

Julien Boislève, Alexandra Dardenay und Florence Monier (Herausgeber), **Peintures murales et stucs d'époque romaine. Une archéologie du décor.** Actes du 27^e colloque de l'AFPMA, Toulouse, 21 et 22 novembre 2014, Pictor 5. Collection de l'AFPMA. Verlag Ausonius, Bordeaux 2016. 435 Seiten mit zahlreichen Abbildungen.

Bei Pictor 5 handelt es sich um den fünften Band der 2013 von der Association Française pour la Peinture Murale Antique (AFPMA) begründeten Reihe, die speziell der französischen Forschung zur antiken Wandmalerei gewidmet ist und vor allem der Veröffentlichung der

alljährlich in Frankreich stattfindenden Kolloquien der AFPMA dient, bei welchen neueste Forschungen zu den Wandmalereifunden in Gallien vorgestellt werden. So wurden in *Pictor 1* (vgl. Rezension *Bonner Jahrb.* 214, 2014, 387–391) die Kolloquien von 2010 und 2011 in Narbonne und Bordeaux publiziert, in *Pictor 3* das Kolloquium von 2012 in Straßburg und in vorliegendem fünften Band das Kolloquium, das 2014 in Toulouse stattgefunden hat. *Pictor 2* dagegen stellt die Ergebnisse eines »runden Tisches« zum Anteil der deutschen Wissenschaft an der Forschungsgeschichte zur antiken Wandmalerei vor, *Pictor 4* beinhaltet eine Monographie der Wandmalerei- und Stuckfunde des ersten bis dritten Jahrhunderts aus Metz.

Die Vorträge des Kolloquiums in Toulouse sind in vier Themenbereiche untergliedert, beginnend mit teils bilanzierenden Vorträgen zu älteren Funden, teils solchen zu Neufunden in Südgallien. Es folgt eine Gruppe von Beiträgen zu aktuellen Forschungen beziehungsweise Neufunden in anderen Regionen von Frankreich, aber auch in Italien. Ein dritter Bereich umfasst ikonographische Untersuchungen, während im vierten Kapitel technische und methodische Fragen behandelt werden.

Alexandra Dardenay, Carole Acquaviva und Philippe Gardes stellen in ihrem Beitrag dank Nachgrabungen auf dem Gelände der Villa von Roquelaure - La Sioutat neue Erkenntnisse zur Rekonstruktion und Datierung der hochqualitätvollen Wanddekorationen mit Bossensäulen vor zinnoberrötem Grund und mit einer eindrucksvollen Megalographie vor. Die bereits 1962 zutage getretenen Malereien waren seinerzeit ohne große Sachkenntnis mehr oder weniger willkürlich für die Präsentation im Museum von Auch zu fünf ästhetisch ansprechenden Tableaus montiert und von Alix Barbet 1983 mit einer Datierung in frühagusteische Zeit publiziert worden (*Gallia* 41, 1983, 111–165). Diese Datierung ließ sich mit einzelnen Elementen der Dekoration nicht vereinbaren, die für eine claudische Entstehungszeit sprechen (S. 20 – R. Thomas, *Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit* [Mainz 1995] 201–209; neue Datierung von A. Barbet, *La Peinture murale en Gaule romaine* [Paris 2008] 91 Anm. 89; R. Thomas, *Gnomon* 82, 2010, 735–745, bes. 738 f.). Wie jetzt die Nachuntersuchungen gezeigt haben, wurden offensichtlich Fragmente von Dekorationen unterschiedlicher Zeitstellung miteinander kombiniert. Bei den neueren Grabungen wurden weitere zugehörige Putzstücke geborgen und untersucht, wobei sich zeigte, dass sie verschiedene Mörtelarten aufweisen. Um zu klären, welche der montierten Fragmente tatsächlich zusammengehören, sollen die Tableaus auseinandergenommen und korrekt ergänzt werden. Aus der Erbauungsphase der Villa um 20 oder 15 v. Chr. könnten die zinnoberröten Felder und die Scheinarchitekturen sowie die wahrscheinlich ursprünglich breitere und mehrfigurige Megalographie stammen. Diese augusteischen Malereien sind in Gallien singulär, und ihre Qualität wird von Dardenay mit der im Haus

des Augustus auf dem Palatin und der Villa Farnesina in Rom verglichen. Sie vermutet, dass sie von einer aus Italien stammenden Werkstatt ausgeführt wurden und dass der Villenbesitzer zur römischen Nobilität gehörte.

Auf eine zusammenfassende Darstellung der Wanddekorationen aus Bordeaux folgt die Präsentation des ersten Wandmalereikomplexes aus Die (Drôme) in der Gallia Narbonensis durch Julien Boislève und Christine Ronco. Die Fundstelle bei der Kathedrale erfasste ein reiches, in der zweiten Hälfte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts erbautes Wohnhaus der römischen Siedlung Dea Augusta Vocontiorum, die zwischen dem Ende des ersten und dem Ende des zweiten Jahrhunderts zum zweiten Hauptort der Civitas der Vocontier und nach 245 n. Chr. zur Kolonie erhoben wird.

