Zeitschrift: Jahresberichte aus Augst und Kaiseraugst

Herausgeber: Augusta Raurica

Band: 40 (2019)

Artikel: Die Wandmalereien in der Insula 8 : eine Neuuntersuchung der Funde von 1919

Autor: Dubois, Yves / Vaucher, Cindy

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-864790

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die Wandmalereien in der Insula 8: Eine Neuuntersuchung der Funde von 1919

Yves Dubois und Cindy Vaucher[1]

Zusammenfassung

Im Jahre 1950 publizierte Walter Drack im Rahmen seines wegbereitenden Buchs über die römische Wandmalerei in der Schweiz unter anderem Wandmalereien, die 1919 bei den Ausgrabungen in Insula 8 auf Kastelen gefunden wurden. Bis heute wurden sie keiner umfassenden Analyse unterzogen. Die vorliegende Neuuntersuchung basiert auf dem gegenwärtigen Forschungsstand und verdeutlicht insbesondere den Zusammenhang der verschiedenen Dekorationen als schlüssiges ikonografisches Programm innerhalb einer architektonischen Einheit, einem hypokaustierten Zimmer mit Nebenraum. Im Weiteren werden in situ *gefundene Wandmalereien behandelt, die z. T. bislang unpubliziert geblieben sind, wie die sogenannte Puttenwand, das Biga-Medaillon und dazugehörige* venatio*-Elemente oder auch Friese mit Tänzerinnen, die eigentlich gar keine sind, sowie eine Reihe von Fragmenten, die bemalte oder stuckierte Gewölbe belegen. Schliesslich kann anhand von vergoldeten Stuckfragmenten auf einen luxuriösen urbanen Wohnsitz geschlossen werden.*

Schlüsselwörter

Aedicula, Augst BL, Augusta Raurica, Bankett, Bär, Biga, Cubiculum, Eroten, Fries, Gewölbe, Hypokaust, Ikonografie, Insula 8, Mänade, Mosaik, Panther, Pentheus, Pilaster, Pinax, podium, *ikonografisches Programm, Quadriga, Spiele, vergoldeter Stuck, Trinkhorn,* venatio, venator, *Wagenlenker, Wagenrennen, Wandmalerei.*

Inhalt

Einleitung 266

Fundort und Befund 266

Die *in situ* gefundenen Wandmalereien in Raum B 269
- Rekonstruktion der Wände A und B in Raum B 269

«Die schönsten Wandmalereien von Augst»: Die sogenannte Puttenwand in Raum A 271
- Eine neue Rekonstruktion der sogenannten Puttenwand 273
- Symmetrie pro Wand, nicht pro Feld: Rekonstruktionsvorschlag mit Grössenangaben 278
- Szenen auf weissem Grund: Stilistik und Ikonografie 280

«Tänzerinnen»? Nein, Mänaden: Die figürlichen Friese 282
- Zuordnungsvorschläge 285

Ludi circenses: Pinakes und Medaillons 286
- Ein Novum aus Insula 8: *venatio* 288

Gemeinsame technische Charakteristik 294

Weitere Wanddekorationen 294

Die Deckendekorationen 296
- Erste Gruppe von Deckenfragmenten 296
  - Eine Bankettszene 298
- Zweite Gruppe von Deckenfragmenten 299
  - Vergoldeter Stuck und pflanzliche Üppigkeit an der Decke von Raum A 299

Synthese und Rekonstruktionsvorschlag des Dekorationssystems der Wände in den Räumen A und B 304

Annexe: Dorure à la feuille et pigments colorés des stucs – analyses physico-chimiques 311
- Les pigments 311
- La dorure 311
- Le liant organique 311
- Résultats et pistes 312

Literatur 315

Konkordanz 317

Abbildungsnachweis 317

1 Dieser Artikel ist Teil der Zusammenarbeit zwischen Augusta Raurica und dem Institut d'archéologie et des sciences de l'Antiquité der Universität Lausanne im Rahmen der praktischen Wandmalereikurse unter der Leitung von Michel Fuchs und Yves Dubois. Ein Teil der Wandmalereien der Insula 8 wurde von Cindy Vaucher und Magali Hilfiker im Jahr 2014 untersucht. Die Ergebnisse wurden Jahr für Jahr am Kolloquium der AFPMA vorgestellt (Dubois 2016b; Dubois/Vaucher 2017; Dubois/Vaucher 2018).
Yves Dubois, Lehrbeauftragter am Institut d'archéologie et des sciences de l'Antiquité der Universität Lausanne, Anthropole, Büro 1025.1, 1015 Lausanne, yves.dubois@unil.ch; Cindy Vaucher, cin.vaucher@gmail.com.

Einleitung

Bei Ausgrabungen auf dem Kastelenplateau, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Kiesgrube genutzt wurde, kamen 1919 in der Verfüllung eines hypokaustierten Raums mehrere Ensembles fragmentierter Wandmalerei auf weissem Grund zutage. Der hypokaustierte Raum gehörte zu einem Gebäudekomplex, der einen Grossteil der Insula 8 belegte.

Diese Ensembles, deren bedeutendste figürliche Elemente ein Medaillon mit Biga und ein Erotenfries von bemerkenswerter Qualität sind, wurden 1950 in Form von kommentierten Notizen und Schwarz-Weiss-Fotos in der Monografie von Walter Drack über die römische Malerei in der Schweiz publiziert. Der Massstab der Fotografien war bei einigen Motiven zu klein, um eine angemessene Rezeption durch die Forschung zu bewirken[2]. Andere an diesem Fundort *in situ* gefundene Malereien, die zwei Wände eines dem «Zimmer mit Wandmalereien» benachbarten Raumes schmückten, wurden bisher nicht publiziert. Der vorliegende Artikel analysiert diese Malereien und ihren Kontext gemäss heutigen Forschungsstandards.

Abb. 1: Übersichtsplan von Augusta Raurica (Augst BL und Kaiseraugst AG) mit der Lage der Grabung 1918–1919.051 innerhalb des antiken Siedlungsperimeters. M. 1:23 000.

Fundort und Befund

Die Insula 8 befindet sich am nordöstlichen Ende des Kastelenplateaus (Abb. 1). Sie wurde im Winter 1918/1919 von Karl Stehlin während des schnellen Vorstosses des Kiesabbaus freigelegt (Abb. 2). Weitere Ausgrabungen wurden 1920 durchgeführt und förderten Mosaiken zutage (siehe unten). Auch wenn die Insula aufgrund der Aktivitäten des Kieswerks Frey so grösstenteils erforscht werden konnte, waren die Untersuchungen – im Vergleich zu heutigen Standards – doch sehr oberflächlich und wurden nur summarisch dokumentiert. Die Dokumentation besteht aus den Notizen, Skizzen und Fotos von Karl Stehlin[3], die auch Pläne und Zeichnungen des Architekten Isidoro Pellegrini enthalten (vgl. Abb. 4).

Der nördliche Teil der Insula, in dem die Ausgrabungen von 1918 bis 1920 stattfanden, wird von einem grossen rechteckigen Gebäude eingenommen, das im Nordosten und im Südosten von starken Stützmauern mit Strebepfeilern am Hang begrenzt wird (Abb. 3). Der innere Aufbau ist sehr dicht und komplex; er lässt auf ein luxuriöses Wohnhaus mit zahlreichen Umbauphasen schliessen. Im Zuge einer dieser Umbauten wurde der nordwestliche Teil der Interruptusstrasse überbaut und das Gebäude bis in die Insula 7 ausgedehnt.

Im zentralen Bereich von Insula 8 lassen sich verschiedene Räume eines Gebäudes fassen, die mindestens vier Bauzustände umfassen. Im Nordosten wird das Gebäude durch eine «Untere Terrasse» und im Südosten durch eine Kryptoportikus mit Nischen für Statuen begrenzt. Diese ist mit dem restlichen Gebäudekomplex über das Treppenhaus an deren Südwestende verbunden. An die Kryptoportikus schliesst im südwestlichen Teil des Gebäudes ein Hof mit Peristyl an, dessen Südostteil über der Kryptoportikus liegt und um den sich der Hauptteil des Wohnkomplexes gruppiert. Ein weiterer Hof im Nordosten bildet eine «Obere Terrasse». Der Hauptzugang zum Gebäude dürfte sich im Nordwesten an der Kastelenstrasse befunden haben. Zwischen den beiden Höfen befinden sich verschiedene Wohnräume, die den jüngsten Phasen des Gebäudes zuzuweisen sind. In zwei Räumen mit Hypokaust fanden sich die Überreste zweier Mosaiken (Mosaik I, II; vgl. Abb. 3)[4]: Während Mosaik II offenbar *in situ* gefunden wurde, sind die Fundumstände von Mosaik I aus dem anderen Raum unbekannt. Im südwestlichen Raum mit Mosaik I stiess K. Stehlin auf zahlreiche Fragmente von bemaltem, sowohl monochrom als auch mit Bändern verziertem Putz, die heute nicht mehr erhalten sind[5].

Im weiter nordwestlich liegenden, ebenfalls hypokaustierten Raum A, fanden sich jene Wandmalereien, die im Folgenden näher vorgestellt werden sollen (Abb. 4–6): Dem 2,60 m × 2,70 m grossen Raum A ist im Südwesten ein kleinerer Raum B von etwa 2,40 m × 1,80 m mit Mörtelboden an-

2 Drack 1950, 44–49 Nr. 7 Taf. 24–29; Drack 1986, 39; Fuchs 1989, 7 f. Abb. 2a–c.
3 Stehlin Akten H7 4c.
4 Die beiden Mosaiken wurden von Debora Schmid publiziert: Schmid 1993, 56–58.
5 Stehlin Akten H7 4c, 201.

Abb. 2: Augst BL, Insula 8 (Grabung 1918–1919.051). Blick in das Cubiculum mit Raum B im Vordergrund und dem hypokaustierten Raum A im Hintergrund. Gut erkennbar sind die Reste der Tubuli an der Nordwestwand und der bereits weit fortgeschrittene Kiesabbau. Blick von Westen.

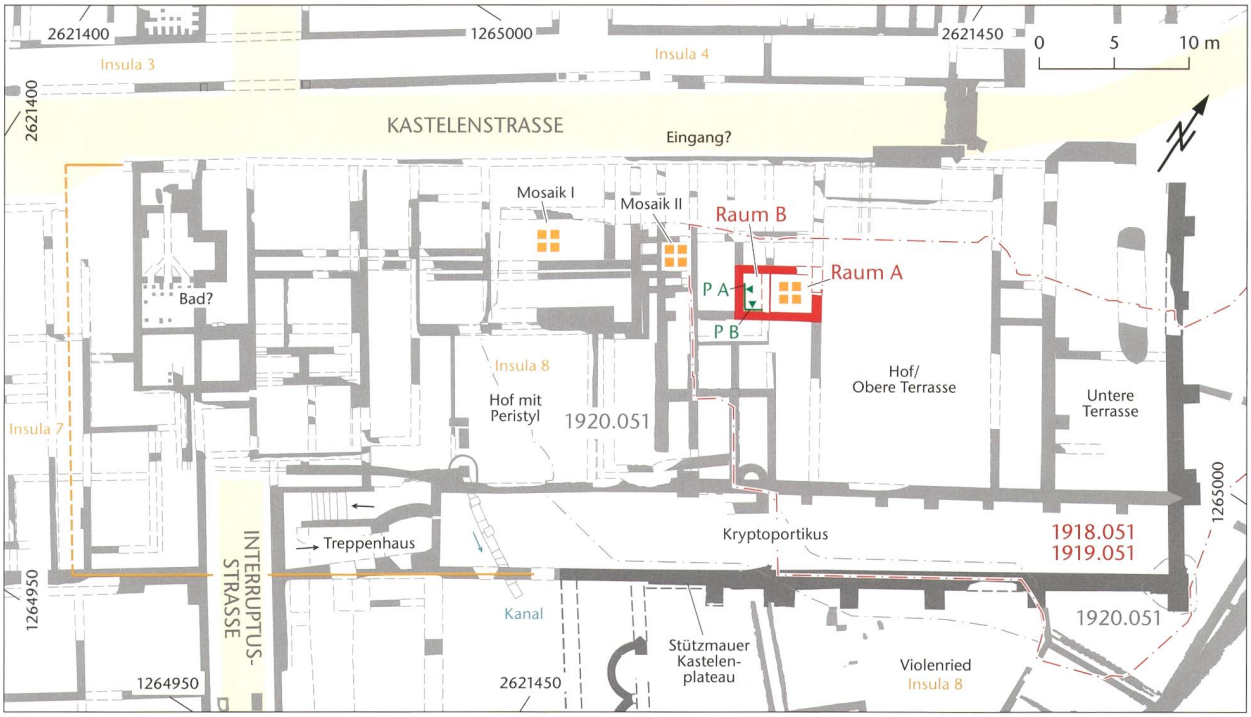


Abb. 3: Augst BL, Insula 8 (Grabung 1918–1919.051). Gesamtplan der Grabungen mit allen bekannten Strukturen. Im Südosten ist die Grenze des Kiesabbaus der 1910er- bis 1930er-Jahre erkennbar. M. 1:500.

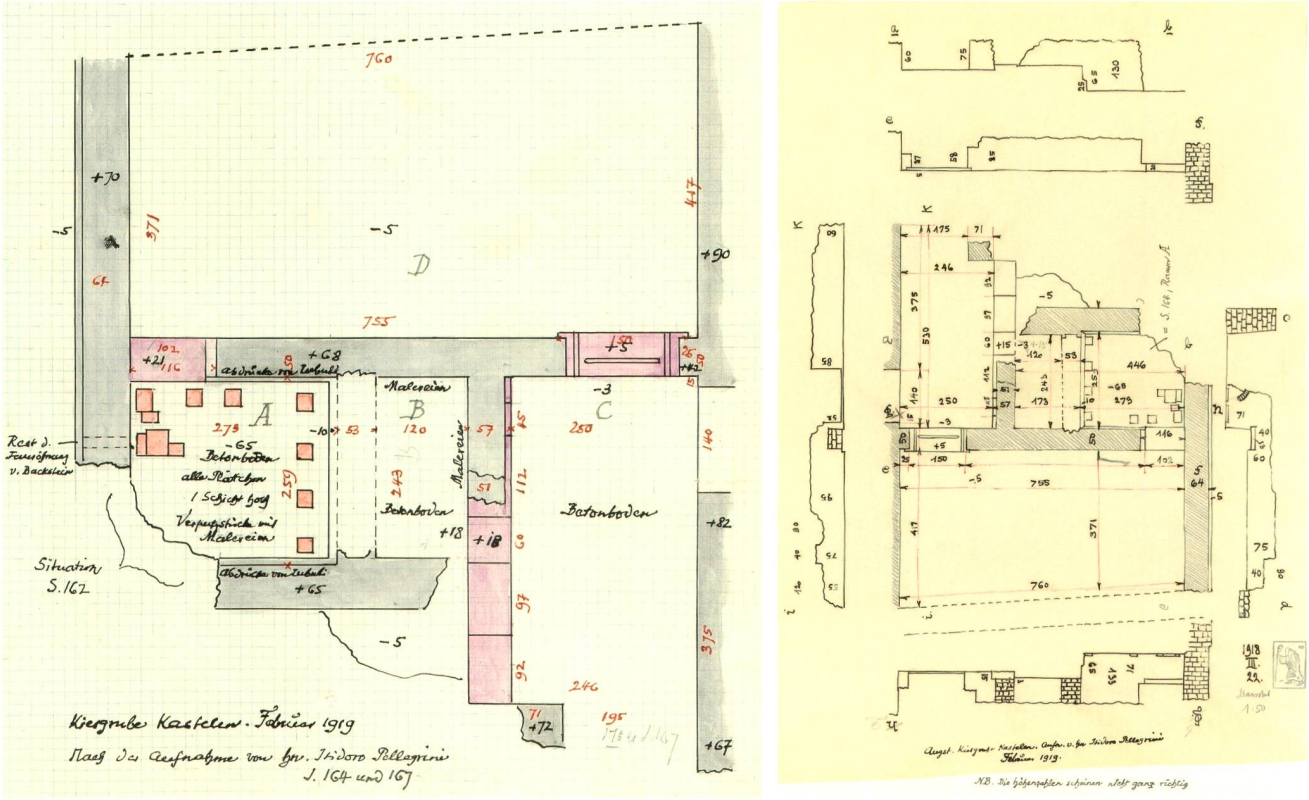


Abb. 4: Augst BL, Insula 8 (Grabung 1918–1919.051). Grundrisszeichnungen der Räume A–D von Isidoro Pellegrini mit Ergänzungen von Karl Stehlin. Links: Norden ist unten links, M. 1:100. Rechts: Norden ist oben rechts, M. 1:200.

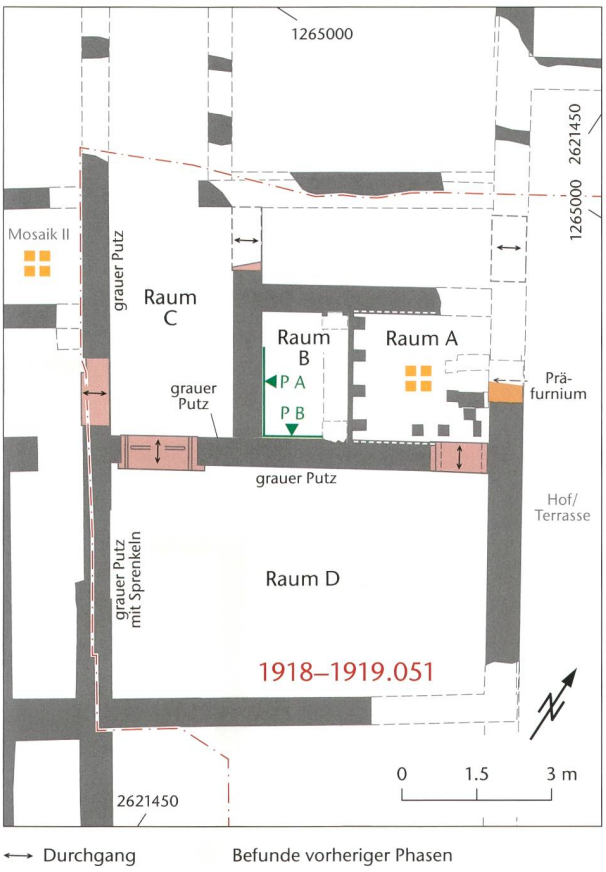


Abb. 5: Augst BL, Insula 8 (Grabung 1918–1919.051). Ausschnitt aus dem Gesamtplan mit der Situation der Räume A–D im jüngsten Bauzustand. M. 1:150.

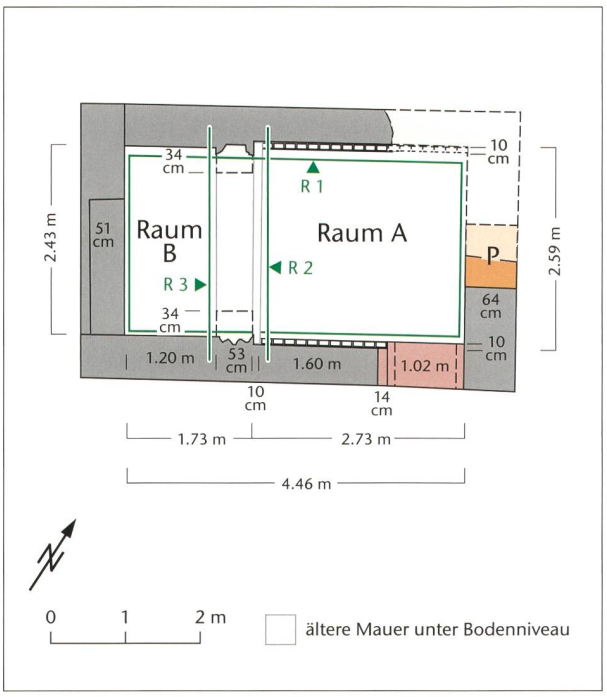


Abb. 6: Augst BL, Insula 8 (Grabung 1918–1919.051). Detail der Räume A und B mit den genauen Massen. R1–R3 = Rekonstruktionen 1–3, siehe Abb. 62. M. 1:100.

gegliedert. Eine nicht mehr erhaltene Unterteilung von etwa 50 cm Breite trennte die beiden Räume. Die beiden Räume sind im Nordwesten von einem schmalen Raum, im Südwesten (Raum C) und im Südosten (Raum D) von grösseren Räumen umgeben, in denen ebenfalls Wandverputz mit Mörtel aus grauem Sand von 2,0–3,5 cm Dicke gefunden wurde. Die aus Raum D stammenden Fragmente waren mit weissen und schwarzen Sprenkeln auf hautfarbenem Grund verziert. Der Zugang zu Raum A erfolgte über diesen südöstlichen Raum D.

Im Hypokaustbereich von Raum A waren noch Tubuli im Verband mit hydraulischem Mörtel erhalten, der die nordwestliche und die südöstliche Wand bedeckte. An der südwestlichen und der südöstlichen Wand von Raum B waren Malereien erhalten, die von K. Stehlin als «primitiv» bezeichnet wurden. Sowohl der Wandverputz als auch der Sandmörtel wiesen eine Dicke von 5 cm auf und unterschieden sich somit von jenen der angrenzenden Räume.

Die *in situ* gefundenen Wandmalereien in Raum B

Das einzige erhaltene Dokument zu den Wandmalereien in Raum B ist eine Skizze vom 30. März 1919, auf der die Informationen zusammengetragen wurden, die Isidoro Pellegrini im Feld gesammelt hatte (Abb. 7).

An zwei benachbarten Wänden ist die Wandmalerei *in situ* erhalten. Die erhaltene Dekoration stammt je vom unteren Wandbereich. Die in ihrer Breite vollständig erhaltene Wand B misst 1,20 m und die teilweise zerstörte Malerei der Wand A ist auf einer Breite von 1,60 m erhalten. Dargestellt sind schwarze und rote Bänder von 1 und 2 cm Breite auf weissem Grund. Laut K. Stehlin bilden sie verschachtelte Rahmen, die von Pilastern (= quadratische Stützen anstelle von Säulen) getrennt werden. Die teilweise zerstörte Dekoration sowie die winterlichen Bedingungen der Ausgrabung erschwerten sicherlich die Anfertigung der Zeichnung. So weicht das Bänderspiel der Wand B auf der Zeichnung von jenem der Wand A ab, was vielleicht sogar den Tatsachen entsprochen haben könnte. Hingegen ist die Lesung des oberen Abschlusses des Halbpilasters am südöstlichen Ende von Wand A als geschlossenes Dreieck zweifelsohne falsch. Das obere Ende des roten schrägen Bandes müsste wohl mit dem roten horizontalen Band über dem Rahmen rechts davon verbunden werden; dadurch würde ein leicht perspektivischer Effekt erreicht, der sicherlich beabsichtigt war. Des Weiteren sind wohl nicht Pilaster, sondern vorspringende Podeste dargestellt. Ihre verdoppelten Rahmen schematisieren die hervorgehobenen Felder der Verkleidung eines *podium* in leichter Perspektive.

Diese Korrekturen führen zu einheitlichen Proportionen der Dekoration in dieser unteren Zone. Zudem stimmen die auf der Zeichnung festgehaltenen Masse alle mit Vielfachen des römischen Fusses (*pes monetalis* [pm] = 29,6 cm) überein: Das Register, die horizontale Gliederung der Wand in formal eigenständige Zonen, ist 51 cm hoch, was 1¾ pm entspricht, die Podeste sind 34 cm (= 1⅙ pm) bzw. 37 cm (= 1¼ pm) und die Verkleidungsfelder 72 cm (= 2,5 pm) breit, was einem *gradus* (74,4 cm) entspricht. Die übrigen Masse sind ebenfalls geläufig und können problemlos als Teiler des römischen Fusses erkannt werden. Die 70 cm hoch erhaltene Wand zeigt kein einziges Motiv, obwohl der weisse Hintergrund oberhalb des *podium* 19 cm hoch erhalten ist.

Rekonstruktion der Wände A und B in Raum B

Der zerstörte Teil von Wand A kann aufgrund der Seitenverhältnisse des Raums von 1:2 (1,20 m × 2,40 m) vollständig rekonstruiert werden (Abb. 8): Über dem *podium,* dessen Verkleidung von Podesten eingerahmt wird, zieren zwei Felder die mittlere Zone von Wand A, während es auf Wand B ein einziges ist.

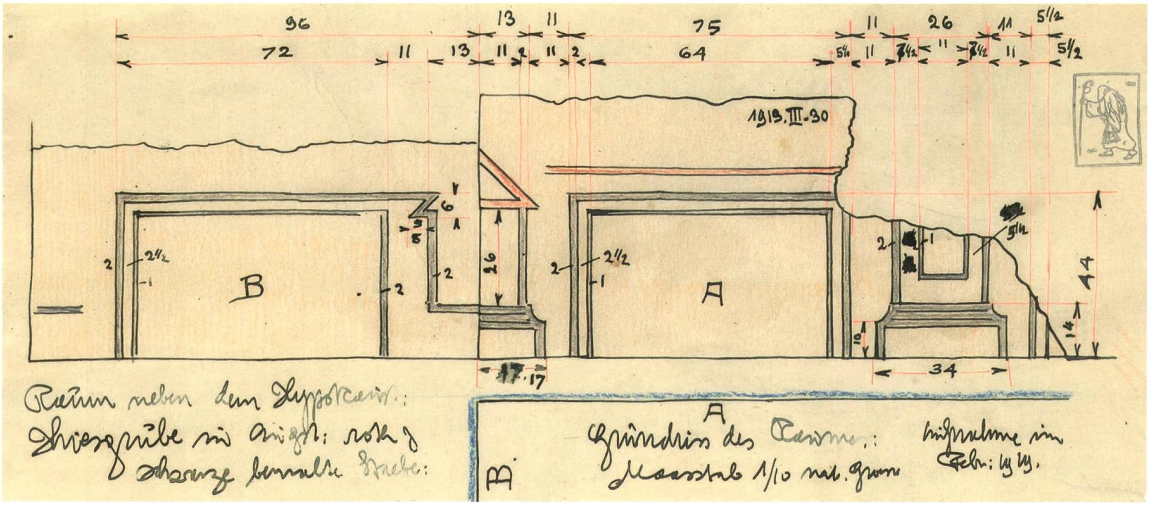


Abb. 7: Augst BL, Insula 8 (Grabung 1918–1919.051). Zeichnung von Isidoro Pellegrini vom 30. März 1919 der Wände A und B in Raum B. M. 1:20.

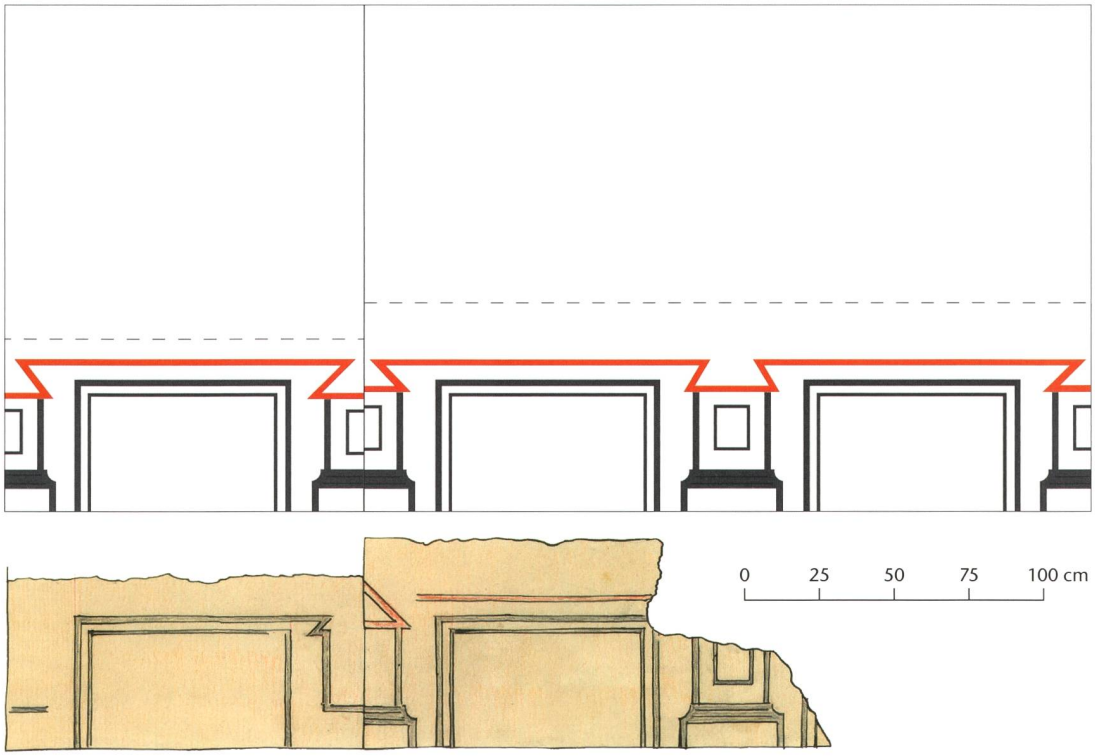


Abb. 8: Augst BL, Insula 8 (Grabung 1918–1919.051). Rekonstruktionsvorschlag der Wanddekoration der Wände A und B in Raum B. M. 1:25.

Abb. 9: Pergamon (TR), Haus des Attalos, Raum 36. Wanddekoration mit Krateren auf dem podium.

Dieser Rekonstruktionsvorschlag wirkt sehr schematisch, was möglicherweise der Vereinfachung der Motive auf der Ausgrabungsskizze geschuldet ist.

Zum *podium*-Motiv mit vorstehenden Podesten findet sich in den Provinzen keine direkte Parallele, vielleicht, weil diese mit realistischeren Trompe-l'oeil-Effekten (illusionistische Malerei) erheblich aufwendiger gestaltet sind. Vergleiche verweisen ausnahmslos ins erste Drittel des 2. Jahrhunderts oder etwas später. Ab dieser Zeit häuft sich das Motiv der vorspringenden Sockel sowohl in Rom als auch in den umliegenden Gebieten, was als Wiederaufleben des Zweiten Stils bezeichnet wird[6]. Die Beispiele aus den Provinzen integrieren jedoch bereits im 1. Jahrhundert ein *podium,* das allerdings am Übergang zur mittleren Zone nur einen Tafeleffekt ohne Perspektive erzeugt und keine Säulen trägt. Als frühes Beispiel kann eine Dekoration im Wohnkomplex der rue Paul Deviolaine von Soissons (F) angeführt werden[7]. Zwei schmale Podeste, die jeweils einen Kelch tragen, strukturieren hier den unteren Teil der Dekoration. Das *podium* eines bemalten Zimmers im Haus des Attalos in Pergamon (TR), dessen Datierung trotz jüngster Untersuchungen unbekannt bleibt, trägt ebenfalls Kratere und hat nichts mit der Dekoration darüber zu tun (Abb. 9)[8]. In einer

6 Zu den Beispielen dieser Entwicklung zählen die Malereien aus dem Haus unter der Villa Negroni (Mielsch 2001, 95), unter den Caracallathermen (Mielsch 2001, 156), an der Via Merulana (Mielsch 2001, 102) und bei der Piazza Sonnino (Mielsch 2001, 107 f.) in Rom (I) oder auch spätere in Ostia Antica (I), wie z. B. die Malereien in der Casa del Soffito Dipinto (Mielsch 2001, 102; 104; Fuchs 2004, 222).

7 Dekoration C in Raum XIII: Defente 1991, 245 f. Abb. 8a; 9; Barbet 2008, 161 Abb. 241 mit einer leicht anderen Interpretation.

8 Raum 36: Vgl. zuletzt Schwarzer 2014, 169; 174 Taf. LIX–LX Abb. 2–4, der es dem 2. Stil zuschreibt und es somit im oberen Teil der chronologischen Spanne einordnet.

