

Antike Musterbücher

Renate Thomas

Das Vorkommen von sehr ähnlichen Einzelmotiven in der römischen Wandmalerei und Mosaikkunst an weit voneinander entfernt liegenden Fundorten in Italien und den Provinzen legt die Vermutung nahe, dass für die Motive Musterbücher in Umlauf waren, die Malern und Mosaizisten zur Verfügung standen. Die Frage, ob es diese in der Antike tatsächlich gegeben hat oder nicht, wird jedoch in der Forschung kontrovers diskutiert, was nicht zuletzt damit zusammenhängt, welche Vorstellung man mit diesen ‚Musterbüchern‘ verbindet und wie man sie definiert.

Neben den Begriffen ‚Musterbuch‘¹, *pattern-book*² oder *cahiers de modèles*³ wird auch die Bezeichnung ‚cartons de modèles‘ oder *cartoni* verwendet. Mit der Benennung als ‚Bücher‘ geht man von mehr oder weniger geschlossenen Sammlungen aus, mit Kartons von Einzelvorlagen, die individuell zusammengestellt wurden. Wie man sich die ‚Muster‘ vorstellt, wird teilweise mit der Benennung als Skizzenbücher bzw. ‚copy-books...with sketches‘⁴ präzisiert. Demgegenüber steht die unausgesprochene Gleichsetzung von Musterbüchern mit ‚Büchern mit Mustern‘⁵. Folgerichtig wurde die Frage gestellt, ob es in der griechisch-römischen Antike auf diesen Mustervorlagen basierende serielle Malereien bzw. *peintures en série* gegeben hat⁶. Einer der größten Gegner der Musterbücher war Ph. Bruneau, der befürchtete, durch eine Anerkennung der Existenz von Musterbüchern die geistige Urheberchaft des kreativen Genies des antiken Künstlers zu verleugnen⁷.

Ich möchte im Folgenden diese unterschiedlichen Vorstellungen von antiken Musterbüchern in der Forschung genauer untersuchen, darstellen, worauf sie basieren und wie sie zu begründen sind, um zu einem differenzierteren Bild von den, wie ich meine, verschiedenen Ausprägungen der sog. Musterbücher und letztendlich der Arbeitsweise der antiken Künstler zu gelangen.

Die Existenz von Kompendien mit Mustern, die als Vorlagen für die Verzierung von Stoffen verwendet wurden, kann dank der Funde von Papyrusblättern mit Zeichnungen aus dem 2. bis 7. Jh. n. Chr. in Ägypten als gesichert gelten (Abb. 1 a). Dass diese von A. Stauffer als Wirkkartons bezeichneten Papyri tatsächlich als Webvorlagen genutzt wurden, geht nicht nur aus erhaltenen Stoffresten hervor, sondern auch aus technischen Details, wie u.a. Befestigungslöchern und daraus, dass Ornamente teilweise nur halb angegeben sind, damit sie durch Drehen und Verschieben zu einem unendlichen Rapport erweitert werden können⁸.

Da sich in Palmyra vergleichbare Muster auch in der Bauornamentik und auf Sarkophagreliefs nachweisen lassen, folgerte A. Schmidt-Colinet, dass Bücher mit den Mustern von den Textilwerkstätten über die Bildhauerateliers zu den Architekturwerkstätten gelangten⁹. Da aber die gleichen Muster auch in den Sigillata-Werkstätten bekannt waren (Abb. 1 b)¹⁰, muss man daraus vielmehr schließen, dass sich sowohl Weber als auch Steinmetze und Töpfer auf Arbeitsblätter stützten, die auf gemeinsame Mustervorlagen zurückgehen.

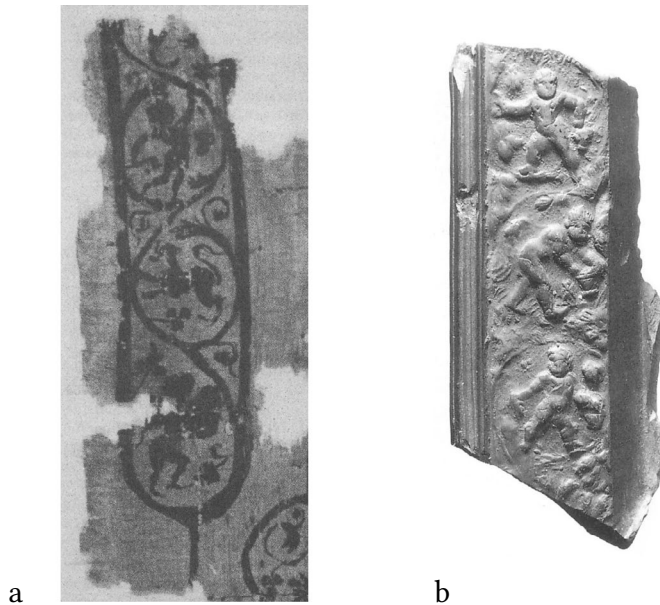


Abb. 1: a) Wirkkarton, Papyrus, 4. Jh. n. Chr.; b) Fragment vom Rand einer nordafrikanischen Sigillata-Platte mit einem Erotenfries, 2. H. 4./1. H. 5. Jh. n. Chr., München, PStslg. Inv. 1987,993.

