

Wandmalerei im römischen Spanien.  
Überlegungen zu Datierungsfragen.

Inaugural-Dissertation  
zur  
Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophie des Fachbereiches der Geschichts- und Kulturwissenschaften  
der Justus-Liebig-Universität Gießen

vorgelegt von  
Elke Christiane Winkler  
aus Gießen

2015

Dekan: Prof. Dr. Hans-Jürgen Bömelburg  
1. Berichterstatter/in: Prof. Dr. Anja Klöckner  
2. Berichterstatter/in: Prof. Dr. Thomas G. Schattner  
Tag der Disputation: 21. Juni 2016

Gewidmet den sphragistischen Untieren,  
Theaterhöhlen und Wohnalgen der  
Geschichts- und Kulturwissenschaften

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort	
Einleitung .....	1
Zielsetzung und Fragestellung .....	1
Zur Methode .....	4
1. Kapitel .....	7
1.1. Die Wandmalereiforschung Spaniens im Vergleich mit der europäischen Forschung	8
1.1.1. Die spanische Forschung bis 1950 .....	8
1.1.2. Die europäische Forschung zu Rom und Kampanien .....	9
1.1.3. Die spanische Forschung ab 1950 .....	11
1.1.4. Untersuchungsmethode nach A. Barbet und die Auswirkungen auf die spanische Wandmalereiforschung .....	13
1.1.5. Die spanische Forschung ab 1980 – Die Arbeit L. Abad Casals .....	15
1.1.6. Die stilistische Analyse von Einzelmotiven .....	17
1.1.7. Neue Schwerpunkte .....	18
1.2. Grundlagen und Voraussetzungen der Untersuchung und ihre Problematik .....	20
Die „Stilfrage“ als Datierungshinweis und -grundlage .....	20
1.2.1. Die „Stilfrage“ in der spanischen Forschung .....	21
1.2.2. Fundstellen und Datierung .....	22
1.2.3. Kontext und Datierung .....	24
1.3. Das „Problem“ der regionalen Eigenheiten .....	25
1.4. Die Entwicklung der römischen Malerei in den Provinzen in Bezug auf den 4. Stil als eigenes Problemfeld .....	26
1.5. Zusammenfassung .....	28
2. Kapitel .....	30
2.1. Probleme der Datierung von Wandmalerei .....	32
2.1.1. Datierungsmodelle .....	32
2.2. Kriterien zur Datierung im Einzelnen I – Räumlichkeit und Dekorationsformen .....	37
2.2.1. Phantasiearchitektur .....	37
2.2.2. Felderwände .....	39
2.2.3. Kandelaberdarstellungen .....	41
2.2. Fazit .....	45
2.3. Kriterien zur Datierung im Einzelnen II – Ornamente .....	46
2.3.1. Filigranborten .....	46
2.3.2. Borten und Bordüren .....	53
2.3.3. <i>Filetes dobles</i> und <i>filetes triples</i> .....	53
2.3.4. <i>Ángulos rellenos de color, trazos bícromos</i> und <i>puntos en los ángulos</i> .....	54
Auswertung .....	55
2.3.5. Friese .....	57

2.3.6. Blattvolutenfrieze .....	62
Auswertung .....	64
2.3.7. Allgemeine Ornamentierungen .....	66
2.4. Sockelzonen mit Marmordarstellungen .....	69
3. Kapitel – Dekorationen mit absoluter Datierung Katalog.....	71
Altafulla (Tarragona, Katalonien) .....	72
Villa Els Munts.....	72
Azaila (Teruel, Aragonien).....	74
Tempel in antis (Cella) und Wohnbebauung.....	74
Barcelona (Katalonien) .....	76
Hof des sog. Rektorenhauses der Pfarrkirche von Sta. María.....	76
Calatayud (Saragossa, Aragonien) .....	77
1. Theater/Postscaenium.....	77
2. Casa de la Cisterna, Bereich Campo de los Camafeos.....	78
3. Casa de las Escaleras .....	79
4. Casa situada en SP III.....	81
5. Domus 2 .....	83
6. Domus 3 .....	84
Cartagena (Murcia) .....	86
1. Domus de la Fortuna (c/del Duque) .....	86
2. c/Duque, 33 .....	88
3. Edificio del Atrio.....	89
4. Domus de la c/Soledad .....	91
Córdoba (Andalusien) .....	93
1. Domus del Parque Infantil de Tráfico .....	93
2. Villa de El Ruedo .....	95
Mérida (Badajoz, Extremadura) .....	97
1. Casa Basílica .....	97
Valencia.....	99
Domus de Terpsícore .....	99
Velilla de Ebro (Saragossa, Arragonien).....	100
1. Casa B .....	100
2. Domus de los Delfines .....	101
3. Casa de Hércules .....	103
4. Kapitel .....	105
Chronologie der Wandmalerei in Hispanien .....	106

4.1. Wanddekorationen des 2. und beginnenden 1. Jhs. v. Chr.....	106
4.1.1. Cabezo de Alcalá (Azaila).....	106
4.1. Fazit.....	111
4.2. Wanddekorationen des 1. Jhs. v. Chr. ....	111
4.2.1. Domus 2 (Bilbilis) und Casa B (Celsa).....	111
4.2.2 Casa de Hércules (Celsa).....	114
4.2.3. Theater von Bilbilis.....	117
4.2.4. Domus der c/Soledad (Cartagena).....	118
4.2.5. Hof des sog. Rektorenhauses der Pfarrkirche von Sta. María (Barcelona).....	120
4.2. Fazit.....	121
Exkurs: Funde des 3. Stils.....	123
4. 3. Wanddekorationen des beginnenden und mittleren 1. Jhs. n. Chr. ....	125
4.3.1. Domus de los Delfines (Celsa).....	125
4.3.2. Domus 3 (Bilbilis).....	129
4.3.3. Casa de las Escaleras, Conjunto B (Bilbilis).....	132
4.3.4. c/Duque 33 (Cartagena).....	133
4.3. Fazit.....	135
4.4. Wanddekorationen des mittleren und späten 1. Jhs. n. Chr. ....	136
4.4.1. Casa de las Escaleras, Conjunto A (Bilbilis).....	136
4.4.2. Casa de la Cisterna (Bilbilis).....	138
4.4.3. Domus de la Fortuna, Habitación VI (Cartagena).....	141
4.4.4. Casa situada en SP III (Bilbilis).....	146
4.4. Fazit.....	148
4.5. Wanddekorationen der ersten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. ....	150
4.5.1. Domus del Parque Infantil de Tráfico (Córdoba).....	150
4.5.2. Villa von Els Munts (Altafulla).....	153
4.5.3. Edficio del Atrio (Cartagena).....	158
4.5.4. Domus de la Fortuna, Habitación XI (Cartagena).....	164
4.5. Fazit.....	166
4.6. Wanddekorationen ab der zweiten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr.....	167
4.6.1. Domus de Terpsícore (Valencia).....	167
4.6. Fazit.....	171
4.7. Wanddekorationen des 3. und beginnenden 4. Jhs. n. Chr.....	171
4.7.1. Villa de El Ruedo (Córdoba).....	172
4.7.2. Casa Basílica (Mérida).....	176
4.7. Fazit.....	179
4.8. Zusammenfassung.....	180
Schlussbemerkungen.....	183

Verzeichnis abgekürzt zitierter Literatur.....	187
Abbildungsnachweis .....	222
Index antiker Ortsbezeichnungen.....	228

## Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist eine geringfügig überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Dezember 2015 vom Fachbereich 04, Geschichts- und Kulturwissenschaften der Justus-Liebig-Universität Gießen unter dem Titel ‚Wandmalerei im römischen Spanien. Überlegungen zu Datierungsfragen‘ angenommen wurde. Bis zu diesem Zeitpunkt wurde auch die Fachliteratur aufgenommen, die als vollständig gelten kann.

Ein von Herzen kommendes Dankeschön sei an erster Stelle Herrn W. Martini ausgesprochen, bei dem zu studieren und den Magistergrad zu erwerben, es kann nicht anders gesagt werden, ich die Ehre und das Vergnügen hatte. Er verstand es wie kein zweiter, die Freude am Fach und auch das Engagement dafür zu wecken und zu unterstützen. Obwohl er leider nicht mein Betreuer war, begleitete er die Arbeit an vielen Stellen und gab Hilfestellung sowohl bei methodischen Ansätzen, als auch bei inhaltlichen Fragen. Seiner Fairness verdanke ich letztendlich die wichtigsten Erkenntnisse über diese Arbeit, auch in menschlicher Hinsicht.

