

der 1978 gegründeten Stadtarchäologie am Ort, ohne die das relativ umfangreiche Material wohl kaum in dieser Fülle auf uns gekommen wäre. Die präsentierten Malereien bieten einen Einblick in das Erscheinungsbild und den Romanisierungsgrad einer römischen Stadt auf rätischem Boden, der allein mit anderen Fundgruppen zum Siedlungswesen des Ortes kaum erzielbar gewesen wäre.

Rüdiger Gogräfe
Adolf-Gerhard-Str. 5

PETER J. SUTER ET AL., Meikirch. Villa romana, Gräber und Kirche. Archäologischer Dienst des Kantons Bern, 2004. 58,— €. ISBN 3-907663-02-0. 253 Seiten mit 66 Farb- und 191 Schwarz-Weiß-Abbildungen, 5 Faltplänen, 4 Tabellen und CD Rom.

Bereits 1977 traten bei einer Rettungsgrabung anlässlich einer Kirchensanierung Reste einer Villa Rustica mit Aufsehen erregenden Darstellungen von Wandmalereien in einem Kryptoporticus zutage. Recht schnell wurden die Dekorationen von Walter Drack veröffentlicht. Die ganz ungewöhnliche Ikonographie war damals noch nicht zu deuten und so war man seitdem auf ihre endgültige Veröffentlichung und Diskussion gespannt. Diese wurde nun unter Einbeziehung aller greifbaren Funde und Befunde der Villa und ihres näheren Umfeldes von der vorgeschichtlichen Epoche bis in die Neuzeit durch ein Autorenteam vorgelegt.

In der Einleitung werden nach bronzezeitlichen Einzelfunden die hallstattzeitlichen Grabhügel der Umgebung besprochen und mit weiteren Befunden die siedlungsgeschichtliche Verankerung des Villenareals dargelegt. Von der römischen Villa werden vier Phasen unterschieden: 1. ein Holzbau, 2. Steingebäude (Hallenvilla), 3. östlicher Anbau um das Jahr 200 unter der heutigen Kirche und 4. An- und Umbauten im 3. Jahrhundert n. Chr. Die Aufgabe der Villa wird in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. angenommen, wobei an eine Naturkatastrophe wie ein Erdbeben oder einen Hangrutsch als Ursache gedacht wird.

Auffallend viele Ziegel mit dem Stempel L(ucius) C(ornelius) Prisc(us) stammen aus der oberen Schuttschicht der Villa. Die Dachziegel bildeten bis zum Ende des Gebäudes ihre Bedeckung. Ihre weitere Verbreitung wie auch Funde von Fehlbränden bei Säriswil machen ihre dortige Produktion wahrscheinlich. Dieses Ergebnis wird durch die mineralogisch-petrographische und chemische Zusammensetzung der Ziegel und einer Tonprobe bestätigt. Problematisch bleibt allerdings die Datierung dieser Ziegelproduktion, die nach den wenigen greifbaren Anhaltspunkten in das frühe 2. Jahrhundert n. Chr. gesetzt wurde. Unbefriedigend erklärt ist dann nämlich der Befund, daß die Villa von Meikirch einschließlich ihrer An- und Umbauten um 200 n. Chr. vollständig mit Ziegeln dieser Produktion gedeckt gewesen sein soll: Entweder solle ein gleicher Stempel 100 Jahre in Gebrauch gewesen sein oder Teile des alten Daches der Villa seien umgedeckt worden. Angesichts dieser Schwierigkeiten sind sowohl die Datierungen vom Produktionsbeginn der Ziegel als auch die Datierung der Phase 3 der Villa mit dem Anbau des Kryptoporticus und seiner Ausmalung kritisch zu hinterfragen.

Das interessanteste an der Villa sind zweifellos die Malereien des Kryptoporticus, deren Besprechung durch M. Fuchs, S. Bujard und E. Broillet-Ramjoué folgerichtig den größten Teil