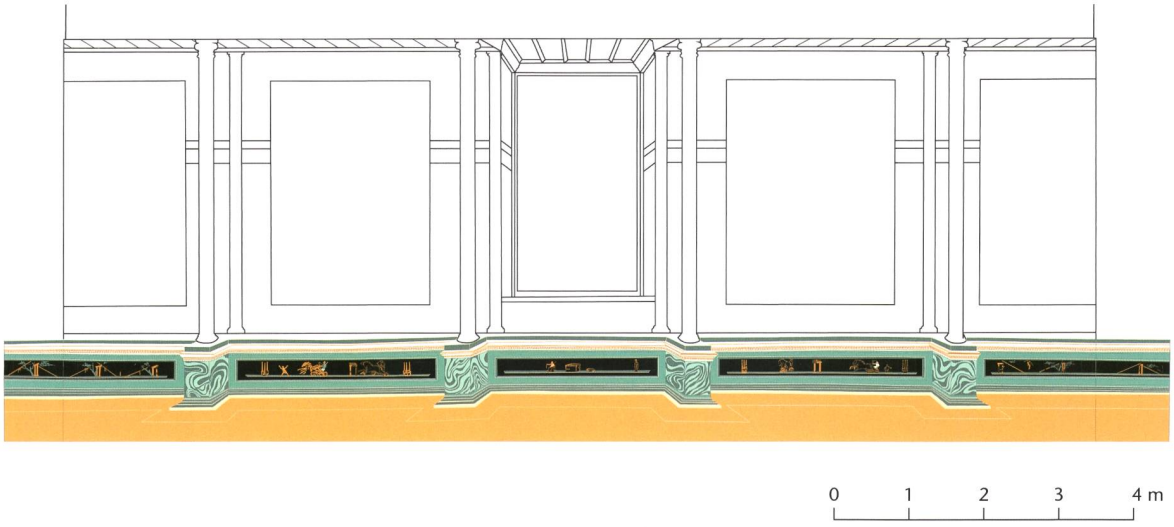


Abb. 10: Pully VD, römische Villa, Raum F. Rekonstruktion des in situ *nachgewiesenen* podium *und Ergänzung der nicht erhaltenen oberen Wandzone. M. 1:100.*

ähnlichen dekorativen Zusammensetzung zeigt das *podium* der Villa von Pully VD gar nichts auf den Podesten, da die Dekoration auf die Szenen dazwischen fokussiert ist (Abb. 10)[9]. Erwähnt werden soll auch die Ausführung der Pilaster in Raum 1 von Haus 1 der Karthause in Aix-en-Provence (F)[10], deren Basen an die mittlere auf Wand A in Karl Stehlins Skizze erinnern. Die Dekoration von Aix-en-Provence wird ins 2. Jahrhundert datiert, so wie auch jene am boulevard Vaulabelle in Auxerre (F), die wie jene in Pully eingeschobene figürliche Szenen zeigt[11]. Diese Datierung würde dem schematischen und linearen Charakter unseres *podium* entsprechen, der sich in dieser Zeit entwickelt. Die *in situ* gefundene Dekoration der Kryptoportikus in der Villa von Bad Kreuznach (D) zeigt vielleicht die gleiche Ausführung der scheinbar perspektivlosen Podeste, die sich mit Fensteröffnungen abwechseln[12]. Unserer Dekoration am nächsten dürfte aber das *podium* im Haus des Attalos kommen: Der Hintergrund ist ebenfalls weiss und die Felder werden nur durch einfache Rahmen dargestellt. Die Zierleisten und die perspektivische Wiedergabe der Podeste hingegen sind weiterentwickelt und in ihrer Ausführung näher am Beispiel aus Pully.

Auch wenn von der Wanddekoration oberhalb der Sockelzone in Raum B nichts erhalten ist, so kann dennoch davon ausgegangen werden, dass einige der Fragmente, die sich in der Verfüllung des Hypokausts im angrenzenden Raum A gefunden haben, dazu gehören könnten.

«Die schönsten Wandmalereien von Augst»: Die sogenannte Puttenwand in Raum A (Kat. 1–39)

Die sogenannte Puttenwand wurde von Walter Drack als «die schönsten Wandmalereien von Augst» bezeichnet und stammt aus der Verfüllung des Hypokausts in Raum A. Im Gegensatz zum restlichen dort gefundenen Material kann es nicht eindeutig diesem Raum zugeschrieben werden. Mehrere Indizien weisen jedoch darauf hin und wir schlagen deshalb vor, diese Dekoration in Raum A zu verorten.

Der Wandputz (*tectorium*) von etwa 10 cm Dicke besteht aus fünf verschiedenen Mörteln aus Sand und Kalk, die zum Teil mit Kieseln oder feinem Ziegelmehl gemischt sind und in fünf bis sieben Schichten aufgetragen wurden[13]. Die Befestigungsschicht zum Mauerwerk ist gemischt: Auf einer 20–30 cm breiten Zone am Rand der Wand besteht sie aus einem mit Ziegelmehl versetzten Mörtel. Anschliessend geht sie in einen sandigen Mörtel mit undeutlichen Abdrücken von Backsteinen über. Dieser hydraulische Mörtel könnte der gleiche sein, der für die Befestigung der Tubuli an der nordwestlichen und der südöstlichen Wand benutzt wurde, und wäre als Übergang auf die Randzone der südwestlichen Wand verteilt worden, um eine bessere Isolierung des Raums sowie einen Zusammenhalt der verschiedenen Mörtel zu erreichen.

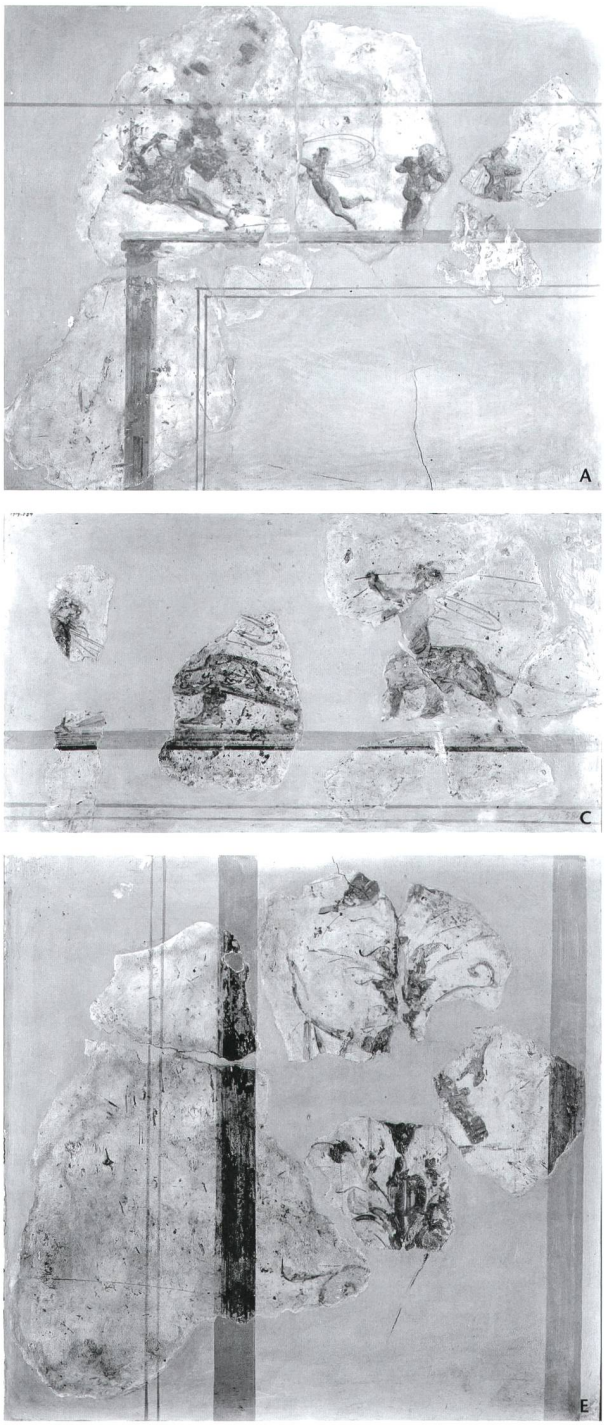
9 Drack 1986, 20 Taf. 5; Fuchs 1989, 98–100 Abb. 27; Broillet-Ramjoué 2013, 147–156. In der Villa von Buchs ZH sind in einem Empfangsraum grosse Sockel in perspektivischer Sicht auf verzierten Basen erhalten, die zwischen 120 und 140 n. Chr. datiert werden und jenen von Pully ziemlich ähnlich sind (Fuchs 2004, 173 Abb. 221; 222). Es scheint sich hier nicht nur um ein *podium,* sondern um Blendpfeiler zu handeln, die sich bis zum oberen Ende der Wand hochzogen wie jene in Aix-en-Provence (F; vgl. Anm. 10).

10 Carrion-Masgrau 1995, 79 Abb. 2; Barbet 2008, 193 Abb. 286.

11 Allag/Nunes Pedroso 2003; Barbet 2008, 212 f.; 215 Abb. 321–325.

12 Gogräfe 1999, 52 Abb. 20.

13 Die verschiedenen Mörtel enthalten einen hohen Anteil Kalk und Kiesel von zunehmender Grösse (0,5–1,2 cm) ab dem dritten aufgetragenen Mörtel, sowie Ziegelmehl oder kleine Fragmente von Ziegeln.



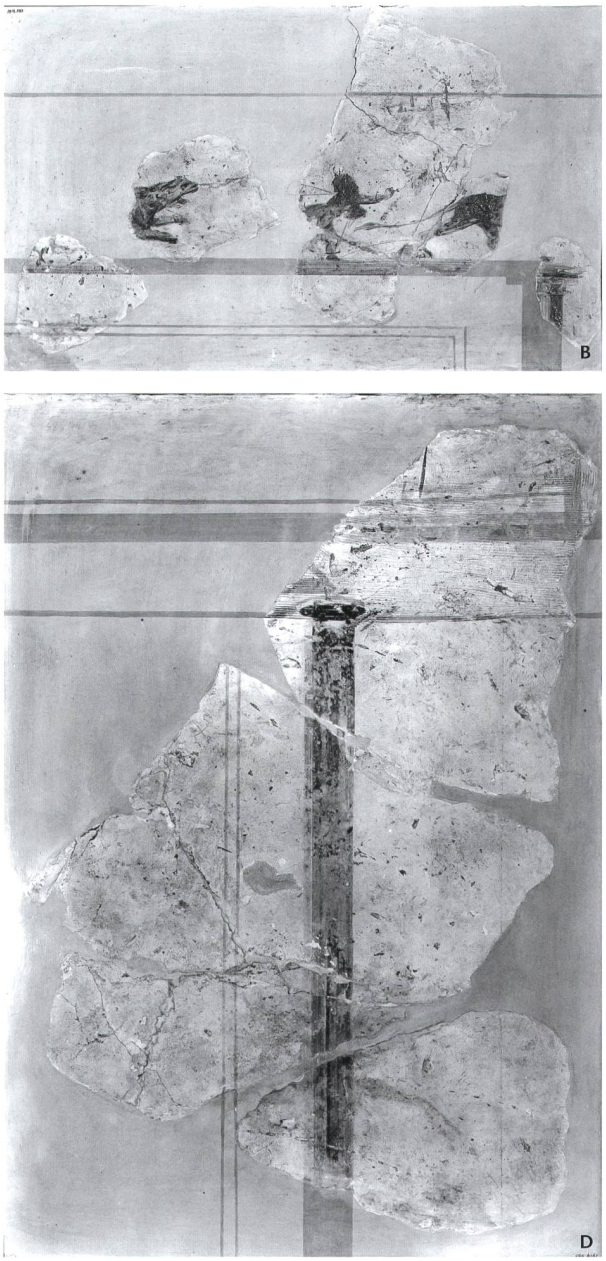


Abb. 11: Augst BL, Insula 8 (Grabung 1918–1919.051). Die in den Jahren 1920–1921 in Gips vergossenen Wandmalereifragmente der sogenannten Puttenwand, wie sie 1950 von Walter Drack publiziert wurden.

Nach ihrer Entdeckung wurden die Malereien 1920 und 1921 vom Historischen Museum Basel zusammen mit den restlichen Dekorationen aus diesen Grabungen restauriert. Die grössten Fragmente wurden in Gips eingefasst (Abb. 11) sowie Motive aus scheinbar zusammenhängenden Szenen zusammengeführt, wie die Verfolgung der Panther und Eroten (Abb. 11B.C). Dieser Zustand ist durch Fotos aus den Jahren 1937 bis 1950 dokumentiert und wurde von W. Drack untersucht, der die erste Analyse der Dekoration durchgeführt hat[14].

14 Drack 1950, 45 f. Taf. 24–27. Vor 1950 wurden die auf den Schwarz-Weiss-Fotos noch sichtbaren Verkalkungen von den bemalten Oberflächen entfernt, die auch mit Kopaiva-Balsam behandelt wurden. Diese Prozedur hat, wie W. Drack bemerkte, die Originalfarben verändert. Ausserdem wurde versucht, einen Gipsrahmen zu entfernen, was zum Verlust einiger figürlicher Fragmente geführt hat (vgl. Abb. 15 mit Abb. 11C). In den 1990er-Jahren wurde eine erneute Restaurierung und Entfernung der Gipsrahmen begonnen, die aus finanziellen Gründen abgebrochen wurde.

*Abb. 12: Augst BL, Insula 8, Raum A (Grabung 1918–1919.051). Erotenfries (**1–4**): Die violetten Pilaster auf dem* podium.

Wie Karl Stehlin erkannte auch Walter Drack «leichte Architekturen» mit wenig überzeugendem Illusionismus, erzeugt durch schmale Säulen, die einfache Bänder mit einer darunter liegenden Linie stützen und dadurch zu Gesimsen oder Türstürzen werden. Auf diesen sind Friese von kleinen Eroten dargestellt, die in einer «zentrifugalen» Verteilung tanzen oder mit Panthern spielen. W. Drack beschreibt die Komposition der Wand mit zwei «Säulenarchitekturen», die durch eine «sehr lebendige» Pflanzenranke getrennt werden, ist jedoch unsicher, ob es sich um eine oder um mehrere Wände handelt. Zu den unteren und oberen Registern äussert er sich nicht und eine Passage seines Textes verrät sogar, dass die um 180° gedrehte Wiedergabe der Platte 585 auf der Tafel 27 (Abb. 11D) Absicht ist. So wird die Basis einer Säule zu deren Kapitell, obwohl K. Stehlin und die Restauratoren der 1920er-Jahre das Bild bereits korrekt gelesen hatten.

Eine neue Rekonstruktion der sogenannten Puttenwand

Dieser Interpretationsfehler sowie die Restaurierung einiger Friese waren der Grund für eine erneute Untersuchung. Das seit den 1950er-Jahren um viele Funde aus den Provinzen angewachsene Korpus erlaubt ein besseres Verständnis der Dekoration, was durch die Überlegungen verschiedener Wissenschaftler, die sich aus unterschiedlichen Gründen dieser Dekoration angenommen haben, zusätzlich bereichert wird.

In den Grundzügen bleibt die Interpretation dieselbe, aber die Identifizierung der verschiedenen Elemente und ihre Zusammengehörigkeit muss erneut betrachtet werden. Dazu zählen vor allem die violetten Säulen (**1**, **4**, **6**, **9**, **11**, **14**, **15**, **19**; Abb. 12; 13; 15), die mit ihren ornamentalen Rillen in Form von zwei olivgrünen Bändern von 2,2–2,3 cm Breite mit seitlicher weinroter Schattierung als Pilaster anzusprechen sind (Abb. 15), sowie das schmale blaue Band, das die Innenseite der Pilaster säumt, um deren Tiefe hervorzuheben, und so den Effekt einer eingelassenen Aedicula ver-

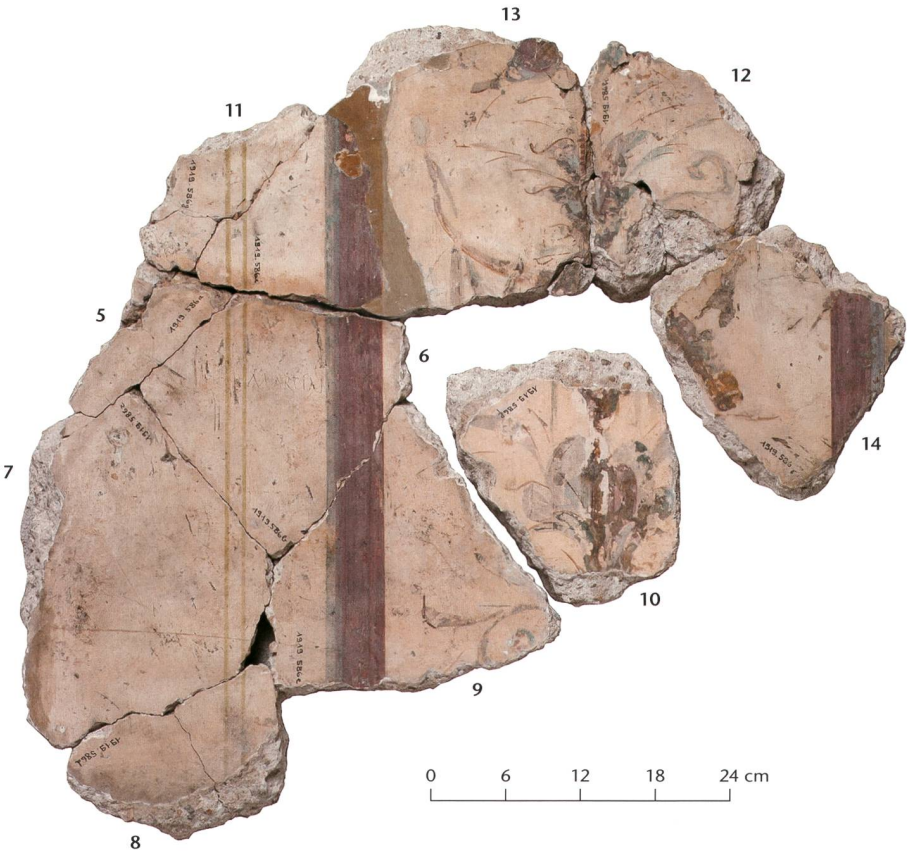


*Abb. 13: Augst BL, Insula 8, Raum A (Grabung 1918–1919.051). Erotenfries (**5–14**): Zwischen den Pilastern vegetabile Ranke mit Vogel (**13**), Trinkhorn oder Horn (**14**) und feine Doppellinie der Felder (**5**, **7**, **8**, **11**).*

stärkt (Abb. 12). Dieser Aufbau findet sich etwa in Köln (D), Insula H/1, wieder, um nur ein Beispiel zu nennen, wo die Schattierung der Pilaster mit Rillen ebenfalls je nach Position der Aedicula im Raum variiert (Abb. 14)[15]. Die violetten Pilaster befinden sich aufgrund der schematischen und fehlerhaften Darstellung ihrer Basis auf einer Tafel, deren Oberfläche rechts erhöht ist, über diversen braunbeigen und khakifarbenen Bändern (**2**, **3**; Abb. 12). Man kann so ein *podium* mit Winkelpodesten erkennen, das leicht von jenem in Raum B abweicht, aber nach dem gleichen Prinzip gemalt wurde (Abb. 17, unten links).

Die Pilaster tragen kein Miniaturgesims, wie es andernorts häufig vorkommt, sondern einen Türsturz oder einen schematischen Architrav, der durch ein wassergrünes Band sowie eine weinrote Schattenlinie ausgedrückt wird, auf denen sich die figürlichen Friese von 19–20 cm Höhe ausbreiten (**19**, **20**, **23**, **34–38**; Abb. 15; 16).

Die Untersuchung der Fragmente nach Entfernung des Gipses hat es ermöglicht, die Anordnung verschiedener Gruppierungen zu kontrollieren. Die Hauptplatte **15–23** bleibt gleich, da die Fragmente perfekt aneinanderpassen (Abb. 15). Sie zeigt von links nach rechts einen kindlichen Eros, der auf einem sich aufbäumenden Panther mit langem Schwanz reitet (**19**), sowie zwei tanzende Eroten (**20**), von denen einer den berittenen Panther jagt und mit Tüchern spielt. Der andere befindet sich in einer Linksdrehung und hat ein Bein in der Luft angewinkelt. Ein vierter, schlecht erhaltener Eros

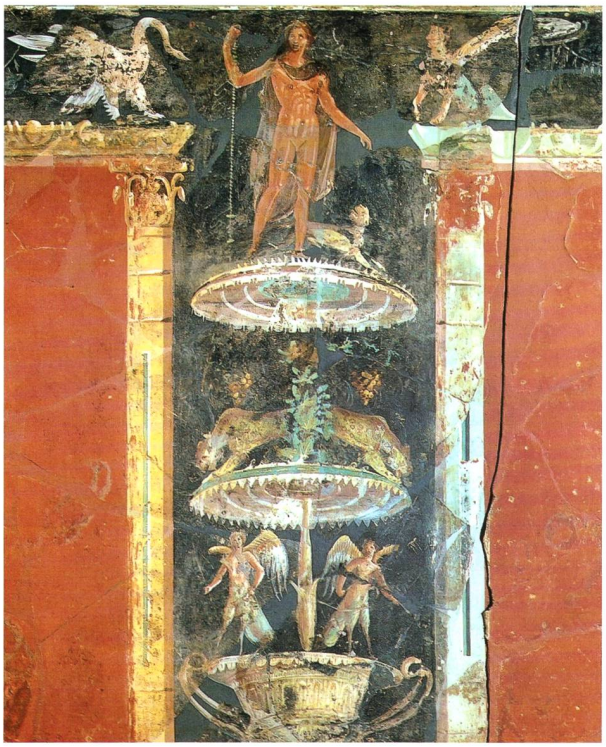


Abb. 14: Köln (D), Insula H/1, Raum 1434. Pilaster als Einfassung der Felder.

15 Raum 1434: Thomas 1993, 177 ff. Taf. I; II,2.

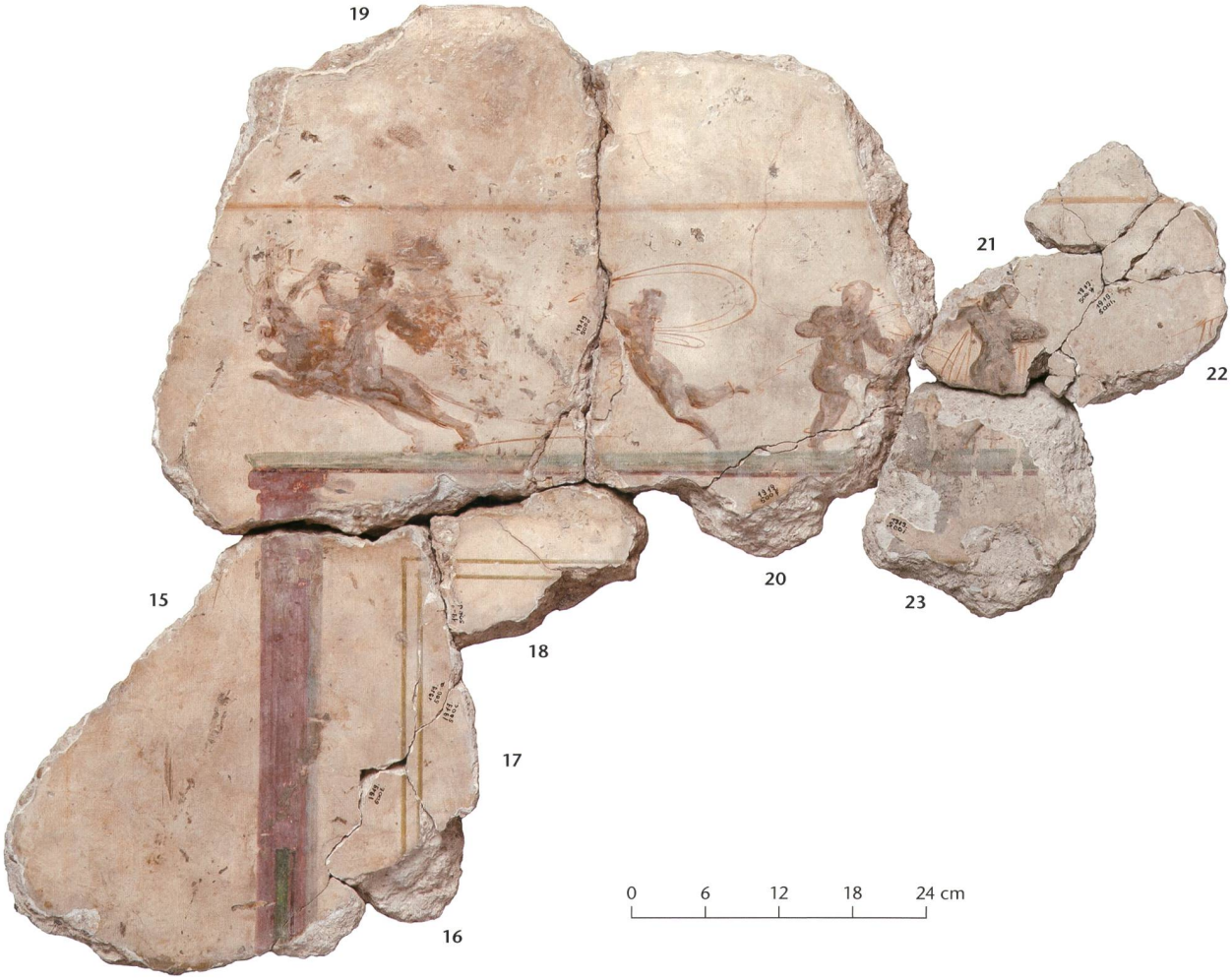


*Abb. 15: Augst BL, Insula 8, Raum A (Grabung 1918–1919.051). Erotenfries (**15–23**): Partie der Wanddekoration mit dem auf einem Panther reitenden Eros und drei tanzenden Eroten.*

scheint einen Tanzschritt nach links mit angewinkelten Armen zu machen (**21**, **23**). Am rechten Rand (**22**) verweist ein grafisches Element, das einem II gleicht, auf das Vorhandensein einer weiteren Figur. Der Vergleich dieses Frieses mit Beispielen aus den Provinzen verleitet dazu, an dieser Stelle eine antithetische Gruppe aus Reitern und Panthern zu rekonstruieren. Obwohl sich der Fries durch eine besonders freie und lebhafte Darstellung der Bewegungen und Figuren auszeichnet, kann wohl von einer gewissen Symmetrie in der Anordnung ausgegangen werden. Die beiden Panther übernehmen dabei die Rolle von figürlichen Akroteren.

Wenn man von einem symmetrischen Aufbau der Friese mit je zwei Panthern und drei Eroten dazwischen ausgeht, kann man so viele Friese bzw. obere Felderabschlüsse rekonstruieren, wie unterschiedliche Darstellungen von Panthern erhalten sind. Zusätzlich zu den Eroten auf den Fragmenten **15–23** sind weitere infrage kommende Figuren belegt: ein losstürzender, weniger aufrechter Panther (**36**, **39**), ein laufender, von einem Eros verfolgter Panther mit breit auseinanderstehenden Hinterbeinen (**33–35**), ein berittener Panther derselben Pose (**24**), während der letzte, ebenfalls beritten, beinahe im Stillstand zu sein scheint (**25–30**). Dabei könnte es sich um dasselbe Motiv handeln, wenn man die Verteilung der kleinen Striche auf den Rücken der Eroten mit einbezieht. Ein letzter, einzelner Eros bleibt undeutlich ausgeführt (**31**).

Somit sind mindestens vier Friesvarianten zu postulieren, die alle einmal wiederholt werden, d. h. zweimal vier Friese oder insgesamt acht Friese.

Die Panther und die Eroten sind in bläulich grünen bis grauen Farbtönen mit weissen Aufhellungen gehalten, kleinere Details sind mit Weinrot und dunklem Ocker bis Braun versehen. Die Eroten von 13–14 cm Höhe sind vollständig nackt, mollig oder muskulös und ohne Flügel dargestellt. Die feinen geschwungenen Striche in dunklem Ocker hinter allen diesen kleinen Wesen sind nicht als «Libellenflügel» anzu-

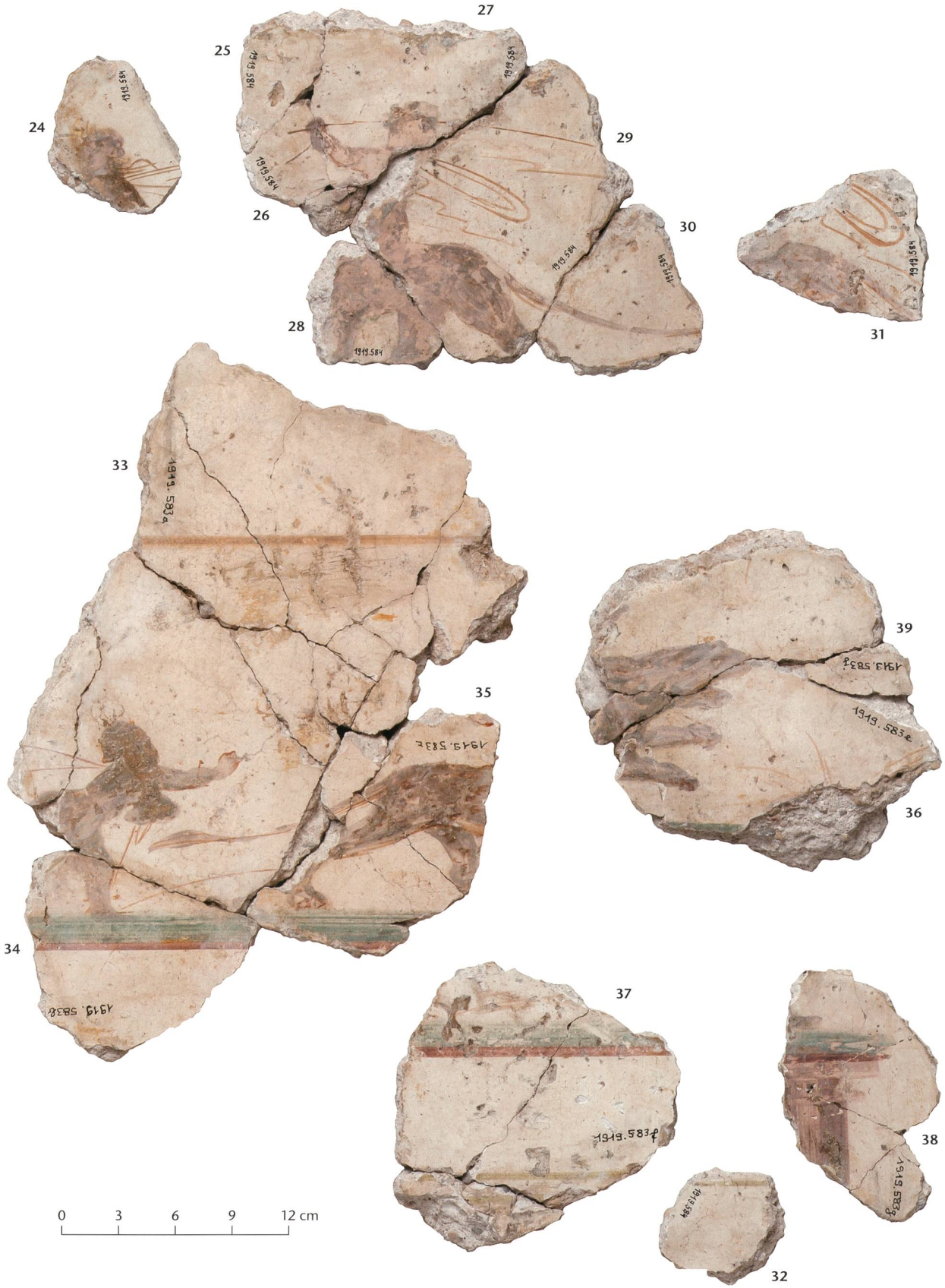


*Abb. 16: Augst BL, Insula 8, Raum A (Grabung 1918–1919.051). Erotenfries (**24–39**): Weitere erhaltene Fragmente: Panther reitende Eroten, die sich nach links bewegen (**24–31**), Eros, der hinter einem Panther her nach rechts läuft (**33–36, 39**), auf einem Pilasterkapitell aufliegendes schematisches Gebälk, das den fiktiven Boden des Erotenfrieses darstellt (**32, 37, 38**).*

Abb. 17: Augst BL, Insula 8, Raum A (Grabung 1918–1919.051). Rekonstruktionsvorschlag der Nordostwand in Raum A.

sprechen[16], sondern als mehr oder weniger stark aufgeblähte Tücher von Mänteln, die hinter ihren Rücken schweben und deren Zipfel nach vorne oder auf die Seiten fallen. Die sehr schnelle und freie Malweise der Tücher wirkt spontan und abstrahiert. Sie taucht auch in anderen Attributen der Eroten auf, die ebenfalls in dunklem Ockergelb oder Braun gehalten sind: Einige von ihnen tragen eine Halskette und alle ohne Reittier tragen Fuss- und Armbänder. Mehrere, zu denen auch die Reitenden zählen, halten eine Gerte oder eine Peitsche. Alle scheinen bekränzt zu sein.

Im 34 cm breiten Leerraum zwischen den Feldern erhebt sich eine Pflanzenranke, trotz der Stilisierung sehr frei und lebendig gemalt, wie bereits Walter Drack unterstrichen hat.

16 Dies wurde im Artikel von Blanc/Gury 1987, 39; 41–43, über die Darstellungen von Eroten in den Provinzen behauptet. Diese Interpretation wurde anhand der Illustrationen von Drack 1950 vorgeschlagen, der damals einzigen Dokumentation. Fuchs 1989, 7, sah darin Seile, in denen sich die Eroten verhedderten und sich damit vergnügten, «à capturer et dompter des panthères».

Abb. 18: Reims (F), rue Clovis. Aedicula mit Pilastern auf weissem Grund.

Abb. 19: Nida-Heddernheim (D). Bemaltes Zimmer: Fries mit Gruppen von Eroten, Tauben und Meerungeheuern im Wechsel.

Sie weist wassergrüne und hellblaue Farben auf, mit violetten, weinroten, gelben und weissen Details (**5–14;** Abb. 13): Die Blätter der Ranke stehen eng und sind mit einer grossen Anzahl kleiner Adern und freien Stängeln in dunklem Ocker und Braun sowie mit asymmetrischen pflanzlichen Auswüchsen, die in Voluten enden, geschmückt. Am oberen Rand der Fragmente **12** und **13** scheint ein Vogel dargestellt zu sein und rechts (**14**) ein Objekt, an dem ein Band befestigt ist, bei dem es sich wohl um ein Trink- oder Jagdhorn mit einem goldenen Ring am Ausguss handelt. Nach der Ablösung der Gipsplatten konnten die Brüche nicht mehr angepasst werden, aber das Fragment mit dem Ausguss wurde bereits 1920 der Hauptplatte zugeordnet (Abb. 13).