Dessen ungeachtet darf man auch den Aspekt der Genese der Muster nicht außer Acht lassen. Bestimmte Ornamente, die in der Wandmalerei oder auf Mosaiken kopiert werden, wie das versetzte Quadratmuster oder das Fransenmuster, gehen aus der Technik des Webens hervor. In demselben Sinne erklären sich die flächendeckenden Kassettenrapporte aus den konstruktiven Erfordernissen einer gebauten Balkendecke und Muster mit isodomen Quaderreihen als Nachahmung von Mauerwerk (Abb. 2). So dass in diesem Falle nicht notwendigerweise Zeichnungen als Vermittler angenommen werden müssen, wenn diese Muster in anderen Gattungen wiederholt werden, sondern eher die realen Vorbilder in Frage kommen.

Vollkommen anders geartet sind Musterbücher, die mit Skizzen von figürlichen Motiven und szenischen Bildern assoziiert werden. Als Begründung für deren Existenz werden vor allem zwei Schriftquellen ins Feld geführt. Bei der einen handelt es sich um einen aus dem 2. Drittel des 3. Jhs. v. Chr. stammenden Papyrus, in welchem berichtet wird, dass sich der Mosaizist bei der Ausführung eines floralen Motivs der Hilfe eines Paradeigma bediente¹¹. Dieses könnte man als Vorlage in einem Konvolut von Beispielbildern interpretieren, aber auch als Vorbild-Karton des Werkstatt-Meisters, der eigens für die Herstellung dieses Mosaikbodens angefertigt wurde. Zumal eine gezeichnete Vorlage für die Komposition eines Mosaikbodens vorauszusetzen ist und sich Kartons mit den einzelnen Motiven als technisches Hilfsmittel für die Umsetzung der Bildvorlage in Mosaiksteinen empfehlen.

Die andere Quelle, die in Zusammenhang mit ‚Musterbüchern‘ herangezogen wird, findet sich bei Plinius, Nat. hist. XXXV 68, wo er von dem im 5. Jh. v. Chr. tätigen



Abb. 2: Pompeji III 2, Casa di Trebius Valens. Mauerwerk nachahmendes geometrisches Muster mit isodomen Quaderreihen. 4. Stil.

griechischen Maler Parrhasios berichtet, dass er Skizzen angefertigt habe, die noch in der Folgezeit für andere Künstler vorbildhaft blieben und von diesen benutzt wurden. Dabei wird es sich nicht um die Originale des Parrhasios gehandelt haben, sondern es ist davon auszugehen, dass von seinen Skizzen Kopien angefertigt wurden, die über einen längeren Zeitraum, bis in die Zeit des Plinius unter den Malern kursierten. In dieser Quelle ist also ein konkreter Hinweis darauf enthalten, dass sich verschiedene Maler eines gemeinsamen bzw. desgleichen Fundus an Zeichnungen als Hilfsmittel bedienten. Daraus geht jedoch nicht hervor, wie diese Skizzenblätter aussahen und ob den Malern weitere Skizzen nach Werken anderer Künstler vorlagen und ob diese inhaltlich oder thematisch katalogartig zusammengefasst waren.

Als eine Bestätigung für die Anfertigung und Nutzung von Skizzen als Hilfsmittel in den Maler-Ateliers kann der vermutlich zu Beginn des 1. Jhs. n. Chr. in Alexandria erstellte Artemidoros-Papyrus angesehen werden¹², der einen fünfspaltigen griechischen Text über Geographie nebst einer Landkarte enthält. Er wurde als Anfang des gegen Ende des 2./Anfang des 1. Jhs. v. Chr. verfassten, Spanien behandelnden II. Buchs des Geographen Artemidoros aus Ephesos identifiziert.

Offenbar gab man die Arbeit an der Abschrift des geographischen Werkes auf und malte in einer zweiten Phase auf die Rückseite des Papyrus Tiere, wobei deren griechische



Abb. 3: Artemidoros-Papyrus mit Skizzen von Händen und Füßen sowie menschlichen und göttlichen Köpfen, die in einer dritten Nutzungsphase auf freigelassene Zwischenräume des Textfragmentes eingefügt wurden.

Beischriften in einer anderen Handschrift ausgeführt sind als der geographische Text. In einer dritten Phase wurden auf der Vorderseite an den Rändern des Textfragments sowie auf freigelassenen Zwischenräumen, Skizzen von Händen und Füßen sowie menschlichen und göttlichen Köpfen eingefügt (Abb. 3). Reparaturen an dem Papyrus lassen darauf schließen, dass die Skizzen auf der Rückseite für den Werkstattgebrauch weiterhin genutzt wurden, als man die Vorderseite mit anatomischen Zeichnungen versah. Die Nutzungsphase des Papyrus war gegen Ende des 1. Jhs. n. Chr. beendet. In jedem Falle sind die Skizzen in der Werkstatt über einen gewissen Zeitraum mehrfach gebraucht worden. Ob man sie lediglich als Arbeitsgrundlage für Bilder oder Mosaiken benutzte oder sie außerdem potentiellen Auftraggebern zur Auswahl vorlegte, lässt sich dem Material selbst nicht entnehmen.