Die aufwendige rotschwarze Schirmkandelaberdekoration, die sich an einer der Wände im Bereich der Sockelzone noch in situ erhalten hatte, war aufgrund der großen Wandputzflächen in Sturzlage nahezu vollständig mit allen Maßen und Proportionsverhältnissen zu rekonstruieren und offenbarte dabei einige außergewöhnliche Details. Die Gesamthöhe der Wand lässt sich mit 3,80 Metern sicher ergänzen. Die in Italien beobachteten Felderproportionen, wobei die Höhe andert-halbmal der Breite entspricht, die von Barbet auch für Gallien in Anspruch genommen werden, stimmen hier nur für die schmale Südwand, während an den beiden Längswänden die Felder an die Raummaße angepasst schmaler sind. Die roten Felder haben einen Innenrahmen aus einem blauen, weiß konturierten Band, von dem oben jeweils mittig eine Maske oder ein Panskopf sowie eine bogenförmige Girlande herabhängt. An den drei Feldern der Längswände sind die Girlanden jeweils in den Ecken des blauen Rahmens befestigt. Damit die Girlanden an der Schmalwand mit den beiden breiteren Feldern in derselben Bogentiefe durchhängen wie an den Längswänden, sind hier die Girlandenenden zur Mitte versetzt aufgehängt. Auffallende Besonderheiten weisen auch die figürlichen Einzelheiten der reich mit toreutischen und vegetabilen Elementen sowie Delfinen und verschiedenen hockenden oder fliegenden Vögeln ausgestatteten Kandelaber auf den schwarzen Trennstreifen auf, deren traditionelle Schirme mit großen geöffneten Blüten wechseln, die sich in ähnlicher Form auch an der bekannten Globuswand in Vienne finden. Bekrönt werden die Kandelaber von einer hockenden Sphinx, die ungewöhnlich frontal gesetzt ist, einen kugelförmigen Körper hat und deren Vorderläufe nicht zu sehen sind. Boislève datiert die Dekoration überzeugend stilistisch um 85 n. Chr. und sieht in der Gestaltung von Einzelformen Parallelen zu den Malereien in Vienne und St.-Romain-en-Gal, weshalb er vermutet, dass es sich um dieselbe Werkstatt handeln könnte.

Der nächste Beitrag stellt die Wandmalereibefunde aus mehreren Bauphasen von Wohnhäusern einer *Insula* des Camelot-Viertels in Fréjus vor. Aus der frühen Phase im ersten Drittel des ersten nachchristlichen Jahrhunderts stammt eine weißgrundige Dekoration mit einer linearen roten Feldereinteilung und einfachen schwar-

zen Stangenkandelabern auf Kugelfüßen. In der zweiten Phase um 40 n. Chr. wird diese Bemalung gepickt und durch eine Dekoration mit marmorierten Feldern im Sockel und einer einfarbig rotgrundigen Hauptzone ersetzt, die erneut durch Stangenkandelaber unterteilt wird, die jetzt von großen, unnatürlich weißen Vögeln bekrönt werden. Stratigraphisch ins Ende des ersten bis ins frühe zweite Jahrhundert zu datieren sind rotschwarze Felder-Lisenen-Dekorationen in einem benachbarten Haus, die teilweise mit Sockelzonen in Opus-sectile-Nachahmung ausgestattet waren.

Bemerkenswert sind vor allem Fragmente einer Lehmsschicht, auf welche eine gelbe Malschicht mit roten Spritzern aufgetragen wurde, ohne Mörtellage dazwischen (S. 67f.). Ein ähnliches Phänomen wurde bereits an Befunden in Narbonne und Nîmes beobachtet. Die Fragmente könnten zu einer Decke gehört haben. In demselben Kontext wurden jedoch außerdem Reste von Kalkputzstücken mit Rutengeflechtabdrücken auf der Rückseite geborgen, die sicher von einer Decke stammen und vielleicht von einer Erneuerung zeugen.