Die Pflanzenranke erstreckt sich bis auf Höhe der Friese, wie die Reste einiger identischer Stängel und Zweige vor dem springenden Panther belegen (**36**).

Links des Pilasters (**6**) befindet sich ein sorgfältig ausgeführtes Graffito mit dem Namen MARCIANVS, dessen Buchstaben 1,0–1,2 cm hoch sind und Serifen aufweisen. Dieses Cognomen wird manchmal auch als Nomen verwendet und ist sowohl aus Gallien als auch aus Germanien gut bekannt[17]. Ein weiteres N ist zudem links unten erkennbar (**7**).

Symmetrie pro Wand, nicht pro Feld: Rekonstruktionsvorschlag mit Grössenangaben

Die bisherigen Erkenntnisse sowohl in architektonischer als auch in dekorativer Hinsicht ermöglichen einen Rekonstruktionsvorschlag der Wände im hypokaustierten Raum A (Abb. 17). Es ist von einer Wandbreite von 2,60 m auszugehen, wobei die Tubuli an der nordwestlichen und der südöstlichen Wand die Breite der nordöstlichen und der südwestlichen Wand um etwa 20 cm verringern. Die Hauptplatten scheinen von der Nordostwand zu stammen, wie die Dicke und die Eigenschaften des darunterliegenden Mörtels nahelegen. Die anderen Fragmente sind dünner und stammen von den mit Tubuli verkleideten Wänden.

Das *podium* der Sockelzone kann aufgrund von jenem in Raum B berechnet werden: Es dürfte demnach 54 cm (also 1⅚ pm) hoch gewesen sein. Darüber bilden zwei durch eine Pflanzenranke getrennte Aediculen das Hauptfeld: Der leere Platz zwischen der Raumecke und dem linken Pilaster der

17 Fast 80 Vorkommen laut Lehmann/Pillet 2013, 25 f. Vgl. auch Drack 1950, Taf. 26; Otten 1990, 139.

Abb. 20: Pompeji (I). Blaue Vase aus Glas aus dem gleichnamigen Grab der Nekropole der Porta di Ercolano.

linken Aedicula ist 25 cm bzw. ⅚ pm breit und wird am anderen Raumende wiederholt. Das Zwischenfeld entspricht 1¼ pm (36 cm); die Aediculen sind also 89 cm breit, was 3 Fuss entspricht. Diese Masse erlauben einen Aufbau des Frieses, wie wir ihn vorgeschlagen haben. Die Höhe der Aediculen dürfte etwa einem Verhältnis von 2:1 entsprechen. Die beiden ornamentalen Rillen pro Pilaster sind in einem Abstand von 45 cm zueinander angebracht, was 1,5 pm oder einem *cubitus* entspricht, und jeweils etwa 1 pm von der Basis resp. vom Kapitell entfernt.

Die rekonstruierte Wand endet mit der oberen Linie, die den Übergang zur gewölbten Decke markiert. Aufgrund der weiter unten besprochenen Fragmente und einer Notiz von Karl Stehlin im Zusammenhang mit Tubuli eines Gewölbes im Abbruchschutt kann von einer Decke mit Gewölbe ausgegangen werden[18].

Mit der oben vorgeschlagenen Rekonstruktion des Frieses ist aufgrund der geringen Breite eher von einer Symmetrie pro Wand als pro Feld auszugehen. Dieser Aufbau würde den Figuren eine gewisse Freiheit einräumen, die diese Dekoration zu charakterisieren scheint, und könnte besonders auf der Nordostwand angewendet worden sein: Da diese um 20 cm kürzer ist, scheint bei der Planung der Komposition der Freiraum am rechten Wandende, neben der Tür in der Südostwand, verringert worden zu sein, oder aber die rekonstruierte Breite der Felder müsste auf 75 cm angepasst werden. Diese Frieslänge würde einen symmetrischen Aufbau der Figuren über eine Felderbreite hinaus bedingen.

18 Stehlin Akten H7 4c, 202. – Zu den Fragmenten siehe unten S. 299.

Abb. 21: Rom (I). Grab in der Nähe der Porta San Sebastiano. Eroten auf Bigen, die von Raubkatzen gezogen werden.

Abb. 22: Archäologisches Museum, Istanbul (TR). Kindersarkophag mit komos *(Festumzug) von Eroten zu beiden Seiten von Amor und Psyche.*

Abb. 23: Thessaloniki (GR). Nekropole an der Langadastrasse: Kindersarkophag mit komos *(Festumzug) von betrunkenen Kindern.*

Szenen auf weissem Grund: Stilistik und Ikonografie

Die Komposition mit Aedicula-Feldern kommt in den nordwestlichen Provinzen durchaus häufig vor: Es handelt sich um eine Variante der reicheren Kompositionen mit Säulen und Architekturelementen, wie jenen vom Palastplatz in Trier (D) oder von Mercin-et-Vaux (F), und zeichnet sich durch Felder aus, die von Säulen und Pilastern eingefasst werden und mehr oder weniger vollständige Miniatursimse tragen. Auf diesen befinden sich figürliche Friese, die bis auf wenige Ausnahmen generell symmetrisch aufgebaut sind[19]. Vögel, geflügelte Wesen oder Meerestiere sind hier häufig als antithetische Paare anzutreffen, von denen einige als Akrotere dienen und meist in grünen und blauen Tönen gehalten sind[20]. Manchmal tauchen auch Panther auf, die traditionell mit Bacchus verbunden werden[21].

Obwohl diese Art von Komposition häufig vorkommt, sind weissgrundige Beispiele extrem selten: Neben der Dekoration aus Augst kennen wir mit dem Fund von der rue Clovis in Reims (F) nur ein weiteres Beispiel, das in die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts datiert wird (Abb. 18)[22]. Darauf wechseln sich Pflanzenranken mit Aediculen mit breitem Sims ab, die jedoch keine Friese zeigen. Bemerkenswert sind die verwendeten Farbtöne, die ins blaue und violette Spektrum fallen, sowie die Unabhängigkeit der unteren Zone von der mittleren, die durch einen stilisierten Gartenzaun voneinander abgegrenzt werden.

Erwähnt seien noch zwei weitere weissgrundige Malereien als Vergleich für einige Charakteristiken der Augster Komposition: Die erste Dekoration, ein kleiner Raum von Hauts de Saint-Just in Lyon (F) vom Anfang des 2. Jahrhunderts[23], wird hier aufgrund ihres Aufbaus aus zwei einfachen Feldern in Form von Bändern berücksichtigt. Die Felder werden von einer Blätterranke getrennt, die sehr frei und mit zahlreichen wuchernden Zweigen dargestellt ist. Die zweite Malerei ist eine Dekoration in der Domus von Vésone im Périgueux (F), deren oberer Bereich mit Reben dekoriert ist,

19 Manche dieser Friese zeigen ein spezielles Thema und sind nicht unbedingt symmetrisch, da die verschiedenen Figuren zu unterschiedlich sind. Sie haben einen narrativen Status, der eine strenge Symmetrie ausschliesst, wie etwa die *venatio*- und die Gladiatorenszenen in Bad Neuenahr-Ahrweiler (D; Gogräfe 1999, 134; 136 f. Abb. 97) und in Croisille-sur-Brillance (F; Dumasy-Mathieu 1991, 146–153; Barbet 2008, 231 f. Abb. 359).

20 Zahlreiche Beispiele könnten hier genannt werden, von denen wir vor allem die Malereien von der rue de l'Oratoire in Amiens (F; Barbet 2008, 236–238 Abb. 368; 370), von der rue Sainte-Catherine in Bayeux (F; Barbet 2008, 215–217 Abb. 331–333) und aus der Villa von Vichten (L; Barbet 2008, 254–257 Abb. 402; 403; 406) hervorheben wollen.

21 Zum Beispiel in Clos de Saint-Martin-Longueau (F; Barbet 2008, 246–248 Abb. 384; 385) oder auf einer einfarbigen Malerei in der Villa von Boueix-Cujasseix in Rougnat (F; Flécher 1984, 30 f. Abb. 3; Barbet 2008, 159 Abb. 235), wo die Aedicula aus Bacchusstäben (Thyrsen) geformt ist.

22 Fray 2012, 264 Abb. 1.

23 Barbet 2008, 219–221 Abb. 339.

*Abb. 24: Augst BL, Insula 8, Raum A (Grabung 1918–1919.051). Erotenfries (**20, 21, 23**): Tanzende Eroten mit Arm- und Fussreifen.*

auf denen ein Motiv mit dionysischem Charakter dargestellt ist, nämlich rennende Panther und ihre Beute (?)[24].

Wenn Eroten als Krönung der mittleren Zone dargestellt sind, sind sie jeweils in marinen und dionysischen Friesen abgebildet, wie Nicole Blanc und Françoise Gury bereits richtig festgestellt haben. Ihre Liste muss jedoch auf den neusten Stand gebracht werden: Als Parallelen für die Dekoration aus Augusta Raurica sei auf die Malereien aus der Insula H/1 in Köln (D) sowie jene aus Nida-Heddernheim (D; Abb. 19), Mérida (E), Metz-Pontiffroy (F) und Yvonand-Mordagne VD verwiesen[25]: Die Eroten führen oder reiten hier Seemonster oder Panther.

Einige Charakteristika der Augster Eroten tauchen im Fries des weissgrundigen Raums in Nida-Heddernheim wieder auf (Abb. 19a.b)[26]. Auf dem durchgehenden Fries von 28–29 cm Höhe wechseln sich Gruppen von Eroten, Tauben, Schwänen und Seeungeheuern wie Hippokampen, Pegasoi, Kentauren und Greifen mit Schlangenkörpern in Rot- und Grüntönen ab. Die Eroten haben offenbar keine Flügel und bändigen Vögel mit Peitschen, die mit dunklen, feinen Strichen wiedergegeben sind. Die Tiergruppen sind über den Feldern und die Eroten über den Zwischenfeldern verteilt. Die symmetrische Anordnung ist nicht an die Felder angepasst, sondern an die gesamte Wand, da der Fries durchgehend ist: Die Figuren auf den seitlichen Feldern laufen aufeinander zu, während jene des zentralen Feldes antithetisch sind und auseinanderlaufen. Die Eroten haben verschiedene Haltungen. Diese Dekoration wird zwischen 100 und 140 n. Chr. datiert, mit einer Präferenz in die Zeit Hadrians[27].

Neben den mythologischen Szenen mit Venus sind Eroten häufig in drei Themengattungen dargestellt, die sowohl in der Wohndekoration als auch in der Grabkunst nachgewiesen sind: das bacchische Thema mit der mehr oder weniger expliziten Erwähnung des Thiasos oder im Kontext der Ernte, das aquatische Thema, das die marinen Thiasoi widerspiegelt oder in Fischereidarstellungen aufgegriffen wird, und das Spiel- und Jagdthema, ganz speziell die Wagenrennen. Das letzte Thema überschneidet sich mit dem ersten und kann als Nachahmung menschlicher Aktivitäten bezeichnet werden, die auch durch die berühmten Predellenbilder aus der Casa dei Vettii in Pompeji (I) bekannt sind[28]. Das Pasticcio breitet sich manchmal auf mythologische Szenen im Sinne der Pygmäenszenen aus, wie in der Bellerophon-Episode in Köln (D)[29]. Ebenfalls geläufig ist das Auftreten von Eroten in der provinzialrömischen Malerei auf Kandelabern und auf den Vignetten der Felder. Gewöhnlich haben die Eroten typische Flügel, die entweder kurz und schematisch oder naturalistisch gefiedert sind. Wenn die Eroten zusammen mit nackten Psychen dargestellt werden, unterscheiden sie sich durch die Flügelform, die bei letzteren als Schmetterlingsflügel gestaltet sind[30]. Ihre Kleidung ist normalerweise auf einen Mantel beschränkt, der meistens über

24 Barbet 2008, 230 Abb. 356.

25 Köln (D): Thomas 1993, 177 ff. Taf. II; 11. – Nida-Heddernheim (D): Schleiermacher 1995. – Mérida (E): Blanc/Gury 1987, 37 f. – Metz-Pontiffroy (F): Heckenbenner/Mondy 2014, 83 Abb. 43. – Yvonand-Mordagne VD: Dubois 2005, 11–14 Abb. 12; 13.

26 Schleiermacher 1991, 214; 216; 217 Abb. 4; Schleiermacher 1995, 58 f.; 67–70; 75 Abb. 6; 22; 24; 75.

27 Schleiermacher 1991, 215; Schleiermacher 1995, 76–79.

28 Cerulli Irelli u. a. 1993, 125 f.

29 Thomas 1993, 183 f. Taf. III,2.

30 Der Schmetterlingsflügel ist für die Psyche, was der kurze, schematische Flügel für die Eroten ist: In diesen Friesen zeigen Psychen auch naturalistischere, vogelähnliche Flügel. Für vielfältige Beispiele von geflügelten Eroten mit schwebenden Mänteln und Psychen aus Herculaneum (I) und Pompeji (I) siehe Sapelli 1998, 224 f. Abb. 130; 131; Cerulli Irelli u. a. 1993, 221 f.

eine Schulter geworfen hinterherweht und häufig durch ihre Bewegung aufgebläht wird.

Die Eroten sind nur selten flügellos und treten dann in Szenen auf, in denen sie die einzigen menschenähnlichen Wesen sind: Das ist der Fall auf einer Vase aus blauem Glas aus der Nekropole von der Porta di Ercolano in Pompeji (I) aus julisch-claudischer Zeit, auf der erntende Eroten und eine Bankettszene dargestellt sind (Abb. 20)[31]. Mehrere Funde aus dem 2. und 3. Jahrhundert zeigen die flügellosen Eroten: Beispielsweise die wagenlenkenden Eroten in einem bemalten Grab in der Nähe der Porta San Sebastiano in Rom (I; Abb. 21)[32], aber auch – und vor allem – auf vier Kindersarkophagen. Einer der vier, jener im Archäologischen Museum von Istanbul (TR), ist besonders bemerkenswert: Er präsentiert einen *komos* (Festumzug) von Eroten auf beiden Seiten des Paars Amor und Psyche (Abb. 22)[33]. Der zweite, der Eroten-Sarkophag aus der Nekropole von der Langadastrasse in Thessaloniki (GR), zeigt einen *komos* von betrunkenen rundlichen Figuren (Abb. 23)[34]. In diesem speziellen Fall ist der Status der Figuren zu diskutieren: Eroten oder Kinder, die einen *komos* nachahmen? Eine Szene auf einem Sarkophagdeckel in Rom (I) weist die gleiche Zweideutigkeit der Eroten im Rahmen eines Gymnasiums oder Stadions auf[35]. Ein römischer Sarkophag aus dem 3. Jahrhundert präsentiert flügellose Jäger-Eroten, von denen einige einen Mantel tragen[36].

Das Motiv scheint im 2. Jahrhundert am weitesten verbreitet zu sein, bleibt jedoch im Vergleich zu der Menge an Darstellungen von geflügelten Eroten in allen Gattungen marginal[37].

Die Oberarmreifen der Eroten von Augst (**20**, **23**; Abb. 15; 16; 24) tauchen auf Malereien selten auf, sind aber auch an den Knöcheln der erntenden Eroten der bereits erwähnten Malerei aus Köln (D) dargestellt und schmücken in gleicher Weise einen fischenden Eros auf einem Medaillon, das um die Wende des 3. Jahrhunderts entstanden ist und sich heute im Archäologischen Museum in Sousse (TN) befindet[38].

Zur Pflanzenranke im Zwischenfeld aus der Insula 8 in Augusta Raurica ist festzuhalten, dass ihr blättriger Körper an die pflanzlichen Säulen von La Croisille-sur-Brillance (F) oder an die Dekoration der rue Dupont des Loges in Metz (F) erinnert und im Übrigen ein dionysisches Repertoire anzeigt[39]. Die verschiedenen volutenförmigen Auswüchse der Ranke finden eine direkte Parallele in einem Zimmer der Villa von Rougnat (F)[40]. Sie sind zudem vergleichbar mit einer weiteren Ranke auf weissem Grund von der rue Pierre-Hardie in Metz (F), die etwas jünger zu datieren ist[41]. Diese ist zwar symmetrischer dargestellt, aber die Ranke aus Augusta Raurica könnte einen Prototypen bezeugen, der die severischen Beispiele von stilisierten und mehr stereotypisierten Pflanzenranken in den gleichen Farbtönen ankündigt. Letztere sind durch ein schönes Beispiel aus Insula 12a in Avenches VD vertreten, das auf weissem Grund den gleichen Aufbau zeigt[42].

«Tänzerinnen»? Nein, Mänaden: Die figürlichen Friese (Kat. 40–49)

Eine Reihe von Fragmenten gehört zu figürlichen Friesen, die nach der Ausgrabung teilweise restauriert wurden (Abb. 25;

31 Archäologisches Nationalmuseum, Neapel (I), Inv. 13521: Coarelli 2002, 382 f.

32 Musei Vaticani, Vatikanstadt (V), Inv. 155: Sapelli 1998, 226; 310; LIMC III/1, 1001, s. v. Amor/Cupido, Nr. 388; LIMC III/2, 705.

33 Archäologisches Museum, Istanbul (TR), Inv. 511: LIMC III/1, 930, s. v. Eros, Nr. 971; LIMC III/2, 663.

34 Archäologisches Museum, Thessaloniki (GR), Inv. 1248: Descamps-Lequime 2011, 622.

35 Nationalmuseum, Rom (I), Inv. 67612: Sapelli 1998, 227; 310; LIMC III/1, 988, s. v. Eros/Amor-Cupido, Nr. 266; LIMC III/2, 696. Der Deckel des Sarkophags von Artemidor in Rom (I) wird ins letzte Viertel des 3. Jahrhunderts datiert und zeigt eine Mischung aus flügellosen und geflügelten Eroten, die in zwei Gruppen aufgeteilt sind: In der ersten Gruppe könnten zwei flügellose Eroten kleine Kinder darstellen, die aufgrund des Kontexts mit Eroten gleichgesetzt werden können.

36 Nationalmuseum, Rom (I), Inv. 23894: LIMC III/1, 993 f., s. v. Eros/Amor-Cupido, Nr. 314; 324; LIMC III/2, 699 f.

37 Im Rahmen ihrer Bearbeitung von fragwürdigen «englischen» flügellosen Eroten des 4. Jahrhunderts behaupteten Nicole Blanc und François Gury in ihrem Werk (Blanc/Gury 1987, 43), dass die Flügel der Eroten in der imperialen Kunst des 3. und 4. Jahrhunderts zunehmend weggelassen wurden. Diese Hypothese scheint sich jedoch a posteriori nicht zu bestätigen.

38 Barbet 2013, 160 f. Abb. 222.

39 Dumasy-Mathieu 1991, 111 Abb. 76 Taf. II; Barbet 2008, 355 Abb. 540; Heckenbenner/Mondy 2014, 114 f. Abb. 63.

40 Raum 16; Dekoration zu Beginn des 2. Jahrhunderts datiert; Flécher 1984, 30–32 Abb. 3; Barbet 2008, 231 Abb. 358.

41 Heckenbenner/Mondy 2014, 132 f. Abb. 75.

42 Spühler 2013, 413 Abb. 4.

*Abb. 25: Augst BL, Insula 8 (Grabung 1918–1919.051). Der 1920–1921 in eine Gipsplatte vergossene Fries (**40–43**).*

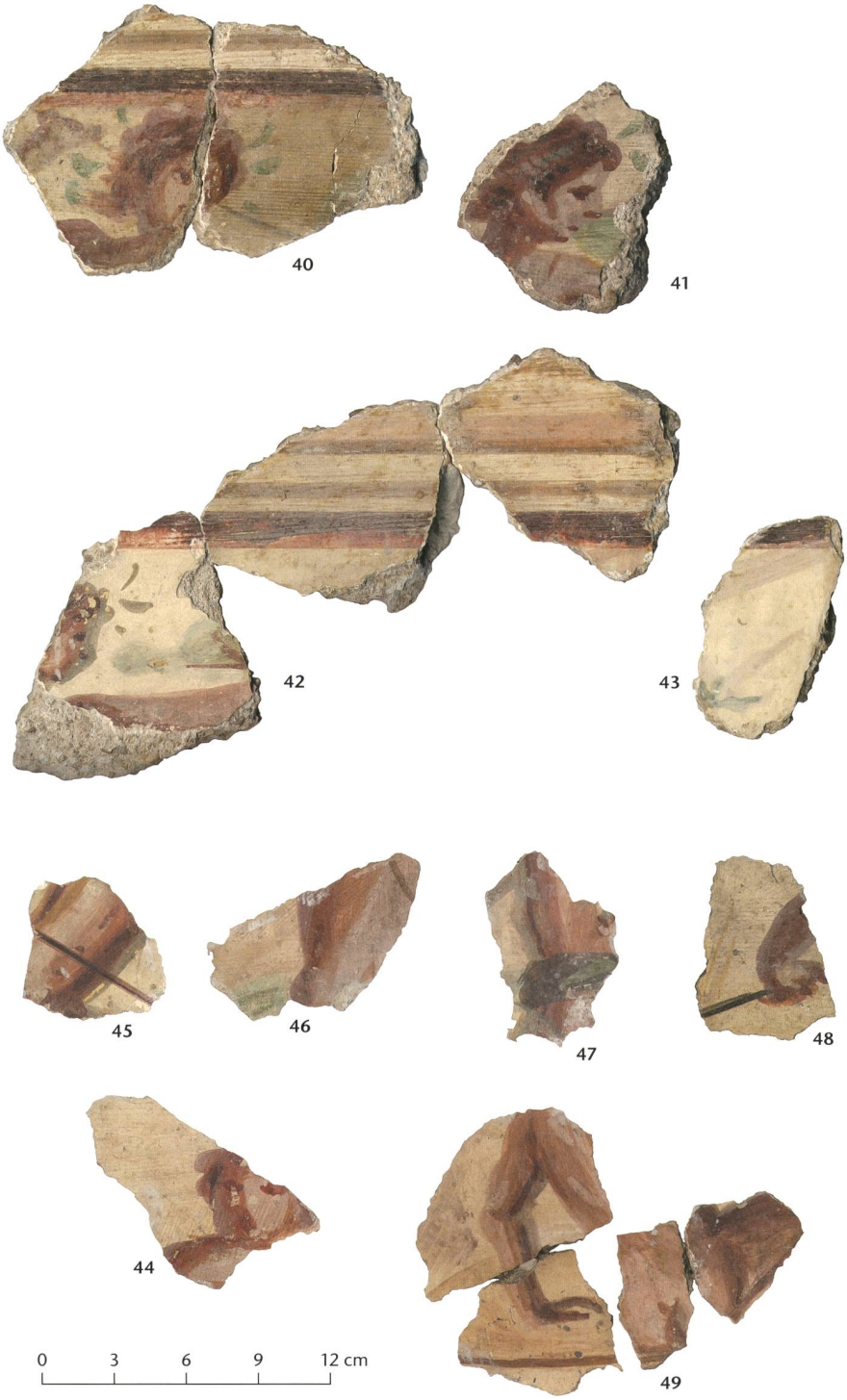


*Abb. 26: Augst BL, Insula 8, Raum A (Grabung 1918–1919.051). Fragmente der figürlichen Friese mit fiktiver Gesimseinfassung (**40–49**).*

26). Von einem mindestens 9 cm breiten Rahmen aus Bändern und Linien in rosa, braun- und weinroten Farbtönen eingefasst, zeigen sie Figuren, die von Walter Drack als weiblich erkannt und als «Tänzerinnen» oder «bekränzte Mädchen» bezeichnet wurden[43].

Von diesen Figuren sind drei Büsten in Rosatönen mit weissen und braunroten Betonungen für Schatten und Haare erhalten, die offenbar im Dutt getragen wurden (**40–42**). Die Köpfe sind 4–5 cm hoch und von grünen Pinselstrichen umgeben, die als schematische Blätter von Kränzen erkannt wurden. Die Figuren waren ursprünglich etwa 40 cm hoch. W. Drack spricht von einer mystischen oder mythologischen Szene, ohne die Tätigkeit der Figuren genauer definieren zu können. Michel Fuchs wiederum erkennt zwei Mänaden und

43 Drack 1950, 46 f. Taf. 28; Drack 1986, 39.

Abb. 27: Archäologisches Museum, Istanbul (TR), Alexandersarkophag aus Sidon (RL). Der in der Mitte am Boden liegende nackte Krieger mit Schild stützt sich auf seinen rechten Ellbogen, ähnlich der Figur auf Abb. 26.

den Kopf eines bärtigen Mannes in Dreiviertelansicht, der ebenfalls bekränzt ist und einen langen Stängel oder eine Peitsche in der rechten Hand hält[44].

Die Analyse der Körperhaltungen und der Einbezug mehrerer anderer Fragmente von figürlichen Szenen, die von W. Drack als Block publiziert wurden (**43–49**)[45], sprechen gegen die Interpretation von W. Drack und eher für diejenige von M. Fuchs.

Ungewöhnlich erscheinen die Positionen der Figuren, die recht aggressiv oder zumindest unruhiger wirken als beispielsweise jene in der Darstellung des dionysischen Thiasos oder einzelner Mänaden, die üblicherweise trotz Bewegung in gelasseneren Haltungen dargestellt sind. Die Figur, die, bereit zum Zuschlagen, hinter ihrem Kopf eine Ranke oder Rute schwenkt (**40**) und hier als Frau oder junger Mann ohne Bart identifiziert wird, das gesenkte Gesicht der zweiten Figur (**41**) und der gestreckte Arm der dritten (**42**) erin-

Abb. 28: Pompeji (I), Casa dei Vettii (VI 15, 1), Triclinium N, Ostwand. Der Tod des Pentheus.

44 Fuchs 1989, 7 f. Abb. 2c.

45 Drack 1950, Taf. 29,13–15.17. Diese Fragmente wurden damals in kleinen Gipsblöcken gefasst wie das Ensemble der Wandmalereien aus der vorliegenden Ausgrabung.

Abb. 29: Pisa (I). Sarkophag im Camposanto. Der Tod des Pentheus.

Abb. 30: Nationalmuseum, Rom (I). Mosaikbild aus Tusculum (I) mit dem Kampf der Satyrn und Mänaden gegen die Inder.

nern an Kampfszenen, die höchstwahrscheinlich auch bei den anderen figürlichen Fragmenten dieses Frieses zu vermuten sind (**44–49**): Zu erkennen sind etwa eine Hand, die eine Ranke hält (**48**), ein weiteres Gesicht ohne Kranz (**44**), ein nackter Rücken mit Schulterriemen (**46**), ein halb mit einer Nebris oder einem Tuch bekleideter Torso, dessen Hüfte von einem breiten Gürtel aus Stoff umschlungen ist (**47**), oder ein anderes Körperfragment mit einer Ranke (**45**), sowie eine männliche Figur, die in Dreiviertelansicht von hinten abgebildet ist, nackt auf einem runden, leicht gewölbten Objekt auf dem Boden liegt und sich mit der Hand abstützt (**49**).

Zuordnungsvorschläge

Eine solche Aktionsszene mit lebendigen und dynamischen Posen kann mit Amazonomachien, Galatomachien und anderen Kampfszenen verglichen werden, die vor allem auf hellenistischen und römischen Sarkophagen dargestellt sind: So erinnert die Figur am Boden (**49**) an das Schema des auf seinem Schild sterbenden Galaters, findet aber auch eine besonders eloquente Parallele in einer Szene auf dem Alexandersarkophag aus Sidon (RL; Abb. 27) oder auch auf einem Sarkophag in Dallas (USA)[46]. Auf diesen Grabmonumenten sowie anderen von ähnlicher Ikonografie findet man auch perspektivische Darstellungen von runden Schilden, manchmal am Boden, denen das gewölbte Objekt auf dem Fries von Augst ausserordentlich ähnlich ist[47]. Da die nackten Männer wohl Helden beim Kampf zeigen, handelt es sich bei den Frauen in diesem Umfeld offensichtlich um Amazonen, die jedoch nicht bekränzt sind: Im Gegenteil, auf römischen Darstellungen tragen sie auf dem Kopf meistens nichts oder einen Helm, manchmal auch eine phrygische Mütze[48]. Die einzigen mit Blättern bekränzten Frauen bleiben die Bacchantinnen, die hier doch noch einen bacchischen Kontext einführen. Trotzdem ist die Ikonografie, die sie explizit aggressiv zeigt, nicht besonders häufig und auf Malereien oder Mosaiken sehr selten. Daher bieten sich uns zwei Möglichkeiten.

Die erste Interpretation ist durch eine Malerei aus der Casa dei Vettii in Pompeji (I) illustriert, bei der es sich um die Sterbensszene des Pentheus handelt (Abb. 28)[49]. Die Bacchantinnen auf diesem Bild tragen einen Efeu- oder Weinlaubkranz. Wenn man ihre Haltungen untersucht, hat die rechte Frau, die den verurteilten König festhält, ihren Kopf im Profil nach vorne gebeugt, während die linke Bacchantin ihren Thyrsos in einer Geste schwingt, die an die Figur mit der Ranke aus Augst erinnert. Diese Malerei ist unseres Wissens die einzige, die diese mythologische Szene darstellt, aber die Reliefs eines Sarkophags im Camposanto in Pisa (I; Abb. 29) sowie im Palazzo Giustiniani in Rom (I) zeigen die gleiche wütende Aggressivität um Pentheus, der bereits am Boden liegt, aber von vorne gezeigt wird[50]. Des Weiteren schwingt eine Bacchantin auf dem Relief in Pisa einen Hammer, der den Unglücklichen zertrümmern soll[51]. Die Hypothese, dass es sich bei der Darstellung auf dem Fries von Augst um diese mythologische Szene handelt, führt zu der Schlussfolgerung, dass die übrigen Fragmente von anderen, nicht zwingend dionysischen Kampfszenen stammen müssen. Sie setzt daher die Existenz mehrerer figürlicher Friese voraus, was durch die unterschiedliche Höhe der oberen Verzierungen zusätzlich unterstützt wird.

Die zweite Interpretation hat den Vorteil, dass sämtliche Fragmente einer einzigen Thematik zugeordnet werden, die allerdings kaum häufiger dargestellt wird als die vorherige: Es handelt sich um den Kampf der Armeen des Dionysos in Asien und Indien, also in erster Linie um Mänaden und Satyrn. Diese Eroberung wird von verschiedenen Autoren erwähnt: von Euripides in seinen Bakchen, von Euphorion von Chalkis und von Lukian von Samosata, der eventuell zur Zeit der Entstehung der Malereien von Augst lebte. In der Kunst ist meistens die triumphale Heimkehr dargestellt. Eine der seltenen bekannten Darstellungen dieses Kampfes ist das Mosaikmedaillon aus Tusculum (I) aus dem

46 Archäologisches Museum, Istanbul (TK), Inv. 72–74; The Dallas Museum of Art, Dallas (USA), Inv. 1999.107.

47 So zum Beispiel der Amazonen-Sarkophag aus Soloi auf Zypern: Kunsthistorisches Museum, Wien (A), Inv. ANSA I 169.

48 Siehe zum Beispiel den Fries des Mausoleums von Halikarnassos im British Museum, London (GB), Inv. GR 1857.12–20.268–270, den Sarkophag im Musée du Louvre, Paris (F), Inv. Ma 2119, oder jenen im Archäologischen Museum, Thessaloniki (GR), Inv. 1245.

49 Triclinium N, Ostwand: PPM V (1994), 530 Abb. 108; LIMC VII/1, 310, Nr. 28; LIMC VII/2, 255.

50 LIMC VII/1, 310 f. Nr. 30–32; LIMC VII/2, 255, mit einem Relief aus Turin (I). Zu verweisen ist ferner auf den Boden eines silbernen Kelchs in Genf GE in Bezug auf den von vorne dargestellten Körper am Boden: LIMC VII/2, 254, Nr. 27.

51 Eine andere Darstellung des Pentheus stammt von einem Mosaik in Raum 16 der Domus de l'ilot G in Nîmes (F). Auf diesem weist nur seine Mutter Agaue im zentralen Medaillon eine deutlich aggressive Haltung auf: Boislève u. a. 2011, 57–61 Abb. 7; 8.

Abb. 31: Augst BL, Insula 8, Raum B (Grabung 1918–1919.051). Szenen der venatio: *die in Gips vergossenen Fragmente (**50, 51**).*

4. Jahrhundert (Abb. 30)[52], das Ähnlichkeiten mit den Augster Fragmenten aufweist: Die dionysischen Figuren sind nach rechts orientiert; die mittlere Figur, ein Satyr mit nacktem Oberkörper in Dreiviertelansicht, schwingt ein *pedum* und müsste ähnlich identifiziert werden wie die Figur mit der Rute aus Augst (**40**). Von den Indern liegt einer mit nacktem Oberkörper besiegt am Boden und trägt ein Schulterband. Der andere trägt ein ländliches Kleidungsstück, das an der Taille zusammengehalten wird und vermutlich in unserem Fragment **47** eine Entsprechung findet. Die anderen Fragmente könnten auch zu dieser Szene gehören, die dadurch grösser als das Medaillon aus Tusculum wäre, oder zu anderen Darstellungen desselben Themas[53]. Die Position dieser Friese bleibt ungeklärt. Aufgrund von Vergleichen ist eine Lokalisierung im oberen Bereich der Wand oder am Ansatz eines Gewölbes wahrscheinlich (siehe unten).

