

Thomas Hufschmid und Lucile Tissot-Jordan, **Amphorenträger im Treppenhaus. Zur Architektur und Wanddekoration der Gebäude in Insula 39 von Augusta Raurica.** Forschungen in Augst, Band 49. Verlag des Römermuseums Augst 2013. 136 Seiten mit 81 Abbildungen, 15 Farbtafeln, 4 Beilagen.

In der vorliegenden Monographie wird der Baubefund der Gebäude von Insula 39 mit einer Architekturanalyse durch Thomas Hufschmid und einer Vorlage der Innenausstattung in Gestalt des bemalten Verputzes durch Lucile Tissot-Jordan veröffentlicht. Die Ausgrabung geht bereits auf die Jahre zwischen 1911 und 1913 zurück. Das große Interesse an der Malerei der Amphorenträger aus dem Treppenhaus dieser Anlage führte zwar immer wieder zu Äußerungen zu dem Gebäude, doch war eine eigene Bearbeitung der Architektur und ihrer Ausstattung bisher unterblieben. Eine erste gründliche Auseinandersetzung mit dem Bau erfolgte erst im Rahmen der Vorlage der Amphoren aus Augst durch Stefanie Martin-Kilcher, weil in den Räumen C14 bis C16 die Scherben von annähernd fünfzig Amphoren gefunden worden waren. Anlass zu einer erneuten Bearbeitung der Architektur war dann die Lizensatsarbeit von Tissot-Jordan über die Wand- und Deckenmalereien des Gebäudes. Die Kooperation beider Bearbeiter impliziert natürlich die Fragestellung, inwieweit der bemalte Verputz als Hülle der aufgehenden Architektur gesehen werden und nicht allein zur Kenntnis der dekorativen Ausstattung, sondern auch der Gestalt der Räume beitragen kann. Abschließend versuchten beide Autoren, die Funktion des Baues erneut zu bestimmen.

Für die Datierung des Gebäudes B/C ist nach wie vor die Amphorenverfüllung der Stütz- und Apsidenräume C14 bis C16 entscheidend, die einen Terminus post quem in flavischer Zeit liefert. Phase 2 konnte nur aus allgemeinen Gründen der städtebaulichen

Entwicklung in die erste Hälfte des zweiten Jahrhunderts und Phase 3 allein später als diese angesetzt werden mit einem Spielraum vom mittleren zweiten bis in das dritte Jahrhundert.

Eines der wichtigsten und beeindruckendsten Ergebnisse der Monographie wird gleich zu Beginn aus der Bearbeitung des Säulenversturzes aus den Kellerräumen C11 bis C13 gewonnen, der sich einer verglasten Portikus in der Etage über dem Keller zuordnen ließ. Zu dem Ergebnis gelangte Hufschmid aus der Beobachtung, dass sich in den Säulentrommeln Verzäpfungen von Holzrahmen befinden, die sich am plausibelsten als Fensterrahmen einer Verglasung deuten lassen. Ähnlich war auch die aus bemalten Putzresten wiederhergestellte Bogenportikus aus der Villa von Vallon verglast. Die CAD-basierten Rekonstruktionsgraphiken veranschaulichen den Befund in beeindruckender Weise. Baugeschichtlich lässt sich dieser Raum der Phase 3 zuordnen und stellt vom Gesamtergebnis her einen ganz wesentlichen Fortschritt gegenüber den ohne eingehende Befundanalyse hergestellten früheren Rekonstruktionen dar.