der Publikation ausmacht. Sie werden stilistisch in severische Zeit datiert und dem mag sich Rez. durchaus anschließen, obwohl er sich der Unsicherheit der Datierung solcher weißgründiger Feldermalereien in der mittleren Kaiserzeit bewußt ist. Wer den vielen ikonographischen Fragen und der Bedeutung der Malereien auf den Grund gehen will, der sollte von vornherein den französischen Originaltext mit breiterem Anmerkungs- und Abbildungsapparat auf der beigefügten CD-ROM zur Hand nehmen. Daß sich der deutsche Buchtext qualitativ vom französischen unterscheidet und durch die Kürzung von Argumentationen inhaltlich schwächer ausfällt, erscheint Rez. keine sehr glückliche Lösung auf dem Wege zur Kostenersparnis zu sein. Ein doppeltes Lesen bleibt einem u. U. nicht erspart. Konsequenter wäre die Auslagerung einiger Teile der Dokumentation gewesen, etwa der abgebildeten Vergleichsbeispiele. Nur wäre das Buch dann nicht so schön ausgefallen, wie es nun vorliegt. Die mit den Deutungen der Malereien verknüpften Fragen sind so wenig eindeutig zu lösen, daß sich die Autoren zu einem aner kennenswerten Schritt entschlossen haben, nämlich die unterschiedlichen Meinungen von Fuchs und Bujard in alternativen Hypothesen zu veröffentlichen.

Von der Ausmalung des Kryptoporticus, der auch in einer schönen räumlichen Rekonstruktion abgebildet wird, sind neun von ursprünglich zehn Sockelfeldern auf der Süd wand, unter denen wiederum fünf Reste gemalter Beischriften aufweisen, am bedeutendsten. Doch ließen sich auch die Hauptzone mit ihren Fenstereintiefungen sowie die gegenüberliegende Wand und die Schmalseiten des Raumes glaubwürdig aufgrund des erhaltenen Befundes rekonstruieren.

Die vegetabilen Elemente der Kryptoporticus-Ausmalung werden als Bezugnahme auf den Garten der Villa angesehen, doch fragt sich angesichts ihrer überaus allgemeinen Verbreitung, ob eine solche Schlußfolgerung wirklich zwingend ist. Die Girlanden rufen eher eine festliche Stimmung hervor, und ihre Darstellungen werden auf Feiern anspielen. Die „Bonsai-artigen“ Bäumchen der Zwischenfelder in der Sockelzone könnten aber mit Verweis auf die überzeugenden Parallelen der bacchischen Malereien aus Dover vielleicht doch eine weitergehende Bedeutung besessen haben. Leider findet man den Hinweis auf diese wichtige Parallele allein im französischen Text. Die auffälligen Zweige am unteren Rand der Hauptzonenfelder des Meikircher Kryptoporticus erinnern an in Portiken von Heiligtümern niedergelegte Weihegaben. Solches darzustellen, geht in der römischen Malerei auf den Zweiten Pompejanischen Stil zurück, wo es eine festliche Atmosphäre hervorrief. Interessant ist der Hinweis, daß im gallischen Bereich unterirdische Kellergewölbe bisweilen häuslichem Kult dienten. Die aus rein formal-architektonischen Ähnlichkeiten gezogene Parallele zum Säulenkeller von Haus 3 in Schwarzenacker läßt sich dahingehend präzisieren, daß nach den gefundenen Bronzestatuetten auch dort Kult betrieben wurde. Dieser fand aber wenigstens teilweise im darüber gelegenen Raum des Erdgeschosses statt, der mit einem Zyklus dionysischer Figuren ausgemalt war.

Charakteristisch für die Meikircher Malereien sind Bezüge zu lokalem, nicht genuin römischem Kultgeschehen. Hierauf deuten auch ganz eindeutig die an sich sehr schwer lesbaren Inschriften, die offenbar lokalen Sprachgebrauch mit lateinischen, griechischen und keltischen Einflüssen wiedergeben.

Die Darstellung des Pferdes und eines Vexillums in Bildfeld 5 erhält durch die Lesung der zugehörigen Inschrift als *tend (Epom)anduoduro* eine aufschlußreiche Bedeutung. Der Sinn „Markt der kleinen Pferde“ des antiken Ortsnamens von Mandeure-sur-Doubs ist zweifellos sehr erwägenswert und würde die herausgehobene Darstellung des Pferdes ohne Reiter erklären. Bezüglich des Vexillums mit einer goldenen Kaiser(?)-Büste wird von Fuchs auf eine Malerei aus Ostia verwiesen, die zeigt, daß Vexilla nicht nur im militärischen Bereich, sondern auch bei lokalen Festlichkeiten vorkamen. Das Pferd ist wohl in der Haltung eines siegreichen