Die archaische oder archaistische, lange Haartracht des einen Kopfes, die stilisierte Buckellocken-Frisur des anderen sowie der Medusa-artige Ausdruck des weiblichen Kopfes legen nahe, dass es sich bei den Zeichnungen nicht um Porträtstudien handelt. Da durch Schraffuren und Grautöne plastisches Volumen angegeben ist, sind mit großer Wahrscheinlichkeit Skulpturen als Vorlagen anzunehmen, von denen vermutlich



Abb. 4: a) Detail aus einem Schirmkandelaber einer flavischen Wanddekoration aus Die (Gallia Narbonensis); b) Details aus einem Schirmkandelaber einer neronisch-flavischen Wanddekoration von der Breite Str. in Köln.

Teilabgüsse in den Ateliers vorhanden waren. Diese Überlegung wird durch die Skizzen von einzelnen Gliedmaßen bestärkt.

Wenn man sich bei den Tierbildern noch vorstellen kann, dass sie als Mustervorlagen für die Zusammenstellung eines größeren Frieses oder Bildes gedient haben könnten, gilt dies nicht für die Gliedmaßen, die kaum alternativ für eine Bildkomposition zur Verfügung standen. Ebenso wie die Köpfe sind sie als Werkstattstudien oder Übungen von Schülern und Gehilfen zu verstehen.

Die Zweitverwendung des Artemidoros-Papyrus für werkstattinterne Arbeitsskizzen lässt sich demnach nicht unmittelbar als Beleg für die Existenz von Musterbüchern heranziehen, die werkstatt- und gar gattungsübergreifend tradiert wurden. Lediglich bei den Tierbildern wäre es denkbar, dass diese für den eigenen Bedarf aus einem in einer anderen Werkstatt vorhandenen ‚Musterbuch‘ abgezeichnet wurden.

Und dennoch legen die erhaltenen Denkmäler deren Vorhandensein fast zwingend nahe. Aus der Gegenüberstellung verschiedener Wanddekorationen geht hervor, dass ikonographische Details wie Schwäne mit Halsbändern¹³, auf dem Kandelaberschirm aufliegende gefüllte Voluten (Abb. 4), Oscilla und Vögel in identischer Form an weit entfernten Stellen vorkommen¹⁴. Da man kaum annehmen kann, dass sich die Maler in Germanien, Gallien und der Hispania gegenseitig beeinflusst haben, muss man von den gleichen Vorlagen ausgehen.

Daneben werden ikonographische Typen, wie z. B. die Schirmkandelaber, als solche übernommen und in der speziellen Ausstattung jeweils anders variiert. Wobei sich auch hier bemerkenswerte Parallelen in den Einzelmotiven feststellen lassen, die über ein allgemeines allen römischen Künstlern gemeinsames Formenrepertoire, wie es Ph. Bruneau sehen möchte¹⁵, hinausgehen, wenn man z. B. die Schirmkandelaberdekorationen aus Die mit Rankenbäumen aus Pompeji vergleicht (Abb. 5)¹⁶. Diese lassen sich nur durch einen gemeinsamen Motivschatz erklären, der in gemalter Form vorlag und als Ideenlieferant für neue Kombinationen gedient hat. In diesem Sinne können auch Topoi, wie derjenige der auf einem Zierständer oder Gebälk hockenden Sphinx, übernommen,