Ein besonderer Dank sei meinem Zweitbetreuer Herrn Th. G. Schattner ausgesprochen. Er hat die Idee dieses durchaus umfangreiche Projekt zu verwirklichen sehr gefördert. Er konnte Kontakte zu spanischen Kollegen vermitteln, Tipps zur Situation auf der iberischen Halbinsel geben und unterstützte mich mit fruchtbaren und anregenden Gesprächen. Durch ihn kamen auch Gespräche mit R. Goggräfe zustande, der gerade in der Anfangsphase einige Tipps und Denkanstöße für mich hatte.

In Gießen half N. Eschbach sowohl bei der Erstellung einer Datenbank als auch dabei Mut und Laune nicht zu verlieren. Gleiches gilt für Reisebegleiter und Freunde: P. Kobusch, H. Schneider und J. Schneider. M. Recke unterstützte mich pragmatisch und unkompliziert mit Literatur.

Die Finanzierung verschiedener Forschungsaufenthalte in Spanien wurde durch die Maria und Dr. Ernst Rink-Stiftung der JLU-Gießen gefördert.

An dieser Stelle gilt auch Dank den verschiedenen spanischen Institutionen und Kollegen, die auf vielfältige Weise zum Gelingen der Arbeit beigetragen haben.

I. Rodríguez Temiño, der dem Conjunto Arqueológico de Carmona vorsteht und sein Team, ermöglichten mir einen zweiwöchigen Forschungsaufenthalt mit uneingeschränktem Zugang zur dortigen Nekropole und gaben mir so die Möglichkeit mich intensiv mit den dortigen Malereien auseinandersetzen zu können.

Im MNAR (Museo Nacional de Arte Romano) in Mérida hat mich J. M. Álvarez Martínez herzlich empfangen und unterstützt und gewährte mir Zugang zu allen Bereichen, so dass es möglich war Material einzusehen, das sonst nicht öffentlich zugänglich ist. An dieser Stelle auch ein Dankeschön an die zuständige Restauratorin, die mir mit Geduld Einblick in ihre Arbeit gewährte und mit fachlichen Hinweisen weiterhalf. Sein Mitarbeiter J. M. Murciano Calles hat mir ebenfalls Zugang zum Material verschafft und mich mit Abbildungsgenehmigungen unterstützt. Von A. M. Bejarano Osorio des Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida kam die Genehmigung zur Abbildung weiterer Aufnahmen aus Mérida. In Madrid verdanke ich der Gastfreundschaft von D. Marzoli einige längere Aufenthalte zur Literaturrecherche und die Möglichkeit das Projekt im Hauskolloquium vorstellen zu dürfen. Dafür ein herzliches Dankeschön, auch an die Mitarbeiter des DAI, H. Schneider, J. Patterson und M. Kunst (besonders für die Bereitstellung verschiedener Fotografien aus Munigua), P. Sánchez Ortiz und nicht zuletzt C. Tavares Costa. Anregende Gespräche hier verdanke ich M. Blech und R. Erice.

Zu keinerlei Dank verpflichtet bin ich meiner Erstbetreuerin A. Klöckner, die sich zu keinem Zeitpunkt für die Geschichte der römischen Wandmalerei in Hispanien interessiert hat. Ihre Literaturhinweise und sonstigen Überlegungen brachten dieser Arbeit keinerlei Mehrwert. In verschiedenen Gesprächen konnte sie ihre Anliegen und Überlegungen, wenn auch stets

bemüht, sprachlich nicht adäquat zum Ausdruck bringen. Das diese Arbeit schlussendlich doch publiziert wurde gleicht einem Wunder.

Last but not least eine Umarmung für meine Familie und meinen Freund M. Glanz, die immer aufmunternde Worte hatten und Freunde, von denen einige unermüdlich und mit Leidenschaft jeden Tag die Schaufel schwingen um der Forschung neue Erkenntnisse zu bringen – ihr seid wunderbar!

## Einleitung

### Zielsetzung und Fragestellung

Die römische Wandmalerei, die im Wesentlichen aus den Städten und Villen rund um den Vesuv überliefert ist, war im gleichen Maße in den anderen Provinzen des Reiches verbreitet. In Bezug auf das hier zu behandelnde Gebiet der Iberischen Halbinsel lässt sich vorausschicken, dass sich das zu behandelnde Material während der gesamten Dauer der römischen Herrschaft findet und in seiner räumlichen Ausdehnung in nahezu allen Regionen des Landes nachweisen lässt. Keineswegs im gleichen Umfang ist sie aber sowohl dort, als auch in anderen römischen Provinzen erhalten geblieben und dokumentiert. Während die Überlieferungsbedingungen in Kampanien für die Forschung geradezu als glücklich bezeichnet werden müssen, ist eine profunde Untersuchung der römischen Wandmalerei außerhalb der Region um Neapel ein schwieriges Unterfangen. Was die römischen Provinzen im Allgemeinen betrifft, so sind die dortigen Malereifunde im Vergleich zu Kampanien eher als spärlich zu bezeichnen und befinden sich zudem in aller Regel in einem problematischen Überlieferungszustand.

Das bedeutet auch für das Gebiet der Iberischen Halbinsel, dass die Wandmalerei in ihrer Eigenschaft als Fundmaterial allgemein oft in geringer Menge oder in schlechter Erhaltung geborgen wird. Für Material aus älteren Grabungen, teilweise bis in die 70er Jahre des 20. Jh., kommt erschwerend hinzu, dass es aufgrund fehlender Forschungstradition<sup>1</sup> häufig unzureichend dokumentiert oder gar nicht geborgen bzw. aufbewahrt wurde. Die Aufarbeitung selbst unterlag dementsprechend auch großen Schwankungen und reicht von detaillierten Beschreibungen und Analysen einzelner Fundstellen bis hin zu kurzen, zusammenfassenden Notizen.<sup>2</sup>

In der hier vorliegenden Arbeit ist die römische Wandmalerei der Iberischen Halbinsel in den Mittelpunkt gestellt. Besonderes Interesse gilt dabei den Datierungsfragen und der Chronologie. Wie im Folgenden noch näher zu erläutern sein wird, hat es in Spanien in den letzten Jahren und Jahrzehnten eine Vielzahl von neuen Funden gegeben, die bisher noch nicht in einen Zusammenhang gestellt und aus dem Blickwinkel der Datierung betrachtet wurden. Hierzu zählen beispielsweise Malereien aus Cartagena, Córdoba oder dem antiken Bilbilis. Befunde und Funde dieser Art, die mit weit mehr Aufmerksamkeit und Sensibilität behandelt wurden, als noch vor einigen Jahren, bilden einen guten Ausgangspunkt für Überlegungen hinsichtlich der Datierung, da die Erkenntnisse, die aus ihnen gewonnen werden können, weitreichender sind und sie auf eine breitere Grundlage stellen können.

Der Schwerpunkt der heutigen Forschung liegt zumeist auf der Erfassung, Datierung und Publikation einzelner Fundstellen oder geschlossener Komplexe. Untersuchungen, die gezielt Stile und Datierungen vergleichen, gibt es kaum; sie werden meist nur im Kontext anderer Fragestellungen angesprochen. Bis heute liegt nur ein Gesamtwerk zur römischen Wandmalerei

---

<sup>1</sup> Zur Forschungsgeschichte auf der Iberischen Halbinsel ausführlich in Kap. 1.

<sup>2</sup> Auf Beispiele soll im Einzelnen ebenfalls in Kap. 1 eingegangen werden.

des heutigen Spanien vor; einen aktuellen Überblick der einen schnellen Zugang zum Thema ermöglichen würde, gibt es nicht.<sup>3</sup>

Daher scheint es angebracht, die Frage nach der Datierung einzelner Fundkomplexe neu zu stellen und zu versuchen, zu einer genaueren zeitlichen Eingrenzung zu kommen. Hierzu soll im Folgenden eine Reihe von Beispielen dienen, deren Gemeinsamkeit die Datierung über die Stratigraphie bildet; diese Reihe wird in Kapitel 3, dem Katalog, im Einzelnen aufgeführt.