Diesem Raum können von Tissot-Jordan die Verputzfragmente von Dekor 2 aus der Flucht der Räume B9 bis C13 überzeugend zugewiesen werden. Eingangs ist hervorzuheben, dass die Verfasserin jedes Fragment durchnummeriert in einem Drittel natürlicher Größe in Photographie und farbiger Graphik vorlegt und damit eine sehr weitgehende kritische Würdigung ihrer Ergebnisse ermöglicht. Für das im Folgenden zu besprechende Material ist diese zunächst sehr aufwendig erscheinende Methode zu begrüßen, da es sich durchwegs um nicht aneinanderpassende Einzelfragmente handelt. Zudem kommen keine monochromen Malereibruchstücke vor, die anscheinend bei der Ausgrabung der damaligen Sichtweise entsprechend nicht aufbewahrt wurden, was zur Folge hat, dass sich die reine Anzahl der bearbeiteten Fragmente in übersichtlichen Grenzen hält. Doch auch für zukünftig wissenschaftlich vorzulegende Komplexe wäre eine Befolgung dieser Maßstäbe wünschenswert, auch wenn in anderen Fällen die Anzahl der vorzulegenden Bruchstücke ohne Weiteres vierstellige Zahlen erreichen wird: Bei solchen Gelegenheiten wird man der Ökonomie gehorchend andere Bildträger nutzen.

Die Rekonstruktion des roten Feldersystems ist im Prinzip unproblematisch, doch kann man über einige Details diskutieren: So hätte man die roten Tondi auf schwarzem Grund (Fr. 21) mit ebenso viel Recht in die Sockelfelder integrieren können wie die schwarzen Felder mit Diagonalstrichen, und man könnte sich darüber unterhalten, ob der Sockellösung mit unterschiedlich großen schwarzen Feldern als *Lectio difficilior* gegenüber einer gleichmäßigen Felderung unbedingt der Vorzug zu geben war. Oder könnte Fr. 29 nicht um hundertachtzig Grad zu drehen sein und es den unteren Zackenrand eines Kandelaberschirms darstellen? Doch stellen sich auch grundsätzlichere Fragen, die sich zwischen der Wiederherstellung von Ausschnitten und

einer kompletten Rekonstruktion bewegen. Denn das ganze System war mit Sicherheit anspruchsvoller als dargestellt, was auch der Verfasserin klar ist. So gab es in diesem System auch schwarze Felder mit Binnenstrichen, an denen anscheinend Girlanden hingen (Fr. 36) beziehungsweise weitere schwarzgrundige Girlanden (Fr. 43).

Andere Fragmente werden von der Verfasserin selbst als Reste gemalter Pflanzenbüschel von Sockelfeldern interpretiert, was besonders auf Fr. 51 zutrifft. Und es gab einen ockergrundigen Eierstab, der mit hoher Wahrscheinlichkeit die Hauptzone der Malereien oben abschloss. Meiner Ansicht nach hätten einige dieser Elemente in einer Endrekonstruktion dargestellt werden können, doch hätte man dann auch, um die Wirkungsmacht der Rekonstruktion einzuschränken, unterschiedliche Teilwiederherstellungen darstellen müssen, um die Existenz verschiedener Möglichkeiten nicht nur im Text zu beschreiben, sondern auch in der vom Publikum viel mehr rezipierten Graphik optisch zu vermitteln und dabei die Wissenschaftlichkeit nicht zu verlassen.

Ein großes Wenn ist an dieser Stelle allerdings anzuschließen, und dies ist die weder beantwortete noch diskutierte Frage, wie die Decke dieses Raumes aussah: Dargestellt ist sie als offene Holzkonstruktion, doch nach allem, was man aus hinreichend aussagekräftigen Befunden weiß, waren römische Decken verputzt und bemalt. Könnten nicht einige der atypisch erscheinenden Fragmente von Dekoration 2 in diesem Sinne zu verstehen sein oder auch andere weißgrundige Stücke, welche die Verfasserin in nicht wirklich abzusichernder Weise dem Dekor 1 zuordnet? Die Verfasserin datiert die Malereien mit gewisser Vorsicht in ihrer »analyse stylistique« gegen die Mitte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts, wobei die Analyse eher motivische Parallelen heranzieht, als den Malstil im eigentlichen Sinne zu analysieren. Auch hätte man sich hier ein kritischeres Hinterfragen der Datierungsmöglichkeiten in das mittlere zweite Jahrhundert gewünscht, denn die wirklich in diese Zeit datierbaren Befunde sind rar. So kann man sich meiner Ansicht nach die fein ausgeführte vegetabile Malerei auch noch im ersten Jahrhundert vorstellen, und die Abwesenheit der typischen Schirmkandelaber – sie fehlen ja nicht vollkommen – ist kein hinreichender Grund, sie aus dem ersten Jahrhundert abzurücken. Wenn die Malereien aber wirklich in Phase 3 gehören, dann hätte man wohl damit zu rechnen, dass die Phasen in kurzen zeitlichen Abständen aufeinander folgten und möglichst früh zu datieren sind.