Ludi circenses: Pinakes und Medaillons (Kat. 50–58)

Von den figürlichen Fragmenten von grosser Qualität lassen sich fünf zusammenführen. Drei sehr farbenfrohe Exemplare (**50, 51, 54**) zeigen – im Gegensatz zum restlichen figürlichen Material von Insula 8 – sorgfältig ausgeführte und detaillierte Szenen, beinahe Miniaturen, ohne jegliche Stilisierung. Auf zwei Fragmenten (**50, 51**) – auf denen W. Drack Knaben zu sehen glaubte, die mit einem Hund spielen – ist ein braun-weinrotes Rahmenband von 2,6–2,8 cm Breite erhalten, das von einer schwarzen Linie eingefasst wird (Abb. 31)[54]. Ein weiteres Fragment (**52**) gibt den Hinweis auf das Motiv: Es zeigt die seitliche Verbindung eines offenen

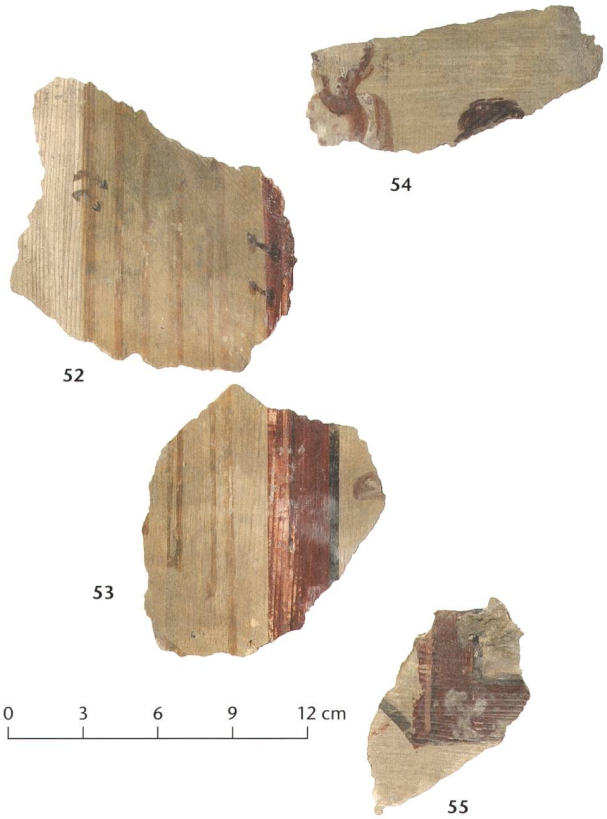


Abb. 32: Augst BL, Insula 8, Raum B (Grabung 1918–1919.051). Rahmen- und Ladenfragmente einer Pinax: Details von venatio-*Szenen (**52–55**).*

52 Nationalmuseum, Rom (I), Inv. 1222. Abgesehen von dieser Szene möchten wir auch den Sarkophag von Cortona (I) erwähnen, der den Kampf zwischen Amazonen und Kariern zeigt: LIMC III/1, 557 Nr. 234; LIMC III/2, 452.

53 Eine andere plausible Zuordnung läge mit der Darstellung vom Tod des Orpheus durch die Bassariden vor (eine von Aischylos, Plato und Isokrates erwähnte Episode): Diese Episode ist in der griechischen und italischen Ikonografie gängig und fehlt bei römischen figürlichen Themen, möglicherweise mit Ausnahme einer Anspielung im sogenannten Mosaik des Triton in Orbe-Boscéaz VD. In zwei Medaillons stehen sich dort eine bedrohliche Mänade und Orpheus als Tierflüsterer, seiner gewöhnlichen Pose in der römischen Ikonografie, gegenüber: von Gonzenbach 1961, 179; Dubois 2016a, 283; Jesnick 1997, 99–101.

54 50: 12 cm × 6,5 cm; 51: 11,5 cm × 9,5 cm. Drack 1950, 48 Taf. 29,16. 18.20.

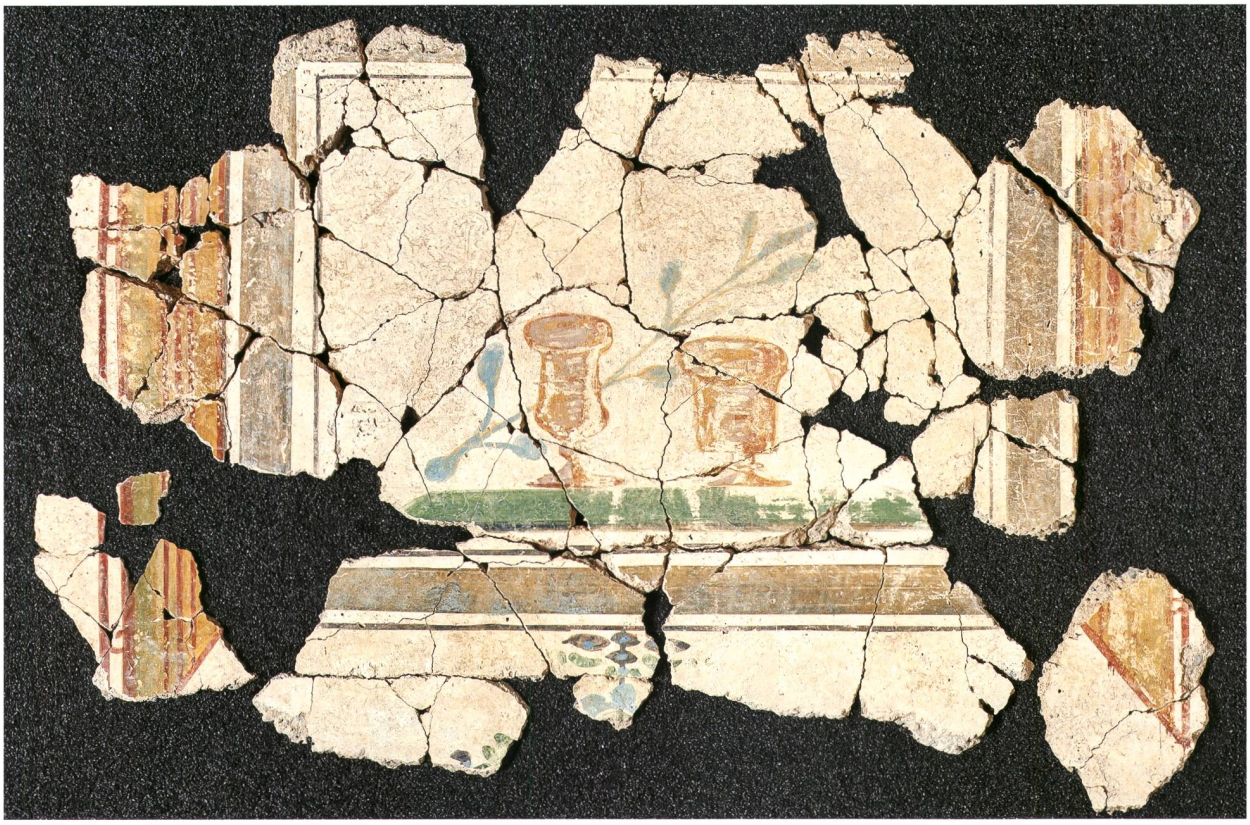


Abb. 33: Kallnach BE. Thermen der Villa, Exedra 3. Pinax der Sportsiegespreise mit aufgeklappten Läden.

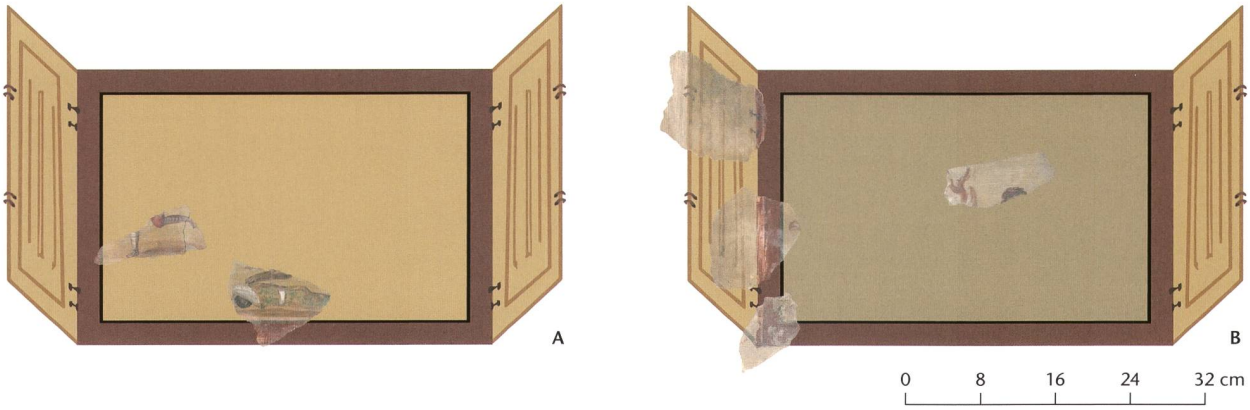


Abb. 34: Augst BL, Insula 8, Raum B (Grabung 1918–1919.051). Rekonstruktionsvorschlag der Pinakes mit Szenen einer venatio. *M. 1:8.*

Ladens einer Pinax (Abb. 32). Pinakes sind Staffeleibilder in kleinem Format der griechischen Bildertradition, die man dank ihrer Läden bei einem Transport oder zur Aufbewahrung schützen konnte. Mit den vorliegenden Fragmenten lassen sich offene Läden von 7,4 cm Breite, die vier vertikale Lamellen von 3, 5 und 8–10 mm Breite aufweisen, rekonstruieren (**52, 53**). Wir zählen zu den gleichen Pinakes den rechten Winkel des weinroten Rahmens mit dem abgeschrägten Anfang des linken Ladens (**55**).

Die Darstellung von Pinakes ist in der römischen Wandmalerei gut belegt, besonders in Pompeji. Die Bilder können verschiedenen Themen wie Landschaften, Stillleben, mythologischen oder religiösen Szenen zugeordnet werden und sind oft in Serie immer im oberen Teil der Wanddekoration dargestellt oder an der Wand aufgehängt[55]. In den nordwestlichen Provinzen sind die Pinakes mit Läden sel-

55 Siehe zum Beispiel in Pompeji (I) im Oecus der Casa del Criptoportico (I 6, 2–4), im Peristyl der Casa delle Vestali (VI 1, 7), im Peristyl der Casa dei Dioscuri (VI 9, 6) oder im Raum A der Villa Imperiale: PPM IV, 27 f. Abb. 44; 45; Cerulli Irelli u. a. 1993, 18 f.; 114; 202–205; sowie in Rom (I) in den Cubicula B und E der Villa Farnesina: Moormann/Mols 2008, 25; 52.

ten: Eine jüngst entdeckte Pinax stammt aus der Villa von Kallnach BE, mit dem Thema der Preise von athletischen Spielen (Abb. 33). Eine weitere, sehr fragmentarische Pinax ist im *balneum* der Insula 10 Ost in Avenches VD belegt; die schönste stammt aus Lyon-Vaise (F) und zeigt ein Stillleben. Eine Dekoration aus Limoges (F) präsentiert leere Pinakes und die letzte, aus Trier (D), befindet sich in der Lünette der sogenannten Grünen Wand und zeigt eine Opferszene, die wir vielleicht aufgrund ihres öffentlichen Charakters mit den Szenen aus Augst verbinden können[56].

Aber was zeigen die Pinakes eigentlich? Auf dem ockerdunkelgelben Grund der Fragmente **50** und **51** sind zwei Personen dargestellt, deren Höhe auf 15 cm rekonstruiert werden kann. Von der ersten, nach links schreitenden Person (**50**) sind nur die Beine erhalten; sie trägt Schuhe und Gamaschenbänder über einer oberhalb des Knies gebauschten Hose. Der Schatten der Person ist vom rechten Fuss an durch übereinanderliegende, lange und gewölbte Spuren in Hellbraun und einem noch helleren Braun dargestellt. Die zweite Person (**51**) liegt bäuchlings auf dem Boden und schützt ihren Kopf mit den Armen. Ihre Beine, die bis über die Knie erhalten sind, müssen mit den gleichen Gamaschenbändern ausgestattet gewesen sein. Der Mann trägt ein anliegendes Kleidungsstück von brauner Farbe und dunkleren Betonungen, das an der Taille von einem breiten weissen Gürtel mit dunklen Rändern zusammengehalten wird. Über der Figur sind zwei Pfoten mit Krallen erhalten, die durch Vergleiche einem Bären zugeschrieben werden können. Der graubeige Farbton des Hintergrunds sowie die Details der Figuren auf dem Fragment **54** – Kopf und bekleidete Büste einer Person, Haare einer anderen – sprechen dafür, dass dieses Fragment ebenfalls den beiden anderen (**50, 51**) zuzuordnen ist. Man erkennt gleichfalls ein Handleder mit charakteristisch gekreuzten Riemen auf dem Fragment **53**. Die Grösse der Figuren sowie die Dimensionen der Rahmen und Läden lassen aufgrund der oben genannten Vergleiche Pinakes von vermutlich 29,6 cm × 44,5 cm – 1 pm × 1 *cubitus* (= 1,5 pm) – rekonstruieren (Abb. 34a.b). Bemerkenswert ist die ungewöhnliche Orientierung der Läden, die gelegentlich ab dem 1. Jahrhundert bezeugt ist[57].

Ein Novum aus Insula 8: *venatio*

Bei der Szene handelt es sich also um eine *venatio* (Tierhetze), ein originelles und bis heute nicht publiziertes Thema auf Pinakes: Zwei *venatores* (Jäger) in schlechtem Zustand in der Arena mit gelbem Sand sind auf vermutlich einer Pinax dargestellt, und zwei oder drei ähnliche Personen auf einer zweiten oder sogar einer dritten Pinax, bei der der Sand der Arena nicht mehr sichtbar ist.

Die zwei vollständigsten Figuren tragen die typische Kleidung der *venatores,* verstärkte und verzierte Wamse, die mit Wickelgamaschen oder *fasciae crurales* kombiniert sind. Diese schützen den unteren Teil der Beine und ermöglichen eine grosse Bewegungsfreiheit. Der *venator* am Boden ist ausserdem mit einem Muff oder Handleder zum Schutz des linken Arms ausgestattet und trägt einen solchen vielleicht auch am rechten Arm. Dies käme einer Ausnahme in der Ausrüstung gleich und würde sich von der gewöhnlichen *armatura* (Ausrüstung) der Protagonisten unterscheiden: Die Breite des Motivs, obgleich es in rosa Farben mit weissen Aufhellungen gehalten ist, scheint eine Darstellung des nackten Arms auszuschliessen. Die von den Jägern getragene Kleidung ist denjenigen der *venatores* von Yvonand-Mordagne VD und Vallon FR sehr ähnlich, wobei die traditionelle Ausrüstung ab dem ersten Viertel des 2. Jahrhunderts dargestellt wird (Abb. 35; 36A)[58]. Die zweiteilige Schutzausrüstung besteht demnach aus einer kurzen, verstärkten Tunika und einer Hose, wohl einer Art *bracchae* (Pluderhosen) oder knielanger Strumpfhosen, die verziert und mit einem weissen *balteus* (Gürtel) zusammengeschnürt sind, sowie *fasciae crurales* (Schienbeinschoner), *caligae* und einem schützenden Handleder mit überkreuzten Riemen am linken Unterarm. Die liegende Person auf der Wanddekoration in Augusta Raurica unterscheidet sich jedoch in einem Detail: Die Tunika

Abb. 35: Yvonand-Mordagne VD. venator *mit einer Ausrüstung des 2. Jahrhunderts.*

56 Kallnach BE: Dubois 2017. – Avenches VD: Fuchs 2016, 146 Abb. 8a.b. – Lyon-Vaise (F): Barbet 2008, 134–136 Abb. 190. – Limoges (F): Barbet 2008, 143 f. Abb. 204. – Trier (D): Thomas 1995, 283; 299–301 Abb. 214; 232; 234. Es ist zu beachten, dass das vereinfachte Motiv der Tafel, d. h. ohne Läden, als Rahmen von unterschiedlichsten figürlichen Szenen durchaus geläufig ist.

57 Casa delle Vestali in Pompeji (s. o. Anm. 55), allerdings abwechselnd mit Läden der normalen Perspektive.

58 Dubois 1999; Rebetez 1992.

Abb. 36: Vallon FR. venatio-*Mosaik. Medaillons mit* agitatores *und* venatores.

ist entweder in die Hose geschoben oder sie ist noch kürzer oder aber sie bildet ein einziges Stück mit der Hose und wäre so ein richtiges Wams. Dieses Detail zeigt eine Weiterentwicklung der Kleidung der *venatores*. Es erscheint in dieser Form auf den Mosaiken von Vallon FR, Nennig (D; Abb. 37) und Bad-Kreuznach (D)[59]. Diese drei Mosaiken vom Ende des 2. und vom 3. Jahrhundert sind mit der Malerei aus Yvonand-Mordagne VD die besten Darstellungen der professionellen Ausrüstung von *venatores*[60].

59 Rebetez 1992; Parlasca 1959, 35–37; 88 f. Taf. 37–39; 90; 91; Papini 2004, 61–68. Dazu kommt ein mittlerweile verlorenes Mosaik aus Reims (F), dessen Medaillons zwar schematischer waren, aber eine grosse Vielfalt von Darstellungen boten: Loriquet 1862. Die Verkleinerung der Tunika wurde von Françoise Dumasy und Georges Ville bemerkt; vgl. Dubois 1999, 52 Anm. 32; 33.

60 Es ist auf die Darstellungen der gleichen Ausrüstung auf Malereien von Liégeaud (F; Dumasy-Mathieu 1991, 146–153), Köln (D; Thomas 1993, 198 f.) und Maasbracht (NL; Swinkels 1987) zu verweisen, die allerdings zu schematisch oder fragmentarisch sind, um die Beispiele auf Mosaiken zu ergänzen. Wir schliessen hier die *venationes* mit den Kostümen der Ausrüstung des 1. Jahrhunderts, d. h. Tunika mit nackten Beinen, aus. Diese Ausrüstung bleibt mit gewissen Veränderungen geläufig: Dies zeigen Malereien aus Mérida (E; Álvarez Martínez/Nogales Basarrate 1994), die ans Ende des 1. oder an den Anfang des 2. Jahrhunderts datiert werden, aus Metz-Pontiffroy (F; Heckenbenner/Mondy 2014, 74–79 Abb. 36; 37), vom Appellhofplatz in Köln (D; Thomas 2008, 410–417 Abb. 74) aus der gleichen Zeit oder kurz danach, und in den Jagdthermen in Leptis Magna (LY; Aurigemma 1962, 84–86 Taf. 73–77) vom Ende des 2. Jahrhunderts.

Ebenfalls bemerkenswert ist, dass die Reste der Figur auf dem Fragment **54**, speziell jene auf ihrer linken Schulter, dem drapierten Umhang eines Agitators aus Vallon FR ähneln (Abb. 36C).

Abgesehen von den sehr detaillierten *venatores* liefert das Mosaik von Vallon FR zwei Elemente, die den Fragmenten von Augst gegenübergestellt werden können: Einerseits handelt es sich um eine schöne Darstellung eines Bären (Abb. 37), aufgrund derer die Interpretation der Tatzen auf dem Fragment **51** gesichert ist, andererseits um eine Komposition von drei Protagonisten im Kreis um einen Bären, der sich in die Richtung des linken Jägers stürzt. Dieser tut es dem *venator* aus Augst gleich und ergreift die Flucht (Augst: **50**; Vallon: Abb. 36B). Eine Szene mit einem Bären aus Nennig (D; Abb. 38A) verdient ebenfalls Aufmerksamkeit: Sie bezeugt das Schema des *venator* am Boden, der sich mit seinen Armen schützt. Andere wichtige Elemente aus Nennig sind die grosse Ähnlichkeit der anliegenden Kleidung und die Form des schützenden Handleders, das sehr lang ist und daher mit jenem auf dem Augster Fragment verglichen werden kann (Abb. 38A.B).

Es ist nicht auszuschliessen, dass die kleinen Figuren aus Augst *paegniarii* (zum Scherz Kämpfende) darstellen könnten, die aus antiken Quellen bekannt sind und seit Joseph Déchelette mit Vorsicht in mehreren Darstellungen identifiziert wurden. Sie sind genauso gekleidet wie *venatores,* also durch ein langes gepolstertes oder mit Holz verstärktes Handleder geschützt und mit Stöcken und Peitschen bewaffnet, und standen sich gegenseitig in nicht tödlichen bzw. parodierten Kämpfen während der *meridiani (ludi)* gegenüber, konnten jedoch auch mit Tieren kämpfen[61]. Von den genannten Darstellungen ist das Mosaik von Nennig in seiner Gestaltung am klarsten und zeigt die mögliche Ähnlichkeit mit den kleinen Figuren von Augst (Abb. 38C)[62].

Diese *venationes* auf den Pinakes sind nicht die einzigen Szenen, die auf die Welt des Zirkusspektakels und des Amphitheaters verweisen. Aus dem gleichen Wandmalereikomplex der Insula 8 ist auch eine sehr schöne Darstellung einer Biga (Wagen mit zwei Pferden) bekannt (**56**)[63]. Mit einer Höhe von 10 cm und einer Breite von 16 cm ist sie in ein Medaillon von 23–24 cm Durchmesser eingepasst, das durch einen Kranz, wohl aus Lorbeeren, begrenzt ist (Abb. 39). Die Biga fährt nach rechts. Der Wagenlenker mit Helm und einer roten, mit Riemen geschmückten Tunika hält die Zügel fest in seiner linken Hand, die er hoch vor sich hält. Er trägt

Abb. 37: Vallon FR. venatio-*Mosaik. Medaillon mit Bär.*

61 Joseph Déchelette publizierte als Erster (Déchelette 1904), aktuell vgl. Heckenbenner/Mondy 2014, 77. Den aktuellen Stand zeigt: www.amphi-theatrum.de.

62 Parlasca 1959, Taf. 38,1; farbige Bilder sind auf der zweiten und dritten Titelseite und auf S. 292 f. von Cüppers 1983 sowie auf zahlreichen Internetseiten zu finden.

63 Drack 1950, 47 Taf. 28; Drack 1986, 39 und Deckblatt; Fuchs 1989, 7 f. Abb. 2a. Ebenfalls behandelt von Barbet 1990, 91 f.

Abb. 38: Nennig (D). Mosaik mit Szenen aus dem Amphitheater. A: venatores *oder* agitatores *im Kampf mit einem Bären. Man beachte die menschliche Gestalt am Boden. B: ein siegender* venator. *C: Kampf von zwei* paegniarii.

*Abb. 39: Augst BL, Insula 8, Raum B (Grabung 1918–1919.051). Medaillon mit Biga, das von einem Lorbeerkranz eingefasst wird (**56**).*

eine Peitsche in der Rechten, die er leicht hinter sich hält. Die rote Farbe seiner Kleidung zeigt, welche Faktion (Team beim Wagenrennen) er repräsentiert. Das Ensemble ist in Braunschattierungen gehalten und spielt mit den Kontrasten zwischen den beiden Pferden, die extrem detailliert sind. Ein zweiter Kranz, dessen Blätter anders herum ausgerichtet sind, ist durch ein weiteres Fragment **57** aus der Insula 8 bezeugt, das die Existenz einer zweiten Biga bestätigt (Abb. 40). Dieses so gebildete Paar erinnert an eine gute Parallele in Ostia Antica (I): ein Paar Bigen, das als Vignette die Felder eines Korridors im Caseggiato degli Aurighi (III, X, 1) schmückt (Abb. 41)[64].

Die traditionellen Wagenrennen wurden von vier Wagen mit je vier Pferden – den Quadrigen – in den Farben ihrer Faktion ausgetragen, also der Grünen, Blauen, Roten und Weissen, deren Anhänger in keinster Weise den Fans und Hooligans heutiger Sportclubs nachstanden. In den Provinzen sind nicht in erster Linie Quadrigen, sondern Bigen dargestellt. Deren Abbildungen scheinen nach ihrem Aufkommen am Anfang des 2. Jahrhunderts Standard gewesen zu sein, als auch die grossen römischen Spektakelmonumente gebaut wurden. Zahlreiche Darstellungen von Biga-Rennen in den Provinzen existieren tatsächlich in verschiede-

64 Mols 1999, 170; 354–358 Abb. 6; 99; Barbet 1990, 92; 95 Abb. 1; 2.

0 4 8 12 16 cm

Abb. 40: Augst BL, Insula 8, Raum B (Grabung 1918–1919.051). Fragment eines zweiten Medaillons, dessen Lorbeerkranz in entgegengesetzter Richtung geflochten ist (57).

Abb. 41: Ostia (I). Eine Biga schmückt in einem Fries den Korridor im Caseggiato degli Aurighi (III, X, 1).

Abb. 42: Lyon (F). Relief mit der Darstellung eines Wagenrennens.

nen Gattungen – Keramik, Lampen, Mosaiken und Reliefs, beispielsweise auf einem Relief aus Lyon (F, Abb. 42) –, aber deutlich weniger häufig in der Wandmalerei. Im Ganzen ist das Thema auch deutlich weniger verbreitet als die Gladiatorenkämpfe: Neben den Abbildungen von Pully und Augst, den einzigen in der Schweiz, sind bislang sechs weitere gemalte Biga-Rennen im heutigen Deutschland, Belgien und Frankreich bekannt, was einem Drittel der Gladiatorendarstellungen entspricht. Erwähnenswert ist die Darstellung eines Rennens vom unteren Teil der Wand eines Raumes der Villa von Bad Neuenahr-Ahrweiler (D; Abb. 43)[65]. Sie zeigt zwei Bigen in einer Rechtsbewegung vor drei *metae* (Wendesäulen) am Ende der Rennbahn. Die weiteren Belege sind sehr fragmentarisch[66]. Auf Mosaiken scheinen dagegen von der zweiten Hälfte des 2. bis zum 4. Jahrhundert bevorzugt Quadrigen abgebildet worden zu sein[67]. Abgesehen von der Tatsache, dass Bigen auch als Anfängerwagen galten, bleibt die Frage der Anzahl ihrer Abbildungen im Vergleich zu jenen der Quadrigen sowohl für Rom als auch für die Provinzen offen. Es ist denkbar, dass diese ikonografische Vorliebe mit Spielen zusammenhängt, die von Privatpersonen oder lokalen Institutionen gestiftet wurden. Diese verfügten im Gegensatz zum Kaiserhaus und zu hohen Angestellten der imperialen Hauptstadt über geringere finanzielle Mittel, um die Haltungs- und Organisationskosten von Quadrigen-Rennen zu tragen. Das Fehlen eines *titulus pictus* (Beschriftung), wie an anderen Orten belegt, die dekorative Nebenrolle der Bigen-Medaillons und die Pinakes der *venatio* aus der Insula 8 machen *a priori* die Möglichkeit eines Andenkens von privat gestifteten Spielen wenig wahrscheinlich. Es handelt sich vermutlich eher um eine Vorliebe des Auftraggebers für diese Art von Spektakel[68].

Bei Zirkusspielen – *ludi circenses* – bildeten Wagenrennen ein zentrales Element. Allerdings wurden diese, wie im Amphitheater, häufig mit Jagden, den sogenannten *venationes,* kombiniert[69]. Es überrascht daher nicht, dass in der Dekoration von Insula 8 beide Themen gemeinsam vorkommen: In Augusta Raurica dürften beide Arten von öffentlichen Vorstellungen stattgefunden haben. Es reizt natürlich ungemein, diese zwei Themen im gleichen Raum anzusiedeln. Die Zirkusspiele sind auf zwei unterschiedliche Arten dargestellt, nämlich in den Medaillons und auf den Pinakes. Sie könnten zwei gegenüberliegende Wände von Raum

65 Raum 6, Ostwand: Gogräfe 1999, 38; 204–207 Abb. 12; 57.

66 Elemente von Bigen im Fries über den mittleren Feldern in der Villa von Weissenthurm (D; Gogräfe 1999, 79–81 Abb. 47–50) und in der Villa von Liégeaud in Croisille-sur-Brillance (F; Gogräfe 1888, 489–492 Abb. 356); eine Biga in einem Feld der unteren Zone am boulevard Vaulabelle in Auxerre (F; Dumasy-Mathieu 1991, 153–156); die Figur eines Wagenlenkers der Blauen in Bordeaux (F; Barbet 2008, 212 Abb. 321; 322), eine andere in Amay (B; Barbet 2008, 230 f. Abb. 357).

67 Zum Beispiel Lyon (F), Trier (D), Piazza Armerina (I) und Afrika; siehe das komplette Korpus bei Lavagne 1990.

68 Auf einem Mosaik aus dem 3. Jahrhundert in Châlon-sur-Saône (F) vier Bigen zwischen *metae,* mit Namen der Wagenlenker; ebenfalls in Horkstow (GB) für das 4. Jahrhundert: Lavagne 1990, Katalog, 353–355.

69 Ville 1981, 123–126; 157 f.; 380–385; Dumasy-Mathieu 1991, 159. Es sei auf Gilbert 2013, 59 ff. verwiesen.

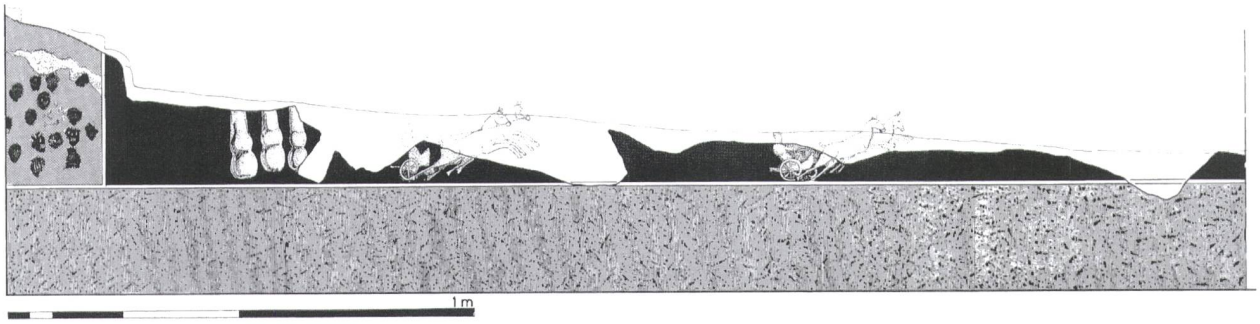


Abb. 43: Bad Neuenahr-Ahrweiler (D). Raum 6 der Villa. Am unteren Rand der Westwand sind zwei nach rechts fahrende Bigen vor drei metae *(Wendepunkte) am Ende der Rennstrecke zu sehen.*

*Abb. 44: Augst BL, Insula 8 (Grabung 1918–1919.051). Fragment eines Helms eines Wagenlenkers (**58**)?*

Abb. 46: Gerona (E), Torre Bell Lloch. Mosaik mit Wagenrennen.

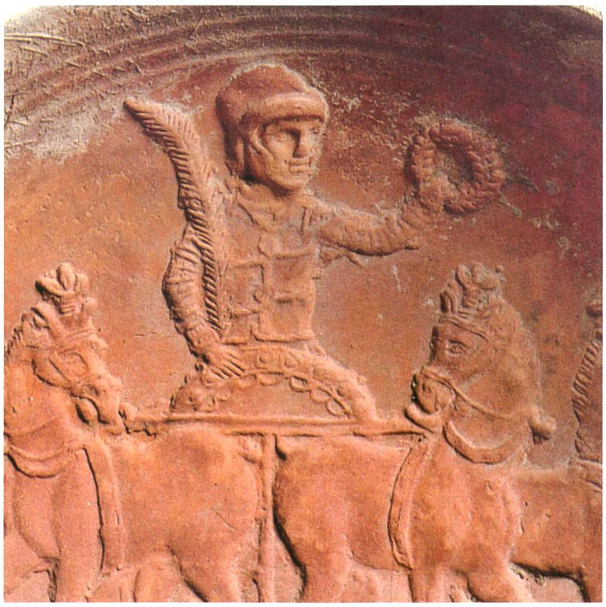


Abb. 45: Paris (F), Musée du Louvre. Teller aus afrikanischer Terra Sigillata. Siegreicher Wagenlenker einer Quadriga mit Siegeskranz und Siegeszweig.

B geschmückt haben, sich also auf den kleinen seitlichen Wänden oder auf den Lünetten des Gewölbes gegenübergelegen haben (siehe unten S. 299; Breite 1,20 m). Oder die Medaillons könnten auf den zwei Feldern der Hauptwand (Breite 2,60 m) dargestellt gewesen sein, während sich die Pinakes entweder an gleicher Stelle oder in der oberen Wandzone, wenn nicht sogar in der Lünette des Gewölbes, befanden. Beispiele für die obere Wandzone sind die Felder mit Vögeln und Früchten der Galerie im Heiligtum von Villards-d'Héria (F) oder die Darstellungen mit tierischen Verfolgungsszenen aus Martigny VS, die sich am Rand der Wand oder in der oberen Zone der Nebenräume des Mithraeums und der Thermen des Temenos befunden haben müssen[70].