Um für eine Wanddekoration einen gesicherten Zeitraum zu erhalten, sollen vor allem baugeschichtliche und technische Hinweise (beispielsweise Rückseiten von Malereifragmenten) verwendet werden. Prüfsteine wie Architektur und Befunde, waren hier vorhanden und können eine Art äußeres Gerüst bilden, in welches sich die Bilder einordnen lassen. Derartige chronologisch mehr oder weniger genau festgelegte Wände sind eher selten, weshalb auch stilistische Aspekte und Vorgehensweisen berücksichtigt werden müssen und ergänzend heranzuziehen sind. In dieser Hinsicht bietet die Forschung schon einige Untersuchungen, die beispielsweise durch Alix Barbet, Wolfgang Ehrhardt oder Hélène Eristov vorgelegt wurden und auf die aufgebaut werden soll. Diese können sowohl zeitlich schon eingegrenzt sein, wie beispielsweise bei einer Untersuchung zu Filigranborten des 4. Stils oder einer zu architektonischen Elementen des gleichen Zeitraums<sup>4</sup> oder auch auf umgekehrtem Weg die Ausführung des Motivs und den Gesamtkontext der bemalten Wand berücksichtigen<sup>5</sup> um zu einer Aussage bezüglich der relativen chronologischen Stellung zu kommen.

Was die einzelnen pompejanischen Stile und die mit ihnen verbundenen Dekorationsformen, bzw. deren interne Entwicklung betrifft, so sollen sie in dieser Arbeit nicht en détail vorgestellt werden. Hierzu liegen umfassende Publikationen, auch jüngeren Datums, vor.<sup>6</sup>

Der Vergleich bekannter und sicher datierter Wände mit (nach Möglichkeit) sicher datiertem Material aus Italien und anderen Provinzen ermöglicht jedoch Rückschlüsse auf die formale Entwicklung in Spanien.

Weitere Aspekte der Wandmalerei liegen auf den Gebieten der Funktion von Wanddekorationen, der Verbindung von Raumfunktion und Bemalung und damit verbunden auf möglichen Programmen.

Die Funktion von Wanddekorationen ist im Wesentlichen durch gesellschaftliche Komponenten bestimmt: die soziale Rangordnung soll gezeigt werden. Die soziale Ungleichheit war institutionalisiert, sodass eine räumliche Differenzierung nötig war.<sup>7</sup> Diese wurde im privaten Bereich vor allem über die Architektur erreicht und zeigt sich letztendlich auch in der Innenraumgestaltung großer Domus und Villen. Daneben steht der Gedanke der

---

<sup>3</sup> Auch hierzu noch ausführlich in Kapitel 1. Hier sind die Forschungen zum Gebiet des heutigen Frankreich weiter vorangeschritten. Die jüngste umfassende Monographie, die die wichtigsten Funde in ihrer Gesamtheit zeigt, ist Barbet 2008.

<sup>4</sup> Barbet 1981, 917-998; Eristov 1994.

<sup>5</sup> Bastet – de Vos 1979.

<sup>6</sup> Die Literatur dazu ist umfangreich, daher sei hier nur auf zwei Titel jüngerer Zeit verwiesen. Ling 1991; Mielsch 2001.

<sup>7</sup> Tybout 1993, 46.

Selbstdarstellung des Haus- oder Wohnungsbesitzers, der sein Domizil nicht ausschließlich als Rückzugsort, sondern im Gegenteil als Möglichkeit der Inszenierung sieht.<sup>8</sup> Raumfunktion und Bemalung stehen also meist in Beziehung zueinander und bedingen u. U. auch Programme<sup>9</sup>.

Die stratigraphisch datierten Beispiele sollen den Mittelpunkt der Arbeit bilden und ein möglichst genaues Bild der Entwicklung zeichnen; hieran knüpft sich die Überlegung, dass es auf dieser Grundlage möglich ist, auch zukünftige Funde zeitlich besser einordnen zu können. Auf diese Weise soll auch die allgemeine Orientierung innerhalb der heute bekannten Funde erleichtert werden. Um zu einer exakteren Struktur bezüglich der Datierungsmöglichkeiten zu gelangen, ist es angebracht, die bis heute stratigraphisch datierten Beispiele näher zu betrachten. Ziel ist es, die Funde so genau wie möglich zu datieren.

Daran schließt sich die Frage nach einer möglichen Bevorzugung bestimmter Motive sowie ihrer regionalen und lokalen Besonderheiten an. Anschließend lässt sich das Ausmaß solcher Eigenheiten ablesen, die sich als Akzente, oder auch klar erkennbare Strukturen zeigen können. Schwierigkeiten und Herausforderungen liegen im Material selbst begründet: die Ausformung einer Wandbemalung kann neben dem Zeitstil auch durch den Geschmack des Auftraggebers oder die Funktion des Raumes bestimmt sein. Schlichte Malereien können gleichzeitig neben qualitativ hochwertigen und anspruchsvollen Arbeiten stehen. Ebenso können diese Merkmale, aber auch zeitspezifische Kriterien sein. Fragen dieser Art sollen, gerade im Hinblick auf die Gesamtentwicklung, am einzelnen Beispiel erläutert und im Anschluss beantwortet werden.

Die außerstilistischen Anhaltspunkte für absolute Datierungen sind nicht zahlreich, doch die vermehrte Aufmerksamkeit für die Gattung hat gerade in den letzten beiden Jahrzehnten neue Funde und Ergebnisse zutage gebracht. Die Beschäftigung mit dem Thema und seine Diskussion ist lohnenswert. Seit den 80er Jahren wurden nicht nur viele weitere Funde gemacht, sondern sie wurden auch mit mehr Sorgfalt aufgenommen, dokumentiert und aufbewahrt; die Menge an Neufunden macht es möglich, mit diesen neuen Fragen an die Objekte heranzutreten. Die Zusammenführung der Erkenntnisse zu Datierungselementen, Katalog und der Chronologie der Wandmalerei in Hispanien soll in den Schlussbemerkungen geschehen.

In dem Versuch die gut zu datierenden Fundstellen Spaniens sowie einzelne Kriterien zur Datierung zusammenzuführen und Datierungsansätze weiterzuentwickeln, liegt ein wesentliches Motiv und Anliegen dieser Arbeit. Es soll nach Möglichkeit ein konstruktiver Beitrag zur Wandmalereiforschung in Spanien geleistet werden; eine Grundlage und Basis für weitere, tiefergehende Einzelforschungen bereitet werden.

---

<sup>8</sup> Vgl. hierzu von Hesberg 2005, 191. 199; Kunst 2008, 61-65; Zanker 2014, 50-53.

<sup>9</sup> Zu den Programmen wunderbar bei Mielsch 2001, 205-210.

## Zur Methode

Ziel der Untersuchung ist es, das für den heute als Spanien benannten geographischen Raum, bekannte Material römischer Wandmalerei hinsichtlich „fest“ datierbarer Fundkomplexe vorzustellen. Berücksichtigt und aufgenommen wurde dabei dasjenige Material, das aus Fundzusammenhängen stammt, die außerstilistisch datierbar sind. Um eine gute Vergleichbarkeit zu erreichen und den Zugang zu erleichtern, werden die ausgewählten Fundstellen in einem Katalog, Kapitel 3, zusammenfassend vorgestellt, in Zusammenhang zueinander gebracht und, wo es aufgrund der Funddichte möglich ist, eine Entwicklungslinie<sup>10</sup> aufgezeigt.

Grundlage der Datierung sind Baugeschichte und Stratigraphie, datierbare Kleinfunde und historische Gegebenheiten. Zeitlich am besten zu umreißen sind diejenigen Fundstellen, die möglichst mehrere dieser Kriterien auf sich vereinen. Auf diese Weise kann eine "absolute Datierung" versucht werden.

Es ist also eine breite Basis nötig, um die Datierungen möglichst genau greifen zu können.