Ein Kern der Analyse ist die erneute Bearbeitung des Treppenhauses C10, an dessen nördlicher Langwand die bekannte Malerei der Amphorenträger *in situ* angetroffen wurde. Diese Treppe des in Hanglage befindlichen Hauses führte aus dem Haupt- oder Erdgeschoss in einen Keller oder, besser gesagt, in ein *Souterrain*. Durch eine genauere Beachtung der dem Treppenaufstieg folgenden Dekoration gelang die Rekonstruktion eines veränderten Treppenverlaufs, welcher sich in seiner letzten Phase, der auch die Wand-

malerei angehört, der Bauphase 3 zuordnen ließ. Ferner legt Fragment 1 die Vermutung sehr nahe, dass es hierüber eine weitere Etage mit einem Treppenaufgang gab. Ein äußerer massiver Wandstützpfiler vor MR16 wird in seiner Funktion somit plausibel. Die Raumhöhe im Keller und im Erdgeschoss wurde auf etwa 3,30 Meter, diejenige im Obergeschoss auf 2,70 Meter berechnet, beides Werte, die sich durch den Architekturverstoß der Villa von Ahrweiler archäologisch bestätigen lassen.

Anders als Tissot-Jordan und die ihr vorausgehenden Autoren bringt Hufschmid die Möglichkeit ins Spiel, dass die Amphorenträger weniger den Handel mit Amphoren und deren Inhalt versinnbildlichen sollten, sondern das Thema »Transport und Arbeit« an sich. Hieraus schließt Hufschmid auf die Funktion einer Sklavenunterkunft, wozu die abgesonderte Lage der Kellerräume passen würde, wofür man aber auch gern konkrete Anhaltspunkte hätte, damit diese Hypothese nicht als festes Ergebnis in die weitere Literatur eingeht.

Die angeführte Parallele vom rückwärtigen Korridor 4 aus Ahrweiler als Beispiel für das Verbergen eines Servicebereichs klingt überzeugend, doch muss auch zugegeben werden, dass die Raumausstattung mit Wandmalereien hier nichts zu dieser Interpretation beiträgt. Die Dekorationen dort zeigen mit ihrer völligen Unterschiedlichkeit, dass diese Materialgruppe für die Bearbeitung solcher sozialer Fragen wenig geeignet ist, die Bandbreite sozialgeschichtlicher Deutungsmöglichkeiten von einfachen und rein abstrakt bemalten Wanddekorationen ist normalerweise zu groß, um zu bestimmten Korrelationen zu gelangen. Die Bevorzugung von weißgrundigen Dekorationen ist natürlich in Service- und Sklavenbereichen vermehrt anzutreffen, aber eben nicht nur dort, so dass ein Umkehrschluss nicht möglich ist. Allgemeinere ökonomische Bedingungen, aber auch Tendenzen des Zeitgeschmacks und wohl auch Überlegungen zu den Lichtverhältnissen werden an erster Stelle die Entscheidung zur Farbgebung eines Raumes beeinflusst haben.

Zur Dekoration 1 mit Darstellung der Amphorenträger werden nun auch die Fragmente aus dem Verstoß des Raumes vorgelegt (Fr. 1–18). Weiterführend sind dabei vor allem fünf kleine Fragmente (Fr. 13–18) mit der Darstellung von Girlanden. Aus ihnen erschließt Tissot-Jordan aufgrund von Verschiedenheiten im Mörtelaufbau gegenüber den in situ angetroffenen Dekorationen der Unter- und Hauptzone eine eigene Oberzone in Raum C13, in welcher die Girlanden an Binnenstrichen der oberen Felderrahmung hingen. Im Prinzip scheint ihre Rekonstruktion möglich, und sie bewegt sich im Einklang mit den Gesetzmäßigkeiten römischer Wandmalerei. Dennoch stellt sich die Frage, ob diese Vorstellung richtig sein muss. Denn immerhin wird die Existenz einer Oberzone, die in unseren Breiten keinesfalls regelmäßig auftritt, allein aus einem abweichenden Mörtelaufbau von fünf Fragmenten erschlossen. Dagegen wurde nicht einmal erörtert, wie denn die Decken der fraglichen Raumpartie aussahen. Aus meiner Sicht