Das einzelne Fragment **58** könnte ebenfalls dem Thema Wagenrennen zugeordnet werden: Es zeigt ein Motiv in rosa und rotbraunen Tönen mit grauweissen Aufhellungen, das wie eine Kalotte mit Krempe gewölbt ist (Abb. 44). Darunter erscheinen ein ausgeweitetes Übergangsstück und ein gekrümmter Auswuchs: Dieses Objekt ist als Helm zu interpretieren, der eine hervorstehende runde Verstärkung auf-

70 Lerat 1998, Taf. XXVII–XXVIII; Dubois/Fuchs 2004, 214 Abb. 2; 4; Dubois 2012, 405 Abb. 4; Peyrollaz 2001.

weist und von dem man den Nackenschutz und die linke Wangenklappe sieht. Die Form könnte auf den Helm eines Wagenlenkers verweisen, dessen verschiedene Typen durch zahlreiche Darstellungen auf Skulpturen (Sarkophage und Grabreliefs), Terrakotta (Campana-Platten, Lampen, Geschirr), Malereien und Mosaiken, Münzen oder Medaillen bekannt sind. Von verschiedenen Bildern, mit denen man das vorliegende Fragment vergleichen kann, sind die Darstellung auf einem afrikanischen Terra-Sigillata-Teller im Musée du Louvre in Paris (F; Abb. 45) und das katalanische Mosaik von Torre del Bell-Lloc in Gerona (E) mit der Darstellung des Siegs des Wagenlenkers Calimoreus (Abb. 46) am aussagekräftigsten und stützen diese Identifikation am besten. Sie stammen aus dem 4. Jahrhundert, was hier nur wenige Probleme bereitet, da die Darstellungsweise des Helms und vielleicht auch sein Typ offenbar die Zeit überdauert haben[71].

Falls sich dieser Helm auf dem Kopf eines Wagenlenkers befand, kann dieser auf etwa 60 cm Höhe geschätzt werden. Die Verbindung einer solchen Darstellung mit den Biga-Medaillons sowie mit den *venatores* umreisst also ein präzises ikonografisches Programm, das allerdings kaum weiter rekonstruiert werden kann.

Gemeinsame technische Charakteristik

Die nachfolgende technische Erörterung betrifft sämtliche in diesem Artikel präsentierten Fragmente und spielt eine wichtige Rolle bei der Interpretation des Ensembles. Es ist auffallend, dass die Oberfläche des Wandputzes, des *intonaco*, auf dem die Wandmalerei aufgetragen ist, an bestimmten Stellen deutlich gerillt ist. Die Rillen wurden in den noch frischen Putz nach seiner Glättung gedrückt und treten in Gruppen von vier bis acht Rillen auf einer Breite von 1,2–2,5 cm auf. Sie wurden mit einer harten Bürste oder einem harten Pinsel angebracht. Auf dem Erotenfries erscheint dieses Prozedere am Übergang zwischen *podium* und mittlerer Zone. Auf den «bacchischen Friesen» befindet es sich auf der Höhe der Rahmenverzierungen über dem figürlichen Feld, aber auch teilweise darin. Es tritt weniger deutlich unter den Biga-Medaillons und in den Rahmen sowie unter den Bildern der *venationes* auf.

Diese Bürsten- oder Pinselstriche, die von Walter Drack als Zeugen einer Renovation gedeutet wurden, stellen vielmehr eine Art Vorbereitung der Oberfläche dar. Diese Technik ist hier ab dem Ende des 1. oder dem ersten Viertel des 2. Jahrhunderts belegt und sollte möglicherweise das Licht anders aufnehmen als die gewöhnlichen glatten Putzschichten der Wandmalerei[72]. Diese Technik wird zunächst nur an bestimmten Stellen angewendet, bevor sie in der zweiten Hälfte des 2. und im 3. Jahrhundert vor allem für figürliche Szenen von grosser Dimension in grösserem Umfang eingesetzt wird. Die selektive und etwas ungenaue Anwendung auf den weissgrundigen Dekorationen aus der Insula 8 unterstreicht einige architektonische Komponenten sowie die Rahmen der figürlichen Szenen und scheint somit diese Elemente in der Dekoration von der glatten Oberfläche daneben abzuheben. Es handelt sich auch um einen Hinweis, dass diese Szenen als Hauptthemen der Dekoration gelten, während andere, wie etwa der Erotenfries, nicht von dieser Technik profitieren und daher als Begleiterscheinungen des Hauptthemas zu verstehen sind. Die Anwendung auf verschiedenen architektonischen Komponenten oder figürlichen Feldern strebt einen einheitlichen visuellen Effekt an und akzentuiert die Komposition.

Weitere Wanddekorationen (Kat. 59–67)

Eine weitere kleine Serie von Fragmenten kann der mittleren Zone in Raum B zugeordnet werden oder stammt aus einem der direkt angrenzenden Räume. Die Orientierung der sechs Fragmente **59–64** – wobei die Zuordnung unsicher ist – ergibt eine plausible Lesung (Abb. 47). Einzelne und mehrfache Bänder strukturieren die Komposition (**59–61**). Feine stilisierte Pilaster sind an den Rändern der Felder zu erkennen, wo sie von einer doppelten Rahmenlinie verstärkt werden (**62, 63**). Die Pilaster sind innen mit einem grauen Band eingefasst, das vermutlich einen perspektivischen Effekt erzeugen soll. Dieser wird am oberen Ende aufgegriffen, in einer schematischen Soffitte (ornamentierte Unteransicht) in Form eines Gesimses, das aus dem abgrenzenden Band der Felder dargestellt wird (**60**). Die architektonischen Elemente sind bis zur Abstraktion vereinfacht und begrenzen die Felder, deren Aufbau an jene aus den Latrinen der Ringer-Thermen in Saint-Romain-en-Gal (F) erinnert und auf gleiche, jedoch realistischere Konstruktionen der gleichen Zeit in Rom (I) verweist[73]. Die Pilaster werden von einem Zwischenfeld getrennt, welches in der Rekonstruktion

71 Vgl. Chamay u. a. 2007, Abb. S. 47, beziehungsweise Museu d'Arqueologia de Catalunya (E), Inv. 19003. Die anderen als Vergleich genutzten Darstellungen sind Zirkusszenen auf Sarkophagen im Archäologischen Museum Palazzo Trinci in Foligno (I) und in der Chiesa della Madonna della Libera in Aquino (I), die beide in die zweite Hälfte des 2. bzw. ins 3. Jahrhundert datiert werden, sowie auf Medaillons mit siegreichen Wagenlenkern auf dem Mosaik der Kaiserthermen im Rheinischen Landesmuseum in Trier (D) (Wagenlenker Polydus) und im Archäologischen Museum von Madrid (E; nach rechts gedrehter Wagenlenker, Inv. 3603) aus dem 3. Jahrhundert, und ebenfalls auf einem Medaillon aus emaillierter Bronze des Wagenlenkers Gutta im Olympischen Museum von Lausanne VD aus dem 4. Jahrhundert (vgl. Chamay u. a. 2007, Abb. S. 25, ein Buch, das mehrere der zuvor erwähnten Parallelen in guter Qualität abbildet). Zu den Wagenlenkern vgl. Thomas 2001.

72 Vgl. Dubois 2016a, 325–327.

73 Leblanc 1995, 141; 243–253 Taf. II.B; Barbet 2008, 266 f. Abb. 414, linkes Feld; Donati 1998, 168 f.; Mielsch 2001, 107–110.

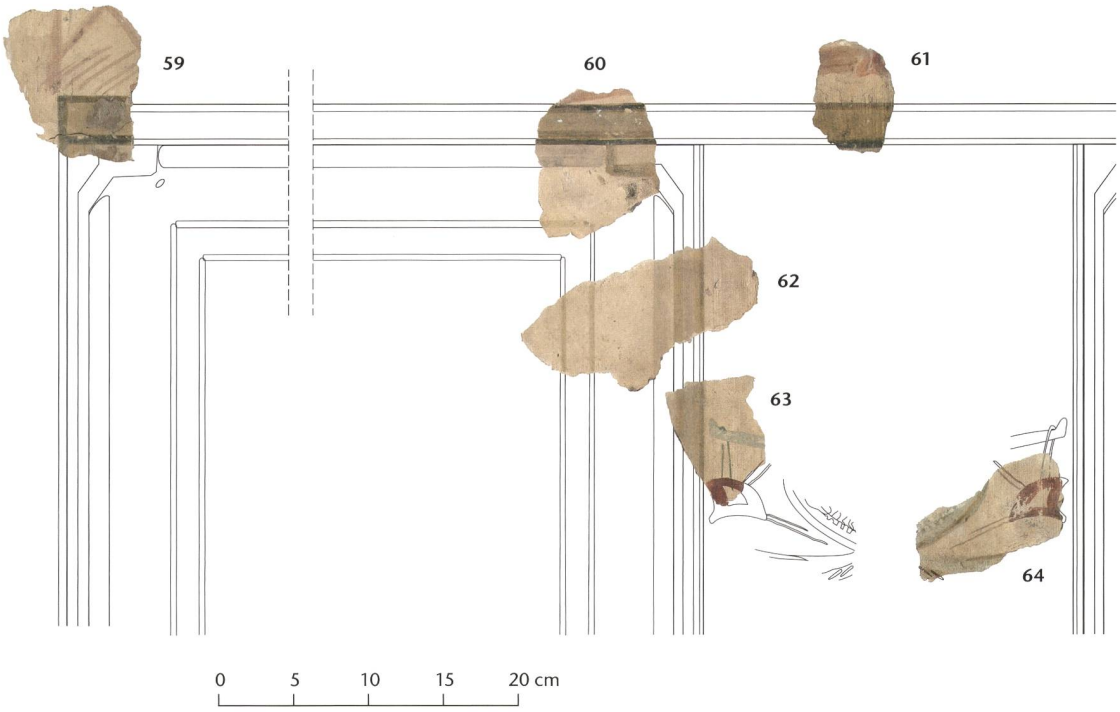


Abb. 47: Augst BL, Insula 8, Raum B (Grabung 1918–1919.051). Rekonstruktion der Südwestwand in Raum B: Felderunterteilung und Platzierung der sechs Fragmente ***59–64****.*

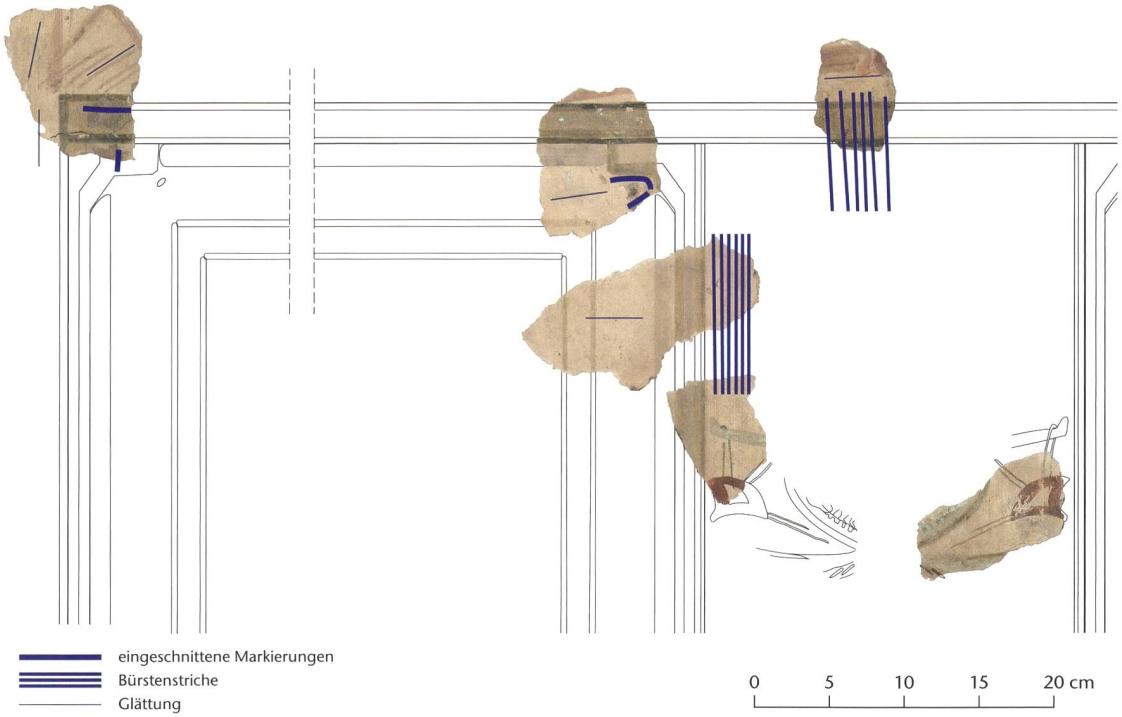


Abb. 48: Augst BL, Insula 8, Raum B (Grabung 1918–1919.051). Rekonstruktion der Südwestwand in Raum B (vgl. Abb. 47). Sichtbare Vorarbeiten für die Wanddekoration: Glättung der Oberfläche, vorbereitende Einschnitte und vertikale Bürstenstriche.

24 cm Breite aufweist. Es zeigt einen Kandelaber mit einer Dekoration aus verschiedenen Motiven, von denen nur ein Paar stilisierter Pelten erhalten ist, das eigenartigerweise an «Haken»-Stangen aufgehängt und mit anderen Elementen durch zwei Paare von Befestigungen verbunden ist (**63, 64**).

Die Pelten können mit Beispielen aus dem 1. Jahrhundert in Verbindung gebracht werden, die das gleiche Schema weniger stilisiert aufweisen. Sie befinden sich auf der Wand eines weissen Zimmers im Portikus-Haus von Clos de la Lombarde in Narbonne (F) oder auf einer Dekoration in

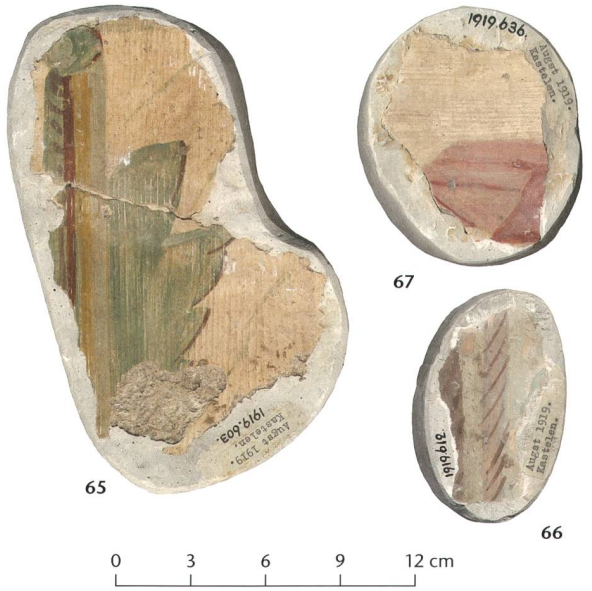


*Abb. 49: Augst BL, Insula 8 (Grabung 1918–1919.051). Vegetabile und architektonische (?) Ornamente, die früher bestimmten Dekorationen zugeschrieben wurden, aus unserer Sicht aber keinem Wanddekor zuweisbar sind (**65–67**).*

Vendeuil-Caply (F)[74]. Sie können ebenfalls mit gleichen, nicht stilisierten Motiven verglichen werden, die am Anfang des 2. Jahrhunderts die Kandelaber des Peristyls der Villa von Yvonand-Mordagne VD schmückten[75].

Die lachsfarbenen Motive (**59**) über dem oberen Band der Felder bleiben unbestimmt. Das Band scheint jedoch durchgehend zu sein. Die Untersuchung der Vorbereitungsstriche der Dekoration zeigt eine Glättung der Oberfläche mit Tendenz zur Horizontalen. Nur das Zwischenfeld weist starke vertikale Bürstenstriche auf der gesamten Oberfläche auf, die genau auf dem Trennband beginnen (Abb. 48).

Obwohl die Glättung der Felder fein ist, wurde jene des Bandes deutlich weniger sorgfältig ausgeführt. Links ist sie vertikal aufgetragen und zeigt somit vielleicht den folgenden Winkel der Wand an. Der Unterschied in der Sorgfalt zwischen der Glättung der unteren und der oberen im Gegensatz zur mittleren Zone ist in Orbe-Boscéaz VD ebenfalls deutlich erkennbar. Es kann dort festgestellt werden, dass vor allem in den Rezeptions- und Durchgangsräumen wie Galerien und Peristylen die Oberflächenausführung auf Augenhöhe, also in der mittleren Zone, im Vergleich zur oberen und unteren Zone besonders gut ist und man Mängel kaum ohne genauere Untersuchung erkennen kann[76]. Was die gemalte Komposition betrifft, erinnert ihr Abschluss nicht weit von der Zimmerecke an die Konstruktion der Aediculen des Erotenfrieses (vgl. Abb. 17), die 25 cm von den Ecken entfernt sind, was die Wände trotz einer gemeinsamen Dekoration voneinander unabhängig macht.

Drei Wandmalereifragmente **65–67** bleiben isoliert (Abb. 49). Sie werden hier hypothetisch und aus Gründen der gleichen technischen Details mit einer der beiden vorher genannten Dekorationen in Zusammenhang gebracht, ohne dass ihnen ein Inhalt oder eine Rolle in diesen Kompositionen zugewiesen werden kann.

Die Deckendekorationen (Kat. 68–90)

Zwei Gruppen von Fragmenten, deren Oberfläche einen leicht konkaven *intonaco* aufweist, zeugen vermutlich von den Gewölbedekorationen der beiden Räume. Wie erwähnt, ist die Existenz eines Gewölbes im hypokaustierten Raum A durch Deckenfragmente gesichert, die ursprünglich an den Tubuli der Decke hafteten und im Versturz des Hypokausts entdeckt wurden[77]. Das Prozedere, das vor allem in den Zimmern mit bereits eingebauten Tubuli angewendet wurde, ermöglicht eine leichtere Struktur der Segment- oder Kreuzgratgewölbe[78].

Erste Gruppe von Deckenfragmenten (Kat. 68–74)

Das am besten deutbare Ensemble wird durch die Glättung einer unregelmässigen Oberfläche charakterisiert, die vertikal zu den erhaltenen Motiven und im rechten Winkel zur Wölbung der Fragmente verläuft (Abb. 50). Vier Fragmente dieser Gruppe zeigen drei Personen in Interaktion und in verschiedenen Positionen (**68–71**).

Die erste Person (**68**) scheint liegend und in frontaler Ansicht dargestellt zu sein und hält ihre rechte Hand neben ihrem Körper ausgestreckt. Hand und Arm, mit einer Länge von 5,5 cm, sind in dunkelrosa und braunen Tönen gehalten. Parallel zum nach links ausgestreckten Arm erscheint ein Teil des liegenden Körpers, der ohne Zweifel bekleidet ist, aber in den gleichen rosa bis braunen Farbtönen gehalten ist. Die Schatten unterstreichen gekonnt die Körperformen.

Das zweite Fragment (**69**) zeigt ein Gesicht von 10 cm, das halb nach links gedreht und mit einigen schnellen Strichen skizziert ist. Die Person wurde in den gleichen Farbtönen wie die vorherige gemalt und hebt den rechten Arm beinahe im rechten Winkel, wobei sie offenbar ein Trinkhorn schwingt. Der Gesichtsausdruck ist ruhig und wurde durch einfache Pinselführung erzielt, wobei die Schatten und die hellen Vorsprünge durch winzige weisse Striche dargestellt sind. Eine füllige Haarpracht mit eigenartigen dunklen Betonungen verundeutlicht das Geschlecht der Person. Aufgrund von Parallelen kann sie als vermutlich männlich angesprochen werden (siehe unten).

74 Sabrié u. a. 1987, 168; 172 Abb. 116; 120; Barbet 2008, 120 Abb. 158; Sestier 1995, 78 Abb. 9; Barbet 2008, 178 Abb. 265.
75 Dubois 2010, 852 Abb. 3.
76 Dubois 2016a, 103–105.
77 Stehlin Akten H7 4c, 202; siehe oben mit Anm. 18.
78 Allonsius u. a. 2013, 336–338 Abb. 12; Barbet 2008, 317 Abb. 484.

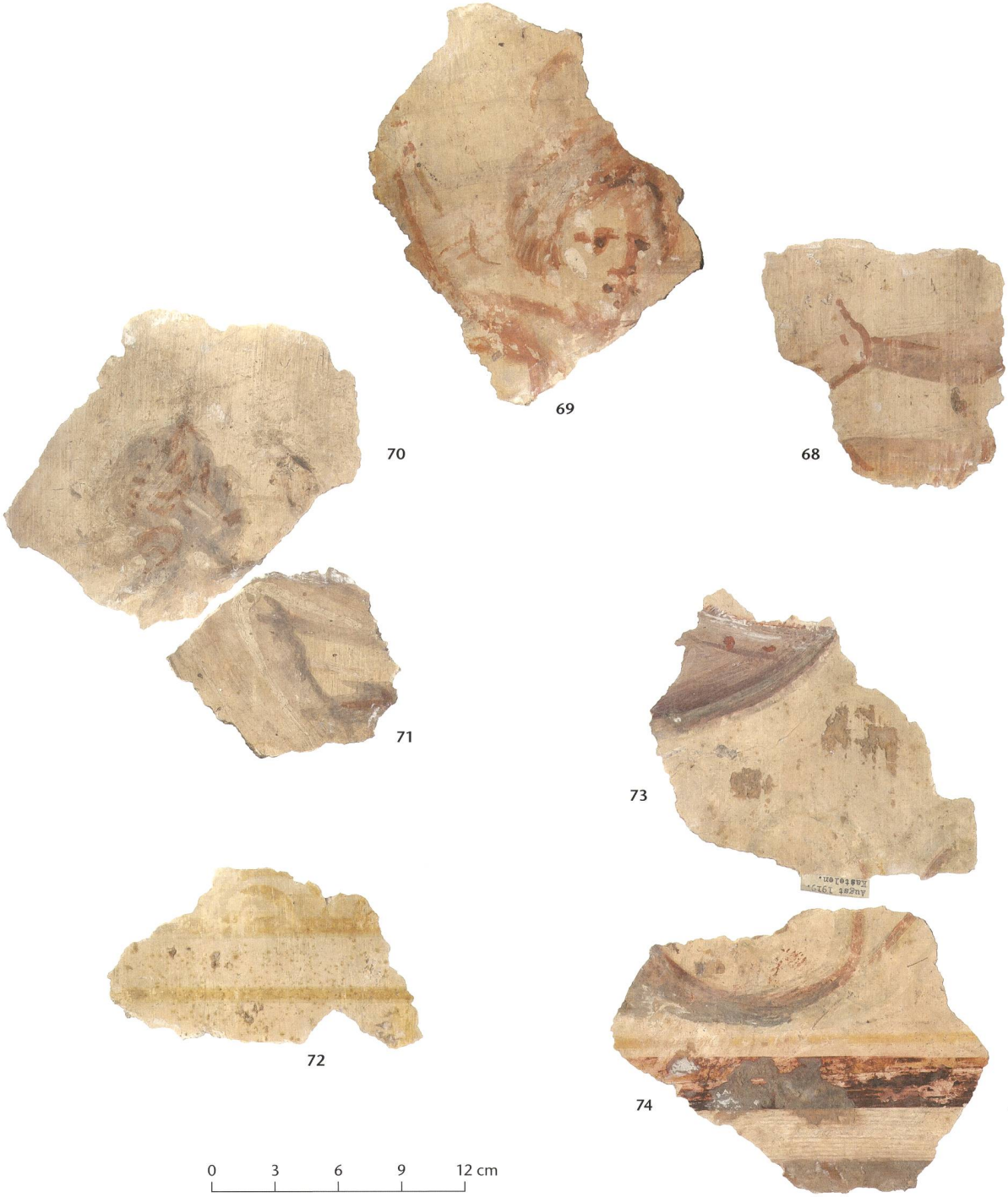


*Abb. 50: Augst BL, Insula 8, Raum B (Grabung 1918–1919.051). Figürliche Fragmente vom kleinen Gewölbe mit der Bankettszene (**68–71**), Rahmen mit Bögen (**72**), Sequenz mit Ranke und Pelte oder Vorhang (**73, 74**).*

Es ist davon auszugehen, dass die letzten beiden Fragmente (**70, 71**), die einander sehr ähnlich sind, zusammengehören. Sie zeigen eine dritte Person in Dreiviertelansicht von hinten, deren Kopf nach rechts gedreht ist. Sie scheint kleiner zu sein als die vorherige, da ihr Kopf nur 6,0–6,5 cm hoch ist. Vom Gesicht sind der rechte Wangenknochen und die dazugehörige Wange zu erkennen; der Kopf könnte bekränzt sein, wenn die verschiedenen Betonungen nicht als kranzähnlich zurückgedrehte Haarsträhnen zu interpretieren sind, die hinter dem Kopf eine Art Dutt formen. In diesem Fall würde es sich somit um eine Frau oder ein junges Mädchen handeln. Von ihrem Körper sieht man den Rücken und den Anfang der Brust unter dem rechten, angewinkelten Arm, der aufgestützt sein könnte. Die Hand ist halb geschlossen, der Zeigefinger jedoch in der Nähe des Gesichts ausgestreckt. Diese Geste suggeriert, dass die Per-

Abb. 51: Herculaneum (I). Paar beim Bankett.

Abb. 52: Lilybaion (I). Szene im Hypogäum der Crispia Salvia. Bankettszene auf weissem Hintergrund.

Abb. 53: Sant'Angelo in Formis (I). Bankettszene auf einem Mosaik aus dem 1. Jahrhundert v. Chr.

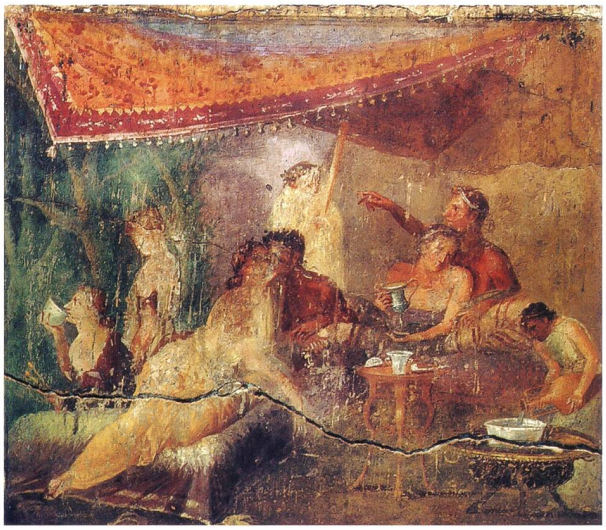


Abb. 54: Pompeji (I). Casa dei Casti Amanti (IX 12, 6), Triclinium 3, Nordwand. Bankettszene unter einem Baldachin.

son das Wort ergreift. Die graurosabeigen Farbtöne unterscheiden die Figur von den anderen. Sie ist dunkler, was entweder auf einen gewünschten Schatteneffekt zurückgehen oder die Folge einer Pigmentveränderung sein könnte.

Um die ersten beiden Figuren herum verlaufen Serien von zwei bis fünf Bürstenstrichen im *intonaco*. Sie sind in etwa horizontal und begrenzen den Raum und die Proportionen der Figuren: Sie umrahmen den Unterarm und die ausgestreckte Hand der ersten Figur und markieren die Gelenke der zweiten in der Nähe des Ellbogens, des Handgelenks und der Hand mit dem Rhyton. Diese Bürstung ist sparsamer als auf den anderen Dekorationen und erlaubt es, die Figuren untereinander anzuordnen. Bei der dritten Person begrenzen kurze, breite Vorbereitungsritzungen durch einen Fingernagel oder ein Skalpell das Gesicht und unterstreichen die Wölbung der Stirn, der Wangenknochen und der Kehle.

Eine Bankettszene

Die Posen und Interaktionen der Figuren gehören ganz offensichtlich zu einer Bankettszene, einem Thema mit langer Tradition. Die Gäste liegen, wobei sie sich auf einen Arm aufstützen, oder sie sitzen. Sie sind in voller Diskussion oder beim Erheben der Schalen und Trinkhörner zu Trinksprüchen dargestellt. Solche Bankettszenen präsentieren, ob sie aus Wohn- oder aus Grabkontexten stammen, immer die gleichen Darstellungsweisen und Schemata: Die Gäste liegen ausgestreckt auf den Klinen, was an den Rändern des Gemäldes zu Ansichten der Figuren von vorne und teilweise von hinten führt. Quasi traditionell ist einer der Gäste von hinten mit angewinkeltem Arm gezeigt. Als Vergleiche seien einige Beispiele aus der Zeit zwischen dem 1. und dem 4. Jahrhundert erwähnt. Auf einem Bild aus Herculaneum (I) entsprechen die klassischen Posen der Personen genau

den Gesten von jenen in Augst (Abb. 51)[79]. Die interessante weissgrundige Szene im Hypogäum der Crispia Salvia in Lilybaion (I) präsentiert ebenfalls die dominanten Ockertöne auf weissem Grund und die Figuren von hinten, von denen einige Köpfe die gleiche Bearbeitung aufweisen, wie sie in Augst zu beobachten sind (Abb. 52)[80]. Ausserdem zeigt die Stilistik der Figuren eines Sarkophags von der Isola Sacra in Ostia Antica (I) eine Hand, die in der gleichen Art gehalten ist wie jene auf dem Fragment **68** aus Augusta Raurica, und in der berühmten Szene im Arcosolium 75 der Katakomben der Heiligen Petrus und Marcellinus in Rom (I) ist ebenfalls die gleiche Geste bezeugt[81]. Mehrere vergleichbare Elemente finden sich auch auf einem Mosaik von Sant'Angelo in Formis, das im Museum von Capua (I) aufbewahrt wird und ins 1. Jahrhundert v. Chr. datiert wird (Abb. 53)[82]. Dabei fällt zum einen eine weibliche Figur mit teilweise nacktem Rücken auf, rechts am Ende des Tricliniums, und zum anderen die Person von unbestimmtem Geschlecht, möglicherweise männlich, gegenüber im Hintergrund links.

Die Szene oder das Gewölbe könnte von einer Art durchbrochener Bordüre aus einem Paar gelber Bänder und einer Reihe von gelben Halbkreisen eingerahmt gewesen sein (**72**). Diese Gewölbedekoration kann mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit platziert werden: Die Masse der Wölbung aller Fragmente, die mit dem Winkelmesser genommen wurden, deuten auf einen sehr ausgeprägten Bogen von 1,20 m Durchmesser hin. Dieses Mass entspricht der Breite des kleinen Raums B.

Zu dieser Decke können zwei weitere Fragmente hinzugezählt werden, die am Ursprungspunkt der Wölbung oder auf der Lünette platziert gewesen sein müssen. Sie werden dieser Dekoration aufgrund der Ähnlichkeit des Aufbaus des Rankenornaments zugeordnet, welches allerdings beinahe völlig verschwunden ist (**73, 74**): Zwei Voluten in grünblauen und braunroten Farbtönen korrespondieren und lassen eine Zusammengehörigkeit der Fragmente vermuten, was anhand des Gipses jedoch nicht überprüft werden kann. In 3–4 cm von der Pflanzendekoration entfernt zeigt sich ein ungewöhnliches Motiv, dessen Interpretation schwierig ist (**73**): Es ist von dreieckiger Form mit geschwungenen Seiten und von braunbeiger Farbe, wobei es mit einer weinroten Bordüre und, auf der oberen Seite, deren Rand zerfranst scheint, mit kleinen roten Pinselstrichen verziert ist. Obwohl es Ähnlichkeiten mit einem grossen Schild aufweist, der im Zentrum eines dekorativen Frieses aufgehängt ist, erinnert es ebenfalls an die zerfransten Wandteppiche über den Bankettierenden auf einigen Wänden von Pompeji (I), von denen jenes im Triclinium der Casa dei Casti Amanti (IX 12, 6) als Paradebeispiel betrachtet werden kann (Abb. 54)[83]. Diese Interpretation bleibt problematisch aufgrund der Nähe zum Rankenornament, das aus einem axialen, zentralen Motiv zu entspringen scheint. Die Darstellung eines Wandteppichs könnte sich allerdings durchaus in das Thema des Gewölbes einfügen, wenn es sich in der Lünette befinden würde. Diese Position ist für Wandteppiche auf dieser Art von gewölbten Decken üblich.