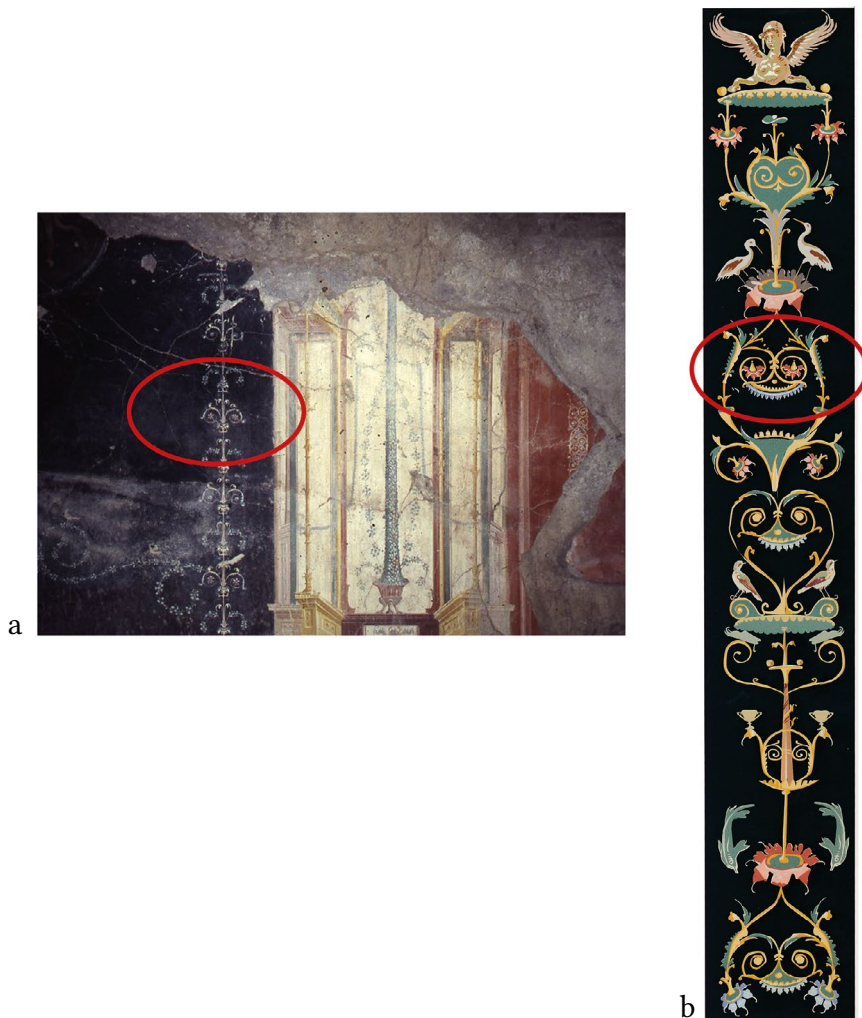


Abb. 5: a) Detail aus einer flavischen Wanddekoration mit Architekturelementen und Zierstäben mit Ranken und Blüten, Pompeji IX 12,9 Casa dei Pittori al lavoro; b) Rekonstruktionszeichnung eines der Schirmkandelaber der Wanddekoration aus Die.

aber individuell interpretiert werden, wie die Vergleiche in Pompeji, Oplontis, Die und Köln zeigen.

Darüber hinaus werden auch ganze Bildkompositionen in leicht veränderter Form übernommen, variiert und aus Einzelementen neu zusammengesetzt. Dies gilt z. B. für die ungewöhnliche Szene von Erosen, die mit Leitern Trauben ernten, die sowohl in Pompeji im Haus des Marcus Lucretius als auch in Köln vorkommt, dort jedoch spiegelverkehrt (Abb. 6)¹⁷. Die einzelnen Bildelemente wie die Trauben, die Leiter und der bereitgestellte Korb entsprechen sich so stark, dass man von einer gemeinsamen Vorlage ausgehen muss.

Solche Vorlagen standen offenbar auch gattungsübergreifend zur Verfügung. So wurde für das Relief der Theseus-Minotauros-Szene auf dem sog. Hesionesarkophag in

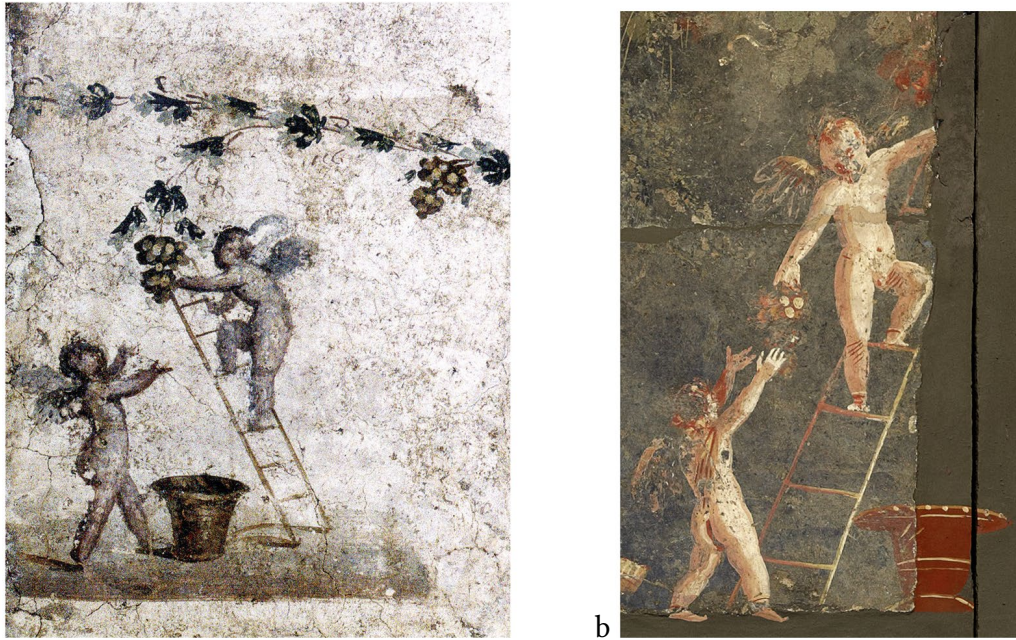


Abb. 6: a) Pompeji IX III 35, Casa di Marcus Lucretius, Eroten mit Leitern bei der Weinernte; b) Köln, Dominsula Raum 1434, Detail Eroten mit Leitern bei der Weinernte.