erscheint es keinesfalls ausgeschlossen, dass die Girlanden von einem Kreisrapport aus Girlanden an einer Decke stammen, wofür es ja reichliche Parallelen gibt (Vgl. B. Janietz, Bemalter Verputz aus der Augster Insula 3. Ein Altfund des Jahres 1917 aus der Grabung in der ehemaligen Kiesgrube auf Kastelen [1917.51]. Zur Konstruktion von Rapportmustern in der römischen Wandmalerei, Jahresber. Augst u. Kaiseraugst 24, 2003, 225–258). Aber auch eine Herkunft aus einer darüber gelegenen Etage ließe sich denken.

Die inhaltliche Wertung des Wandschmucks erfolgt nach einem Vergleich mit einigen bekannten Darstellungen des Wirtschaftslebens aus Pompeji, aber auch einer aufschlussreichen, weniger bekannten Dekoration aus einem Keller in Mandeure sowie weiteren Malereien aus Kellern, die zeigen, dass diese Räume einen höheren Stellenwert besaßen, als das Wort »Keller« uns in der Gegenwart assoziieren lässt. Auch wenn die Vergleiche nicht dazu verhelfen können, ein klares Ergebnis vorzulegen, so gelangt die Autorin zu der Schlussfolgerung, dass in diesen Malereien ein Geschäftsschild zu sehen ist, welches nicht auf ein Lagerhaus von Amphoren deutet, sondern auf Produkte hinweisen sollte, deren Handel durch die Hände der hier ansässigen Personen erfolgte, und konkreter, dass dort auch Degustationen der angebotenen Öle stattgefunden haben könnten. Angesichts des unpraktikablen Transports von Amphoren in den Kellern als Lagerraum erscheint der Gedanke ansprechend, er legt dem Raum aber auch eine »gehobene« Funktion bei, die sich in seiner Ausstattung ausdrücken sollte, also auch mit einer verputzten und bemalten Decke.

Der am Ende mit Vorsicht vorgeschlagenen Datierung in die zweite Hälfte des zweiten Jahrhunderts könnte man rein vom Material her zustimmen, doch ergibt sich aus der Zugehörigkeit zu Bauphase 3 eher eine Tendenz zu möglichst frühem Ansatz innerhalb dieser Zeitspanne. Auch hier steht man wiederum vor der Situation, Befunde des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts nicht mit wünschenswerter Genauigkeit datieren zu können. Dies gilt auch für die vorgeschlagene Nutzung. Zu diesem Thema haben die Autoren unterschiedliche Überlegungen angestellt, die Dekorationen der Räume liefern hierfür aber keine Aufschlüsse. Es hieße auch, das Material grundsätzlich zu überfordern, was auch eine mitunter recht langatmige und sich wiederholende Vergleichsanalyse von Raum und Dekor nicht überdecken kann.

In seiner Analyse des Baubefundes arbeitet Hufschmid heraus, dass die Initialzündung für den Umbau in Phase 3 die Erweiterung des Badtraktes der Räume B6 bis B10 darstellte. Der Ausbau war so tiefgreifend, dass er sich auch auf die Gestaltung des Treppenhauses und der schon besprochenen Portikus ausgewirkt haben muss und dadurch einen Terminus post quem für die Dekorationen jener Räume darstellt. Dekor 3 aus dem hypokaustierten Raum B6 stellt mit dreiundachtzig Fragmenten den größten Fundkomplex dar und gleichzeitig einen sehr heterogenen.

