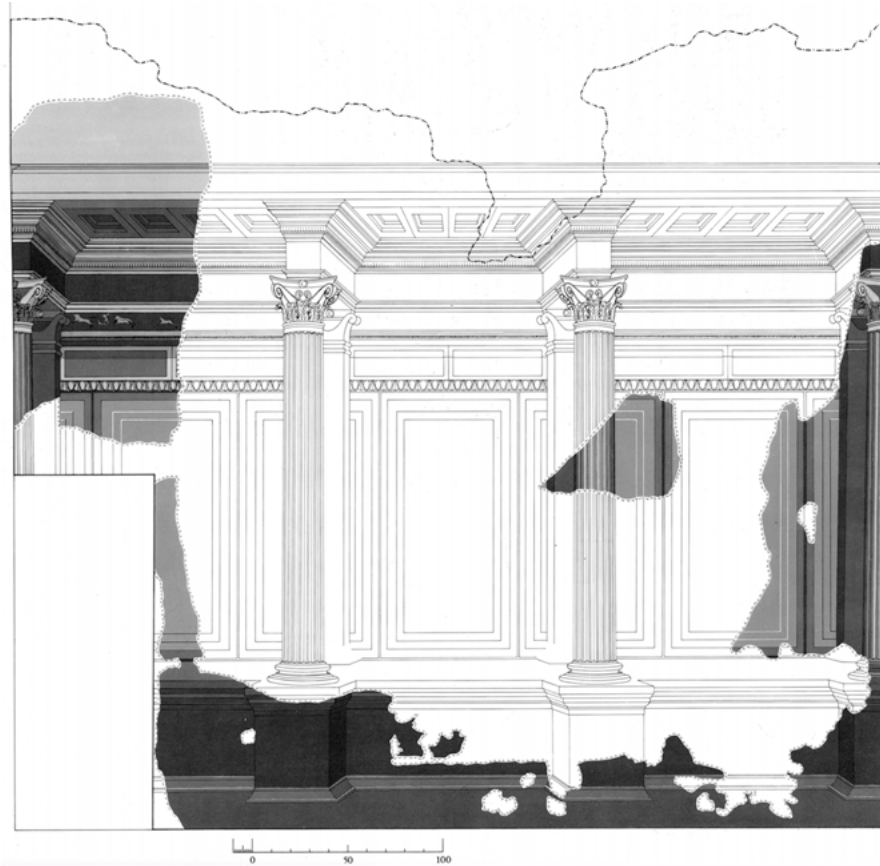
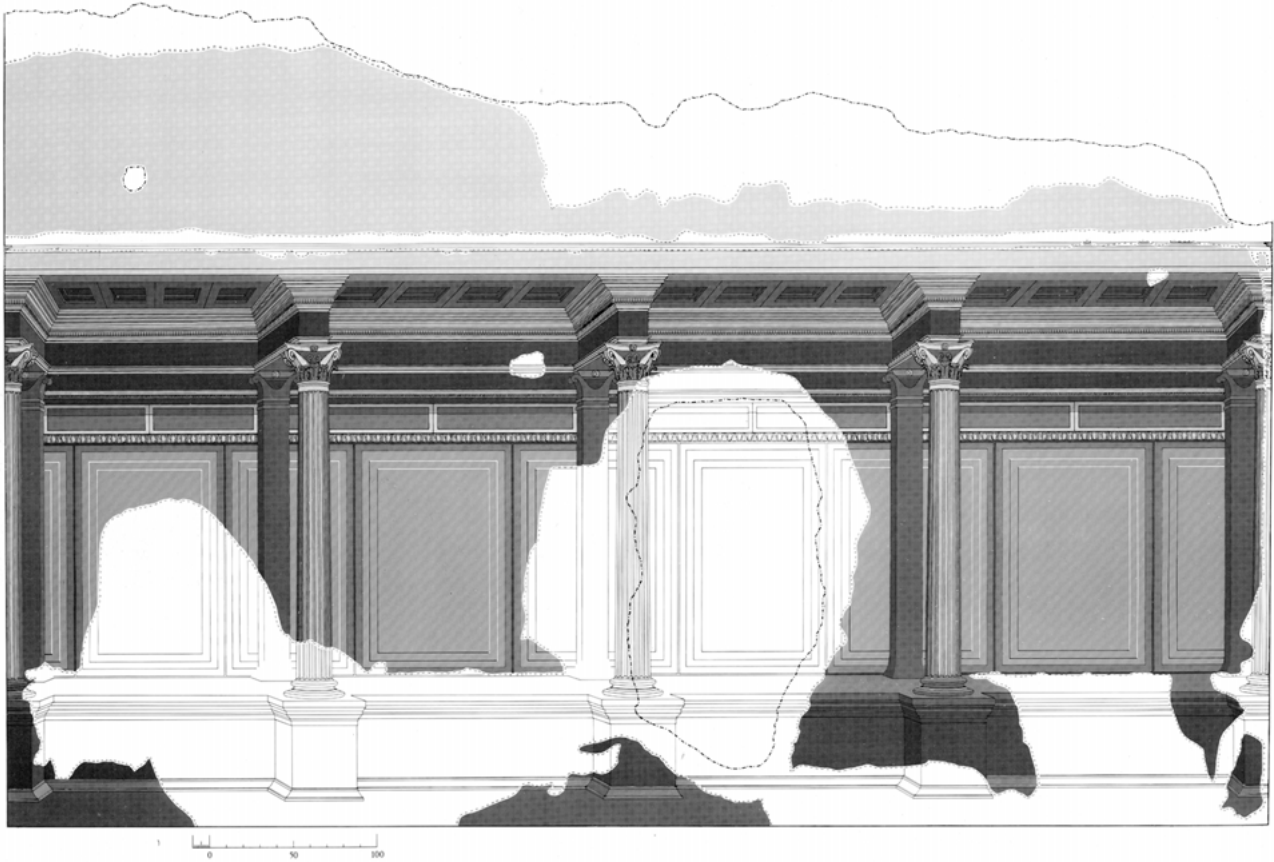


Abb. 183: Casa del Labirinto, Oecus (40), Rekonstruktion der Nordwand (Volker M. Strocka).

Betrachter umfängt, trotz der realen Raumhöhe relativ kleinteilig wirkt (**Abb. 183–184**). An eine hellrote Bodenplatte schließt der relativ hohe, violette Sockel mit auf den Langseiten fünf, auf der Schmalseite theoretisch vier (wegen der eingesetzten Tür tatsächlich drei) vorkröpfenden Postamenten an. Darauf stehen hohe, kannelierte korinthische Säulen, mit denen an der Rückwand violette Pilaster mit Sofakapitellen korrespondieren. Durch diese Staffelung wird eine weitere Differenzierung des Wandaufbaus erreicht. Gemeinsam tragen die Stützen ein vorkröpfendes Gebälk, das hoch über den Köpfen des Betrachters liegt. Hinter den Pilastern läuft die geschlossene, inkrustierte Wand durch. Das Wandzentrum wird dominiert von einer Orthostatenzone mit grün gerahmten, gelben Feldern. Es folgen ein gelber Eierstab, eine grüne Quaderreihe, ein gelber Profilstreifen und ein violett grundierter Fries mit der Darstellung eines Wagenrennens in Weiß¹⁰⁶. Darauf liegt das Gebälk mit gelbem Architrav, violetter Fries und gelbem Stuckgesims. Durch die Höhenentwicklung der Scheinarchitektur und die fehlende Säulenarchitektur im Inneren wirkt der Raum großzügiger als der durch die Ausstattung stark differenzierte Oecus (43). Oecus (40) und (43) machen damit sehr unterschiedliche Rezeptionsangebote.

Das von Oecus (40) über eine Tür mit schwarzem Schwellstein zugängliche, kleine **Cubiculum (41)** erhält sein Licht über ein kleines Fenster in der Ostwand. Das Paviment besteht aus einem monochrom weißen Mosaik mit schwarzer Einfassung, während an der Wand eine einfache, geschlossene Quadermauer gezeigt wird (**Abb. 185**). Der Sockel besitzt, ähnlich wie Cubiculum (44), einen roten und grünen Streifen-Decor, der eine Marmormaserung imitiert. Die Plattenfugen sind in roter Farbe aufgemalt und enden in nach oben gerichteten Pfeilen; an diese sind im oberen Viertel kapitellartige, gemalte Spiralvoluten angesetzt. Die schmalen, hochkant gestellten, ocker-

¹⁰⁶ Mau 1882, 144; die ältere Dokumentation ist diskutiert bei Strocka 1991, 41f.



farbenen Orthostaten sind zinnoberrot eingefasst, es folgen ein Fries in Dunkelocker, der die Gebälkzone akzentuiert, und ein Stuckgesims. Daran schließt sich die Oberzone mit drei Quaderreihen an (Binder dunkelrot; Läufer im Wechsel ockerfarben und grün). Die geringe Raumgröße dürfte ursächlich für den Verzicht auf differenzierte Perspektiven sein. Auch dieses rückwärtige Cubiculum erhielt einen Decor, der es als ‚innen liegend‘ charakterisiert.

Abb. 184: Casa del Labirinto, Oecus (40), Rekonstruktion der Ostwand (Volker M. Strocka).

Mit Oecus (40) und dem angeschlossenen Cubiculum (41) verfügte der Peristylbereich über eine weitere, differenziert nutzbare Raumgruppe. Im Unterschied zur Prunkraumgruppe (42–46) führt der Decor einen deutlicheren Kontrast zwischen Hauptraum (40) und dem sehr einfach gestalteten Cubiculum (41) ein. Doch die Raumdisposition lässt den Schluss zu, dass der Annexraum nicht, wie Strocka meint¹⁰⁷, als „Dienerzimmer“ genutzt wurde. Da er nur vom Festraum aus betreten werden konnte, war er Teil der differenzierten Wohn- und Festarchitektur. Offenheit und Geschlossenheit, Intimität und Repräsentativität, sind in der Casa del Labirinto in neuartiger Weise verhandelt worden.

¹⁰⁷ Strocka 1991, 42; Overbeck – Mau 1884 mit der noch konkreteren Vorstellung, dass sich in den Räumen (44) und (45) Akrobaten auf ihren Auftritt vorbereitet hätten oder Diener mit den aufzutragenden Speisen warteten; kritisch auch Dickmann 1999, 163.



Abb. 185: Casa del Labirinto, Cubiculum (41), Nordostecke mit Rücksprung für Kline.

Triclinium (39) als Raum ‚für sich‘

Das fensterlose Triclinium (39), das sich westlich an Oecus (40) anschließt und in der Achse der Westportikus liegt, ist der einzige Hauptraum der Nordseite, der nicht mit einem Cubiculum verbunden ist¹⁰⁸. Der Raum ist ausgesprochen tief, wirkt dadurch geradezu hallenartig und ist in seinem rückwärtigen Teil relativ dunkel (**Abb. 186**). Dort war man allerdings auch vor Wind und Wetter gut geschützt. Gegenüber dem Peristyl war die Schwelle leicht erhöht. Die dreiflügelige Tür öffnete sich als einzige der Nordseite nach innen – vielleicht ein Indiz, dass Schwelle und Paviment, wie Strocka meint, noch der Ausstattungsphase um 100 v. Chr. angehören¹⁰⁹. Boden-, Wand- und Deckengestaltung stellen eine Differenzierung in einen etwa quadratischen, höheren Vorraum und einen rückwärtigen, etwas niedrigeren, mit einer Halbtonne überwölbten Hauptraum her. Es handelt sich damit um eines der ersten Triclinia, für das eine solche Untergliederung zu beobachten ist¹¹⁰.

Im Vorraum fasst ein breiter Mosaikstreifen ein Opus signinum ein, in das in regelmäßigen Reihen Kreuzblüten mit schwarzem Mittelstein und vier angesetzten weißen Tesserae eingesetzt sind. Den Übergang zum Hauptraum markiert ein ‚Schwell‘-Mosaik mit einem schwarz-weißen

¹⁰⁸ Ursprünglich war es mit dem benachbarten Cubiculum (41) verbunden, die Öffnung wurde jedoch im Zuge der Umgestaltungen 70/60 v. Chr. geschlossen. Strocka 1991, 39–42. 68f. 91 bezeichnet die Öffnung als Durchreiche; sie muss geschlossen worden sein, bevor der Wandputz zweiten Stils aufgebracht wurde, s. auch Dickmann 1999, 163.

¹⁰⁹ Ausführlich Strocka 1991, 99. 102.

¹¹⁰ Anguissola 2010, 205.



Abb. 186: Casa del Labirinto, Triclinium (39).



Abb. 187: Casa del Labirinto, Triclinium (39), Paviment des Klinenbereichs.

Hakenkreuzmäander. Im Hauptraum bildet das Opus signinum mit zu Kreuzblüten gesetzten Tesserae den ‚Rahmentepich‘ für ein quadratisches, mosaiziertes Schachbrett-Emblema (**Abb. 187**). Dieses bildet das visuelle Zentrum für die Aufstellung von drei Klinen¹¹¹.

¹¹¹ Strocka 1991, 98f. weist auf die Altertümlichkeit dieses Paviments hin, da im Haus sonst alle anderen Räume, die eine Ausmalung im zweiten Stil erhalten haben, mit Tessellatmosaiken pavimentiert sind. Er folgert daraus, dass das Paviment aus der Phase des Peristylbaus um 100 v. Chr. stammt und stützt diese Annahme mit stilistischen Parallelen.

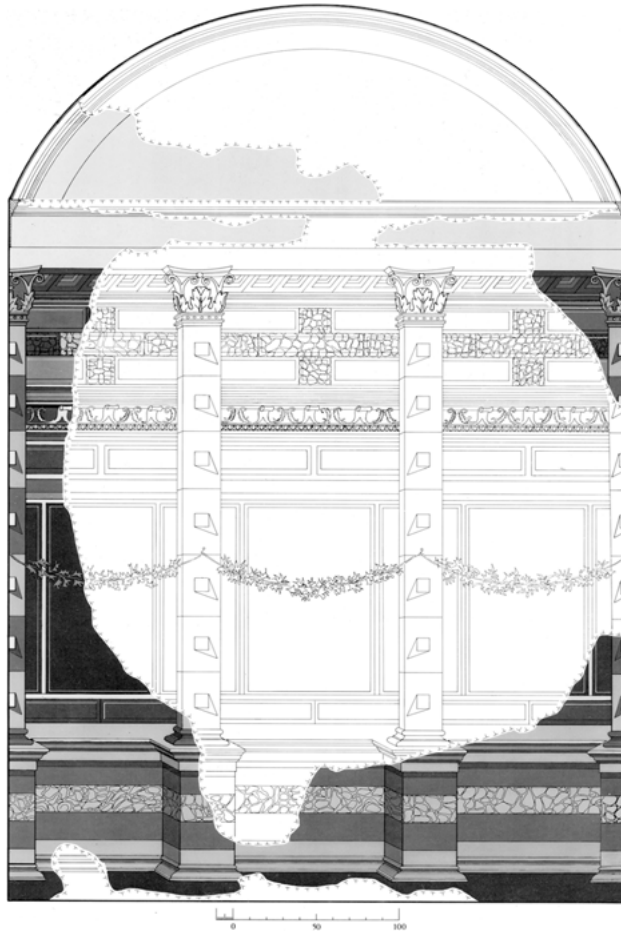
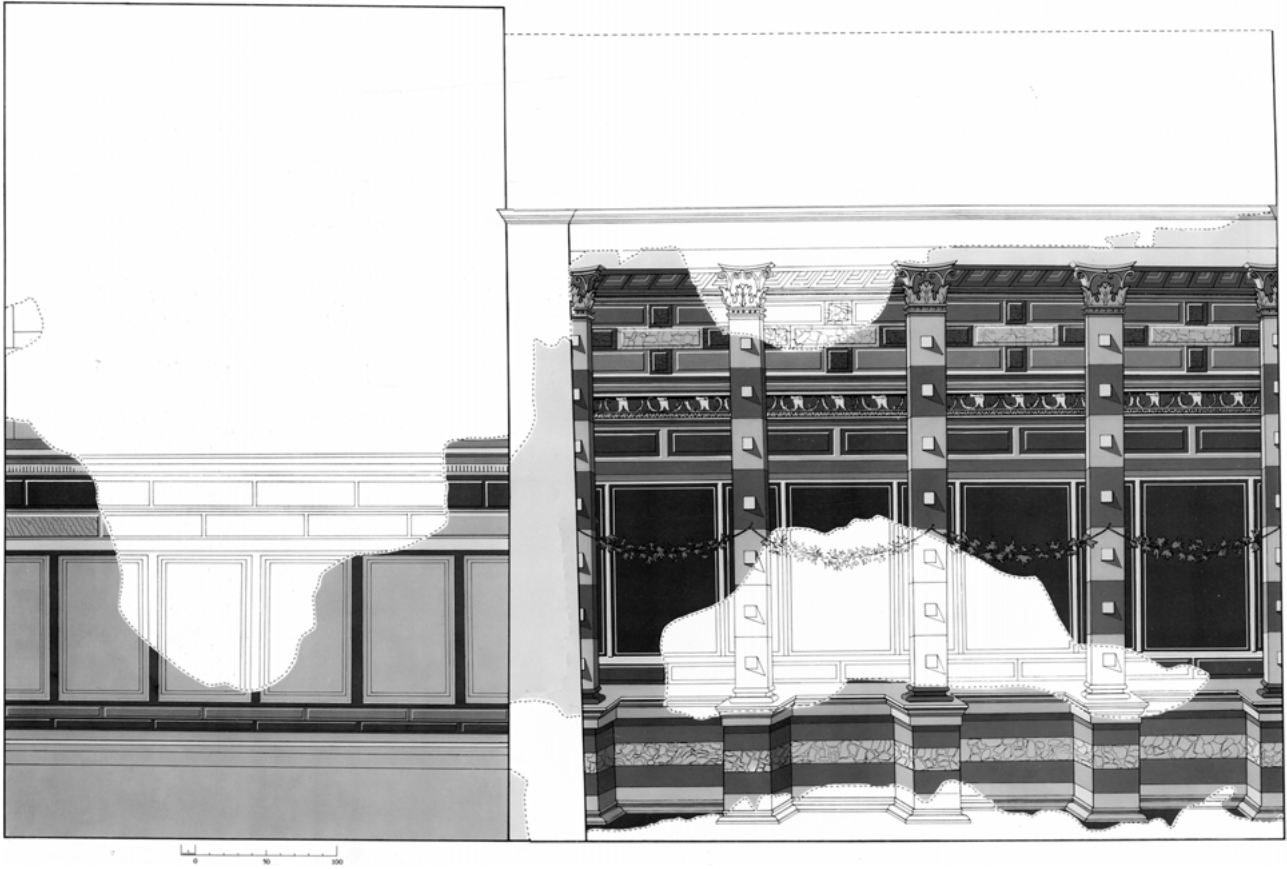


Abb. 188: Casa del Labirinto, Triclinium (39), Rekonstruktion der Nordwand (Volker M. Strocka).

Mit der sehr kleinteiligen Gestaltung des Paviments kontrastiert eine großflächige, regelrecht monumental wirkende Wandgestaltung (**Abb. 188–189**). Vorraum und Klinenbereich sind von zwei miteinander korrespondierenden, mit dem Wandverputz zweiten Stils angelegten Stuckpilastern abgesetzt¹¹². Sie trennen unterschiedliche Wand- und Deckenlösungen (**Abb. 190**). Im Vorraum handelt es sich um einen geschlossenen Wandaufbau mit einem relativ niedrigen, ockerfarbenen, profilierten, nicht verkröpften Sockel, zwei Quaderschichten und Orthostaten. Daran schließen sich ein ockerfarbener Streifen und vermutlich eine Lage von ockermarmorierten und violetten Spiegelquaden¹¹³ an. Im Vorraum wird somit kaum mit perspektivischen Elementen gearbeitet.

¹¹² Strocka 1991, 102 begründet ausführlich, dass es sich hier um einen Putzpilaster zweiten Stils handelt, der auf dem Paviment (das er dem ersten Stil zuweist) steht. Anders Mau 1882, 84.

¹¹³ So Strocka 1991, 41 entgegen Mau 1882, 142.



Im Klingenbereich kommt es zu einer Steigerung der Dimension. Die Wand ist im Unterschied zu Oecus (40) nicht durch ein horizontales Stuckgesims untergliedert, vielmehr reicht die Malerei bis zum Deckenansatz hinauf. Dadurch sind die gemalten Architekturglieder mit einer entsprechend großen Dimension versehen. Das hohe, verkröpfte Podium fällt deutlich höher als die vorauszusetzende Höhe der Klingen aus. Der Betrachter dürfte dadurch den Maßstab der Architektur besonders unmittelbar erfahren haben. Fuß- und Abschlussprofile des Sockels sind ockerfarben, die beiden dazwischenliegenden, nicht untergliederten Farbbänder sind „rot mit violetter Schatten, dann eine Breccie in Hell- und Dunkelocker, zuoberst wieder eine rote Schicht mit violetten Schatten“¹¹⁴. Auf dem Podium stehen hohe korinthische Pfeiler mit grünen Basen, die das Stuckgebälk ‚tragen‘. Optisch hinter den Pfeilern wird eine geschlossene, inkrustierte Quaderwand gezeigt. Auf eine Reihe violetter Quader und ein grünes Band folgt die schwarze Orthostatenzone¹¹⁵, die auf Kopfhöhe des stehenden Betrachters ansetzt. Die Mittelzone greift damit ein Farbschema des ersten Stils auf, der Effekt fällt jedoch ganz anders aus: Indem helle Pfeiler vor den schwarzen Platten stehen, entsteht ein auffälliges Farbspiel. Dabei stehen die Pfeiler jeweils vor einem schmalen Orthostat, breitere Orthostaten füllen die Zwischenfelder. Girlanden, die vor den Pfeilern aufgehängt sind und in die Interkolumnien herabhängen, lockern die Wand formal und farblich weiter auf¹¹⁶. Vor allem aber suggerieren sie, dass sich die Gäste in einem geschmückten Festraum befinden. Auch oberhalb der Orthostaten bleibt die Wand geschlossen. Auf ein weiteres

Abb. 189: Casa del Labirinto, Triclinium (39), Rekonstruktion der Westwand (Volker M. Strocka).

¹¹⁴ So Strocka 1991, 40.

¹¹⁵ Mau 1882, 137.

¹¹⁶ Schon Mau 1882, 139 hatte nur noch die Girlandenenden vor den Pfeilern sehen können.



Abb. 190: Casa del Labirinto, Triclinium (39), Westwand am Übergang von Vorraum zu Hauptraum.

grünes Band und einer Lage violetter Spiegelquader folgen ein erstes Epistyl aus Eierstab, Gesims in Weiß und Ocker sowie ein dunkelvioletter Fries mit gemalten Konsolen und Palmetten. Darüber erzeugen drei Quaderreihen mit Läufern und Bindern ganz in der Tradition des ersten Stils ein attraktives Farbspiel: Violette Binder (unten und oben) und Läufer (Mitte) rahmen den mittig platzierten, gelb-weißlichen Läufer¹¹⁷. Die Wandzone schließt mit dem Architrav ab, auf dem die braune, perspektivisch angegebene Kassettierung sitzt. Dabei wird die Kassette der Rückwand von links gesehen, die Kassette an den Längswänden vom Eingang her. Perspektive wird damit insbesondere in der Sockel- und Gebälkzone erfahrbar.

In Triclinium (39) treten Scheinarchitektur und reale Architektur in ein spannungsvolles Verhältnis. Vor- und Hauptraum werden durch Stuckpilaster voneinander getrennt, ohne dass diese eine tragende Funktion erfüllen, während die Schauarchitekturen mit gemalten Stützen arbeiten. Offenkundig werden bei den fiktiven Ordnungen verschiedene Realitätsgrade unterschieden. Auch die gemalte Scheinarchitektur fügt sich jedoch in den realen Architekturzusammenhang ein, indem sie vorgibt, die Halbtonne zu tragen. Dem Betrachter an der Eingangsschwelle wird im Vorraum keine perspektivische Architektur geboten, erst im Klinkenbereich entfaltet sich eine perspektivisch angelegte Scheinarchitektur. Diese setzt einen Betrachter im zweiten Interkolumnium voraus, der gewissermaßen vor den Klinken stand. Damit dürfte die Scheinarchitektur der Seitenwände auch von den seitlichen Klinken perspektivisch korrekt wahrnehmbar gewesen sein. Das gemalte Konsolengesims und die Kassettendecke sind wiederum auf einen anderen Blickpunkt, weiter links, ausgerichtet. Mit Triclinium (39) besitzt die Casa del Labirinto einen Raum, in dem Architektur, Raumaneignung und Betrachterperspektiven in ganz neuartiger Weise aufeinander bezogen sind.

¹¹⁷ Stročka 1991, 40.

Die Exedrae (37) und (38) auf der Südseite des Peristyls

Während auf der Nordseite des Peristylhofes die eigentlichen Wohnräume liegen, befinden sich auf der Südseite, in der Achse der Portiken, zwei offene Exedrae. **Exedra (37)** im Osten war auf ganzer Front mit einer sich nach außen öffnenden, dreiteiligen Tür verschließbar und erhielt zusätzliches Licht über ein kleines Fenster in der Ostwand. Ihr Mosaik gehört in die Zeit der Umgestaltung um 70/60 v. Chr. (**Abb. 191**). Ein ‚Teppich‘ aus schwarzen Rauten auf weißem Grund wird von einer Abfolge schwarzer und weißer Rahmungen unterschiedlicher Breite eingefasst. Zwar entfalten die Rauten keine Tiefenräumlichkeit, dennoch tragen sie zur Dynamisierung des Bodens bei. Dass der Raum ursprünglich eine Ausmalung im zweiten Stil besaß, lässt sich nur vermuten¹¹⁸.

Exedra (38) öffnet sich auf ganzer Breite auf das Peristyl und besitzt im Süden, Richtung Westatrium, ein großes Fenster. Es handelt sich dadurch um einen sehr hellen, offenen, im Winter auch zugigen Raum. Von dem auf einem Cocciopesto-Unterpaviment verlegten Mosaik, das sich vom Portikuspaviment abgesetzt haben muss, sind sporadische Reste erhalten¹¹⁹. Die Wandmalerei zeigte ursprünglich eine geschlossene Wand ohne vorgesetzte Säulen (Abb. 144)¹²⁰. In der Mittelzone alternierten breite, gelblich marmorierte und schmale, violette Felder sowie breite Felder von unbekannter Farbe. Die breiten Felder besaßen einen violetten, die violetten Felder einen grünen Rand. Darüber schloss sich eine Quaderreihe an, den Abschluss bildete ein dreiteiliges gemaltes Zahnschnittgesims. Diese Gestaltungsform ist insofern aufschlussreich, als man für diesen offenen Raum zwar eine ‚moderne‘ Ausstattung im zweiten Stil gewählt hat. Diese allerdings verzichtet auf die Öffnung der Wand, sodass sich das Atrium (3), die neu gestaltete Exedra (38) und das im ersten Stil bewahrte Peristyl durch geschlossene Wände auszeichneten und als homogenes Raum-Ensemble wirkten.

Zusammenfassung: Das Nordperistyl

Während die beiden Atrien (3) und (27) sowohl funktional, architektonisch als auch hinsichtlich ihres Decors einer relativ traditionellen Ordnung entsprachen, fällt der im ‚Innern‘ des Hauses gelegene Peristylbereich in jeder Hinsicht exzeptionell und innovativ aus¹²¹.

Architektonisch ist das Peristyl durch die Schaffung einer Sequenz von Prunkräumen charakterisiert, die sich hinsichtlich der Größe ihrer Raumöffnung, ihrer Helligkeit, ihres Raumvolumens sowie ihrer Anbindung an andere Räume deutlich voneinander unterscheiden. Erstmals lagen am Peristyl nicht nur große Empfangsräume, sondern mit den Cubicula auch Räume für intimere Zusammenkünfte. Insbesondere die Cubicula (42) und (46) standen mit ihren breiten Raumöffnungen ausgesprochen vielfältigen Nutzungsformen offen, bei Tag wie bei Nacht. Das traditionelle Prinzip der Hierarchisierung von Räumen durch die Differenzierung von Offenheit und Geschlossenheit greift nicht mehr. Die neue soziale Bedeutung, die diesen Cubicula zugewiesen wurde, kommt besonders deutlich in Cubiculum (42) zum Ausdruck, welches das Zentrum der Peristyl-nordseite besetzt. Indem die Cubicula über Türdurchgänge mit den Prunkräumen verbunden

¹¹⁸ Süd- und Ostwand des Raumes wurden infolge eines Erdbebenschadens nach 62 n. Chr. erneuert, der Raum erhielt eine Ausmalung im vierten Stil; s. Strocka 1991, 38.

¹¹⁹ Strocka 1991, 39.

¹²⁰ Die Malerei zweiten Stils ist weitgehend verwittert, Maus Beschreibung und das Korkmodell erlauben jedoch eine Rekonstruktion; Mau 1882, 138. Anders als hier aufgefasst bei Strocka 1991, 39 Abb. 25.

¹²¹ Bragantini 1995, 182 spricht von ‚più interni‘. Im Folgenden zeigt sich aber, dass damit gerade nicht eine Vorstellung von Privatheit korrelierte.



Abb. 191: Casa del Labirinto, Exedra (37), Mosaik-Rautenteppich.

waren, wurden neuartige Nutzungsszenarien möglich. Alltag und Fest, familiäre Nutzung und Außenrepräsentation, wurden aufeinander bezogen, Gästegruppen ließen sich in neuartiger Weise organisieren und hierarchisieren¹²². Für eine solche Nutzungsstruktur lässt sich schwerlich von einem ‚öffentlicheren‘ Atrium und einem ‚privateren‘ Peristyl sprechen. Das schon architektonisch differenzierte Erscheinungsbild der Aufenthaltsräume wurde durch den Einsatz von Decor noch einmal stärker variiert. Die Wahl von aufwendigen Ausstattungsformen orientierte sich an der Aufenthaltsqualität eines Raumes – und diese ergibt sich auch aus seiner Helligkeit und dem Ausblick, den er bot.

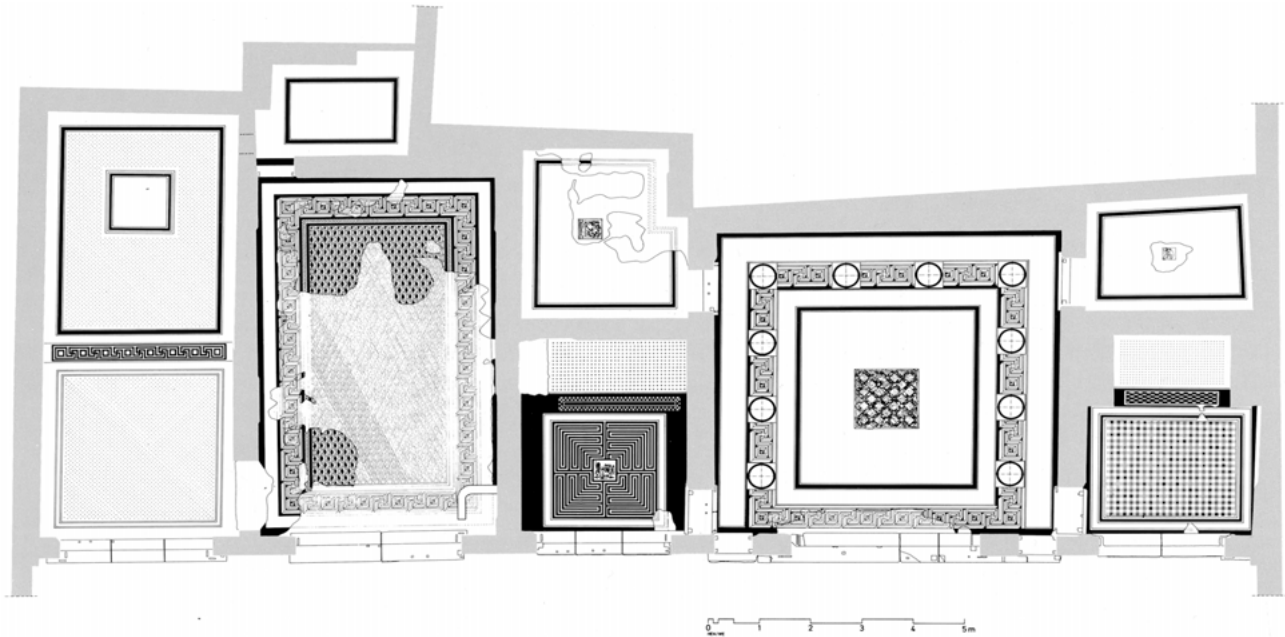
1.2 Die ästhetische Ordnung des Hauses

Die ästhetische Ordnung erschließt sich einem mobilen Betrachter nach und nach, einem Bewohner des Hauses war sie durch die wiederkehrende Benutzung vertraut. Die visuellen Differenzierungen sollen zunächst für Pavimente und Wandmalerei charakterisiert werden, bevor die Konsequenzen für einen mobilen und einen statischen Betrachter in den Blick kommen.

Die Strukturierung des Hauses durch Pavimente

Die gezielte Strukturierung von Räumen über ihre Pavimentierung lässt sich insbesondere am geschlossenen Ausstattungszusammenhang am Peristyl beobachten. Mit Ausnahme von Triclinium (39), das sein älteres Opus signinum behielt, wurden alle Räume mit einem weißen Tessellat als

¹²² Bragantini 2010, 282.



„Grundmosaik“ pavimentiert (**Abb. 192**). Außer in Cubiculum (41) wurde dieses in allen Räumen aufgewertet: in den Räumen (42), (44) und (46) durch ein zentrales figürliches Opus vermiculatum, in Oecus (40) durch einen polychromen Rautenteppich, in Exedra (37) durch einen bichromen Rautenteppich und in Cubiculum (46) durch einen bichromen Würfelteppich. Die Wahl des Pavimenttypus war, wie sich im Folgenden zeigt, durch drei konkurrierende Aspekte bestimmt: die ästhetische Adäquatheit für den jeweiligen Decor-Raum, die adäquate Inszenierung von Raumwertigkeiten und, damit konfligierend, die Schaffung atmosphärischer Alternativen.

So wurden die architektonisch ähnlichen Cubicula (42) und (46) mit unterschiedlichen Emblemata ausgestattet – das westliche Cubiculum (42) mit dem polychromen Theseus-Emblema, das östliche Cubiculum (46) mit einem prima vista einfacheren, bichromen, aus ornamentierten Quadraten bestehenden Mosaik. Das Theseus-Mosaik mit seiner prominenten Labyrinth-Rahmung trat in Konkurrenz zur Wand, während das einfach zu überblickende bichrome Mosaik die Wand stärker zur Geltung kommen ließ. Architektonisch ähnliche Räume erhielten folglich eine unterschiedliche Wand- und Bodenausstattung, die jeweils spezifische Effekte erzielte.

Bei den großen Prunkräumen hing die Wahl des Paviments maßgeblich von der Raumform ab. Im korinthischen Oecus mit seinem annähernd quadratischen Zuschnitt besetzte wohl schon ursprünglich ein quadratisches Emblema die Raummitte, das die Raumproportionen akzentuierte. Im langgestreckten Oecus (40) und in der gelängten Exedra (37) machen die Rautenmuster die Tiefenerstreckung des Raumes erfahrbar. Im besonders tiefen Triclinium (39) schließlich hat man sich für eine Gliederung in Vorraum und Klinenbereich entschieden. Dieser Bezug des Pavimenttypus auf die Raumform impliziert, dass auf die Schaffung von raumübergreifenden Paviment-Ensembles verzichtet wurde. Dies gilt auch für Räume, die in Achsbeziehungen zueinander stehen oder nebeneinander liegen. Exedra (37) und Cubiculum (46) in der Ostportikus sowie Exedra (38) und Triclinium (39) in der Westportikus fallen sowohl architektonisch als auch in ihrer Ausstattung ganz unterschiedlich aus. Während Exedra (37) ein schwarz-weißes Rautenmosaik mit schwarzer Rahmung besitzt, ist im Vorraum von Cubiculum (46) ein bichromes Rastermosaik verlegt. Triclinium (39) behielt sein älteres Opus signinum mit zentralem Emblema, während der benachbarte

Abb. 192: Casa del Labirinto, Pavimentausstattung der Räume auf der Nordseite des Peristyls.

Oecus (40) eine polychrome Mäanderschwelle und ein polychromes Rautenmosaik erhielt¹²³. Eine Ausnahme machen allein die Alae (31; 32), die ganz auf Ostatrium (27) geöffnet und dadurch auch in der Wahrnehmung unmittelbar aufeinander bezogen waren. Damit zeigt sich, dass das Interesse nicht einem abstrakten, übergreifenden, visuell jedoch gar nicht nachvollziehbaren Ausstattungsprogramm galt, sondern einer auf den Innenraum bezogenen Gestaltungsidee.

Die Strukturierung des Hauses durch Wandmalerei

Das auf Variatio angelegte Decor-Konzept gewinnt an Komplexität, wenn man das Wechselspiel der Pavimente mit der Wandgestaltung berücksichtigt. Für das Erscheinungsbild prägend ist der Umstand, dass man in gleich mehreren Hausbereichen den ersten Stil beibehalten hat. Dies gilt für das östliche Atrium (27) mit Tablinum (33) und Alae (31; 32), für den Peristylhof (36) sowie für einzelne verschließbare Wohnräume. Im Ostatrium mit seinen Prunkräumen, im Peristyl und in Cubiculum (24) mag der erste Stil den Bewohnern und Gästen das Alter des Hauses vermittelt und die lange Tradition der Familie angezeigt haben¹²⁴. Im kleinen, einfach ausgestatteten und zudem unregelmäßig geschnittenen Raum (25) könnte man aus Kostengründen auf eine Neuausstattung verzichtet haben. Dies ist insbesondere für Korridor (34), Treppenraum (8) sowie das hier nicht weiter besprochene Cubiculum (14) im Servicetrakt plausibel. Hinter der Beibehaltung des ersten Stils dürften damit verschiedene ästhetische, ideologische und pragmatische Motivationen gestanden haben.

Infolge der Umgestaltungen hatten in der Casa del Labirinto mehrere Räume eine Neuausmalung im zweiten Stil erhalten. Dies gilt für die Fauces (23) und Triclinium (26) am Ostatrium, weiterhin für das Westatrium (3) mit den Fauces (1), Ala (7), Korridor (4) und Triclinium (5), für Korridor (48) und Cubiculum (29), welche die Atrien verbanden, vor allem aber für die Räume am Peristyl. Die stark diversifizierte Wandmalerei verlieh jedem Raum ein singuläres Erscheinungsbild. Um die Modi der visuellen Differenzierung – und ggf. Hierarchisierung – greifbar zu machen, ist es notwendig, die Unterschiede zu systematisieren.

Traditionellerweise untergliedert die Forschung die Wandmalerei in Bezug auf den **Komplexitätsgrad der vorgeführten Architektur**. Strocka unterscheidet, ausgehend von den Wandbildern der Casa del Labirinto, vier Schemata¹²⁵:

- 1) Einfache geschlossene Wände¹²⁶. Sie weisen eine Felderdekoration auf, bei etwas aufwendigeren Ausführungen können Eckpilaster hinzutreten¹²⁷. Diese einfachste Kategorie wird von Ernst Heinrich¹²⁸ weiter untergliedert. Er unterscheidet drei Gruppen: a) Wände mit Marmorinkrustation, d. h. mit imitiertem Quadermauerwerk (mit und ohne Stützen – d. h. bei Heinrich ist hier auch Schema 2 inkludiert); b) zweizonige Wände – mit meist gelbem Sockel und einer Oberzone, die durch schwarze Linien in Orthostaten und Lisenen gegliedert sein kann; c) linearschematische Wände mit einfarbigem Grund, auf den das Wandschema des zweiten Stils (Sockel, Orthostaten, Quaderreihen) in schwarzen und roten Linien aufgemalt ist.
- 2) Geschlossene Wände hinter Stützen, die ein verkröpftes Gebälk tragen.
- 3) Geöffnete Wände: Durchblick über eine Scherwand.
- 4) Geöffnete Wände: Fassadengliederung mit zentralem Durchblick.

¹²³ Anders Strocka 1991, 105 ohne Argument.

¹²⁴ So Dickmann 1999, 252f.

¹²⁵ Strocka 1991, 116–119; aufgegriffen bei Tybout 1993, 38; Bragantini 1995, 180f.

¹²⁶ So bereits Mau 1902, 184f.

¹²⁷ Strocka 1975, bes. 103 hatte diese Gestaltungsform schon im zweiten Stil mit Nebenzimmern in Verbindung gebracht. In der Monographie zur Casa del Labirinto (Strocka 1991) wird diese Auffassung stärker differenziert.

¹²⁸ Kurze Charakterisierung bei Heinrich 2002, 13.

Die Wände, die den Schemata (2–4) folgen, sind durch Säulen vertikal organisiert und strengen Symmetriebildungen verpflichtet¹²⁹. Die Vertikalgliederung erlaubt erstmals eine axialsymmetrische Ordnung und damit auch eine systematische Betonung der Wandmitte¹³⁰. Sich gegenüberliegende Wandseiten sind üblicherweise als Pendants konzipiert. Die Schemata (2–4) verbindet weiterhin, dass sie auf eine „perspektivische Erweiterung des Raumes“¹³¹ zielen. Sie unterscheiden sich allerdings hinsichtlich der Öffnung der Wand und damit auch hinsichtlich der Perspektive, mit der sie arbeiten¹³².

Am Westatrium (3) und in den angrenzenden Korridoren (1; 4) wurde das einfachste Schema mit geschlossener Wand und Felder-Decor gewählt. In Triclinium (5) und Ala (7) treten Stützenstellungen (Schema 2) hinzu. Am Peristyl kam der einfachste Decor für die Exedra (37), für die Cubicula (41) und (44) sowie für den Vorraum von Triclinium (39) zum Einsatz. Schema 2 mit vor die Wand gesetzten Stützen findet sich im Klinenbereich von Triclinium (39), in Oecus (40) sowie im rückwärtigen Cubiculum (45)¹³³. Anders als in Triclinium (5) und Ala (7) treten in diesen drei Räumen jedoch auch figürliche Motive hinzu. Im Vorraum von Cubiculum (46) öffnet sich die Wand (Schema 3). Über eine Scherwand hinweg blickt man auf eine Portikusarchitektur, im Alkoven ruht der Wandaufbau auf einer spektakulären Brückenkonstruktion. Eine komplexe Fassadengliederung mit perspektivischer Architektur und einem axialen Durchblick weisen allein der Vorraum von Cubiculum (42) sowie der korinthische Oecus (43) auf¹³⁴. Aus dieser Verwendung der Schemata wird man weder schließen, dass der einfache Felder-Decor auf ‚Nebenzimmer‘ beschränkt blieb – wurde dieser Decor doch auch für das Atrium gewählt¹³⁵ –, noch wird man die illusionistische Wandöffnung als Eigenart kleiner Cubicula begreifen¹³⁶ – sie findet sich auch im prunkvollen Oecus (43). Mit Blick auf die komplexe Verschränkung von Privatheit und Öffentlichkeit lässt sich auch nicht davon sprechen, dass sie auf den ‚privaten‘ Teil des Hauses beschränkt seien¹³⁷.