Daher wird in Kapitel 1 u. a. zunächst auf die „Stilfrage“ eingegangen. In einem weiteren Passus werden darin auch Datierungsmodelle vorgestellt und die möglichen damit verbundenen Schwierigkeiten angesprochen. Des Weiteren sind im 2. Kapitel Datierungselemente, also Kriterien zur Datierung im Einzelnen, vorzustellen; diese stilistischen Merkmale erleichtern durch eine gute zeitliche Zuordnung die Datierung von Fundkomplexen. Sie bieten durch die Forschungen der letzten Jahre ebenfalls Entwicklungslinien, und liefern neue Ansätze mit denen sich bisherige Datierungen einzelner Fundkomplexe neu bewerten lassen.

Im Mittelpunkt der Arbeit stehen die Fundstellen, die im Katalogteil in Kapitel 3 in Übersicht zusammengestellt, und die in erster Linie aufgrund der schon genannten Kriterien der außerstilistischen Datierungsmöglichkeiten ausgewählt wurden. Eine vergleichende Betrachtung auf dieser Grundlage liegt in der bisherigen Forschung nicht vor, da diese in der Regel regional bestimmt ist.

Eine ausführliche Besprechung dieser Fundstellen bzw. ihrer Malereien in Kapitel 4 in chronologischer Ordnung soll zeigen, ob bzw. in welchem Maße sie sich zeitlich von möglichen italischen Vorbildern entfernen. Gemeinsamkeiten auf einer Zeitstufe innerhalb Hispaniens sind dabei ebenfalls im Vergleich zum italischen Ausstattungsgeschmack zu berücksichtigen.

Der geographische Rahmen, den diese Arbeit umfasst, ist auf den Bereich des heutigen Spanien begrenzt. Eine Betrachtung der gesamten iberischen Halbinsel, also auch des Gebiets des heutigen Portugals, wäre logisch und wünschenswert, ist aber (zumindest zum jetzigen Zeitpunkt) nicht möglich. Die noch heute ihrem ursprünglichen Fundort zuweisbaren Malereifunde Portugals beschränken sich auf einige wenige Stellen, an denen teilweise fragmentiertes und teilweise noch in situ vorhandenes Material geborgen werden konnte.<sup>11</sup> Zu den etwas größeren Fundkomplexen zählen vor allem die in spätantike Zeit datierenden

---

<sup>10</sup> Zum Begriff bei Schefold 1952, 175; Schefold 1962, 20; Wirth 1968, 3-6; zusammengefasst auch bei Thomas 1995, 10.

<sup>11</sup> Nunes Pedroso 1996, 73-100; die Fundstellen in Übersicht zusammengefasst bei Nunes Pedroso 2005, 321-366.

Malereien aus Tróia<sup>12</sup> und Conímbriga (Casa dos Repuxos)<sup>13</sup>. Dennoch gibt es in den meisten Fällen kaum weitere Informationen zur Malerei. Zudem handelt es sich bei den Fragmenten vielfach um Stücke von geringer Größe mit lediglich einfarbigem oder geometrischem Dekor.<sup>14</sup> Abbildungen von Zeichnungen oder Fotos gibt es nur wenige, Rekonstruktionen, wenn sie versucht wurden, sind nicht publiziert.

Vor diesem Hintergrund scheint es nicht zielführend, das aus Portugal vorhandene Material in diese Arbeit aufzunehmen, da für detaillierte Überlegungen zur Datierung die Fundumstände unabdingbar sind. Der Einfachheit halber wird im Folgenden für allgemeine Aussagen dennoch der Begriff „Iberische Halbinsel“ verwendet, auch wenn Portugal ausgespart bleibt.

Der Begriff Stil, um den auch diese Arbeit nicht herumkommt und es auch nicht anstrebt und die römische Wandmalerei, sind seit den ersten publizierten Arbeiten<sup>15</sup> zum Thema untrennbar miteinander verbunden. Alternative Bezeichnungen wie Typ oder Dekorationsform haben sich nicht durchgesetzt und der Ausdruck Stil ist fest etabliert.<sup>16</sup> Diese Arbeit strebt nicht an, diesen Begriff zu ersetzen und in anderer Art als in der Forschung allgemein üblich, zu verwenden. Die genaue Abgrenzung ist zweifelsfrei wichtig um nicht automatisch verschiedene Dekorationsformen auch einem unterschiedlichen Zeitstil, also verschiedenen Entstehungszeiten zuzuordnen; einem wesentlichen Anliegen der vorliegenden Betrachtung. Diese theoretische Ebene der Methodik, bei der man in der Praxis schnell feststellt das die einzelnen Begriffe und Faktoren miteinander verknüpft sind und eine Trennung nicht möglich, verdient eine ausführlichere Betrachtung, die an dieser Stelle nicht sinnvoll geleistet werden kann. Eine eingehende Darstellung einzelner Begrifflichkeiten der Theorie zur Klassifizierung und Analyse wird daher bewusst ausgespart und der entsprechenden Fachliteratur überlassen.<sup>17</sup>

Die Erforschung der römischen Wandmalerei in Spanien hat in den letzten Jahrzehnten große Fortschritte gemacht, dennoch liegt die wichtigste und umfassende Publikation zum Thema von Lorenzo Abad Casal nunmehr über 30 Jahre zurück.<sup>18</sup> Um diesem Forschungsdesiderat im Ansatz zu begegnen, werden in einer zusätzlichen Tabelle überblickhaft alle bekannten und datierten Fundstellen zusammengeführt und auf die dazugehörige Forschungsliteratur verwiesen. Ein wesentliches Kriterium für die Aufnahme in die Liste ist eine vorliegende Datierung. Daher sei an dieser Stelle angemerkt, dass es vereinzelte Malereifunde gibt, die, obwohl bekannt, hier nicht berücksichtigt wurden. Es handelt sich dabei um nicht mehr als eine

---

<sup>12</sup> Nunes Pedroso 2001, 305-308.

<sup>13</sup> Nunes Pedroso 1992, 161-165.

<sup>14</sup> Einen übersichtlichen und damit guten Zugang zu fragmentierten Einzelfunden bietet das Internetportal der Direção-Geral do Património Cultural, über das die in den Museen von Lissabon (Museu Nacional de Arqueologia) und Conímbriga (Museu Monográfico de Conímbriga) befindlichen Stücke mit hervorragenden Fotos und allen bekannten Informationen einzusehen sind. <http://www.matriznet.dgpc.pt> (25.09.2017).

<sup>15</sup> An dieser Stelle sei nur auf zwei wesentliche Werke in der Geschichte der römischen Wandmalereiforschung hingewiesen: Mau 1882; Curtius 1972. Ausführlicher dazu in Kap. 1.1.2. Zur frühen Forschung und der Meinung seiner Zeitgenossen, vgl. bspw. Curtius 1972, 1-29.

<sup>16</sup> Hierzu bspw. Trümper 2002, 284; Thomas 1995, 10; Mielsch 2001, 14 in Bezug auf die Wandmalerei. Zur Formenanalyse allgemein bspw. Borbein u. a. 2000, 111-122; Hölscher 2002, 88. 90.

<sup>17</sup> s. Anm. 7.

<sup>18</sup> Ausführlich zur Monographie sowie zur Forschungsgeschichte in Kap. 1.

Handvoll bekannte Stücke, die (noch) nicht datiert sind, beispielsweise ein einzelnes Fragment aus Huesca, ca. 10 x 5 cm groß, mit einer vegetabilen Abbildung, heute im örtlichen archäologischen Museum befindlich.<sup>19</sup>

Die angegebene Literatur bezieht sich auf die Fundstelle, das für die Fundstelle genannte Bauwerk oder die im speziellen genannten Räume und gibt Literatur zum entsprechenden Objekt und dessen Datierung. Eine solche Tabelle kann freilich nur flüchtig Auskunft geben, doch sie ermöglicht einen schnellen Zugang zum insgesamt vorhandenen Material und präsentiert alle Fundstellen auf einen Blick. Zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieser Arbeit kann sie weitgehend den Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Nach 2015 gemachte, bzw. publizierte Malerei wurde ebenfalls berücksichtigt, doch angesichts der Geschwindigkeit, mit der die archäologische Forschung in Spanien neue Funde zutage bringt, bedarf sie einer steten Aktualisierung.