Zweite Gruppe von Deckenfragmenten (Kat. 75–90)

Vergoldeter Stuck und pflanzliche Üppigkeit an der Decke von Raum A

Ein zweites Ensemble aus sieben Fragmenten, die versintert und verblasst sind, hat eine grössere Wölbung, die nicht gemessen werden kann (**75–81**). Analog zum Gewölbe von Raum B wird die Hypothese aufgestellt, dass es sich um eine Decke über Tubuli im hypokaustierten Raum A handelt, die als Segmentgewölbe oder Kreuzgratgewölbe konzipiert gewesen war (Abb. 55; vgl. auch unten Abb. 65; oben Anm. 18). Diese Fragmente zeigen zahlreiche geritzte Vorbereitungslinien, von denen sich deutliche Beispiele auf drei Fragmenten finden (**75–77**). Auch sind einige mit regelmässigen Kreisbögen erhalten, die vor allem in Rot-, Grün- und Brauntönen bemalt sind (**79, 80**). Die Motive scheinen pflanzlich zu sein und mit grünblauen Elementen sowie anderen, möglicherweise menschlichen Formen in rosabrauner Farbe zusammenzugehören. Trotz des schlechten Erhaltungszustands lässt das Ensemble eine mögliche Organisation der Dekoration erkennen. Diese erinnert an freie oder geometrische pflanzliche Kompositionen, an naturalistische Elemente mit menschlichen oder tierischen Figuren. Eine Restaurierung könnte diese Interpretation der Motive vereinfachen und vielleicht bestätigen.

Neben den zahlreichen Vorbereitungslinien für die Motive können auf mehreren Fragmenten gruppierte Striche festgestellt werden, die nicht gemalt, sondern in die Oberfläche geritzt sind. Ein Fragment zeigt auch breite und zahlreiche Riefelungen, die willkürlich in den frischen Putz nach der Glättung des *intonaco* gedrückt wurden (**81**). Es könnte sich um die Befestigung von Stuckelementen handeln, wahrscheinlich um die mit Blattgold belegten Elemente aus der Verfüllung des Hypokausts. Ausserdem befindet sich auf zwei Fragmenten je ein Nagel ohne Kopf (**75, 76**). Diese Nägel stehen mit den rosabraunen Motiven in Verbindung, die möglicherweise als Vorbereitungsskizzen betrachtet werden können, wenn die Nägel als Hilfsmittel zur vereinfachten Anbringung des modellierten Stucks gedient haben[84]. Es bleibt auch die Möglichkeit, dass die Nägel dazu gedacht waren, ein Objekt oder einen Vorhang aufzuhängen. Sie müssten

79 Archäologisches Nationalmuseum, Neapel (I), Inv. 9024. Zur Darstellung des Banketts vgl. Dunbabin 2003, bes. 106 Abb. 56, für einen Vorgänger des Schemas, das in Augst für die wichtigsten Teilnehmer des Banketts angewendet wurde. Es stammt aus Samos (GR) und wird ins letzte Drittel des 2. Jahrhunderts v. Chr. datiert.

80 Dunbabin 2003, 130 Taf. VII.

81 Dunbabin 2003, 83; 179 Abb. 42; 104.

82 Robotti 2005, 1172 Abb. 4.

83 Dunbabin 2003, Taf. I. Es muss ebenfalls auf das alexandrinische Mosaik von Tell Timai im Griechisch-Römischen Museum, Alexandria (ET), Inv. 21641, verwiesen werden: Daszewski 2005, 1147 Abb. 4.

84 Diese Vorgehensweise ist zum Beispiel in Vieux (Calvados; F) belegt: Boislève 2011, 185; 202.

sich dann am Ansatz der Gewölbelaibung befunden haben und könnten einen Vorhang zwischen Raum A und Raum B befestigt haben.

Eine Stuckverzierung des Deckengewölbes ist durch neun bemerkenswerte Fragmente belegt (**82–90**), von denen Karl Stehlin und seine Ausgräber sowohl die Blattgoldverzierungen als auch die Polychromie (blaue und rote Farbreste) erkannt haben (Abb. 56; 57)[85]: Die erhaltenen Fragmente zeigen den Kopf eines Amors von 10 cm Höhe in Dreiviertelansicht (**82**), das Bein eines Einhufers mit einem Huf von etwa 3 cm Höhe auf rotem Grund (**83**) mit den gleichen Ritzungen sowie breiten Strichen und der gleichen Glättung wie die Fragmente **77**, **78** und **80**, unbestimmte figürliche Elemente (**89**, **90**) und Bruchstücke eines Rankenornaments, das vermutlich einen Akanthus darstellt (**84–88**). Diese Indizien weisen auf eine Wiederaufnahme der bacchischen Thematik der Wände an der Decke hin, die aus einer pflanzlichen Organisation der Dekoration sowie aus Figuren des Thiasos zusammengesetzt ist. Die pflanzlichen Motive sind vergoldet, die Figuren könnten mit Farbe akzentuiert und der generell weisse Grund hier und da rot gewesen sein (in der Lünette? **83**). Ein Fragment hat eine grünblaugraue Farbe, die durch fein gemahlenes Ägyptisch Blau (was die helle Tonfarbe ergibt) und Grün gemischt ist (**90**). Bei einem Fragment handelt es sich vermutlich um Ausschnitte von Personen – vielleicht ein Kleidungsstück und eine Stirn mit Augenbrauen (**89**). Es kann mit den fragmentarischen Figuren von Autun (F) und Mané-Véchen (F) verglichen werden[86].

Aus technischer Sicht steht die entrückte und lebenskräftige, wenig geglättete Modellierung des Gesichts des Eros im Kontrast zu den Vergleichsbeispielen und erinnert eher an den Kopf des Pan oder des Satyrs von Argenton (F)[87]. Des Weiteren ist auf die Ausführung der Figuren hinzuweisen, die stärker hervorspringen als die pflanzlichen Motive und eine hohle Rückseite haben: Der Stuck der Fragmente **82**, **83** und **89** überschreitet 4–12 mm Dicke nicht und wurde entsprechend der bekannten Technik um einen Kern aus sehr feinem Ziegelmörtel modelliert[88]. Auf der Rückseite des Gesichts ist sogar die orange Farbe des Mörtels erhalten, die auf den oben beschriebenen Fragmenten **75**, **76** und **78** ebenfalls die möglichen Vorbereitungsstriche der Figuren hervorhebt.

85 Stehlin Akten H7 4c, 177; 202.
86 Boislève 2011, 177 Abb. 6; Boislève 2014, 141 Abb. 3.
87 Boislève 2011, 203 Abb. 45; Boislève 2014, 153 f. Abb. 12,6.
88 Diese Technik ist beispielsweise auch in Pully VD und Avenches VD zu beobachten: Broillet-Ramjoué 2013, 160; 165 Abb. 167; 176; Dubois/Bujard 2014, 110 f.

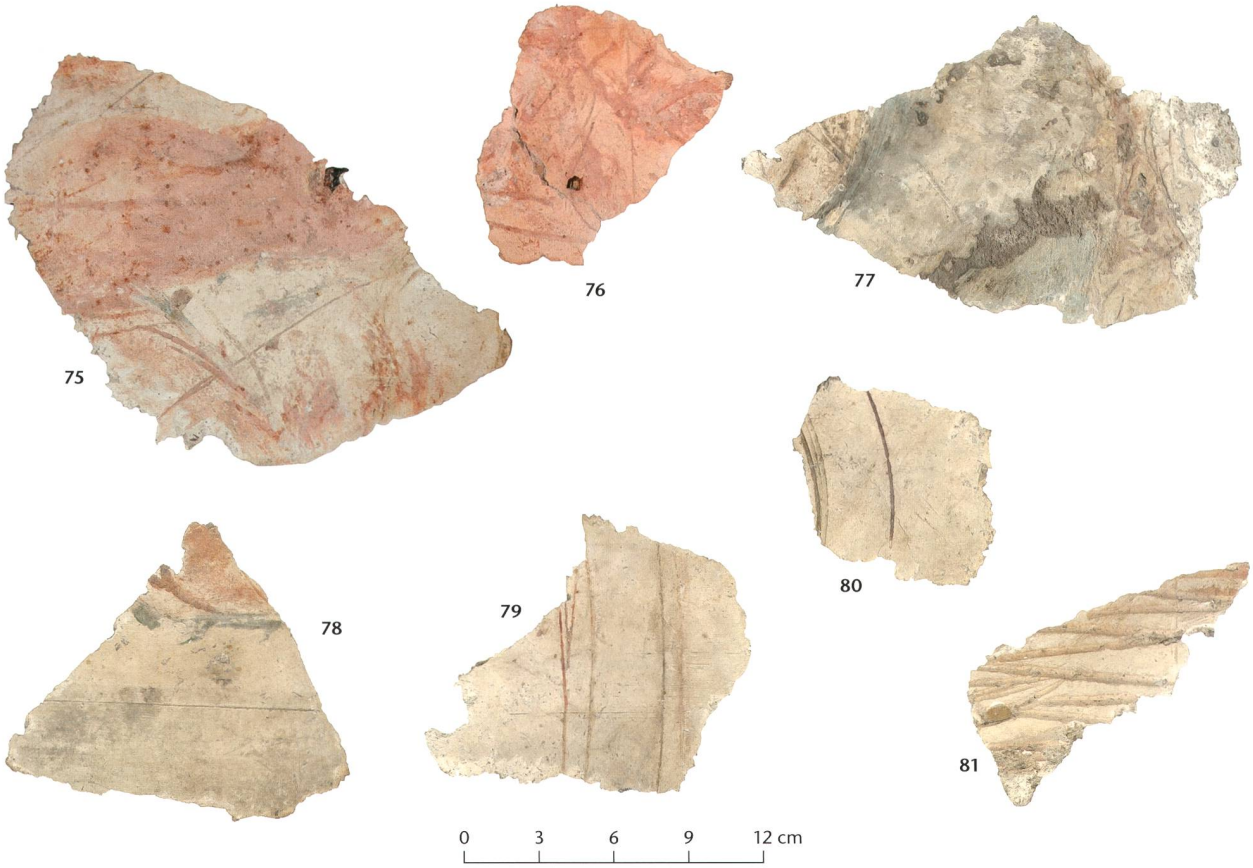


*Abb. 55: Augst BL, Insula 8, Raum A (Grabung 1918–1919.051). Fragmente **75–81** des grossen Gewölbes mit vegetabilen Mustern und Stuck (?).*

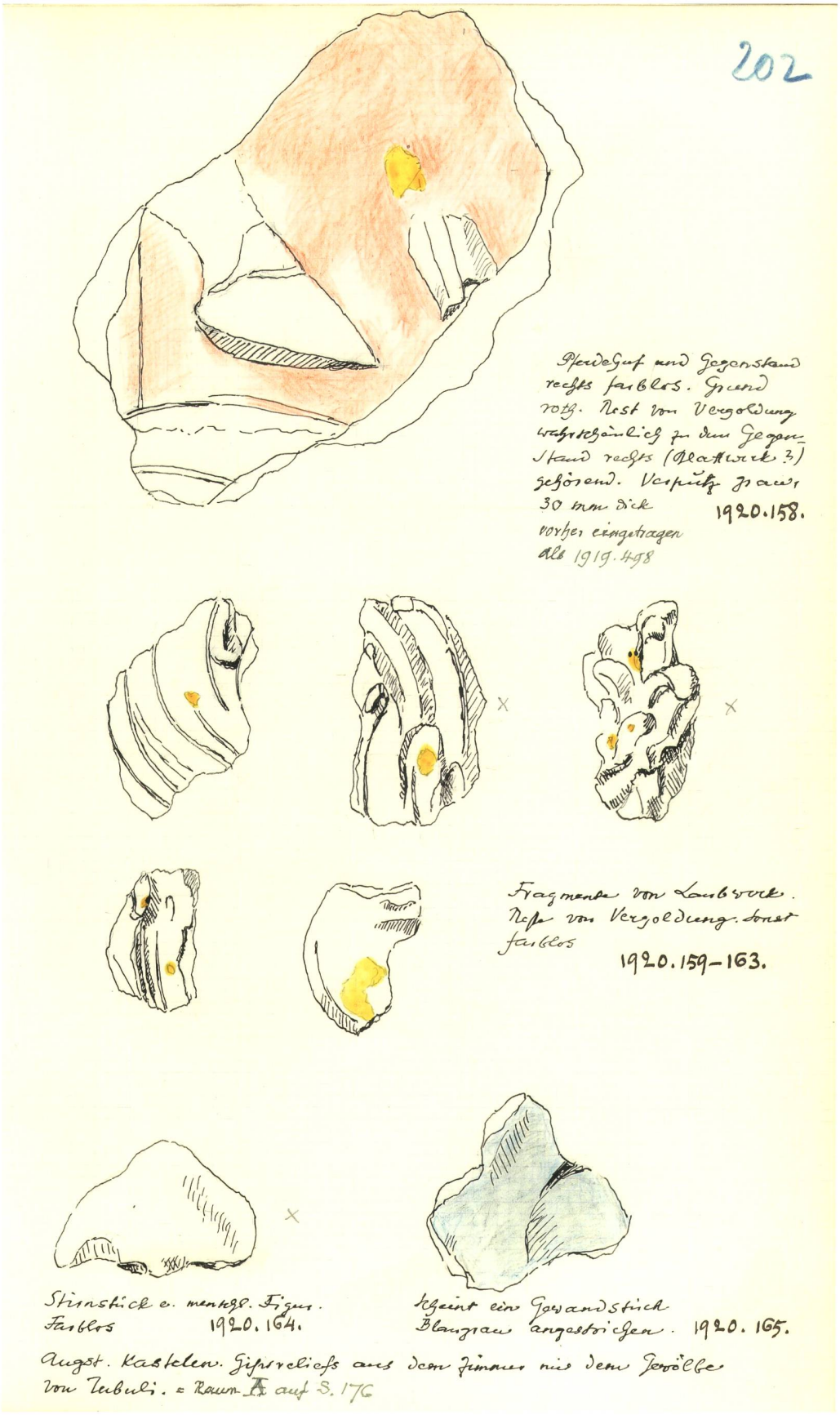


Abb. 56: Augst BL, Insula 8 (Grabung 1918–1919.051). Skizze von Karl Stehlin der Stuckfragmente mit Hinweis auf Vergoldungsspuren. Die Inventarnummern sind später hinzugefügt worden. M. 2:3.

Abb. 57: Augst BL, Insula 8, Raum A (Grabung 1918–1919.051). Figürliche Stuckfragmente ***82–90*** *mit Blattvergoldung und Bemalung.*

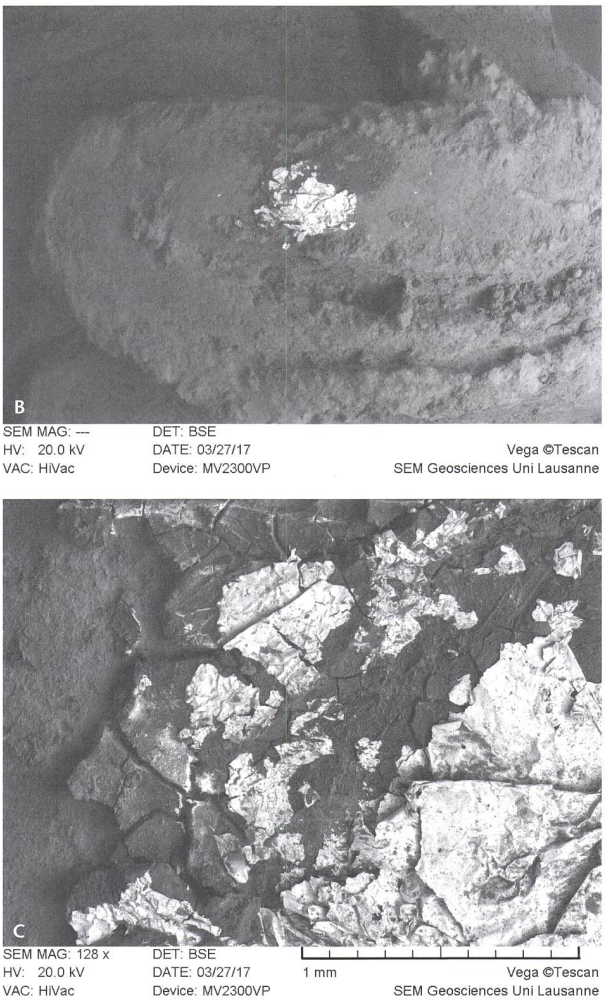


Abb. 58: Augst BL, Insula 8 (Grabung 1918–1919.051). Das Fragment mit Blattvergoldung **85** *in ca. 3,5-facher Grösse (A) und unter dem Rasterelektronenmikroskop (B [mit 95-facher Vergrösserung].C [mit 128-facher Vergrösserung]).*

Die Rasterelektronenmikroskopie (REM-Analyse) der Fragmente **83** und **85** hat die Existenz einer Vergoldung durch gediegenes Blattgold mit einem Silberanteil von 1–3% bestätigt (Abb. 58)[89].

Auf dem Fragment **83** verlängert das Blattgold auf der Oberfläche des Verputzes ein Pflanzenmotiv: Es ist auf einer Unterlage aus Minium, einem selten vorkommenden Mineral von gelber bis roter Farbe, angebracht. Direkt auf dem Stuck fehlt dagegen diese Unterlage.

Auf Fragment **85** konnte dank der mikroskopischen Untersuchung unter dem Blattgold eine organische Schicht freigelegt werden, die durch Infrarotspektroskopie (FTIR und Raman) sowie Gaschromatografie mit Massenspektrometrie-Kopplung (GC-MS) als Bindemittel identifiziert wurde (Abb. 60)[90]. Es enthält mehrere Substanzen, die sich aus drei Komponenten zusammensetzen: einem pflanzlichen Gummiharz, das durch das Vorhandensein von Polysacchariden bezeugt ist, einer Laktose und einer öligen Basis aus Hartholzharz. Ersteres verleiht der Mischung Haftung, während letztere Komponente die Auftragung und Verfestigung des Harzes vereinfacht. Präsenz und Funktion der Laktose sind nicht geklärt. Vertiefende Massnahmen konnten im Rahmen der Probe nicht durchgeführt werden.

Die antiken Quellen – Cato, Vitruvius, Plinius der Ältere – erwähnen neben proteinhaltigen Stoffen (Kasein, Eigelb oder Eiweiss, tierische Kleber wie Fisch-Kollagen) auch Pflanzenharze wie Pech, Amurca (Reste der Olivenpressung) oder eine Mischung aus verbranntem Harz und Weinstein. Ohne dass diese genauen Zusammensetzungen gefunden wurden, erweitern die archäologischen Befunde die Palette mit Öl, Kolophonium, Milchsaft des Feigenbaums, Gummiarabikum (ab hellenistischer Epoche) und anderen Gummipflanzen. Sie bezeugen den häufigen Gebrauch von Zusammensetzungen aus mehreren Komponenten, die vermutlich lokal angepasst wurden. So wurde für einen Erdverputz in Chart-

89 Die Analysen wurden freundlicherweise von Pierre Vonlanthen, Institut des sciences de la Terre, Universität Lausanne, durchgeführt. Die REM-Analyse ermöglicht ein topografisches Bild der Oberfläche eines Objekts und analysiert deren chemische Zusammensetzung. Siehe auch unten S. 311.

90 Die Analysen an Fragment **85** wurden von Stéphane Comment und Olivier Delémont, École des sciences criminelles der Universität Lausanne, durchgeführt. Siehe auch unten S. 311–313.

Abb. 59: Augst BL, Insula 8 (Grabung 1918–1919.051). Die Vergoldung mit Unterlage auf der Putzoberfläche des Fragments ***83****. M. 4:1.*

res (F) ein Fixativ auf der Basis eines Polysaccharids genutzt, das dem Gummiharz des Pflaumenbaums, einem Öl (Fettsäuren) und Pinienharz (Diterpenen) ähnelt[91].

Bei den vorliegenden Fragmenten kann aufgrund der Absenz von Diterpenen dagegen die Hypothese aufgestellt werden, dass das Harz von einem Hartholz aus der Region stammt.

Die Technik der Vergoldung auf dem Stuck unterscheidet sich durch den Untergrund. Der Auftrag eines Bindemittels vor dem Verlegen des Blattgolds beschränkt sich auf den Stuck und weist keine Unterlage aus gelbem oder rotem Pigment auf, das das Gold aufhellen sollte, wie dies zum Beispiel in Commugny VD und in Zeugma (TR) belegt ist[92].

Dieses Ensemble von Stuckfragmenten erweist sich als das reichste und komplexeste, das bislang auf dem Gebiet der heutigen Schweiz gefunden wurde[93]. Die Nutzung von Blattgold auf Stuck ist bisher weniger als 40 Mal in der gesamten römischen Welt nachgewiesen (Abb. 61). Der vergoldete Stuck aus Augusta Raurica folgt der Norm: Er ist an der Decke angebracht, tritt vor allem auf Pflanzenreliefdekorationen auf und befindet sich in einem privilegierten Haus in städtischem Kontext[94].

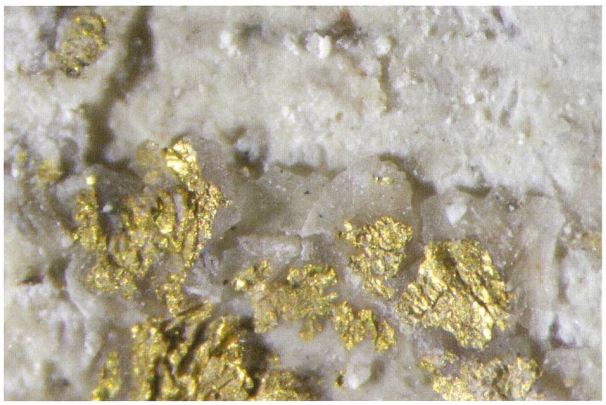


Abb. 60: Augst BL, Insula 8 (Grabung 1918–1919.051). Das das Blattgold fixierende organische Bindemittel auf dem Stuckfragment ***85*** *aufgenommen mit 45-facher Vergrösserung.*

Synthese und Rekonstruktionsvorschlag des Dekorationssystems der Wände in den Räumen A und B

Nach dieser Neuuntersuchung stellt sich die Frage, welche Informationen aus der Wandmalerei der Zerstörungsschicht des «Zimmers mit Malereien» aus Insula 8 von Augusta Raurica sowie aus dem Raum selber gewonnen werden können.

Die begrenzten Dimensionen des hypokaustierten Raums A und seines Nebenraums – oder Alkovens –Raum B, die im ersten Fall 2,60 m, im zweiten 1,20 m Seitenlänge nicht überschreiten, führen zu einer Interpretation als Cubiculum. Es umfasst den beheizbaren Vorraum A und den nicht beheizbaren Alkoven Raum B. Diese Zweiteilung erfolgte vermutlich durch Wandpfeiler in Form von stehengelassenen Mauerstümpfen einer früheren Bauphase (vgl. Abb. 2). Sie wird zudem auch durch die Dekoration unterstrichen, die in Raum B teilweise noch *in situ* erhalten war.

Die Malereifragmente stammen aus der Hypokaustverfüllung in Raum A und sind in sich schlüssig. Sie präsentieren eine klare stilistische und technische Einheit. Besonders hervorzuheben ist die gekonnte Bearbeitung der Figuren, sehr detailliert und präzise in den Szenen der Pinakes und etwas entrückter, mit einem fast impressionistischen Charakter auf den Friesen mit den Mänaden sowie bei den Darstellungen der Eroten und Panther, dem Bankett und dem sehr freien Kandelaber der Erotenmalerei. Was die Technik angeht, muss vor allem die spezifische Farbpalette und die

91 Hauduroy-Lefebvre 2016, 394–397.
92 Boislève 2014, 150; Barbet u. a. 2005, 187 f.; Fuchs/Ramjoué 1994, 36; 43–45 Abb. 44; 45.
93 Siehe den früheren Befund in Dubois/Bujard 2014, 109–112.
94 Boislève 2014, 150 Anm. 14–17.

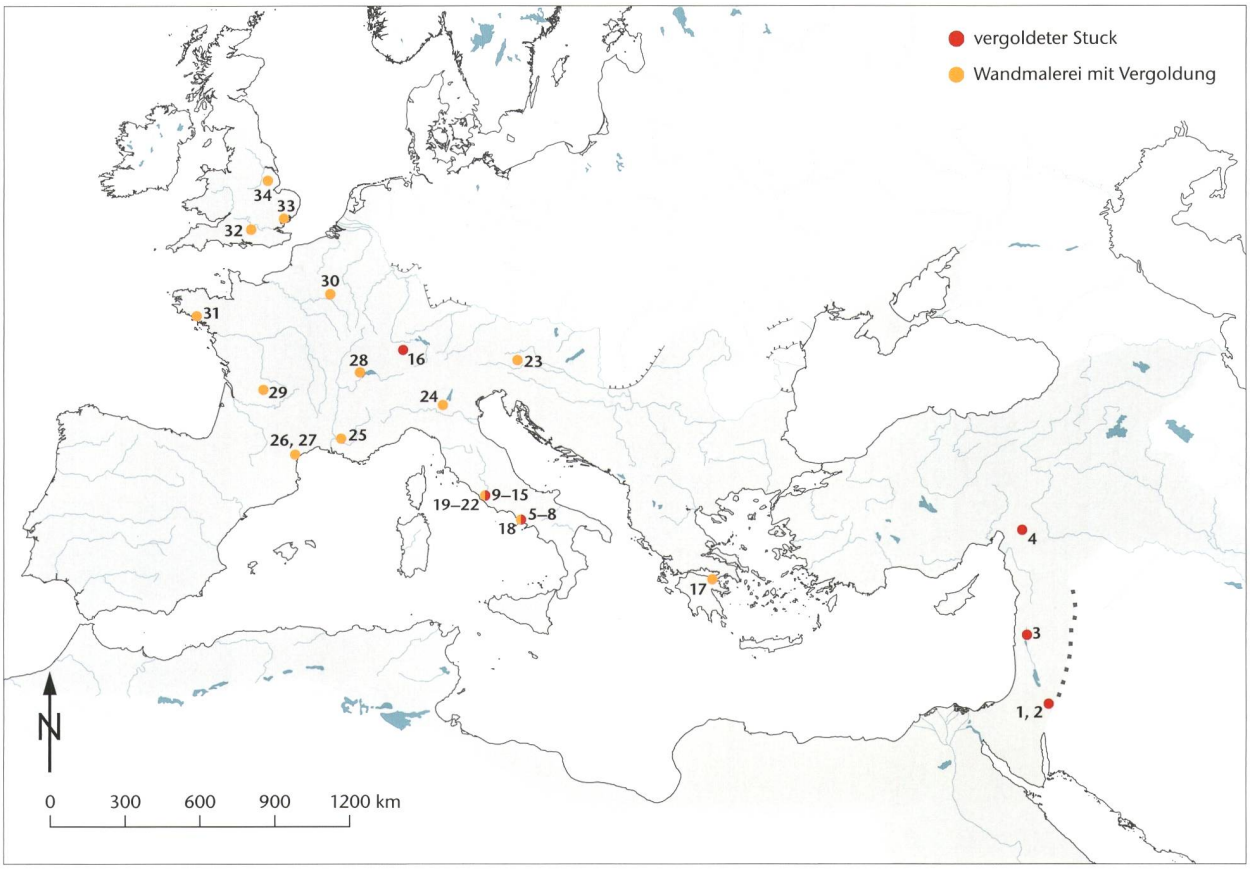


Abb. 61: Verbreitung der Blattgoldverzierung auf Wandmalerei und Stuck im römischen Reich (Stand 2018).

Vergoldeter Stuck

1 *Qasr el Bint, Petra (JOR)*
2 *Petra (JOR)*
3 *Tel Anafa, Shamir (IL)*
4 *P3, Haus 2, Baustelle 12, Zeugma, Belkis (TR)*
5 *Villa des P. Fannius Synistor, Boscoreale (I)*
6 *Raum 8, Antiquarium stabiano, Villa Carmiano, Castellammare di Stabia (I)*
7 *Raum 8, Antiquarium stabiano, Villa Carmiano, Castellammare di Stabia (I)*
8 *Tricilium 17, Casa dell'Efebo (I 7, 9), Pompeji (I)*
9 *Domus Augusti, Rom (I)*
10 *Apollotempel, Rom (I)*
11 *Domus Transitoria, Rom (I)*
12 *Kryptoportikus, Domus Aurea, Rom (I)*
13 *Umgebung Rom, Rom (I)*
14 *Umgebung Rom, Rom (I)*
15 *Inv. P83, Umgebung Rom, Rom (I)*
16 *Insula 8, Augusta Raurica, Augst (CH)*

Wandmalerei mit Vergoldung

17 *Raum 4, Gebäude 7, im Osten des Theaters, Colonia Laus Iulia Corinthiensis, Korinth (GR)*
18 *Thermopolium im Haus I 8, 8, Pompeji (I)*
19 *Aula Isiaca, Rom (I)*
20 *Settore B, Vigna Barberini, Rom (I)*
21 *Katakombe der Heiligen Marcellinus und Petrus, Rom (I)*
22 *Trinità dei Monti, Rom (I)*
23 *Grosses Peristyl, Magdalensberg (A)*
24 *Theater, Asola (I)*
25 *Colonia Cabellio, Cavaillon (F)*
26 *Raum A, Haus III, Clos de la Lombarde, Colonia Narbo Martius, Narbonne (F)*
27 *Raum C, Haus III, Clos de la Lombarde, Colonia Narbo Martius, Narbonne (F)*
28 *Villa, Commugny (CH)*
29 *Fanum, Tintignac/Naves (F)*
30 *15 rue Clovis, Reims (F)*
31 *Ville maritime de Mané-Vechen, Plouhinec (Morbihan; F)*
32 *Southwark, London (GB)*
33 *Camulodunum, Colchester (GB)*
34 *Silver Street, Lindum Colonia, Lincoln (GB)*

Nutzung von Bürste und Pinsel, aber auch die Zusätze aus vergoldetem und polychromem Stuck des Gewölbes im hypokaustierten Raum A erwähnt werden. Erfahrungsgemäss ist das Material, das man in der Verfüllung eines Hypokausts findet, in erster Linie Teil der Dekoration des Raums sowie vielleicht Elemente der angrenzenden Räume. In diesem Fall handelt es sich ohne Zweifel um den Alkoven Raum B, aber vielleicht auch um die kleinen, direkt angrenzenden Räume.

Wie oben dargelegt, passt die Dekoration mit den Eroten gut in den Vorraum A und können andere Elemente – die Pinakes und die Medaillons mit Zirkusdarstellungen – in Raum B untergebracht werden (Abb. 62–67). Die Platzierung geht in die gleiche Richtung, insbesondere, wenn man die Pinakes in der Lünette und die bacchischen Friese mit den Mänaden am Ansatz des Gewölbes platziert. Die Themen innerhalb des Cubiculums sind somit komplementär, mit dem bacchischen Ambiente der Friese mit Eroten und Panthern,

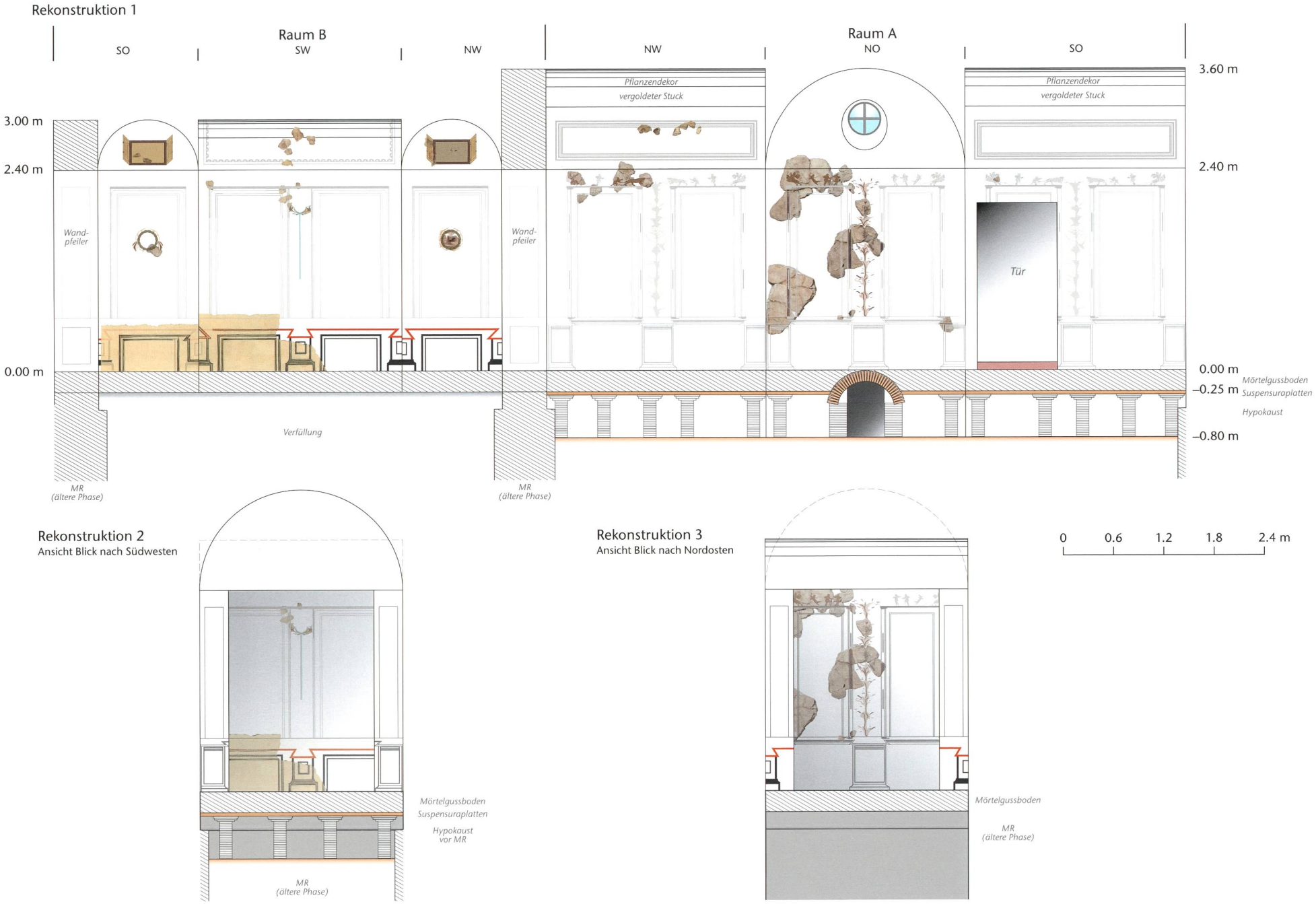


Abb. 62: Augst BL, Insula 8 (Grabung 1918–1919.051). Rekonstruktionen 1–3 der Wände in den Räumen A und B. Lage der Wandansichten bzw. Rekonstruktionen 1–3 siehe Abb. 6. M. 1:60.