Vor allem aber greift eine Klassifizierung der Wände allein anhand des Grades der Wandöffnung zu kurz¹³⁸. Deshalb soll im Folgenden auch die Verwendung von Einzelmotiven Berücksichtigung finden. Wenn **Stützen** dargestellt werden, können diese einfach oder auch gedoppelt auftreten. In Triclinium (5) und Ala (7) am Westatrium sind es einfache Säulen, die (nur in der Ala erhalten) ein vorkragendes Gebälk tragen. Eng verwandt ist der Wandaufbau im Klinenbereich von Triclinium (39) (Schema 2), während in Oecus (40), demselben Schema zugehörig, auf den vorkröpfenden Postamenten korinthische Vollsäulen stehen, die an der Wand zusätzlich mit Pilastern korrespondieren. Dadurch wird nicht nur eine gesteigerte Perspektivwirkung erreicht, sondern auch der Architekturluxus gesteigert. Bei den komplexeren Schemata 3 und 4 ergeben sich durch die verschiedenen Ebenen vielfach gestaffelte Säulenstellungen. Ein Höhepunkt ist im Oecus (43) mit der Staffelung von realen und gemalten Säulen erreicht.

¹²⁹ s. Borbein 1975, 61.

¹³⁰ Watts 1987, 262.

¹³¹ Mau 1882, 148.

¹³² Zum Folgenden, s. Strocka 1991, 116–119; ihm folgend Tybout 1993, 38f.

¹³³ Anders Strocka 1991, 50, der die Zone über dem Gesims als Ausblick deutet und Cubiculum (45) als Schema 3 auffasst, s. o. S. 256.

¹³⁴ Zu dieser Differenzierung der Schemata in der Casa del Labirinto, s. Tybout 1993, 40.

¹³⁵ So noch Strocka 1975; kritisiert bei Allroggen-Bedel 1993, 145, die auf die „weniger entwickelten‘ Malereien“ im Atrium der Villa dei Misteri verweist (bei dieser Klassifizierung allerdings Waffenfries und Nilandschaften unberücksichtigt lässt).

¹³⁶ So etwa Fittschen 1976, 543.

¹³⁷ So Allroggen-Bedel 1993, 145 mit Verweis auf die mythologischen Friese in der Mysterienvilla und der Villa von Boscoreale, die sich „in zwar repräsentativen, von ihrer Lage jedoch weniger ‚öffentlichen‘ und nur geladenen Gästen zugänglichen Räumen“ befänden.

¹³⁸ So auch Heinrich 2002, der auf der Basis aller im zweiten Stil ausgemalten Häuser beobachtet, dass es keine Korrelation von Decorationsschema und Raumfunktion gibt. Gleichzeitig postuliert er aber, dass sich der „Aufwand“ der Räume an ihrer Funktion orientiere (z. B. 66f.). Er bleibt aber eine stringente Definition schuldig, worin sich dieser Aufwand zeige.

Eine weitere Differenzierung von Räumen und Architekturbildern ergibt sich aus dem visuell inszenierten **Decor- und Materialluxus**¹³⁹. Betrachten wir dazu drei im Schema 2 decorierte Räume. Ala (7) wie auch Oecus (40) verfügen über einfache, kannelierte ionische Säulen, während die Pilaster in Triclinium (39) mit Buckelquaden ornamentiert sind. Über die Materialität der Stützen kann damit unterschiedlicher Aufwand angezeigt werden. Besonders deutlich wird dies im korinthischen Oecus (43) (Schema 4), dessen Stützensysteme in sich differenziert werden. Die recht schlichten, ockerfarbenen Eckpfeiler sind mit einer polychromen Maserung versehen. Größerer Aufwand wird für die kleinteiligen Ordnungen getrieben, die zur verkörpften Architektur gehören. Die Säulen, die im Zentrum von West- und Ostwand den gesprengten Giebel tragen, besitzen alternierend einen Decor aus Buckelquaden und ornamentierten Rauten, ihre Kapitellzone ist mit Eroten geschmückt. Die korinthischen Säulen der Tholoi sind von Blättern umrankt. Auf der Nordwand wird dieser Decor für die zentralen Säulen der zweiten Ebene gewählt, die hier zusätzlich durch Figuralkapitelle herausgehoben sind. Die im Hintergrund angegebene Architektur – auf West- und Ostwand die Portikus, auf der Nordwand die ionischen Säulen, die Gefäße tragen – ist schlicht gehalten und entbehrt jeder Ornamentierung.

Schließlich manifestiert sich Aufwand in der Darstellung **figürlicher Elemente**. Besonders häufig treten sie als Architektuornament auf, d.h. als architektonische Frieze oder figürliche Kapitelle. Ihr Einsatz nimmt tendenziell mit dem Aufwand der gemalten Architektur zu, doch sie erlauben auch eine weitere Differenzierung der Schemata. Im westlichen Atrium (3) und seinen angrenzenden Räumen – Gang (4), Triclinium (5) und Ala (7) – fehlen figürliche Elemente ganz. Die beiden großen, am Peristyl gelegenen Aufenthaltsräume (39) und (40), beide im Schema 2 decoriert, unterscheiden sich im Umgang mit Figürlichkeit. In Triclinium (39) ist an den Pilastern eine schmückende Girlande aufgehängt, Figürlichkeit ist auf ein Minimum reduziert. In Oecus (40) hingegen wird in der Frieszone ein Wagenrennen auf rotem Grund gezeigt. Auch in Cubiculum (45), ebenfalls dem Schema 2 verpflichtet, verzichtete man – von vor der Wand aufgehängten Girlanden abgesehen – auf figürliche Elemente.

In Räumen, die den Schemata 3 und 4 folgen, sind figürliche Elemente relativ häufig. Dies gilt zuvorderst für den korinthischen Oecus (43), der mit den verschiedensten Dingwelten angereichert wird. Auch hier findet sich figürlicher Architekturschmuck, es treten jedoch zahlreiche ‚gegenständliche‘ Ausstattungsobjekte hinzu. Diese mit großer Detailfreude wiedergegebenen, unbelebten Elemente, die Burkard Wesenberg als ‚integrierte Stilleben‘ anspricht, verstärken die „Kontinuität von Bildraum und Realraum“¹⁴⁰. Da der Begriff mit modernen Vorstellungen beladen ist¹⁴¹, wäre prägnanter von Objektwelten zu sprechen, die auf verschiedene kulturelle Sphären verweisen und häufig mit *luxuria* konnotiert sind. Es handelt sich um große Gefäße, die ihrerseits zu Bildträgern werden, weiterhin um Masken, aufgehängte tote (?) Vögel sowie Schilde, welche die Tholoi schmücken¹⁴². Die Architektur wird nicht zuletzt von lebendigen Tieren bevölkert – Wildschweine, die am Altar lagern, und Vögel. Nicht nur der Prunkoecus, sondern auch kleinere Cubicula können durch den ikonographischen Verweis auf verschiedene Dingwelten aufgewertet werden. So erhält Cubiculum (46) durch seine Pinakes eine geradezu spektakuläre, witzige Note.

Mit Blick auf die Wandgestaltung ergibt sich, dass zwar über die Architekturgestaltung eine besonders augenfällige Charakterisierung der Wand möglich wird. Die Art und Zahl der Stützen-

¹³⁹ Zur Marmorimitation der Wandmalereien zweiten Stils in der Casa del Labirinto – Liefvoort 2012, 193f.; zu Materialluxus als Darstellungskategorie Fittschen 1976, 550f.

¹⁴⁰ Wesenberg 1993, 160f.; dort auch eine ausführliche Erörterung der literarischen Quellen für Stilleben; zu den Objektwelten, die in den Architekturbildern auftreten, auch Leach 2004, 78f.; Jones 2019, 5 spricht von „virtual collections“. Kritisch Schmaltz 1989, 227f., der auf logische Brüche aufmerksam macht; s. dazu unten S. 292.

¹⁴¹ Squire 2017 mit einer Kritik am Konzept des Stillebens. Er konzentriert sich in seiner Besprechung jedoch – nicht ganz konsequent – allein auf jene Objektwelten, die der modernen Kategorie des Stillebens entsprechen würden (etwa S. 214f. mit Blick auf Oplontis Fruchtkörbe).

¹⁴² Wesenberg 1993.

stellungen, der entfaltete Materialluxus und der Umgang mit figürlichen Elementen vermögen jedoch eine weitergehende Differenzierung einzuführen. Diese feinsinnig differenzierten Decor-Räume lassen sich im Folgenden auf bestimmte Wahrnehmungszusammenhänge hin befragen.

Der mobile Betrachter

Einem mobilen Betrachter erschlossen sich Gestaltungsunterschiede und -ähnlichkeiten zunächst beim Abschreiten der verschiedenen **Hofbereiche**. Ost- und Westatrium erzeugten durch ihre verschiedenartige architektonische Organisation einen unterschiedlichen Raumeindruck. In Ostatrium (27) trugen die regelhaft platzierten Türrdurchgänge zu einer Rhythmisierung bei, während Westatrium (3) asymmetrisch angelegt war. In beiden Fällen trug der Decor allerdings zu einer Homogenisierung bei. Im Ostatrium handelt es sich um den alten ersten Stil, während das Westatrium im zweiten Stil neu ausgestattet wurde. Die gemalten Quader hatten sich hier allerdings an die unregelmäßig proportionierten ‚Restflächen‘ anzupassen. In beiden Höfen sind die Haupträume durch ihre Gestaltung herausgehoben. Am Ostatrium hat Tablinum (33), das in der zentralen Hofachse liegt, mit seinem Mosaikemblema ein figürliches Ausstattungselement erhalten, am Westatrium ist Ala (7) durch die Säulen, die vor die Wand treten, als Prunkraum charakterisiert.

Der Peristylbereich blieb durch seine vier umlaufenden Portiken, deren Säulen auf den Langseiten mit Pilastern korrespondieren, einem homogenen Erscheinungsbild verpflichtet. Neu ist der Umstand, dass die am Peristyl platzierten Räume in unterschiedliche, auch konkurrierende Symmetriebeziehungen eingebunden wurden. Diese Raumordnung ist nicht auf den in das Haus Eintretenden ausgerichtet – von Tablinum (33) und Exedra (38) blickt man dezentral in den Hof –, sondern auf die Nutzer des Peristyls. Verschiedene reizvolle Durchblicke werden somit sukzessive – in der Bewegung – erfahrbar. Symmetrie und Asymmetrie stehen im Dienst eines sich bewegenden Akteurs. Wenn man im Peristylhof und in den Atrien auf geschlossene Wände (des ersten oder des ‚einfachen‘ zweiten Stils) setzte, so bedienten diese eine mobile Wahrnehmung. Komplexe perspektivische Architekturbilder würden den Raumeindruck hier eher stören.

In den **Aufenthaltsräumen** kam ein großes Spektrum an unterschiedlichen Decor-Formen zum Einsatz. Die Diversität erschloss sich einem mobilen Betrachter, der nach und nach in die Räume blickte, aber auch einem Nutzer, der die Räume des Hauses kannte. Der korinthische Oecus erweist sich aufgrund einer Kumulation aufwendiger Ausstattungselemente als prunkvollster Raum des Hauses – und zwar hinsichtlich der schieren Raumgröße, der Ausstattung mit vollplastischen Säulen, der Komplexität der gemalten Architektur, der Materialität der gemalten Architekturglieder, hinsichtlich der in die Architektur-Komposition eingefügten Dingwelten und vermutlich auch aufgrund der ursprünglichen Pavimentlösung. Reale und gemalte Säulen stehen optisch miteinander in Beziehung, das Mäandermosaik akzentuiert die Säulenstellung.

Dem Oecus nachgeordnet sind die beiden flankierenden Cubicula (42) und (46), in denen Prunk mit unterschiedlichen, jeweils spektakulären Mitteln erzeugt wird. Cubiculum (42)¹⁴³ ist durch seine Platzierung in der Hausachse architektonisch herausgehoben, es gewährt einen Ausblick in die zentrale Achse des Peristyls. Mit einer spektakulären Wandgestaltung – Seekentauren, die das Dach tragen – geht das figürliche Theseus-Emblema mit semantisch aufgeladener Labyrinth-Rahmung zusammen. Cubiculum (46) ist als Pendant zu Cubiculum (42) angelegt, bietet jedoch keinen Ausblick in den Garten, sondern in den östlichen Peristylflügel. Mit der Brücke, die in der Sockelzone des Alkovens einen Fluss überspannt, und der Pinax-Galerie der Mittelzone ist auch hier eine

¹⁴³ Anders Zappeiropoulou 2006, 151, die sich allein auf die Wandmalerei und die von Strocca entwickelten Kriterien stützt und auf dieser Grundlage Cubiculum (46) als „vornehmer“ bezeichnet.

spektakuläre Form der Wandgestaltung gewählt¹⁴⁴. Der unfigürliche Mosaikteppich am Boden tritt mit dieser Bilddichte nicht in Konkurrenz.

In den beiden rückwärtigen Cubicula (44; 45), die keinen Blick ins Grüne erlauben, wird auf illusionistische Durchblicke verzichtet und stattdessen eine geschlossene Wand präsentiert – besonders einfach (Schema 1) in Cubiculum (44), aufwendiger (Schema 2) in Cubiculum (45). Die Cubicula ‚erscheinen‘ dadurch als geschlossene und innen liegende Räume. Damit ging ein semantisch dichtes, unterhaltendes Bodenemblem zusammen – in Cubiculum (44) mit der Darstellung eines Hahnenkampfes, in Cubiculum (45) mit Taubendarstellung.

In den beiden auf das Peristyl geöffneten Prunkräumen (39) und (40) setzte man auf die Gestaltung der Raumvolumina. Dabei reagieren der Wandaufbau und die Pavimente auf den jeweils unterschiedlichen Raumschnitt. Dies bedeutet insbesondere, dass die Wand in diesen beiden Räumen geschlossen bleibt.

Der statische Betrachter

Die unterschiedlichen Raumqualitäten erschließen sich insbesondere einem statischen Betrachter, der sich in den **Aufenthaltsräumen** befindet. Ihr Decor nimmt auf prototypische Nutzungssituationen, den räumlichen Zuschnitt und auf verschiedene, besonders privilegierte Betrachterhaltungen Bezug.

Prototypische Formen der Raumnutzung, insbesondere die Aufstellung von Klinken, können wie schon zuvor durch Wand-, Boden- und Deckengestaltung angezeigt werden. Diese Strategie kam nicht mehr nur in Cubicula, sondern mit Raum (39) auch in einem Triclinium zum Einsatz. Im korinthischen Oecus (43) wird eine andersartige Untergliederung vorgenommen: Die vor die Wand gestellten Säulen erzeugen ein umlaufendes Seitenschiff, das den zentralen Raumbereich nicht nur verkleinert, sondern ihm eine aufwendige Rahmung verleiht.

Decor kann jedoch auch konkret auf die **Raummaße und Raumvolumina** zugeschnitten sein, um bestimmte Wirkungen zu erzielen. Im gelängten und deshalb untergliederten Triclinium (39) reicht der Wand-Decor bis an den Gewölbeansatz hinauf und schafft im Klinkenbereich eine prominente Vertikalgliederung. Im benachbarten, deutlich breiteren Oecus (40) macht der Boden die Tiefenentwicklung des Raumes erlebbar, während an der Wand eine horizontale Gliederung eingeführt wird. In den unterschiedlich proportionierten Räumen werden Boden- und Wand-Decor eingesetzt, um ihnen eine ‚stimmige‘ Gesamterscheinung zu verleihen. Vertikale und horizontale Elemente modellieren in jeweils unterschiedlicher Weise die Tiefen- und Höherer Streckung der Räume. Der Decor rechnet in seiner Bezugnahme auf den Raumschnitt mit bestimmten Effekten auf den Betrachter.

Noch weiter geht diese Betrachterorientierung darin, dass der Decor **auf konkrete Perspektiven hin** kalkuliert ist. Die Eingangsperspektive wird durch mittige Emblemata, durch symmetrisch angelegte Wandmalerei im Vorraum, vor allem aber durch eine besonders aufwendige Gestaltung der Raumrückwand betont. All diese Merkmale weist der korinthische Oecus (43) auf. Eine zweite privilegierte Blicksituation stellt der Bereich unmittelbar vor der Kline dar. Auf diesen Standpunkt hin ist in Triclinium (39) die Scheinarchitektur des Hauptraums konzipiert, während man in Cubiculum (46) die Pinakes von hier aus in Nabsicht betrachten kann. Besonders gestaltet ist der Blick, der sich von der rückwärtigen Kline, bzw. in den Oeci und Triclinia auch von den seitlichen Klinken, ergibt. Im korinthischen Oecus reagiert die leicht asymmetrische Gestaltung der Seitenwände auf solche Blickoptionen, im Cubiculum (42) mag der axiale Blick in das Peristyl zu einer dezentralen Aufstellung der Kline Anlass gegeben haben. In den Cubicula (42) und (46) schließlich ergibt sich von der rückwärtigen Kline eine zunehmende ‚Weitung‘ des Blicks – vom kleinen,

¹⁴⁴ Anders etwa Pesando 2006, 91, der Cubiculum (46) als schlicht charakterisiert.

intimen Alkoven über den weiteren Vorraum mit seiner perspektivischen Wandöffnung hinaus ins Grüne des Peristyls.

Mit der Rücksicht auf spezifische Raumkonstellationen und Betrachterhaltungen wird es schließlich möglich, in den Aufenthaltsräumen unterschiedliche **Raumatmosphären** zu erzeugen. Diese werden letztlich erst bei einem längeren Aufenthalt in den Räumen erfahrbar. Maßgeblichen Einfluss auf die Raumwirkungen haben die Raumöffnungen und mit ihnen die Licht- und Luftverhältnisse. Der Decor ‚reagiert‘ auf diese Situation auch semantisch. Die Räume am Atrium und die rückwärtigen Cubicula am Peristyl werden als ‚Innenräume‘ konzipiert und mit einem geschlossenen Wandaufbau versehen, der freilich verschieden komplex ausfallen kann. Während Cubiculum (45) vor die Wand gesetzte Säulen und ein Emblema besitzt, fällt die Ausstattung von Cubiculum (41) besonders schlicht aus.

Es sind indes nur der korinthische Oecus (43) und die angrenzenden Cubicula (42) und (46), die mit großen Raumöffnungen versehen sind, in denen sich die Wand auch imaginär öffnet. Dieser Logik entspricht, dass die Scheinarchitektur von einem imaginären Licht erhellt wird, das dem realen Lichteinfall entspricht und den Lichteffekt dadurch optisch verstärkt. Der Kontrast zwischen real hellen und weit geöffneten Räumen einerseits und dunklen, geschlossenen Räumen andererseits wird durch den Decor noch einmal intensiviert.

Zusammenfassend zeigt sich, dass decorative Einzelformen zweiten Stils in Abhängigkeit von verschiedenen, auch miteinander konkurrierenden Parametern gewählt werden: a) in Bezug auf die Raumhierarchie, die sich durch die sozial codierte Nutzung des Raumes ergibt; b) in Bezug auf bestimmte Betrachterhaltungen; c) in Abhängigkeit von der Raumdimension und Raumbeleuchtung; d) in Abhängigkeit von anderen Decor-Elementen (ästhetisch; semantisch); e) in Bezug auf spezifische kulturelle Konnotationen (innen/außen).

1.3 Die semantische Ordnung des Hauses

Die Casa del Labirinto folgt einer ästhetischen Ordnung, die gezielt auf Raumsituationen Bezug nimmt. Davon ausgehend lässt sich aber auch nach semantischen Ordnungsstrukturen fragen.

Der zweite Stil als Bild öffentlicher Architektur?

Die illusionistischen Prunkarchitekturen des zweiten Stils wurden in der Forschung häufig als Bilder öffentlicher Architekturen aufgefasst¹⁴⁵. So hat Pierre Gros für Architekturdetails wie einzelne Gesimsformen den Nachweis geführt, dass die gebaute Architektur die Scheinarchitekturen beeinflusst haben mag¹⁴⁶. Weiterhin ist die Bestimmung von Einzelformen unstrittig: Säulen, Pfeiler, Pilaster und Lisenen auf Podien oder Sockeln; Giebel, Bögen und Türen¹⁴⁷. Sie fügen sich zu aufwendigen Fassadenlösungen zusammen, die ihrerseits Durchblicke auf dahinterliegende Architekturen – Peristylhöfe bzw. Portiken und Rundbauten – bieten können¹⁴⁸. Kostbare Materialien, der Schmuck mit Girlanden, die Darstellung von kostbaren Becken, Gefäßen auf Sockeln, aber auch von Altären reichern die Szenerien an. Die Architekturen können zum Bildträger werden. Sie werden geschmückt durch figürliche Frieszonen (Greifenfries in Cubiculum 42), Figuralkapitelle (Eroten, Greifen und Arimaspen in Oecus 43) und metopenartig präsentierte Büsten und Zwergenfiguren (Cubiculum 46), weiterhin auch Theatermasken (Oecus 43). Hinzu treten Elemente aus Flora

¹⁴⁵ Tybout 1993, 46; s. Eristov 2013, 253f., die dem zweiten Stil vergleichbare, ‚öffentliche‘ Motive im vierten Stil diskutiert.

¹⁴⁶ Gros 1976, 203–207.

¹⁴⁷ Ausführlich Tybout 1989, 215–274; vgl. Barbet 2009, 49.

¹⁴⁸ Ausführlich Tybout 1989, 301–324.

und Fauna, welche die Architekturen beleben: Bäume, lebendige und tote Vögel (in Oecus 43, Cubiculum 46). Selbst Skulpturen (als Trägerelemente in Cubiculum 42) und menschliche Figuren (Frau in Cubiculum 42) können die Scheinarchitekturen bevölkern.

Trotz dieser Vielfalt an Motiven hat die Forschung die Architekturprospekte mit spezifischen Funktionskontexten identifiziert. Sie wurden als Theaterarchitekturen¹⁴⁹, als sakrale Architekturen¹⁵⁰, als Palastarchitekturen oder auch als Entwurf einer Idealvilla bzw. als Wohnarchitekturen angesprochen¹⁵¹. Wären die dargestellten Architekturen für den antiken Betrachter tatsächlich auf einen konkreten Funktionskontext rückführbar gewesen, so könnte man voraussetzen, dass er damit spezifische Assoziationen verbunden hätte. Häufig ging die Forschung über solch konkrete, aus den Architekturen selbst entwickelte Assoziationen hinaus und schloss aus dem Umstand, dass sich die Wand öffnet, auf einen metaphysischen Charakter des zweiten Stils. So erlauben die Durchblicke für Hendrik Gerard Beyen die Flucht in eine bessere Welt, Adolf Borbein begreift sie im Sinne der epikureischen Lehre als Erkenntnisvorgang und Gilles Sauron sieht in ihnen eine Anspielung auf pythagoräische und platonische Lehren¹⁵². Diese Semantisierungen des zweiten Stils sind schon deshalb problematisch, weil sie aus der visuellen Evidenz herausführen und dazu jeweils nur einzelne Elemente herausgreifen¹⁵³.

Bleibt man zunächst einmal bei dem Dargestellten, so handelt es sich um additiv komponierte und damit immer schon ‚fiktive‘ Prunkarchitekturen¹⁵⁴, deren Komponenten auf verschiedene

149 Eine Nähe zur Bühnenmalerei postuliert bei Beyen 1938, Abb. 28–33. 51–55, der sogar Rekonstruktionszeichnungen von einer Scaenae frons angibt; erneut Scheffold 1962, 41; Ausgangspunkt ist Vitr. 5,7,9, der drei *genera scaenarum* unterscheidet: das tragische, komische und satyrische. *Genera autem sunt scaenarum tria: unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. Horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod tragicae deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus; comicae autem aedificiorum privatorum et maenianorum habent speciem profectusque fenestris dispositos imitatione communium, aedificiorum rationibus; satyricae vero ornantur arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topeodi speciem deformati.* Übers.: „Es gibt aber drei Arten von Dekorationen: die eine nennt man die tragische, die zweite die komische, die dritte die satyrische. Ihr Schmuck ist aber untereinander von unähnlicher und ungleicher Art, weil die tragischen Dekorationen mit Säulen, Giebeln, Bildsäulen und den übrigen Gegenständen, die zu einem Königspalast gehören, gebildet wird [sic!]. Die komische Dekoration bietet den Anblick von Privathäusern, Erkern und durch Fenster gebildete Vorsprünge in Nachahmung nach der Art der gewöhnlichen Häuser. Die satyrische Dekoration wird mit Bäumen, Grotten, Bergen und anderen Gegenständen ausgeschmückt, wie man sie in der Landschaft antrifft, nach Art eines gemalten Landschaftsbildes.“

Man sah diese im Cubiculum (m) von Boscoreale repräsentiert. Kritisch Engemann 1967, 140; Picard 1977, 234–248; Lehmann 1953, 90–94; Barbet 2009, 44f. mit Zusammenfassung der älteren Argumente gegen eine unmittelbare Vorbildhaftigkeit der Theaterarchitektur. Sie macht sich aber – wie schon zuvor Andreae 1973, 92f. – für das Theater als Inspirationsquelle stark.

150 Mit Betonung des sakralen Aspekts Ehrhardt 1991, 62f.

151 Als Idealvilla: Lehmann 1953, 90f. 130f. 134; Engemann 1967, 140 sieht Parallelen in der zeitgenössischen Wohnarchitektur, Fittschen 1976, bes. 549. 556 in der hellenistischen Palastarchitektur; Baldassarre 2009, 81 sieht in den Architekturen eine Anspielung auf königliche Kontexte; Leach 1982, 151. 153 sieht die Vorlagen der dargestellten Architekturen (auch der Tholosbauten) in repräsentativen Villenanlagen; Pappalardo 2005, 166 vergleicht die Darstellung gesprengter Giebel im Oecus (43) der Casa del Labirinto etwa mit der Fassade von Khazneh el Farun in Petra und vermutet alexandrinische Vorbilder.

152 Beyen 1938, 15: „Durch die Art, die Wand zu schmücken, wird nun der einfache Bürger ein hellenistischer Fürst [...]. Die Malerei, die Kunst des Scheins, paßt ausgezeichnet in diese Zeit. Sie zaubert die kahle Wirklichkeit um und fügt ihr eine neue Welt an, indem sie den Blick aus der engen Umfassung der vier Wände befreit.“; Scheffold 1962, 29–33. 37f.; s. auch Picard 1977, 243. 250f.; erneut Sauron 2007, bes. 172, der sogar von einem „mysticisme astral“ spricht, den er in der römischen Aristokratie fest verankert sehen möchte; ihm zustimmend Dardenay 2010. Der übernatürliche Charakter wird begründet mit der Menschenleere der Architekturen. Allerdings sind auch einzelne menschliche Akteure in den Architekturen präsent, etwa in der Casa del Labirinto, Cubiculum (42). Zur Diskussion, s. Borbein 1975, 63–70; contra Barbet 2009, 48f., die aber zumindest eine Form der Realitätsflucht visualisiert sehen möchte.

153 Eine kritische Detaildiskussion einiger Deutungen bei Wesenberg 1985.

154 Clarke 1991, 48; Ling 1991, 31; Galinsky 1996, 179 betont deren gänzlich fiktiven Charakter, bleibt allerdings den Beleg schuldig, dass die Architekturen auch entsprechend rezipiert wurden.

Sphären anspielen. Säulenstellungen und komplizierte Verkröpfungen sind prestigeträchtige Bauelemente, die im 2. und 1. Jh. v. Chr. in den unterschiedlichsten Kontexten vorkommen – auf Fora, in Tempeln, Basiliken und auch in Häusern. Hohe Sockel erinnern an Theaterbauten mit ihrer *Scaenae frons*, man mag aber auch an Tempelpodien, nicht zuletzt an die Orthostatenzone von Hausfassaden denken. Bei Rundbauten kann es sich um Tempel handeln, ebenso treten sie als Grabbauten und als zentrale Baukörper von *Macella* auf¹⁵⁵; man darf sie aber auch in Villen bzw. als Gartenarchitekturen von Villenkomplexen erwarten¹⁵⁶. Die in den Durchblicken erscheinenden Portiken sind auf Platzanlagen, als Rahmung von Tempeln, aber auch im Hauskontext denkbar. Nicht zuletzt verweist die Ausstattung der Architektur mit Altären, Theatermasken, Prunkgefäßen, Wasserbecken und Girlanden auf unterschiedliche Kontexte – auf Heiligtümer, Theater, aber eben auch auf Häuser¹⁵⁷. Für die Architekturen des zweiten Stils und ihre Ausstattungselemente darf man daher kritisch fragen, ob sie den Bewohner in einen spezifischen Kontext entführen¹⁵⁸ und eine Sphäre des Öffentlichen oder umgekehrt des Privaten konnotieren sollten. Tatsächlich scheint es plausibler, dass es sich um Ausstattungselemente handelt, wie man sie sich im Haus leistete oder wenigstens leisten wollte. Wesenberg kam daher m. E. zu Recht zu dem Schluss, dass die Wanddecorationen zweiten Stils „durch die Zusammenstellung ausgesuchter Assoziations- und Stimmungsträger das vom Wohnraum vermittelte Lebensgefühl geistig und sinnlich [steigerten]: die Verbindung von prächtigen Bauten, idyllischer Natur und sakralen Motiven macht den Wohnraum zu einem *locus amoenus*.“¹⁵⁹ Dass die Architekturen und Ausstattungselemente ihren funktionalen Ursprung in unterschiedlichen öffentlichen Sphären haben konnten (Theatermasken im Theater; Tholoi in Heiligtümern) mochte aber auch zur Folge gehabt haben, dass man sich das Haus mit verschiedenen Funktionen angereichert dachte. Tatsächlich finden sich solche ikonographischen Verweise auf unterschiedliche lebensweltliche Sphären in jenen Prunkräumen, die für einen längeren Aufenthalt bestimmt waren. In besonders großer Dichte kumulieren sie im korinthischen Oecus (43). Seine Bildelemente – Theatermasken, Altäre, tote Vögel – stehen ohne Bezug nebeneinander und erlauben eine additive und zugleich fluide Form der Bedeutungsgenerierung¹⁶⁰. Gerade für den korinthischen Oecus darf man vielfältige Handlungszusammenhänge voraussetzen, die von großen Empfängen, rituellen Handlungen, die das *Convivium* begleiteten, bis hin zum festlichen Beisammensein gereicht haben mögen. Je nach Handlungskontext mögen unterschiedliche Aspekte des Wandbildes ‚aktiviert‘ worden sein – seine kultisch-rituellen Anspielungen, seine Bezüge auf Theater und Bildung, auf Fest und *Convivium*. Die angrenzenden Cubicula (42–46) waren aufgrund ihrer reduzierten Größe zwar auf kleinere Gruppen zugeschnitten. Ihre Bildausstattung bediente jedoch ebenfalls ein breites diskursives Spektrum.

Das Bild-Ensemble von Cubiculum (42)

Üblicherweise geht im zweiten Stil mit einem figürlich-szenisch gestalteten Boden ein dinghaft angereicherter, jedoch ungegenständlicher Wand-Decor zusammen, und umgekehrt: Mit besonders

¹⁵⁵ Zur funktionalen Diversität von Rundbauten auch Leach 2004, 86.

¹⁵⁶ Lehmann 1953, 119–121; Leach 1982, 158; Leach 2004, 86 f.

¹⁵⁷ Insbesondere für Portiken betont bei Engemann 1967, 140.

¹⁵⁸ Verschiedene Referenzhorizonte in Rechnung gestellt bei Barbet 2009, 52.

¹⁵⁹ Wesenberg 1985, 478.

¹⁶⁰ Leach 1988, 216 versteht etwa Theatermasken, die auf Wänden zweiten Stils auftreten, als Hinweis auf „hospitality“ des Gastgebers. Und tatsächlich berichtet Sallust (hist. 2,70,2) von einem Bankett zu Ehren des Q. Metellus Pius, zu dessen Anlass der Gastgeber Theaterbühnen aufstellen ließ: *Eum quaestor C. Urbinus alique cognita voluntate cum ad cenam invitaverant, ultra Romanum ac mortalium etiam morem curabant, exornatis aedibus per aulaea et insignia, scenisque ad ostentationem historionum fabricatis; simul croco sparsa humus et alia in modum templi celeberrimi*. Für Theatermasken lässt sich damit exemplarisch zeigen, wie sie auf den Rahmen häuslicher Performanzen bezogen werden konnten.

bildreichen Wänden korrespondiert wie in Cubiculum (46) oder im korinthischen Oecus (43) ein unfigürlicher Boden¹⁶¹. Allein in Cubiculum (42) trifft ein figürliches Mosaik auf eine gegenständliche Wandmalerei. Folglich lässt sich nur mit Blick auf diesen Raum nach der semantischen Interdependenz von Wand- und Bodenbild fragen.

Beide hat man auf einen politischen Deutungsrahmen zu beziehen versucht. Strocka und in seiner Folge Pesando sehen das Theseus-Mosaik als Verweis auf die Auseinandersetzungen zwischen Römern und Samniten¹⁶². Die Seekentauren an den Wänden werden als Hinweis auf die militärische Funktion des Hausbesitzers als Flottenkommandant oder als Reeder in Anspruch genommen¹⁶³. Allerdings war das Theseusthema im hellenistischen Italien allgemein beliebt¹⁶⁴, weshalb eine personalisierende Lektüre des Bildes ausgeschlossen werden kann. Ein tagespolitisches Bildverständnis wäre aber prinzipiell dennoch möglich: Die Bewohner hätten das Thema unter dem Eindruck der Seeräubereinfälle besonders attraktiv gefunden. In Cubiculum (42) seien daher der sieghafte Theseus, der die Welt befriedet, und die triumphierenden Seekentauren als Symbol für die Befriedung der Meere aufzufassen¹⁶⁵. Für ein solches Bildverständnis geben die Bilder selbst allerdings keinen Anhaltspunkt.

Eine zweite politische Deutung, die nicht nur für den Kontext der Casa del Labirinto, sondern für verschiedene Theseusbilder des hellenistischen Italien vorgeschlagen wurde, geht von dem literarisch überlieferten Troiae lusus aus, den Sulla zwischen 80 und 70 v. Chr. zur Erinnerung an die Stadtgründung in Rom veranstaltet hat. Das rituelle Spiel habe für die jungen Reiter einen labyrinthartigen Verlauf vorgesehen¹⁶⁶. Bei dieser Deutung bleibt unklar, warum das Motiv im öffentlichen Raum keinen Wiederhall gefunden hat. Auch wenn solche politischen Assoziationen – so unplausibel sie sind – methodisch nicht ausgeschlossen werden können, wird man die Interpretation auf die bildlichen Ausstattungselemente selbst stützen.

Das Labyrinth-Mosaik mit Theseus-Emblema steht neben einem in sich additiv verfassten Wandbild. Die Seekentauren nehmen von den Greifen keine Notiz und die Zuschauerin, die sich in die Architektur hineinbegibt, blickt den Betrachter an, ohne auf andere Bildelemente zu reagieren. Allein der Architekturzusammenhang bringt die verschiedenen figürlichen Elemente zusammen. Der Betrachter vermag sie assoziativ aufeinander zu beziehen, ohne dass sie selbst spezifische Verknüpfungen nahelegen würden.

Bilder am Boden: Semantische Systeme?

Schon innerhalb eines Raumes lässt sich somit nicht von einem kohärenten Sinnzusammenhang sprechen. Dennoch hat man die verschiedenen Bildpavimente der Casa del Labirinto auf einen einheitlichen Deutungsrahmen zu beziehen versucht, obwohl sie in unterschiedlichen Räumen verlegt und damit nie gleichzeitig sichtbar waren.

Tatsächlich treten figürliche Emblemata in Aufenthaltsräumen auf, die eine besonders intensive Wahrnehmung erlauben – in Tablinum (33), in den Cubicula (42), (44) und (45) sowie vermutlich ursprünglich auch im korinthischen Oecus (43). Allerdings führen sie mit dem Kampf zwischen Theseus und Minotaurus (42), Hahnenkampf (44) und Tauben (45) ganz andersartige Themen als

¹⁶¹ Clarke 1991, 41.

¹⁶² Strocka 1991, 107; s. auch Pesando 1997, 79; etwas kritischer (mit Hinweis auf weitere Repliken) Pesando 2002a, 251; 2006, 92.

¹⁶³ Strocka 1991, 120; Pesando 1997, 80; Pesando 2002a, 251, der dies mit dem Vorkommen von Meeresmotiven auch in anderen Häusern zu begründen sucht; vgl. Pesando 2006, 92; 2006a, 86–88.

¹⁶⁴ Mit Hinweis aus Parallelen bereits Schulz 1838, 152–155; deshalb das Labyrinth-Mosaik mit nicht-politischer Deutung versehend, s. Germini 1992, 304; sie stimmt Strocka jedoch in der politisch-konkreten Deutung der Wände zu.

¹⁶⁵ Pesando 2002a, 251; 2006, 92–94.

¹⁶⁶ Grassigli 1998, 101f. mit Verweis auf Plut. Cat. min. 3,1; Verg. Aen. 5,588–593.

die Wandmalerei ein. Der Theseuskampf eröffnet eine mythisch-narrative Welt und erlaubt die Inszenierung eines heldenhaften, kämpferischen männlichen Rollenbildes, der Hahnenkampf führt ein Männer-Ritual vor Augen, das Taubenmosaik entführt in einen luxuriös konnotierten Naturraum. Die am Boden entfaltete Bilderwelt der Casa del Labirinto nimmt sich damit ausgesprochen divers aus.

Die Diversität ließe sich *prima vista* erklären, wenn man wie Strocka davon ausginge, dass die Emblemata nicht als Ensemble hergestellt wurden. Nur das Theseusmosaik sei eine Auftragsarbeit um 70/60 v. Chr. gewesen, während es sich bei den Emblemata in den Cubicula (44) und (45) um ältere Spolien handle¹⁶⁷. In jedem Fall aber waren die Pavimente Teil des Ausstattungszusammenhangs um 50 v. Chr., sodass die von der Forschung vorgeschlagenen semantischen Bild-Verknüpfungen kritisch zu prüfen sind.

Die westlichen Cubicula (42) mit Theseusdarstellung und (44) mit Hahnenkampf würden virile Themen vorführen und seien daher dem Hausherrn und seinen Gästen vorbehalten gewesen, während die östlichen Räume mit dem Taubenbild in Cubiculum (45) und den Pinakes in Cubiculum (46) feminine Sujets zeigten¹⁶⁸. Ein genderbasiertes Verständnis der Räume und auch der Bilder ist allerdings nicht nur ahistorisch¹⁶⁹, es wird auch dem Bildgebrauch nicht gerecht: Vögel und Schmuck sind in der benachbarten Casa del Fauno Gegenstand des Emblemas der Westala und somit gerade nicht auf ‚intime‘, ‚weibliche‘ Räume beschränkt¹⁷⁰.

Anna Anguissola postuliert ein anderes verbindendes Prinzip. Theseus- und Hahnenkampfmosaik in den Cubicula (42) und (44) bezögen sich auf eine agonale Thematik. Die Cubicula (45) mit Vogel-Emblema und (46) mit gemalter Pinax-Galerie seien verbunden durch „[...] delicati motivi legati all'amore e alla bellezza“¹⁷¹. In einem späteren Beitrag schlägt sie einen etwas anderen Zusammenhang vor: „on the one hand the political merits and alliances of the master, on the other the wish for a long progeny.“¹⁷² Es werden ausgesprochen dehnbare Kategorien gewählt, um die sehr unterschiedlichen Bildthemen und Bildkompositionen auf ein gemeinsames *Tertium comparationis* zurückzuführen. Noch schwerer wiegt der Umstand, dass bei einer solchen Betrachtung nicht alle figürlichen Elemente Berücksichtigung finden. Die Seekentauren in Cubiculum (42) und die zahlreichen figürlichen Motive des korinthischen Oecus (43) werden bei all diesen Deutungen vernachlässigt.

Berücksichtigt man Wand- und Pavimentformen gleichermaßen, lässt sich in der Casa del Labirinto eine stringente Bezugnahme von Ausstattungsformen auf den Raumzuschnitt beobachten. In semantischer Hinsicht lässt sich zwar hier und dort ein Spiel mit Motiven, jedoch kein kohärentes Programm identifizieren. Die Cubicula (42) und (46) rekurren auf das Element Wasser, die ikonographische Umsetzung nimmt sich dann aber von Raum zu Raum sehr unterschiedlich aus. In Tablinum (33) und dem in der Achse liegenden Cubiculum (42) wird jeweils ein ‚Labyrinth-Motiv‘ gewählt – im einen Fall jedoch wohl als Rahmung einer Theatermaske, im anderen Fall als Rahmung für ein Theseus-Mosaik. Die Ausstattung zielte ganz offensichtlich auf die Schaffung von ästhetisch möglichst differenzierten Aufenthaltsräumen.

¹⁶⁷ Strocka 1991, 100; kritisch etwa Moormann 1994, 174.

¹⁶⁸ Strocka 1991, 88 spricht (44) als *Herrentriclinium* an, (45) als *Damencubiculum*; vgl. Pesando 2002a, 250; 2006, 90f.; kritisch Moormann 1994, 174, der in (44) und (45) – zu Recht – Cubicula sieht, sich aber der Genderdifferenzierung ebenfalls anschließt.

¹⁶⁹ Anguissola 2012, 37.

¹⁷⁰ Die Schwierigkeiten solcher genderbasierter Zuschreibungen werden insbesondere mit Blick auf Richardson 1988, 165f. deutlich, der Cubiculum (42) gerade nicht als männlich konnotierten Raum, sondern genauso wie Cubiculum (46) als „ladies‘ dining room“ anspricht.

¹⁷¹ Anguissola 2010, 203.

¹⁷² Anguissola 2012, 38.

2. Raum – Decor – Handlung. Die Casa del Labirinto im Vergleich mit Häusern des mittleren 1. Jhs. v. Chr.

Mit der Casa del Labirinto ließen sich die Innovationen, die sich in der Architektur und im Decor in der ersten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. vollziehen, am Beispiel eines großen Stadthauses diskutieren. Selbst hier allerdings werden Gestaltungsprinzipien vor allem in Um- und Neugestaltungen greifbar, da die Architektur des Hauses deutlich älter ist. Eine ähnliche Situation ist auch sonst in Pompeji anzutreffen, da die Stadt Mitte des 1. Jhs. v. Chr. bereits dicht besiedelt war. Auch in Vergleichskontexten sind es daher zuvorderst einzelne Räume oder Raumgruppen, deren Ausstattung vergleichend herangezogen werden kann. Ein besonderes Augenmerk wird auf den Hanghäusern liegen, die in den Jahren nach 80 v. Chr. über die Stadtmauer hinaus ausgreifen und zu regelrechten Terrassenhäusern werden. Während sich Architektur, Boden- und Wandschmuck der Zeit gut greifen lassen, ist die Situation für semimobile Ausstattungselemente (Skulptur, Arcae, Tische und Puteale) schwieriger zu beurteilen. Da sie keinem tiefgreifenden Wandel unterworfen sind, werden sie meist pauschal ‚späthellenistisch‘ datiert, sodass sie im Folgenden nicht im Fokus stehen.

2.1 Architektonische Gestaltungsoptionen

Die Architektur war an der Wende vom 2. zum 1. Jh. v. Chr. einem allmählichen Wandel unterworfen, der verschiedene Bereiche des Hauses betraf – die Fassadengestaltung, die Räume am Atrium und insbesondere die Gestaltung der Peristyle, an denen nun verstärkt Wohnräume angelegt wurden. Die genannten Aspekte sollen im Folgenden etwas näher betrachtet werden.