Zu Fr. 67 stellt die Autorin die Frage, ob es sich um den Rest einer geometrischen Deckeneinteilung handeln könne, worunter dann wohl allein ein oktagonales Kassettenmuster verstanden werden könnte. Tatsächlich lässt das Foto aber erkennen, dass die beiden rotbraunen Streifen an den Außenbrüchen von Putzinnenkanten begleitet sind. Diese Situation erinnert eher an die Zwickel von Lünetten, wie sie in der Ostwand von Korridor 4 der Villa von Ahrweiler erhalten sind (R. Gogräfe, *Die Wand- und Deckenmalereien der villa rustica Am Silberberg in Bad Neuenahr-Ahrweiler*, *Trierer Zeitschr. Beiheft 20* [Trier 1995] 213 Abb. 64). Andere Fragmente stammen von der Darstellung von Säulenkanneluren oder Architekturgebälken, doch lässt sich dies nicht mehr präzisieren. Fr. 84 mit einer einfach stilisierten Lotosblüte wurde als Teil einer pompejanischen Zierborte vierten Stils ergänzt (Abb. 84), was wohl grundsätzlich möglich ist, in diesem Fall aber unnötig erscheint. Passender als der Hinweis auf eine Parallele aus Weißenthurm wäre der Hinweis auf das Motiv an einer Decke mit eingezogenen Achtecken der Villa von Bingen-Kempton gewesen (R. Gogräfe, *Wand- und Deckenmalereien der Villen von Bad Kreuznach und Bingen-Kempton*, *Mainzer Arch. Zeitschr.* 4, 1997, 89 Abb. 72; 122), womit die von der Verfasserin anscheinend favorisierte Datierung des Komplexes in das zweite bis dritte Jahrhundert auch leichter zu vereinbaren gewesen wäre.

Weiterhin gehören weißgrundige Blattmalereien zu diesem Ensemble (Fr. 86–106), die teilweise auf einer kreisförmigen Vorritzungslinie liegen. Leider ist das System der Vorritzung nicht zeichnerisch dokumentiert, was angesichts der sonst wirklich sehr reichhaltigen graphischen Dokumentation überrascht und was auch wichtig gewesen wäre, weil derartige Vorzeichnungen in den feuchten Putz wesentliche Hinweise auf das Dekorationssystem geben. Die Fragmente 107–110 werden wohl richtig einer großfigurlichen Darstellung zugeordnet, zu der vielleicht auch ein Thyrsosstab gehört (Fr. 110); freilich ist es aber etwas irritierend, die Fragmente von weiteren figurlichen Darstellungen zu trennen (Fr. 122–127), auch wenn diese in ihrer Ausführung feiner wirken. Überdies könnte man bei so wichtigen Bruchstücken auch überlegen, ob der Maßstab von einem Drittel natürlicher Größe der besseren Lesbarkeit halber bei ganz besonderen Fragmenten nicht einem Eins-zu-eins-Maßstab weichen könnte, realisierbar wäre dies sicher gewesen. Auch Letztere zeigen eine Hand an einem Thyrsosstab, geben also eine gemeinsame Thematik zu erkennen. Die große Feinheit und ausgesprochen hohe Qualität der Malereifragmente ist aber auch so erkennbar, und sie ist wichtig für die stilistische Beurteilung: Man wird der Datierung der Verfasserin kaum bis in das dritte Jahrhundert hinein folgen. Schlussendlich stammen die Fragmente von der anspruchsvollsten Malerei der Insula, auch wenn ihr Erhaltungszustand den Blick für diese Tatsache verdecken kann. Auch unter Berücksichtigung gewisser Fundverlagerungen werden

sie als ein Zeugnis der reichen Ausstattung des Badtraktes zu sehen sein, der auch sonst zumeist die aufwendigsten Dekorationen eines Hauses erhielt.

Weitere Fragmente (Fr. 111–121) wurden einer hexagonalen Deckenkassette zugewiesen. Das hierfür wichtige Fr. 121 zeigt aber ganz eindeutig auf einer der beiden Seiten leicht konkav eingezogene Linien, wie sie bei dem rekonstruierten Rhombus aus geraden Streifen nicht denkbar sind: Hier scheint es sich eher um den Rest eines Musters von einem Kreisrapport zu handeln und die gerade Linie stellt den Rand des gesamten Dekorationsfeldes dar, in dem der Kreisrapport lag. Eine spitzwinklige Zwickelsituation stellt sich allein bei Fr. 118 dar, welches zu einem System im Sinne der Verfasserin passen könnte. Alles in allem liegen in Dekoration 4 entweder die Reste einer komplizierten und anspruchsvollen Raumausstattung vor oder sie gehörten ursprünglich in verschiedene Räume und sind im Laufe der Zerstörung verlagert worden.