Auch aus Arles waren bis zu dem im Folgenden von Julien Boislève, Marie-Pierre Rothé und Alain Genot vorgestellten Komplex im Bereich La Verrerie keine römischen Wandmalereifunde bekannt. Die bis ins sechste vorchristliche Jahrhundert zurückgehende Siedlung auf der linken Rhoneseite wird bereits 49 v. Chr. als Verbündeter Cäsars gegen Marseille genannt. Auf Betreiben von Veteranen der Sechsten Legion erhielt sie zwischen 46 und 45 v. Chr. den Status einer Colonia Iulia Paterna Arelate Sextanorum, wobei der Stadtplan wohl erst um 30 v. Chr. unter Augustus realisiert wurde (S. 77). Im Bereich der auf der rechten Rhoneseite liegenden Fundstelle La Verrerie waren bisher Siedlungsspuren seit augusteischer Zeit bekannt, so dass man hier einen Vicus und ein Sacellum der *Ministri Laribus* vermutete. Die neueren Ausgrabungen 2014 erbrachten nun den Nachweis älterer, spätrepublikanischer Bebauung, die nach einem Brand um die Mitte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts aufgegeben und mit einer 1,40 Meter dicken Bauschuttschicht aufgefüllt wurde. Ein Neubau erfolgte erst nach 70 n. Chr. Von dem republikanischen Bau war in dem 4,60 auf 3,40 Meter großen Raum VIII b die Bemalung der Wände noch hüfthoch erhalten. Ein Wechsel in der Dekoration lässt auf die Unterteilung des Raumes in Anticamera und Alkoven schließen. Die Trennung zwischen den beiden Bereichen wird durch einen illusionistisch gemalten vorspringenden Sockel markiert, über dem eine plastische Stucksäule saß. Die Anticamera zeigt einen marmorierten Sockel, der durch Volutenstiele in Felder unterteilt wird. Die Hauptzone ist als geschlossene ockerfarbene Wand mit Orthostaten und Lisenen aufgefasst, vor welche Scheinsäulen gestellt sind.

Im Alkoven hingegen ist die Sockelzone durch breite Diagonalstreifen in gelb, rot und grün marmoriert, über welche ein rotes Raster aus einander überschneidenden Kreisrosetten gelegt ist. Auch hier sind durch Volutenstiele Felder abgeteilt. Durch einen breiten grünen

Streifen getrennt folgt darüber die Hauptzone mit zinnroten Lisenen und unterschiedlich marmorierten Orthostaten. Von der Deckenbemalung haben sich größere Flächen erhalten, bei denen die Farben teilweise direkt auf den graugelben Lehm aufgetragen sind. In etwas höheren Lagen der Bauschuttschicht fanden sich Reste von figürlichen Friesen, von Scheinarchitekturen und großen Figuren, die zur Ausmalung des Obergeschosses gehört haben müssen.

Die Autoren betonen die stilistische Nähe zu den republikanischen Architekturmalereien im Oppidum von Glanum, wo auch die Volutenstiele im Sockel auftreten und für die Barbet eine stilistische Abhängigkeit von den Malereien in Bilbilis in der Tarraconensis erkannte und einen Werkstattzusammenhang vermutete. Diese Beziehung zur Tarraconensis können die Autoren im Falle von Arles jedoch nicht bestätigen (S. 91). Für die Verbindung von Marmorierung und Rosettenrapport lassen sich bisher weder in Italien noch in Gallien Parallelen finden. Die großen Figurenmalereien in Arles zeugen in jedem Falle von einer auf höchstem Niveau arbeitenden Malerwerkstatt, die zwischen 80 und 30 v. Chr. im Rhonetal tätig war.

Ein wichtiges Zeugnis für die spätere Entwicklung der gallischen Wandmalerei stellen die von Raymond Sabrié vorgestellten Malereireste aus der letzten Phase eines römischen Hauses in Marseille, Rue Leca, das um die Mitte des dritten nachchristlichen Jahrhunderts datiert werden. Es handelt sich um weißgrundige Malereien, die aus einem Deckengewölbe und vom oberen Wandregister stammen und unter anderem Bildfelder mit Vögeln sowie Pflanzen- und Blütenornamente zeigen. Außerdem sind Fragmente von qualitätvollen Gesichtern erhalten, von denen sich eines zu einer Büste in einem Medaillon ergänzen lässt, das einem Quadrat einbeschrieben ist. Die Büste könnte in der Mitte des Gewölbes oder an einer Ecke gesessen haben. Ungeöhnlich ist eine geschwungene Folge von Kreisbögen aus hellblauen Bändern und roten Linien sowie Bordüren mit roten und schwarzen Punkten, die als äußerer kreisförmiger Rahmen um ein Mittelmotiv gedient haben könnten. Für die Wände sind durch wenige kleine Fragmente rote und schwarze Zonen gesichert.

Das folgende, neuen Forschungen gewidmete Kapitel beginnt mit der gewichtigen Zusammenfassung ihrer Dissertation von Mathilde Carrive. Ziel der Arbeit mit dem Titel *«Habiter le décor. Peinture murale et architecture domestique en Italie centrale et septentrionale de la fin du Ier à la fin du IIIe s. p. C.»* ist es, die Entwicklung der Wandmalerei im Kontext der Architektur und der übrigen Wohnausstattung zu untersuchen, um dadurch zu neuen Datierungen und Erkenntnissen zu gelangen. Die Autorin unterscheidet zwei große Stilzonen, die jeweils Gemeinsamkeiten aufweisen, den Bereich um Rom bis Bolsena und Oberitalien zwischen Rimini und Alba. In dem Bereich um Rom herrsche in dem Untersuchungszeitraum architektonisches Vokabular vor, während in der Stilzone zwischen Rimini und Alba der

Formenschatz eher vegetabil und ornamental sei und Architektur und figürliche Bilder fehlten.