Verputzte Fassade

Die traditionelle Fassadengestaltung des 2. Jhs. v. Chr. in Tuffquadermauerwerk wurde am Übergang zum 1. Jh. v. Chr. aufgegeben¹⁷³. An ihre Stelle traten Fassaden, die in verschiedenen Techniken realisiert und verputzt waren. Einen Verputz trugen selbst Fassaden, die wie jene der Domus VIII 2,29-30 aus feinem Opus reticulatum bestanden¹⁷⁴. Über das Aussehen der neuen Fassaden sind jedoch keine Aussagen möglich, da die der Witterung ausgesetzten Fassadenputze regelmäßig erneuert wurden. Während man Putzfassaden des ersten Stils in den darauffolgenden Jahrzehnten zumindest vereinzelt ‚originalgetreu‘ wiederhergestellt hat, trifft dies auf Fassaden des zweiten Stils nicht zu – bzw. sie sind in ihrer Ästhetik nicht dieser Phase zuzuordnen.

Atrien: Räume mit Peristylblick

Die Atrien gehen in ihrer Grundstruktur fast durchgängig auf das 2. Jh. v. Chr. zurück und wurden, wenn überhaupt, nur vorsichtig umgestaltet. Solche Eingriffe betrafen vor allem diejenigen Räume, die zwischen Atrium und Peristyl lagen. Waren sie im 2. Jh. v. Chr. meist auf das Atrium ausgerichtet, so wurde nun ein zusätzlicher oder sogar ausschließlicher Zugang vom Peristyl her geschaffen. In der Casa del Labirinto wurde Tablinum (38) zu einer auf das Peristyl geöffneten Exedra. Ähnliches geschah mit Oecus (22) der Casa di Sallustio (VI 2,4), der zunächst auf Atrium (10)

¹⁷³ Lauter 2009, 60 f.

¹⁷⁴ PPM VIII (1998) 241–263 s. v. VIII 2,29-30 (V. Sampaolo) 244 Abb. 1; Noack – Lehmann-Hartleben 1936, 63.

ausgerichtet war, dann eine zusätzliche Öffnung auf den Garten erhielt, bevor er in augusteischer Zeit zu einem ausschließlich auf den Garten geöffneten Prunkraum umgestaltet wurde¹⁷⁵. Die Tür zum Atrium wurde vermauert und auf der neuen Innenraumseite mit einer gemalten Scheintür im zweiten Stil versehen. An den beiden Fällen zeigt sich exemplarisch, dass man im 1. Jh. v. Chr. zunehmend Räume mit Garten- und Landschaftsblick schätzte und dafür sogar in Kauf nahm, das Atrium seiner besonders repräsentativen Räume zu berauben.

Das Peristyl: Wohnräume mit Gartenblick

Bereits für das späte 2. und beginnende 1. Jh. v. Chr. hatte sich abgezeichnet, dass an die Stelle von Horti Peristyle traten, auf die sich Wohnräume öffneten. Der Ausblick von den Wohnräumen in eine künstlich gestaltete, architektonisch gerahmte Gartenlandschaft gewann dadurch eine neue Qualität und wurde zu einem festen Bestandteil städtischer Hausarchitektur¹⁷⁶. In der Casa del Fauno trifft dies auf die Raumzeile zwischen südlichem und nördlichem Peristyl zu, in der Casa del Labirinto auf die Prunkräume auf der Nordseite des Peristyls. Nicht selten entschied man sich für ein dreiseitiges Peristyl, um Fläche für den Garten oder weitere Räume hinzuzugewinnen. Der Trend hin zu Räumen mit Gartenblick setzte sich im Verlauf des 1. Jhs. v. Chr. unverändert fort. In den Dienst eines solchen Wohnbedürfnisses traten mehrere Neuerungen: die Schaffung von komplexen Raumgruppen am Garten, komplexe architektonische Inszenierungen des Gartens und die maximale Vergrößerung der Gartenfläche.

Ein Beispiel für die Schaffung von **repräsentativen Raumgruppen** am Peristyl stellt die Casa di M. Gavius Rufus (VII 2,16-17; Plan 19) dar¹⁷⁷. An dem um 80 v. Chr. neu gestalteten, vierseitigen Peristyl (h) wurde auf der Südseite eine drei Räume umfassende, repräsentative Raumgruppe errichtet. Exedra (o) ist besonders herausgehoben und wird von den Cubicula (m) und (p) flankiert, die auch durch ihre Ausstattung aufeinander bezogen sind. Hinzu treten weitere repräsentative Räume auf der östlichen Langseite.

In einzelnen Häusern strebte man im 1. Jh. v. Chr. eine besonders spektakuläre **Garteninszenierung** an. In der Casa dell’Ancora (VI 10,7) entstand noch im 2. Jh. v. Chr. ein abgesenkter Garten mit einem Pseudoperistyl und Portiken auf zwei Seiten (**Abb. 193**). Auf dieses Gartenareal öffneten sich auf der Erdgeschossesebene drei Repräsentationsräume – ein zentraler Oecus (19) und zwei seitliche Räume (18; 20), mit Resten von Wandmalerei im ersten Stil¹⁷⁸. Etwas später, vermutlich in nach-sullanischer Zeit, wurde das Areal noch einmal aufgewertet. Der abgesenkte Garten war nun von einer dreiseitigen Bogenarkaden-Portikus eingefasst. Auf Erdgeschossniveau korrespondierte damit eine den Aufenthaltsräumen vorgelagerte Loggia (17), von der aus sich ein spektakulärer Blick auf den architektonisch gerahmten Garten bot.

¹⁷⁵ PPM IV (1993) 87–147 s. v. VI 2,4, Casa di Sallustio (V. Sampaolo) 118 Abb. 54; Laidlaw – Stella 2014, 142. 148f.; zum Phänomen, jedoch mit anderer Datierung Dickmann 1999, 149.

¹⁷⁶ Zum Wohnen am Peristyl bereits Beyen 1938, 17; mit Verweis auf eine Imitatio der Annehmlichkeiten, die Villen boten (*amoenitas*), s. Clarke 1991, 20f.

¹⁷⁷ PPM VI (1996) 530–585 s. v. VII 2,16-17, Casa di M. Gavius Rufus (V. Sampaolo); Dickmann 1999, 200–202; mit weiteren Beispielen Dickmann 1999, 186–209.

¹⁷⁸ PPM IV (1993) 1050–1071 s. v. VI 10,7, Casa dell’Ancora (V. Sampaolo) 1064 Abb. 27; Sodo 1992; 23; Pesando u. a. 2006, 227–229; s. zum abgesenkten Garten als Sonderform, mit weiteren Beispielen, jüngst Simelius 2018, 39; Morvillez 2018, 57f.



Abb. 193: Casa del Ancora (VI 10,7), Blick in den Garten.

In einigen Häusern entstanden im 1. Jh. v. Chr. Peristyle, die einen **Großteil des Wohngrundstücks** in Anspruch nahmen. In der innerstädtischen Villa di Giulia Felice (II 4,3; Plan 12), deren erste Phase in die Zeit des zweiten Stils gehört, wurde dem Eintretenden der Garten als zentrales Element des Hauses vorgeführt. Vom Vestibulum (47) gelangte man in das Atrium (93), von dem aus man in die endlos wirkende Westportikus des Peristyls blickte¹⁷⁹. Die Wohnräume werden erst beim Betreten des Peristyls sichtbar, sie sind auf der Eingangsseite platziert. Ein besonders extremes Beispiel für die große Bedeutung, die man dem Peristylhof beimaß, stellt die sog. Caserma dei gladiatori (V 5,3) dar¹⁸⁰. Über die Fauces (a) tritt man in ein riesiges, regelmäßiges Peristyl (d), an das auf drei Seiten, nicht aber auf der dem Eingang gegenüberliegenden Seite, Räume anschließen. An den beiden Beispielen zeigt sich damit auch, dass die am Garten platzierten Wohnräume häufig vom Haus-
eingang aus nicht einsehbar waren und dadurch mit einer gewissen Intimität belegt waren.

Die Vorliebe für große Peristyle hatte je nach Hausgröße unterschiedliche Konsequenzen. In großen Häusern mussten Gäste, die an einem Festmahl teilnahmen, das gesamte Haus durchschreiten, um zu den prunkvollen Speisesälen zu gelangen. Öffentlichkeit und Privatheit waren so auf neuartige Weise miteinander verschränkt. In kleinen Häusern hatte der Wunsch nach einer Peristylanlage Auswirkungen auf die Gestalt des Atriums. In der Casa dei cinque scheletri (VI 10,2) führen die Fauces auf ein langgestrecktes, geradezu ‚leeres‘ Atrium (2)¹⁸¹. Eine ganze Sequenz von Räumen ist hier am rückwärtigen Garten (7) platziert¹⁸². Andernorts fiel das Atrium gänzlich weg. In Domus I 12,6 trat man über einen gelängten Korridor direkt in ein Vollperistyl, das das Atrium ersetzte¹⁸³. Wie sonst am Atrium entschied man sich für eine wenigstens ungefähr symmetrische Platzierung der Räume. Die Gestaltungskonzepte von Atrium und Peristyl sind darin aneinander angenähert. Die besonders kleine Casa degli archi (I 17,4; Plan 11)¹⁸⁴ erhielt anstelle eines Atriums ein zweiseitiges Peristyl (1) mit Bogenarkaden. Die Peristylseiten boten allerdings so wenig Platz für die Anlage von Räumen, dass diese wenigstens zum Teil in die Tiefe gestaffelt wurden. An diesen

¹⁷⁹ PPM III (1991) 184–310 s. v. II 4,3, Villa di Giulia Felice (V. Sampaolo).

¹⁸⁰ PPM III (1991) 1069–1098 s. v. V 5,3, Caserma dei gladiatori (F. P. Badoni – F. Narciso).

¹⁸¹ In einer ersten Phase haben hier, wie im benachbarten Haus (VI 10,3-4), Räume auf einer Seite des Hofes gelegen, s. Rossi 2006, 70f. Die ursprünglich auf der Nordseite des Atriums gelegenen Räume verliert das Haus in spät-samnitischer Zeit an die Caupona VI 10,1. Zeitgleich entstanden die Räume am Hortus.

¹⁸² PPM IV (1993) 1029–1043 s. v. VI 10,2, Casa dei cinque scheletri (V. Sampaolo); Rossi 2006, 71 mit einer Datierung der Räume am rückwärtigen Hof in das ausgehende 2. Jh. v. Chr. – auf der Basis von Überlegungen zur Materialtypologie (Opus incertum). Erst in augusteischer Zeit wird der Garten in ein Rumpfperistyl verwandelt – Rossi 2006, 73.

¹⁸³ PPM II (1990) 747–751 s. v. I 12,6 (E. M. Menotti – A. de Vos); Morvillez 2018, 27.

¹⁸⁴ PPM II (1990) 1038–1059 s. v. I 17,4, Casa degli archi (B. Amadio – A. de Vos).

Beispielen lässt sich ablesen, dass man auch kleine Häuser mit entsprechenden Gartenräumen ausgestattet wissen wollte.

Terrassenhäuser mit Landschaftsblick

Die Vergrößerung und architektonische Rahmung der Gärten trug dem Wunsch Rechnung, Wohnräume zu schaffen, die einen Blick ins Grüne erlaubten. Eine alternative Option, die demselben ästhetischen Bedürfnis entsprang, kommt in der Öffnung der Häuser auf die Landschaft zum Ausdruck – eine Qualität, die noch im 2. Jh. v. Chr. Villen vorbehalten war¹⁸⁵. Nach dem Ende der Bürgerkriege dehnten sich die am westlichen und südlichen Stadtrand gelegenen Anwesen über die Stadtmauer hinaus aus. Dadurch entstanden spektakuläre, sich auf mehreren Ebenen entwickelnde Terrassenhäuser¹⁸⁶. Schon zuvor waren in Häusern, die am Stadtrand lagen, die Räume mit Aussicht besonders reich ausgestattet worden – so etwa in der Casa delle Colombe a mosaico (VIII 2,34-35)¹⁸⁷. In der Folgezeit setzte sich diese Tendenz fort. In der Domus VI 17 [Ins. Occ.],⁴¹¹⁸⁸ öffnen sich mehrere prunkvoll ausgestattete Räume über eine Portikus (21) zur Aussichtsterrasse (22): Oecus (15), Tablinum (6) sowie – miteinander über Durchgänge verbunden – Cubiculum (17), Bibliothek (18) und Triclinium (20).

Mit der Anlage eines oder mehrerer Untergeschosse vervielfachten sich die Optionen, Räume auf die Landschaft auszurichten. In der Casa del Bracciale d'oro (VI 17 [Ins. Occ.],⁴²) brachte dies mit sich, dass am Atrium (4) nur wenige Wohnräume liegen¹⁸⁹: die kleinen Cubicula (5), (7) und (8)¹⁹⁰ sowie das etwas größere Triclinium (6). Mit Tablinum (13) besaß das Atrium einen Raum, von dem man durch eine weite Öffnung auf den raumgreifenden Terrassenbereich (12) gelangte. Hier lag ein weiterer, großer, auf die Landschaft hin ausgerichteter Prunkraum (11), der vom Eingang aus nicht einsehbar war. Die Untergeschosse des Hauses wurden über das Atrium, darüber hinaus aber über einen zusätzlichen, straßenseitigen Außeneingang (VI 17 [Ins. Occ.],⁴³) erschlossen. Hier befanden sich weitere Wohnräume: hangseitig die Triclinia (19) und (20) sowie Cubiculum (27/28)¹⁹¹, zur Landschaft hin eine Raumgruppe, die im Verlauf des 1. Jhs. n. Chr. in einen Thermenkomplex (23-25) mit Sonnenterrasse (22) umgestaltet wurde¹⁹². Es wird deutlich, dass die vertikale Organisation in den Hanghäusern platzintensive Treppen- und Korridoranlagen notwendig machte. Dafür gewannen die Häuser spektakuläre Räume mit Aussicht hinzu, die, wie sich noch zeigen wird, mit besonderem gestalterischem Aufwand belegt wurden.

Die neue Gestalt der Aufenthaltsräume: Oeci, Triclinia und Cubicula

Am Übergang zum 1. Jh. v. Chr. etablierten sich neue Konzepte für die architektonische Gestaltung von Innenräumen. Exedren wurden selten, an ihre Stelle traten verschließbare und damit auch flexibler nutzbare Räume.

Besonders innovativ sind **korinthische Oeci** mit Innenstützen wie jener der Casa del Labirinto oder der Casa delle nozze d'argento (V 2,i; Plan 15; Abb. 258–260). Solche Prunkräume, in denen die Gästegruppen von einer umlaufenden Säulenstellung gerahmt und hinterfangen werden, bleiben in

¹⁸⁵ Zanker 1995, 82.

¹⁸⁶ Noack – Lehmann-Hartleben 1936; Pappalardo u. a. 2008.

¹⁸⁷ s. o. S. 191–193.

¹⁸⁸ PPM VI (1996) 10–43 s. v. VI 17 [Ins. Occ.],¹⁴ (V. Sampaolo); Stročka 1993.

¹⁸⁹ PPM VI (1996) 44–145 s. v. VI 17 [Ins. Occ.],⁴² Casa del Bracciale d'oro (V. Sampaolo).

¹⁹⁰ Cubiculum (8) wurde Ende des 1. Jhs. v. Chr. in eine Ala umgewandelt, s. Ciardiello 2006, 72. 97.

¹⁹¹ Cubiculum (27) mit Resten zweiten Stils; ursprünglich einen Raum bildend mit Küche (28), s. Ciardiello 2006, 72.

¹⁹² Ciardiello 2006, 73.

Pompeji aber die Ausnahme. Auch bei den Triclinia wurde mit neuen Raumformen experimentiert – besonders gelangte Triclinia boten sich für eine räumliche Binnendifferenzierung an¹⁹³.

Größe und Zuschnitt der kleinen Aufenthaltsräume wurden ebenfalls flexibilisiert. Dies gilt in gewissem Umfang bereits für Cubicula am Atrium, deren Proportionen durch die traditionelle Baustruktur bedingt waren. Die Kline wurde nun meist auf der dem Eingang gegenüber liegenden Schmalseite aufgestellt, der Alkoven nahm die Gestalt eines eigenen Raumteils mit abgehängter Decke an¹⁹⁴.

Besonders ‚modern‘ waren Cubicula mit zwei Klinen¹⁹⁵, die an Atrien wie an Peristylen eingerichtet wurden. Solche Biclinia eigneten sich für mittelgroße Gästegruppen – die Nutzung einer Kline durch mehrere Personen vorausgesetzt. Nutzte man entsprechende Räume als Schlafräume bei Nacht, war die Intimität durch die Verdopplung der Klinenzahl eingeschränkt. Üblicherweise wurden die Klinen über Eck aufgestellt, die Alkoven erhielten jeweils eine eigene, quer zum Vorraum platzierte Tonne. Dadurch wurde ein asymmetrisches Raumkonzept eingeführt, aus dem sich ungewöhnliche, neuartige Aus- und Durchblicke auf den Wechsel von Flachdecke und Halbtone, aber auch auf verschieden gestaltete Wände ergaben. So zeigen in Cubiculum (21) am Peristyl der Casa del Menandro (I 10,4) zwei ‚Bettvorleger‘-Mosaiken die Aufstellung der Klinen über Eck an¹⁹⁶, selbiges gilt für Cubiculum (31) der Casa di Meleagro (VI 9,2.13)¹⁹⁷ und Cubiculum (I) der Casa degli Amorini dorati (VI 16,7.38; Plan 18)¹⁹⁸ (**Abb. 194**). Seltener wurde eine weitere, in dieser Zeit ebenfalls neue Option der Klinenplatzierung gewählt: In der Domus VIII 2,14-16 zeigen die mosaizierten Bettvorleger in den Cubicula (e) und (f) an, dass die beiden Klinen zu Seiten des Eingangs, einander gegenüber, aufgestellt waren (**Abb. 195**)¹⁹⁹. Ähnliches gilt für Cubiculum (i) der Casa della Parete nera (VII 4,59)²⁰⁰.

Insbesondere an den Peristylen entstanden Cubicula, die neuartigen Raumkonzepten verpflichtet waren²⁰¹. An die Stelle von hohen, schmalen Cubicula, wie sie an den Atrien angelegt worden waren, traten – wie das Beispiel der Cubicula (42) und (46) der Casa del Labirinto zeigt – kleine, annähernd quadratische, niedrige Räume mit einer großen, breit gelagerten Öffnung. Durch den neuartigen Raumzuschnitt hat sich die Wohnatmosphäre gänzlich gewandelt: Es handelt sich um intime, vor allem aber helle Räume. Indem die Kline dem Eingang gegenüber platziert war, ergab sich ein Ausblick in das Peristyl. Die Cubicula gewannen dadurch eine Aufenthaltsqualität, wie sie zuvor nur für die größeren Festräume vorgesehen war.

Raumgruppen und Raumfiladen

An der Wende vom 2. zum 1. Jh. v. Chr. entwickelte man nicht nur neue Raumkonzepte, vielmehr wurden Räume häufiger zu Raumgruppen oder regelrechten Raumfiladen zusammengeschlossen.

Dies gilt zunächst für die strukturelle ‚Vernetzung‘ des Tablinums. Mit den seitlich anschließenden Räumen verbunden ist das Tablinum (14) der Casa del Citarista (I 4,5.6.25.28; Plan 5), das Tablinum (i) der Casa di M. Pupius Rufus (VI 15,5) mit seinen gartenseitigen Durchgängen zu den

¹⁹³ Zu den neuen Raumformen ausführlich Dickmann 1999, 213–219.

¹⁹⁴ Elia 1932, 410. 416; Anguissola 2010, 87 f.

¹⁹⁵ Das wohl älteste Beispiel stellt Cubiculum (17/28) der Casa del Fauno dar; Dickmann 1999, 224 f.; Barbet 2009, 58; Anguissola 2010, 84 f. 116. 120–131. 141–145.

¹⁹⁶ PPM II (1990) 240–397 s. v. I 10,4, Casa del Menandro (R. J. Ling) 362 Abb. 196; zur Datierung Ling – Ling 2005, 10; Dickmann 1999, 198.

¹⁹⁷ PPM IV (1993) 660–818 s. v. VI 9,2.13, Casa di Meleagro (I. Bragantini) 810 Abb. 280; Dickmann 1999, 198.

¹⁹⁸ PPM V (1994) 714–846 s. v. VI 16,7.38, Casa degli Amorini dorati (F. Seiler) 791–796 Abb. 142. 149; Seiler 1992, 49. 95 f.

¹⁹⁹ PPM VIII (1998) 72–93 s. v. VIII 2,14-16 (V. Sampaolo) 78–80 Abb. 10. 12; Anguissola 2012, 116.

²⁰⁰ PPM VII (1997) 93–193 s. v. VII 4,59, Casa della Parete nera o Casa dei Bronzi (M. Staub-Gierow) 104–106 Abb. 15. 18; Staub Gierow 2000, 29 f. 71.

²⁰¹ Zur Verlagerung der Cubicula ans Peristyl, s. Elia 1932, 394; Dickmann 1999, 163 f.



Abb. 194: Casa degli Amorini dorati (VI 16,7.38), Cubiculum (I) mit über Eck aufgestellten Klinen.



Abb. 195: Domus VIII 2,14-16, Cubiculum (e) mit einander gegenüber aufgestellten Klinen.

Triclinia (k) und (h)²⁰², aber auch das rückwärtige ‚Tablinum‘ (o2) der Casa di N. Popidius Priscus (VII 2,20.40), das mit Korridor (r) und über diesen mit Oecus (t) in Verbindung steht²⁰³.

Besonders beliebt wurde die Verknüpfung von Triclinium und Cubiculum²⁰⁴. Die Cubicula erhielten zu diesem Zweck einen wenigstens optisch vom Alkoven abgetrennten, bisweilen sogar

²⁰² PPM V (1994) 580–621 s. v. VI 15,5, Casa di M. Pupius Rufus (V. Sampaolo).

²⁰³ PPM VI (1996) 615–658 s. v. VII 2,20.40, Casa di N. Popidius Priscus (V. Sampaolo). Bisweilen sind die architektonischen Lösungen schwer datierbar, vgl. etwa Tablinum (1) der Domus VII 6,28, in deren Seitenwänden sich Türen zu Korridor (2) und Prunkoecus (3) öffnen; s. PPM VII (1997) 182–196 s. v. VII 6,28 (V. Sampaolo).

²⁰⁴ Dickmann 1999, 203–207; Zaccaria Ruggiu 2001, 67–78 mit zahlreichen weiteren Beispielen; Anguissola 2010, 85.

einen architektonisch gestalteten Vorraum, über den der Durchgang zum Nachbarraum hergestellt wurde²⁰⁵. In der Casa di Sulpicius Rufus (IX 9,c) war Cubiculum (g) über seinen Vorraum (f) ursprünglich mit Triclinium (e) des (erst später abgetrennten) Nachbarhauses (IX 9,d) verbunden²⁰⁶, in der Casa di Obellius Firmus (IX 14,4) ist Oecus (3) auf Cubiculum (5) bezogen (Abb. 231)²⁰⁷, in der Casa del Sacello Iliaco (I 6,4) bilden Oecus (p) und Cubiculum (q) ein Ensemble²⁰⁸. Die konventionelle Verbindung von Triclinium und Cubiculum zeigt an, dass man es schätzte, Aufenthaltsräume verschiedener Größe aufeinander zu beziehen – sei es, dass man sie für unterschiedliche Gästegruppen gleichzeitig oder nacheinander nutzen mochte. Nach einem gemeinsamen Mahl boten die Annexräume die Möglichkeit, sich zu einem intimeren Beisammensein zurückzuziehen²⁰⁹.

Ein solches Bedürfnis nach räumlicher Differenzierung konnte an den Peristylen zur Schaffung regelrechter Raumfiladen führen. Als eine solche Raumgruppe konzipiert waren die drei Räume auf der Südseite von Peristyl (h) der Casa di M. Gavius Rufus (VII 2,16-17; Plan 19)²¹⁰ sowie die Räume auf der Nordseite des Peristyls der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3)²¹¹. Hier sind Triclinium (EE), Vorraum (FF) sowie die großen Räume (GG) und (HH) über Türdurchgänge verbunden. Solche Raumgruppen haben, wenn sie symmetrisch organisiert sind, einen optischen Effekt nach außen, zum Peristylhof hin. Innerhalb einer Raumgruppe vermag ein Raum als Hauptraum inszeniert zu werden. Vor allem ermöglichen Raumgruppen neue, differenzierte und variierbare Nutzungsformen. Der korinthische Oecus der Casa del Labirinto mit seinen vier beigeordneten Cubicula stellt damit zwar ein besonders prunkvolles, aber keinesfalls singuläres Beispiel dar.

2.2 Der Bezug der Wandmalerei zum architektonisch konkreten Raum

Für den ersten Stil hatte sich eine auffällige Spannung zwischen Plausibilität und Fiktionalität des in Stuck umgesetzten Architektur-Bildes aufzeigen lassen. Mit dem malerisch-illusionistischen zweiten Stil stellt sich die Frage nach dem Raumbezug des Wand-Decors neu. Veränderte Architektur-Logiken ergeben sich im zweiten Stil insbesondere dadurch, dass gemalte Stützen in das Wandsystem eingeführt werden. In Innenräumen treten sie ‚vor‘ eine inkrustierte oder gar geöffnete Wand. Dieser neue Decor-Geschmack fällt in eine Zeit, in der zum ersten Mal auch reale Säulen in Innenräumen zum Einsatz kamen – in der Casa del Labirinto etwa im korinthischen Oecus (43)²¹². In dieser realen wie imaginativen Verwendung von Säulen zur Ausstattung prunkvoller Innenräume wird ein neuer Raumluxus greifbar. Ein konkreter Bezug zum realen Raum ergibt sich zuvor-derst daraus, dass die Scheinarchitektur auf dem realen Boden ‚steht‘ und das reale Gebälk zu ‚tragen‘ scheint. Im korinthischen Oecus (43) der Casa del Labirinto etwa sind die Raumecken mit gemalten Eckpilastern einer ‚großen‘ Ordnung besetzt, auf denen das Gewölbe ‚ruht‘²¹³. Darüber hinaus wird sie aber eingesetzt, um die Raumstruktur zu betonen. Dabei kann die funktionale Gliederung in Vorraum und Klinenbereich betont werden, der Raum kann aber auch eine strikt

²⁰⁵ Dickmann 1999, 222.

²⁰⁶ PPM X (2003) 1–62 s. v. IX 9,c, Casa di C. Sulpicius Rufus (V. Sampaolo) 21 Abb. 36. 37.

²⁰⁷ PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo).

²⁰⁸ PPM I (1990) 280–329 s. v. I 6,4, Casa del Sacello Iliaco (I. Bragantini) 327 Abb. 82.

²⁰⁹ Zaccaria Ruggiu 2001, 84–98 führt die Kombination von Triclinium und Cubiculum auf die Annäherung von Convivium/Gelage und Ruhen zurück, die sie als Folge der Hellenisierung Italiens begreift.

²¹⁰ PPM VI (1996) 530–585 s. v. VII 2,16-17, Casa di M. Gavius Rufus (V. Sampaolo); Dickmann 1999, 200 f.

²¹¹ PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 272 f. Abb. 141. 142; 298 Abb. 179; zur Datierung der Raumfolge in das 1. Jh. v. Chr., s. Dickmann 1999, 165 f.

²¹² So auch Fittschen 1976, 544.

²¹³ Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren, man denke etwa an Oecus (I) in Domus I 11,14, s. PPM II (1990) 598–613 s. v. I 11,14 (P. Miniero – M. de Vos) 608–610 Abb. 14a–16; Corlàita Scagliarini 1974, 8.

axialsymmetrische oder parataktische Gliederung erhalten. Beide Aspekte sollen im Folgenden näher betrachtet werden.

Asymmetrien durch die Binnengliederung von Räumen

Wie schon im ersten Stil können Pilaster eingesetzt werden, um Vorraum und Klinenbereich zu trennen. Jetzt handelt es sich allerdings nicht mehr um stuckierte, sondern um gemalte Pilaster, die das Gewölbe ‚tragen‘²¹⁴. Exemplarisch sei auf die Cubicula (c), (h) und (g) der Casa di Cerere (I 9,13)²¹⁵ (**Abb. 196**) oder Cubiculum (l) der Casa detta di Trebius Valens (III 2,1) verwiesen²¹⁶.

Erstmals wird auch in Triclinia eine solche Gliederung in Vorraum und Klinenbereich vorgenommen²¹⁷. Üblicherweise nimmt der Vorraum ein Drittel, der Hauptraum zwei Drittel der Grundfläche ein²¹⁸. Ein aufwendiges Beispiel soll genügen²¹⁹. Triclinium (f) der Casa di M. Gavius Rufus (VII 2,16-17; Plan 19) besitzt ein Opus signinum mit Rautenmuster, an der Wand werden jedoch Vorraum und Klinenbereich durch einen gemalten korinthischen Pilaster untergliedert (**Abb. 197**)²²⁰. An den Längswänden entsteht durch die Gliederung in Vorraum und Hauptraum eine asymmetrische Raumstruktur. Indem die Wandteile unlogisch aneinanderstoßen, wird zudem ein Wandbild erzeugt, das jeder architektonischen Logik widerspricht (s. u.). Die dem Eingang gegenüberliegende Rückwand folgt unabhängig davon, ob der Raum eine funktionale Untergliederung besitzt oder nicht, einem axialsymmetrischen Aufbau. Die Eingangsachse wird zur Symmetrieachse von Architektur und Decor – so auch im Triclinium (f) der Casa di M. Gavius Rufus (VII 2,16-17). Hinzu kommen die Symmetriebeziehungen im Alkoven, der üblicherweise als Raum ‚für sich‘, mit spiegelbildlich aufeinander bezogenen Seitenwangen konzipiert wird. Gerade in Räumen, die in Funktionsbereiche gegliedert sind, werden folglich Symmetrie und Asymmetrie in komplexer Weise aufeinander bezogen.

Symmetriebeziehungen in nicht untergliederten Räumen

Wenn Räume nicht funktional gegliedert sind, erhalten sie eine durch Symmetriebeziehungen strukturierte Wandgliederung. Die einander gegenüberliegenden Langwände sind üblicherweise spiegelsymmetrisch aufeinander bezogen²²¹. Darüber hinaus können die Lösungen jedoch unterschiedlich ausfallen.

So kann die Rückwand einer strengen Axialsymmetrie folgen, während für die Seitenwände eine stärker parataktische Ordnung gewählt wird. Dies trifft etwa auf Oecus (l) des Reihenhau-

²¹⁴ Barbet 2009, 58.

²¹⁵ PPM II (1990) 172–229 s. v. I 9,13, Casa di Cerere (M. de Vos) 190f. Abb. 31. 32; 204–209 Abb. 49–57; s. Barbet 2009, 64f. Abb. 33; Freccero 2018, 72 Abb. 61.

²¹⁶ PPM III (1991) 341–391 s. v. III 2,1, Casa detta di Trebius Valens (I. Bragantini) 356 Abb. 22; Heinrich 2002, 91; Cubiculum (M) der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3) mit undifferenziertem Opus signinum, jedoch einer durch einen gemalten Pilaster hergestellten Wandgliederung in Vorraum und Alkoven, s. PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 203f. Abb. 26; Esposito 2004, 51.

²¹⁷ Zuvor auf Cubicula beschränkt; vgl. Barbet 2009, 133 mit Liste; Dickmann 1999, 216.

²¹⁸ Barbet 2009, 66.

²¹⁹ Weiterhin Triclinium (20) der Domus VI 14,43, s. PPM V (1994) 426–467 s. v. VI 14,43, Casa degli Scienziati o Gran Lupanare (I. Bragantini) 466f. Abb. 74–77; Triclinium (x) der Casa di M. Gavius Rufus (VII 2,16-17), s. PPM VI (1996) 530–585 s. v. VII 2,26-17, Casa di M. Gavius Rufus (V. Sampaolo) 577–584 Abb. 79–88.

²²⁰ PPM VI (1996) 530–585 s. v. VII 2,26-17, Casa di M. Gavius Rufus (V. Sampaolo) 540–542 Abb. 17–19; Barbet 2009, 67 Abb. 34.

²²¹ Vgl. Corlàita Scagliarini 1974, 9f., die jedoch die Betonung der Rückwand als dominantes Prinzip erachtet, ohne die große Diversität an Raumordnungen auszuführen.

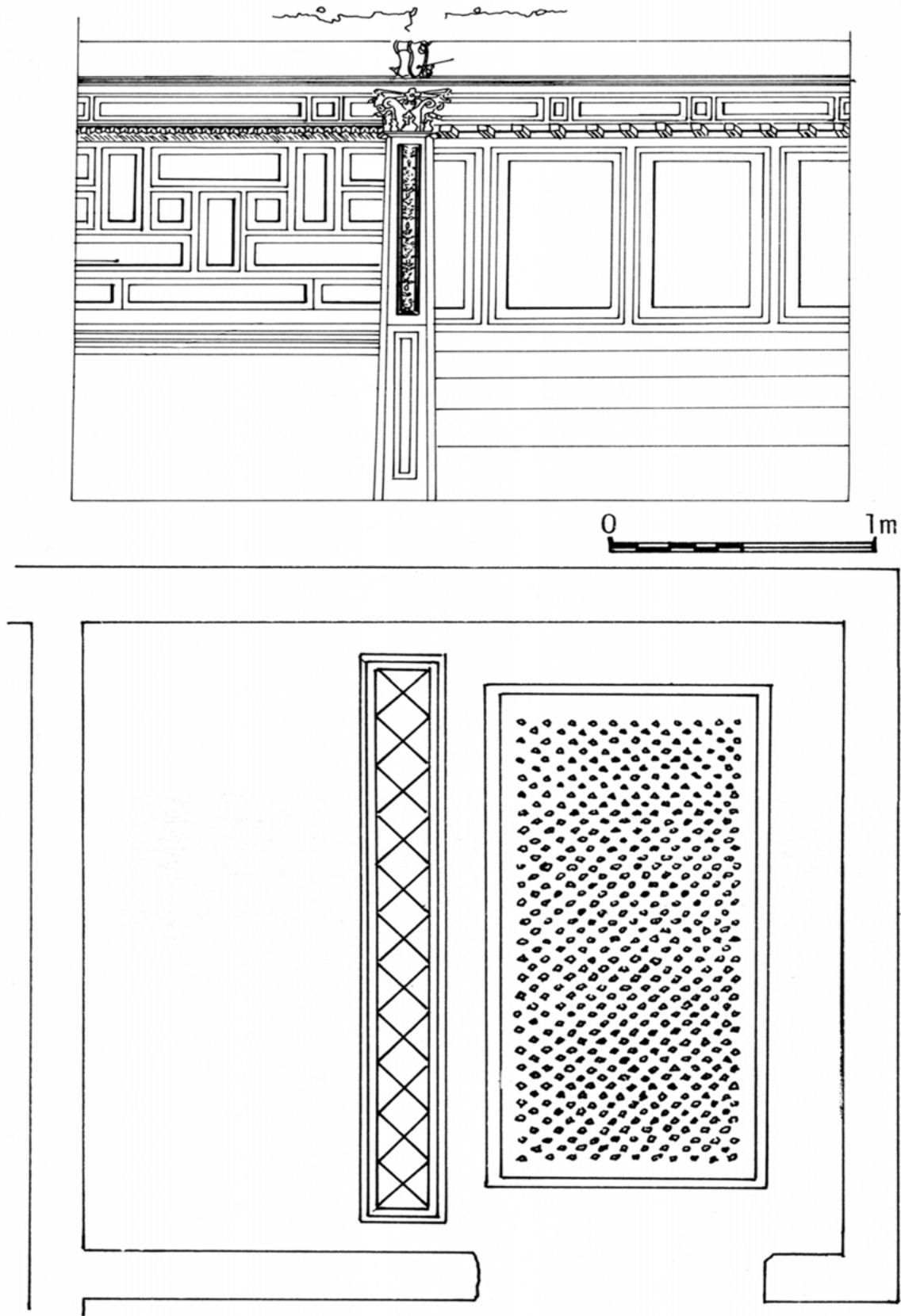


Abb. 196: Casa di Cerere (I 9,13), Cubiculum (c), Rekonstruktion von Wand und Boden (Mariette de Vos).

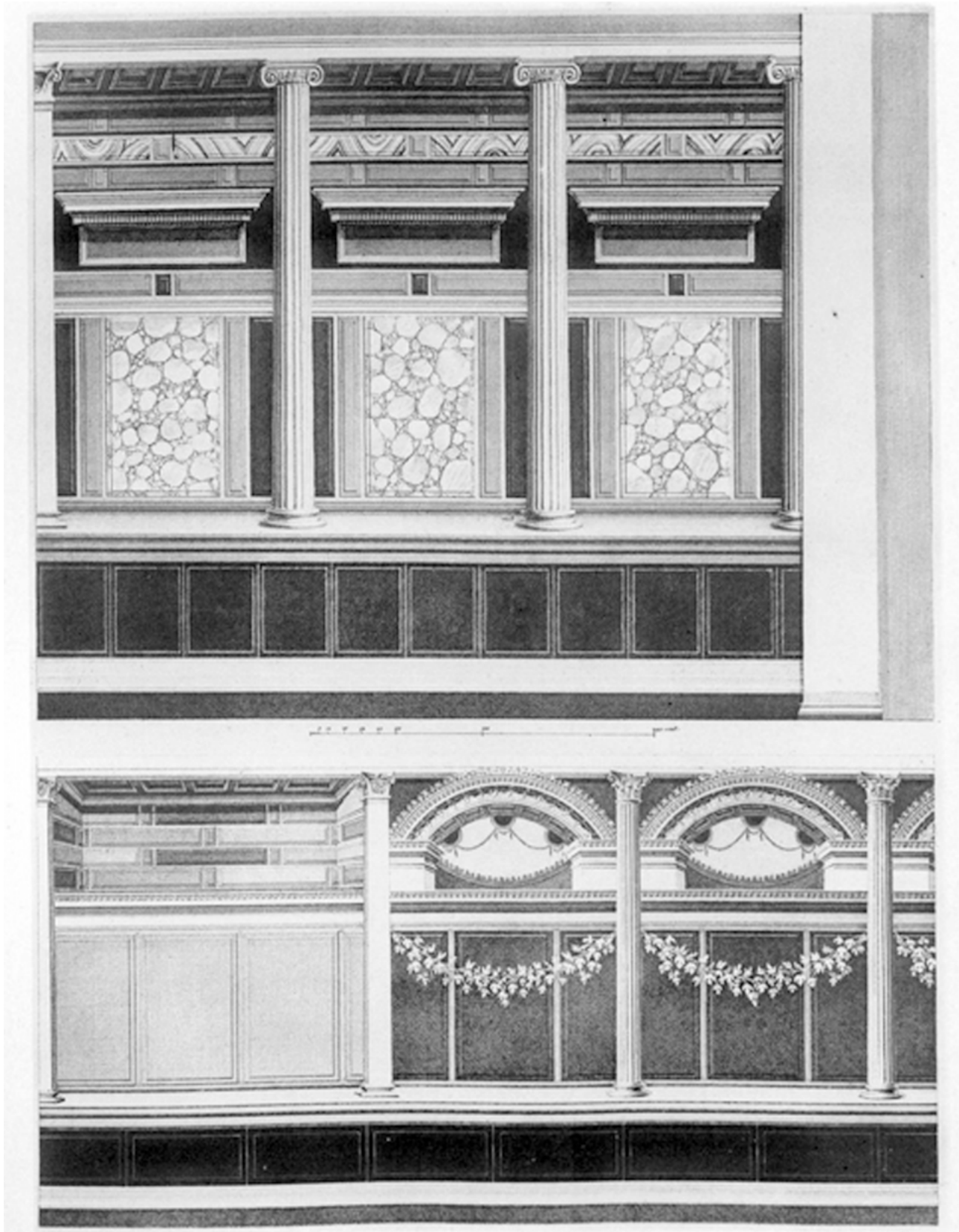


Abb. 197: Casa di M. Gavius Rufus (VII 2,16-17), Triclinium (f).

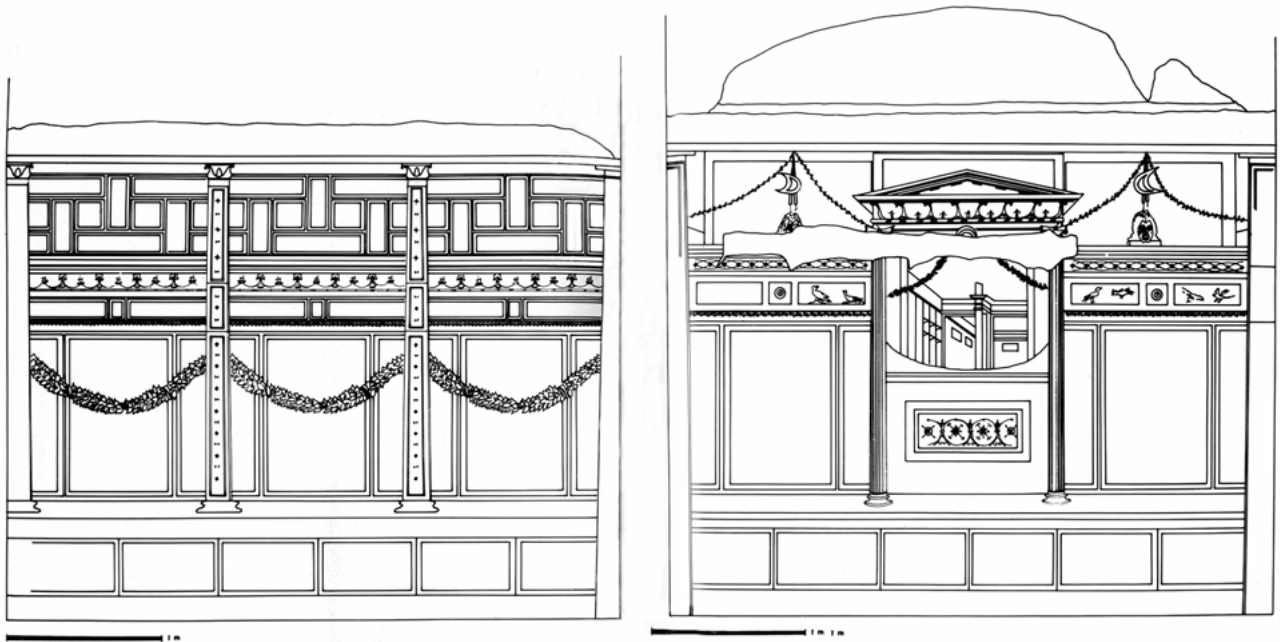


Abb. 198a–b: Reihenhäuser I 11,14, Oecus (I), Rekonstruktion von Nordwand (links) und Ostwand (rechts) (Mariette de Vos).

ses I 11,14 (**Abb. 198a–b**) zu. Die Seitenwände werden hier durch Pfeiler rhythmisiert, auf eine Betonung des zentralen Wandsegments wird verzichtet. Auf der axialsymmetrisch organisierten Rückwand rahmt hingegen eine Ädikula einen Durchblick in einen Architekturraum²²². Seitenwände und Rückwand stehen dadurch in starkem Kontrast zueinander.