Köln offensichtlich die gleiche Bildvorlage genutzt wie für das entsprechende Wandbild aus dem Legionslager in Echzell¹⁸.

Diese Beispiele lassen erkennen, dass Grundmuster zwar übernommen, von dem jeweiligen Maler aber leicht verändert werden. In keinem Falle hat man die zu postulierende Vorlage eins zu eins in die eigene Bildkomposition eingefügt. Dies gilt auch für Wanddekorationen, die man derselben Werkstatt zuschreiben kann, wie die Malereien in der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale und der Villa in Oplontis. Dort hätten die Maler de facto Schablonen von den Motiven herstellen können, die sie mehrfach einsetzen wollten. Die bekannten, mit Obst gefüllten Glasschalen in Cubiculum M in Boscoreale und in Oecus 23 in Oplontis sehen nur auf den ersten Blick gleich aus. Die Gefäße in Oplontis haben an den Seiten Henkel und einen profilierten Fuß, die Schalen in Boscoreale enthalten zusätzliche Früchte. Die Freude an der Variation des Objekts geht aber nicht so weit, dass der Maler die Schale in Oplontis freihändig aus dem Kopf neu gemalt hätte. Denn dann hätte er, wie M. Mulliez zeigen konnte, nicht dieselbe Ansicht gewählt wie in Boscoreale, sondern die bei dem erhöhten Standort in Oplontis folgerichtiger Unteransicht¹⁹. Eine Mustervorlage scheint er also doch benutzt zu haben.

Noch deutlicher wird diese Arbeitsweise des versatzstückartigen Einsetzens von Bildbausteinen bei den Bildern in der Casa di Iasone in Pompeji (IX 5,18–21). Sowohl in der Szene mit dem Eintreffen des Jason in Iolkos als auch in der mit dem Raub der Europa erscheint derselbe Stier, nur dadurch unterschieden, dass der zum Opfer geführte Stier



Abb. 7: Pompeji IX 5, 18, Casa di Iasone, a) Szene mit dem Eintreffen des Jason in Iolkos; b) Raub der Europa auf dem Stier.

bekrönt ist und auf dem anderen Europa sitzt (Abb. 7)²⁰. Die identische Wiedergabe geht sogar so weit, dass jeweils das Hinterteil des Tieres in diffusem Licht angelegt ist. Dass hier von der Malerwerkstatt dieselbe Mustervorlage verwendet wurde, wird noch offensichtlicher, wenn man die Szene neben das entsprechende Bild in der Casa degli Amorini dorati stellt²¹. Beide Bilder sind Kopien nach demselben griechischen Original und stimmen in der Bildkomposition, der Anordnung und Anzahl der Figuren, der Platzierung des Pelias auf der Tempeltreppe und dem Tisch mit den Gefäßen überein. Nur die zum Opfer geführten Stiere weichen voneinander ab, was den Eindruck verstärkt, dass der in der Casa di Iasone mehrfach eingebaute Stier nicht von dem griechischen Original kopiert wurde, sondern nach einem in der Werkstatt vorhandenen Musterbuch gemalt wurde.

In diesem Zusammenhang wird bereits erkennbar, dass das Phänomen der römischen Kopien von griechischen Originalen nur bedingt an die Diskussion um die Existenz von Musterbüchern angeknüpft werden kann, da es sich um zwei unabhängig voneinander bestehende Übermittlungsstränge gehandelt haben muss.

Bekanntermaßen ist eine Anzahl der in die pompejanischen Wanddekorationen integrierten Bilder, aufgrund ihrer thematischen und kompositorischen Übereinstimmungen als Kopien nach griechischen Gemälden zu deuten. Als Beispiele sei auf die Darstellungen von Theseus und Minotauros in der Villa Imperiale und im Haus des Gavius Rufus²², von Perseus und Andromeda in der Casa dei Dioscuri in Pompeji sowie in Herculaneum²³, auf Zephyros und Chloris in der Casa del Naviglio in Pompeji sowie in einer spiegelbildlichen

Umsetzung in der Villa di Arianna in Stabiae verwiesen²⁴, außerdem auf mehrere Fassungen von der Auffindung der schlafenden Ariadne durch Dionysos²⁵, die Ariadne einerseits in Frontalansicht und andererseits in der Rückansicht zeigen.

Bei dem selten dargestellten Thema von Zephyros und Chloris in der Casa del Naviglio in Pompeji und der Villa di Arianna in Stabiae fällt auf, dass sich in beiden Bildern das Motiv der von Hypnos begleiteten Nymphe Chloris als Wiederholung des Motivs der von Hypnos bewachten, schlafenden Ariadne in der Casa del Ara Massima erweist (Abb. 8)²⁶.