Für das von Rom beeinflusste Ostia konstatiert Carrive im gesamten zweiten Jahrhundert zwei Arten von Dekorationssystemen, solche mit weiß- oder gelbgrundigen Wänden, die parataktisch durch Ädikulen gegliedert werden und zur Ausstattung von Nebenräumen dienen, und Kompositionen mit mehrfarbigem Hintergrund und komplexen Architekturkonstruktionen, die den Haupträumen vorbehalten bleiben. Seit dem Ende des zweiten Jahrhunderts habe sich ein linearer Stil entwickelt und Marmorimitationen seien bevorzugt worden.

Während in Rom die Entwicklung der Wandmalerei vorangetrieben wurde und sich als dynamisch und innovativ erwies, habe sich in Ostia, das sich mehr und mehr zum Wirtschaftsstandort entwickelte, im Unterschied dazu die Malerei eher standardisiert. Hierfür fänden sich in Italien sonst keine Parallelen; nach dem heutigen Forschungsstand böten die Hanghäuser von Ephesos bisher die einzigen überzeugenden Vergleiche (S. 112).

Nach meiner Meinung ist dies eine zu stark verallgemeinernde Aussage, die nicht die verschiedenen traditionellen, retrospektiven oder fortschrittlichen Dekorationssysteme berücksichtigt, die im gesamten zweiten Jahrhundert nebeneinander bestanden und je nach der Raumfunktion und den finanziellen Möglichkeiten der Auftraggeber Anwendung fanden. Auf einer größeren Materialbasis wäre zu erkennen, dass durchaus reichweit verbindende Stil Tendenzen zu bemerken sind, die in der Entwicklung der römischen Wandmalerei in allen Provinzen zu vergleichbaren Stilformen geführt haben und nicht nur in Ostia und in Kleinasien. Ein minutiöser linearer Stil findet sich darüber hinaus vor allem an den trajanischen Malereien auf dem Aventin in Rom.

Da in Oberitalien Architektur und figürliche Bilder fehlen, schließt Carrive, dass sich Haupträume nur durch reicheren ornamentalen Dekor oder durch andere Ausstattungselemente wie aufwendige Böden oder Brunnen aufwerten ließen. Parallelen für diese Vorliebe vegetabiler Ornamente sieht sie eher in Narbonne und Obergermanien als in Mittelitalien. So vergleicht sie die vegetabile, Felder trennende Säule in Desenzano mit einem Beispiel in Narbonne (S. 113).

Im Folgenden versucht die Verfasserin eine Erklärung dafür zu finden, dass die römische Wandmalerei über die vier pompejanischen Stile hinaus keine weiteren innovativen Stile hervorgebracht hat. Sie erkennt einen Bruch im Ausstattungsluxus, der mit Nero und Domitian beginnt. Orientiert an der Pracht der hellenistischen Paläste verlagere sich das Interesse der Auftraggeber von der malerischen Ausstattung auf die Verkleidung der Wände mit Marmorplatten. Diese Tendenz werde von den Kaisern im zweiten Jahrhundert fortgesetzt, wie es in der Villa Trajans in Arcinazzo Romano und der Villa Hadriana in Tivoli zu erkennen sei. Dieser Wandel in der Bedeutung der römischen Wandmalerei wirke sich, von den kaiserlichen Palästen im Zentrum ausgehend, auf die Wandmalerei-Entwicklung in ganz Italien aus.

Aus dem Rückgang der kaiserlichen Aufträge resultierte in der Folgezeit die fehlende Erneuerung der Formen, was zur Gleichförmigkeit im Formenrepertoire führte. Es seien keine neuen Motive erschaffen, sondern nur die älteren wieder aufgenommen worden (S. 116). Diese relative Kontinuität habe mindestens bis zur Mitte des dritten Jahrhunderts bestanden. Wie es sich im weiteren Verlauf des dritten Jahrhunderts verhalten habe, ließe sich aufgrund des wenigen Materials nicht beurteilen. Es stelle sich die Frage, ob dieser Prozess als allmählicher Niedergang der Malerei nach dem Ende des ersten Jahrhunderts gedeutet werden muss oder ob dahinter eine bewusste Anlehnung an die Vergangenheit stehe. Einen gewissen Niedergang sieht die Autorin vor allem in der nachlassenden Qualität der Malereien. Sie vermutet, dass die Oberschicht ihr Interesse an aufwendigen Malereien verliert und dass damit Impulse fehlen. Die Stagnation im Bildrepertoire und die Wiederverwendung älterer Dekorationssysteme und Muster hätten nach Carrive dazu geführt, dass diese im zweiten und dritten Jahrhundert in unterschiedlichen Zusammenhängen verwendet wurden und ihren Bezug zum Hauskontext und zur Wandgröße verloren hätten.

Dies ist eine bemerkenswerte Überlegung, die in der weiteren Forschung auch in den übrigen Regionen des römischen Kaiserreiches in Betracht gezogen und an dem dortigen Material überprüft werden sollte.