In anderen Fällen gehorchen alle Wandseiten einem axialsymmetrischen Aufbau, der die Wandmitte betont. Eine solche Decor-Idee wurde im korinthischen Oecus der Casa del Labirinto realisiert. Die dem Eingang gegenüberliegende Rückwand und die Seitenwände unterscheiden sich in ihrer Gestaltung jedoch erheblich. In Cubiculum (17) der Domus VI 17 [Ins. Occ.], 41 (**Abb. 199–200**) fällt die Gestaltung der verschiedenen Wandseiten einheitlicher aus. An allen drei Wänden wurde die Mitte durch eine zentral platzierte Ädikula betont, die ein ‚Mittelbild‘ rahmte. Auf den Seitenwänden blickte man jedoch auf eine Tholos- und Tempelarchitektur, auf der Rückwand (im Osten) auf eine sakralidyllische Landschaft²²³. Gänzlich einheitlich nimmt sich Cubiculum (12) der Casa dei Quattro Stili (I 8,17) aus. Hier betont jeweils ein gelbes Orthostatenfeld das Wandzentrum und wird von zwei roten Feldern gerahmt²²⁴. Auch am Boden wurde auf eine Differenzierung verzichtet. Eine Wandvertiefung für die Aufstellung einer Kline belegt aber, dass der Raum schon in dieser Phase als Cubiculum genutzt war. Darin zeigt sich, dass man für manche Cubicula einen Decor geschätzt hat, der auf allen vier Wandseiten einheitlich ausfällt.

In seltenen Fällen hat man auf allen Raumseiten die Betonung der Wandmitte zurückgenommen und dadurch eine parataktische Wirkung erreicht. So tragen in Gartencubiculum (k) der Casa di Cerere (I 9,13; **Abb. 201–202**) auf allen vier Seiten jeweils vier auf ein Podium gesetzte Säulen das Epistyl. Über eine durch Türen geschlossene Scherwand hinweg blickt man auf eine Portikusarchitektur. Die einzige visuelle Differenzierung zwischen den Wandseiten besteht darin, dass man die Decor-Zonen in der Höhe leicht gegeneinander versetzt hat. Auf den Langseiten fallen sie

²²² PPM II (1990) 598–613 s. v. I 11,14 (P. Miniero –M. de Vos) 608–611 Abb. 14a–16; Heinrich 2002, 84f.; Tilloca 1997, 113f. Abb. 15–17 (dort als Oecus 10 bezeichnet).

²²³ PPM VI (1996) 10–43 s. v. VI 17 [Ins. Occ.], 41 (V. Sampaolo) 28–36 Abb. 43–56; De Simone 2006, 54–59.

²²⁴ PPM I (1990) 847–913 s. v. I 8,17, Casa dei Quattro Stili (F. Parise Badoni) 870 Abb. 41.



Abb. 199: Domus VI
17 [Ins. Occ.], 41,
Cubiculum (17),
Ostwand.

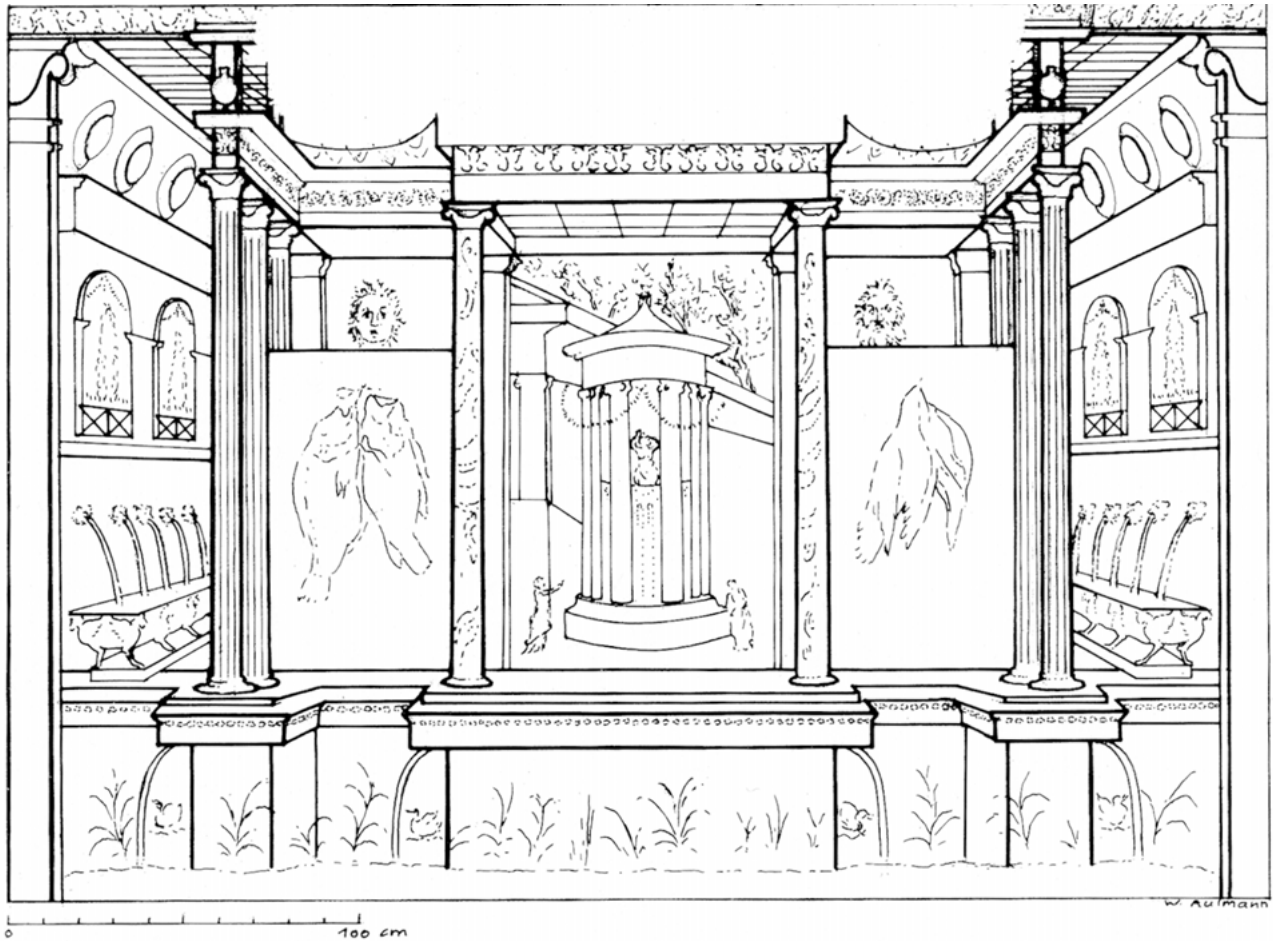


Abb. 200: Domus VI 17 [Ins. Occ.], 41, Cubiculum (17) mit Rekonstruktion der Südwand (Volker M. Strocka).

niedriger aus als auf den Schmalseiten. Dieser Effekt springt deshalb ins Auge, weil man auf Eckpilaster, die den Übergang kaschieren würden, verzichtet hat²²⁵.

Dies bleibt jedoch eine Ausnahme. Meist reagiert der zweite Stil in Innenräumen deutlich expliziter als der erste Stil auf die Raumachsen, indem er diese akzentuiert und dadurch Orientierung im Raum stiftet. Eine allseitig parataktische Wandordnung wird üblicherweise nicht für Innenräume gewählt, sondern für Räume der Fortbewegung – Peristyle und auch Korridore.

Reale und gemalte Architektur: Intermedialitäten und Interferenzen

Besonders spektakulär fällt der Architektur-Bild-Bezug im korinthischen Oecus (43) der Casa del Labirinto aus, da hier reale und gemalte Stützen in Beziehung zueinander treten. Die rundplastischen Säulen fluchten auf der Rückwand auf die gemalten Pilaster der großen Ordnung. Allerdings zeigt sich gerade an diesem Beispiel, dass auf eine strenge, axiale Fluchtbeziehung von Architektur und Bild zugunsten einer betrachterabhängigen Architektur-Decor-Relation verzichtet wird. Vor allem aber zerschneiden die realen Türöffnungen das Bildkonzept. Die gemalte Architektur des zweiten Stils steht somit ganz offensichtlich in einer Spannung zwischen einem konkreten Bezug auf den Raum und einer ornamental-bildhaften Auffassung der Wandfläche. Der logische

²²⁵ PPM II (1990) 172–229 s. v. I 9,13, Casa di Cerere (M. de Vos) 220f. Abb. 74. 75.



Abb. 201: Casa di Cerere (I 9,13), Cubiculum (k), Ostwand.



Abb. 202: Casa di Cerere (I 9,13), Cubiculum (k), Nord-Ost-Ecke.

Raumbezug wird jedoch insbesondere durch die ‚unlogisch‘-illusionistische Öffnung der Wand unterlaufen²²⁶. Im Folgenden kommen solche logischen Brüche näher in den Blick.

²²⁶ Corlàita Scagliarini 1974, 8: „[...] la dilatazione illusiva dell’ambiente si limita ad aggiungere, paratatticamente, uno spazio immaginario allo spazio reale del vano, senza organizzare quest’ultimo.“

Reale Architektur und Scheinarchitektur: Logische Brüche

Der Illusionismus des zweiten Stils hatte nicht zur Folge, dass die Wand einer stärkeren Rationalisierung unterworfen worden wäre²²⁷. Die fehlende Logik betrifft wie schon im ersten Stil den Wandaufbau. So wird auf vielen Wänden eine Fußleiste eingefügt, die in Bezug auf das architektonische System keinen Sinn ergibt²²⁸. Unlogisch ist zudem (wie bereits im ersten Stil) die Darstellung weiterer Quaderlagen oberhalb der Epistylzone, wo an einer realen Wand keine Quader zu erwarten sind. Besonders deutlich werden die Inkonsistenzen im Aufeinandertreffen verschiedener bildhaft konzipierter Wandelemente. So werden illusionistische Durchblicke wie auf der Rückwand von Oecus (I) der Domus I 11,14 regelrecht abrupt in das Wandbild eingefügt. Hier rahmt die zentrale Ädikula einen Ausblick in einen Architekturprospekt, während sie seitlich von unlogisch ‚anstoßenden‘ geschlossenen Wänden umgeben ist (Abb. 198b).

Besonders eklatant tritt die bildhafte, nicht-architektonische Logik dort zutage, wo durch gemalte Säulen verschiedene Wandsegmente – etwa Vorraum und Klinkenbereich – voneinander getrennt werden. Kehren wir dazu noch einmal zu zwei bereits besprochenen Räumen zurück. In Cubiculum (c) der Casa di Cerere (I 9,13)²²⁹ (Abb. 196) trennt der gemalte Pilaster zwei in Vorraum und Klinkenbereich gänzlich unterschiedliche, aneinander ‚anstoßende‘ Formen der geschlossenen Wandgestaltung²³⁰. Dieser additive Umgang mit Decor-Zonen bietet den Vorteil, dass sich der Klinkenbereich als eigenständiger Bereich vom Vorraum abheben lässt. So wird der Klinkenbereich mit einer kleinteiligen Decor-Ordnung versehen, der Vorraum als Übergang nach ‚draußen‘ konzipiert. Wie schon im ersten Stil geht eine optische Differenzierung der Raumteile mit einer Größenskalierung zusammen. Im Triclinium (f) der Casa di M. Gavius Rufus (VII 2,16-17; Plan 19) trennt ein gemalter korinthischer Pilaster Vorraum und Klinkenbereich (Abb. 197). Beide Raumteile sind zwar durch eine gemeinsame Plinthe und Sockelzone miteinander verbunden²³¹. Der Vorraum allerdings verfügt über eine gelbe Orthostatenzone und eine aus vier Quaderreihen bestehende Mauer, die an den Seiten perspektivisch umbricht. Dadurch entsteht oberhalb der Orthostaten ein fiktiver Raum, der mit einer Kassettendecke abschließt. Im Klinkenbereich stehen hingegen vor der Wand zwei kannelierte korinthische Säulen, zwischen denen jeweils ein ganzer mittiger und zwei halbe seitliche, violette Orthostaten Platz finden. Über dem Gebälk ruhen Rundbögen auf mächtigen Pfeilern. In ihrem unteren Teil sind sie durch Holzgitter geschlossen, darüber blickt man in den Himmel. Wandmalerei wird folglich gerade nicht genutzt, um einen kohärenten Illusionsraum zu schaffen, sondern um eine visuelle Differenzierung von Raumteilen zu erreichen. Darin steht der zweite Stil deutlich in der Tradition des ersten, setzt diese Decor-Idee jedoch mit neuen Mitteln um.

2.3 Der Betrachterbezug der Wandmalerei

Die Architekturmalerei des zweiten Stils nimmt auf den Raum, in ganz neuartiger Weise aber auf den Betrachter Bezug²³². Manche Strategien haben ihren Ursprung bereits im ersten Stil, andere werden neu entwickelt.

²²⁷ So allerdings Schefold 1962, 27, der im zweiten Stil eine optische Einheit verwirklicht sieht.

²²⁸ Auf zahlreiche Brüche im Detail macht Schmaltz 1989, 227–233 am Beispiel von Boscoreale aufmerksam.

²²⁹ PPM II (1990) 172–229 s. v. I 9,13, Casa di Cerere (M. de Vos) 190f. Abb. 31. 32; 204–209 Abb. 49–57; s. Barbet 2009, 64f. Abb. 33; Freccero 2018, 72 Abb. 61.

²³⁰ Corlatti Scagliarini 1974, 9.

²³¹ PPM VI (1996) 530–585 s. v. VII 2,26-17, Casa di M. Gavius Rufus (V. Sampaolo) 540–542 Abb. 17–19; s. Barbet 2009, 67 Abb. 34.

²³² In dieser Weise auch Bering – Roon 2008, 73: „Die Erfahrung des Raumes ist untrennbar mit seiner Wahrnehmung verknüpft – der gestaltete Raum lenkt und vermittelt Sinneseindrücke, die der topografischen Orientierung, der Identifizierung der Funktion, der Wertzuschreibung und somit oft auch der Beeinflussung dienen. Es scheint daher nur konsequent, wenn Chancen gesucht werden, diese Möglichkeiten zu erweitern. Von besonderer Bedeutung

Öffnung und Schließung der Wand

Die Forschung hat sich bereits intensiv mit der Öffnung der Wand beschäftigt, die sich im zweiten Stil vollzieht. Die gemalten Architekturen erzeugen durch ihre perspektivische Staffellung die Illusion, der Raum würde sich hinter der geschlossenen Wand in die Tiefe erstrecken. Dieser Effekt lässt sich besonders plausibel mit verkröpften Sockeln und Gebälkzonen, mithin auch mit vorgelagerten Stützenstellungen, erreichen. Diese malerische Umsetzung von Perspektive stellt eine intellektuelle Leistung dar, zugleich kommt in ihr eine neuartige Wahrnehmungserwartung zum Ausdruck²³³. Dabei fordert die Wahrnehmung komplexer Architekturen einen aufmerksamen Betrachter ein²³⁴. Die Architektur rückt dem Nutzer der Räume nicht nur auf den Leib, sie schafft ihm zugleich Luft zum Atmen. Der physische Raum wird durch malerische Perspektive erweitert, er wirkt dadurch größer²³⁵.

Allerdings ist jüngst von Heinrich betont worden, dass nur ein sehr kleiner Prozentsatz der Wandmalereien komplexe Architekturen vorführt, dass diese insbesondere in großen, repräsentativen Häusern anzutreffen sind, dort aber für große wie kleine Räume Verwendung fanden²³⁶. Die illusionistische Öffnung der Wand ist folglich kein genereller Zug des zweiten Stils²³⁷. Auffälligerweise bleibt jedoch in allen Räumen mit Scheinarchitektur die untere und mittlere Wandzone geschlossen. Der Betrachter ist wie schon im ersten Stil von einer geschlossenen ‚Rückwand‘ umgeben²³⁸, welche die Gestalt von Orthostaten, von Scherwänden oder Vorhängen annehmen kann. Der Innenraum wird auch weiterhin als ein umhender, geschlossener Raum konzipiert. Durchblicke ergeben sich, wenn überhaupt, über den Köpfen der Betrachter.

Gemalte Perspektive und Betrachterorientierung

Die Betrachterorientierung der Architekturmalerie geht jedoch noch entscheidend weiter. Schon Mau hatte erkannt, dass der zweite Stil nicht mit einer kohärenten Zentralperspektive operiert²³⁹, sondern verschiedene Betrachterstandpunkte und Perspektiven voraussetzt. Dies bedeutet zunächst, dass der zweite Stil vornehmlich in Aufenthaltsräumen auftritt, in denen man mit privilegierten Perspektiven rechnete: die Perspektive eines Eintretenden und die Perspektive, die sich von der zentralen Kline aus ergab²⁴⁰. Zugleich sind die Wandbilder auf die Augenhöhe des Betrachters hin kalkuliert. Dementsprechend folgt der ‚nahe‘, untere Wandteil häufig einer Parallelperspektive, während die in Unteransicht, auf Ferne wahrgenommene Gebälkzone auf ein Fluchtfeld ausgerichtet ist²⁴¹. Schon im ersten Stil war das Wand-Bild ornamental verfasst, nun aber hat es seinen

erweist sich in dieser Hinsicht die Wandmalerei, deren Entfaltung in der römischen Antike bereits die Prinzipien eines Illusionismus vorstellt, vermittels dessen Raumgrenzen visuell überschritten werden können.“

233 Zur Perspektive als symbolische Form, s. Panofsky 1980; vgl. zu Raumkonzepten Hinterhöller-Klein 2015, 30–34.

234 So Grüner 2004, 36. 70.

235 So Scheffold 1962, 43 zum Cubiculum (46) der Casa del Labirinto.

236 Heinrich 2002, 66f.

237 So allerdings immer wieder postuliert und in eine Opposition zum ersten Stil gebracht, s. etwa Clarke 1991, 33f.

238 Auch Zanker 2015, 23.

239 Ehrhardt 1991, 35 weist darauf hin, dass die theoretischen Grundlagen der Zentralperspektive bekannt waren.

240 Zum Folgenden (mit anderen Beispielen), s. Wesenberg 1968; weiterhin Engemann 1967, 64. 78; Clarke 1991, 12–19. 43–45; Ling 1991, 23f.

241 Mau 1882, 149–152, bes. 151: „Wenn für die Casettendecke und die Consolen weder die vier Gesichtspunkte, noch der zwischen dem zweiten und dritten Pfeiler festgehalten ist, sondern die Decke von einem noch weiter links, die Consolen alle von einem weiter rechts liegenden Punkte gesehen erscheinen, so ist auch dies nicht etwa Nachlässigkeit und Ungenauigkeit. Vielmehr ist man gar nicht darauf ausgegangen, irgend ein bestimmtes Verfahren, sei es mit einem, sei es mit vier Gesichtspunkten, durchzuführen, sondern hat jeden einzelnen Bestandtheil der Decoration so behandelt, wie es zweckmässig schien, um gerade ihn am besten zur Geltung zu bringen.“; Ehrhardt 1991, 35 argumentiert m. E. in Bezug auf literarische Quellen überzeugend, dass die theoretischen Grundlagen für die Zentral-

Kohärenzzusammenhang verloren²⁴². Die Wandansicht wird in Perspektiven aufgelöst, räumliche Diskontinuität zum Thema gemacht²⁴³. Für einzelne Architekturelemente werden plausible und zugleich ästhetische Ansichten gewählt.

An der Casa del Labirinto hat sich gezeigt, dass sich nicht alle Aufenthaltsräume für eine solche Betrachterorientierung gleichermaßen anboten. In besonders kleinen Räumen wie Cubiculum (41), in denen komplexe Perspektiven nicht funktionieren, hat man eine monumentale, jedoch geschlossene Scheinarchitektur bevorzugt (Ala 7; Triclinium 39). Die Blickführung von der Kline nach draußen wird folglich, wie schon Wesenberg erkannte, vor allem für Räume gewählt, die eine breitgelagerte Türöffnung besitzen (Oeci, Cubicula)²⁴⁴.

Insbesondere in Räumen der Bewegung – Atrium (27) und Peristyl (36) – hat man entweder den ersten Stil beibehalten oder man entschied sich wie in Atrium (3) für eine Decor-Gliederung, welche die geschlossene Wand betont und damit dem Wandaufbau des ersten Stils sehr nahekommt²⁴⁵. Die Höfe erhielten eine geschlossene Rückwand, die imaginativ das Leben vor den Blicken der Außenwelt schützte. Vor allem scheint man in den Höfen einen Decor geschätzt zu haben, der die Dimensionen einer real imaginierten Wand beibehielt²⁴⁶. Dieser Verzicht auf eine betrachterabhängige Perspektive begründet sich nicht zuletzt dadurch, dass die Zahl möglicher Perspektiven für einen sich im Raum bewegenden Betrachter hier unendlich groß ist. Der schlichte, am realen Wandaufbau orientierte Decor war nicht nur leicht zu überblicken, er ließ sich vor allem auch aus den unterschiedlichsten Perspektiven, im Vorübergehen, rezipieren²⁴⁷.

Maßstäblichkeit

Im zweiten Stil hält man an einem konventionellen, in Sockel-, Mittel- und Oberzone gegliederten Wandaufbau fest – und zwar in großen wie in kleinen Räumen. Folglich wird der Maßstab der architektonischen Ordnung jeweils an die Raumgröße angepasst. Dies gilt für Räume mit geschlossener Wand ebenso wie für Räume, auf deren Wänden eine komplexe Scheinarchitektur entfaltet wird.

Im Cubiculum (12) der Casa dei Quattro Stili (I 8,17) mit seinem geschlossenen Wandaufbau behielt man das Stuckgesims des ersten Stils bei, die gemalten Wandquader fallen, der älteren

perspektive zwar bekannt waren, dass die Zentralprojektion aber „nicht mit der theoretischen Wahrnehmungsvorstellung verbunden [worden ist], die einen diskontinuierlichen, uneinheitlichen Raum beinhaltet.“ Barbet 2009, 64: „C'est un fait que la peinture du IIe style utilise la perspective selon des normes particulières: une perspective centrale [...] qui correspond à peu près aux principes modernes dans lesquels, vers un point de fuite central, convergent toutes les lignes, mais cette convergence ne joue que pour un niveau d'observation donné; partie haute et partie basse de la paroi ont leurs lignes qui convergent vers un autre point de fuite, placés sur le même axe vertical mais plus haut et plus bas : c'est la perspective en arête de poisson.“ Bereits Corlàita Scagliarini 1974, 7 erkannte, dass insbesondere der Sockelbereich ein perspektivisches Problem aufwirft; Stinson 2011, 408f. Abb. 3 diskutiert die Fluchtlinien für Alkoven A und B von Raum 16 der Villa dei Misteri. Hier zeigt er, dass auf ein und derselben Wand Konvergenzperspektive und Parallelperspektive eingesetzt werden. Dreidimensionalität wird vor allem in der Oberzone entfaltet.

242 Clarke 1991, 34 allerdings mit einer, wie mir scheint, ahistorischen Bewertung des Phänomens: „Whereas First-Style decoration is logical, the Second Style requires a certain suspension of belief on the part of the viewer.“

243 Mau 1882, 150f. am Beispiel der Westwand von Triclinium (39); erneut Engemann 1967, der dafür den Begriff der asymmetrischen Perspektive einführt; weiterhin Wesenberg 1968; jüngst Hinterhöller-Klein 2015, bes. 24, die von Sukzessionsperspektive spricht.

244 Wesenberg 1968, 102–109; Scagliarini 1974, 9, 23; Clarke 1991, 42–44.

245 Dickmann 1999, 252 hat auf die Traditionhaftigkeit des ersten Stils im Ostatrium und im Peristyl bereits hingewiesen, in seine Interpretation jedoch den zweiten Stil im Westatrium nicht einzubinden gewusst, weil er nur pauschal zwischen ‚traditionellem‘ ersten und ‚modernem‘ zweiten Stil unterschieden hat.

246 Allroggen-Bedel 1993, 146 argumentiert etwas utilitaristisch mit der Raumdisposition am Atrium, die für komplexe Ausblicke keinen Platz geboten hätte. Oberhalb der Türrdurchgänge wäre für Durchblicke aber sehr wohl Platz gewesen.

247 Allgemein zum Peristyl-Decor Watts 1987, 262f.; zur Casa del Labirinto etwa Liefvoort 2012, 193.

Tradition folgend, kleinformatig aus. In der benachbarten Ala (13) hingegen, auf die man durch ein Fenster blickt, sind die Quader deutlich größer. Indem beide Räume einer vergleichbaren Farbordnung verpflichtet sind, fällt der Größenunterschied noch einmal klarer ins Auge. In beiden Räumen ist die Mittelzone mit einem zentralen gelben Orthostatenfeld und seitlichen roten Feldern besetzt, jeweils getrennt durch grüne Lisenen²⁴⁸. Ein besonders gutes Beispiel für einen kleinteiligen, mithin der Raumgröße angepassten Raum-Decor stellt Cubiculum (w) der Casa di M. Pupius Rufus (VI 15,5) dar. Die Orthostaten setzen hier tief an und fallen klein aus. Verstärkt wird ihr kleinteiliges Erscheinungsbild dadurch, dass sie ein violettes ‚Inlay‘ erhielten (Abb. 229)²⁴⁹.

Schon in Räumen mit geschlossenem Wandaufbau hat der Decor-Maßstab damit einen unmittelbaren Effekt auf die Raumwahrnehmung. Noch intensiver wird diese Wirkung in Räumen mit Scheinarchitektur. So wird im korinthischen Oecus (43) der Casa del Labirinto eine regelrechte Monumentalarchitektur entfaltet, die in die Tiefe fluchtenden Architekturen der zweiten und dritten Ebene fallen maßstäblich kleiner aus. Die Größenreduktion trägt nicht nur dazu bei, dass der Betrachter die kleineren Architekturen ‚in der Ferne‘ wahrnimmt. Sie hat auch den Effekt, dass man von den Architekturbildern nicht erdrückt wird. Eine besondere Wirkung entfalten illusionistische Architekturen in kleinen Cubicula (42) und (46) mit ihren relativ niedrigen Decken und weiten Raumöffnungen. Indem die Scheinarchitektur hier als Ganzes auf einen kleinen Maßstab reduziert ist, wird der Betrachter von einer kleinteiligen Miniaturarchitektur umgeben²⁵⁰. Indem sich illusionistische Architektur und Maßstäblichkeit miteinander verbinden, steigert sich der Effekt. In kleinen Räumen wirkt die Miniaturarchitektur kostbar, große Räume werden mit einer Atmosphäre von *Grandezza* angereichert. Beide Gestaltungsformen sind aber perspektivisch auf den Betrachter bezogen und damit in gleich zweifacher Weise auf ihn ‚zugeschnitten‘.

Der Umgang mit Licht

Durch ihre großen Fenster und weiten Raumöffnungen fallen im 1. Jh. v. Chr. große Aufenthaltsräume wie auch kleinere Cubicula deutlich heller als noch zuvor aus. Neu ist zudem der konzeptionelle Umgang mit Licht in der Malerei selbst. Während im ersten Stil das reale Licht, das in den Raum einfiel, die Stuck-Oberflächen modellierte, geht mit der illusionistischen, perspektivischen Malerei des zweiten Stils eine neue Behandlung des malerischen Lichts einher. Dies ist nur konsequent, wird doch durch Licht-Schatten-Effekte eine Plastizität von dreidimensionalen Objekten erreicht. Licht und Schatten modellieren insbesondere die Vor- und Rücksprünge der Architektur, aber auch einzelne architektonische Details. Üblicherweise wurde eine ‚ideale‘ Lichtquelle am Raumeingang angenommen²⁵¹, Realraum und fiktionaler Raum durchdringen sich dadurch noch einmal stärker. Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund erscheint es logisch, in dunklen, rückwärtigen Cubicula auf komplexe, durch Licht und Schatten modellierte Architekturen zu verzichten. Die lichten ‚Ausblicks‘-Architekturen finden sich in hellen Räumen, in denen eine Licht-Schatten-Modellierung auch real plausibel ist. Im entwickelten zweiten Stil sind es dann auch die Objektwelten, die durch Glanzlicht in Szene gesetzt wurden. So wird die Kostbarkeit und Opazität einer Glasschale durch ihren Glanz im (imaginären) Licht noch einmal gesteigert. Auf stringente Licht-Schatten-Effekte wurde jedoch ebenso verzichtet wie auf eine kohärente Perspektive des Wandbildes.

²⁴⁸ PPM I (1990) 847–913 s. v. I 8,17, Casa dei Quattro Stili (F. P. Badoni) 870 f. Abb. 41. 42; Gallo 1989, 37.

²⁴⁹ PPM V (1994) 580–621 s. v. VI 15,5, Casa di M. Pupius Rufus (V. Sampaolo) 612 f. Abb. 60.

²⁵⁰ Anders Grüner 2004, 144–146, der den zweiten Stil als megalomane Architekturprospekte beschreibt und Höhe ebenso wie Tiefenstaffelung für Grundcharakteristika des zweiten Stils hält.

²⁵¹ Zum folgenden Ascherl 2002, bes. 280 f.



Abb. 203: Casa del Criptoportico (I 6,2), Kryptoporticus, Nordflügel.

Farbigkeit

Verändert hat sich im zweiten Stil nicht nur der Umgang mit realem und malerisch konzipiertem Licht, sondern auch die farbliche Grundstimmung. Hatten im ersten Stil insbesondere in repräsentativen Räumen schwarze Orthostaten die Mittelzone gebildet, während für die polychromen Quaderreihen Gelb, Grün und Violett gewählt wurden, so dominieren nun bei geschlossenen wie bei stark aufgebrochenen Architekturprospekten wärmere Töne – neben Violett auch Gelb/Ocker (‚Gold‘) und Rot. Ein helles Blau kann den Ausblick in den Himmel anzeigen, während Schwarz und Grün deutlich seltener auftreten. Indem diese Farben nicht nur in besonders hellen, sondern auch in den rückwärtigen Räumen zum Einsatz kamen, wurde auf eine noch weitergehende, auf die Architektur Bezug nehmende Differenzierung verzichtet.

Betrachterbezug der Malerei: Das Beispiel der Casa del Criptoportico

Die verschiedenen Effekte, die eine auf den Betrachter hin orientierte illusionistische Malerei zu erzeugen vermochte, sollen im Folgenden am Beispiel von Kryptoportikus (17) und Oecus (22) der Casa del Criptoportico (I 6,2) diskutiert werden²⁵². In dem unterirdischen Prunkkorridor – Kryptoportikus (17) – werden gemalte ithyphallische Hermenpfeiler eingesetzt, um eine pilasterartige Wandgliederung einzuführen (**Abb. 203–204**). Mit Sockel, Hermenschaft und Hermenkopf nehmen sie die gesamte Höhe der Wandzone ein. Durch einen Schattenwurf privilegieren sie eine Ansichtsseite (**Abb. 205**). Sie stehen vor einem roten Pfeiler, der seinerseits einen Schatten wirft. In der Sockelzone verläuft zwischen den Hermen ein perspektivisch gemaltes Mäanderband, das visuelle Kohärenz herstellt und durch seinen Schattenwurf ebenfalls auf eine Ansichtsseite festgelegt ist. Zwischen den Hermen alternieren hochrechteckige, purpurne Orthostaten mit schmalen

²⁵² PPM I (1990) 193–277 s. v. I 6,2, Casa del Criptoportico e Casa del Sacello Iliaco (I. Bragantini) 201–228 Abb. 13–61; Rekonstruktionen bei Spinazzola 1953, 459 Abb. 523; 460 Abb. 524; 463 Abb. 527; zur Passung von Decor und Raumtyp auch Barbet 2009, 74 f.



Abb. 204: Casa del Criptoportico (I 6,2), Kryptoportikus, Westflügel.

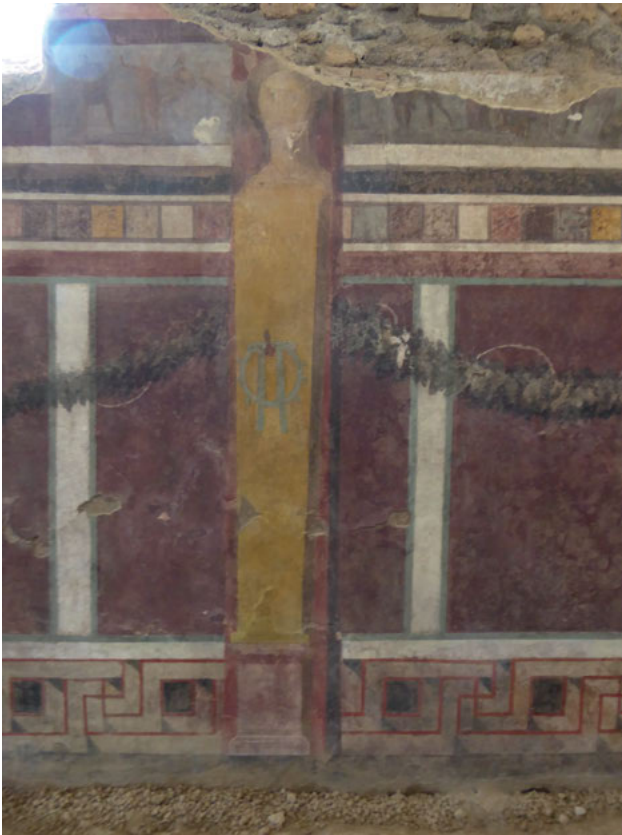


Abb. 205: Casa del Criptoportico (I 6,2), Kryptoportikus, Detail Hermes.

weißen Lisenen, wobei die Zahl und Breite der Orthostaten wie auch die Zahl der Lisenen, die den Zwischenraum füllen, variiert wird. Hinter einigen, nicht jedoch allen Hermen sind Girlanden aufgehängt, die vor die Orthostaten und Lisenen herabhängen und dadurch eine gewisse Räumlichkeit suggerieren. Auf die Orthostaten folgen ein lesbisches Kyma, ein von weißen Bändern eingefasster Fries aus quadratischen, marmorierten Platten sowie ein Rankenfries. Alle drei Zonen werden als hinter den Hermen durchlaufend vorgestellt. An die Stelle eines Architekturfrieses tritt

Abb. 206: Casa del Criptoportico (I 6,2), Kryptoportikus, Detail Decke.



ein hoher, gemalter, figürlicher Fries, der den Kampf um Troja in verschiedene Schlachtszenen aufgelöst vorführt. Unterhalb der Fenster ist das Friesband für die Darstellung eines Erotenfrieses unterbrochen. Dieser Wandaufbau nimmt in sehr komplexer Weise auf das architektonische Ambiente und die in dieser Kryptoportikus möglichen Betrachterhaltungen Bezug. Indem sich die Hermenpfeiler auf den beiden Wandseiten nicht exakt gegenüberstehen (Abb. 204), entsteht eine optische Sogwirkung, die den Betrachter durch den unterirdischen Gang führt. Zur illusionistischen Raumerfahrung tragen nicht nur die mit Schattenwurf angegebenen Hermen und der perspektivische Mäander bei, sondern auch die minimal zurücktretenden, flächigen Elemente (Orthostaten, Friesse). Insbesondere die Decke mit ihren perspektivisch zugeschnittenen Kassetten dürfte die Sogwirkung verstärkt haben (**Abb. 206**). Laut Wesenberg ist die perspektivische Wiedergabe von Mäander und Hermen auf zwei verschiedene Bewegungsrichtungen ausgerichtet. Im Ostflügel der Kryptoportikus rechneten sie mit einem Betrachter, der sich von Norden nach Süden bewege, im Nordflügel mit einer Betrachterbewegung von Ost nach West, im Westflügel von Nord nach Süd²⁵³. Ausgangspunkt sei die Treppe, von der aus man in die Kryptoportikus gelangt. Allerdings sieht der Schattenwurf m.E. im Westflügel einen Nutzer vor, der das Haus von Süden her betrat, während die Hermen im Ostflügel den Betrachter zum Oecus (22) hin geleiten. Der Bildfries, der über Kopfhöhe, unterhalb des Deckenansatzes, präsentiert wird, führt thematisch vom Hintereingang auf der Außenwand entlang und auf der Innenwand wieder zurück, ohne jedoch der homerischen Abfolge der Erzählung streng zu folgen²⁵⁴. Decor- und Bildelemente sind folglich auf verschiedene Bewegungsabläufe hin kalkuliert.

Richard Brilliant hat darauf hingewiesen, dass selbst ein aufmerksamer Betrachter kaum den Fries in seiner Gesamtheit betrachtet und verstanden haben dürfte. Lässt er sich jedoch auf eine aufmerksam-intensive Wahrnehmung wenigstens einzelner Episoden ein, verlangsamt oder unterbricht er seine Bewegung. Durch die Bildbetrachtung wird die Portikus wenigstens temporär zum ‚Aufenthaltsraum‘. Mit der Verlagerung der Aufmerksamkeit auf die Frieszone geht die illusionistische Raumwahrnehmung zugunsten einer Bildimmersion verloren. Dann lässt sich die Darstellung als ‚Ausblick‘ in eine mythische Welt verstehen²⁵⁵. Die den Bildfiguren beige-schriebenen, griechischen Inschriften unterlaufen eine solche immersive Wahrnehmung, verstärken aber die inhaltliche Auseinandersetzung mit der Frieszone. Aufgrund der Anbringungshöhe, der geringen Figurengröße und der vielfach problematischen Lichtverhältnisse ist allerdings eine beiläufige Betrachtung wohl der Regelfall gewesen. Die decorative Ausstattung der Portikus rechnet folglich mit verschiedenen, ineinander verschränkten Bewegungsformen, Betrachterhaltungen und Aufmerksamkeitsformen. Indem man in den Portikusflügeln jeweils unterschiedlich mit der Plastizität

²⁵³ Wesenberg 1968, 107 f. Abb. 5; ihm folgend Corlàita Scagliarini 1974, 21.

²⁵⁴ Wesenberg 1968, 108 f.; Brilliant 1994, 62 f.

²⁵⁵ Jones 2019, 79.



Abb. 207: Casa del Criptoportico (I 6,2), Oecus (22).

der Hermen, mit Licht und Schatten umging, wird eine zusätzliche Variation erreicht. Hinzu kommt der Umstand, dass sich der Lichteinfall in Abhängigkeit von Tages- und Jahreszeiten wie auch vom Wetter verschieden ausnahm und dadurch immer neue Wahrnehmungsbedingungen gegeben waren. Insbesondere die hofseitigen Friesbereiche waren an sonnigen Tagen im Gegenlicht kaum sichtbar.

Die Wahrnehmungsoptionen der Portikus waren im Kontrast zum Aufenthaltsraum (22) angelegt, der über Verbindungstüren in die Bewegungssequenz der Kryptoportikus eingebunden war. An seinen Längswänden sowie an der Rückwand im Osten tragen Hermenfiguren ein gemaltes Konsolengesims (**Abb. 207–208**). Die Hermen sind nicht nur detailreicher umgesetzt, ihre Farbigkeit ist gegenüber der Kryptoportikus invertiert – dort gelbe Hermen auf rotem Grund, hier rote Hermen auf gelbem Grund²⁵⁶. Über dem gemalten Konsolengesims folgen die in Stuck realisierte Konsolenzzone und der Deckenansatz²⁵⁷. Stuckdecke, gestucktes Gebälk, gemalte Gebälkzone und gemalte Hermenstützen nehmen optisch aufeinander Bezug, simulieren Tragen und Lasten²⁵⁸. Zugleich spielen sie mit verschiedenen Realitätsebenen²⁵⁹. Die Frieszone besteht aus einer parataktischen Reihung von Klapptürbildern (s. u.). Anders als in den bisher betrachteten Aufenthaltsräumen spielen in Kryptoportikus und Oecus (22) somit Rhythmisierung, Sequenzierung und Parataxe eine entscheidende Rolle.

Der zweite Stil ist demnach sehr konkret auf die Raumwahrnehmung und Raumerfahrung bezogen. Er spielt mit der Illusion, eine Symbiose mit der gebauten Architektur einzugehen. Diese wird allerdings abrupt gestört, da die Wandmalerei nicht auf Tür- und Fensteröffnungen Bezug nimmt²⁶⁰.

²⁵⁶ Corlàita Scagliarini 1974, 27.

²⁵⁷ PPM I (1990) 193–277 s. v. I 6,2, Casa del Criptoportico e Casa del Sacello Iliaco (I. Bragantini) 254–269 Abb. 108–133; Spinazzola 1953, 490 Abb. 557; Rekonstruktionen des Raumes bei Spinazzola 1953, 505 Taf. 8; 521 Taf. 9.

²⁵⁸ Barbet 2009, 41.

²⁵⁹ Squire 2017, 252f.

²⁶⁰ Schmaltz 1989, 225 f. schließt daraus auf einen „formalen Eigenwert“ der Wandbilder.



Abb. 208: Casa del Criptoportico (I 6,2), Oecus (22), Konsolengesims.

2.4 Die neuen Bildkonzepte des zweiten Stils

Der zweite Stil inszeniert in ganz neuartiger Weise Architektur als Bild, das im, mit und gegen den realen Raum erfahrbar wird. Zugleich werden gemalte Architekturen zur ‚Bühne‘ für die Präsentation von Friesen, Bildern, Hermen, Skulpturen oder menschlichen Akteuren. Wand-Decor wird zu einem Ort von Meta-Bildern²⁶¹. Damit treten verschiedene simulierte Medien, Materialitäten und unterschiedliche Modi von Bildlichkeit nebeneinander und in Konkurrenz zueinander.

Dazu sollen zunächst zwei besonders dichte Bildräume der Casa di Obellius Firmus (IX 14,4; Abb. 231) zur Sprache kommen²⁶². Im Oecus (3) fassen Eckpilaster der großen Ordnung den Architekturprospekt an allen Raumecken ein und verbinden so reale Architektur und Architekturbild (**Abb. 209–210**). Auf der dem Eingang gegenüberliegenden Südwand wird das Podium von großen menschlichen Köpfen, die ganz in der Manier des vierten Stils in Ranken auslaufen, in drei Teile untergliedert. In der Mittelzone erhebt sich auf dem Podium eine Ädikulaarchitektur, deren äußere, kannelierte Säulen in die Oberzone ragen und dort einen Architrav mit Gorgonen-Decor tragen. In diesen Bau eingestellt ist eine zurückgesetzte Ädikula mit schmalen Pilastern, die als Rahmung für ein rot eingefasstes, weißgrundiges Bildfeld dienen. Das Bild hebt sich strukturell

²⁶¹ Mitchell 1994; in Bezug auf antike Wandmalerei Moormann 1988; vgl. Wyler 2018, 74 f.; Jones 2019, bes. 4. 52–54.

²⁶² Zum Folgenden PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo).



Abb. 209: Casa di Obellius Firmus (IX 14,4), Oecus (3), Südwand.