Die weiteren Dekorationen stammen aus Gebäude A, dessen Charakter als ursprünglich selbständiges Streifenhaus und dann in Phase 2 mit Haus B/C zusammengelegten Komplex Hufschmid herausgearbeitet hat. Dekor 4 stammt aus dem hypokaustierten Raum A7. Vier Fragmente (Fr. 160; 162–164) von Außenkanten werden Fenstern zugewiesen, was bei solchen Fragmenten in der älteren Forschung in der Regel auch so gesehen wurde. Die Arbeiten von Mathilde Schleiermacher zum Raum aus Frankfurt-Heddernheim (*Saalburg-Jahrb.* 48, 1995, 52–99) und von mir zu diversen weiteren Decken haben jedoch einwandfrei gezeigt, dass Putzkanten zu einem sehr hohen Prozentsatz von den Ansätzen gewölbter Decken stammen. Diese Kanten wurden dadurch hervorgerufen, dass Längsbalken über einen Raum gelegt und auf den Quermauern verankert wurden. Unter ihnen wurde ein Trägergeflecht für den Deckenputz angebracht. Die außen liegenden Längsbalken sprangen dabei oftmals leicht vor die innere Wandflucht, wurden verputzt, und somit entstanden vermutlich die meisten der auf uns gekommenen Außenkantenfragmente. Umso mehr ist in Augst diese Interpretation in Erwägung zu ziehen, als nachweislich einige der Fragmente aus Raum A7 von einer gewölbten Decke stammen. Leider fehlen in der sonst so reichhaltigen Dokumentation Profilzeichnungen der Kanten, die ein weiteres Urteil ermöglichen könnten, die Photographien lassen aber unterschiedlich gebildete Kanten erkennen. Schwierig ist es freilich, aus den Fragmenten von Dekor 4 diejenigen auszusondern, die zur Decke gehörten. Allein zwei wurden aufgrund ihrer konkaven Wölbung ausgewählt, doch ist bei der geringen Größe der zur Verfügung stehenden Fragmente auch zu unterstreichen, dass sich hierunter einige weitere befinden können, die vielleicht ebenfalls zur Tonnendecke gehörten: Weil die Wölbungen antiker Decken an ihrer Putzoberfläche jedoch ungleichmäßig waren, sind diese mitunter nicht erkennbar, ja es gibt sogar Fälle, wo konvexe Partien einzelner Fragmente die regelmäßige konkave Wölbung verunklären.

So gesehen möchte ich davon ausgehen, dass einige der farblich zu dem Deckenmuster passenden Bruchstücke, die den Wänden zugewiesen wurden, in Wirklichkeit ebenfalls zur Decke gehörten. Dies, zumal sich bei entsprechend lesbaren Befunden immer wieder zeigt, dass der Anteil von Deckenputzresten gegenüber solchen vom Wandputz erheblich, wenn nicht sogar dominierend ist. Erklärlich ist diese Tatsache dadurch, dass es bei der antiken Zerstörung die Decken waren, die zuerst herunterfielen, damit zuunterst lagen und somit bessere Chancen hatten, bewahrt zu werden, als der erst später herabgefallene Wandputz. Bruchstücke, die diesen Verdacht erwecken, sind etwa Fr. 150 und 151, von denen die Verfasserin ganz richtig schreibt, dass ihre Farbwahl aus rotbraunen Streifen neben einem lachsfarbenen beziehungsweise beigeockerfarbenen Streifen bei Feldermalereien mindestens selten ist: Parallelen gibt es jedoch aus der Villa von Bad Kreuznach, wo sie zu den Rahmenstreifen von Deckenkassetten gehören, das heißt, die rotbraunen Streifen sind Teil des Grundgerüsts beziehungsweise der Kassettenbalken, und die sie begleitenden helleren Streifen gehören bereits zu den Innenflächen der Kassetten; die unterschiedlichen Farbrönungen sollten sicherlich belichtete und beschattete Seiten der perspektivisch gedachten Kassetten darstellen.