Im Folgenden wird von Marjorie Leperlier und Éric Bertrand ein außergewöhnlicher Befund aus Lyon (Hôtel-Dieu) vorgestellt. Die im letzten Drittel des ersten Jahrhunderts entstandene Schirmkandelaberdekoration zeichnet sich durch eine besonders reiche Ausstattung mit figürlichen Elementen aus. Im Sockel sind Blattbüschel und Reiher wiedergegeben. Auf schwarzem Untergrund sitzen in der Hauptzone rote, von weißen Bändern gerahmte Felder und mindestens ein weißes, rot gerahmtes Feld, die von kleinen Säulen gestützt und einem Gebälk abgeschlossen werden. Sowohl in der Predellazone unter den Feldern als auch auf dem Gebälk darüber sind Jagdfriese oder Eroten bei der Weinernte dargestellt. Darüber hinaus sitzen auf den Felderecken zinnoberrote volutenförmige Akrotäre, aus denen diagonal Weinranken mit Vögeln aufsteigen. Über dem weißen Feld sitzt mittig ein vegetabiler Grotteskenkopf, aus dem Ranken herauswachsen, die in stilisierte Delphine übergehen, welche an Schleifen aufgehängte Masken tragen. Über dem Grotteskenkopf befindet sich ein mit roten Voluten verzierter grüner Rahmen mit einem Vogel darin. Auf den Trennstreifen sind teilweise Schirmkandelaber, teilweise Zierständer mit sich überkreuzenden Stielen dargestellt. Bekrönt werden die Zierständer von stehenden Figuren, unter anderem einer Mänade und einer Sphinx.

Eher unspektakulär ist eine rotschwarze Felderdekoration aus der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts, die in Feurs, dem antiken Forum Segusiavorum, Rue de la Varenne, zutage trat. Sie trägt jedoch eine große Anzahl unterschiedlicher Graffiti, die teilweise aus Schreibübungen, aber auch erotischen Inschriften und Skizzen von Schiffen bestehen.

Im Jahr 2014 wurden in Lyon, Place Abbé-Larue, teilweise noch bis in mittlere Höhe der Hauptzone in situ erhaltene Wandmalereien in einem Bau beobachtet, der von außen gegen die augusteische Stadtmauer gesetzt ist und, nach der Keramik in der Abbruchschicht zu schließen, um 50–70 n. Chr. aufgegeben wurde. Es handelt es sich um die Ausmalung von zwei Räumen, die um die Mitte des ersten Jahrhunderts entstanden sein wird. Raum 1 zeigt eine rotschwarze Dekoration mit einer breiten rotgrundigen Mittelädikula, die durch vegetabile Zierständer und schwarze Kandelaberfelder gegliedert wird. Das hellblaue Mittelbild trug offenbar ein Stilleben mit Meerestieren. In dem schwarzen Sockel sind Blattbüschel und Reiher wiedergegeben. Einfacher ist Raum 2 ausgestattet, der über einem roten Sockel mit Büschen eine einfarbig schwarze Wand mit schlichten Stangenkandelabern aufweist. Weitere Wandmalereifragmente aus der Abbruchschicht zeugen von weiß gerahmten schwarzen Feldern auf schwarzem und einer Volutenranke auf ockerfarbenem Grund.

Aus einer Villa suburbana in Mey, Rue des Jardins, stammt eine weißgrundige Dekoration mit springenden Huftieren im Sockel und ädikulaartig gerahmten Feldern mit fünfzehn verschiedenen Bordüreninnenrahmen in der Hauptzone, die sich nicht genauer als ins zweite bis dritte Jahrhundert datieren lässt. Auf dem die Felder abschließenden Gebälk sind Volutenranken und aufgehängte Oscilla wiedergegeben. Zwischen den Ädikulen wechseln mit Tieren bevölkerte, um Stangen gewundene Ranken mit Ornamentbändern aus einander überschneidenden Kreisen, für die sich Parallelen in Sankt Ulrich und in Vallois finden lassen. Singulär ist hingegen eine Bordüre aus liegenden »S« im Wechsel mit Halbkreisen. Das qualitative Niveau der in der Regel sehr fein gemalten Ornamente ist unterschiedlich. Einige Details sind auch sehr grob ausgeführt. Magali Mondy und Nathalie Froeliger schließen deshalb auf verschiedene Maler, die sich von den geläufigen Vorbildern haben inspirieren lassen und diese teilweise neu interpretierten.

Von besonderer Bedeutung sind die Wandmalerei- und Stuckfunde aus den Empfangsräumen 1 und 8 mit Exedra 9 einer extra muros gelegenen Villa in Grand, Domus de la Fontainotte, die aus einer Umbau- und Erweiterungsphase um 200 n. Chr. stammen. Raum 1 trug eine farbige Stuckdekoration in Opus-sectile-Malerei mit erhabenen Spiegelquadern und Rahmen in Nachahmung von Giallo antico, Porphyrt und anderem sowie plastischen Gesimsen. Die weißgrundige Exedra 9 trug an der Rückwand eine Megalographie mit einer mythologischen Szene, die einen Mann im Hüftmantel, einen Hund, einen Eros sowie eine weibliche Figur erkennen lässt, für die Froeliger, Mondy und Morgane Thorel mehrere Deutungen diskutieren, ohne sich auf eine Lösung festzulegen. Die Anwesenheit des an der männlichen Figur hochspringenden Hundes spricht jedoch meines Erachtens am ehesten für eine Darstellung von Aktaion, der von Diana in einen Hirsch verwandelt und von den eigenen Jagdhunden zerfleischt wird. Die