Die Fundstellen sind, auf Anregung von außen, alphabetisch, nach den modernen Namen der Städte oder Gegenden geordnet, in bzw. bei denen sie sich befinden. So sind beispielsweise die Malereifunde des antiken Bilbilis, unter dem Stichwort Calatayud zu finden.

Da es sich bei einigen um Villae rusticae handelt, die schon in der Antike einsam lagen, wurde bei diesen darauf verzichtet, sie nach modern gegründeten Dörfern in der Umgebung zu benennen, sondern sie wurden mit dem Zusatz FS (Fundstelle) versehen. Ein Index der antiken Ortsbezeichnungen ist ebenfalls beigelegt.

---

<sup>19</sup> Die Inventarnummer lautet N.I.G. 08757, wurde in der Calle Dormer gefunden und befindet sich im archäologischen Museum von Huesca. Weitere Informationen zu dem Fragment liegen nicht vor. Explizit herausgestellt sei an dieser Stelle, dass das auch für die Fundstelle der Domus de Mitreo in Lugo gilt!

## 1. Kapitel

Das erste Kapitel setzt sich mit der Bedeutung der Wandmalerei in der spanischen Forschung innerhalb der letzten rund 100 Jahre auseinander und bezieht vergleichend die europäischen Untersuchungen, speziell zum Thema der Wandmalerei in den kampanischen Städten mit ein. Es soll nicht ausschließlich eine chronologische Abfolge im Mittelpunkt stehen, doch in einem ersten Schritt ist es der Übersichtlichkeit halber sinnvoll, die Untersuchungen der spanischen Forschung in zeitlicher Reihenfolge vorzustellen. Der Schwerpunkt liegt jedoch auf einer problemorientierten Forschungssituation und ihrer Darstellung.

Dabei orientiert sich das Kapitel an den Fragen zur Datierung von Wandmalerei. Wie sehen die Anfänge in der spanischen Forschung aus? Wie viel Bedeutung wird der Wandmalerei beigemessen, und wie wird in Hispanien datiert? An welchen Kriterien können sich die Funde dort orientieren? Wie werden demgegenüber die Funde in Kampanien und Rom datiert? Welche Probleme ergeben sich bei der Datierung römischer Wandmalerei aus Hispanien und inwiefern sind regionale Eigenheiten zu berücksichtigen? Auf diese Fragen soll in diesem und den folgenden Kapiteln eingegangen werden. Daneben soll aufgezeigt werden, welche Methoden bei den spanischen Autoren im Mittelpunkt stehen und welche Themen in der dortigen Forschung bisher eine Rolle gespielt haben.

Die Wahl einer solchen Vorgehensweise bedingt sich aus folgendem: Die spanische Forschung zur Wandmalerei lässt sich im Wesentlichen in zwei Zeitabschnitte unterteilen. Dies sind erstens Arbeiten die bis ca. in die 1970er Jahre hinein erschienen und zweitens solche, die ungefähr ab den 1980er Jahren publiziert wurden.

Die römische Wandmalerei der Iberischen Halbinsel war bis in die 1970er Jahre hinein ein aus verschiedenen Gründen wenig beachtetes Forschungsfeld; erst danach ist eine gesteigerte Aufmerksamkeit zu beobachten. Eine Verschiebung der Schwerpunkte in der Forschung und damit einhergehend eine differenziertere Auseinandersetzung mit dem Thema ist nicht zuletzt durch die in den 70er Jahren eingeführte Methodik von Barbet möglich geworden. Als Wegbereiter für folgende Forschungsarbeiten ist in erster Linie die Anfang der 80er Jahre erschienene Monographie von Abad Casal zu nennen. Neue Herangehensweisen wurden ab den 90er Jahren von den bis heute auf dem Gebiet führenden Forschern Carmen Guiral Pelegrín und Antonio Mostalac Carrillo eingeführt. Sie verfassten wesentliche Arbeiten zum Thema Stil und Datierung in Spanien und legten überzeugende Studien vor. Ihre, wie auch die Arbeiten anderer Autoren, besonders Alicia Fernández Díaz, orientieren sich heute an den von Barbet gemachten Vorschlägen und ihrem System zur Erfassung und Bewertung der Wandmalerei und ermöglichen damit einen besseren Zugang und mehr Erkenntnisse. In der Folge konnten dadurch Fragen beispielsweise zu Stil, zeitlicher Einordnung und regionalen Eigenheiten überhaupt erst gestellt werden. Auf diese Autoren und ihre Arbeiten ist im Folgenden näher einzugehen.

Im Hinblick auf die Fragestellung haben sich einige Themenbereiche als besonders wichtig herausgestellt. Die sogenannte Stilfrage, die regionalen Eigenheiten der Wandmalerei und die Entwicklung in den Provinzen in Bezug auf den 4. Stil sollen näher erläutert werden.

## 1.1. Die Wandmalereiforschung Spaniens im Vergleich mit der europäischen Forschung

### 1.1.1. Die spanische Forschung bis 1950

Die Beschäftigung mit der römischen Wandmalerei auf der Iberischen Halbinsel als einem eigenen Forschungsschwerpunkt ist eines der jüngeren Untersuchungsgebiete der modernen spanischen Archäologie. Dennoch reicht ihre Geschichte weiter zurück, und es ist vor allem der Umgang mit dem Material, der sich deutlich geändert hat.

Eine der ersten Grabungen bei der sich römische Wandmalerei fand, die sich in Teilen bis heute erhalten hat, ist die Nekropole von Carmona, im Süden Spaniens, wo ab 1868 Untersuchungen durchgeführt wurden.<sup>20</sup> Dass die Malereien Bedeutung besitzen, war dem bekanntesten Ausgräber der Nekropole, dem britischen Maler George Bonsor, bewusst. Er fertigte farbige Zeichnungen der Malereien an, die postum, Anfang der 30er Jahre des 20. Jhs., veröffentlicht wurden.<sup>21</sup> Den Zeichnungen beigegeben sind kurze Beschreibungen der einzelnen Darstellungen, sowie die Namensgebung der jeweiligen Grabstätte.

Rodríguez Jaldón, Bonsors Nachfolger, war ebenfalls Maler und als Mitarbeiter und Freund Bonsors schon mit den Abbildungen vertraut. Auch er fertigte Zeichnungen der Grabmalereien an, ohne sie jedoch zu veröffentlichen.<sup>22</sup>

Beide Forscher hinterließen mit ihren Zeichnungen nicht nur wichtige Zeugnisse, sondern auch für die Malereiforschung unschätzbare wertvolle Dokumente, da sie einige Grundrisse und Malereien von Gräbern zeichneten, die heute als verschollen gelten müssen. Zu einer weiteren Analyse der entdeckten Malereien kam es zu diesem Zeitpunkt noch nicht; Bonsor hat einige Eindrücke in Notizen festgehalten, u. a. dass sie beispielsweise schnell und ohne Sorgfalt ausgeführt worden seien: „[...] a slave-painter hastily placed his ordinary decorative subjects. [...] the execution was scarcely a matter for deep consideration.“<sup>23</sup>

Wissenschaftlich belastbar sind diese wertenden und deutenden Aussagen jedoch nicht, da zu diesem Zeitpunkt noch keine näheren Untersuchungen und Analysen der römischen Wandmalerei der Iberischen Halbinsel im Allgemeinen und derjenigen von Carmona im Speziellen vorlagen. Diese subjektive Vorgehensweise findet sich nicht nur in Bonsors Arbeit, sondern zeigt sich in Veröffentlichungen der folgenden Jahre auch bei anderen Autoren. Noch immer äußerst hilfreich sind hingegen die genaue zeichnerische Aufnahme, die Angaben und die Art der Bearbeitung – was zu dieser Zeit keineswegs selbstverständlich war.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Bendala Galán 1976a, 20.

<sup>21</sup> Bonsor 1931.

<sup>22</sup> Fernández Gómez – Baceiredo Rodríguez 2001; vgl. hierzu auch Hidalgo Prieto 1990, 111; Jaldón schrieb kurz nach 1931 das Buch *Las artes decorativas en la necrópolis de Carmona*, mit hypothetischen Rekonstruktionen und Aquarellen zum damaligen Zustand, eine Arbeit, die bis heute unveröffentlicht geblieben ist. Einsehbar sind die digitalisierten Zeichnungen, auf Nachfrage, heute im Museum der Nekropole von Carmona.