Abb. 210: Casa di Obellius Firmus (IX 14,4), Oecus (3), Ostwand.

und kompositionell vom Raum-Decor ab. Es zeigt drei in Mäntel gehüllte, nach rechts gewendete Frauen vor einem Altar, Bäume und Landschaft waren ursprünglich im Hintergrund zu sehen²⁶³. Die Ädikula wird von roten Seitenpaneelen eingefasst, über denen rechteckige, blaugrundige Felder mit Blumenkronen eingefügt sind. In der Oberzone folgen auf den Seiten Bildfelder; eines davon mit der Darstellung von zwei gewandeten Frauen neben einem Altar²⁶⁴. Mit dieser weitgehend geschlossenen Architektur der Raumrückwand ist auf den sich spiegelsymmetrisch entsprechenden Längswänden ein prunkvoller Architekturprospekt kombiniert. Das Podium wird durch Kandelaber und Sirenen, die mit der aufgehenden Architektur korrespondieren, sowie durch Hermen untergliedert. Im Zentrum der Mittelzone fassen zwei rot-weiße Schuppensäulen einen in eine Apsis eingesetzten Türdurchgang ein. Einer der Türflügel ist geöffnet und gibt den Blick auf eine attributlose, unbewegte, statuenhaft wirkende Frauenfigur frei. In der Apsiskalotte werden Schilde und Prunkgefäße präsentiert. Das zu beiden Seiten der zentralen Ädikula vorkröpfende

²⁶³ Identifizierende Attribute sind fortgelassen, sodass m. E. eine spezifischere Deutung als Mythenbild ausscheiden muss. Aufgrund einer Trostgeste allerdings als Elektra gedeutet von Spinazzola 1953, 352; Peters 1963, 32; erneut PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo) 411f. Abb. 88; Jones 2019, 86.

²⁶⁴ Wieder ist eine spezifischere Benennung m. E. nicht möglich. PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo) 410f. Abb. 86.



Abb. 211: Casa di Obellius Firmus (IX 14,4), Cubiculum (5).

Gebälk wird von Holzsäulen gestützt, deren Trommeln alternierend geometrische Motive und Relieffiguren zeigen. Die Rückwand zwischen Türdurchgang und Säulen ist durch halbhohe, rote Scherwände geschlossen, über die hinweg man jeweils auf eine in die Tiefe fluchtende Portikus blickt. Der Zentralbau wird seitlich von zwei vorspringenden Flügelbauten flankiert, deren Gebälk von kannelierten, tuskanischen Säulen getragen wird. Auch ihre Rückwand wird von Scherwänden geschlossen. Zwischen zentralem Baukörper und Flügelbau ist jeweils eine tragische Maske platziert, während auf derselben Höhe auf der Rückwand der Flügelbauten Bildfelder erscheinen. Auf der Ostwand hat sich jenes im linken Flügel erhalten: die Darstellung einer Venus Pompeiana mit Zepter, begleitet von einem fliegenden Eros. Hier treten folglich verschiedene Modi der Architekturausstattung zusammen: am Sockel figürliche Trägerelemente, im Zentrum der Wände Bildfelder und statuenhafte Figuren, in der Oberzone Architekturdurchblicke, Masken und weitere Bildfelder. Die Darstellungen bleiben, von der Venus Pompeiana abgesehen, generisch. Sie erzeugen eine sakrale Raumatmosphäre, ohne sich auf einen spezifischen Kult oder Mythos zu beziehen. Über Masken, Geräte und Schilde werden Verweise auf andere lebensweltliche Sphären hergestellt.

Im benachbarten Cubiculum (5) schließt ein Sockel mit der Darstellung einer Flusslandschaft – Enten bewegen sich zwischen Wasserpflanzen – alle Raumseiten zusammen (**Abb. 211**). Der Raum wird auf diese Weise als naturhafter Lebensraum konzipiert. Auf diesen bildhaft und nicht-architektonisch begriffenen ‚Sockel‘ folgen im Vorraum eine Orthostatenzone und in der Oberzone ein breit gelagertes Bildpaneel, vielleicht ursprünglich mit der Darstellung einer Landschaft. Im Alkoven öffnen sich über einer halb hohen Scherwand gemalte Fensterflügel, die auf beiden Raumseiten den Blick auf eine Frauenfigur freigeben²⁶⁵. Auf der Ostwand berührt eine sitzende Frau den Blatt-Decor einer vor ihr stehenden Säule, während der andere Arm auf einem großen Tympanon ruht. Auf der Gegenseite handelt es sich um eine stehende Frau mit Opfertagen in den Händen, von der Wand hängt ein girlandengeschmücktes Oscillum herab (**Abb. 212**). Beide Bildfelder sind durch Säule

²⁶⁵ Bei Scheibler 1998, 5 Taf. 8,1 als Klapptürbilder. Der Bildcharakter ist hier jedoch m. E. gegenüber einem Ausblick in ein Fenster deutlich zurückgenommen.



Abb. 212: Casa di Obellius Firmus (IX 14,4), Cubiculum (5), Detail Alkoven Westwand.

bzw. Oscillum als Architekturraum konzipiert, in beiden bleibt die Handlung generisch, die Frauen sind nicht näher charakterisiert. Tympanon und Opfertafeln verweisen auf eine sakral-festliche Atmosphäre. Mit den bildhaft inszenierten, in einem Fenster agierenden Frauen wird eine weitere Möglichkeit gefunden, Ausblick und Bild, Bild-Realität und Bild-Fiktion, aufeinander zu beziehen.

An Oecus (3) und Cubiculum (5) der Casa di Obellius Firmus zeigt sich beispielhaft, wie bildhafte Aus- und Durchblicke, figürliche Stützen (Hermen/Karyatiden), in Bezug zur Architektur inszenierte Bildobjekte, gerahmte Bildfelder, Statuen und ‚real‘ imaginierte Akteure in ein reizvolles Wechselspiel treten. Im Folgenden sollen einzelne Aspekte der Bildkonzeption und Bildinszenierung näher betrachtet werden.

Zuvorderst wird gemalte **Architektur zum Träger von figürlichem Bauschmuck**: von Architekturfriese und figürlichen Kapitellen. In der Casa del Labirinto sind es ein Wagenrennen (Architekturfries in Oecus 40), Eroten (Kapitellzone Oecus 43) und Greifen (Architekturfries in Cubiculum 42). Solche architektonischen Elemente vermögen aus der Architekturlogik auszuweichen – die Greifen können den ‚Rahmen‘, der durch die Frieszone gegeben ist, sprengen (Abb. 167), der vegetabile Säulen-Decor vermag sich zu verselbständigen (Abb. 168). Dadurch wird jedoch zugleich die Bildlichkeit infragegestellt; die Bildelemente beanspruchen einen anderen, konkreteren Realitätsstatus²⁶⁶.

Besonders spektakulär fällt Architektur aus, wenn ihre **Stützelemente als Hermen bzw. Karyatiden** skulptural gestaltet sind. Sie sind Teil der architektonischen Raumgliederung, als dreidimensional gedachte Skulpturen ziehen sie aber die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Einen besonders ungewöhnlichen Fall haben wir mit Cubiculum (42) der Casa del Labirinto kennengelernt, dessen Gebälk von monumentalen Seekentauren getragen wird. Diese allerdings sind so agil, dass man sie für ‚reale‘ Wesen halten mag, die in den Raum eindringen, die Bildlogik sprengen. Andernorts nehmen sich die figürlichen Stützelemente ‚gezähmter‘ aus. Am Beispiel von Kryptoportikus und Oecus (22) der Casa del Criptoportico (I 6,2) sahen wir, wie figürliche Stützen zur Rhythmisierung eines Raumes eingesetzt werden konnten (Abb. 204. 205. 207), Vergleichbares findet sich auch in anderen Prunkräumen. In Oecus (12) der Casa di M. Caesius Blandus (VII 1,40) treten vor eine geschlossene Mittelzone Karyatiden, die das Gebälk tragen und dabei eine üppige Blatt- und Fruchtgirlande halten (**Abb. 213**)²⁶⁷. Sie verleihen der Wand eine vertikal-parataktische Gliederung. Indem sie auf einen hohen Sockel gestellt sind, überragen die etwa lebensgroßen Figuren den im Raum befindlichen, stehenden Betrachter erheblich. Wie im Oecus (22) der Casa del Criptoportico tragen sie eine Frieszone mit Klapptürbildern. Im Tablinum (o2) der Casa di N.

²⁶⁶ In diesem Sinne kann man von Metalepse sprechen; s. am Beispiel von ‚verlebendigten‘ Gebälkstützen der Villa dei Misterii – Wyler 2018, 77.

²⁶⁷ PPM VI (1996) 380–458 s. v. VII 1,40, Casa di M. Caesius Blandus (I. Bragantini) 414 Abb. 72.



Abb. 213: Casa di M. Caesius Blandus (VII 1,40), Oecus (12).



Abb. 214: Casa di Sutoria Primigenia (I 13,2), Cubiculum (6), Ostwand, sandalenlösende Venus auf zentralem Orthostat nur schemenhaft erkennbar.

Popidius Priscus (VII 2,20.40) sind es Hermen (erhalten ist unter anderem eine Satyrherme mit Oinochoe und Fruchtkorb), die in den Interkolumnien einer Portikus auf kostbaren, Marmor imitierenden Sockeln vor die geschlossene Rückwand gesetzt sind²⁶⁸. Damit lässt sich gleich für mehrere Aufenthaltsräume zeigen, dass die Mittelzone für die Platzierung von Statuen, sei es in Gestalt von Skulpturen, Hermen oder Karyatiden, genutzt wurde.

Wie bereits im ersten Stil können auch im zweiten Stil (nunmehr gemalte) **Architekturelemente als Bildgrund** für figürliche Darstellungen dienen. Im Cubiculum (6) der Casa di Sutoria Primigenia (I 13,2) wird der mittige, senkrecht gestellte, gelbe Orthostat der Rückwand für die Darstellung einer sandalenlösenden Venus in Anspruch genommen (**Abb. 214**)²⁶⁹. Das Bildelement

²⁶⁸ PPM VI (1996) 615–658 s. v. VII 2,20.40, Casa di N. Popidius Priscus (V. Sampaolo) 636 Abb. 41.

²⁶⁹ PPM II (1990) 860–881 s. v. I 13,2, Casa di Sutoria Primigenia (O. Bardelli Mondini – V. Sampaolo) 863 Abb. 2–3; Gallo 1994, 34–37. Taf. 10c; Taf. 14a mit einer Rekonstruktion des Raumes; Heinrich 2002, 85.



Abb. 215: Casa del Sacello Illiaco (I 6,4), Cubiculum (q), Ostwand.

betont die Raumachse und umgekehrt lenkt die axialsymmetrische Architekturkomposition die Aufmerksamkeit auf dieses Mittelbild. Der Status des Orthostaten nimmt sich ambivalent aus, er ist Architekturelement und Bildgrund zugleich.

Eine andere Form von Bildlichkeit wird in **Pinax-Bildern** vorgeführt, die in ihrer Monochromie an Reliefplatten erinnern haben mögen. In Cubiculum (46) der Casa del Labirinto besetzen monochrome Pinakes mit der Darstellung von Büstenfiguren und ithyphallischen Zwergen im Alkoven die Zone oberhalb der Orthostaten (Abb. 176). Im monochrom roten Cubiculum (q) der Casa del Sacello Illiaco (I 6,4; **Abb. 215**), das über den Prunkoecus (p) zugänglich war²⁷⁰, befinden sich im Alkoven etwas über Augenhöhe eines stehenden Betrachters weiß gerahmte, rotgrundige Pinakes. Sie zeigen Bacchus und Ariadne sowie einen Doppelaulos spielenden Satyr, dem ein gelagerter Silen lauscht. Über einer Frieszone folgen in der Oberzone hochrechteckige Felder, in denen wieder auf rotem Grund skulpturhaft aufgefasste Figuren stehen. Im Vorraum sind in dieser Zone, etwas nach oben versetzt, Masken und weitere Bildfelder platziert. Die oberen Wandzonen werden dadurch zu einer regelrechten Relief-Pinakothek.

Im späteren zweiten Stil werden weitere Optionen für die Präsentation von gerahmten Bildern entwickelt. Ein kontinuierender, **polychromer Bildfries** erscheint in der Oberzone der Kryptoportikus der Casa del Criptoportico (I 6,2; Abb. 205). Er erzeugt die Illusion eines langen, architektonischen Relieffrieses mit der Darstellung des Kampfes um Troja. Die einzelnen Szenen werden über einen durchlaufenden Landschaftshintergrund zusammengeschlossen. Bildbeischriften, die nur in Nahsicht lesbar sind, vereindeutigen das Bildverständnis.

Während in der auf Bewegung angelegten Kryptoportikus ein Fries gezeigt wird, der im Abschreiten erfahrbar wird, wählte man für Oecus (22) und Frigidarium (20) – d. h. für Räume, die zum längeren Verweilen vorgesehen waren – andere Bildoptionen. In Oecus (22) treten an die Stelle des Frieses in Aufsicht dargestellte **Klapptürbilder** (Abb. 207)²⁷¹. Mit malerischen Mitteln wird die

²⁷⁰ Spinazzola 1953, bes. 549 f.

²⁷¹ Ausführlich Scheibler 1998, 1. 9–14; zu weiteren Beispielen auch Gasser 1982.

Illusion erzeugt, ein geöffneter Holzrahmen gebe den Blick auf ein ‚Bild‘ frei. Diese Form der Rahmung erlaubt es, das Bild als Fenster zu konzipieren, das einen Ausblick in eine ‚andere‘ Welt ermöglicht²⁷². Das Fenster wird gewissermaßen als Ursituation des (bewussten) Blickens aufgefasst. Die dergestalt gerahmten Pinakes zeigen verschiedenste Sujets, u. a. eine Wagenszene mit Flötenspielerin, eine Victoria(?)-Szene, eine Gesprächs- bzw. Abschiedsszene mit Charon im Hintergrund, ein Silensbankett, oder auch ein ‚Stillleben‘ mit Früchten und Hahn. Diese additiv komponierten Bildinhalte²⁷³ rufen, ohne auf spezifische Mythen zu rekurreren, eine Welt des religiös gestimmten Festes, auch des Luxus auf. Klapptürbilder können jedoch nicht nur friesartig gereiht werden, sondern wie in Cubiculum (5) der Casa di Obellius Firmus (IX 14,4; Abb. 211) auch als ‚Ausblick‘ über einer Scherwand platziert sein.

Mit dem Übergang zum dritten Stil wird die **architektonische Rahmung eines Tafelbildes** zum zentralen Gegenstand des Wandbildes²⁷⁴. Meist handelt es sich um eine Mittelädikula, die ein (bisweilen mythologisch aufgeladenes) Landschaftsbild einfasst. Die Wahrnehmung kann sich in diesen Fällen auf den Wand-Decor als Ganzes, auf das Bild als Tafelbild, aber auch auf den Ausblick, den das Bild bietet, richten. Je nach Aufmerksamkeitslage kommen verschiedene Wirklichkeitsebenen in den Blick. Besonders instruktiv ist die bereits bei Mau beschriebene Ostwand (ähnlich die Westwand) von Exedra (y) der Casa degli Epigrammi Greci (V 1,18.11.12; **Abb. 216**)²⁷⁵. Eine Ädikula, die auf einem vorkröpfenden Sockel steht, trägt ein Gebälk mit Giebel. Die Tiefe der Architektur ist zurückgenommen, hinter den Frontsäulen ist die in Gelbbraun angegebene Rückwand der Ädikula sichtbar (bei Mau als Holzbohlen beschrieben). Auf zwei Drittel der Höhe verläuft ein ornamentalisiertes ‚Gebälk‘, über das hinweg man in den blauen Himmel blickt. Darunter fassen zwei gestaffelte Rahmen das großformatige ‚Bildfeld‘ mit der Darstellung einer sakralidyllischen Landschaft ein²⁷⁶. Von innen nach außen folgen auf eine sehr schmale violette Linie ein breiterer schwarzer Streifen, der einen inneren Rahmen angibt, sowie eine violette und eine hellviolette Rahmenlinie. Dabei ist die violette Linie als Schatten des hellvioletten Rahmens gemeint, da sie sich nur oben und an der rechten Seite befindet (links ist der Streif hell). Es wird also eine plastische Bildfeldrahmung simuliert. Die Darstellung (und Vorstellung) eines gerahmten Bildes wird jedoch dadurch verunklärt, dass der Rahmen unten ausgelassen und durch einen schwarzgrundigen Ornamentstreifen (aus Blüten und Delfinen) ersetzt ist, der nicht nur im Bereich der Ädikula verläuft, sondern sich ‚hinter‘ den Ädikulasäulen auf den Seitenfeldern fortsetzt. Das Bild lässt sich folglich auch als ‚Ausblick‘ in eine sakralidyllisch geprägte Landschaft lesen²⁷⁷. Damit wird das Changieren zwischen zwei Seherfahrungen – der Wahrnehmung des Bildes als Objekt („seeing-as“) und der Wahrnehmung des Bildgegenstandes („seeing-in“) – regelrecht in Szene gesetzt²⁷⁸.

272 Ein solches Bildverständnis ist in der Renaissance theoretisiert worden, insbesondere bei Alberti [1435] 2011, bes. § 19; vgl. Grave 2015, 35–43.

273 Rostovtzeff 1927, 55–98 als Ensemble, das auf dionysische Mysterien verweise; vorsichtiger Scheibler 1998, 3. 9–14; ebenfalls mit der Annahme einer thematischen und stilistischen Kohärenz des Bildensembles Ghedini – Salvo 2015, bes. 112f.

274 Mau 1882, 161–174; Leach 2004, 132f.; Jones 2019, 69f.

275 Mau 1902, 193: „Auf jeder Seite steht zwischen Vorder- und Hinterecke [der Ädikula] eine senkrechte Holzbohle, und an diesen, hinter ihnen, ist die Bildtafel befestigt. Die eigentliche Tafel, auf der die Darstellung von einem schmalen gelben und einem breiteren schwarzen Streifen eingefasst ist, erscheint eingelassen in einen etwas vorspringenden hellvioletten Rahmen. Nur unten sind Einfassung und Rahmen durch einen über die ganze Wand hinlaufenden Ornamentstreifen verdeckt; [...] Über dem oberen Rahmen läuft ein Fries und ein Gesims – der Rahmen fungiert als Epistyl – und über diesem ein Ornamentstreif. Mit dieser Einfassung reicht aber das Bild nicht hinauf bis an das Gebälk des Pavillons; es bleibt ein Zwischenraum, der hellblau ausgefüllt ist, als sähe man hier den Himmel.“ Eine ausführliche Beschreibung erneut bei Strocka 1995, 274, der jedoch auf die von Mau aufgeworfenen Probleme nicht explizit Bezug nimmt.

276 Ausführlich zum Bildthema Strocka 1995, 284f.

277 Zur Entwicklung des mythischen Mittelbildes über die Idee des Ausblicks, s. Ehrhardt 1991, 29.

278 Zum Doppelcharakter des Bildes an sich und zum Aspekt des ‚seeing-in‘, s. Wollheim 2003; s. S. 541 Anm. 51.



Abb. 216: Casa degli Epigrammi Greci (V 1,18.11.12), Exedra (y), Ostwand.

Anders nimmt sich die Gestaltung der dem Eingang gegenüberliegenden Nordwand aus. Das mittige Bildfeld mit der Darstellung des sitzenden Homer besitzt einen allseitig umlaufenden, braunen Passepartout-Rahmen. Seitlich wird dieses Bildfeld von zwei nochmals anders gerahmten Opferdarstellungen flankiert, die durch beigeschriebene Epigramme spezifiziert werden (links erhalten). Schon innerhalb eines Raumes werden verschiedene ‚Rahmenkonzepte‘ in Kontrast zueinander erprobt und damit ein reizvolles Spiel mit Bildlichkeit an sich entfaltet. Darin manifestiert sich, dass der Rahmung (und der gezielten Auslassung von Rahmung) nun eine entscheidende Bedeutung zukommt.

Ein anders gerahmtes ‚Bild‘ findet sich im Frigidarium (20) der Casa del Criptoportico (I 6,2). Auf den Langseiten des Raumes im Norden und Süden entwickelt sich ein axialsymmetrisch angelegter, zweigeschossiger Bühnenprospekt. Er füllt die gesamte Raumhöhe, die gemalten Architekturglieder sind deshalb auf eine Unteransicht hin konzipiert. Auf der Nordseite (**Abb. 217**) nimmt das Zentrum eine Ädikula ein, die den ‚Durchblick‘ auf eine bildhaft inszenierte, sakralidyllische Landschaft mit einer Artemis-Statuette ‚rahmt‘²⁷⁹. Indem neben der auffälligen Architekturrahmung weitere Rahmenlinien ausgelassen sind, wird das ‚Bild‘ noch stärker als Ausblick in eine Landschaft wahrgenommen.

Im Frigidarium (20) zeigt sich darüber hinaus ein großes Interesse an der komplexen **Verschränkung von realen Akteuren, gemalten Akteuren und gemalten Skulpturen**. Auf der Südwand befindet sich ein nischenförmiger, rundbogiger Raumzugang (**Abb. 218**), der in ein gemaltes Architektursystem integriert wird²⁸⁰. In diesem Fall nehmen Scheinarchitektur und Raumöffnung konkret aufeinander Bezug. Dadurch ergibt sich ein besonderer Effekt. Das fiktive Architektursystem rahmt denjenigen, der den Raum wie eine Bühne betritt. Dieser Effekt wird auf der gegenüberliegenden Wand ‚verdoppelt‘. Mit dem Türdurchgang korrespondiert die zentrale Ädikula, die ein Landschaftsbild fasst. Vor allem aber wird die Scheinarchitektur von Statuen und Menschen ‚bevölkert‘. Im Erdgeschoss sind in die seitlichen Öffnungen Figuren eingestellt, die zwischen Skulptur und Akteur changieren, während sich auf den Balkonen des Obergeschosses zwei Personen miteinander unterhalten, die als ‚reale‘ Figuren vorgeführt werden²⁸¹. Der Eintretende sieht sich folglich mit Figuren konfrontiert, die jeweils unterschiedliche ‚Realitätsgrade‘ beanspruchen und wird zugleich selbst Teil dieses Spiels.

Mit dem Frigidarium (20) der Casa del Criptoportico haben wir ein erstes Beispiel für die Repräsentation von Skulpturen und skulpturhaft erscheinenden Figuren kennengelernt. Dieser Darstellungsmodus lässt sich anhand weiterer Beispiele noch differenzierter fassen. Stehen die Figuren auf Sockeln, sind sie eindeutig als **Statuen** charakterisiert. Fehlt ein solcher, sind Menschen bzw. Götter gemeint, doch sie changieren in ihrer reduzierten Beweglichkeit zwischen statuenhafter Erscheinung und menschlicher Aktion. Im Cubiculum (M) der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3)²⁸² wird auf der dem Eingang gegenüberliegenden Südwand die Mittelzone von einer rotgrundigen Mittel-Ädikula eingenommen. In ihrem Zentrum ist ein großer Volutenkrater platziert, während zu den Seiten jeweils Sockel mit zwei wild springenden Pferdestatuen dargestellt sind, die den Ädikularahmen sprengen. Die Sockel weisen sie als Statuen aus, doch sorgt ihre Dynamik für eine maximale Verlebendigung.

Häufiger noch wird die Architektur zur Bühne für die **Inszenierung von statuenhaft konzipierten Akteuren**. In Cubiculum (42) der Casa del Labirinto tritt in die Architektur, von der Seite kommend, eine Frau hinein (Abb. 166). Ihre Platzierung korrespondiert mit den real in den Raum Eintretenden. In der Casa di M. Fabius Rufus (VII 16 [Ins. Occ.], 22) trifft der ins Cubiculum (71) Eintretende auf eine bekrönte Venus mit Amor, die auf der gegenüberliegenden Wand aus einer halb geöffneten Tür im Wandzentrum heraustritt (**Abb. 219**)²⁸³. Die Bildfigur betritt und belebt somit den realen Raum, weilt unter den Raumnutzern, ebenso dynamisiert sie das Wand-Bild. Im

²⁷⁹ Heute weitgehend verloren, der Bildcharakter der Darstellung ist daher schwerlich bestimmbar; s. Peters 1963, 24.

²⁸⁰ Siehe zu den hier entfaltenen metaleptischen Strategien auch Wyler 2018, 81–83.

²⁸¹ Die Deutung bei Leach 1982, 156, die hier von einer Anspielung auf eine Theatersituation ausgeht, greift m.E. zu kurz.

²⁸² PPM X (2003) 183–356 s. v. IX 13,1-3, Casa di Polibio (I. Bragantini) 204 Abb. 27; Esposito 2004, 51–59 sieht in Cubiculum (M) eine Restaurierung von Malereien zweiten Stils in der Zeit des vierten Stils.

²⁸³ PPM VII (1997) 947–1125 s. v. VII 16 [Ins. Occ.], 22, Casa di M. Fabius Rufus (I. Bragantini) 1106–1108 Abb. 317. 318; vgl. Barbet 2009, 45.



Abb. 217: Casa del Criptoportico (I 6,2), Frigidarium (20), Nordseite.



Abb. 218: Casa del Criptoportico (I 6,2), Frigidarium (20), Südseite.



Abb. 219: Casa di M. Fabius Rufus (VII 16 [Ins. Occ.], 22), Cubiculum (71).



Abb. 220: Domus VI 17 [Ins. Occ.], 41, Bibliotheksraum (18).

Bibliotheksraum (18) der Domus VI 17 [Ins. Occ.], 41 wird die illusionistische Architektur zur Rahmung für Dichter und Denker, die dadurch wie auf einer Theaterbühne erscheinen (**Abb. 220**)²⁸⁴.

²⁸⁴ PPM VI (1996) 10–43 s. v. VI 17 [Ins. Occ.], 41 (V. Sampaolo) 37 Abb. 58; De Simone 2006, 60–65.



Abb. 221: Casa del Sacello Iliaco (I 6,4), Oecus (p), Blick vom (späteren) Zugang im Nordwesten auf die Ostwand.

Eine weitere Steigerung der Bildgröße und Bilddichte ist in den großformatigen **Megalographien** erreicht. Solche Bildzyklen sind insbesondere aus extraurbanen Villen wie der Villa dei Misteri und der Villa von Boscoreale bekannt. Ein besonders prunkvolles innerstädtisches Beispiel findet sich im Oecus (p) der Casa del Sacello Iliaco (I 6,4), die in der Zeit des zweiten Stils mit der Casa del Criptoportico einen großen, zusammenhängenden Hauskomplex bildete²⁸⁵. Oecus (p) betrat man in dieser Phase von Süden her. Sein Vorraum weist eine einfache Feldergliederung auf, während im Klinenbereich auf allen drei Wänden eine großformatige Megalographie gezeigt wird (**Abb. 221**). Die dem ursprünglichen Eingang gegenüberliegende Nordwand nimmt ein sitzender Philosoph vor einem Globus ein, während auf beiden Seitenwänden zwei riesenhafte Elefanten, geführt von Eroten, von einem Kandelaber getrennt werden²⁸⁶. Die Elefantenkörper erdrücken den Betrachter geradezu, und doch sind sie ‚gezähmt‘ durch die kleinen Eroten, die sie gefügig machen. Im Tablinum (6) der Domus VI 17 [Ins. Occ.],⁴¹ haben sich von der Megalographie der Mittelzone nur sporadische Reste erhalten – ein sandalenbekleideter, monumentaler Fuß und ein Schiffssporn (**Abb. 222**)²⁸⁷. Diese Bildelemente waren auf die Podiumsgliederung und damit auf die architektonische Wandstruktur bezogen. Folglich rechnen auch Megalographien mit bestimmten Betrachterperspektiven: Schiffssporn und Fuß setzen einen eintretenden Betrachter voraus. Befindet sich der Akteur im Tablinum, werden die Dimensionen der Wandmalerei haptisch erlebbar. Die auf einem hohen Sockel platzierten, lebensgroß dargestellten Figuren überragen ihn deutlich und verleihen dem ohnehin großen Raum eine monumentale Wirkung²⁸⁸. Keine der erhaltenen Megalographien ist an einem anderen Ort wiederholt worden, in keinem Fall erschließt sich der Sinn ganz unmittel-

²⁸⁵ Spinazzola 1953, bes. 437; De Albentis 1990, 196; Pesando 1997, 35; Dickmann 1999, 81–83; man wird die Casa del Criptoportico (I 6,2) in dieser Phase daher sicher nicht als einfaches Haus beschreiben, das zwar eine reiche Ausstattung, aber eine nur begrenzte Fläche besessen hätte (so Zanker 1995, 82).

²⁸⁶ Zur Eingangssituation Spinazzola 1953, 549f.; PPM I (1990) 280–329 s. v. I 6,4, Casa del Sacello Iliaco (I. Bragantini) 324f. Abb. 76. 77.

²⁸⁷ PPM VI (1996) 10–43 s. v. VI 17 [Ins. Occ.],⁴¹ (V. Sampaolo) 17 Abb. 20. 21; De Simone 2006, 51f.

²⁸⁸ Bragantini 1995, 176: „Nelle megalografie i personaggi sono rappresentati in modo da sembrare realmente presenti nell’ambiente [...]“; s. Barbet 2009, 52f.



Abb. 222: Domus VI
17 [Ins. Occ.], 41,
Tablinum (6).

bar. Es käme daher gerade bei dieser Bildgattung infrage, dass sie in besonderer Weise auf spezifische Aussageabsichten der Auftraggeber zugeschnitten war²⁸⁹.

2.5 Architektur und Bild: eine Zusammenfassung

Das große Interesse des zweiten Stils an Betrachterperspektiven findet seinen prägnantesten Ausdruck in den illusionistisch-fiktiven Architekturprospekten. Perspektivische Verkürzungen, spezifische Ansichtsseiten wie auch der Umgang mit Licht und Schatten legen den Betrachter auf eine ‚Haltung‘ fest. Architektonische Schauarchitekturen setzen folglich einen statischen Betrachter und mit ihm einen bestimmten ‚Standpunkt‘ voraus. Die wahrnehmbaren Architektur-Bilder changieren zwischen Durchblick und Bildhaftigkeit und rekurren damit letztlich auf ein Vorverständnis von Bildlichkeit²⁹⁰.

Gerade solche komplexen Architekturen fungieren besonders häufig als Bild-Ort. Die Perspektivierung von Architektur bringt offensichtlich ein Interesse an Bildlichkeit per se mit sich. An den Wänden wird mit ganz unterschiedlichen Bildformen und imaginierten Bildmedien experimentiert:

²⁸⁹ Ausführlich Allroggen-Bedel 2008, bes. 41.

²⁹⁰ Vergleichbare Überlegungen stellt Grave 2015, bes. 11 für die Architekturdarstellungen in Renaissance-Bildern an.

Skulpturen, Klapptürbilder, Architekturfrieze, in die Wand ‚eingelassene‘ Relief-Pinakes, Megalographien oder Tafelbilder. Die Simulation verschiedener Bildobjekte changiert zwischen einer Wahrnehmung des Bild-Gegenstandes als ‚real‘ vorhanden, der Wahrnehmung als ‚realem‘ Bildobjekt an der Wand und einer Wahrnehmung als Teil des Decor-Systems²⁹¹. Man experimentiert mit verschiedenen Bildkonzepten und Erzählformen. Es liegt am Betrachter und seiner Aufmerksamkeitslage, auf welchen Betrachtungsmodus er sich einstellt – und inwieweit er sich dem Oszillieren zwischen den Ebenen hingibt.

Die Engführung von Architekturbild und Bildkonzept wird zum Ende des zweiten Stils aufgegeben. Die architektonische Logik wird immer stärker aufgelöst, die Architekturen ornamentalisiert. Damit geht einher, dass man den strengen Betrachterbezug zurücknimmt: Die Wände unterliegen nunmehr einer abstrakten, gänzlich auf die Raumachsen bezogenen Gliederung. Dadurch erst wird es möglich, die Bilder aus ihrer engen Architekturbildung zu lösen, ‚in den Vordergrund‘ treten zu lassen.

2.6 Wand-Decor im räumlichen Kontext: Differenzierung von Raumtypen

Die verschiedenen Wandschemata des zweiten Stils eröffnen umfassende Möglichkeiten der visuellen Differenzierung. Dies betrifft nicht allein den Grad an architektonischer Komplexität, sondern auch den Umgang mit architektonischen Details, Materialluxus, Objekten und Bildelementen. Während die einfach gestalteten Wände in ihrer Wirkung jenen des ersten Stils sehr nahekommen, fordern die illusionistischen Architekturprospekte mit ihrer reichen ‚Möblierung‘ eine neue Betrachterintensität ein. Das Auge benötigt Zeit, bis es die komplexen Perspektiven und die aufwendig gestalteten Details wahrgenommen hat – etwa Säuleninkrustationen, figürliche Frieze oder Prunkkapitelle. Die Wandmalereien vermögen in Details zu zerfallen²⁹² und immer wieder aufs Neue zusammengesetzt zu werden. Wandmalerei gewinnt einen neuen Unterhaltungswert, erlaubt einen „geistigen Lustgewinn“²⁹³. Solche komplexen Gestaltungsformen sind daher nicht in Räumen des Übergangs und der Bewegung (Atrien und Peristylen) zu erwarten, sondern dort, wo man von einem längeren Aufenthalt ausgehen kann (Triclinia, Oeci, Cubicula). Betrachten wir dazu die kontextuelle Verwendung des Decors näher.

Schon im ersten Stil unterschied sich die Ausstattung von Räumen der Bewegung (Fauces, Atrien, Peristyle) von jener der Aufenthaltsräume. Mit dem zweiten Stil erlaubt die stärkere Ausdifferenzierung von Gestaltungsoptionen eine deutlich spezifischere Bezugnahme auf räumliche Situationen²⁹⁴. Allerdings ging damit keine strikte visuelle ‚Hierarchisierung‘ von Räumen einher. Raum-Decor bediente nicht nur bestimmte Nutzungs- und Repräsentationsfunktionen²⁹⁵, sondern nahm auch auf das architektonische Setting²⁹⁶ und auf Blickszenarien Bezug.

Der geschlossene Architekturraum: Atrium und Peristyl

In einigen besonders prunkvollen Häusern hat man in den Hofbereichen den ersten Stil erhalten. Dies gilt neben dem Ostatrium und Peristyl der Casa del Labirinto auch für das Atrium der Domus

²⁹¹ Jones 2019, 55 betont den Bruch zwischen den verschiedenen repräsentierten Ebenen.

²⁹² Anders Grüner 2004, 142, der ausschließlich die Gesamtwirkung der Darstellungen betont.

²⁹³ Mit dieser Formulierung Grüner 2004, 70; ähnlich bereits Tybout 1989, 356.

²⁹⁴ In dieser allgemeinen Weise schon vielfach beobachtet, s. Clarke 1991, 48; Tybout 1993, 48.

²⁹⁵ So Barbet 2009, bes. 58.

²⁹⁶ Tybout 1993, 40 sieht eine Abhängigkeit von Decor-Aufwand und Abgeschiedenheit innerhalb eines Gebäudekomplexes. So erkläre sich der besonders aufwendige Decor von Cubicula gerade im Verhältnis zu benachbarten Triclinia; ähnlich Dickmann 1999, 249.



Abb. 223: Casa delle nozze d'argento (V 2,i), Atrium (d), Nordost-Ecke.

I 8,18²⁹⁷, für das Westatrium und die Peristyle der Casa del Fauno (VI 12) sowie für die Atrien der Casa di Sallustio (VI 6) und der Casa di C. Iulius Polybius (IX 13,1-3)²⁹⁸. Als besonders traditionelles Ausstattungselement vermochte er die Altehrwürdigkeit von Haus und Familie (*gravitas; mos maiorum*) in Szene zu setzen²⁹⁹. Mit den geschlossenen Wandprospekten ist jedoch keine ‚einfache‘ Decor-Weise gemeint³⁰⁰, sondern eine dem Hof-Ambiente in besonderer Weise angemessene Decor-Form, die sich für eine Wahrnehmung aus verschiedenen Perspektiven anbot. Auch die visuell strukturierende Funktion des ersten Stils wurde geschätzt. So behielt man am Atrium die Pilastereinfassung der ganz auf den Hof geöffneten Räume bei. Waren Stuckpilaster nicht mehr intakt, konnten sie neu hergestellt werden³⁰¹. So gehören die Stuckpilaster, die Tablinum (i) der Casa di M. Pupius Rufus (VI 15,5) atriumsseitig einzufassen, vermutlich in die Phase des zweiten Stils³⁰².

Bei den im zweiten Stil neu ausgemalten Atrien hat man meist das Schema einer geschlossenen Wand gewählt – mit stehenden Orthostaten, jedoch ohne vorgestellte Säulen³⁰³. Dies gilt für das im zweiten Stil neu ausgemalte Westatrium der Casa del Labirinto, weiterhin für das tetrastyle Atrium (d) der Casa delle nozze d'argento (V 2,i; Plan 15; **Abb. 223**)³⁰⁴, für Atrium (27) der Casa di Obellius

²⁹⁷ PPM I (1990) 914–918 s. v. I 8,18 (V. Sampaolo) 914.

²⁹⁸ Laidlaw 1985, 45f.; Wallace-Hadrill 1988, 70; Wallace-Hadrill 1990, 181–184; Oriolo – Zanier 2011 mit einer Zusammenstellung. Sie heben auf die relative Seltenheit von Decorationen im ersten Stil in Peristylhöfen ab, während diese im Atrium, dem Ort, an dem Status und Dignitas zelebriert werden, häufiger auftreten.

²⁹⁹ So etwa Laidlaw 1985, 45; Dickmann 1999, 252f.; Tybout 2001, 52; Oriolo – Zanier 2011, 494.

³⁰⁰ So allerdings Tybout 1993, der dies als Ausdruck einer Geringschätzung nicht geladener Besucher begreift: „Ein nicht-eingeladener Besucher, dessen Bewegungsfreiheit sich auf das Vorderhaus, also Vestibulum und Atrium, manchmal auch das Tablinum, das Peristyl und einige anschließende Empfangsräume, beschränkte, bekam nur geschlossene Wände zu Gesicht.“

³⁰¹ Etwa Casa di Cerere (I 9,13), s. PPM II (1990) 172–229 s. v. I 9,13, Casa di Cerere (M. de Vos) 182f. Abb. 14–17; 186 Abb. 21.

³⁰² Sie wären dann zeitgleich mit dem Paviment des Raumes; s. PPM V (1994) 580–621 s. v. VI 15,5, Casa di M. Pupius Rufus (V. Sampaolo) 593 Abb. 26.

³⁰³ Ausführlich Mau 1882, 139f.

³⁰⁴ PPM III (1991) 676–772 s. v. V 2,i, Casa delle nozze d'argento (F. P. Badoni – F. Narciso) 684–687 Abb. 11–20; weiterhin Beyen 1960, 65f. Abb. 19; zu den beiden Ausstattungsphasen im Atrium im Detail Heinrich 2002, 92f.



Abb. 224: Domus VI 17 [Ins. Occ.], 41, Atrium (2), Eingangswand.

Firmus (IX 14,4; Abb. 231)³⁰⁵, für Atrium (2) der Casa dei cinque scheletri (VI 10,2)³⁰⁶ und auch für das kleine Atrium (I) der Casa del Marinaio (VII 15,2), wo die schwarzen Orthostaten, die mit grünen Lisenen alternieren, zudem der geringen Raumgröße angepasst sind³⁰⁷. Ob dieses dem ersten Stil verwandte Schema als traditionell wahrgenommen wurde, muss offenbleiben³⁰⁸. Wie der erste Stil reagierte es auf die vielfältigen Perspektiven, die sich auf die Atriumswände ergeben konnten. Anstelle einer illusionistischen Malerei, die bestimmte Perspektiven privilegiert, hat man eine ‚multiperspektivisch‘ wahrnehmbare, geschlossene Wand vorgezogen³⁰⁹. Damit wurde es zugleich möglich, den Atriumsraum als geschlossenen Innenraum im Zentrum des Hauses zu charakterisieren und das Peristyl als von geschlossenen Wandelgängen umhegten, geschützten Raum vorzustellen.

Nur im Ausnahmefall entschied man sich in den Atrien für eine vertikale Säulengliederung. So wurden an den Rückwänden des tetrastylen Atriums (2) der Domus VI 17 [Ins. Occ.], 41 gemalte Säulen auf ein hohes, verkröpftes Podium gestellt (**Abb. 224**)³¹⁰. Die Säulen betonten dadurch die Vertikale, führten den Blick in die Höhe. Reale und gemalte Säulen zielen damit auf denselben

³⁰⁵ PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo) 478f. Abb. 199–201.

³⁰⁶ Rossi 2006, 59 – allerdings schlecht erhalten.

³⁰⁷ PPM VII (1997) 704–765 s. v. VII 15,2, Casa del Marinaio (V. Sampaolo) 732f. Abb. 56.

³⁰⁸ So etwa Bragantini 1995, 182f.

³⁰⁹ Tybout 1993, 47 formuliert die Hypothese, die Geschlossenheit der Atriumswände könne auch die Privatheit der an das Atrium angrenzenden Räume signalisieren. Dies ist jedoch nicht unproblematisch – wird diese Gestaltungsweise doch auch für Peristylwände gewählt.

³¹⁰ PPM VI (1996) 10–43 s. v. VI 17 [Ins. Occ.], 41 (V. Sampaolo) 11f. Abb. 1–5; die Säulen des Atriums sind nachträglich, jedoch laut De Simone 2006, 45–47 aufgrund der Bautechnik – ein allerdings vages Kriterium – gleichzeitig mit der Wandmalerei.

visuellen Effekt, treten aber zugleich in Konkurrenz zueinander. Während die gemalten Säulen der Eingangsseite im Osten auf die realen Säulen des Atriums fluchteten, scheinen die gemalten Säulen der Seitenwände im Norden und Süden in keiner Achsbeziehung zu den realen Säulen zu stehen. Eine noch aufwendigere Gestaltung wurde für das Atrium der Domus VI 17 [Ins. Occ.],¹⁰ gewählt. Nach einer Zeichnung von Mazois aus dem Jahr 1824 waren auf den Wandabschnitten zwischen den Türdurchgängen unterlebensgroße Statuen auf rotem Grund dargestellt³¹¹. Als repetitive Elemente erlaubten sie eine oberflächliche Wahrnehmung, der Betrachter konnte sich in sie aber auch vertiefen. Das Atrium wurde zu einem repräsentativen, mit Statuen ausgestatteten Ort.

Im Gegensatz dazu konnte der Wand-Decor im Atrium aber auch ausgesprochen einfach ausfallen und aus einem einfachen Linien-Decor bestehen. So folgen im Hof der Domus VI 7,1 auf einen Cocciopesto-Sockel eine weiße Mittel- und Oberzone³¹².

Die sehr unterschiedlichen Decor-Formen und -Qualitäten verbindet, dass sie eine geschlossene Wand vorstellen und auf eine illusionistische Raumöffnung verzichten. Der Decor trägt damit den vielschichtigen Betrachterhaltungen und Nutzungsformen Rechnung, die für ein Atrium vorauszusetzen sind.

Die auf das Atrium geöffneten Prunkräume: Alae und Tablina

Den geschlossenen Wandaufbau hat man, derselben Logik folgend, auch für die ganz auf das Atrium geöffneten Alae und Tablina gewählt. In Ala (13) der Casa dei Quattro Stili (I 8,17) wird die Mittelzone durch rote stehende Orthostatenplatten und grüne Lisenen untergliedert. Allein auf der Rückwand markiert eine gelbe Lisene das Zentrum der Wand. Darüber folgen Fries und Quaderzonen, die eine geschlossene Gebälk- und Mauerzone vorstellen³¹³.