Megalographie sitzt in einer ädikulaartig auf dem Sockel aufstehenden Rahmendekoration aus mehrfachen Bändern und Linien in Rot, Orange und Ocker, die mit schematischen Basen versehen ist. An den Seitenwänden gibt es an der Stelle des Bildfeldes arkadenförmige Fenster oder Nischen. Den oberen Wandabschluss bildet ein Scheingesims mit Bändern in Ägyptischblau und Ocker. Die Reste der Ausmalung von Raum 8 sind zu fragmentarisch, so dass die Autorinnen keine Gesamtrekonstruktion vorstellen. Die Dekoration ist ebenfalls weißgrundig und enthielt verschiedene Scheingesimse unter anderem mit einem Fries von jagenden Erosen darüber, außerdem aufgehängte Girlanden.

Unter den stilistischen Vergleichen für die Erosenjagd wird auch die Ausmalung des sogenannten Freskenraums von Nida-Hedderheim zitiert (S. 183), die jedoch nicht um 130 n. Chr. zu datieren ist, sondern zu diesem Zeitpunkt abgeschlagen wurde, also älter sein muss.

In dem folgenden Beitrag zu der Villa von Sankt Ulrich korrigiert und ergänzt Dominique Heckenbenner einige ältere Rekonstruktionsvorschläge und stellt Fragmente einer gelbgrundigen Dekoration mit schematischen Schirmkandelabern vor.

Einige ungewöhnliche figürliche Details enthält die von Clotilde Allonsius präsentierte rotschwarze Felderdekoration aus Reims, Boulevard de la Paix. In eines der mit Säulen gerahmten und einem Gebälk abschließenden roten Felder war im oberen Drittel ein Bildfeld eingelassen. Auf dem Gebälk sind Reste von weiteren figürlichen Darstellungen erhalten. Auf den Trennstreifen zwischen den Ädikulafeldern waren auf unterschiedlicher Höhe Figuren angeordnet. Den oberen Abschluss eines dieser Trennstreifen bildet die Darstellung einer im Profil gesehenen Frau mit Diadem und entblößter rechter Schulter, die den Zeigefinger ans Kinn hält und für die Allonsius keine Deutung hat. Über ihr hängt ein überproportional großes Trinkhorn.

Nach meiner Meinung könnte es sich hierbei um die Muse Polyhymnia handeln, die bisweilen mit einem Finger am Mund dargestellt wird (vgl. z. B. LIMC VII, 1020 Nr. 71 [Pompeji II 3 Praedia Julia Felix Raum 97]; 1044 Nr. 164 [Sarkophagfragment Vatikan, Mus. Gregoriano Profano]). Zu einer Muse würde auch das Diadem passen (vgl. LIMC VII, 1017 Nr. 18 [Mosaik in El Jem]), und die entblößte rechte Schulter wäre nicht ungewöhnlich (vgl. LIMC VII, 992 Nr. 162; 997 Nr. 210 [hellenistische Gemmen]; 1014 Nr. 3 [Mosaik aus Baccano, Rom, Mus. Naz.]).

Mindestens eine weitere weibliche Figur, von der die Stirnpartie und das Haar mit einem Blütenkranz sowie der Ansatz eines darüber aufgehängten Gegenstands erhalten sind, ist auf einem weiteren Trennstreifen zu ergänzen. Auch hier könnte eine Muse dargestellt sein.

Einzelne Fragmente scheinen darauf hinzuweisen, dass auch unten in den Trennfeldern auf dem Sockelband aufstehende Figuren dargestellt waren. Es fanden sich hingegen keine Spuren eines Kandelaberschafes.

Zu den von der Verfasserin genannten Parallelen für die säulengerahmten Felder wäre als eines der frühesten

Vergleichsbeispiele die flavische Schirmkandelaberdekoration aus Raum 1434 im Kölner Domviertel zu ergänzen, die zudem ebenfalls Figuren enthält, die an Stelle des Kandelaberschaftes eingesetzt sind (R. Thomas, Römische Wandmalerei in Köln [Mainz 1993] 183 Abb. 67, 189).

Unter den von der Autorin genannten Beispielen für am Fuß des Kandelaberfeldes stehende Figuren ist die Dekoration aus Insula 19 in Xanten (S. 205) entgegen der Meinung der Verfasserin nicht in den Anfang des zweiten Jahrhunderts zu datieren, sondern in flavische Zeit. (Siehe M. Zelle in: B. Jansen / Ch. Schreiter / M. Zelle, Die römischen Wandmalereien aus dem Stadtgebiet der Colonia Ulpia Traiana, Xantener Berichte 11, 2001, 134. Die Fragmente gelangten in den ersten Jahrzehnten des zweiten Jahrhunderts in die Erde, weshalb die Malereien der ersten Bauphase des Hauses zuzuordnen sind und deshalb im letzten Drittel des ersten Jahrhunderts entstanden sein werden.) Vollkommen unverständlich ist die Ansicht der Autorin, dass dieser Typus des Kandelabers einer Entwicklungsstufe entspricht, die in der Gallia Belgica und in Germanien in antoninischer Zeit zu beobachten sei (S. 205).