<sup>23</sup> Bonsor 1931, 81.

<sup>24</sup> Abweichungen zwischen den Zeichnungen der Forscher und dem heutigen Befund finden sich in der Tumba de Postumio, vgl. Bonsor 1931, 114, sowie Guiral Pelegrín 2002 und Jaldón, unpubl.; in der Tumba de Tres

Eine solche Art der Bearbeitung erfuhren bei weitem nicht alle Malereien, die in der ersten Hälfte des 20. Jhs. gefunden wurden – ein prominentes Beispiel dafür ist Osuna, ebenfalls im Süden Spaniens gelegen. Dort fand sich die gleiche Art von Grabstätten wie in Carmona, alle zum Ausgrabungszeitpunkt reich ausgemalt, doch gerade hier wurden die meisten Gräber zerstört. Demetrio de los Ríos y Serrano studierte einige dieser Gräber und hinterließ in einer Veröffentlichung von 1880 die einzige Zeichnung der sogenannten Tumba Numero Tres zur gesamten Malerei der Nekropole,<sup>25</sup> die heute gänzlich verloren ist.<sup>26</sup>

Eine kurze Übersicht zu allen bis 1947 bekannten Fundstellen der Iberischen Halbinsel gab Blas Taracena Aguirre in einem Band aus der Reihe *Ars Hispaniae* aus dem gleichen Jahr. Er notierte für das Gebiet des heutigen Spanien insgesamt zwölf Orte mit Wandmalerei und vermerkte, dass diese bei eigentlich jeder Grabung zu finden sei, jedoch meist nicht gerettet werden könne.<sup>27</sup> Die von ihm genannten Funde sind über die ganze Halbinsel verteilt, von Galicien (Sta. Eulalia de Bóveda) über die Extremadura (Mérida) bis Murcia (Cartagena). Eine besondere Häufung an Fundstellen gab es zu diesem Zeitpunkt in Kastilien-León (Clunia, Numancia, Sta. Colomba de Somoza, Tiermes) und Andalusien (Carmona, Arva, Baelo Claudia).

Zusätzlich vermerkte Taracena Aguirre, dass das Material hauptsächlich aus dem Grabkontext stamme und konstatiert, dass eine Entwicklung nicht sichtbar und eine Einordnung in die pompejanischen Stile nicht möglich sei.<sup>28</sup> Inwiefern die Unrettbarkeit des Materials an fehlenden technischen Möglichkeiten der Zeit lag oder das Erstellen einer chronologischen Entwicklung aufgrund nicht vorhandenen weiteren Materials (noch) unmöglich war, wird nicht erläutert. Die Fresken der bereits erwähnten Fundstellen sind nicht erhalten bzw. heute schwer auffindbar.<sup>29</sup>

### 1.1.2. Die europäische Forschung zu Rom und Kampanien

Demgegenüber hat die Beschäftigung europäischer Forscher mit den erhaltenen Darstellungen aus Rom und Pompeji in den 1950er und 1960er Jahren schon ab 1882, seit der Arbeit von August Mau,<sup>30</sup> Tradition. Dabei werden allgemein und auch im Speziellen Fragen die Chronologie betreffend gestellt und verschiedene Thesen zur Abfolge der Stile bzw. deren Herkunft veröffentlicht.

Im Folgenden polarisierten vor allem die Arbeiten Karl Schefolds. In dem 1952 erschienenen Buch mit dem Titel *Pompejanische Malerei* spricht er vor allem ikonographische Fragen an und geht, wie andere Forscher auch, davon aus, dass ähnliche Bilder ähnliche Inhalte transportieren. Uneinigkeit provozierte seine Interpretation. Seines Erachtens nach beziehen sich die Inhalte

---

Puertas, vgl. Bonsor 1931, Taf. 54. 55; in der Tumba de la Moneda de Vespasiano, vgl. Jaldón, unpubl.; in der Tumba de las Guirnalas, vgl. Bonsor 1931, Taf. 52, Jaldón, unpubl., hier in fast zu vernachlässigenden Details; in der Tumba del Rhytón de Vidrio, vgl. Bonsor 1931, Taf. 48 und Jaldón, unpubl., ebenfalls in Details.

<sup>25</sup> z. n. Abad Casal 1979, 73-74. Abb. 11; Pachón Romero – Ruiz Cecilia 2006, 84-86 und 93-95.

<sup>26</sup> Hidalgo Prieto 1990, 111; Abad Casal 1982a, 243-244.

<sup>27</sup> Taracena Aguirre 1947, 152.

<sup>28</sup> Taracena Aguirre 1947, 149.

<sup>29</sup> Taracena Aguirre 1947, 149. 152; hierzu auch Abad Casal 1982a, 19.

<sup>30</sup> Mau 1882.

vor allem auf Mysterienkulte und Philosophie,<sup>31</sup> während allgemein angenommen wurde und immer noch wird, dass das römische Denken nicht ganz so umfassend seriös und religiös geprägt war. Andere Autoren sahen dieses religiöse Element stärker als eine Art Automatismus und Übernahme von erwarteten Traditionen.<sup>32</sup>

Diese Meinung eines von Religion durchdrungenen und bestimmten Lebens und seiner Wiedergabe in den Malereien, vertrat Schefold auch 1964 noch, allerdings stehen in diesem Werk sowohl die chronologische Abfolge der Stile als auch ihre Herkunft und Eigenschaften stärker im Mittelpunkt. So sieht er im frühen 2. Stil wiederum viele Anspielungen an den Isiskult und damit eine Herkunft aus Alexandria gegeben, bezweifelt aber nicht, dass der Stil an und für sich italisch ist.<sup>33</sup> Hier ist es vor allem das Maß, der Einfluss dessen, was am 2. Stil nun genuin italisch und was möglicherweise (noch) griechisch ist, welches zu Diskussionen führte.<sup>34</sup>

Schefold deutet in seinen Überlegungen zum 3. Stil schon eine Unterscheidung in Früh- und Spätphase an. Die Frühphase sieht er durch die Beispiele von Boscotrecase und das Haus des Spurius Mesor (VII 3, 29) gegeben, die Spätphase durch das Tepidarium der Casa del Labirinto.<sup>35</sup> Diese ersten Ansätze konnten 1979 durch die Arbeit von Frédéric Louis Bastet und Mariette de Vos zum 3. Stil wesentlich verfeinert werden. Diese sahen beispielsweise im Haus des Spurius Mesor und in der Villa von Boscotrecase schon „III stile in pieno vigore“, die von ihnen so eingeteilte Phase Ic.<sup>36</sup>

Der von Schefold vertretene späte Anfang des 4. pompejanischen Stils<sup>37</sup>, den er erst ab der Herrschaft Neros gegeben sah, konnte sich nie endgültig durchsetzen; ebensowenig die Unterteilung desselben in sogenannte Subdivisionen, nämlich neronisch, subneronisch und vespasianisch, sowie die Unterscheidung der neronischen Zeitstufe in weitere drei Typen.<sup>38</sup> Innerhalb seines Systems erscheinen die Gegensätze beispielsweise zwischen neronischem und vespasianischem Stil oft zu scharf und der Wechsel der Stile, der an den Herrschaftswechsel gebunden ist, lässt nur Rückgriffe, kein Nebeneinander von Stilen, zu.

Hendrik Gerard Beyen argumentierte für die Frühdatierung schon 1958 und 1960, am Beispiel des Grabes des Pomponius Hylas<sup>39</sup>, eine These die von Schefold abgelehnt wurde.<sup>40</sup>

---

<sup>31</sup> Schefold 1952; allerdings geht er auch davon aus, dass die Bildsprache von den Pompejanern selbst nicht unbedingt verstanden werden musste, ebd. 22-26.

<sup>32</sup> Vgl. beispielsweise Robertson 1964, 225.

<sup>33</sup> Schefold 1962, 35 und Anm. 70.

<sup>34</sup> Hierzu u. a. Fittschen 1976, 539-563, der die Herkunft im griechischen Osten sieht; mit einem nachvollziehbaren, abweichenden Diskussionsbeitrag durch Borbein, 557-558. Einen Ursprung in Rom sehen beispielsweise Wesenberg 1985, 470-488 und Strocka 1990, 213-222. Strocka 1975, 101-114.