Von den griechischen Bildern müssen mehrere getreue, farbige Kopien in Umlauf gewesen sein, die den Malern, aber auch den Mosaizisten über einen längeren Zeitraum zur Verfügung standen, wie es eine Szene mit einem verliebten Paar auf einem Wandgemälde in der Villa Farnesina in Rom beweist, die in einer getreuen Wiederholung auf einem Mosaikemblem aus dem 2. Jh. n. Chr. in Centocelle auftaucht²⁷. Auf die gleiche Vorlage gehen auch das aus dem 1. Jh. v. Chr. stammende Mosaik des Dioskurides aus der Villa des Cicero in Pompeji und ein Bild in Stabiae zurück, die offenbar eine Theaterszene aus einer Komödie des Menander darstellen²⁸. Die weite Verbreitung dieser Bildvorlagen innerhalb des römischen Imperium über mehrere Jahrhunderte bezeugen auch die Wiederholungen einer Szene aus den Synaristosai des Menander auf einem weiteren Mosaik des Dioskurides in der Villa des Cicero und einem Mosaik des 4. Jhs. n. Chr. in Mytilene auf Lesbos sowie einem Mosaik des 3. Jhs. n. Chr. in Zeugma²⁹.

Gleichzeitig wird aus dieser Zusammenstellung aber auch deutlich, dass die Maler und Mosaizisten mit den Kopien berühmter griechischer Gemälde genauso umgegangen sind, wie mit den Zusammenstellungen einzelner Bildmotive. Sie haben die Vorlagen teilweise gespiegelt, auseinandergezogen, die einzelnen Figuren versetzt, anders zusammengesetzt oder durch eigene Komponenten ergänzt.

Dies ist ein gattungsübergreifend zu beobachtendes Phänomen, so dass bisweilen nicht mehr zu entscheiden ist, ob einer tradierten Bildkomposition eine Skulpturengruppe oder ein Gemälde zugrundeliegt, wie beispielsweise der Gruppe des sich auf einen Satyr stützenden trunkenen Dionysos, der sowohl in der Malerei und auf Mosaiken, als auch in der Rundplastik sowie auf Bronzereliefs und Gemmen überliefert ist³⁰.

Fasst man die Beobachtungen zu den Musterbüchern noch einmal zusammen, so lässt sich folgendes festhalten: Es gab verschiedene Arten von Musterbüchern:

1. Vorlagekartons nur mit Mustern, Ornamenten und Bordüren etc., die z. B. für Textilien verwendet wurden; solche Webkartons sind erhalten.

2. Musterbücher mit figürlichen Einzelmotiven, Eroten, Tieren etc. und wahrscheinlich auch mit Schirmkandelabern und Architekturdetails. Einen Eindruck davon vermitteln die Tierskizzen auf dem Artemidoros-Papyrus.

3. Kompendien mit Skizzen von szenischen Zusammenhängen: z.B. mythologische Szenen, Kampf- oder Jagdbilder, Bilder mit Eroten, bukolische Themen, dionysische Bilder, sakro-idyllische Motive, Stilleben.

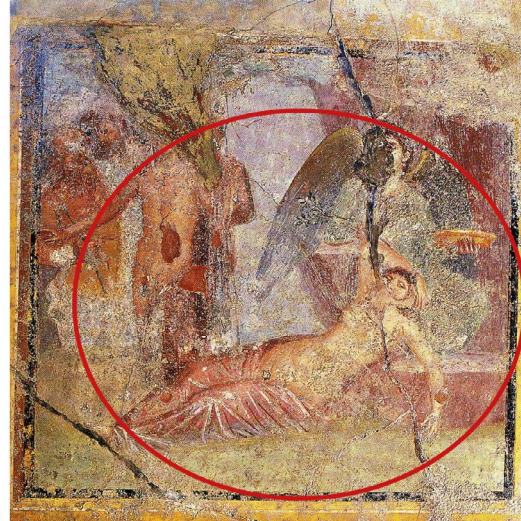
4. Zusammenstellungen mit getreuen Kopien berühmter griechischer Bilder, die auch die Farbigekeit überliefern.

Zephyros und Chloris



a

Dionysos und Ariadne



b



c

Abb. 8: a) Zephyros und Chloris, Pompeji VI 10,9.11, Casa del Naviglio; b) Dionysos und Ariadne, Pompeji VI 16, 15, Casa del Ara Massima; c) Zephyros und Chloris, Stabia, Villa di Arianna.

Aus dieser Vielzahl an Vorlagen unterschiedlicher Art, die wohl immer wieder kopiert und weitergereicht wurden, konnten sich Künstler aller Genres reichsweit bedienen. Dabei entsprach es dem jeweiligen künstlerischen Selbstverständnis des Malers, Mosaizisten, Bildhauers, Toreuten oder Töpfers wie er die Vorlagen in seinem eigenen Stil umsetzte und die Bild-Bausteine miteinander kombinierte, so dass die individuelle künstlerische Ausführung eine jeweils andere Handschrift erkennen lässt. Die Musterbücher dienten als Inspirationsquelle für eigene, kreative Bilderfindungen.