Im nächsten Bericht stellt Sabine Groetembril einen Wandmalereifund aus Tongeren in Belgien vor, der zu einer aufwendigen Domus gehört, von der Teile unter dem Musée Gallo-romain freigelegt wurden. Die Wandmalereireste stammen aus zwei Phasen des Hauses und lassen sich zwei Wänden zuordnen, die sich an den Außenseiten einer an eine Galerie anschließenden rechteckigen Exedra befanden, welche wohl überdacht war, da sich die Malereien sonst nicht so gut erhalten hätten. Während die erste Malschicht an der Seitenwand weiß und an der Rückwand rote marmorierte Felder aufwies, die zur Aufnahme der zweiten Malschicht gepickt wurden, zeigt die zweite Malschicht an der Seitenwand wie in Grand eine Megalographie des frühen dritten Jahrhunderts und in einem von einer Weinranke begrenzten Kreischnitt Dionysos auf einem Panther reitend. Für das Motiv lassen sich vor allem auf Mosaiken Parallelen finden. Da das Wandbild auf einem vorspringenden Sockel ruht, vermutet Groetembril, dass es möglicherweise kultische Bedeutung hatte.

Einen Befund aus der sogenannten Villa ›Mare aux Canards‹ in Noyon, bei der es sich um eine der größten Axialhofanlagen (›pavillons multiples alignés‹) in den westlichen Provinzen Galliens mit etwa fünfzehn Nebengebäuden handelt, nutzen Marjolaine de Muylter und Sabine Groetembril, um der Frage nach der Verbreitung von grüngrundigen Wanddekorationen nachzugehen. Die durchgehend grüngrundigen Felderlisenen-Malereien mit gelben Schirmkandelabern über einem rosafarbenen gesprenkelten Sockel stammen aus dem im Nordflügel der Pars rustica gelegenen Bau 8 und gehören zu einer späteren Erweiterung des Gebäudes. Die grüne Farbe, die hier als Seladonit bestimmt wurde, ist, wie aus der Verbreitungskarte der Autoren hervorgeht, in der großflächigen Verwendung relativ selten und kommt auch in den Vesuvstädten nur sehr ver-

einzelnt vor, was damit zusammenhängen könnte, dass die Farbe schlecht haftet und es schwierig ist, sie auf größeren Flächen aufzutragen. Bisher lässt sich keine Präferenz für eine bestimmte Zeitspanne oder eine bestimmte Gegend erkennen.

Die beiden letzten Beiträge in dieser Sektion sind Forschungsprojekten in Italien gewidmet. In dem ersten stellen Studentinnen der Universität Padua Fragmente von Wandmalereiresten aus Aquileja mit ersten Rekonstruktionsvorschlägen vor. Der zweite stammt von Dorothee Neymes, Doktorandin an den Universitäten in Aix-Marseille und Neapel, die die Ergebnisse der jüngsten Ausgrabungen in der römischen Nekropole von Cumae vorführt. Die aus dem letzten Drittel des ersten nachchristlichen Jahrhunderts stammende rotgrundige Bemalung der Sockelzone in Grab A 42 mit im Wechsel schmalen, arkadenförmig überwölbten Feldern mit fliegenden Schwänen sowie längsrechteckigen mit Blattbüscheln lässt zwar Parallelen zu einzelnen Gräbern erkennen, entspricht aber typologisch vor allem den in Wohnhäusern anzutreffenden Wanddekorationen in den Vesuvstädten und in Oberitalien.

Im nächsten Kapitel sind einzelne Beiträge zu ikonographischen Themen versammelt. Myriam Tessariol interpretiert überzeugend Fragmente einer figürlichen Szene aus dem Bereich des Auditoriums in Bordeaux als Darstellung des von Ovid überlieferten Mythos von Hero und Leander, für die sich Parallelen in Pompeji aufzeigen lassen, die in Gallien jedoch singulär ist. Baptistine Augris widmet sich noch einmal einer Rekonstruktion des Iliasfrieses in der Casa del Criptoportico in Pompeji und vergleicht die Szenen mit der literarischen Vorlage.

Éric Morvillez stellt in einer vergleichenden Studie die Gartenmalereien in den römischen Katakomben zusammen und kommt zu dem Ergebnis, dass Zäune, die an reale Grabgärten erinnern, vor allem in der Spätantike als Symbol für den Garten selbst eingesetzt wurden. Bei christlichen Gräbern sollen sie den Paradiesgarten assoziieren. Sonderformen des Gartenzaunes mit doppelten Diagonalleisten erklärt er als Nachahmungen von Metallzäunen.