<sup>35</sup> Vgl. Schefold 1962, 59. 66. 72.

<sup>36</sup> Vgl. Bastet – de Vos 1979, 3-7. 42-52. Die Datierung für Boscotrecase ist dabei überzeugend, aber nicht zwingend. Strocka schlägt für dieses Beispiel eine Datierung zwischen 1–10 n. Chr. vor, III stile medio, vgl. Strocka 1994, 421.

<sup>37</sup> Schefold 1962, 99-117.

<sup>38</sup> Schefold 1962, 99-179, hier auch zu den verschiedenen Dekorationssystemen, die er innerhalb des 4. Stils unterteilt.

<sup>39</sup> Beyen 1958, 349-372.

<sup>40</sup> Schefold 1962, 183-185. Hierzu auch Peters 1964, 414.

Dieser späte Übergang zum 4. Stil und seine Binneneinteilung wurde in der nachfolgenden Forschung u. a. von Bastet und Lauter-Bufe<sup>41</sup> und in den 80er Jahren von Strocka und de Vos<sup>42</sup> bestritten.

Bezüglich des stilistischen Verhältnisses der pompejanischen Stile zueinander, bescheinigte Beyen Ende der 50er Jahre der Forschung eine falsche Beurteilung der Abstammung des 4. Stils aus dem zweiten<sup>43</sup> und legte überzeugend dar, dass der 4. Stil sich sowohl stilistisch als auch zeitlich aus dem 3. Stil heraus entwickelte.

Eine zusammenhängende Darstellung der Entwicklung des 3. Stils gelang schließlich den Forschern Bastet und de Vos<sup>44</sup> Ende der 70er Jahre. Ihre Klassifizierung von bis dahin unpubliziertem Material augusteischer bis claudischer Zeit brachte einen bedeutenden Fortschritt auch in der Datierung.

### 1.1.3. Die spanische Forschung ab 1950

Von solchen spezifischeren Überlegungen kann in der provinzialrömischen Wandmalereiforschung der Iberischen Halbinsel für den Zeitraum bis ca. in die 1960er Jahre hinein nicht gesprochen werden. Die provinzialrömische Malerei als eigener Gegenstand der Forschung war noch nicht etabliert, die Schwerpunkte der Zeit lagen anders.

Dass in dieser Hinsicht ein Mangel bestand wurde jedoch erkannt. Wilhelm Grünhagen, damals als Referent am DAI Madrid, plante 1954 ein Corpus der römischen Wandmalereien Hispaniens zu organisieren, wozu es aber im Folgenden nicht kam.<sup>45</sup>

Ein erster Wandel zeigt sich in der Arbeit von José Maria Luengo Martínez. Er veröffentlichte 1962 Malereifunde aus Astorga. Auf insgesamt 25 Seiten widmet sich der Autor einer ausführlichen Beschreibung dieser Funde aus zwei verschiedenen Grabungen im Stadtzentrum. Dieser Beschreibung gibt er Fotos von Fragmenten sowie die Rekonstruktionszeichnung einer Wand aus einem Haus der Plaza de Santólcidos<sup>46</sup>, die noch von den ursprünglichen Ausgräbern gemacht wurden, bei. Obwohl keine Vergleiche gezogen oder eine tiefere Analyse angestrebt wird, findet hier zum ersten Mal eine ernstzunehmende Auseinandersetzung mit dem Material statt, und erstmals wird eine Fund- und Befundbeschreibung zusammen mit einer Dokumentation geliefert, die das Material als wichtig genug erachtet, um gesondert darüber zu berichten. Zusätzlich macht der Autor erste Datierungsvorschläge und verweist auf eine mögliche Entstehung im 1. Jh. n. Chr. und eine Zuordnung von einigen Stücken zum 3. Stil.<sup>47</sup> Dennoch gehen die europäische und die iberische Wandmalereiforschung hier noch nicht Hand in Hand; die Ergebnisse werden nicht mit den beispielsweise von Beyen vorgeschlagenen Datierungen abgeglichen, oder auch in einen größeren Zusammenhang gestellt.

---

<sup>41</sup> Bastet 1964, 149-155; Lauter-Bufe 1967.

<sup>42</sup> Strocka 1984a, 125-140; de Vos 1977, 29-47.

<sup>43</sup> Beyen 1958, 349-372; hierzu beispielsweise gegenteilig Schefold 1962, 183-185.

<sup>44</sup> Bastet – de Vos 1979; zum Entwicklungsbegriff vgl. (u. a.) Himmelmann-Wildschütz 1960–1961, 13-40.

<sup>45</sup> Dieser Hinweis ist Herrn Th. Schattner zu verdanken.

<sup>46</sup> Luengo Martínez 1962, 165. 167 und Taf. 127,1. 128-129. 131-132. 134-140. 142. 144. 146.

<sup>47</sup> Luengo Martínez 1962, 169.

Ende der 1960er, bzw. Anfang der 1970er Jahre brachten Grabungen in Katalonien, in den sogenannten Termas inferiores der Villa von Els Munts, erste Malereifunde zutage, die 1995 durch weitere Grabungen, diesmal im Wohnbereich der Villa, und spektakuläre weitere Funde ergänzt wurden.<sup>48</sup> Dabei fanden die Ausgräber sowohl Malerei in situ mit einfachen geometrischen Mustern als auch figürliche Fragmente und Darstellungen von Architektur.<sup>49</sup> Über eine bloße Erwähnung der Funde geht die Betrachtung hier allerdings nicht hinaus. Eine Dokumentation in Form von Fotografien, Zeichnungen, Fund- bzw. Lagebeschreibungen o. ä. fand nicht statt.

Dies beobachtete auch einer der bekanntesten spanischen Forscher zum Thema, Mostalac Carrillo. In einem Aufsatz über die pompejanischen Stile in Hispanien hält er 1992 fest, dass bei Altfunden fast immer Informationen zum Kontext fehlen.<sup>50</sup> Als ursächlich dafür sieht er die vorherrschende Arbeitsweise, nämlich die fehlende Dokumentation und Analyse, sprich die fehlende Methode. Nicht figürliche Malerei wurde fast immer entsorgt und eine spezielle Handhabung, wie mit den Fragmenten umzugehen sei, war nicht bekannt.<sup>51</sup> In einer Art *circulus vitiosus* wandten sich Ausgräber also gar nicht erst mit Fragestellungen dem Thema zu, sondern mieden es eher.

Bis zum Ende der 70er Jahre lassen sich die Untersuchungen von Wandmalerei, auf die Studien fünf weiterer Autoren begrenzen, von denen lediglich zwei, einmal für Ampurias und einmal für Mérida, einen aussagekräftigen Bericht vorlegten, die hier in aller Kürze vorgestellt werden sollen. Bei der Arbeit über Ampurias<sup>52</sup> handelt es sich um Fragmentfunde, die beschrieben und fotografiert wurden, teilweise konnten sie zu einer Wand rekonstruiert werden. Zusätzlich macht der Autor Francisco Javier Nieto Prieto Angaben zur Technik, also zu Verputzschichten und Farbauftrag, allerdings nicht für diesen speziellen Fundort, sondern für die römische Malerei im Allgemeinen. Der Autor wagt sich an eine Analyse der Motive, stellt Überlegungen zu verwendeten Farben, Volumen, Tiefenwirkung, Ausarbeitung und Qualität an und unternimmt Vergleiche, zumindest innerhalb dieses geschlossenen Fundkomplexes. Datierungsvorschläge werden ebenfalls gemacht und sind durchaus nachvollziehbar. Nieto Prieto sieht die Malerei im Zusammenhang mit der Architektur, auf der sie angebracht wurde und nutzt entsprechende Hinweise, beispielsweise Keramikfragmente aus dem Verputz, um für die Malerei zumindest einen terminus post quem zu gewinnen.<sup>53</sup> Insofern kann er als einer der ersten spanischen Forscher gelten, der angesichts der gesteigerten Aufmerksamkeit für und der Art des Umgangs mit dem ganzen Fundkomplex, schon nach der französischen Methode Barbets arbeitete,<sup>54</sup> die im Folgenden noch vorgestellt werden soll. Trotz dieser enormen

---

<sup>48</sup> Tarrats Bou u. a. 2000, 362. 364. 367; Guiral Pelegrín 2010a, 511. Anm. 5.