Rennpferdes dargestellt, doch erscheint Bujards Ansicht sehr hypothetisch, das Vexillum als Anspielung auf die kaiserliche Virtus, die goldene Büste als Darstellung des blond gelockten Commodus und das Pferd als Hinweis auf seine Rennbesessenheit zu verstehen. Um den Kaiser lächerlich zu machen, sei der Hinweis auf die „kleinen Pferde“ von Mandeure in der Inschrift verewigt worden, die gar keine Rennpferde waren. Darstellungen von siegreichen Wagenrennern sind aber normalerweise mit Siegeskränzen ausgestattet, so daß dieser – grundsätzlich zweifellos möglichen – Deutung Bujards ganz einfach die Beweisbarkeit fehlt. Eher möchte man in der Darstellung den Hinweis auf eine örtliche Festivität erkennen.

Auch Bildfeld 7 scheint in die Sphäre der lokalen Ereignisse zu führen. Dargestellt ist wohl tatsächlich ein Gebäude auf einer Insel, dem ein Mann im Adorationsgestus gegenübersteht, und somit muß es sich wohl um ein Tempelchen handeln. Die gezielte Geländeangabe als Insel läßt den Bezug auf das Heiligtum der Engehalbinsel bei Bern verlockend erscheinen, wo der Schmiedegott Gobanos verehrt wurde, den man eher als einen Adoranten in dem dargestellten Mann erkennen könnte, weil er ein Gerät mit einem Stiel und nicht eine Opferschale hält. Die Lesung der zugehörigen Inschrift mit der Weihung eines Sevirn an Mars ist dagegen im höchsten Maße unsicher und kann kaum weiteren Schlußfolgerungen als Basis dienen. Schlußendlich möchte man bei aller Unsicherheit der Deutung auch hier von einem Bezug zu einem lokalen Kultgeschehen ausgehen.

Die anderen Bildfelder weisen auf Feste und Kultgeschehen, ohne daß man ihnen einen konkreten lokalen Bezug ablesen könnte. Die beiden Tiere auf Bildfeld 2 werden als Pferde gedeutet, sie aber als *pars-pro-toto*-Darstellung eines Pferdegespannes ohne die Abbildung des gezogenen Wagens zu verstehen, klingt nicht überzeugend. Einen Zusammenhang mit dem Zertreten von Weizengarben anzunehmen, leuchtet dagegen eher ein, zumal man so einen Zusammenhang mit einer Fruchtbarkeitssymbolik oder einem Festzyklus sehen kann.

In einem Kontext festlicher Begebenheiten fände auch die Darstellung der ityphallischen Hermen und der priapischen Figur aus Bildfeld 8 ihren Platz. Die Inschrift bezieht sich eindeutig auf diese Szene und gibt den bisweilen paarweise dargestellten Phalloi auch von dieser Seite einen Sinn. Bujard merkt an, daß die linke Figur kaum Priapus selbst sein könne, da diesem die Früchte in seinem Schoß fehlten, er keinen überdimensionierten Phallus trage und nicht auf einem Sockel stehe. Tatsächlich kann Priapus aber ohne all diese Merkmale auskommen, das gelüftete Gewand reicht zu seiner Charakterisierung aus.

Die Ziege in Bildfeld 9 weist ebenfalls in die Richtung einer Art bacchischen Festes, auch wenn die Beischrift *hoc est capratina* sich als „Dies ist eine kleine Ziege“ lesen läßt oder als Wortspiel „Dies ist eine Ziege (*capra*) im Bottich (*tina*)“. Die *capratina* waren ein Frauenfest zu Ehren der Juno am 7. Juli, bei welchem die wilde Feige (*caprificus*) eine wichtige Rolle spielte. Ihre erotische Bedeutung weist ebenfalls auf den Bereich der Fruchtbarkeit. Zwar tritt die Ziege bei diesem Fest nicht deutlich hervor, sie spielte aber bei Juno eine große Rolle. Ihr Vorkommen in der bukolischen und erotischen Bildkunst ist allgemein geläufig, und so läßt sich auch für dieses Bildfeld eine mit dem Stichwort „Fruchtbarkeit“ versehene Aussage voraussetzen.