Zu fragen wäre dann auch, ob das für eine Wandlisenen ungewöhnliche Blattmuster Fr. 156 nicht eher an eine Decke gehört. Sollten diese Einwände richtig sein, dann würde die Rekonstruktion Abbildung 78 in sich zusammenfallen. Dennoch hätte man sich die Wanddekoration in A7 als eine weißgrundige Feldermalerei vorzustellen, zu der aber möglicherweise die marmorierten Streifen Fr. 157 bis 159 gehörten. Bei den Ausführungen zum Vorkommen und zur Funktion weißgrundiger Dekorationen der römischen Kaiserzeit wäre ein Hinweis auf die seinerzeit wichtigen und immer noch geltenden Bemerkungen von Volker Michael Strocka (in: B. Andreae / H. Kyrieleis [Hrsg.], *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten* [Recklinghausen 1975] 101–106) nützlich gewesen.

Das rekonstruierte hexagonale Kassettenmuster ist ganz richtig mit einer Tonnendecke aus Bad Kreuznach verglichen worden: Diese Malerei hängt allerdings nicht an einem Lattengeflecht, wie von Verfasserin geschrieben und sonst in Bad Kreuznach nachgewiesen, sondern an einem gemauerten Gewölbe. Zu meiner abgebildeten Rekonstruktion ist ferner hinzuzufügen, dass diese Fragmente wohl nicht einem der großen repräsentativen Räume der Villa entstammen, sondern einem kleineren Raum angehören. Das Muster wird dadurch jedoch nicht verändert (vgl. R. Goggräfe, *Von höchster Qualität. Die Wand- und Deckenmalerei der Villa*. In: S. Hornung, *Luxus auf dem Lande. Die römische Palastvilla von Bad Kreuznach* [Bad Kreuznach 2012] 101.)

Zum Dekor 5 aus Raum A1 gehört ein Fragment (Fr. 174) mit einem in Ockertönen gemalten Eierstab, der von Verfasserin zu einem Fragment eines Neben-

gebäudes der Palastvilla von Bad Kreuznach in Parallele gesetzt wurde: Hier fehlt der Nachweis, ohne den kaum jemand den Hinweis nachvollziehen wird (Goggräfe, *Bad Kreuznach und Bingen-Kempen a. a. O.* 71 Abb. 60; ders., *Die römischen Wand- und Deckenmalereien im nördlichen Obergermanien* [Neustadt an d. W. 1999] 238 Kat. 32 Abb. 178). Der grüne Streifenansatz neben weißem Grund auf Nr. 176 desselben Raumes wird zuversichtlich als Zeugnis eines Trennstreifens zwischen Unter- und Hauptzone interpretiert, obwohl man zunächst denken könnte, dass in diesem Fragment auch der Rahmenstreifen eines weißen Feldes vorliegt. Tatsächlich ist es aber so, und das mag erstaunen, dass in den gallischen und germanischen Provinzen keine rein flächigen weißen Feldermalereien nachweisbar sind, die allein von einem grünen Streifen eingefasst wurden: Dort, wo es nachweisbar ist, sind diese Felder stets von einem rotbraunen Streifen eingefasst, und dort, wo der Kontext eines grünen Streifen bekannt ist, gehört er in die Zonentrennung einer polychromen Dekoration, was bereits Renate Thomas für Köln ganz ähnlich beobachtet hatte.

Es liegt in der Natur der Sache, dass es angesichts der Überlieferungs- und Forschungssituation Stoff für die Diskussion über die eine oder andere Frage gibt, und gerade auf dem hier bearbeiteten Gebiet sollte eine solche Diskussion auch angeregt und geführt werden. Daher sollen die kritisierten Punkte nicht davon ablenken, dass der hier eingeschlagene Weg, das Fundmaterial zu präsentieren und es als Teil der Architektur zu sehen, richtig und wegweisend ist.

Mainz

Rüdiger Goggräfe