In einer ausführlichen Untersuchung widmet sich Claude Vibert-Guigue den historischen Dokumentationen von Wandmalereifunden in Gallien im neunzehnten Jahrhundert.

Verblüffend ist die Präsentation einer Reihe von Fälschungen römischer Wandmalereifragmente mit dionysischen Szenen, die um 1860 entstanden sind und die teilweise heute noch im Kunsthandel in Umlauf sind. Meist verwendete der Fälscher echte einfarbig rote römische Freskostücke als Untergrund für die neuen, an antiken Vorlagen orientierten Malereien. Diese sind heute leicht an der stilistischen Handschrift des Fälschers, vor allem aber an der enkaustischen Technik der Malereien zu erkennen.

Einen vielversprechenden neuen Weg beschreitet Emanuela Murgia, die der Frage nachgeht, ob es für die Marmorimitationen gemeinsame Vorlagen für Mo-

saiken und Wandmalerei gibt und welcher Gattung die Vorreiterfunktion zukommt. Frühe Beispiele von nachgeahmtem Marmor treten bereits auf Rahmenbändern an hellenistischen Mosaiken in Kaulonia auf. Es hat den Anschein, dass die Nachahmung von Opus-sectile-Einlagen auf Mosaiken und in der Wandmalerei etwa zur gleichen Zeit in republikanischer Zeit aufkommt und später nachlässt. In derselben Epoche, in welcher in der Malerei wieder reale Opus-sectile-Einlagen auf den Wänden beliebt werden, seit der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts, kommen auf den Mosaiken erneut Nachahmungen von opus sectile vor. Die Verfasserin bemerkt bei den nachgeahmten Steinsorten vom zweiten Jahrhundert an eine klare Präferenz für numidischen Marmor und Cipollino, die häufig zusammen abgebildet werden und symbolisch für die Pars occidentalis und die Pars graeca des Römischen Reiches stehen könnten. Dabei sei zur Zeit noch nicht zu beantworten, ob die Mosaizisten und die Wandmaler die gleichen Musterbücher für die Marmornachahmung benutzten und wo diese herkamen.

Bei der erneuten Sichtung der Altfunde an Wandmalereifragmenten aus Augst konnte Yves Dubois zwei Fragmente zu einer Venatio-Szene ergänzen, die zu dem Komplex an weißgrundigen Wandmalereifragmenten gehören, die unter anderem ein Medaillon mit einer Biga zeigen. Sie stammen eventuell von derselben Wanddekoration, von der noch zwei weitere Medaillons erhalten sind, die auf der Wandmitte gesessen haben könnten, während die Venatio-Szene sich in der Oberzone rekonstruieren ließe. Zugehörig sein könnte außerdem noch ein Fragment, das einen Kopf mit dem Helm eines Wagenlenkers erkennen lässt.

Die letzte Sektion ist der Methodik, Technik und Restaurierung vorbehalten. Es wird der Versuch durchgeführt, in der überlieferten Technik eine antike Freskomalerei nachzubilden. Gefolgt von einem Beitrag mit technischen Analysen der auf Lehmputz aufgetragenen Fresken von der Fundstelle Chartres, Cinéma. Es stellte sich heraus, dass dem Lehm als Stabilisatoren Kalk, Ziegelmehl, Muscheln, Knochen und metallische Elemente zugefügt wurden, außerdem Asche und organische Bindemittel wie Gummi, Öle und pflanzliche Harze, um die Kohäsion zu sichern. Bei der aus dem dritten Jahrhundert stammenden Dekoration 33 waren die Malereien nicht in Freskotechnik ausgeführt, bei der aus der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts stammenden Dekoration 53 wurde Freskomalerei als erste Malschicht festgestellt, auf welche der Lehmputz mit der neuen Malschicht Dekor 52 aufgetragen wurde.

Es folgen eine Vorstellung der an der Universität Padua erarbeiteten Datenbank TECT zur Erschließung der Wandmalereifunde in Oberitalien sowie ein Vorschlag für ein gemeinsames Glossar in Italienisch und Französisch für die Terminologie bei der Beschreibung römischer Wanddekorationen und ihrer Motive und anschließend ein Arbeitsbericht über die Bergung und Festigung eines stark fragmentierten Wandmalereibefundes in der Schweiz, in Lyssery-Villars.

Den Abschluss bildet das Schlusswort von Yves Dubois mit einer Zusammenfassung der Ergebnisse der Tagung.

Insgesamt gesehen handelt sich bei vorliegendem Kongressbericht um einen wichtigen Beitrag zur Wandmalereiforschung in allen römischen Provinzen, der nicht nur bemerkenswerte Neufunde vorstellt, sondern auch ein Forum bietet für die Präsentation neuer impulsgebender Forschungen, wie zum Beispiel denen von Mathilde Carrive, die die bisherige Vorstellung von der Entwicklung der römischen Wandmalerei in Oberitalien in einem neuen Licht erscheinen lässt.

Köln

Renate Thomas