Zwei weitere Bildfelder assoziieren zunächst das Geschehen in der Arena: Der aus einem Faß springende Löwe in Bildfeld 4 weist eine formale Nähe zu Jagddarstellungen aus der Arena auf, doch habe es inhaltlich wohl eine andere Bedeutung, weil keine weitere Andeutung des architektonischen Kontextes vorliege. Bei der hier generell sehr sparsamen Angabe einer naturräumlichen Umgebung muß dies aber nicht unbedingt befremden. Dennoch schlägt Fuchs eine chthonische Bedeutung der Szene vor. Das Faß könne dabei als kultureller Ausdruck seines gallischen Umfeldes verstanden werden, wo es zweifellos auf eine genuine handwerkliche

Tradition zurückblicken kann. Zwar läßt es sich ebenso gut in einem rein römischen Kontext verstehen, doch spricht der sonst betont einheimisch-keltische Charakter der Bildinhalte für Fuchs' Ansicht. Die von der Bewegung her symmetrische Anordnung mit dem Hund aus Bildfeld 3 erfordere auch einen inhaltlichen Bezug beider. Dieses zeigt einen Hund, der aus einem Käfig springt, wobei sein Hinterteil unsichtbar bleibt. Die Hinweise auf Hunde, die in Arenen aus ihren Käfigen entlassen werden, um am Geschehen teilzunehmen, wirken überzeugend, wohingegen ein Bezug zum chthonischen Charakter des Tieres aus der Darstellung nicht recht einsichtig wird. Als Alternative wird von Bujard angeboten, daß sich die Darstellung nur auf den Hund und seinen Sprung durch den Holzrahmen bezöge. Hierfür spräche der Verzicht auf jede weitere Kontextangabe, für die genug Platz vorhanden sei. Nach Ansicht des Rez. bleibt aber die Assoziation mit einem Geschehen in der Arena am einfachsten und dieses ließe sich wiederum am leichtesten innerhalb eines Festzyklus verstehen, zu dem selbstverständlich feierliche Vorführungen in der Arena gehörten.

Einmal mehr erweist sich, daß uns die römische Zeichensprache nach wie vor viele Rätsel aufgibt, zumal wenn diese in die gallische Vorstellungswelt führt. Diese Unsicherheit zieht natürlich Interpretationen nach sich, die einen Sinn hinter der vordergründigen Botschaft vermuten. Doch bleibt fraglich, ob diese im vorliegenden Fall intendiert war. Sicher darf man dagegen davon ausgehen, daß die soziale Stellung des Auftraggebers und Villenbesitzers so hoch war, daß er Ehrenämter in der lokalen Verwaltung innehatte. Solche standen in aller Regel mit priesterlichen Funktionen in Zusammenhang wie auch der Stiftung von Spielen etc., ja auch der von öffentlichen Gebäuden. Ehrenzeichen wie Kränze waren mit solchen Funktionen verbunden und diese stellte man im Rahmen der eigenen Repräsentation gerne zur Schau. Dies ist hier nicht der Fall. Statt dessen gelangen Elemente persönlicher religiöser Anschauung ins Bild: Solches ist zumindest bei der Hermendarstellung anzunehmen. Die hier getroffene persönliche Auswahl reflektiert öffentliche Geschehnisse, in die der Auftraggeber sicherlich verwickelt war. Somit liegt hier ein einmaliges Zeugnis privater gallorömischer Kunst vor, die auf dem Gebiet der Malerei sonst nur wenig überliefert ist. Die Auswahl der reflektierten Feste ordnet sich keinem regelmäßigen Zyklus ein, sie richtete sich, wenn überhaupt, in ihrer Anzahl nach räumlichen Gegebenheiten. Die Auswahl orientierte sich an regional wichtigen Lokalitäten, an religiösen Zeremonien und interessanten Geschehnissen in der Arena. Hier machte sich ein der gallorömischen Kultur tief verhafteter Villenbesitzer römische Ausdrucksmittel zu eigen, um seine lokale Welt zu visualisieren. Ob auf einer dahinter liegenden Ebene religiöse Botschaften transportiert werden sollten, wie Fuchs es andeutet, kann m. E. nicht bewiesen werden.

Bujards Lesung der gesamten Bilder als humoristischer Zyklus ist generell schwerer nachvollziehbar und arg hypothetisch, zumal die kommentierenden Beischriften nur teilweise gelesen werden können. Auch ist die angebliche Umkehrung von der Hauptzone als hauptsächlichem Bildträger zur Sockelzone als dem hier wichtigen Bildträger in einem subversiven Sinne in Wirklichkeit keine Umkehrung der üblichen (Herrschafts)-Verhältnisse, weil gerade in der provinzialrömischen Malerei Lisenen und Sockelfelder die wichtigsten Bildträger sind – und nicht die Hauptzonenfelder.