In besonders prunkvollen Atrien kann sich die Gestaltung von Alae und Tablinum aufwendiger ausnehmen. Am Atrium der Domus VI 17 [Ins. Occ.],⁴¹³¹⁴, in dem ausnahmsweise Säulen vor die Wand treten, sind die Alae als geschlossene Räume konzipiert (**Abb. 225**), jedoch durch Bildelemente aufgewertet. Zudem wurde auf eine farbliche Korrespondenz geachtet: Im Atrium stehen die Säulen vor purpurnen Flächen, die Alae besitzen purpurne Orthostatenfelder. In Tablinum (6) wird eine ausgesprochen aufwendige Megalographie entfaltet.

Häufiger jedoch wurden Alae und Tablina gegenüber dem Atriumsraum dadurch aufgewertet, dass Säulen vor die sonst geschlossene Wand traten. Dies gilt für Ala (7) am Westatrium der Casa del Labirinto sowie für Ala (f) der Casa di Cerere (I 9,13)³¹⁵. Auch das Tablinum (19) der Casa di Obellius Firmus (IX 14,4; **Abb. 231**)³¹⁶ besitzt eine geschlossene Wand, vor der auf einem gelben Podium vegetabile Säulen stehen (**Abb. 226**). In Tablinum (10) der Domus I 15,1 hängen von den Pilastern Girlanden mit bunten Bändern herab³¹⁷.

311 Allroggen-Bedel 1976, 146. 171. 175 Abb. 8; Strocka 1991, 116 Anm. 639; Dickmann 1999, 124 fälschlich als VI 17,40-41.

312 PPM IV (1993) 362–364 s. v. VI 7,1 (I. Bragantini) 363f. Abb. 1–6; einen ausgesprochen einfachen, schematischen Decor erhielt Cubiculum (e) der Casa di Trebius Valens (III 2,1). Auf einen schwarzen Sockel folgt hier eine weißgründige, durch blaue und rote Rahmenlinien in Paneele strukturierte Mittelzone; s. PPM III (1991) 341–391 s. v. III 2,1, Casa detta di Trebius Valens (I. Bragantini) 354 Abb. 17–19. In der Domus VI 2,17 besitzt Atrium (2) einen sehr einfachen Decor. Auf einen schwarzen Sockel und eine gelbe Faszie folgt eine weiße Mittelzone; s. PPM IV (1993) 221–227 s. v. VI 2,17 (V. Sampaolo) 224f. Abb. 6.

313 PPM I (1990) 847–913 s. v. I 8,17, Casa dei Quattro Stili (F. P. Badoni) 874 Abb. 46. 47; ausführlich Heinrich 2002, 77f.; zur Farbigkeit Gallo 1989, 36.

314 PPM VI (1996) 10–43 s. v. VI 17 [Ins. Occ.],⁴¹ (V. Sampaolo) 11f. Abb. 1–5; De Simone 2006, 46f.

315 PPM II (1990) 172–229 s. v. I 9,13, Casa di Cerere (M. de Vos) 201 Abb. 45; Heinrich 2002, 81.

316 PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo) 462–467 Abb. 176–181.

317 PPM II (1990) 954–962 s. v. I 15,1 (A. De Simone – V. Sampaolo) 962 Abb. 14. 15.



Abb. 225: Domus VI 17 [Ins. Occ.], 41, Ala (5), Ostwand.



Abb. 226: Casa di Obellius Firmus (IX 14,4), Tablinum (19), Westwand.

Die verschiedenen Fälle zeigen, dass man die auf das Atrium geöffneten Räume zwar mit einer graduell hochwertigeren Ausstattung belegte, ohne dass diese jedoch aus der ‚geschlossenen‘ Ästhetik des Atriumraumes ausbrachen.

Peristyle: Rhythmisierte Portiken und herausgehobene Rückwände

Für die Portiken der Peristyle, die nicht weniger als die Atrien auf Bewegung angelegt sind, gelten ähnliche Decor-Prinzipien. In einigen Fällen hat man an der traditionellen Pilastergliederung, wie sie der erste Stil kannte, festgehalten. Neben den schon aufgeführten Beispielen gilt dies für die Casa della nave Europa (I 15,3; Plan 10)³¹⁸. Andernorts hat man diese Gliederungsform mit den malerischen Mitteln des zweiten Stils umgesetzt. Im Peristyl (h) der Casa di M. Gavius Rufus (VII 2,16-17; Plan 19) sind vor eine schwarze Wand gemalte Säulen gestellt, die mit den Vollsäulen des Peristyls korrespondieren³¹⁹. Besonders eindrucksvoll zeigt sich eine solche Gliederungsvor-

³¹⁸ Datierung in den zweiten Stil bei Oriolo – Zanier 2011, 483 f.

³¹⁹ PPM VI (1996) 530–585 s. v. VII 2,26-17, Casa di M. Gavius Rufus (V. Sampaolo) 553 Abb. 34. 39.

stellung in der abgesenkten Kryptoportikus mit ihren Hermenpfeilern, die in der Casa del Criptoportico (I 6,2; Abb. 203–205) den Gartenbereich umgibt. An den Peristylrückwänden konnte aber auch eine einfache, geschlossene Wand ‚dargestellt‘ werden³²⁰. In allen Fällen erreicht der repetitive Decor der Hofrückwände (vertikale Türen in Atrien, Pilaster/Hermen in den Portiken) eine Rhythmisierung der Wandflächen.

Bisweilen hat man schon im zweiten Stil eine Wandgestaltung gewählt, die das parataktische Gliederungsschema zugunsten einer Gartendarstellung aufgibt. Auf der Rückwand von Garten (s) der Casa di Sextus Pompeius Axiochus (VI 13,19; **Abb. 227**)³²¹ wird über einem marmorierten Sockel mit der megalographischen Darstellung eines Paradeisos experimentiert. Die heute fast gänzlich verlorene Wandmalerei zeigte unter anderem den Kampf zwischen einem Elefanten und einer Schlange. In der Oberzone schließen sich sechs, durch Stuckeinfassungen herausgehobene Rundbogen- und Rechtecknischen an, die dem Garten eine rhythmische Struktur verleihen und ebenfalls eine Ausmalung besitzen, unter anderem mit Erosen³²². Der Gartenkontext wurde durch die dargestellte nilotische, heiter belebte Landschaft visuell und konzeptionell erweitert³²³. Hier begegnet ein früher Fall einer intermediären Verschränkung von realem und wirklichem Garten. Üblicherweise wählte man für die Rückwände von Atrien und Peristylen aber einen Decor, der eine geschlossene Wand ‚erzeugte‘.

Decor-Spektrum der Aufenthaltsräume

Für die Ausstattung von Aufenthaltsräumen stand ein großes Spektrum an Decor-Formen zur Verfügung. Es reicht von geschlossenen Wänden, die dem Erscheinungsbild von Räumen ersten Stils verwandt sind, bis hin zu komplexen Architektur-Durchblicken. Alle vier Architekturschemata kommen in allen Raumgrößen vor, die Variationen können durch die Integration von Bildobjekten noch weitergeführt werden. Ebenso wenig sind die Wandlösungen davon abhängig, ob eine Untergliederung in Vorraum und Klinenbereich vorgenommen ist oder nicht. Kommen komplexere Scheinarchitekturen (Schemata 2-4) zur Darstellung, so tragen die vor die Wand tretenden Säulen zu einer zusätzlichen Raumstrukturierung bei. Sie betonen die zentrale Längsachse des Raumes, während sie an den Seitenwänden entweder in den Dienst einer asymmetrischen Raumgliederung in Vorraum und Hauptraum treten oder eine axialsymmetrische Struktur erzeugen. Seltener stellen sie einen gleichartig-parataktischen Rhythmus her. Eine gewisse Differenzierung ergibt sich aus der Lage der Aufenthaltsräume. Es sind vor allem Räume mit einem Ausblick ins Grüne, sei es das Peristyl oder die Landschaft, in denen aufwendige gemalte Aus- und Durchblicke sowie die verschiedensten Bildkonzepte entfaltet werden.

³²⁰ In der Casa di Successus (I 9,3) ist eine geschlossene Wand ohne Pilastergliederung vage auf einem Grabungsfoto erkennbar, s. PPM I (1990) 942–963 s. v. I 9,3, Casa di Successus (F. P. Badoni) 960 f. Abb. 31; Heinrich 2002, 78.

³²¹ PPM V (1994) 202–239 s. v. VI 13,19, Casa di Sextus Pompeius Axiochus (V. Sampaolo) 232–236 Abb. 61–68.

³²² PPM V (1994) 202–239 s. v. VI 13,19, Casa di Sextus Pompeius Axiochus (V. Sampaolo) 236–238 Abb. 62–67. Mau 1875, 190 f. zunächst mit einer Zuweisung zum ersten Stil, in einer späteren Publikation dann zum zweiten Stil (Mau 1882, 87). Letztere Zuweisung hat sich durchgesetzt, s. Laidlaw 1985, 213; Oriolo – Zanier 2011, 482 f. Für die Megalographie (mit nilotischem Fries und Athleten) an der nördlichen Rückwand des Gartens (34) der Casa di Ma. Castricius (VII 16 [Ins. Occ.], 17) wurde eine Datierung in den zweiten Stil erwogen, jüngst aber eine Zuweisung zum vierten Stil durchgesetzt, s. PPM VII (1997) 887–946 s. v. VII 16 [Ins. Occ.], 17, Casa di Ma. Castricius (I. Bragantini) 940–946 Abb. 123–140; mit plausibler Argumentation für eine Zuweisung zum vierten Stil Varriale 2006b, 424. 491–502.

³²³ Eine gut erhaltene ‚Gartenmegalographie‘ des späten zweiten Stils stellen die Odysseefresken dar; vgl. O’Sullivan 2007, bes. 507 f., der die Gestaltungsprinzipien mit den illusionistischen Architekturbildern zweiten Stils parallelisiert.



Abb. 227: Casa di Sextus Pompeius Axiochus (VI 13,19), Garten (s), Ostwand.



Abb. 228: Casa di Obellius Firmus (IX 14,4), Cubiculum (15), Westabschnitt der Nordwand.

Die verschiedenen Ausstattungformen lassen ganz unterschiedliche Raumatmosphären entstehen. Schlaglichtartig soll dies noch einmal an drei Beispielen verdeutlicht werden. Im kleinen Cubiculum (15) der Casa di Obellius Firmus (IX 14,4; Abb. 231)³²⁴ trennt ein gemalter Pilaster unterschiedliche geschlossene Wandsysteme in Klingenbereich und Vorraum (**Abb. 228**). Die Oberzone des Klingenbereichs füllt ein besonders auffälliges Bildpaneel. Cubiculum (w) der Casa di M. Pupius Rufus (VI 15,5) hingegen erhielt einen gänzlich geschlossenen, bilderlosen Decor, der dafür sehr kleinteilig ausfiel, prunkvolle Materialien imitierte und den Raum parataktisch organisierte

³²⁴ PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo) 436–456 Abb. 129–163.

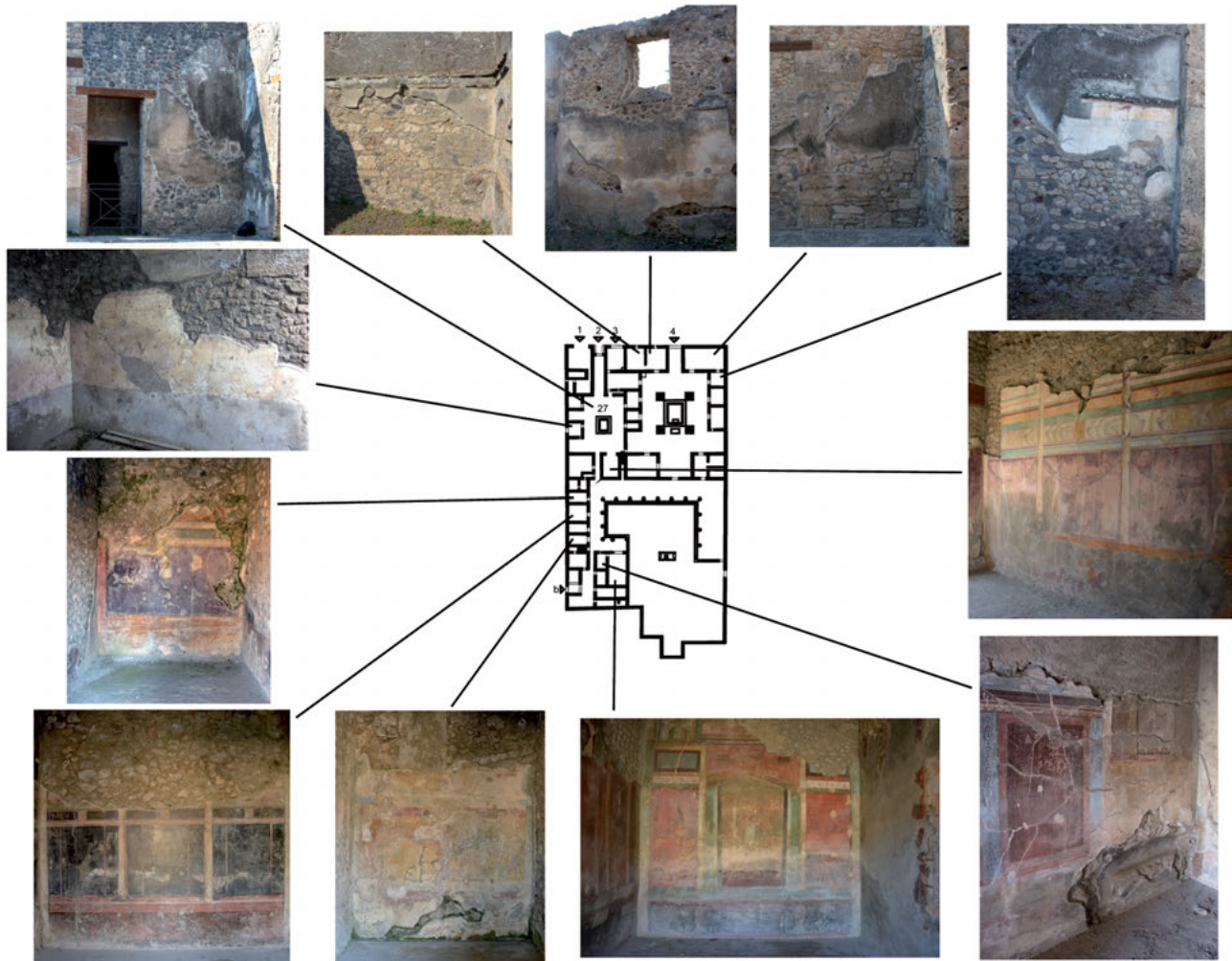


Abb. 229: Casa di M. Pupius Rufus (VI 15,5), Cubiculum (w).



Abb. 230: Casa di Obellius Firmus (IX 14,4), Oecus (14), Rückwand im Westen.

(Abb. 229). Wieder anders fällt die parataktische Wirkung bei Oecus (14) am Peristyl (42) der Casa di Obellius Firmus (IX 14,4; Abb. 231) aus, der wie ein säulenumstandener Innenraum erscheint (Abb. 230). Vergleicht man mit diesen drei ‚geschlossenen‘ Wandsystemen nun noch einmal die prunkvoll geöffneten Schauarchitekturen, dann werden die verschiedenartigen Ausstattungsoptionen besonders offensichtlich.



2.7 Atmosphärische Differenzierungen: Raum- und Decor-Ensembles

Die Betrachtung von Ausstattungsformen in Abhängigkeit spezifischer Nutzungsformationen führt zu einem ausgesprochen komplexen Ergebnis. Zwar wählte man für Räume der Bewegung aus optischen Gründen einen geschlossenen Wandaufbau. Schon hier waren jedoch große Variationen möglich. Noch stärker schöpfte man die Variationsmöglichkeiten in Aufenthaltsräumen aus. Für sie waren von geschlossenen Formen des Wandaufbaus bis zu spektakulären Schauarchitekturen (Schema 1-4) alle Ausstattungsoptionen denkbar. Eine ähnlich große Bandbreite ergibt sich für Thermalräume.

Die Verwendungslogiken der Ausstattungsformen sollen im Folgenden anhand von drei Häusern konkretisiert werden, aus denen einzelne Ausstattungselemente bereits zur Sprache kamen. Mit der Casa di Obellius Firmus (IX 14,4) wird ein großes Haus vorgestellt, dessen Decor ein breites Spektrum abdeckt, sodass Räume mit ganz verschiedenartigen Raumqualitäten entstehen. Dies gilt auch für den Umgang mit Wandmalerei im Hanghaus VI 17 [Ins. Occ.], 41. Damit soll die kleinere Casa di Cerere (I 9,13) kontrastiert werden, in der das Decor-Spektrum deutlich enger ausfällt.

Abb. 231: Casa di Obellius Firmus, Grundriss mit Wandmalereien.

Große Stadthäuser

Mit der Casa del Labirinto in ihrem Anspruch vergleichbar ist die **Casa di Obellius Firmus** (IX 14,4; **Abb. 231**)³²⁵. Am Übergang vom 2. zum 1. Jh. v. Chr. waren zwei ursprünglich separate Atriumhäuser zusammengelegt worden³²⁶. Als das Haus im zweiten Stil eine neue Ausstattung erhielt, akzentuierte der Decor die verschiedenen Bereiche des Hauses: tetrastyles Ostatrium (B), tuskanisches Westatrium (27) und den rückwärtigen Peristylbereich (42).

Die Räume am Ostatrium (B) – Cubiculum (C) mit dem großen Triclinium (D) sowie Triclinium (33/34) – verfügen über einen geschlossenen Wandaufbau mit Sockelzone, Podium, Orthostaten und Quaderreihen. Auch am tuskanischen Westatrium (27) wählte man ein geschlossenes Wandschema, wobei die angrenzenden Räume hier stärker differenziert wurden. Das Atrium selbst besitzt einen braun marmorierten Sockel, auf den eine grüne Faszie, schwarze Orthostaten, eine Quaderreihe, ein Fries und eine Gebälkzone folgen. Wandaufbau und Farbigkeiten machen deutliche Anleihen beim ersten Stil. Die Alae liegen ungewöhnlicher Weise beide auf der Westseite des Hofes und sind damit Teil einer Raumreihe. Sie wurden nicht als Pendants behandelt. Während man Ala (20) im ersten Stil beließ, wurde Ala (22) im zweiten Stil ausgemalt. Ihr Wandaufbau ist dem des Atriums verwandt. Auf einen schwarzen Sockel folgt ein grünes Podium, die Mittelzone besteht aus schwarzen Paneelen. Durch seinen Decor besonders herausgehoben ist Tablinum (19), von dem aus man durch ein großes Fenster auf Peristyl (42) blickt. Hier treten aufwendige, vegetabile Säulen, an denen Girlanden aufgehängt sind, vor die geschlossene Wand. Dies bedeutete jedoch nicht, dass man für die geschlossenen Cubicula am Westatrium einen ähnlich prächtigen Decor gewählt hätte, im Gegenteil: Cubiculum (21) wurde im schematischen zweiten Stil ausgemalt. Der Sockel ist rosa, in der weißen Mittelzone sind die Felder durch schwarze Linien getrennt, es folgt eine in roten Linien angegebene Reihe von Tafelfeldern. An das Epistyl mit Zahnschnitt schließt die weiße Oberzone an.

Die Räume am rückwärtigen Peristyl (42) sind durchgängig aufwendiger ausgestattet. Mit Oecus (3) und Cubiculum (5) liegt auf der Südseite eine Prunkraumgruppe, von der aus man auf den Garten bzw. die Säulenkonnade blickt. Der Decor trägt zusätzlich zur Aufwertung der beiden Räume bei. Oecus (3) zeichnet sich durch symmetrisch angelegte Architekturprospekte auf den Langseiten aus, in deren Zentrum eine halb geöffnete Tür den Blick auf eine Statue freigibt (Abb. 210). Auf der dem Eingang gegenüberliegenden Wandseite fasst eine Ädikula eine Darstellung von Opfernden ein (Abb. 209). Ein imponierender Architekturprospekt verbindet sich hier mit der Präsentation von Bildern und Bildelementen. Im benachbarten Cubiculum (5) schließt ein einheitlicher Sockel mit der Darstellung einer Flusslandschaft Vorraum und Alkoven zusammen (Abb. 211). Im Alkoven blickt man in der Oberzone durch geöffnete Fensterläden auf Frauenfiguren (Abb. 212). Für diese beiden Räume sind somit spektakuläre Architektur- und Bildformen gewählt worden, die das Auge unterhalten. Die Raumsequenz auf der Westseite des Peristyls fällt demgegenüber einfacher aus. Man verzichtete auf komplexe Architekturen und Durchblicke, die Wände bleiben geschlossen; einzelne Bildelemente finden sich aber auch hier. In den Cubicula (12) und (15) wurde zwischen Vorraum und Alkoven unterschieden. Dabei ist in Cubiculum (12) im Alkoven ein Fries mit pickenden Vögeln eingefügt, während man auf den Seitenwänden des Alkovens von Cubiculum (15) in der Oberzone durch ein geöffnetes Fenster auf ein Landschaftsbild blickte (Abb. 228). Im aufwendiger ausgestatteten Oecus (14) sind auf das vorkröpfende Podium unkannelierte Säulen gestellt (Abb. 230). In der Oberzone befinden sich große, geöffnete Fenster, in denen Vögel hocken. Von der tiefen Laibung hängen Girlanden herab.

An der Casa di Obellius Firmus bestätigt sich die Beobachtung, dass man in den Höfen einen geschlossenen Wandaufbau bevorzugte, während man bei dunklen Wohnräumen an den Atrien

³²⁵ Zum Folgenden PPM X (2003) 361–500 s. v. IX 14,4, Casa di Obellius Firmus (V. Sampaolo).

³²⁶ Dickmann 1999, 78 f.

auf perspektivische Durchblicke und komplexe Bildelemente verzichtete. Besonders herausgehoben ist mit Tablinum (19) ein Raum, der über einen Blick in das Atrium und in das rückwärtige Peristyl verfügt. Der Wandaufbau bleibt jedoch wie am Atrium geschlossen. Am Peristyl (42) werden Oecus (3) und Cubiculum (5) durch illusionistische Architekturmalerei und spektakuläre Bildfindungen besonders aufgewertet, während die Räume der Westseite weniger aufwendig ausfallen. Auch unter diesen wird jedoch eine Differenzierung eingeführt – Oecus (14) ist gegenüber den benachbarten Cubicula herausgehoben. Die durch Malerei erzeugte, decorative Ordnung wird nicht durch die Pavimente orchestriert: Die Cubicula (12), (13) und (15) besitzen Opera signina mit Tessera-Decor, in allen anderen Fällen handelt es sich um einen Cocciopesto mit polychromen und/oder weißen Kalksplittern.

Für die um 50 v. Chr. errichtete **Domus VI 17 [Ins. Occ.], 41**³²⁷ stellt sich die Frage, inwieweit die Decor-Ordnung auf die spezifische architektonische Situation des Hanghauses Bezug nimmt. Tatsächlich zeichnet sich die Domus im Vergleich mit zeitgleichen ebenerdigen Häusern durch einen besonders prunkvoll ausgestatteten Atriumsbereich aus (**Abb. 232**). Im Atrium (2) kontrastiert das schwarze Mosaik mit großen, weißen Tessera-Reihen mit der polychromen Wandbemalung. Vor die geschlossene purpurfarbene Wand sind gelbe Säulen gesetzt und verleihen dem Atrium im Vergleich zu anderen Höfen der Zeit einen besonders repräsentativen Anstrich (**Abb. 224**). Die Alae waren durch ein Schwellpaviment – in Ala (8) hat sich eine schwarze Girlande auf weißem Grund erhalten – vom dunklen Paviment des Atriums abgesetzt. Der Wand-Decor scheint wenigstens auf den ersten Blick gegenüber dem Atrium zurückgenommen. Er ist einem geschlossenen Aufbau verpflichtet, doch entfaltet er seinen Reiz in der Nabsicht. In beiden Alae folgt auf die Orthostaten-Tafeln und das Gesims ein rotgrundiger Fries mit pickenden Vögeln (**Abb. 225**). Als monumentaler Prunkraum, der sich zum Atrium ebenso wie über eine Portikus zur Aussichtsterrasse öffnet, ist Tablinum (6) gestaltet (**Abb. 222**). Es gehört zu den seltenen Räumen, die mit einer Megalographie ausgestattet wurden. In dieser Prachtentfaltung ist das Atrium der Domus VI 17 [Ins. Occ.], 41 geradezu singulär. Man darf den Grund vielleicht darin suchen, dass dem Haus ein Peristyl – mithin ein zweiter Hof, an dem Prunk entfaltet werden konnte – fehlt, da hier an dessen Stelle eine Aussichtsterrasse tritt.

Von der Prachtentfaltung am Atrium profitierten die angrenzenden Wohnräume zumindest in gewissem Umfang. In dem durch sein Mosaikpaviment in Vorraum und Alkoven gegliederten Triclinium (4) besteht die Sockelzone aus einer Bogenarkade, durch die man auf ein Wasserambiente blickt. Auf dem verkröpften Podium entwickelt sich eine Scheinarchitektur; zur Mittelädikula gehören Säulen, zwischen denen ein Thymiaterion oder Kandelaber vor geschlossener Tür platziert war. Ob der Raum in der Oberzone einen Architekturdurchblick besaß, lässt sich nicht mehr sagen. Cubiculum (7), mit Opus signinum, besitzt hingegen einen einfacheren, geschlossenen, monochrom gelben Wandaufbau, der in seiner Kleinteiligkeit der Raumgröße angepasst ist. Während Cubiculum (7) somit der gängigen Ausstattungspraxis für Räume am Atrium folgt, nimmt sich Triclinium (4) ausgesprochen aufwendig aus.

Noch einmal gesteigert ist der Ausstattungsprunk in den Räumen, die sich nördlich an das Tablinum anschließen und ganz auf Portikus (21)/Aussichtsterrasse (22) und damit auf die Landschaft geöffnet sind. Es handelt sich um Cubiculum (17), Bibliothek (18) und Triclinium (20), alle drei über einen Durchgang miteinander verbunden, auf der Nordseite des Tablinums, sowie um Triclinium (15) auf dessen Südseite.

In Cubiculum (17) stellte das (verlorene) schwarz-weiße Mosaik eine Gliederung in Vorraum und einen Klingenbereich her³²⁸, die von den Wandbildern nicht aufgenommen wird (**Abb. 199–200**). Alle Raumseiten werden durch einen gelben, vorkröpfenden Sockel zusammengeschlossen,

³²⁷ Zur Gleichzeitigkeit der Malereien zweiten Stils, s. Strocka 1993, 348f.; zum Folgenden PPM VI (1996) 10–43 s. v. VI 17 [Ins. Occ.], 41 (V. Sampaolo); Strocka 1993; De Simone 2006, 46–67.

³²⁸ Strocka 1991, 339, bes. **Abb. 7** mit alten Beschreibungen, Zeichnungen und Rekonstruktion.

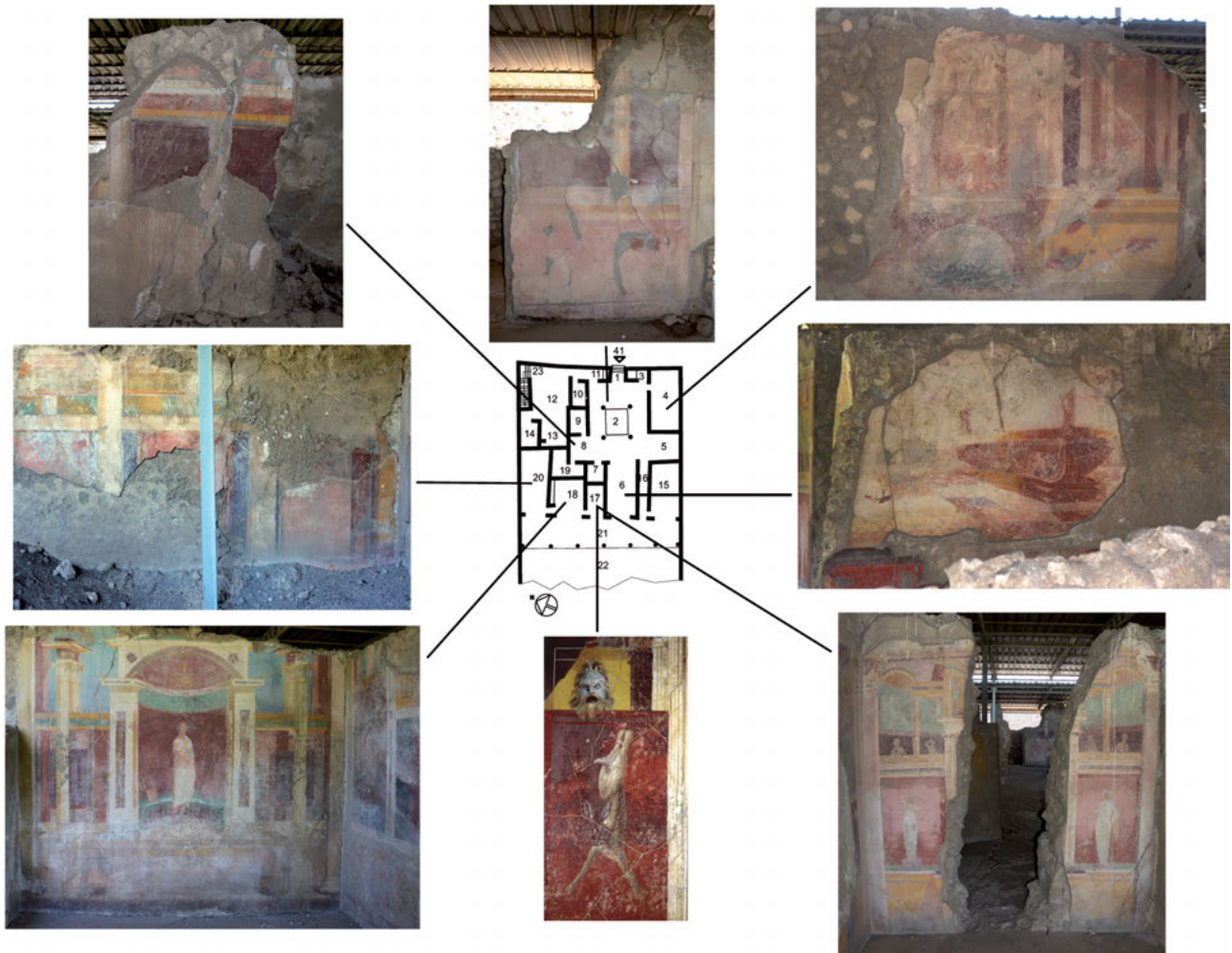


Abb. 232: Domus VI 17 [Ins. Occ.], 41, Erdgeschoss-Grundriss mit Wandmalereien.

vor dem ein Wasserlauf mit Wasserpflanzen angegeben ist. Auf der Rückwand im Osten trägt er eine Pfeilerädikula, die ein ‚Bild‘ einer sakralidyllischen Landschaft mit Altar, Herme und Kantharos sowie einer dionysischen Figur mit Thyrsos (Neapel, NM 9258) rahmt³²⁹. Das Dionysische findet hier Gestalt in einer kultisch aufgeladenen Landschaftsszene³³⁰. Seitlich schließen sich an die Zentralädikula Scherwände an, vor denen gesockelte Hermen stehen – eine Anadyomene und ein Satyr (?). Oberhalb der Scherwände folgt eine Balustrade, von wo aus kleine ‚Zuschauerfiguren‘, etwa auf Kopfhöhe eines stehenden Betrachters angebracht, in den Raum hineinblicken. Die beiden äußeren richten ihren Blick ins Raumzentrum und invertieren somit die Fluchtbeziehungen, welche die Architektur aufmacht. Die Längswände im Norden (Neapel, NM 9847) und Süden (Neapel, NM 8594)³³¹ werden gegliedert durch zwei auf dem Sockel stehende Alabastersäulen mit Kompositkapitellen. Zusammen mit in ihrer Flucht stehenden schwarzen Pfeilern tragen sie eine Ädikula mit Kassettendecke. Die Ädikula fasst einen (nicht weiter gerahmten) Ausblick auf eine Tholos ein, die von einer Portikus hinterfangen wird. Vor die seitlichen Scherwände sind tote Tiere gehängt – auf der Südwand zwei Fische und ein Paar Rebhühner, auf der Nordwand ein Hase und ebenfalls Rebhühner. Über den Scherwänden sind die Masken eines jungen Satyrn (links) und eines alten

³²⁹ Strocka 1993, 335f.; PPM VI (1996) 10–43 s. v. VI 17 [Ins. Occ.], 41 (V. Sampaolo) 43 Abb. 53.

³³⁰ Wyler 2006, 160.

³³¹ Strocka 1993, 328f.; PPM VI (1996) 10–43 s. v. VI 17 [Ins. Occ.], 41 (V. Sampaolo) 36 Abb. 56.

Satyrn (rechts) platziert. Auf den Seiten blickt man im unteren Wandbereich auf Löwenkopfwasserspeier, die das Wasser in Becken ergießen, darüber auf eine Rundbogenarkadenzone. Das Cubiculum ist etwas ausführlicher beschrieben worden, weil die Vielfalt und Dichte an architektonischen und bildlichen Details, die in verschiedene Sphären verweisen, zutage treten sollte. Zwar dominieren dionysische und aphrodisische Elemente; durch die repräsentative Architektur und die ‚Stillleben‘-Elemente werden jedoch zahlreiche weitere Assoziationen möglich.

Nicht weniger prunkvoll fällt die benachbarte Bibliothek (18) mit ihrer die gesamte Nordwand einnehmenden Nische aus (Abb. 220)³³². In das schwarze Grundmosaik mit Tessera-Reihen sind größere Marmor- und Alabaster-Plättchen integriert. Auf der dem Eingang gegenüberliegenden Ostwand entwickelt sich auf einem seitlich und mittig vorkröpfenden Podium eine prächtige Architektur. Im Zentrum fassen zwei inkrustierte Pfeiler eine apsidenförmige Ädikula ein, in die eine statuenhaft wirkende Dichterfigur mit Efeukranz, Tunica und Pallium eingestellt ist. Sie wird von einer niedrigen Schola hinterfangen, auf der eine Lyra und eine Capsa platziert sind. Die verschiedenen Requisiten verweisen auf ein intellektuelles Setting. Auf den beiden seitlich vorkröpfenden Podien stehen jeweils kannelierte, korinthische Säulen vor einer halbhohen roten Scherwand mit geschlossenen Fenstern. Zusammen mit einer Säule hinter dieser Scherwand tragen sie einen in die Tiefe fluchtenden Architrav. Auf der Südwand wird ein vergleichbares Setting wiederholt. In Bibliothek (18) wird perspektivische Architektur folglich zur Bühne für den ‚Auftritt‘ von Dichtern und Intellektuellen.

Das besonders große Triclinium (20) fällt demgegenüber geradezu ‚einfach‘ aus³³³. Die Pavimentfarbe ist invertiert – das weiße Mosaik mit seinen in Reihen versetzten, schwarzen Kreuzblumen sorgt in dem tiefen Raum für Helligkeit. An der Wand stehen gelbe Säulen vor einer geschlossenen Wand mit roten Platten in der Mittelzone, auf die ein Eierstab, eine Reihe von grünen Läufern und violetten Bindern sowie ein Konsolengebälk folgen. Anstatt komplexer Architekturillusionen oder Bildkonzepte wünschte man sich in diesem großen Raum offenbar einen Decor, der den Raumzuschnitt besonders gut zur Geltung brachte.

Mit Blick auf die Domus VI 17 [Ins. Occ.],⁴¹ ergibt sich ein nochmals komplexeres Bild. In Ermangelung eines Peristylhofes ist es hier der Atriumsbereich mit seinem Prunktablinum, der mit besonderem Ausstattungsprunk belegt wird. Neben dem Tablinum erhalten auch die übrigen Räume mit Ausblick in die Landschaft spektakuläre Wandbilder³³⁴. Eine Ausnahme stellt das langgestreckte Triclinium (20) dar, in dem ein anderes Ausstattungsprinzip greift. Wohl aus perspektivisch-ästhetischen Gründen hat man auf einen illusionistischen Architekturprospekt verzichtet und stattdessen einem parataktischen Säulen-Decor den Vorzug gegeben. Der Wand-Decor reagiert auf den Raumzuschnitt. Zugleich darf die Domus als beredtes Beispiel dienen, dass auch in Hanghäusern das ebenerdige Erdgeschoss und mit diesem das Atrium prominent ausgestattet werden konnte.

³³² Zur Funktionsbestimmung Strocka 1991, 342–344.

³³³ So auch Dickmann 1999, 244, der daraus ableitet, dass sich der ‚einfache‘ Decor nicht aus der Benutzung ergeben haben kann.

³³⁴ Tybout 2007 geht davon aus, dass die Räume mit Ausblick am oberen Ende der Raumhierarchie stünden und postuliert damit gerade für die Hanghäuser eine andersartige Raumordnung als die von Wallace-Hadrill postulierte. Das hier diskutierte Beispiel legt aber offen, dass dieses Kriterium differenzierter zu betrachten ist.

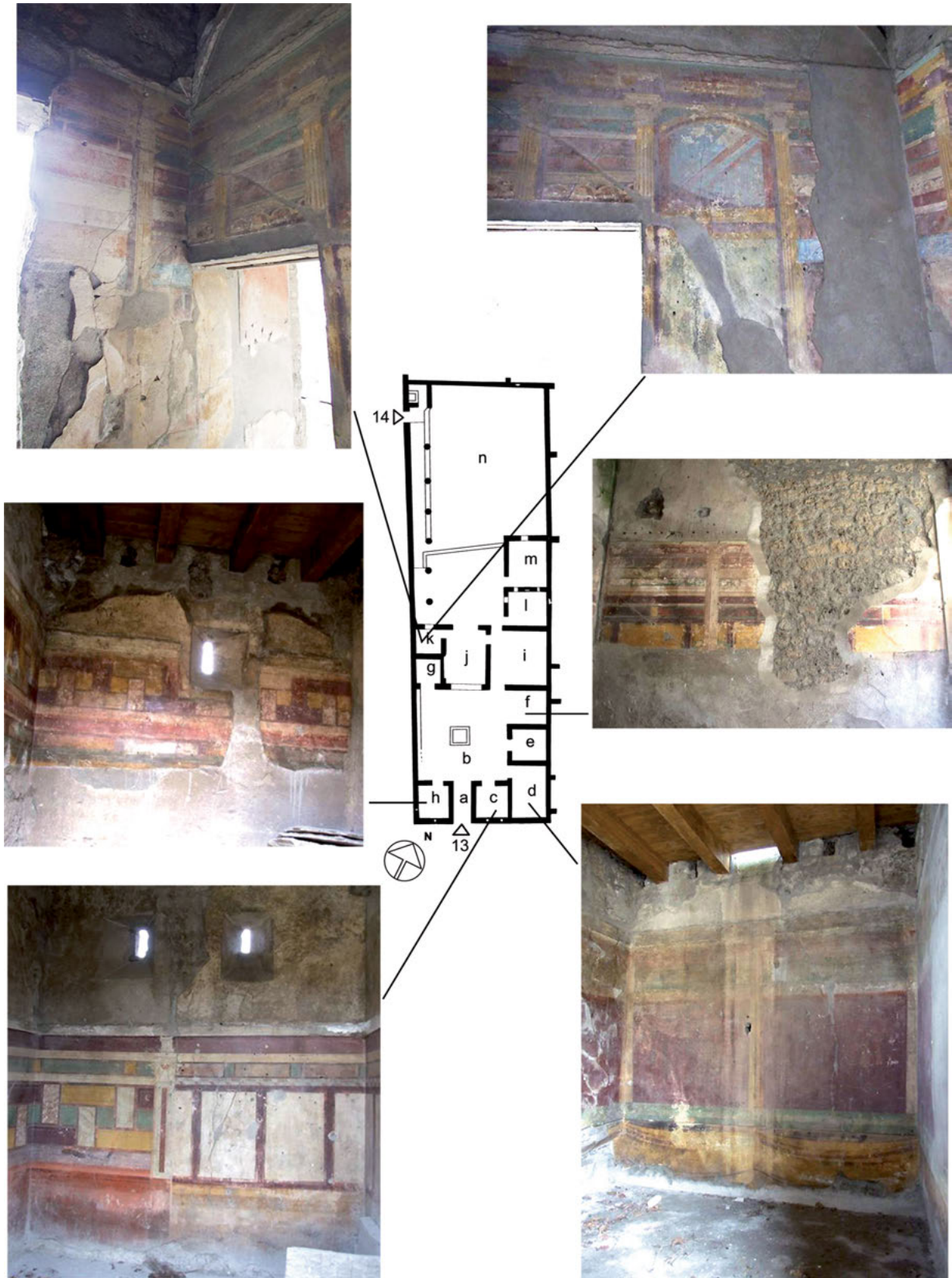


Abb. 233: Casa di Cerere (I 9,13), Grundriss mit Wandmalereien.

Mittelgroße und kleine Häuser

Die **Casa di Cerere (I 9,13)** gehört mit ihrem tuskanischen Atrium (b) und dem Hofbereich (n), der nur über eine einfache Kolonnade verfügt, zu den kleineren Häusern Pompejis (**Abb. 233**)³³⁵. Im Atriumsbereich sind die Fauces, die Rückwand von Atrium (b) sowie die seitlich der Fauces gelegenen Cubicula (c) und (h) mit einem geschlossenen Wandaufbau ohne Säulenarchitektur versehen worden. Als auffälliges Decor-Element wird in beiden Cubicula ein polychrom gefasstes Opus africanum imitiert³³⁶. In Cubiculum (c) findet es sich jedoch in der Mittelzone des Alkovens (Abb. 196), in Cubiculum (h) in der Oberzone. Die Pilaster, welche die Cubicula in Vorraum und Alkoven untergliedern, besitzen in Cubiculum (c) einen Spiegel mit Gorgonen, in Cubiculum (h) mit Schildkröten. Die Cubicula sind somit als Pendants konzipiert, jedoch durch kleine Variationen im Wand-Decor voneinander unterschieden. Einige Räume am Atrium werden durch gemalte Säulenarchitektur aufgewertet. Dies gilt für die (einzige) Ala (f), für Triclinium (d) sowie für Cubiculum (k) mit seinem Alkoven, zu Seiten des Tablinums. Säulenarchitektur erweist sich auch hier als nobilitierendes Element, zugleich reagiert der Wand-Decor auf die Raumfunktion. Insgesamt stellen die Räume am Atrium ein relativ homogenes, kaum hierarchisiertes Ausstattungsensemble dar. Selbst die kleinen Cubicula weisen einen verhältnismäßig aufwendigen Decor auf, misst man sie an den einfachen Atriums-Cubicula der Prunkhäuser.

Durch seinen Decor herausgehoben ist jedoch das kleine, intime Cubiculum (k), das nur indirekt über Tablinum (j) zu betreten war, aber ein eigenes, relativ großes Fenster auf den südlichen Gartenbereich (o) besaß. Hier blickt man über eine durch Türen geschlossene Scherwand hinweg auf eine Portikusarchitektur (Abb. 201–202). Auch in der kleinen Casa di Cerere führt somit der Wegfall eines Peristyls zu einem verhältnismäßig aufwendigen Atriums-Decor. Mit Cubiculum (k) ist es ein kleiner, dem neuen Wohngeschmack verpflichteter, intimer ‚Garten‘-Raum, der mit einer prunkvollen Ausstattung versehen wird.