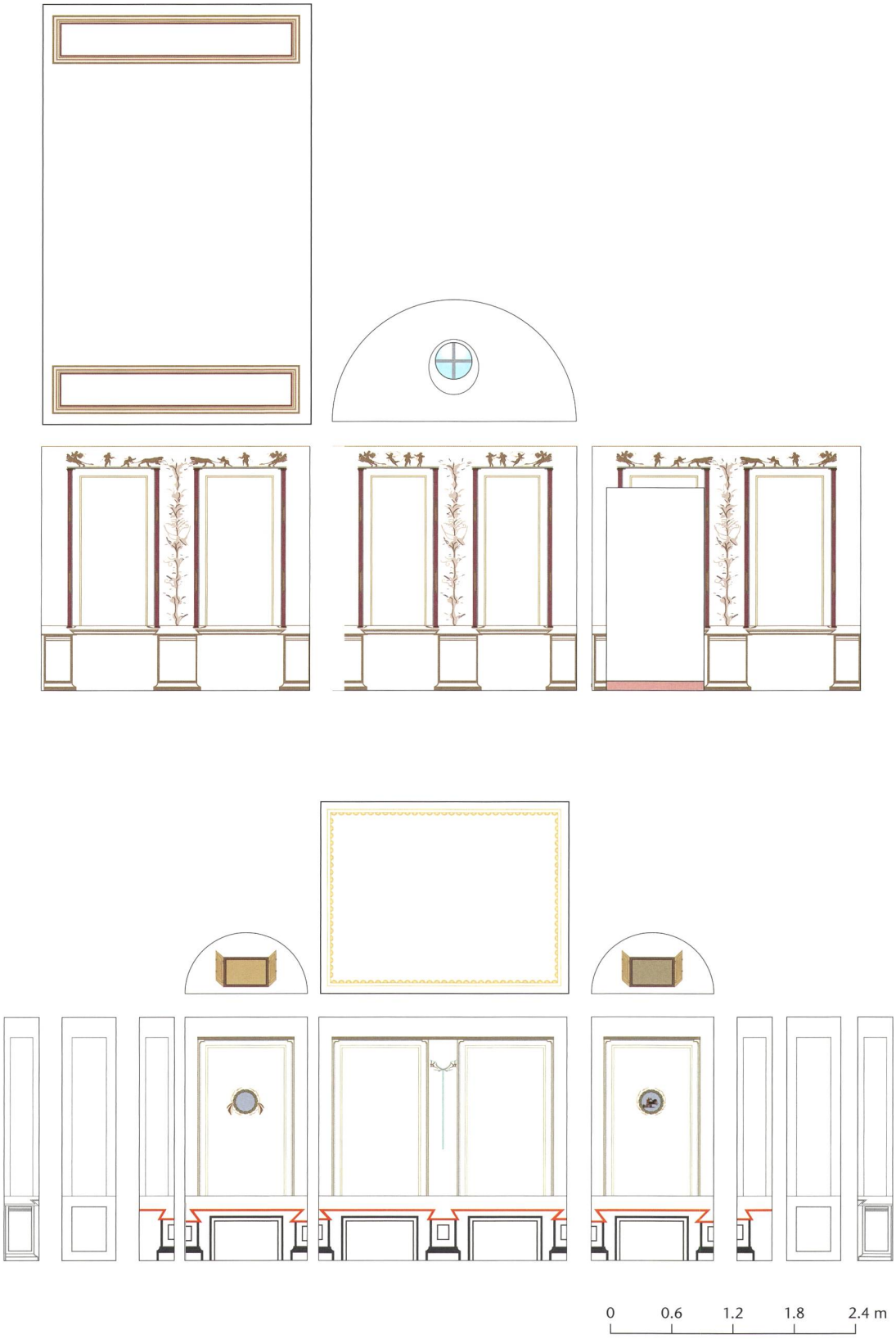
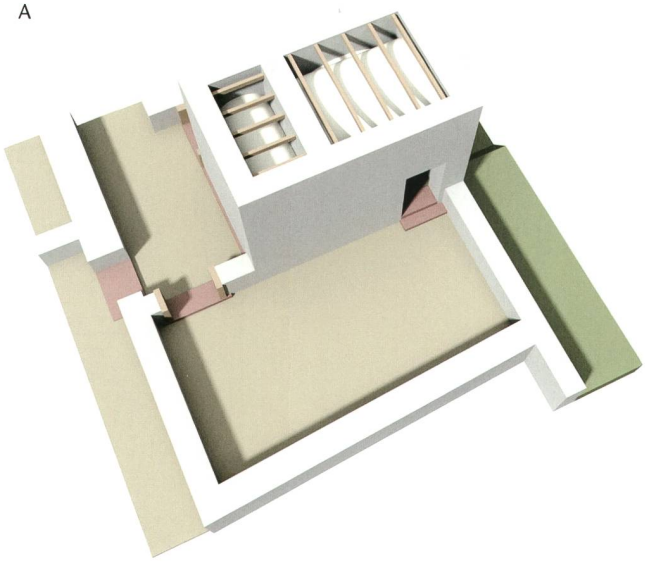


Abb. 63: Augst BL, Insula 8 (Grabung 1918–1919.051). Abrollung der Wanddekoration der Räume A (oben) und B (unten), siehe auch Abb. 62. M. 1:60.

A



B

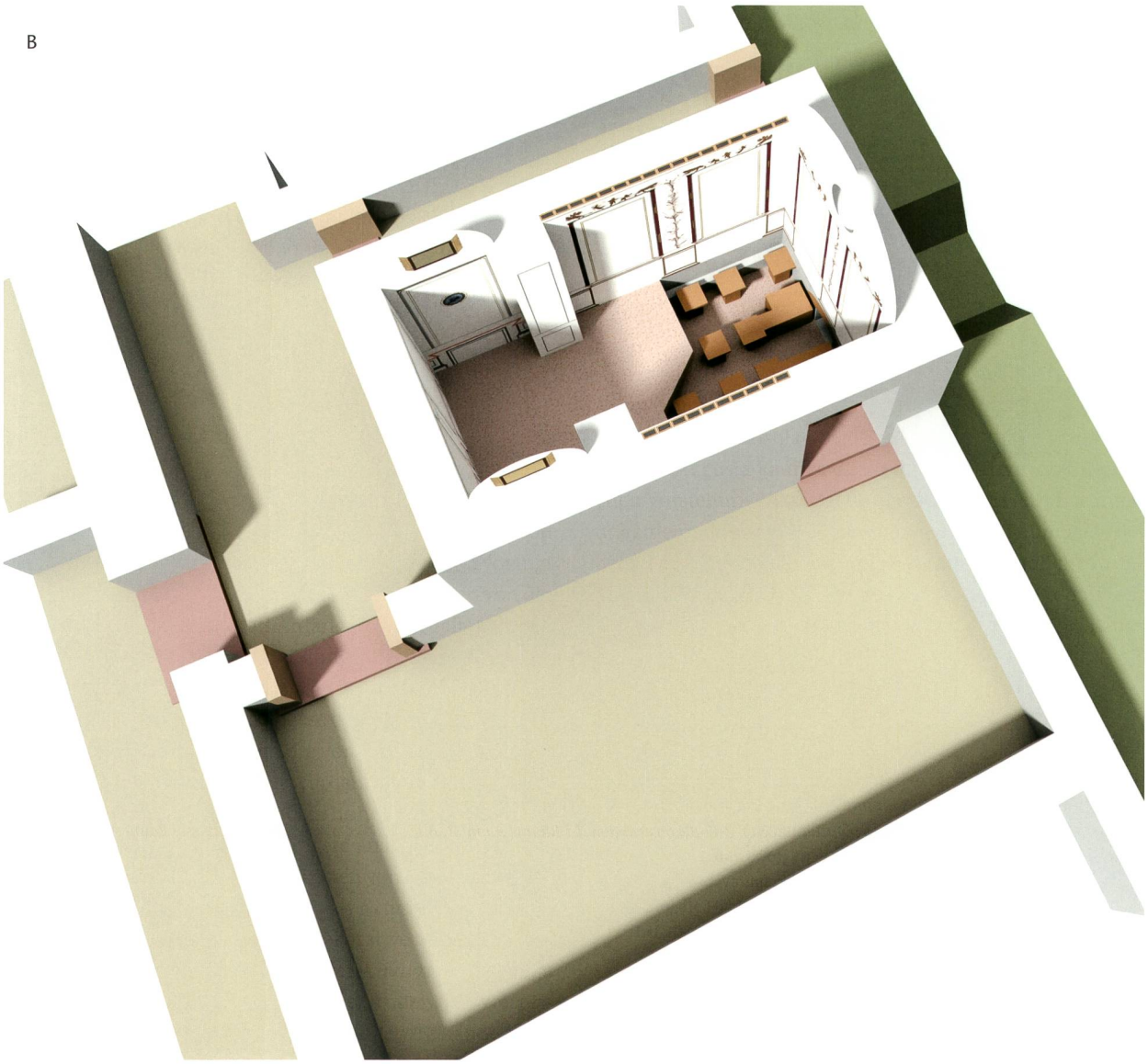


Abb. 64: Augst BL, Insula 8 (Grabung 1918–1919.051). 3-D-Rekonstruktion des jüngsten Bauzustands der Räume A–D. Blick aus der Vogelperspektive von Süden in beide Räume des Cubiculums und in die angrenzenden Räumlichkeiten. A: Rekonstruktion mit gesamter Stockwerkhöhe und postulierter Holzaufhängung für das Gewölbe. B: Rekonstruktion auf die Gewölbeunterkantenhöhe mit angedeuteten Lünetten. Der angeschnittene Mörtelgussboden gibt den Blick frei auf die Hypokaustanlage unter dem Raum A. Im Hof ist die Bedienungsöffnung des Präfurniums sichtbar. Ohne Massstab.

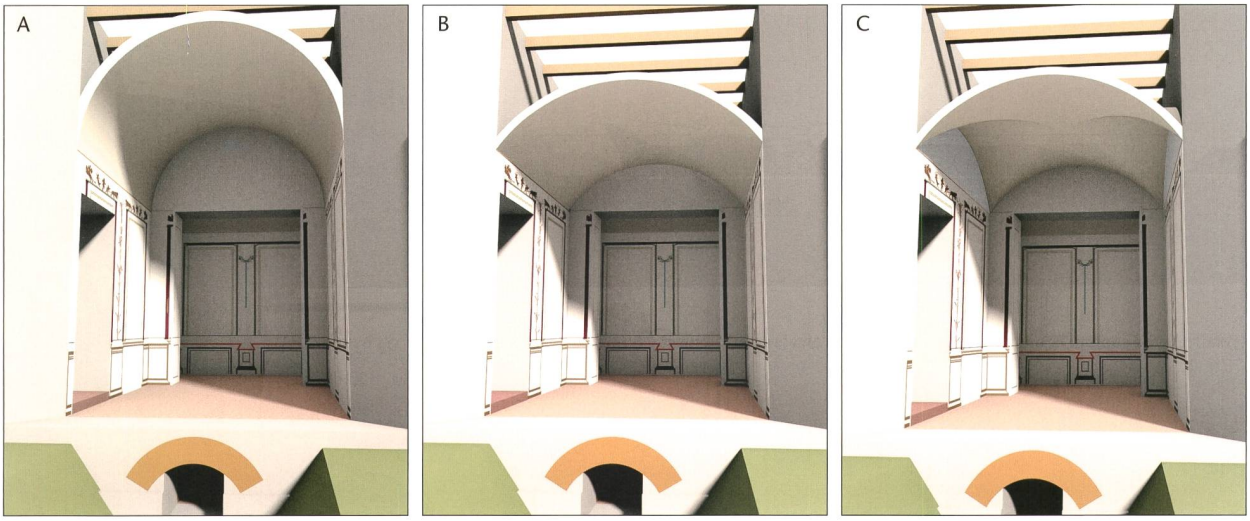


Abb. 65: Augst BL, Insula 8 (Grabung 1918–1919.051). 3-D-Rekonstruktion von Raum A. Die drei postulierten möglichen Gewölbetypen über Raum A. A: Tonnengewölbe, B: Segmentgewölbe, C: Kreuzgratgewölbe, alle mit Tubuli. Blick aus Nordosten. Im Vordergrund eine Aussenansicht der hofseitigen Bedienungsöffnung des Präfurniums. Im Hintergrund die Südwestwand von Raum B. Ohne Massstab.

Abb. 66: Augst BL, Insula 8 (Grabung 1918–1919.051). 3-D-Rekonstruktion der Räume A und B. Blick von Raum B (Tonnengewölbe) in Raum A mit Hypokaust (Variante Segmentgewölbe) von Südwesten. Ohne Massstab.

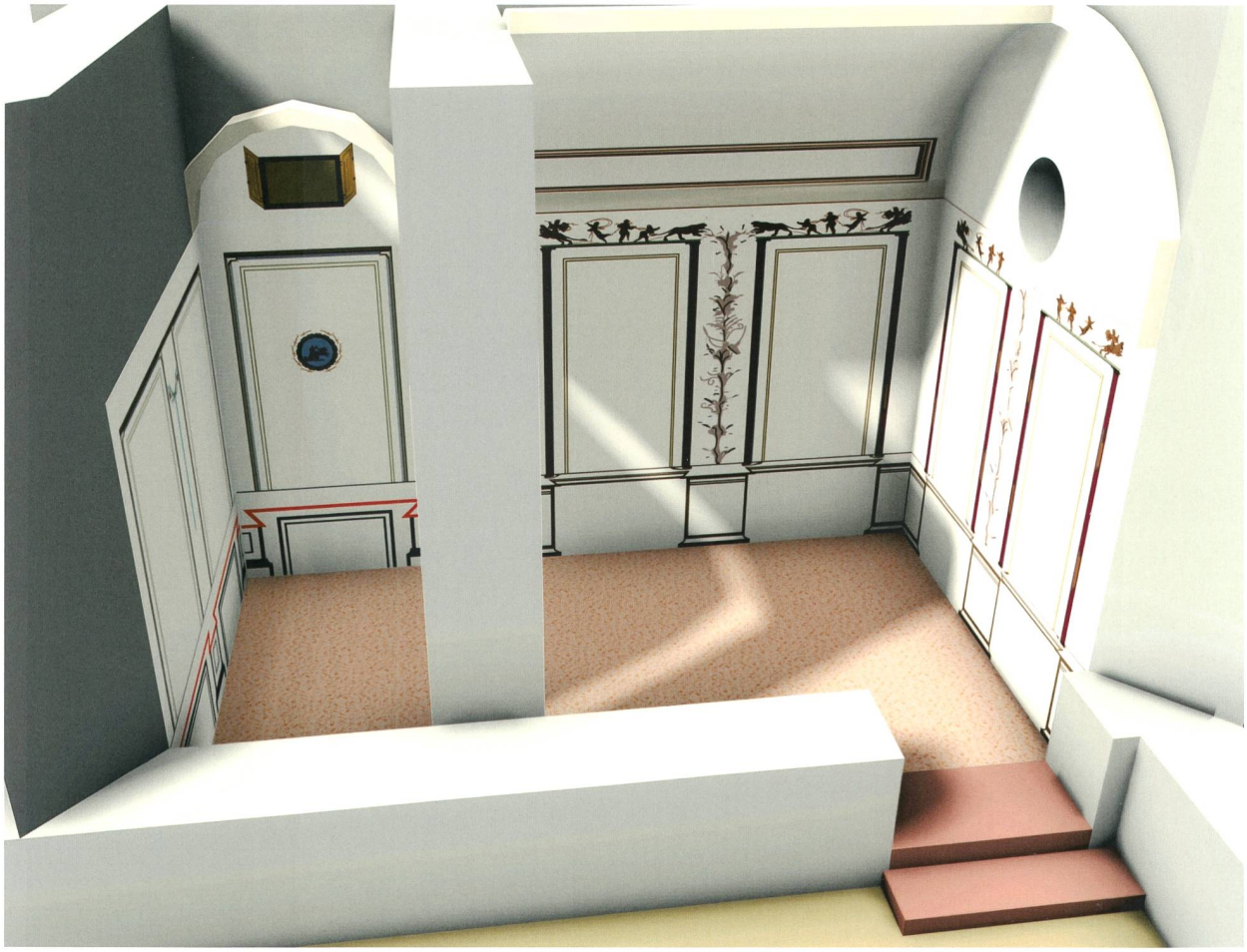


Abb. 67: Augst BL, Insula 8 (Grabung 1918–1919.051). 3-D-Rekonstruktion der Räume A und B. Blick von schräg oben von Südosten in beide Räume des Cubiculums. Ohne Massstab.

mit Bankettmotiv und mit mythologischen Themen im Zusammenhang mit dem Bacchusepos auf der einen, sowie den Zirkusspielen auf der anderen Seite. Das bacchische Thema ist relativ konventionell und wird hier durch Friese bereichert. Obwohl es normalerweise in Verbindung zum Bankett steht, findet man es gelegentlich auch in Cubicula. Diese waren manchmal Ruhezimmer und nicht unbedingt Schlafzimmer (*cubicula dormitoria*) im heutigen Sinne.

Im Weiteren ist anzumerken, dass die Ikonografie der Spiele durch das hier entwickelte Zirkusspielthema – *ludi circenses* – und das Gladiatorenmosaik in der Insula 30[95] – *munera* im Amphitheater – in Augusta Raurica zwischen dem 2. und der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts vollständig dargestellt wurde. Diese Zeit entspricht der Blütezeit der Stadt, in dieser Zeit besass sie zwei aufeinanderfolgende Amphitheater, die mehrere Male umgebaut wurden[96].

Schliesslich zeugt der Nachweis von vergoldetem und polychromem Stuck mit vermutlich bacchischen Themen und Eroten an der Decke des Cubiculums von grossem Luxus.

Das Gesamtbild dieses ikonografischen Programms kann aufgrund des Malstils und der Omnipräsenz des weissen Grunds ins zweite Drittel des 2. Jahrhunderts datiert werden, womit die bislang vorgeschlagenen Datierungen geringfügig erweitert werden.

95 Zuletzt Schmid 1993, 90–103; 191; Papini 2004, 56–61; Delbarre-Bärtschi 2014, 194 f. Taf. 8.

96 Hufschmid 2009, 161–169. Ein erstes Arenatheater, das danach in ein Theater umgebaut wurde, wird frühestens ins letzte Drittel des 1. Jahrhunderts n. Chr. datiert; ein zweites Amphitheater am Rande des Stadtgebiets wurde gegen 170 n. Chr. gebaut.

Annexe: Dorure à la feuille et pigments colorés des stucs – analyses physico-chimiques

L'application d'une dorure et de couleurs sur les stucs, constatée par Karl Stehlin dès la découverte des stucs (cf. fig. 56), ont pu être confirmées et précisées par une série d'analyses réalisées par l'Institut des sciences de la Terre (Pierre Vonlanthen) et par l'École des sciences criminelles (Olivier Delémont, Stéfane Comment), à l'Université de Lausanne VD. Les résultats ont également bénéficié de l'avis de François Delamare.

Les analyses visaient tout d'abord à identifier les pigments et la dorure visibles sur les fragments. Quatre fragments ont été choisis pour mener les analyses:

- **83** pour son fond rouge et son éventuel lien avec la présence de dorure,
- **85** et **88** pour la dorure,
- **90** pour la couleur turquoise.

La première analyse, non destructive, a consisté en un examen au microscope électronique à balayage et sonde atomique (MEB/SEM) pour une détermination des éléments constituant les pigments et la dorure.

Les pigments

La couleur rouge du fragment **83**, non analysée, correspond a priori à l'habituelle hématite (ocre rouge). Ce rouge un peu sombre couvrait ici l'enduit, sans servir de sous-couche de renforcement de la dorure, dont elle est parfaitement distincte.

En revanche, la dorure apparaissant en surface de cet enduit repose, contrairement à sa mise en œuvre sur stuc, sur une sous-couche rouge-orangée à base de minium (Pb_3O_4) mêlé d'un peu de cinabre (HgS, sulfure de mercure), sans doute résiduel sur le pinceau qui a posé la couleur (fig. 68A.B; cf. fig. 59). Ce mélange a été également observé à Avenches VD, insula 22[97].

La couleur turquoise pâle du fragment **90**, aussi visible sur les fragments **85** et **88** en couche pigmentaire résiduelle, est constituée d'un mélange de pigment vert et de bleu égyptien – ou cuprorivaïte – très finement broyé pour lui donner cette teinte turquoise/pâle, mais présentant encore des grains caractéristiques de ce pigment de synthèse, un silicate double de calcium et de cuivre ($CaCuSi_4O_{10}$; fig. 68C). La présence de potassium (K) sur fond de silico-aluminate (argile) signale une terre verte (fig. 68D): au-delà de ses principaux éléments – magnésium (Mg), aluminium (Al), potassium (K) et fer (Fe) – et sans analyse par diffraction des rayons X déterminant la structure cristalline, il n'est pas possible d'en définir plus avant le composant minéral (céladonite ou glauconies)[98].

La dorure

L'examen microscopique de la dorure des fragments **85** et **88** révèle la morphologie en feuilles de la dorure, abondamment fissurées (fig. 69A.B; cf. fig. 58A–C).

L'analyse des éléments atomiques confirme que l'on est en présence d'or natif, en alliage à 97–99% d'or et 1–3% d'argent (fig. 70). Les spectres montrent les pics d'or (Au) et d'argent (Ag), ainsi que du calcium (Ca) entrant dans la composition du stuc à la chaux (cf. fig. 68E).

Mais ils révèlent aussi, à côté d'éléments mineurs en relation avec des impuretés, des pics de carbone (C) et d'oxygène (O) appartenant à la couche sous-jacente aux feuilles d'or, bien visible sur les macro- et microphotographies du fragment **85** (fig. 71; cf. figs. 59; 60): il s'agit d'un liant de nature organique appliqué sur le stuc pour fixer la dorure.

Le liant organique

Un échantillonnage de la couche organique a été réalisé sur le fragment **85** (cf. figs. 59; 60) à fin d'analyses par micro-spectrométrie infrarouge à transformée de Fourier (FTIR) et Raman, puis par chromatographie en phase gazeuse couplée à une détection par spectrométrie de masse (GC-MS). Les premières fournissent une information sur la structure chimique de la substance, les secondes permettent la séparation des composés organiques contenus dans l'échantillon, puis leur détection et potentielle identification au moyen de leur spectre de masse.

Les mesures réalisées sur les différents échantillons ont fourni des résultats semblables.

Les analyses FTIR offrent des spectres proches, mais distincts, de celui de la référence d'amidon (fécule de maïs), attestant en tout cas la présence d'un polysaccharide (fig. 72). Les résultats de la micro-spectrométrie Raman indiquent la présence d'une ou plusieurs autres substances, sans qu'il soit possible d'en préciser la nature.

Les analyses par GC-MS sont plus nuancées. Les composés détectés étant à l'état de trace, ils n'ont pu être identifiés, par manque de banque de données aussi spécifiques. Toutefois, on constate la présence de:

- deux monosaccharides (galactofuranose et galactopyranose),
- d'un disaccharide (lactose),
- de dérivés d'acide gras (oléamide et oléanitrile).

97 Béarat 1997, 30.
98 Delamare 1987.

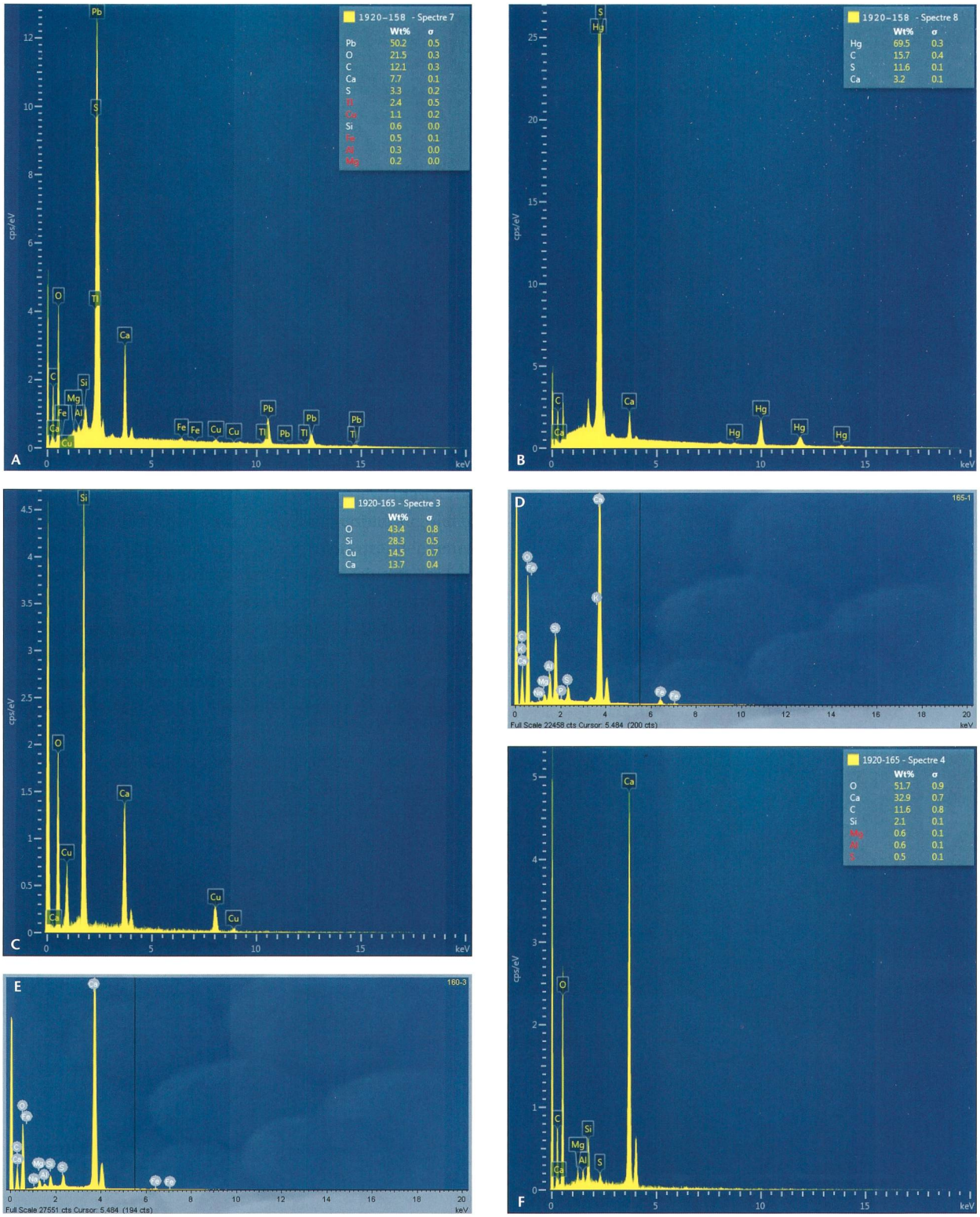


Fig. 68: Spectres MEB/SEM des pigments. A: Minium, signé par les pics de plomb (Pb). B: Cinabre, signé par le mercure (Hg). C: Bleu-égyptien ou caeruleum signé par le silicate (SiO_2), double de calcium (Ca) et de cuivre (Cu), la cuprorivaïte. D: Argile verte signée par les pics de magnésium (Mg), d'aluminium (Al), de potassium (K) et de fer (Fe). E: Stuc, où dominent le calcium (Ca), le fer (Fe) et le silicium (Si), mêlé à des impuretés (on reconnaît les composants de terres et argiles).

Résultats et pistes

Il découle des différentes analyses les pistes suivantes sur la nature du liant organique employé pour la dorure à la feuille des stucs de l'insula 8.

La présence de différents saccharides et polysaccharide indique que la couche organique se compose d'une base faite de gomme végétale. La détection de dérivés d'acide gras laisse penser que de l'huile végétale peut également entrer dans la composition de cette couche. Il s'agit toute-

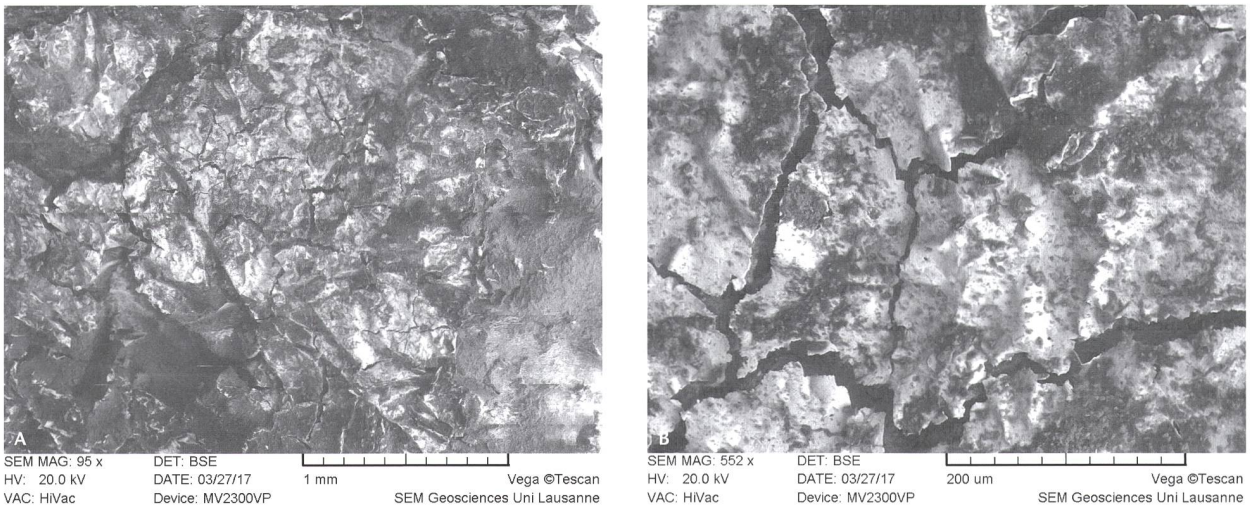


*Fig. 69: La feuille d'or sur le fragment **88**, grossie 95 × (A) et 552 × (B).*

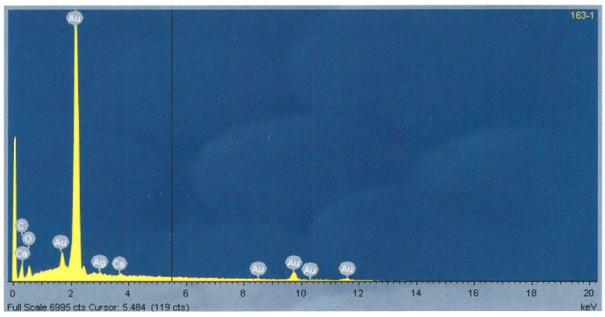


*Fig. 70: Spectre MEB/SEM de la dorure sur le fragment **88** avec mise en évidence de l'alliage natif d'or (Au) et d'argent (Ag), et d'une substance organique signalée par le carbone (C) et l'oxygène (O).*

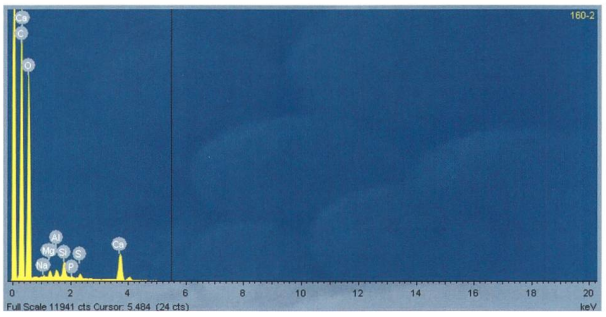


*Fig. 71: Spectre MEB/SEM du liant organique sur le fragment **85** mis en évidence par le carbone (C) et l'oxygène (O).*

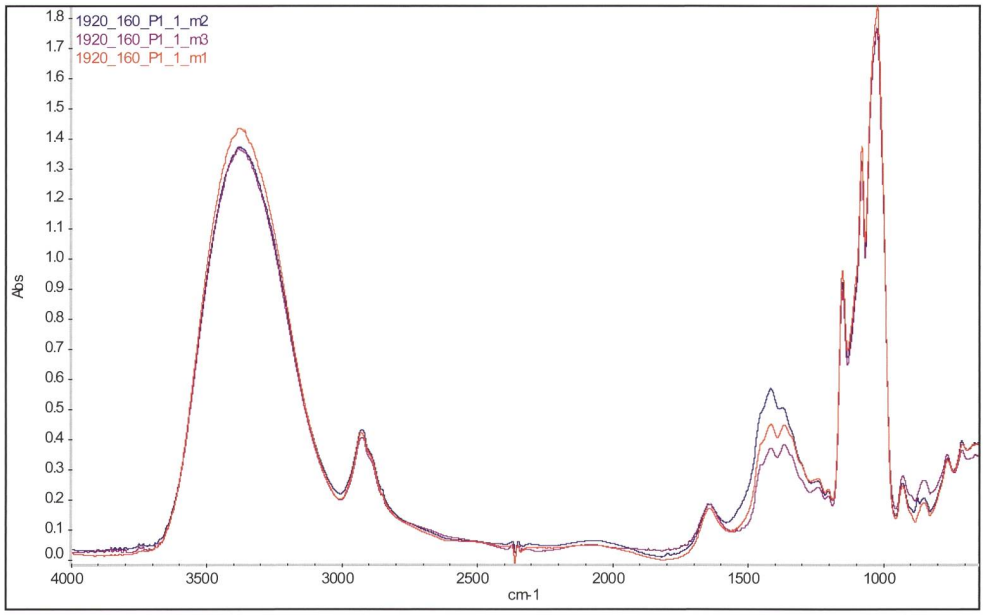


Fig. 72: Spectres d'absorption de trois mesures réalisées sur un même échantillon de la couche organique. La «zone d'empreinte» (fingerprint) contenant les pics permettant de caractériser la structure moléculaire est située entre les longueurs d'onde 1500 et 500 cm^{-1}.

fois là d'une hypothèse, vu que ces dérivés d'acides gras ont aussi été détectés dans des blancs de procédure (échantillons préparés en appliquant la même démarche d'extraction et d'analyse mais sans aucun prélèvement). L'un des saccharides détectés, le lactose, est un composé principalement présent dans des substances d'origine animale (lait de mammifère); en l'état de nos connaissances et en l'absence d'analyses approfondies impossibles ici par manque de matériau, nous ne savons pas s'il pourrait aussi découler d'un extrait végétal.