Das Vorhandensein von Musterbüchern in der Antike ist nicht zu bezweifeln und widerspricht auch nicht der Vorstellung von der Genialität und Kreativität des antiken Künstlers. Die Benutzung von Musterbüchern hat keinen Einfluss auf individuelle künstlerische Leistungen und die stilistische Entwicklung der Kunstgattungen über die Jahrhunderte. Zudem benutzten die antiken Künstler neben den Musterbüchern in ihren Werkstätten nachweislich weitere technische Hilfsmittel, wie 1. Gipsabformungen von Skulpturen, 2. Schablonen für die technische Umsetzung von Mosaikemblemata, 3. Entwurfszeichnungen, nach denen die detaillierten Wanddekorationen umgesetzt wurden, wovon das Relief in Sens zeugt, das den Werkstattmeister mit einer solchen Entwurfsrolle zeigt³¹, 4. Tonabdrücke von Bronze- und Silberreliefs für die Terra Sigillata- und Lampenproduktion, 5. Hilfsmodelle aus Ton und Wachs, die innerhalb des Produktionsprozesses von Bronzeskulpturen unabdingbar sind.

Die Kombination aus Kopie, versatzstückartigem Einsetzen von Mustern, baukastenartigem Zusammensetzen der Bilder und Kompositionen bei gleichbleibendem, aber dem Zeitstil unterworfenen Grundschema stellt ein grundsätzliches Phänomen der griechisch-römischen Kunst dar.

Anmerkungen

¹ Linfert 1972–1973, 76; Donderer 2005; Thomas 2016, 431–434.

² Ling 1991, 217–220.

³ Bruneau 1984, 241.

⁴ Dunbabin 1971, 52–65 bes. 58, 64 f.; Ling 1991, 219.

⁵ So z.B. bei Schmidt-Colinet 2016, 132.

⁶ Mulliez 2014, 165–166.

⁷ Bruneau 1984, bes. 253–260.

⁸ Stauffer 2008.

⁹ Schmidt-Colinet 2016, 132.

¹⁰ Vgl. z. B. Löwenstein 2015, 588 Abb. 157 mit dem Wirkkarton mit Eroten; Stauffer 2008, Kat. 24.

¹¹ Zenon-Papyrus 59665 in Kairo. Bruneau 1984, 244; Ling 1991, 217.

¹² Gallazzi u. a. 2008.

¹³ Thomas 2016, 431–433 Abb. 48–57.

¹⁴ Vgl. die Schirmkandelaberdetails aus Köln, Breite Str. mit der Dekoration aus Die. Thomas 2004, 656 Abb. 105; Boislève, Ronco 2016, 48–49 Abb. 11, 12.

¹⁵ Bruneau 1984, 249.

¹⁶ Pompeji, Casa dei Pittori al lavoro; Casa di M. Fabius Rufus, Raum 44, Sockelzone, PPM VII 1003, 1005.

¹⁷ Thomas 2016, Abb. 48, 50.

¹⁸ So herausgestellt von E. Thomas. Thomas 2004, 827 Abb. 4 und 7.

¹⁹ Mulliez 2014, 165.

²⁰ Meisterwerke der Antike 1995, 145; ebd. 141.

²¹ Pompeji VI 16,7.38, Raum G, Ostwand. Seiler 1992, Abb. 173.

²² Lorenz 2008, 92–93 Abb. 18–19.

²³ Baldassare u. a. 2002, 162–163.

²⁴ Lorenz 2008, 115 Abb. 31; Federico 2017, 326 Abb. 2 d.

²⁵ Lorenz 2008, 111–116.

²⁶ Triclinium G, Westwand Mittelbild, Stemmer 1992, Abb. 179.

²⁷ Donderer 2005, 64–65 Abb. 6, 7.

²⁸ Donderer 2005, 59 Abb. 1; 63 Abb. 5.

²⁹ Donderer 2005, 66–67 Abb. 8–10.

³⁰ Thomas 2010.

³¹ Hierbei handelt es sich nicht um ein Musterbuch, wie Donderer assoziiert. Donderer 2005, 62–63.

Bildnachweis

Abb. 1 a: nach: Schmidt-Colinet 2009, 788 Abb. 1. – Abb. 1 b: nach: J. Garbsch, B. Overbeck, Spätantike zwischen Heidentum und Christentum, Ausstellungskatalog München (München 1989) 189 Kat. 249. – Abb. 2. 4 b. 5 a. 8 c: Foto Thomas. – Abb. 3: nach: Gallazzi, Kramer, Settis 2008 Taf. 1. – Abb. 4 a: Detail aus: Boislève, Ronco 2016, 48 Abb. 11. – Abb. 5 b: nach: Boislève, Ronco 2016, 48 Abb. 11. – Abb. 6 a: nach: R. Aßkamp, M. Brouwer u. a. (Hrsg.), Luxus und Dekadenz, Ausstellungskatalog Haltern (Mainz 2007) 66 Abb. 2. – Abb. 6 b: Foto Rheinisches Bildarchiv Köln, Anja Wegner. – Abb. 7: nach: St. de Caro, The National Archaeological Museum of Naples (Neapel 1996) 154–155. – Abb. 8 a: nach: A. Varone, Pompeji (Paris 1996) 155. – Abb. 8 b: Stemmer 1992, Abb. 179.