Die große Ausstattungsvarianz, die sich innerhalb der Häuser greifen lässt, verbietet es, Häuser im Ganzen als aufwendig oder einfach anzusprechen. Vielmehr sind alle Häuser der Decor-Idee verpflichtet, Räume mit besonderer Aufenthaltsqualität durch ihren Decor herauszuheben. Ein anderes Bild ergibt sich jedoch bei den kleinsten Häusern, die nur aus wenigen Räumen bestanden. Für sie konnte Heinrich zeigen, dass für ihre Raumausstattungen auf das einfachste Schema eines zweizonigen linear-schematischen Decors zurückgegriffen wurde³³⁷.

2.8 Paviment-Decor im Kontext: Pavimentformen und Raumtypen

Im Verlauf des ersten 1. Jhs. v. Chr., etwas später als das Einsetzen des zweiten Stils an der Wand, kommt es zu einem tiefgreifenden Wandel der Pavimentformen. Während mit dem frühen zweiten Stil auch weiterhin prunkvolle Opera vermiculata zusammengehen, werden in der Folgezeit schwarz-weiße Mosaikböden mit geometrischem Decor immer beliebter. Figürliche, bichrome Darstellungen werden zur Ausnahme. Opera signina bleiben durchgehend beliebt, verändern aber ihre Muster³³⁸. Während somit im frühen zweiten Stil Pavimentoptionen von sehr unterschiedlicher Qualität zur Verfügung standen, darf man mit dem Einsetzen von bichromen Mosaikböden von einer stärkeren ‚Nivellierung‘ am Boden sprechen – einer Nivellierung, die, wie gesehen, von einer Ausdifferenzierung des Wand-Decors abgelöst wird.

³³⁵ Zum Folgenden PPM II (1990) 172–229 s. v. I 9,13, Casa di Cerere (M. de Vos); de Vos Raaijmakers 1976; Heinrich 2002, 78–83.

³³⁶ Weiterhin auch in der Oberzone von Oecus (l) der Domus I 11,14, s. PPM II (1990) 598–613 s. v. I 11,14 (P. Miniero – M. de Vos) 601 Abb. 15.

³³⁷ Heinrich 2002, 68.

³³⁸ Tang 2018, 95. 99–102 ausführlich zum Motivspektrum.



Abb. 234: Casa del Menandro (I 10,4), Raum (11) mit nilotischem Emblema.



Abb. 235: Casa del Menandro (I 10,4), Cubiculum (21) mit Satyr und Mänade.

An der Casa del Labirinto zeigte sich, dass die verschiedenen Prunkpavimente, die für die Prunkraumgruppe auf der Nordseite des Peristyls zum Einsatz kamen, weniger auf eine Raumhierarchie bezogen sind, sondern auf den jeweiligen Raumzuschnitt und die anderen Ausstattungselemente eines Raumes Rücksicht nehmen. Allerdings heben sich diese Räume in ihrer Ausstattungsqualität im Ganzen von den anderen Bereichen des Hauses ab.

Betrachtet man figürliche **Opera vermiculata** zunächst für sich, bestätigt sich auch für andere Häuser Pompejis, dass sie häufig in herausgehobenen Raumzusammenhängen Verwendung fanden. In der Casa di Menandro (I 10,4; Plan 9) sind zwei am Peristyl gelegene Räume mit einem Emblema ausgestattet. Im etwas größeren Raum (11) fasst ein in Quadrate geteilter Mosaikteppich ein Emblema (41×41 cm) mit einer von Pygmäen bevölkerten Nilandschaft ein (**Abb. 234**). Im Vorraum des etwas kleineren Biclinium (21) sind Satyr und Mänade Gegenstand des Emblemas (41×41 cm) (**Abb. 235**)³³⁹. Zwei Bettvorleger zeigen die Position der Klingen an, flankieren und

³³⁹ PPM II (1990) 240–397 s. v. I 10,4, Casa del Menandro (R. J. Ling – F. P. Badoni) 296 Abb. 88; 362 Abb. 197; Ling – Ling 2005, 10–12; zu den Maßen Wohlgemuth 2008, 106. 108.

akzentuieren aber zugleich das Emblema. Es sind somit Räume von unterschiedlicher Größe und Helligkeit, die mit einem Mosaikemblema ausgestattet wurden. Daraus resultieren unterschiedliche Inszenierungsformen. Dies bestätigt sich mit Blick auf einige weitere Kontexte. In Domus VI 13,13 findet sich das Emblema mit einer Rosette in Triclinium (m)³⁴⁰, in der Casa dei Capitelli colorati (VII 4,31.51) ist es Exedra (22), die ein von einem Terrakotta-Rahmen eingefasstes Fisch-Emblema besitzt³⁴¹. Aufgrund der unterschiedlichen Settings und ‚Framings‘ darf man für die Mosaikbilder auch verschiedenartige Wahrnehmungsformen voraussetzen.

Die Verwendung von Prunkmosaiken ist nicht auf große Häuser beschränkt geblieben. In der Casa di Cippius Pamphilus (VII 6,38) wurde das am Eingang gelegene Cubiculum (29) durch ein Tondo-Emblema mit Fischdarstellung nobilitiert³⁴², in Domus (IX 2,26) besaß Cubiculum (h) ein polychromes Mittelembema mit der Darstellung von Attributen der Aphrodite³⁴³. Die kleine Casa di Granduca di Toscana (IX 2,27) verfügt über gleich zwei Räume mit Mosaikemblema – die nebeneinander gelegenen, über einen Durchgang miteinander verbundenen Aufenthaltsräume (d) und (e). Auf dem Emblema (92,5×92,5 cm) des größeren Triclinium (d) werden Poseidon und Amphitrite auf einem von Seekentauren gezogenen Wagen präsentiert (**Abb. 236**)³⁴⁴. In dem südlich anschließenden Cubiculum (e) erhielt der Vorraum ein Emblema mit der Darstellung von Fischen und Enten (**Abb. 237**)³⁴⁵. Während wir es bei der Casa di Granduca di Toscana (IX 2,27) mit einem kleinen Haus zu tun haben, dessen Eigentümer sich zwei aufwendig ausgestattete Aufenthaltsräume leistete, ist die Situation von Taberna VII 13,23 anders zu bewerten. Bei den beiden hier gefundenen Emblemata mit der Darstellung einer Silens-Maske (15×15 cm)³⁴⁶ und einer Satyr-Maske (15×15 cm)³⁴⁷ handelte es sich um Pendants, die aber wohl zum Verkauf vorgesehen waren³⁴⁸. Sollte diese Annahme zutreffen, so hätte man nach dem Erdbeben noch gut erhaltene, ältere Mosaiken aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst, um sie erneut zu verkaufen.

Kostbare Mosaikemblemata wurden somit *in der Tendenz* in herrschaftlichen Häusern verwendet. Bisweilen leisteten sich aber auch Besitzer kleinerer Häuser einen solchen Decor. Im Hausinneren sind es wiederum *in der Tendenz* Räume, die durch ihre Größe und/oder ihre Position in Bezug auf den Gesamtkomplex besonders herausgehoben sind, die einen solchen Decor erhalten. Allerdings konnten auch kleine Cubicula durch ein Prunkpaviment nobilitiert und von architektonisch vergleichbaren Räumen abgehoben werden.

³⁴⁰ PPM V (1994) 179–193 s. v. VI 13,13 (V. Sampaolo) 184–188 Abb. 16.

³⁴¹ PPM VI (1996) 996–1107 s. v. VII 4,31.52, Casa dei Capitelli colorati (J.-P. Descoeudres) 1030 f. Abb. 46. 47.

³⁴² PPM VII (1997) 210–223 s. v. VII 6,38, Casa di Cippius Pamphilus (V. Sampaolo) 218 Abb. 14.

³⁴³ Nicht erhalten, vgl. PPM IX (1999) 106–115 s. v. IX 2,26 (I. Bragantini) 113 Abb. 14.

³⁴⁴ Neapel, NM 10007. Maße bei Wohlgemuth 2008, 145.

³⁴⁵ Neapel, NM 109371.

³⁴⁶ Neapel, NM 109687; s. Wohlgemuth 2008, 122 f.

³⁴⁷ Neapel, NM 109679; s. Wohlgemuth 2008, 120 f.

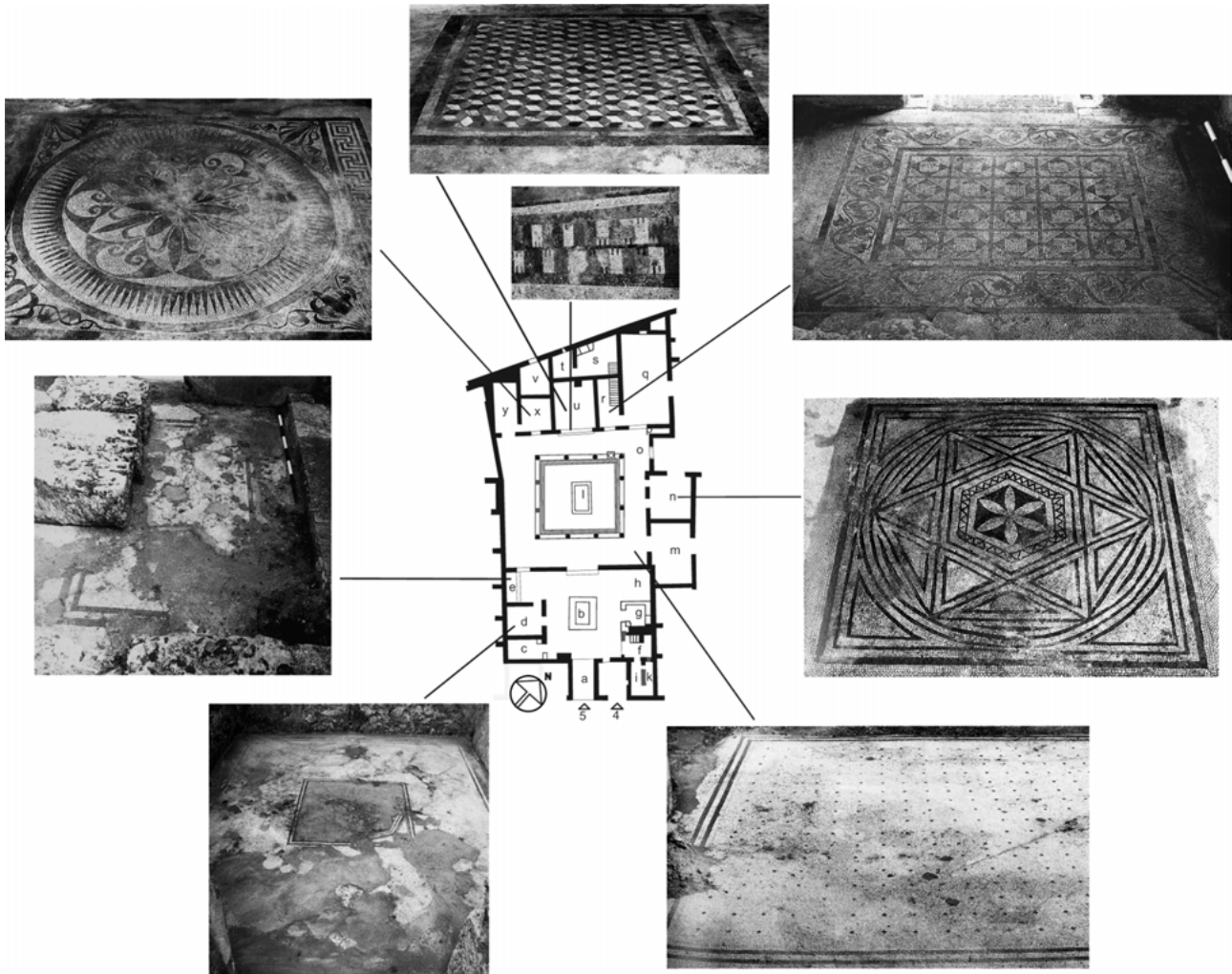
³⁴⁸ PPM VII (1997) 655–659 s. v. VI 13,23, Bottega (I. Bragantini) 659 Abb. 6. 7 bleibt jedoch in Bezug auf die genauen Fundumstände vage.

Abb. 236: Mosaik mit der Darstellung von Poseidon und Amphitrite (Neapel, NM 10007), aus der Casa di Granduca di Toscana (IX 2,27), Triclinium (d).



Abb. 237: Mosaik-Stillleben mit Fischen und Enten (Neapel, NM 109371), aus der Casa di Granduca di Toscana (IX 2,27), Cubiculum (e).





Ein differenzierteres Bild ergibt sich, wenn man ganze **Paviment-Ensembles** berücksichtigt. In der Casa di Trittolemo (VII 7,5; **Abb. 238**)³⁴⁹ erhielt der Atriumsbereich in der Zeit des zweiten Stils eine Ausstattung mit bichromen Mosaiken. Die Alae (e; h) wurden durch ein bichromes Mäandermosaik vom Atrium abgesetzt, in ihrem Zentrum fasst ein schwarzer Doppelstreifen eine leere weiße Rechteckfläche ein. Durch ein (verlorenes) Opus vermiculatum besonders herausgehoben war das am Atrium gelegene Cubiculum (d).

Am Peristyl werden die Aufenthaltsräume auf der Nordseite des Hofes durch ihren Paviment-Decor differenziert. Den Vorraum von Cubiculum (x) besetzt ein großes Mosaikemblema mit bichromer Mittelrosette, die asymmetrisch, nur auf der linken Seite, von einem Mäander eingefasst ist. In Raum (r), ursprünglich ebenfalls ein Cubiculum, handelt es sich um ein quadratisch-geometrisches Mosaik mit umlaufender Efeu-Ranke. Die beiden genannten Räume flankieren die zentral auf das Peristyl ausgerichtete Exedra (u). Ihren Eingang markieren eine profilierte Lavastufe und ein polychromes Schwellmosaik, das eine Stadtmauer repräsentiert und die Schwellsituation semantisch verstärkt. Das Raumzentrum wird von einem Opus sectile mit perspektivischen Rauten besetzt, jenem der Casa del Fauno vergleichbar. Mit Exedra (u) besitzt das Peristyl einen Hauptraum, der über sein Paviment gegenüber den flankierenden Räumen besonders herausgehoben

Abb. 238: Casa di Trittolemo (VII 7,5), Grundriss mit Pavimenten des zweiten Stils.

³⁴⁹ Zum Folgenden PPM VII (1997) 232–257 s. v. VII 7,5, Casa di Trittolemo (I. Bragantini); im Fall von Ala (h) zerstört.



Abb. 239: Domus VIII 2,14-16, Grundriss des Erdgeschosses mit Pavimenten des zweiten Stils.

ist³⁵⁰. Allerdings zeigt sich an dem Paviment-Ensemble auch, dass sich aufwendig ausgestattete Räume am Peristyl wie am Atrium befinden konnten.

Mit Blick auf den Geschmackswandel, der sich im 1. Jh. v. Chr. vollzog, ist das aus zwei zusammengelegten Atriumhäusern bestehende Hanghaus VIII 2,14-16 (**Abb. 239**) besonders aussagekräftig³⁵¹. Der südliche Hausteil um Atrium (B) wurde im 2. Jh. v. Chr. zunächst mit Estrichböden ausgestattet, die sich in einigen verschleißbaren Cubicula erhalten haben. In den Cubicula (b), (c) und (d) handelt es sich um einen Estrich (Cocciopesto/Lavapesta) mit Kalksplittern und Ziegelbrocken, wobei das mittlere Cubiculum (c) zusätzlich durch einen Tessera-Decor im Eingangsbereich aufgewertet wurde. Cubiculum (g) zeichnet sich durch einen feineren Cocciopesto mit Tessera-Decor und mittigem Mäanderfeld aus. In einer Erneuerungsphase, die wohl auf den beginnenden zweiten Stil zurückgeht, haben zwei (möglicherweise in dieser Phase noch zu einem Nachbarhaus gehörige) Räume eine aufwendige Ausstattung erhalten: Triclinium (o) mit polychromem Fisch-Emblema (145×150 cm)³⁵² sowie Raum (q), (r) oder (s), zu dem das Emblema mit der Darstellung des Leukippidenraubs gehört haben wird (teils zerstört, urspr. 80×80 cm) (**Abb. 253**)³⁵³. Auch diese Raumausstattungen hat man in der Folge nicht angetastet. Am Übergang

³⁵⁰ In der Achse des östlichen Peristylflügels liegt ein zweiter, erst zu Beginn der Kaiserzeit angelegter Prunkraum – das große und langgestreckte Triclinium (q); vgl. Dickmann 1999, 319.

³⁵¹ Noack – Lehmann-Hartleben 1936, 138. 175; Dickmann 1999, 77 Taf. 2g; vgl. zum Folgenden PPM VIII (1998) 72–93 s. v. VIII 2,14-16 (V. Sampaolo).

³⁵² Neapel, NM 120117; Wohlgemuth 2008, 155.

³⁵³ Neapel, NM 120619; Maße bei Wohlgemuth 2008, 157.

zum dritten Stil erhielten alle offenen Bereiche eine neue Mosaikausstattung. Im südlichen Hausteil mit Eingang Nr. 16 sind Vestibulum/Fauces (A), Atrium (B), die Alae (C) und (D), Tablinum (E), die Cubicula (e) und (f) sowie der Terrassenbereich – Portikus (F), Terrasse (G) und Raum (h) – mit Schwarz-Weiß-Mosaiken ausgestattet worden. Triclinium (I) weist einen Kalkestrich mit mosaiziertem Blattstern-Emblema auf. Der zur Terrasse hin gelegene Raum (k) war durch ein (nicht datierbares) Opus sectile herausgehoben, von dem sich die Abdrücke der Rechteckplatten erhalten haben. Die verschiedenen Ausstattungsphasen geben Einblick in die sich ändernden Prioritätssetzungen. Im beginnenden zweiten Stil wurden insbesondere Prunkräume mit Landschaftsblick durch aufwendige Pavimente herausgehoben. Wenige Jahrzehnte später verschoben sich die ästhetischen Prioritäten deutlich. Die ‚modernen‘ bichromen Mosaiken erlaubten eine übersichtliche, visuelle Strukturierung des Raumes (s.u.). Ihre unterschiedlichen Muster leisteten eine visuelle Differenzierung, ohne jedoch klare Hierarchisierungen vorzunehmen. Bichrome Mosaiken trugen folglich maßgeblich zu einer Homogenisierung des Raumeindrucks bei.

Mit Blick auf die Decor-Verwendung in Hanghäusern ist die Casa di Ma. Castricius (VII 16 [Ins. Occ.], 17) mit ihren Untergeschossen aufschlussreich. Das Obergeschoss fehlt weitgehend³⁵⁴, im ersten Untergeschoss hat man die Cocciopesto-Böden des 2. Jhs. v. Chr. beibehalten. Im zweiten Untergeschoss hingegen wurde die Ausstattung im zweiten Stil erneuert. Über einen geräumigen, ursprünglich im zweiten Stil ausgemalten Vorraum (22) mit weißem Kalkestrich gelangt man in die nebeneinander liegenden Cubicula (23) und (24), die als Pendants gestaltet sind. In Raum (23) ist in das Zentrum eines Quadratrasters, das durch schwarze Linien auf weißem Grund gebildet wird, ein polychromes Mosaikemblem (14 × 14 cm) mit tragischer Maske eingesetzt (**Abb. 240**)³⁵⁵. In Raum (24) ist das Raumpaviment invertiert – weiße Linien bilden Quadrate auf schwarzem Grund; auf ein Mittelembem wurde verzichtet (**Abb. 241**)³⁵⁶. Die beiden rückwärtigen Cubicula sind offenbar als ‚modern‘ ausgestattete Pendants konzipiert worden. Dadurch werden sie zwar als Raumpaare wahrnehmbar. Indem jedoch das polychrome Emblem geradezu miniaturhaft ausfällt, wird es zum ‚Suchbild‘. Der bichrome Rasterboden dominiert den Raumeindruck in beiden Fällen. Wir haben es hier folglich mit einem regelrechten ‚Spiel‘ mit Ästhetik und ‚Raumbedeutung‘ zu tun.

³⁵⁴ Zum Folgenden Varriale 2006b. Um 80 v. Chr. dürfte sie mit der Casa di M. Fabius Rufus (VII 16 [Ins. Occ.], 22) einen zusammenhängenden Wohnkomplex gebildet haben (Varriale 2006b, 422). In der Casa di M. Fabius Rufus sind die Bau- und Decor-Phasen jedoch trotz Neupublikation der Befunde m. E. immer noch schwer einzuordnen. Dies gilt beispielsweise für die Datierung des Prunkoecus (10) und des Apsidensaals (62) und ihren Opera sectilia. Mansanori Aoyagi und Umberto Pappalardo weisen sie – wie bis dato in der Forschung üblich – in die Zeit des zweiten Stils, während Mario Grimaldi sie im selben Band in flavische Zeit datiert. Während sich die Forschung üblicherweise auf die gängigen Pavimenttypologien bezieht, argumentiert Grimaldi hier mit dem Mauerwerk (Opus reticulatum), das er ohne weitere Begründung flavisch datiert. An diesen beiden Prunkräumen wird die unterschiedliche Datierung besonders offensichtlich, divergierende Datierungen treten aber bei einer Vielzahl der Räume auf. Aoyagi – Pappalardo 2006a, 24 weisen dem zweiten Stil die Pavimente der Räume (10), (14), (16), (18), (24), (32), (33), (62), (64), (67), (71), (74), (75), (77), (80) der Casa di M. Fabius Rufus zu; s. PPM VII (1997) 947–1125 s. v. VII 16 [Ins. Occ.], 22, Casa di M. Fabius Rufus (I. Bragantini); anders Grimaldi 2006, 264f., der dem zweiten Stil die Pavimente der Räume (14), (32), (67), (68), (71), (74), (75), (81) zuweist; erneut Grimaldi 2014a, 35. Klärung kann hier letztlich nur eine konsequente Bauaufnahme des Gesamtkomplexes und eine dazu in Beziehung gesetzte Decor-Analyse bieten.

³⁵⁵ Maße bei Wohlgemuth 2008, 96.

³⁵⁶ PPM VII (1997) 887–946 s. v. VII 16 [Ins. Occ.], 17, Casa di Ma. Castricius (I. Bragantini) 912 Abb. 48; Varriale 2006b, 460f.

Abb. 240: Casa di Ma. Castricius (VII 16 [Ins. Occ.], 17), Cubiculum (23) im ersten Untergeschoss.

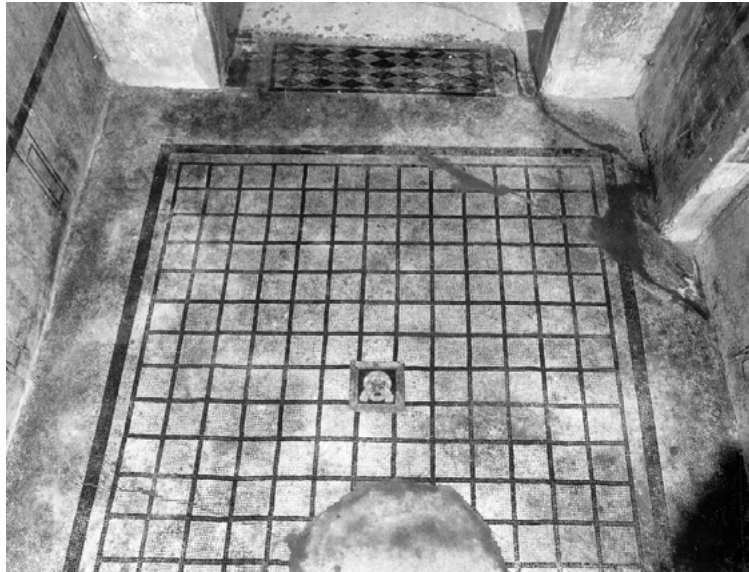


Abb. 241: Casa di Ma. Castricius (VII 16 [Ins. Occ.], 17), Cubiculum (24) im ersten Untergeschoss.





Abb. 242: Fullonica di Vesonius Primus (VI 14,21.22), Vestibulum (a), Cocciopesto und Tessera-Decor.

Der Einsatz von Mosaiken – polychromen Vermiculata zu Beginn des zweiten Stils, bichrome Mosaiken im späteren zweiten Stil – stellt jedoch nur eine Ausstattungsmöglichkeit dar. Daneben konnten Häuser auch weiterhin durchgehend mit Opera signina ausgestattet werden. Auch in diesem Fall ergaben sich zwischen den Räumen keine großen Qualitätsunterschiede. In der sog. Fullonica di Vesonius Primus (VI 14,21.22), die vor 62 n. Chr. als gewöhnliches Wohnhaus gedient hat, unterscheiden sich die Räume allein durch ihren Tessera-Decor³⁵⁷. Im Vestibulum (a) sind es Kreuzblumen, während die Schwelle zum Atrium mit einem Mäander-Decor besetzt ist (**Abb. 242**). Das Atrium besitzt einen Decor aus Tessera-Reihen, das Impluvium ist durch eine Mäandereinfassung herausgehoben³⁵⁸. Aufenthaltsräume erhielten einen nur graduell aufwendigeren Decor. In den Tessera-Reihen-Decor von Ala (i) war im Raumzentrum ein schwarz-weißes Rosetten-Emblema mit Rechteckumfassung eingesetzt. In den Cubicula (f), (g) und (h) wurden verschiedene Variationen von Rechteckmotiven entfaltet, wobei allein Cubiculum (h) eine Untergliederung in Vorraum und Klinenbereich aufweist. Daran zeigt sich, dass die Pavimente das Haus zuvorderst als einen zusammenhängenden Funktionsraum entwerfen. Muster werden eingesetzt, um innerhalb von Raumgruppen visuelle Zusammenhänge herzustellen und Akzentuierungen vorzunehmen.

2.9 Die ästhetische Ordnung am Boden

Schon seit dem 2. Jh. v. Chr. leisten Pavimente eine Markierung von Übergängen und eine Betonung des Raumzentrums. Mit dem Auftreten von Schwarz-Weiß-Mosaiken kamen diese Strategien noch systematischer zum Tragen, vor allem trug man verschiedenen Betrachterhaltungen konsequenter Rechnung. Im Unterschied zur Wand bedeutete dies für den Boden, dass man auf Bilder weitgehend verzichtete.

³⁵⁷ Zum Folgenden, s. PPM V (1994) 308–332 s. v. VI 14,21.22, Fullonica di Vesonius Primus (I. Bragantini).

³⁵⁸ Bei Vassal 2006, 183, Kat. 408 allerdings mit einer Datierung in das 1. Jh. n. Chr.

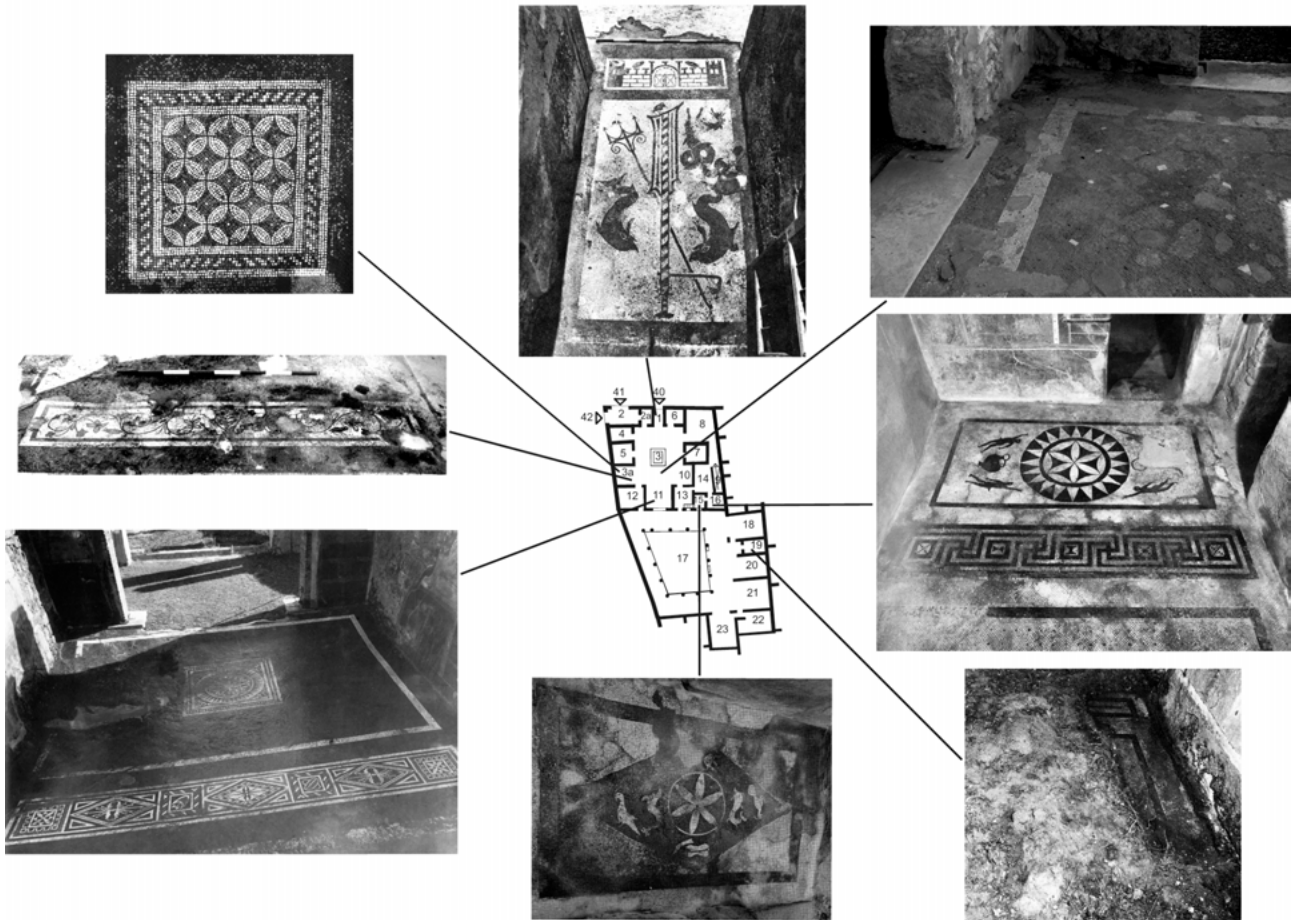


Abb. 243: Casa di M. Caesius Blandus (VII 1,40), Grundriss mit Pavimenten.

Das Beispiel der Casa di M. Caesius Blandus (VII 1,40)

Exemplarisch zeigt sich dies an der Casa di M. Caesius Blandus (VII 1,40). Figürlichkeit ist hier zugunsten allansichtiger geometrischer oder floraler Motive zurückgenommen, die als Mosaikteppich gestaltet sein können (**Abb. 243**)³⁵⁹. Eine Ausnahme bildet das Schwarz-Weiß-Mosaik der Fauces, das den Eintretenden in Empfang nimmt (**Abb. 244**). Zu Seiten eines senkrecht platzierten Ruders schwimmen zwei Delfine³⁶⁰. Die Bildsymmetrie wird einerseits durch einen diagonal zum Ruder platzierten Dreizack aufgehoben, andererseits durch ein parallel dazu kauern des marines Monster, das Richtung Atrium orientiert ist. Die beiden ‚abweichenden‘ Elemente dynamisieren das Paviment. Den Übergang zum Atrium betont ein figürliches Stadtmauermosaik mit zentralem, geschlossenem Tor und seitlichen Wehrtürmen, das Richtung Tür ausgerichtet ist. Öffnung und Schließung des Hauses werden damit nicht nur optisch markiert, sondern durch ein Bildzeichen

³⁵⁹ Zur Datierung in den späteren zweiten Stil (zusammen mit jenen der Casa del Criptoportico und der Casa del Menandro), vgl. Beyen 1960, 112–117. 251–259; Ling – Ling 2005, 10 f. 17.

³⁶⁰ Della Corte 1954, 154–156 will das Mosaik als Hinweis auf einen marinen Triumph des Hausbesitzers lesen, in dem er M. Caesius Blandus sieht. Er stützt sein Argument auf die Identifizierung des Vogels, der sich auf dem Ruder niedergelassen hat, als *picus martius*; kritisch zu dieser Bestimmung Tammisto 1985, 226. Sehr viel plausibler ist daher die Beobachtung bei Blake 1930, 121, die auf die Beliebtheit des Meeresthemas allgemein hinweist.



Abb. 244: Casa di M. Caesius Blandus (VII 1,40), Fauces-Paviment.

symbolisiert³⁶¹. Im Eingangsbereich legte man sich somit auf eine Privilegierung der Perspektive des Eintretenden fest.

Das Atrium (3) besitzt ein schwarzes Mosaik, in das größere, unregelmäßige, polychrome Marmorstücke eingesetzt sind. Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit gehen ein reizvolles Wechselspiel ein. Ein breiter Randstreifen verläuft parallel zur Atriumsaußenwand und verleiht dem Raum eine kohärente Einfassung. Im Hofzentrum ist das Tuffimpluvium ebenfalls von einem weißen Mosaikstreifen umgeben und dadurch besonders hervorgehoben. Der Atriums-Decor betont somit den Wandverlauf und das Hofzentrum, es ergeben sich verschiedene, geschachtelte Quadrate.

Ala (3a) und Tablinum (11), die sich auf das Atrium öffnen, sind durch Schwellmosaiken vom Hof abgesetzt. Deren figürliche Motive privilegieren bis zu einem gewissen Grad eine bestimmte Perspektive, während das Raumzentrum von einem allansichtigen, geometrischen Emblema eingenommen wird. In Ala (3a) handelt es sich um ein Schwellmosaik mit einer Blütenranke, zwischen der sich zwei Vögel niedergelassen haben. Die Girlande ist aus verschiedenen Perspektiven verständlich, die Vögel sind auf den Eintretenden ausgerichtet. Das quadratische Emblema mit seinen sich überschneidenden Kreisen ist für verschiedenste Perspektiven attraktiv. Ein vergleichbares Mosaik wird man für die gegenüberliegende, nachträglich jedoch umgestaltete Ala (10) annehmen dürfen. Das Mosaikband an der Schwelle zum Tablinum (11) besteht aus quadratischen und rechteckigen Kassetten, in die figürliche Motive eingesetzt sind. Blattstern und verschiedene Blitzbündelmotive sind allansichtig, Schild und Doppelaxt sind jedoch sinnvoller von innen her verständ-

³⁶¹ Zum Folgenden PPM VI (1996) 380–458 s. v. VII 1,40, Casa di M. Caesius Blandus (I. Bragantini) 381 Abb. 1.

lich³⁶². Im schwarz mosaizierten Innenraum ist das Emblema mit Prunkrosette wiederum allansichtig. Ein weißer, auf allen vier Seiten umlaufender Randstreifen verleiht dem Raum Einheitlichkeit und betont den quadratischen Grundriss.

„Bildlichkeit“ ist somit auf kleinformatige, weitgehend allansichtige, in jedem Fall aber semantisch schwache Motive beschränkt und zusätzlich durch die Reduzierung auf Schwellbereiche „marginalisiert“. Ins Zentrum der Räume rücken gerahmte, großformatige „Ornamente“, die aus verschiedenen Blickwinkeln verständlich sind. „Bild“ und „Ornament“ werden so in neuartiger Weise aufeinander bezogen. Da nun Aufenthaltsräume nicht mehr durch figürliche Prunk-Emblemata herausgehoben wurden, unterschieden sie sich in ihrem Decor nur noch graduell von anderen Räumen.

Eine besonders hohe Bilddichte ist im Thermalbereich anzutreffen. Im kleinen, mit einfacher Wandmalerei ausgestatteten, halbdunklen Tepidarium (15) schmückt den Boden ein Rechteck mit eingeschriebener schwarzgrundiger Raute, in der ein allansichtiger Blattstern platziert ist. Auf den Langseiten fügen sich in den Zwischenraum Delfin und Vogel, auf den Kurzseiten Sandale und Strigilis. Die Darstellungen sind erst auf den zweiten Blick identifizierbar, sobald man die „richtige“ Orientierung verstanden hat. Die Wahrnehmung wird allerdings zusätzlich dadurch erschwert, dass man immer einen Teil des Mosaiks verdeckt, wenn man sich im Raum befindet. Die Schwelle zu Caldarium (16) besetzt ein allansichtiges Schachbrettmuster, der Innenraum wird durch eine Mäanderschwelle in einen reich decorierten Vorraum und einen weiß mosaizierten „Hauptraum“ getrennt, wo vermutlich ein Becken aufgestellt war. Im Vorraum ist, gerahmt durch eine schwarze rechteckige Rahmenlinie, eine Rosette von vier ithyphallischen Schwimmern umgeben, dazwischen treten Badeutensilien (zwei Strigiles und ein Askos) hinzu. Da die Schwimmenden in ihren verrenkten Körperhaltungen von allen Seiten als solche verständlich sind, ist das Mosaik sowohl für den Betrachter im Innenraum als auch für den Eintretenden verständlich. Im Thermalbereich orientieren sich die Bilder gleich in zweifacher Hinsicht am Betrachter. Sie nehmen inhaltlich auf die sozial verstetigten Handlungsoptionen („Raumfunktionen“) und visuell auf potenzielle Ansichtigkeiten Rücksicht.

Mit dem Mosaik aus Cubiculum (19) ist auch das Paviment eines gewöhnlichen Aufenthaltsraums erhalten. Es ist unfigürlich, leistet jedoch eine Gliederung in Vorraum und Klinenbereich. Auf einen Vorraum mit schwarzer Rahmung folgen der Schwellbereich mit einem gerahmten schwarzen Streifen und schließlich der weiß mosaizierte Alkovenbereich. Der Raum erhält auf diese Weise eine übersichtliche, jedoch zugleich gänzlich unfigürliche Ordnung.

An der Casa di M. Caesius Blandus (VII 1,40) ist das Bestreben erkennbar, durch Mosaikpavimente eine Raumrhythmisierung zu erreichen. Bildelemente finden sich in den Fauces, als Schwellornamente und in den Thermen und zeigen subtil bestimmte Betrachterhaltungen an. In den prunkvollen Aufenthaltsräumen (Ala und Tablinum) bevorzugte man unfigürliche, allansichtige Emblema-Muster, im Cubiculum weist der Boden eine einfache Ordnungsstruktur auf. Zieht man weitere Befunde vergleichend hinzu, so lässt sich die visuelle Funktion von Pavimenten noch klarer greifen. Dabei wird sich zeigen, dass zwar manche Gliederungsideen in unterschiedlichen Pavimenttypen realisiert wurden, dass aber insbesondere die Schwarz-Weiß-Mosaiken eine Systematisierung des Raumeindrucks erreichten.

Die visuelle Binnendifferenzierung von Räumen

Die **funktionale Differenzierung** von Cubicula wurde im Paviment nun regelhaft durch einen „Bettvorleger“ angezeigt. Damit ging einher, dass man auf eine Plattform für die Aufstellung von Klinen weitgehend verzichtete. Im Fall von Cubiculum (21) der Casa del Menandro (I 10,4; Abb. 235) mit seinen beiden mosaizierten Bettvorlegern ergibt sich eine auffällige Kontrastwirkung zwischen

³⁶² PPM VI (1996) 380–458 s. v. VII 1,40, Casa di M. Caesius Blandus (I. Bragantini).



Abb. 245: Casa del Criptoportico (I 6,2), Oecus (22).



Abb. 246: Casa del Sacello Iliaco (I 6,4), Prunkoecus (p), Paviment.

schwarzem Bettvorleger-Muster und weißem Grundpaviment. Über die beiden unterschiedlichen Bettvorleger-Muster vermag die Asymmetrie der über Eck aufgestellten Klinen optisch verstärkt zu werden. Architektur, Raumnutzung und Decor können so systematisch aufeinander bezogen werden. In Häusern mit Opus signinum fallen die Kontraste weniger deutlich ins Auge, zudem sind auch die Muster der Schwellmosaiken durch die im Estrich ‚schwimmenden‘ Steinchen weniger ‚exakt‘. Gerade Schwarz-Weiß-Mosaiken tragen zu einer präzisen Raumdifferenzierung bei.

Erstmals wird auch in Triclinia die Aufstellung von Klinen nicht nur durch ein Mittelemblerma suggeriert, sondern eine explizitere Differenzierung von Vorraum und Klinenbereich vorgenommen. Ein besonders aufwendiges Beispiel stellt der Ost-West orientierte Oecus (22) der Casa del Criptoportico (I 6,2) dar (**Abb. 245**)³⁶³. Auf seiner Westseite liegen sich zwei Eingänge gegenüber. In dieser Eingangs- und ‚Durchgangszone‘ ist ein schwarzgrundiges Mosaik mit polychromen Marmorplättchen verlegt worden. Ein polychromes Mosaikband, das in Quadrate und Rechtecke mit unterschiedlicher ornamentaler Füllung gegliedert ist³⁶⁴, stellt den Übergang zum eigentlichen Hauptraum mit einem weißen Lithostroton her. Im Prunkoecus (p) der Casa del Sacello Iliaco (I 6,4) folgt auf einen einfachen weißen Vorraum, getrennt durch ein Rankenmotiv, der reich decorierte Klinenbereich mit 3×3 großen quadratischen Feldern, die von geometrischen Motiven ausgefüllt werden (**Abb. 246**). Dieser Quadratrasterboden ‚spiegelt‘ gewissermaßen eine kassettierte Stuck-

³⁶³ PPM I (1990) 193–277 s. v. I 6,2, Casa del Criptoportico e Casa del Sacello Iliaco (I. Bragantini) 250–254 Abb. 99–108.

³⁶⁴ PPM I (1990) 193–277 s. v. I 6,2, Casa del Criptoportico e Casa del Sacello Iliaco (I. Bragantini) 250 Abb. 99.

decke³⁶⁵ und nimmt darin nicht auf die Aufstellung von Klinen Bezug. Demgegenüber zeigt im Triclinium (16) der Casa dell'Efebo (I 7,11) mit einem Paviment in Opus signinum ein großes U-förmiges Decor-Feld mit Kreuzblumenmuster die Klinenaufstellung an³⁶⁶. In die Aussparung des U-Bereichs ist ein weißgrundiges quadratisches Mosaikemblem mit einem polychromen, ungegenständlichen und zugleich allansichtigen Tessera-Decor eingesetzt (**Abb. 247**).

Für Cubicula, Triclinia und Oeci zeigt sich somit, dass ihre Pavimente nunmehr häufig eine echte Zweiteilung des Raumes in einen Vorraum und einen Klinenbereich herstellten. In annähernd quadratischen Tablina und Alae wurde dieser Modus der Binnendifferenzierung zumeist nicht gewählt, hier wurde jeweils das (auf die Raumachsen Bezug nehmende) Raumzentrum betont. Dies gilt etwa für die beiden als Pendants angelegten Alae der Domus VIII 2,14-16 (**Abb. 239, 249**), deren Zentrum durch ein Labyrinth-Mosaik besetzt wird, das seinerseits ein Mittelembema einfasst.

In schlauchförmigen Gängen entschied man sich gerne für einen Decor, der den Hindurchschreitenden vorwärts leitete. Besonders häufig wählte man wie in den Fauces (1) der Fabbrica di prodotti chimici (IX 3,2; **Abb. 248**) ein Schuppenmuster³⁶⁷, das den Blick nach vorn, Richtung Atrium, führt.