Ces résultats suggèrent que la couche organique sur laquelle est apposée la feuille d'or se compose d'un mélange à base de gomme végétale et d'huile végétale: la première confère à la résine ses propriétés adhésives, la seconde la fluidifie en dissolvant les amidons, facilitant ainsi son application puis sa solidification.

Il est intéressant de mentionner des compositions similaires sur des enduits tardifs d'Ouzbékistan[99] mais aussi en particulier à Chartres (F)[100], où un enduit de terre comportait un liant fait d'un mélange à base de gomme végétale, d'huile végétale et de résine de pin. Dans le cas de l'échantillon d'Augst, aucun terpène (résine de pin) n'a été mis en évidence, alors même que les techniques analytiques employées sont favorables à la détection de cette famille de composés, indicatrice des bois tendres. On peut poser l'hypothèse, par comparaison, d'un recours à une résine de bois dur en lieu et place de l'essence de bois de conifère pour confectionner le liant organique employé à Augusta Raurica.

99 Emploi d'un liant huileux: Fray/Reutova 2013.
100 Hauduroy-Lefebvre 2016.

Literatur

Allag/Nunes Pedroso 2003: C. Allag/R. Nunes Pedroso, Les peintures murales romaines de Vaulabelle à Auxerre et leur présentation au Musée Saint-Germain. In: C. Allag (dir.), Peinture antique en Bourgogne. Actes du XVIe séminaire de l'AFPMA, Auxerre (24–25 octobre 1997). Rev. Arch. Est, Suppl. 21 (Dijon 2003) 17–30.

Allonsius u. a. 2013: C. Allonsius/D. Vermeersch/C. Vuibert-Guigue, La peinture de «voûte bleue étoilée» du bâtiment thermal du Thillay, au lieu-dit La Vieille Baune (Val-d'Oise). In: Boislève u. a. 2013, 327–341.

Álvarez Martínez/Nogales Basarrate 1994: J. M. Álvarez Martínez/T. Nogales Basarrate, Las pinturas del anfiteatro de Mérida. In: J. M. Álvarez Martínez/J. J. Enríquez Navasqués (dir.), El anfiteatro en la Hispania Romana (Badajoz 1994) 265–284.

Aurigemma 1962: S. Aurigemma, I Monumenti d'arte decorativa. 2: Le pitture d'età romana. Tripolitania 1 (Roma 1962).

Barbet 1990: A. Barbet, Le goût du cirque dans la peinture murale romaine. In: Kramérovskis/Fuentes 1990, 91–97.

Barbet 2008: A. Barbet, La peinture murale en Gaule romaine (Paris 2008).

Barbet 2013: A. Barbet, Peintures romaines de Tunisie (Paris 2013).

Barbet u. a. 2005: A. Barbet u. a., Peintures murales romaines. Zeugma 2 = Varia Anatolica 17 (Paris 2005).

Béarat 1997: H. Béarat, Quelle est la gamme exacte des pigments romains? Confrontation des résultats d'analyse et des textes de Vitruve et de Pline. In: H. Béarat u. a. (éds.), Roman Wall Painting. Materials, Techniques, Analysis and Conservation. Proceedings of the International Workshop, Fribourg 7–9 March 1996 (Fribourg 1997) 11–34.

Blanc/Gury 1987: N. Blanc/F. Gury, Schémas italiens, schémas locaux: la représentation des Amours dans la peinture provinciale. In: A. Barbet (dir.), La peinture murale antique. Restitution et iconographie. Actes du IXe séminaire de l'AFPMA, Paris, 27–28 avril 1985. Doc. Arch. Française 10 (Paris 1987) 33–45.

Boislève 2011: J. Boislève, Autun, Mané-Véchen et Vieux: l'apport de trois sites majeurs à la connaissance de l'artisanat du stuc en Gaule romaine. In: Espacio, tiempo y forma. Serie 1, nueva época. Prehistoria y arqueología 4 (Madrid 2011) 171–208.

Boislève 2014: J. Boislève, L'utilisation du relief dans les décors de la villa gallo-romaine de Mané-Véchen (Morbihan). In: Boislève u. a. 2014, 137–156.

Boislève u. a. 2011: J. Boislève/J.-Y. Breuil/Ph. Cayn/B. Houix/O. Vauxion, Architecture et décor d'une domus dans le quartier sud-ouest de Nîmes durant le Haut-Empire. La fouille du parking Jean-Jaurès, îlot G. In: C. Balmelle/H. Eristov/F. Monier (éds.), Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge, mosaïque, peinture, stuc. Actes du colloque international, Université de Toulouse II-Le Mirail, 9–12 octobre 2008. Aquitania, Suppl. 20 (Bordeaux 2011) 49–66.

Boislève u. a. 2013: J. Boislève u. a. (éd.), Peintures murales et stucs d'époque romaine. De la fouille au musée. Actes des 24e et 25e colloques de l'AFPMA, Narbonne, 12–13 novembre 2010 et Paris, 25–26 novembre 2011. Pictor 1 (Bordeaux 2013).

Boislève u. a. 2014: J. Boislève u. a. (éd.), Peintures et stucs d'époque romaine. Révéler l'architecture par l'étude du décor. Actes du 26e colloque de l'AFPMA, Strasbourg, 16–17 novembre 2012. Pictor 3 (Bordeaux 2014).

Boislève u. a. 2016: J. Boislève u. a. (éd.), Peintures murales et stucs d'époque romaine. Une archéologie du décor. Actes du 27e colloque de l'AFPMA, Toulouse, 21–22 novembre 2014. Pictor 5 (Bordeaux 2016).

Bol 2004: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik (Mainz 2004).

Broillet-Ramjoué 2013: E. Broillet-Ramjoué, VI. Les peintures murales. In: C. May Castella u. a., La villa romaine du Prieuré à Pully et ses peintures murales. Fouilles 1971–1976 et 2002–2004. Cahiers Arch. Romande 146 (Lausanne 2013) 119–253.

Carrion-Masgrau 1995: I. Carrion-Masgrau, L'Enclos des Chartreux d'Aix-en-Provence (Bouches-du-Rhône). Domus I, état 3, Domus III, état 1. In: Eristov u. a. 1995, 77–84.

Cerulli Irelli u. a. 1993: G. Cerulli Irelli u. a. (dir.), La peinture de Pompéi. Témoignages de l'art romain dans la zone ensevelie par le Vésuve en 79 ap. J.-C. 2 (Paris 1993).

Chamay u. a. 2007: J. Chamay/M. Guggisberg/K. Anheuser, L'aurige et les chasseurs. Chef-d'œuvre d'orfèvrerie antique (Neuchâtel 2007).

Coarelli 2002: F. Coarelli (dir.), Pompéi, la vie ensevelie (2002).

Cüppers 1983: H. Cüppers (Hrsg.), Die Römer an Mosel und Saar (Mainz 1983).

Daszewski 2005: W. A. Daszewski, Egypt, birds and mosaics. In: Morlier 2005, 1143–1152.

Déchelette 1904: J. Déchelette, Les gladiateurs pegniaires. Rev. Arch. 1, 1904, 308–316.

Defente 1991: D. Defente, Nouvelles trouvailles au Château d'Albâtre à Soissons. Kölner Jahrb. Vor- u. Frühgesch. 24, 1991, 239–253.

Delamare 1987: F. Delamare, Les pigments à base d'oxydes de fer et leur utilisation en peinture pariétale et murale. In: F. Delmare (Hrsg.), Datation-caractérisation des peintures pariétales et murales (Préhistoire et Antiquité). Cours intensif européen 4, Valbonne/Ravello 1985. PACT 17 (Rixensart 1987) 345–373.

Delbarre-Bärtschi 2014: S. Delbarre-Bärtschi, Les mosaïques romaines en Suisse. Avec un complément de l'inventaire de Victorine von Gonzenbach publié en 1961. Antiqua 53 (Basel 2014).

Descamps-Lequime 2011: S. Descamps-Lequime, Au royaume d'Alexandre le Grand. La Macédoine antique (Paris 2011).

Donati 1998: A. Donati (dir.), Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina. Rimini, 28 marzo–30 agosto 1998 (Venezia 1998).

Drack 1950: W. Drack, Die Römische Wandmalerei der Schweiz. Monogr. Ur- u. Frühgesch. Schweiz 8 (Basel 1950).

Drack 1986: W. Drack, Römische Wandmalerei aus der Schweiz (Feldmeilen 1986).

Dubois 1999: Y. Dubois, La venatio d'amphithéâtre: iconographie d'un décor de villa à Yvonand-Mordagne, Suisse. Rev. Arch. 1, 1999, 35–64.

Dubois 2005: Y. Dubois, Cygnes, dauphins, monstres et divinités: nouveaux résultats à propos des fresques de la *villa* romaine d'Yvonand-Mordagne (VD). Arch. Schweiz 28/4, 2005, 4–15.

Dubois 2010: Y. Dubois, Bustes et frises à fresque de la *villa* gallo-romaine d'Yvonand-Mordagne (Suisse). In: I. Bragantini (dir.), Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA, Napoli, 17–21 settembre 2007. Quad. Ann. Arch. 18 (Napoli 2010) 849–856.

Dubois 2012: Y. Dubois, Un sanctuaire aux marges de la sphère publique: le *mithraeum* (état des lieux). In: J. Boislève/K. Jardel/G. Tendron (dir.), Décor des édifices publics civils et religieux en Gaule durant l'Antiquité, Ier–IVe siècle: peinture, mosaïque, stuc et décor architectonique. Actes du Colloque de Caen 7–8 avril 2011. Mém. Assoc. Publ. Chauvinoises 65 (Chauvigny 2012) 425–446.

Dubois 2016a: Y. Dubois, Ornementation et discours architectural dans la villa romaine d'Orbe-Boscéaz. Urba 2/1 = Cahiers Arch. Romande 163 (Lausanne 2016).

Dubois 2016b: Y. Dubois, Jeux d'arène à Augusta Raurica. In: Boislève u. a. 2016, 359–367.

Dubois 2017: Y. Dubois, Kallnach, Hinterfeld. Die Siegespreise in Wandmalereien der römischen Villa. Arch. Bern/Arch. bernoise 2017, 67–69.

Dubois/Bujard 2014: Y. Dubois/S. Bujard, Enduits peints et stucs en Suisse: travaux récents. In: Boislève u. a. 2014, 95–115.

Dubois/Fuchs 2004: Y. Dubois/M. Fuchs, Mithra sous le soleil valaisan. Les peintures murales du mithraeum de Martigny. In: L. Borhy (dir.), Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du VIIIe Colloque international de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA), Budapest-Veszprem 15–19 mai 2001 (Budapest 2004) 213–219.

Dubois/Vaucher 2017: Y. Dubois/C. Vaucher, Augusta Raurica, insula 8 (CH): la peinture aux Erotes et sa voisine méconnue. In: J. Boislève u. a. (Hrsg.), Peintures murales et stucs d'époque romaine. Etudes toichographologiques. Actes du 28e colloque de l'AFPMA, Paris, 20–21 novembre 2015. Pictor 6 (Bordeaux 2017) 161–178.

Dubois/Vaucher 2018: Y. Dubois/C. Vaucher, Encore et toujours l'insula 8 d'Augusta Raurica: agitations dionysiaques et voûtes mystérieuses. In: J. Boislève u. a. (Hrsg.), Peintures murales et stucs d'époque romaine. Etudes toichographologiques. Actes du 29e colloque de l'AFPMA, Louvres, 18–19 novembre 2016. Pictor 7 (Bordeaux 2018) 295–308.

Dumasy-Mathieu 1991: F. Dumasy-Mathieu, La villa du Liégeaud et ses peintures. La Croisille sur Briance (Haute-Vienne). Doc. Arch. Française 31 (Paris 1991).

Dunbabin 2003: K. M. D. Dunbabin, The Roman Banquet. Images of Conviviality (Cambridge 2003).

Eristov u. a. 1995: H. Eristov u. a. (éd.), Actes des XIIe, XIIIe et XIVe séminaires de l'AFPMA 1990, 1991, 1993 (Aix-en-Provence, Narbonne et Chartres). Rev. Arch. Picardie, Suppl. 10 (Amiens 1995).

Flécher 1984: J.-F. Flécher, Les peintures murales de la villa des Boueix-Cujasseix à Rougnat (Creuse). In: A. Barbet u. a. (Hrsg.), Peinture murale en Gaule. Actes des séminaires de Limoges (1980) et Sarrebourg (1981). Studia Gallica 1 (Nancy 1984) 25–37.

Fray 2012: G. Fray, Reims, rue Clovis: nouvelle technique de restauration à base de mortiers allégés. In: M. Fuchs u. a. (Hrsg.), Les enduits peints en Gaule romaine: approches croisées. Actes du 23e séminaire de l'AFPMA, Paris 13–14 novembre 2009. Rev. Arch. Est, Suppl. 31 (Dijon 2012) 263–273.

Fray/Reutova 2013: G. Fray/M. Reutova, Du terrain à la muséographique. La restauration de peintures murales en Ouzbékistan: Kazakl'iyatkan/Akchkhan Kala (Khorezm antique) et Afrasiab (Samarkand Qarakhanide). Cahiers Asie centrale 21/22, 2013, 603–621.

Fuchs 1989: M. Fuchs, Peintures murales dans les collections suisses. Centre d'étude des peintures murales antiques. Bull. Liaison 9 (Paris 1989).

Fuchs 2004: M. Fuchs, Die Dekoration von Raum 26, Gebäude A. In: B. Horisberger, Der Gutshof in Buchs und die römische Besiedlung im Furttal. Monogr. Kantonsarch. Zürich 37 (Zürich, Egg 2004) 172–175.

Fuchs 2016: M. Fuchs, Les fragments peints de thermes domestiques à Avenches, insula 10 Est, maison centrale. In: M. Salvadori u. a. (Hrsg.), Tect 2. La pittura frammentaria di età romana: metodi di catalogazione e studio dei reperti (Padova 2016) 139–152.

Fuchs/Ramjoué 1994: M. Fuchs/E. Ramjoué, Commugny. Splendeurs murales d'une villa romaine. Catalogue d'exposition, Musée romain de Nyon (Nyon 1994).

Gilbert 2013: F. Gilbert, Gladiateurs, chasseurs et condamnés à mort. Le spectacle du sang dans l'amphithéâtre, Archéologie vivante (Lacapelle-Marival 2013).

Gogräfe 1995: R. Gogräfe, Die Wand- und Deckenmalerei der villa rustica «Am Silberberg» in Bad Neuenahr-Ahrweiler. Trierer Zeitschr. Beih. 20 (Trier 1995) 153–239.

Gogräfe 1999: R. Gogräfe, Die römische Wand- und Deckenmalereien im nördlichen Obergermanien. Arch. Forsch. Pfalz C 2 (Neustadt an der Weinstrasse 1999).

von Gonzenbach 1961: V. von Gonzenbach, Die römischen Mosaiken der Schweiz. Monogr. Ur- u. Frühgesch. Schweiz 13 (Basel 1961).

Hauduroy-Lefebvre 2016: A.-C. Hauduroy-Lefebvre, Étude technologique et analyses de fragments de peintures murales sur enduits de terre crue, Ier–IIIe siècles p. C. Site archéologique du «Cinéma», Chartres (Eure-et-Loir). In: Boislève u. a. 2016, 387–398.

Heckenbenner/Mondy 2014: D. Heckenbenner/M. Mondy (dir.), Les décors peints et stuqués dans la cité des Médiomatriques Ier–IIIe siècle p. C. I. Metz-Divodurum. Pictor 4 (Bordeaux 2014).

Hufschmid 2009: Th. Hufschmid, Amphitheatrum in Provincia et Italia. Architektur und Nutzung römischer Amphitheater von Augusta Raurica bis Puteoli. Forsch. Augst 43 (Augst 2009).

Jesnick 1997: I. J. Jesnick, The Image of Orpheus in Roman Mosaïc. BAR Internat. Ser. 671 (Oxford 1997).

Kramérovskis/Fuentes 1990: V. Kramérovskis/V. Fuentes (éds.), Le cirque et les courses de char. Rome-Byzance, catalogue d'exposition (Lattes 1990).

Lavagne 1990: H. Lavagne, Courses de chars représentées sur les mosaïques – essai de bibliographie. In: Kramérovskis/Fuentes 1990, 109–120.

Leblanc 1995: O. Leblanc, Le décor des latrines des Thermes des Lutteurs à Saint-Romain-en-Gal. In: Eristov u. a. 1995, 239–263.

Lehmann/Pillet 2013: M. Lehmann/L. Pillet, Les graffiti sur peinture murale d'Augusta Raurica. Établissement et commentaire d'un corpus. Unpublizierte Masterarbeit an der Universität Lausanne (2013).

Lerat 1998: L. Lerat, Les Villards d'Héria (Jura). Recherches archéologiques sur le site gallo-romain des Villards d'Héria 1958–1982 (Paris 1998).

LIMC: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae I–VIII (München 1981–2009).

Loriquet 1862: Ch. Loriquet, La mosaïque des Promenades à Reims (Reims 1862).

Mielsch 2001: H. Mielsch, Römische Wandmalerei (Darmstadt 2001).

Mols 1999: S. T. A. M. Mols, Decorazione e uso dello spazio a Ostia. Il caso dell'Insula III x. In: Atti del II Colloquio Internazionale su Ostia Antica (Roma, 8–11 novembre 1998). Mededel. Nederland Inst. Rome 58, 1999, 247–386.

Moormann/Mols 2008: E. Moormann/S. T. A. M. Mols, La villa della Farnesina: le pitture (Milano 2008).

Morlier 2005: H. Morlier (éd.), La mosaïque gréco-romaine 9 (Rome 2005).

Otten 1990: H.-P. Otten, Graffiti auf römischen Wandmalereien. Jahresber. Augst u. Kaiseraugst 11, 1990, 139 f.

Papini 2004: M. Papini, Munera gladiatoria e venationes nel mondo delle immagini (Roma 2004).

Parlasca 1959: K. Parlasca, Die römische Mosaiken in Deutschland (Berlin 1959).

Peyrollaz 2001: S. Peyrollaz, La peinture au lion de Martigny. In: L. Flutsch (dir.), Vrac. L'archéologie en 83 trouvailles. Hommage collectif à Daniel Paunier. Musée Romain de Vidy, 8 juin 2001–31 janvier 2002 (Lausanne 2001) 74–75.

PPM: Pompei. Pitture e mosaici I–XI (Roma 1990–2003).

Rebetez 1992: S. Rebetez, Les deux mosaïques figurées et le laraire de Vallon (Fribourg, Suisse). Ant. Welt 23, 1992, 3–29.

Robotti 2005: C. Robotti, I mosaici del Museo Campano di Capua. In: Morlier 2005, 1168–1178.

Sabrié u. a. 1987: M. Sabrié/R. Sabrié/Y. Solier, La maison à portiques du Clos de la Lombarde à Narbonne et sa décoration murale. Rev. Arch. Narbonnaise, Suppl. 16 (Paris 1987).

Sapelli 1998: M. Sapelli, Gli Eroti. In: Donati 1998, 93–97.

Schleiermacher 1991: M. Schleiermacher, Die Jahreszeitenfresken von Nida-Heddernheim. Kölner Jahrb. Vor- u. Frühgesch. 24, 1991, 213–218.

Schleiermacher 1995: M. Schleiermacher, Der Freskenraum von Nida. Saalburg-Jahrb. 48, 1995, 52–99.

Schmid 1993: D. Schmid, Die römischen Mosaiken aus Augst und Kaiseraugst. Forsch. Augst 17 (Augst 1993).

Schwarzer 2014: H. Schwarzer, Antike Wandmalereien aus Pergamon. In: N. Zimmermann (Hrsg.), Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA, 13.–17. September 2010 in Ephesos. Arch. Forsch. 23 (Wien 2014) 165–176.

Sestier 1995: Ph. Sestier, Bêtes et marbres de Vendeuil-Caply (Oise). In: Eristov u. a. 1995, 75–81.

Spühler 2013: A. Spühler, Cerfs, cygnes et monstres marins. Un décor figuré à fond blanc de l'insula 12a à Avenches. In: Boislève u. a. 2013, 409–412.

Stehlin Akten: K. Stehlin, Römische Forschungen. Antiquarische Aufnahmen von Augst und anderen Orten. Unpubl. Mskr.; Standort: Staatsarchiv Basel-Stadt sowie Archiv Augusta Raurica (Kopien).

Swinkels 1987: L. J. F. Swinkels, A gladiatorum munus depicted in a Roman villa at Maasbracht. In: A. Barbet u. a. (dir.), Pictores per provincias. Actes du troisième colloque international sur la peinture murale romaine, Avenches, 28–31 août 1986. Cahiers Arch. Romande 43 = Aventicum 5 (Avenches 1987) 191–195.

Thomas 1993: R. Thomas, Römische Wandmalerei in Köln. Kölner Forsch. 6 (Mainz 1993).

Thomas 1995: R. Thomas, Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit (Mainz 1995).

Thomas 2001: R. Thomas, Aurigae und Agitatores. Zu einer Wagenlenkerstatuette im Römisch-Germanischen Museum Köln. Kölner Jahrb. 34, 2001, 489–522.

Thomas 2008: R. Thomas, Die Gladiatoren vom Appellhofplatz in Köln. Kölner Jahrb. 41, 2008, 339–435.

Ville 1981: G. Ville, La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien. Bibl. École Française Rome 245 (Rome 1981).

Konkordanz

Kat.	Inv.	Kat.	Inv.	Kat.	Inv.	Inv.	Kat.	Inv.	Kat.	Inv.	Kat.
1	1919.585	31	1919.584h	61	1919.617	1919.438	82	1919.586c	7	1919.614	81
2	1919.596	32	1919.584i	62	1919.610	1919.499	56	1919.586d	8	1919.616	60
3	1919.611	33	1919.583a	63	1919.634	1919.500a	15	1919.586e	9	1919.617	61
4	1919.621	34	1919.583b	64	1919.620	1919.500b	16	1919.586f	10	1919.618	72
5	1919.586a	35	1919.583c	65	1919.603	1919.500c	17	1919.586g	11	1919.619	76
6	1919.586b	36	1919.583e	66	1919.612	1919.500d	18	1919.586h	12	1919.620	64
7	1919.586c	37	1919.583f	67	1919.636	1919.500e	19	1919.586i	13	1919.621	4
8	1919.586d	38	1919.583g	68	1919.599	1919.500f	20	1919.586j	14	1919.622	59
9	1919.586e	39	1919.583j	69	1919.598	1919.500g	21	1919.587a.b	40	1919.624	54
10	1919.586f	40	1919.587a.b	70	1919.600	1919.500h	22	1919.587c.e.f	42	1919.625	46
11	1919.586g	41	1919.587d	71	1919.633	1919.500i	23	1919.587d	41	1919.626	45
12	1919.586h	42	1919.587c.e.f	72	1919.618	1919.583a	33	1919.587g	43	1919.627	48
13	1919.586i	43	1919.587g	73	1919.607	1919.583b	34	1919.593	77	1919.628	44
14	1919.586j	44	1919.628	74	1919.602	1919.583c	35	1919.594	57	1919.629	47
15	1919.500a	45	1919.626	75	1919.604	1919.583e	36	1919.596	2	1919.630	58
16	1919.500b	46	1919.625	76	1919.619	1919.583f	37	1919.597	49	1919.631	50
17	1919.500c	47	1919.629	77	1919.593	1919.583g	38	1919.598	69	1919.632	51
18	1919.500d	48	1919.627	78	1919.609	1919.583j	39	1919.599	68	1919.633	71
19	1919.500e	49	1919.597	79	1919.601	1919.584a	24	1919.600	70	1919.634	63
20	1919.500f	50	1919.631	80	1919.613	1919.584b	25	1919.601	79	1919.636	67
21	1919.500g	51	1919.632	81	1919.614	1919.584c	26	1919.602	74	1919.638	55
22	1919.500h	52	1919.606	82	1919.438	1919.584d	27	1919.603	65	1919.639	53
23	1919.500i	53	1919.639	83	1920.158	1919.584e	28	1919.604	75	1920.158	83
24	1919.584a	54	1919.624	84	1920.159	1919.584f	29	1919.606	52	1920.159	84
25	1919.584b	55	1919.638	85	1920.160	1919.584g	30	1919.607	73	1920.160	85
26	1919.584c	56	1919.499	86	1920.161	1919.584h	31	1919.609	78	1920.161	86
27	1919.584d	57	1919.594	87	1920.162	1919.584i	32	1919.610	62	1920.162	87
28	1919.584e	58	1919.630	88	1920.163	1919.585	1	1919.611	3	1920.163	88
29	1919.584f	59	1919.622	89	1920.164	1919.586a	5	1919.612	66	1920.164	89
30	1919.584g	60	1919.616	90	1920.165	1919.586b	6	1919.613	80	1920.165	90

Abbildungsnachweis

Abb. 1:
Plan Claudia Zipfel.

Abb. 2:
Foto Karl Stehlin.

Abb. 3:
Plan Claudia Zipfel.

Abb. 4:
Pläne Isidoro Pellegrini; Stehlin Akten H7 4c, 163; 164.

Abb. 5; 6:
Pläne Claudia Zipfel, nach Stehlin Akten H7 4c, 167; 171.

Abb. 7:
Plan Isidoro Pellegrini; Stehlin Akten H7 4c, 165.

Abb. 8:
Zeichnung Yves Dubois.

Abb. 9:
Foto Michel Fuchs.

Abb. 10:
Broillet-Ramjoué 2013, Abb. 157.

Abb. 11:
Fotos Historisches Museum Basel.

Abb. 12:
Inv. 1919.585, Inv. 1919.596, Inv. 1919.611, Inv. 1919.621; Fotos Susanne Schenker.

Abb. 13:
Inv. 1919.586a–j; Fotos Susanne Schenker.
Abb. 14:
Thomas 1993, Taf. I.
Abb. 15:
Inv. 1919.500a–i; Foto Susanne Schenker.
Abb. 16:
Inv. 1919.583a–c.e–g.j, Inv. 1919.584a–i; Fotos Susanne Schenker.
Abb. 17:
Zeichnung und Montage Cindy Vaucher.
Abb. 18:
Foto APPA-CEPMR, Clotilde Allonsius/Géraldine Fray.
Abb. 19:
Fotos Michel Fuchs.
Abb. 20:
Coarelli 2002, 382.
Abb. 21:
Donati 1998, 226 Nr. 132.
Abb. 22:
LIMC III/2, 972.
Abb. 23:
Descamps-Lequime 2011, 622.
Abb. 24:
Inv. 1919.500f.g.i; Foto Susanne Schenker.
Abb. 25:
Drack 1950, Taf. 28.
Abb. 26:
Inv. 1919.587a–g, Inv. 1919.597, Inv. 1919.625, Inv. 1919.626, Inv. 1919.627, Inv. 1919.628, Inv. 1919.629; Fotos Susanne Schenker.
Abb. 27:
Archäologisches Museum, Istanbul. Nach Bol 2004, Abb. 471f.
Abb. 28:
PPM V, 530 Abb. 108.
Abb. 29:
LIMC VII/2, 255.
Abb. 30:
Foto Marie-Lan Nguyen.
Abb. 31:
Inv. 1919.631, Inv. 1919.632; Fotos Yves Dubois.
Abb. 32:
Inv. 1919.594, Inv. 1919.606, Inv. 1919.624, Inv. 1919.638, Inv. 1919.639; Fotos Susanne Schenker.
Abb. 33:
Foto Rémy Gindroz.
Abb. 34:
Zeichnung Yves Dubois.
Abb. 35:
Foto Daniel und Suzanne Fibbi-Aeppli.
Abb. 36:
Fotos Amt für Archäologie des Kantons Freiburg.
Abb. 37:
Foto Amt für Archäologie des Kantons Freiburg.
Abb. 38:
Fotos Museum für Vor- und Frühgeschichte Saarbrücken (D).
Abb. 39:
Inv. 1919.499; Foto Susanne Schenker.
Abb. 40:
Inv. 1919.594; Foto Susanne Schenker.
Abb. 41:
Foto Yves Dubois.
Abb. 42:
Foto Christian Thioc und Jean-Michel Degueule, Musée gallo-romain de Lyon (F), Inv. 2001.0.304.
Abb. 43:
Gogräfe 1995, 205 Abb. 57.
Abb. 44:
Inv. 1919.630; Foto Yves Dubois.
Abb. 45:
Chamay u. a. 2007, 47.
Abb. 46:
Foto Museu d'Archeologia de Catalunya (E).
Abb. 47:
Inv. 1919.610, Inv. 1919.616, Inv. 1919.617, Inv. 1919.620, Inv. 1919.622, Inv. 1919.634; Zeichnung und Montage Yves Dubois.
Abb. 48:
Inv. 1919.610, Inv. 1919.616, Inv. 1919.617, Inv. 1919.620, Inv. 1919.622, Inv. 1919.634; Zeichnung und Montage Yves Dubois.
Abb. 49:
Inv. 1919.603, Inv. 1919.612, Inv. 1919.636; Fotos Yves Dubois.
Abb. 50:
Inv. 1919.598, Inv. 1919.599, Inv. 1919.600, Inv. 1919.602, Inv. 1919.607 Inv. 1919.618, Inv. 1919.633; Fotos Yves Dubois.
Abb. 51:
Dunbabin 2003, Taf. III (Archäologisches Nationalmuseum, Neapel (I), Inv. 9024.
Abb. 52:
Dunbabin 2003, Taf. VII.
Abb. 53:
Robotti 2005, 1172 Abb. 4 (Museum von Capua).
Abb. 54:
Dunbabin 2003, Taf. I.
Abb. 55:
Inv. 1919.593, Inv. 1919.601, Inv. 1919.604, Inv. 1919.609, Inv. 1919.613, Inv. 1919.614, Inv. 1919.619; Fotos Yves Dubois.
Abb. 56:
Stehlin Akten H7 4c, 202.
Abb. 57:
Inv. 1919.438, Inv. 1920.158, Inv. 1920.159, Inv. 1920.160, Inv. 1920.161, Inv. 1920.162, Inv. 1920.163, Inv. 1920.164, Inv. 1920.165; Fotos Susanne Schenker.
Abb. 58:
Inv. 1920.163; Pierre Vonlanthen, Institut des sciences de la Terre, Universität Lausanne.
Abb. 59:
Inv. 1920.158; Pierre Vonlanthen, Institut des sciences de la Terre, Universität Lausanne.
Abb. 60:
Inv. 1920.160; Stéfane Comment, École des sciences criminelles, Universität Lausanne.
Abb. 61:
José-Manuel Bernal, Institut d'archéologie et des sciences de l'Anitiquité, Universität Lausanne.
Abb. 62:
Zeichnung Claudia Zipfel.
Abb. 63–67:
Zeichnungen Thomas Hufschmid.
Figs. 68–71:
Pierre Vonlanthen, Institut des sciences de la Terre, Universität Lausanne.
Fig. 72:
Stéfane Comment, École des sciences criminelles, Universität Lausanne.