Bibliographie

Baldassare u. a. 2002

I. Baldassare – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, *Pittura romana. Dall'elenismo al tardoantico* (Mailand 2002).

Boislève – Ronco 2016

J. Boislève – Ch. Ronco, Pan, Bacchus et le sphinx. Une peinture murale d' époque romaine découverte à Die (Drôme), in: *Peintures murales et stucs d' époque romaine. Une archéologie du décor. Acte du 27^e colloque de l'AFPMA, Toulouse 2014, Pictor 5 (Bordeaux 2016) 37–58.*

Bruneau 1984

Ph. Bruneau, Les mosaïstes antiques. Avaient-ils des cahiers de modèles? *RA* 2/1984, 241–272.

Donderer 2005

M. Donderer, Und es gab sie doch! Ein neuer Papyrus und das Zeugnis der Mosaiken belegen die Verwendung antiker «Musterbücher», *Antike Welt* 2/2005, 59–68.

Dunbabin 1971

K. Dunbabin, The Triumph of Dionysos on Mosaics in North Africa, *BSR* 39, 1971, 52–65.

Federico 2017

R. Federico, Raffigurazioni pittoriche e loro significati contestuali in alcune ville vesuviane, in: St. T. A. M. Mols – E. M. Moormann (eds.), Context and Meaning. Proceedings of the Twelfth International Conference of the Association Internationale Pour la Peinture Murale Antique in Athens (Leuven 2017) 323–328.

Gallazzi u. a. 2008

C. Gallazzi – B. Kramer – S. Settis (Hrsg.), Il Papiro di Artemidoro. Cataloghi (Museo di Antichità di Torino) 5 (Mailand 2008).

Linfert 1972–1973

A. Linfert, Römische Wandmalereien aus den Grabungen am Kölner Dom, KölnJb 13, 1972–1973, 65–76.

Ling 1991

R. Ling, Roman Painting (Cambridge 1991).

Lorenz 2008

K. Lorenz, Bilder machen Räume (Berlin 2008).

Löwenstein 2015

S. zu Löwenstein, Mythologische Darstellungen auf Gebrauchsgegenständen der Spätantike. Die appliken- und reliefverzierte Sigillata C3/C4, KölnJb 48, 2015, 397–823.

Meisterwerke der Antike 1995

Unter dem Vulkan. Meisterwerke der Antike aus dem Archäologischen Nationalmuseum Neapel, Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn (Köln 1995).

Mulliez 2014

M. Mulliez, Le luxe de l'imitation. Les trompe-l'œil de la fin de la République romaine, mémoire des artisans de la couleur (Neapel 2014).

Rumpf 1923–1924

A. Rumpf, Relief in Villa Borghese, RM 38–39, 1923–1924, 446–478.

Schmidt-Colinet 2009

A. Schmidt-Colinet, ‚Musterbücher‘ statt ‚Meisterforschung‘: Zum Verständnis antiker Werkstattstrukturen und Produktionsprozesse, JRA 2009, 787–791.

Schmidt-Colinet 2016

A. Schmidt-Colinet, The Reconstruction and Distribution of Pattern-Books in the Roman Empire, in: G. Adornato (Hrsg.), Intorno al Papiro di Artemidoro. III. I disegni. Atti del Convegno internazionale del 4 febbraio 2011 presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze (Mailand 2016) 129–146.

Seiler 1992

F. Seiler, Casa degli Amorini Dorati (VI 16,7.38) Häuser in Pompeji V (München 1992).

Stauffer 2008

A. Stauffer, Antike Musterblätter. Wirkkartons aus dem spätantiken und byzantinischen Ägypten (Wiesbaden 2008).

Stemmer 1992

K. Stemmer, Casa dell'Ara Massima (VI 16,15–17), Häuser in Pompeji 6 (München 1992).

Thomas 2004

E. Thomas, Zu griechischen Mythenbildern und ihrer Überlieferung in der provinzialrömischen Kunst, in: M. Fano Santi (Hrsg.), Festschrift Traversari, Studi di Archeologia in onore di Gustavo Traversari, Bd. 2 (Rom 2004) 821–827.

Thomas 2010

R. Thomas, Dionysos im Orient und Okzident, KölnJb 43, 2010, 765–778.

Thomas 2016

R. Thomas, Bemerkungen zur Technik der Römischen Wandmalerei, KölnJb 49, 2016, 391–452.