Eine optische Rhythmisierung wird darüber hinaus durch die **Markierung von Schwellensituationen** erreicht. Während verschließbare Räume einen Schwellstein erhielten, wurden insbesondere in offenen Raumsituationen (Fauces/Atrium; Atrium/Alae; Atrium/Tablinum) die Übergänge durch Schwellmotive akzentuiert. Exemplarisch sei dazu noch einmal auf die Fauces (1) der Fabbrica di prodotti chimici (IX 3,2) verwiesen. An das Schuppenmuster des Gangs selbst schließt zum Atrium hin ein Schwellmosaik an, das mit seinen gegeneinander gesetzten schwarzen Dreiecken auf weißem Grund ein regelrechtes Gitter ‚darstellt‘, das Einhalt gebietet (**Abb. 248**). Bewegung wird auch motivisch rhythmisiert. In ganz ähnlicher Weise wird in der Domus VIII 2,14-16 (**Abb. 239**) das geräumige Vestibulum/Fauces (A) vom Atrium abgesetzt. Der Gang besitzt einen Mosaikteppich mit Rautenmuster, das den Blick nach vorn lenkt. Am Übergang zum Atrium wird der Eintretende ‚gestoppt‘ durch ein Schwellmosaik mit mittigem schwarzem Streifen und seitlich rahmenden schwarzen und weißen Dreiecken.

Zur Binnendifferenzierung trägt weiterhin bei, dass in mosaizierten Räumen häufig ein **Decor-Streifen** an der Wand entlangführte. Im Fall der älteren Signinum-Böden hat man wie in Cubiculum (g) der Domus VIII 2,14-16, dessen Paviment noch auf das 2. Jh. v. Chr. zurückgeht, auf einen solchen Randstreifen verzichtet. Allenfalls ist es wie in den Alae der Casa del Labirinto eine einzelne Steinreihe, die das Ornamentmuster des Raumes einfasst und so ebenfalls einen Randstreifen herstellt. Die Gliederungswirkung fällt dadurch jedoch wenig prominent aus. Auffällige, breite (d. h. mehrere Tesserae-Reihen umfassende) Randstreifen werden nur in Mosaik umgesetzt. Sie hielten den Akteur auf Abstand zur Wand³⁶⁸ und systematisierten das Verhältnis von Architektur, Wand und Boden. Ein besonders signifikantes Beispiel für diese Strategie der visuellen Ordnung und Inszenierung stellt der bereits zuvor mit Blick auf seine Ausstattungsphasen und Pavimenttypen vorgestellte Ausstattungskomplex der Domus VIII 2,14-16 dar (**Abb. 239**)³⁶⁹. Das Atrium wird als Raumeinheit durch einen breiten, schwarzen Randstreifen sowie zwei parallel dazu verlaufende, dünnere Streifen markiert. Alle drei laufen auch vor der Faucesschwelle, den Alae und dem Tablinum um. Vor den Alae (C; D) tritt ein vierter Streifen hinzu, der die Schwellsituation zusätzlich akzentuiert (**Abb. 249**). Am Tablinum (E) tritt zur Atriumsrahmung ein die Schwelle markierender, profilierter Marmorsteg hinzu. Rahmungen, die Raumeinheiten klar definieren, finden sich auch in der rückwärtigen Portikus (F) und Terrasse (G). Hier allerdings ist die Farbwahl

³⁶⁵ PPM I (1990) 280–329 s. v. I 6,4, Casa del Sacello Iliaco (I. Bragantini) 322–325 Abb. 69–79; zum motivischen Zusammenhang von Decke und Boden Parlasca 1959, 123 f.; Ehrhardt 1998, 143.

³⁶⁶ PPM I (1990) 619–727 s. v. I 7,11, Casa dell'Efebo o di P. Cornelius Tages (A. de Vos) 670 Abb. 88.

³⁶⁷ PPM IX (1999) 128–140 s. v. IX 3,2, Fabbrica di prodotti chimici (I. Bragantini) 129 Abb. 1. 2.

³⁶⁸ Corlăita Scagliarini 1974, 10.

³⁶⁹ Zum Folgenden PPM VIII (1998) 72–93 s. v. VIII 2,14-16 (V. Sampaolo).



Abb. 247: Casa dell'Efebo (I 7,11), Triclinium (16) mit Cocciopesto-Boden und Tessera-Emblema.



Abb. 248: Fabbrica di prodotti chimici (IX 3,2), Fauces (1).

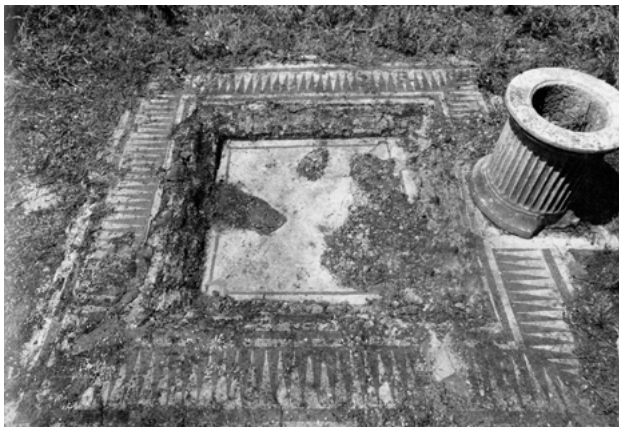
invertiert – für das helle Terrassenambiente wählte man ein schwarzes Grundpaviment mit weißen Rahmenlinien.

Daran wird eine weitere Decor-Qualität der Schwarz-Weiß-Mosaiken greifbar: Das Grundpaviment kann weiß, aber auch schwarz ausfallen, sodass durch die Wahl des Grundpaviments **räumliche Zusammenhänge** hergestellt werden können. Gegenüber den Estrichpavimenten, die typischerweise einen dunklen Grund besitzen (Cocciopesto rot, Lavapesta schwarz), war dadurch

Abb. 249: Domus VIII 2,14-16, Randstreifen des Atriums mit Blick in die Nordala.



Abb. 250: Casa di Cerere (I 9,13), Impluvium.



eine grundsätzlich neue Option der Raumdifferenzierung gewonnen. Indem man in den Wohnbereichen meist ein weißes Grundpaviment einsetzte, fielen Innenräume deutlich heller aus.

Der Wunsch nach räumlicher Strukturierung kommt zudem in immer aufwendigeren **Rahmungen des Impluviumbeckens** zum Ausdruck. In der Casa di Cerere (I 9,13) wird das Impluvium von einem nachträglich in den bestehenden Cocciopesto eingesetzten, weißgrundigen Mosaik mit nach außen gerichteten, schwarzen bzw. nach innen gerichteten weißen Wolfszähnen eingefasst (**Abb. 250**), wobei die Rahmung die Aufstellung des Puteals vorsieht³⁷⁰. Je nachdem, ob sich das Auge auf die schwarzen oder weißen Spitzdreiecke einlässt, weist die Einfassung optisch nach außen in den Atriumsraum oder nach innen zum Impluvium. Bei der Mosaikrahmung des Impluviums von Domus VII 6,28 konkurrieren zwei auffällige Muster miteinander – ein Flechtband und ein laufender Hund (**Abb. 251**)³⁷¹.

Schließlich zeigt sich die zunehmend systematische Raumorganisation auch in den Peristylen. Hier sind es die **Interkolumnien**, die ab dem zweiten Stil ein eigenes ‚Schwellmotiv‘ erhalten konnten. In der Casa di M. Gavius Rufus (VII 2,16-17; Plan 19) besitzt die Portikus ein Kreuzblumenmuster, während die Interkolumnien durch einen Mäander akzentuiert sind³⁷². Besonders aufwendig fallen die Interkolumniums-Schwellen der Portikus (I) der Casa dei Vettii (VI 15,1) aus, die ganz

³⁷⁰ PPM II (1990) 172–229 s. v. I 9,13, Casa di Cerere (M. de Vos) 182f. Abb. 15–16.

³⁷¹ PPM VII (1997) 182–196 s. v. VII 6,28 (V. Sampaolo) 196 Abb. 21.

³⁷² PPM VI (1996) 530–585 s. v. VII 2,16-17, Casa di M. Gavius Rufus (V. Sampaolo) 554f. Abb. 36–38. Ähnlich in der Casa di N. Popidius Priscus (VII 2,20.40), wo der Peristyl-Umgang über einen Kreuzblumen-Decor verfügt, während die Interkolumnien mit einem Rautenmotiv besetzt sind. PPM VI (1996) 615–658 s. v. VII 2,20.40, Casa di N. Popidius Priscus (V. Sampaolo) 647 Abb. 62; 651 Abb. 71.



Abb. 251: Domus VII 6,28, Atrium (96) mit Impluviumsrahmung aus der Zeit des zweiten Stils.

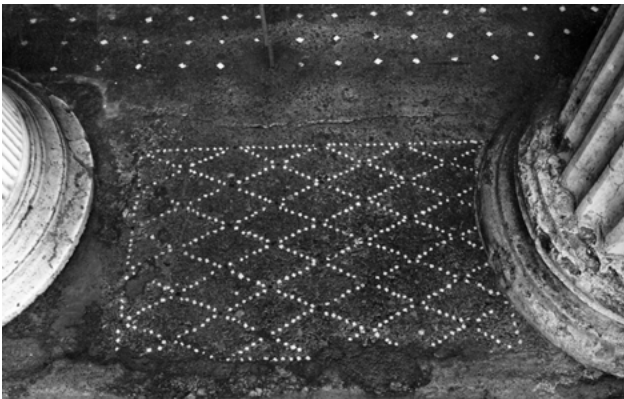


Abb. 252: Casa dei Vettii (VI 15,1), Peristyl-Nordportikus (I), erstes Interkolumnium.

unterschiedliche Schmuckornamente erhielten (**Abb. 252**)³⁷³. Impluvium und Interkolumnien werden folglich durch Ornamente als Zonen des Übergangs definiert und zugleich akzentuiert.

Ästhetische Effekte: Schwarz-Weiß-Mosaiken und Opera signina im Vergleich

Für die erste Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. zeigt sich eine Tendenz hin zu einem immer systematischeren Bezug der Pavimente auf den Raum einerseits, auf den Betrachter andererseits. Der Raumbezug

³⁷³ PPM VII (1997) 947–1125 s. v. VII 16 [Ins. Occ.], 22, Casa di M. Fabius Rufus (I. Bragantini) 987 Abb. 7; PPM V (1994) 468–572 s. v. VI 15,1, Casa dei Vettii (V. Sampaolo) 499–507 Abb. 49–65; Dickmann 1999, 140f. mit Verweis auf die kaiserzeitliche Neustuckierung der Säulen, die die Überschneidung von Säulenbasis und Paviment verursachte; mit Verweis auf die Vielfalt der Motive Tang 2018, 103, die eine Datierung in das 1. Jh. v. Chr. vorschlägt.

manifestiert sich in der Betonung von Raumachsen, räumlichen Übergängen und Raumbegrenzungen. Der Betrachterbezug kommt in dem Wunsch zum Ausdruck, möglichst aus verschiedenen Perspektiven wahrnehmbare Pavimente zu schaffen. Während folglich an der Wand die Ausrichtung auf den Betrachter zu immer komplexeren Wand-Bildern Anlass gab, führt dasselbe Gestaltungsinteresse am Boden zu einem weitgehenden Bildverzicht. Die genannten Gestaltungsprinzipien ließen sich mittels der Bichromie von Schwarz-Weiß-Mosaiken besonders systematisch umsetzen, sodass sich daraus ihre besondere Beliebtheit erklären dürfte.

Die verschiedenen, zur Verfügung stehenden Pavimenttechniken vermochten unterschiedliche visuelle und atmosphärische Effekte zu erzeugen. Schwarz-Weiß-Mosaiken erlauben im Unterschied zu *Opera signina* einen flexiblen Umgang mit Helligkeit, für sie kann ein schwarzer Grund mit weißem Ornament, aber auch ein weißer Grund mit schwarzem Ornament gewählt werden. Durch ihre Bichromie sind sie auf klare optische Kontraste festgelegt. Diese Qualität hat man eingesetzt, um die Räume mit einer übersichtlichen visuellen Strukturierung zu versehen. Auch Randstreifen lassen sich in der Mosaiktechnik besonders gut umsetzen. Böden werden zum Ornamentum der Architektur. Nicht zuletzt eignen sich Mosaiken technisch besser für die Herstellung von Bildern. Indem man sich zumeist auf schwarze und weiße Tesseræ beschränkte, waren die Bilder als Schattenriss konzipiert. Von dieser Option machte man jedoch nur selten Gebrauch, da sich Bilder nur schlecht mit dem Bedürfnis nach einer allansichtigen Bodengestaltung vereinbaren ließen.

Opera signina (*Cocciopesto*; *Lavapesta*) sind auf einen dunklen Grundton festgelegt, zugleich verhalten sie sich deutlich unbestimmter zum umgebenden Raum. Rahmenlinien sind zumeist auf einfache Tesseræ-Reihen beschränkt.

Insbesondere *Opera signina*, seltener auch Mosaiken wurden als Grundpaviment genutzt, um in den Boden mehr oder weniger zugeschnittene Marmorplättchen einzusetzen. Durch solche Asymmetrien wurde der Boden belebt und ein Fokus auf das kostbare Material gelegt. Diese Form der Bodengestaltung wurde im dritten Stil besonders beliebt.

2.10 Die semantische Ordnung am Boden

Mit Blick auf die semantische Ordnung der Häuser sind die verschiedenen ‚Bildkulturen‘ des zweiten Stils – die polychromen Emblemata und die seltenen, bichromen Bilder der Schwarz-Weiß-Mosaiken – getrennt voneinander zu betrachten.

Die Bilder der Emblemata

Mit dem Übergang zum zweiten Stil blieben figürliche *Opera vermiculata* beliebt und auch einige Sujets behielten ihre Popularität, so etwa Fischmosaiken, Vogelbilder sowie Löwenbilder mit und ohne Eroten³⁷⁴. Besonders populär sind nun nilotische Mosaiken, wie sie in der *Domus I 7,1*³⁷⁵ und in Raum (11) der *Casa del Menandro* (I 10,4; Plan 9; Abb. 234) auftreten³⁷⁶. Die exotische Landschaft wird in beiden Fällen von Pygmäen bevölkert. Neu, zugleich aber selten, sind Genrethemen wie der Hahnenkampf in der *Casa del Menandro* (Abb. 177). In der Straßenmusikerszene³⁷⁷ und der Darstellung der Frauen beim Essen³⁷⁸ aus der suburbanen *Villa di Cicerone*, beide mit *Dioskourides*-

³⁷⁴ Ein Katalog pompejanischer Mosaiken bei Wohlgemuth 2008; vgl. Zapheiroupolou 2006.

³⁷⁵ PPM I (1990) 483–552 s. v. I 7,1, *Casa di Paquius Proculus o di Cuspius Pansa* (F. P. Badoni – M. de Vos) 532 Abb. 83. 84.

³⁷⁶ PPM II (1990) 240–397 s. v. I 10,4, *Casa del Menandro* (R. J. Ling – F. P. Badoni) 296f. Abb. 88. 89; Ling – Ling 2005, 53–55.

³⁷⁷ Neapel, NM 9985; Maße: 30 × 30 cm; s. Wohlgemuth 2008, 114 f.

³⁷⁸ Neapel, NM 9987; Maße: 30 × 35 cm; s. Wohlgemuth 2008, 116 f.



Abb. 253: Mosaik mit der Darstellung des Leukippiden-Raubs (Neapel, NM 120619), aus Hanghaus VIII 2,14-16.

Signatur, darf man aufgrund der Masken, welche die Akteure tragen, eine Referenz auf das Theater erkennen³⁷⁹. Masken treten auch als alleiniges Bildsujet auf – so in Raum (23) der Casa di Ma. Castricius (VII 16 [Ins. Occ.], 17; Abb. 240)³⁸⁰ und im Falle der Emblemata aus der Taberna VII 13,23³⁸¹.

Eine besonders dichte Form von ‚Bildlichkeit‘ begegnet in den ersten Mythen-Emblemata. Gleich mehrere miteinander verwandte Repliken, die allesamt aus Kampanien stammen, zeigen den Theseuskampf³⁸². In der Casa di Granduca di Toscana (IX 2,27) ist im Emblema des Tricliniums (d) die Heirat von Poseidon und Amphitrite dargestellt (Abb. 236)³⁸³, in einem nicht mit Sicherheit bestimmbar Raum der Casa VIII 2,14-16 der aktionsreich dargestellte Raub der Leukippiden (**Abb. 253**)³⁸⁴. In den Genre- und Mythenbildern kommen menschliche Körper zur Darstellung, die dadurch in besonderer Weise einer sozialen Ausdeutung offenstanden – etwa eine visuelle Aushandlung von Rollenbildern und Geschlechterbeziehungen ermöglichten³⁸⁵. So kann das Verhältnis von Frau und Mann als Hochzeitsbild (Poseidon und Amphitrite), ebenso aber als gewaltsamer Frauenraub (Raub der Leukippiden) vor Augen gestellt werden. Allerdings waren entsprechende Themen nur für kurze Zeit am Boden präsent, bevor die Schwarz-Weiß-Mosaiken auf komplexe Bildentwürfe ganz verzichteten und Mythenbilder an der Wand vorgeführt wurden.

Die Schwarz-Weiß-Mosaiken

Schwarz-Weiß-Mosaiken sind auf einen bichromen Schattenriss festgelegt und in ihrer ikonographischen Dichte deutlich reduziert. Wenn sie überhaupt Gegenständliches zeigen, so handelt es sich um leicht verständliche Motive. Auf Schwellmosaik nehmen sie sich häufig ausgesprochen klein, geradezu ornamenthaft aus. Diese ‚Simplifizierung‘ der Ikonographie darf man auf das Bedürfnis zurückführen, den Boden-Decor für verschiedene Perspektiven attraktiv zu gestalten. Entschied man sich für größere, gerahmte ‚Mosaikbilder‘, so geschah dies einerseits in den Fauces, die eine klare Betrachtorientierung auf den Eintretenden erlaubten, und andererseits in Thermen, wo die Bilder konkret auf den Funktionskontext Bezug nahmen. Beides zeigte sich exemplarisch an der Casa di M. Caesius Blandus (VII 1,40; Abb. 243). All diese Bilder sind jedoch additiv kom-

³⁷⁹ Meist noch spezifischer mit Menander in Verbindung gebracht, s. Dunbabin 1999, 44–47.

³⁸⁰ PPM VII (1997) 887–946 s. v. VII 16 [Ins. Occ.], 17, Casa di Ma. Castricius (I. Bragantini) 908f. Abb. 40. 41.

³⁸¹ PPM VII (1997) 655–659 s. v. VII 13,23, Bottega (I. Bragantini) 659 Abb. 6. 7.

³⁸² Dies gilt neben dem Theseusmosaik der Casa del Labirinto (Abb. 163) für eine weitere, mutmaßlich aus Pompeji stammende Replik (Neapel, NM 10016), für eine aus Reggio de Castellone sowie eine aus Chieti. Chieti: Neapel, NM 10018 (Zapheiroupolou 2006, Kat. 33); Reggio de Castellone: Neapel, NM 10017 (Zapheiroupolou 2006, Kat. 34); Pompeji ohne Fundort: Neapel, NM 10016 (Zapheiroupolou, Kat. 69); vgl. Blake 1930, 144; vgl. Daszewski 1977, 49f.; Zapheiroupolou 2006, 175f.

³⁸³ PPM IX (1999) 116–127 s. v. IX 2,27, Casa del Granduca Toscana (I. Bragantini) 118f. Abb. 3.

³⁸⁴ PPM VIII (1998) 72–93 s. v. VIII 2,14-16 (V. Sampaolo) 91 Abb. 34.

³⁸⁵ In Bezug auf einen ganz anderen medialen Kontext (frühgriechische Körper- und Rollenbilder), mit weiterer Literatur, s. Haug 2012, bes. 5.

poniert, einzelne Bildzeichen treten ohne narrative Verknüpfung nebeneinander. Die Bilder bleiben gewissermaßen ‚ornamental‘.

2.11 Architektur- und Decor-Elemente im Zusammenspiel: Raumatmosphären

Die verschiedenen Optionen, die für die Gestaltung von Wänden und Böden zur Verfügung standen, wurden zur Unterscheidung von Funktionsbereichen, aber auch zur qualitativ-hierarchischen sowie zur ästhetisch-atmosphärischen Differenzierung von Räumen genutzt. Zwei Aspekte sollen im Folgenden noch einmal exemplarisch diskutiert werden: das Zusammenspiel von Boden-, Wand- und Decken-Decor zur Schaffung kohärenter Raumwirkungen einerseits, die visuelle Struktur innerhalb eines Hauses andererseits.

Das Zusammenspiel der Decor-Formen

Wand- und Boden-Decor nehmen im zweiten Stil konsequenter als noch zuvor aufeinander Bezug. Mit besonders aufwendigen, gegebenenfalls figürlichen Pavimenten korrelieren geschlossene Wände, mit dicht bebilderten Wänden unfigürlich-geometrische Böden.

So hat Cubiculum (29) der Casa di Cippius Pamphilus (VII 6,38) ein Mosaiktondo mit Fischdarstellung erhalten³⁸⁶. Mit dem aufwendigen Boden verbindet sich ein geschlossener Wandaufbau mit violetten, rot eingefassten Orthostaten. Dieses *prima vista* ‚einfache‘ Wandschema ist durch ein auffälliges, polychromes *Opus africanum*-Mauerwerk und eine Frieszone mit *Cipollino*-Imitation aufgewertet worden. Darüber wurden in der Oberzone die Stuckquader ersten Stils beibehalten. Mit einem ‚altertümlich‘ aufwendigen, bebilderten Boden verbindet sich ein Wand-Decor, der kostbare Materialien evoziert und darin an Gestaltungsformen des ersten Stils erinnert.

Umgekehrt sind aufwendige illusionistische Architekturprospekte oder Megalographien üblicherweise mit unfigürlichen Böden kombiniert worden. Dies gilt für Oecus (p) der Casa del Sacello Iliaco (I 6,4) mit seinem geometrischen, die Raumteile gliedernden Paviment ebenso wie für die Räume im Untergeschoss der Casa del Criptoportico (I 6,2). Die verschiedenen Prunkräume besitzen zwar komplexe Wandbilder, jedoch unfigürliche Pavimente. Folglich ergeben sich im zweiten Stil kaum einmal semantische Verschränkungen zwischen Boden und Wand. Dieses Prinzip wird mit dem Auftreten von Schwarz-Weiß-Mosaiken, die auf Gegenständliches fast gänzlich verzichten, beibehalten. Wenn sie doch einmal Bilder vorführen, dann üblicherweise in Kontexten, die auf eine dichte Bebilderung der Wände verzichten. Einen Sonderfall haben wir mit Cubiculum (42) der Casa del Labirinto kennengelernt. Sein Mosaikemblem mit dem Theseusthema nimmt weder formal noch inhaltlich auf die monumentalen Seekentauren an der Wand Bezug. Die konkurrierenden Bildelemente überfrachten den kleinen Raum, bieten aber freilich eine Vielzahl von assoziativen Anknüpfungspunkten.

Die ästhetische Ordnung innerhalb eines Hauses

Mit dem zweiten Stil hat die Komplexität des Decors zugenommen. Indem Ausstattungselemente gezielt aufeinander bezogen wurden, sich aber zugleich die Ausstattungsoptionen erheblich erweitert haben, wird eine Synthese umso schwieriger.

In der Tendenz behielt man am **Atrium und Peristyl** einen geschlossenen Wandaufbau bei. Die Polychromie der Wände konnte durch monochrome Böden, insbesondere durch weiße Tessel-

³⁸⁶ PPM VII (1997) 210–223 s. v. VII 6,38, Casa di Cippius Pamphilus (V. Sampaolo) 218f. Abb. 14. 16. 17.

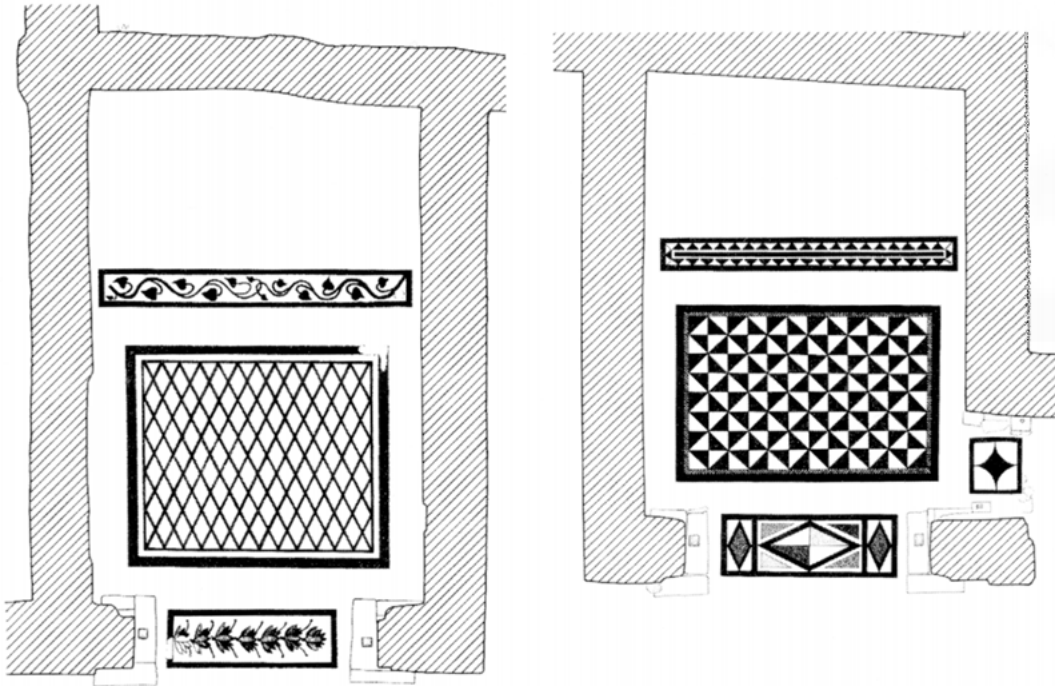


Abb. 254: Casa delle nozze d'argento (V 2,i) Cubiculum (z) links und Cubiculum (x) rechts; Paviment

late, besonders gut zur Geltung kommen. Die neue Vorliebe zur Gliederung der Räume durch Pavimente kam in den Hofarealen besonders klar zum Tragen. Sie markierten im Atrium das Impluvium, am Peristyl den Übergang zwischen Portikus und Gartenfläche. Durch einen oder mehrere Randstreifen wurde der rechteckig-geometrische Grundriss der Hofflächen (bzw. Portiken) akzentuiert und ein Abstand zu den Hofwänden hergestellt. Die Tablina, Alae und Exedrae waren einem vergleichbaren Decor-Konzept verpflichtet. Mit ihrem geschlossenen Wandaufbau fügten sie sich in die Ästhetik der Höfe. Allerdings konnten sie durch gemalte Säulen oder unfigürliche Emblemata betont werden. Auffällig ist der geradezu vollständige Verzicht auf Bilder in den Hofbereichen, Alae und Tablina. Vor diesem Hintergrund ist es nur konsequent, dass man hier häufig den Decor ersten Stils erhalten hat.

Für die Ausstattung von **Aufenthaltsräumen** stand ein großes Spektrum an unterschiedlichen Optionen zur Verfügung. In der Tendenz zeichnen sich die am Atrium gelegenen Räume, von denen aus man auf den Atriumshof blickte, durch einen geschlossenen Wandaufbau aus, während für die Räume mit Garten- bzw. Landschaftsblick die Palette voll ausgeschöpft wurde³⁸⁷. Die vielfältigen Differenzierungsmöglichkeiten, die sich gerade auch durch das Zusammenspiel von Wand- und Boden-Decor ergaben, sollen abschließend noch einmal am Beispiel einiger Räume am Peristyl (r) der Casa delle nozze d'argento (V 2,i; Plan 15) diskutiert werden: der Raumgruppe von Cubiculum (x), Festraum (y) und Cubiculum (z) auf der Südseite des Peristyls und dem tetrastylen Oecus (4) auf dessen Ostseite³⁸⁸.

Die beiden Cubicula (x) und (z) besitzen eine breite Öffnung zum Peristyl, der dem Eingang gegenüberliegende Alkoven ist von einer abgehängten Tonne überwölbt. Schwarz-weiße Mosaikpavimente untergliedern die Cubicula visuell (**Abb. 254**). Auf ein Schwellmosaik am Eingang folgen ein gerahmter, ornamentierter Mosaikteppich im Vorraum, ein Schwellmosaik, das den Übergang zum Klinenbereich herstellt und der weiße, nicht differenzierte Klinenbereich³⁸⁹. Die

³⁸⁷ Heinrich 2002, 55–67; Ehrhardt 2012, 14.

³⁸⁸ Elia 1932, 411; Ehrhardt 2004, bes. 114–136.

³⁸⁹ Anguissola 2010, 90f.



Abb. 255: Casa delle nozze d'argento (V 2,i), Cubiculum (x), Wand.

Mosaiken betonen somit die gleichartige Raumstruktur der beiden Cubicula, sie führen durch jeweils unterschiedliche Muster jedoch eine visuelle Differenzierung ein. So besitzt Cubiculum (x) geometrische Schwellmosaiken, im östlichen Cubiculum (z) sind es florale Motive. In beiden Cubicula führt auch die Wandmalerei eine Differenzierung in einen geschlossenen Vorraum und einen Alkoven mit Säulenstellung ein (**Abb. 255**). Wieder variieren die Räume in architektonischen Details und in ihren Farben.

Anders fällt jedoch der Decor des größeren Festraum (y) aus, den die beiden Cubicula flankieren. Sein älterer Lavapesta-Boden mit Steinsplittern wurde belassen, allein die Schwelle mit einem



Abb. 256: Casa delle nozze d'argento (V 2,i), Oecus (y), Paviment.



Abb. 257: Casa delle nozze d'argento (V 2,i), Oecus (y), Wand.

Mäandermosaik erneuert (**Abb. 256**). Aufwendig nimmt sich insbesondere die Wandmalerei aus (**Abb. 257**). Auf dem Sockel stehen Pilaster, hinter denen üppige Girlanden aufgehängt sind. Sie heben sich von den annähernd quadratischen, gelben Orthostatenfeldern ab und erzeugen einen festlich geschmückten Raum. Besonderen Luxus suggerieren die auf einen Eierstabfries folgenden, langrechteckigen Marmorplatten. Regelrecht spektakulär fällt die figürliche Konsolenzone aus: Tanzende Satyrn, Mänaden und Kentauren, die das Gebälk tragen, stellen Tragen und Lasten der Architekturglieder infrage. In der Oberzone blickt man durch eine Pfeilerportikus in den Himmel. In dem Raum kommen somit gleich mehrere nobilitierende Elemente zusammen – eine vor die Wand gestellte Stützenarchitektur, figürliche Architekturelemente und ein perspektivischer Durchblick. Gegenüber den flankierenden Cubicula ist die Farbigkeit jedoch etwas zurückgenommen.

Eine weitere Steigerung ist im tetrastylen Oecus (4) erreicht (**Abb. 258**). Er besitzt einen tiefen, etwa quadratischen Vorraum und einen von vier porphyrfarben stuckierten, achteckigen Säulen auf hohen Piedestalen mit gelber Marmorimitation markierten Klinenbereich. Sie tragen eine Ost-West



Abb. 258: Casa delle nozze d'argento (V 2,i), tetrastyle Oecus (4).

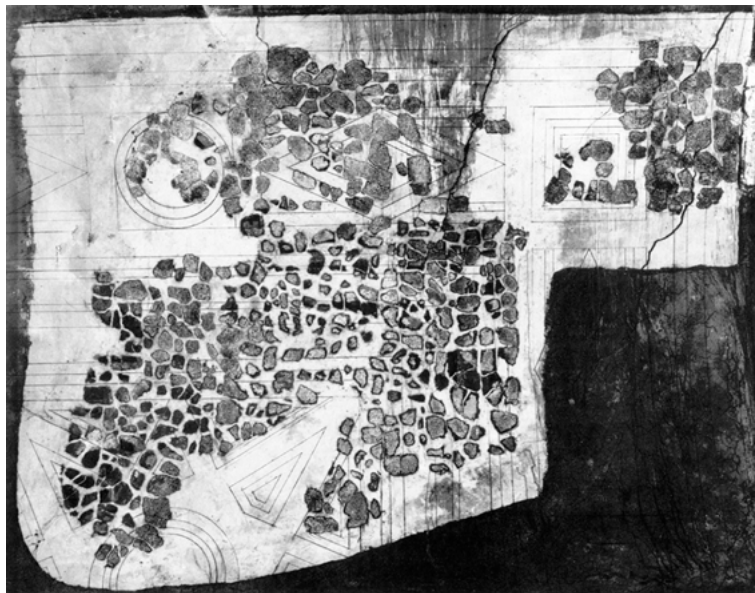
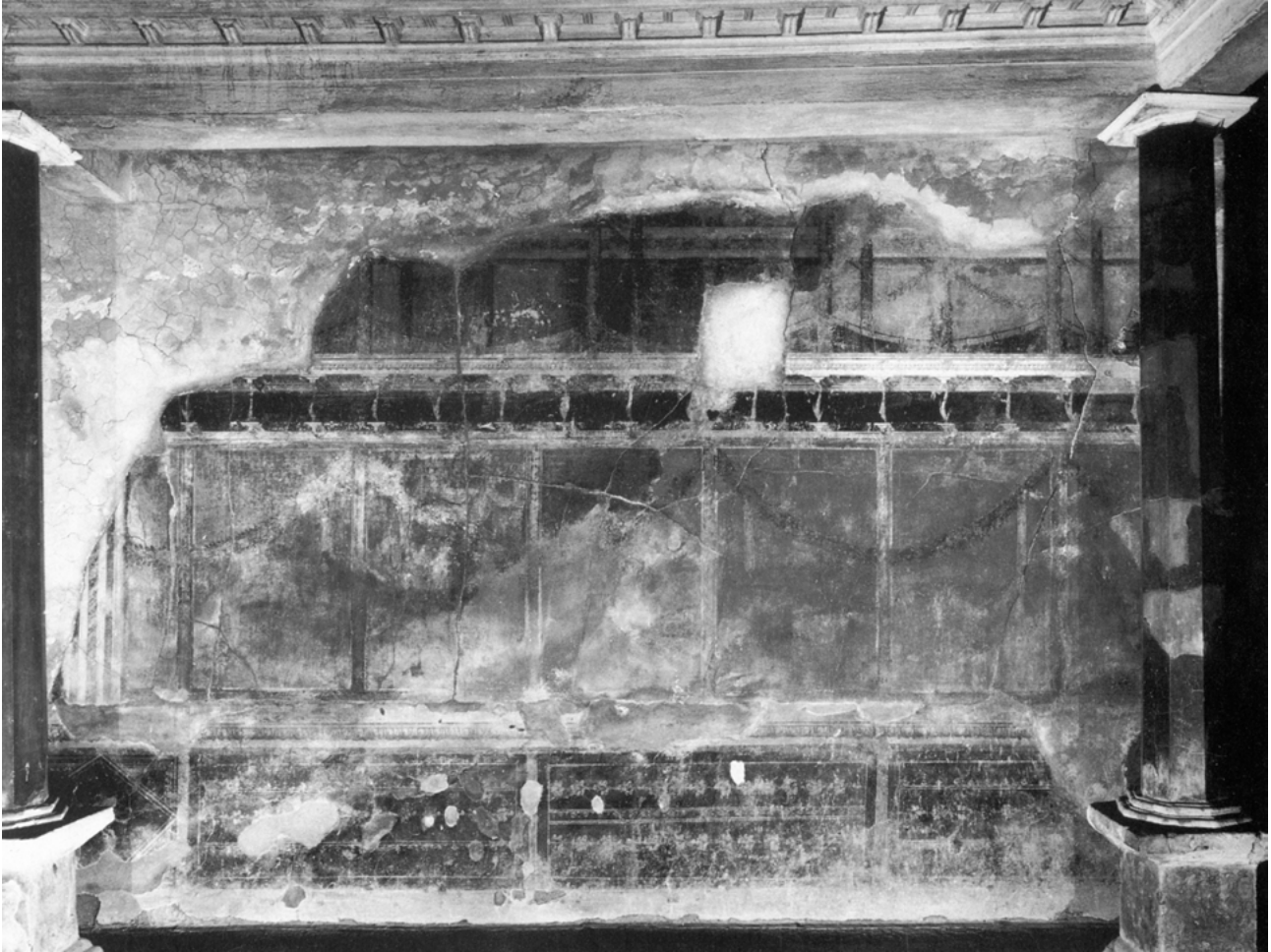


Abb. 259: Casa delle nozze d'argento (V 2,i), tetrastyle Oecus (4), Decke.

orientierte Tonne mit aufwendigem, symmetrisch konzipiertem Deckenstück. Eine zentrale große Kassette mit einem Stern ist umgeben von quadratischen Kassetten, die Quadrate oder Kreise aufnehmen, sowie langrechteckigen Kassetten mit Rauten (**Abb. 259**)³⁹⁰. Der Raum erhält somit eine prunkvolle, architektonische Binnengliederung, die durch den Boden-, Wand- und Decken-

³⁹⁰ Zur Decke Barbet 2009, 85–88 mit Abb. 50–52.



Decor aufgegriffen wird³⁹¹. In der Mittelzone hängen vor die Orthostatenfelder Girlanden herab, zwischen Vorraum und Klingenbereich unterscheiden sich jedoch die Farben der Orthostatenplatten (zinnoberrot mit grüner Einfassung im Klingenbereich, dunkelviolet mit roter Einfassung im Vorraum). Im Klingenbereich blickte man oberhalb einer figürlich gestalteten Konsolenzone auf eine filigrane Portikusarchitektur (**Abb. 260**), während im Vorraum auf den Konsolen Arkadenbögen aufliegen, in denen ein Schiffsbug sichtbar wird. Die Wand spielt in raffinierter Weise mit Offenheit und Geschlossenheit, aber auch mit verschiedenen Materialitäten, mit Figürlichkeit und Ungegenständlichkeit.

In der Casa delle nozze d'argento wird durch das Zusammenwirken von Architektur, Boden-, Wand- und Decken-Decor ein differenziertes Ensemble entworfen. Durch seinen Ausstattungsaufwand besonders herausgehoben ist der tetrastyle Oecus. Ihm nachgeordnet sind die Räume der Westseite, wobei die als Pendants entworfenen Cubicula den Festraum (y) flankieren. Hier wird folglich eine weitere Leistung des Decors greifbar: Er erlaubt es, über den Einzelraum hinaus Zusammenhänge zu erzeugen.

Abb. 260: Casa delle nozze d'argento (V 2,i), tetrastyle Oecus (4), Nordwand.

³⁹¹ Ausführlich Erhardt 2004, 114–123.

Die semantische Ordnung des Hauses

Die Häuser des zweiten Stils zeichnen sich durch eine ganz neue Dichte an Bildern aus. Dabei sind Emblemata vermiculata ebenso wie die illusionistischen Scheinarchitekturen geradezu ausschließlich auf Aufenthaltsräume beschränkt. Während allerdings figürliche Emblemata durchaus dunkle Räume schmücken konnten – Cubicula am Atrium wie auch ‚abgelegene‘ Räume am Peristyl –, finden sich Scheinarchitekturen zuvorderst in Räumen mit Ausblick.

In thematischer Hinsicht führen die späten Emblemata vermiculata erstmals komplexe Mythenbilder und Genrebilder in das Haus ein, welche die Artikulierung von Rollenbildern ermöglichen. Darin manifestiert sich ein nochmals gesteigertes Interesse am Medium Bild.

Die Wandbilder greifen diese Thematik nicht unmittelbar auf. Das Interesse am Bild wird hier in Bezug auf die Darstellung von (illusionistischer) Architektur entwickelt. Diese wird in ganz neuartiger Weise als Bildträger erprobt: als Träger von figürlicher Architekturornamentik, als Ort für die Präsentation von Objektwelten, von Pinakes und Klapptürbildern. Solche Bilderwelten verweisen ebenso wie die Architekturen, in Bezug auf die sie erscheinen, in ganz unterschiedliche Welten, eröffnen eine Vielzahl an Assoziationshorizonten. Ikonische Differenz wird jedoch nicht klar markiert – die Bilder werden auch als Ornamentum der Architektur und als Ausblicke verständlich. Dabei verzichten diese ‚Architekturbilder‘ zunächst noch weitgehend auf komplexe narrative Szenen. Dies ändert sich erst im späten zweiten Stil. Auch dann werden Bilder noch konkret auf die Architektur bezogen, jedoch ‚zentraler‘ platziert und/oder inhaltlich verdichtet. So rücken, von Ädikulen gerahmt, Ausblicke in mythische Landschaften ins Zentrum der Wand, in der Kryptoportikus der Casa del Criptoportico (I 6,2; Abb. 203–205) wird ein Ilias-Fries präsentiert. In diesen frühen Bildern nehmen sich die menschlichen ‚Figuren‘ zunächst noch miniaturhaft aus, bevölkern einen Landschaftsraum. Hier setzt der dritte Stil mit der Entfaltung seiner Bildlichkeit an.

2.12 Die soziale Bedeutung von Decor: Hausgrößen und Decor-Aufwand

Unterschiede zwischen Häusern ergeben sich auch in der ersten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. zuvorderst durch die verschiedenen architektonischen Settings, die unterschiedliche Erlebnisqualitäten erzeugen. Damit korrelieren entsprechende Decor-Formen. Prunkvolle figürliche Mosaikemblemata und komplexe Wandmalereien (Schemata 3 und 4; Megalographien) finden sich auch im zweiten Stil in der Tendenz in großen Häusern, die eine Vielzahl an Aufenthaltsräumen besitzen. Dies impliziert, dass der Gebrauch von Bildern vornehmlich ein elitäres Phänomen bleibt. Dennoch wählten bisweilen auch die Besitzer kleiner Häuser aufwendige Ausstattungsformen. So besaß die Casa del Granduca di Toscana (IX 2,27) mit Triclinium (d) und Cubiculum (e) zwei Räume, die mit Emblemata-Pavimenten ausgestattet waren³⁹². Grundsätzlich konnten damit auch Besitzer einfacher Liegenschaften zu repräsentativeren, auch kostspieligeren Formen der Ausstattung greifen.

Vor allem aber hat sich gezeigt, dass es die ästhetischen Unterschiede, die innerhalb eines Hauses möglich sind, verbieten, Rückschlüsse auf die Ausstattungsqualität als Ganzes anhand einzelner Räume zu ziehen. Nur vollständige Ensembles erlauben Einsichten in die decorative Struktur. Und hier ergaben sich aufschlussreiche Einsichten. In der kleinen Casa di Cerere fehlen große Aufenthaltsräume am Peristyl. Man reagierte darauf, indem das Atrium und seine angrenzenden Räume einen – gerade im Vergleich zu größeren Häusern – relativ aufwendigen Decor erhielten. In diesem Sinne erhielt Domus VI 17 [Ins. Occ.],41, in der an die Stelle eines Peristyls ein Terrassenbereich trat, ein regelrechtes Prunkatrium. Decor reagierte ganz offensichtlich in flexibler Weise auf das architektonische Setting.

³⁹² PPM IX (1999) 116–127 s. v. IX 2,27, Casa del Granduca di Toscana (I. Bragantini) 117–119 Abb. 2–6.