In einem weiteren Kapitel legen André, Fuchs und Suter die architektonische Rekonstruktion des Villengebäudes dar. Diese mußte allein aus dem Grundriß gewonnen werden, weil sich kein aussagekräftiger Verstoß erhalten hat, der Aufschluß über das Aussehen der aufgehenden Architektur geben könnte. Die zentrale Halle des ersten Steinbaues wird bei einem Grundmaß von 14,5 × 13,5 mit 12 m Höhe rekonstruiert. Die Autoren vermuten eine Kassettendecke, was dem Innenraum ein typisch „römisches“ Aussehen gäbe. Angesichts der durchaus beschei-

denen Architektur vom ersten Steinbau um 100 n. Chr. könnte man sich auch einfache Balkenunterzüge vorstellen. Mit ca. 16 m Gesamthöhe erscheint der Bau recht hoch, vergleicht man ihn mit zahlreichen älteren Rekonstruktionen römischer Villen. Doch stimmt dies mit Forschungen der letzten Jahre überein, wonach in der hiesigen römischen Villenarchitektur mit erheblichen Dimensionen zu rechnen ist (C. S. SOMMER, Hoch und immer höher – Zur dritten Dimension römischer Gebäude in Obergermanien. In: R. Gogräfe / K. Kell [Hrsg.], Haus und Siedlung in den römischen Nordwestprovinzen – Grabungsbefund, Architektur und Ausstattung. Internationales Symposium Homburg 2000 [Homburg 2002] 47–61).

Vieles, was die Autoren bearbeitet und umsichtig ausgewertet haben, wurde vom Rez. aus Platzgründen nicht angesprochen. Die Qualität der Dokumentation und wissenschaftlichen Arbeit verdienen uneingeschränktes Lob. Es war wichtig, die kulturgeschichtlich einmaligen Malereien vorzulegen, ohne ein fertiges Konzept ihrer Deutung zu besitzen. An diesen Fragen kann sich nun die internationale Forschung beteiligen.

Rüdiger Gogräfe

PETER HAUPT, Römische Münzhorte des 3. Jhs. in Gallien und den germanischen Provinzen. Eine Studie zu archäologischen Aspekten der Entstehung, Verbergung und Auffindung von Münzhorten. Provinzialrömische Studien Bd. 1. Verlag Bernhard Albert Greiner, Grunbach 2001. 42, – €. ISBN 3-935383-07-X. ISSN 1617-934X. 305 Seiten mit 65 Karten, 8 Diagrammen und 11 Tabellen.

Ziel der Mainzer Dissertation ist „das Herausarbeiten archäologischer Aspekte von Hortbildung, Hortverbergung, Hortbelassung und Hortauffindung“ (S. 10), es geht um „eine Typologie von Verbergungscharakteristika und Hortzusammensetzungen“ (S. 10). Die Grundlage dafür bilden 1724 in einer Datenbank erschlossene Horte, deren Schlussmünzen in den Zeitraum zwischen 180 und 284 n. Chr. datieren. Die Datenbank liegt nicht in gedruckter Form vor, sondern kann entweder beim Autor des Buches als CD-ROM bezogen oder vom Server der Universität Mainz heruntergeladen werden. Die neue, gegenüber der Angabe S. 305 geänderte Internet-Anschrift lautet: <http://www.archaeologie.geschichte.uni-mainz.de>. Dort ist die Datei unter „Download“ und schließlich „MAO“ zu finden. Seit dem 14. Januar 2004 liegt sie dort in einer fünften, nun 1776 Horte umfassenden Version vor.

Die Erwartungen, die der Nutzer an eine Datenbank von Münzhorten stellt, sind groß, handelt es sich doch bei ihnen um eine historische Quelle, die für die Rekonstruktion der Geschichte des 3. Jahrhunderts n. Chr. eine erhebliche Rolle spielt. Der Aussagewert sehr vieler Horte wird freilich durch Unklarheiten im Bezug auf die Fundumstände und die unvollständige Überlieferung stark eingeschränkt. Grund genug also, immer wieder von neuem die Quellenkritik ins Zentrum zu rücken. Haupt versucht, dieser Problematik Rechnung zu tra-