<sup>49</sup> Berges 1969-1970, 142. 147.

<sup>50</sup> Mostalac Carrillo 1992, 9.

<sup>51</sup> Mostalac Carrillo 1992, 11, „[...] se seleccionaban aquellos [...], desechando el resto.“; in einem kurzen Absatz zu den Malereien von Carmona, Mérida, Santa Eulalia de Boveda, sowie Tarragona, äußerte sich Balil Illana 1962 zu den in Spanien gefundenen Malereien, allerdings nur in einem Abriss zu den Charakteristika und der zeitlichen Verteilung im 3. Jh. n. Chr., der mehr Fragen offen lässt, als er beantwortet, Balil Illana 1962, 292-293. 296.

<sup>52</sup> Nieto Prieto 1979–1980, 279-341.

<sup>53</sup> Nieto Prieto 1979–1980, 324, hier beispielsweise für die Casa 2 B.

<sup>54</sup> Mostalac Carrillo 1992, 11. Er merkt an, dass Barbets Methode in Spanien seit den 80er Jahren angewendet wird.

Forschungsleistung schwächelt der umfangreiche Artikel an der Ungenauigkeit verschiedener Angaben: So bleibt unklar, ob nicht einige der vorgestellten Stücke schon vor der offiziellen Grabung gefunden wurden. Einige Fragmente wurden lediglich eingesammelt, ohne zu verzeichnen, aus welchem Raum, bzw. aus welchem der Häuser sie stammten, während dies für andere Stücke geleistet wurde. Zusätzlich zieht der Autor innerhalb der von ihm gebildeten Fundgruppen nicht nachvollziehbare oder sogar widersprüchliche Vergleiche, da nicht alle Abbildungsnummern und Benennungen der Stücke einander zugeordnet werden können.<sup>55</sup>

Einen ersten umfangreichen Artikel zu einem spektakulären Fund aus Mérida, aus der c/Suárez Somonte, publizierte José Álvarez Sáenz de Buruaga 1974.<sup>56</sup> Bis heute handelt es sich um einen Fund von großer Bedeutung, denn er zeigt die in situ gefundene Malerei eines Privathauses und zwar eines fast komplett erhaltenen Raumes, bei dem lediglich Teile der Oberzone und die Decke fehlen.<sup>57</sup> Auch in diesem Beitrag gibt es eine ausführliche Beschreibung, sowohl des Wandaufbaus, als auch der Motive, und der Autor ergänzt seine Ausführungen durch eine Stilanalyse und den Vergleich von einzelnen aussagekräftigen Motiven. Die Stücke werden nicht nur innerhalb des Fundkomplexes verglichen, sondern auch mit Belegen aus anderen Wandmalereifunden begründet. Zusätzlich werden Vergleiche mit anderen Gattungen<sup>58</sup> durchgeführt, um die allgemeine Verbreitung eines Motivs aufzuzeigen.

Inwiefern Funde noch bis in die 1980er Jahre, aus Gründen der Nichtbeachtung, verloren gingen oder weil sie direkt nach ihrer Entdeckung einfach weggeworfen wurden, lässt sich heute nicht mehr genau ermitteln; es bleibt jedoch die Befürchtung, dass es nicht wenige gewesen sind.<sup>59</sup>

#### 1.1.4. Untersuchungsmethode nach A. Barbet und die Auswirkungen auf die spanische Wandmalereiforschung

Die provinzialrömische Wandmalerei als bedeutendes Forschungsthema wurde vor allem durch die Arbeiten der französischen Forscherin Barbet stark aufgewertet. Diese sogenannte französische Schule,<sup>60</sup> deren Methodik erstmals 1974 vorgestellt wurde,<sup>61</sup> berücksichtigt alle Teile einer Grabung um schlussendlich zu einem Ergebnis für die Wandmalerei zu kommen.

---

<sup>55</sup> Dennoch bleiben der gesamte Fundkomplex und seine Beurteilung schwierig. So bezog Nieto Prieto Einzelfunde die Anfang des 20. Jhs. gemacht wurden in seine Auswertung mit ein. Bei Grabungen die in den 40er Jahren stattfanden, ging man irrtümlich davon aus, nur ein Haus gefunden zu haben. All dies führte auch in der Folgezeit zu Verwirrungen, die die Arbeit mit den Stücken nicht erleichtert haben dürften, vgl. Nieto Prieto 1979–1980, 310. 312 und 313-315.

<sup>56</sup> Álvarez Sáenz de Buruaga 1974, 169-187.

<sup>57</sup> Álvarez Sáenz de Buruaga 1974, 169. Das Haus war bei Bauarbeiten auf dem entsprechenden Grundstück gefunden worden, wobei Teile dieses Hauses aufgrund der Missachtung des Baustopps leider schon vernichtet waren.

<sup>58</sup> Álvarez Sáenz de Buruaga 1974, 177-182.

<sup>59</sup> Weitere Erwähnungen von Wandmalereifunden vor 1980 finden sich nur bei Hauschild 1977, 285 für Munigua, bei Barral i Altet 1973, 32. 36-40 für Barcelona und bei Bendala Galán 1976a, 91-98 für Carmona. Die Nennung von Wandmalerei findet sich sonst nur vereinzelt im Zusammenhang mit der Veröffentlichung von Grabungsergebnissen; detaillierte Untersuchungen fehlen. Hier bilden die Arbeiten Abad Casals eine Ausnahme, auf die im Verlauf näher eingegangen wird.

<sup>60</sup> Zum Begriff, vgl. Guiral Pelegrín 2000a, 21 und Mostalac Carrillo 1992, 11.

<sup>61</sup> Barbet 1974a.

Die Funddokumentation betreffend führte sie eine einheitliche Arbeitsweise ein und die Wichtigkeit des Kontextes rückte stärker in den Fokus, besonders in Bezug auf die Wandmalerei als Teil der Architektur.<sup>62</sup> Hinsichtlich der Datierung beschritt sie neue Wege, indem sie erstmals die direkte Datierung mit der indirekten Datierung kombinierte, also die Stratigraphie und die Grabungsinformationen mit der Analyse von Schema und Stil zusammenführte.<sup>63</sup> Die Art und Weise wie Barbet Fundkomplexe bearbeitet, ist in der modernen Forschung allgemein üblich geworden, wobei es aber für die Ausführlichkeit keine standardisierten Richtlinien gibt. Ihre Methode, die äußerst akkurat ist, kann jedoch gerade deswegen überzeugen; sie wertet alle Aspekte und bekommt damit, je nach Fall, sehr genaue Informationen, deren Interpretation dadurch umso präziser sein kann.

Ungefähr ab diesem Zeitpunkt, der Veröffentlichung von Barbets Studie im Jahr 1974, ist eine Verschiebung der Schwerpunkte in der spanischen Forschung und damit einhergehend eine differenziertere Auseinandersetzung mit dem Thema zu beobachten. Doch es sind nicht nur die von Barbet angeregten Ansätze, die zu einer stärkeren Beschäftigung mit dem Thema auch in Spanien führten, sondern auch die Ergebnisse, die damit erzielt werden konnten. Guiral Pelegrín und Mostalac Carrillo, die, wie schon erwähnt, zu den wichtigsten Forschern auf dem Gebiet der provinzialrömischen Wandmalerei in Spanien zählen, schlossen sich der Vorgehensweise der französischen Schule an. Stratigraphie und historische Angaben, wie beispielsweise Gründungsdaten werden in ihren Arbeiten als Hinweise auf die *direkte Datierung* gewertet, während die *indirekte Datierung* auf der Analyse stilistischer Elemente, beispielsweise der Rekonstruktion von Wänden und Untersuchung der Kompositionsschemata, basiert.<sup>64</sup>

Abad Casal positioniert sich in seiner Monographie von 1982, auf die auch an anderer Stelle noch einzugehen ist, leicht abweichend. Obwohl er das Prinzip unterstützt und anwendet, gebraucht er doch die Begrifflichkeiten genau gegenteilig. Demnach sind Motive und Kompositionsschemata, also stilistische Kriterien für die direkte Datierung, und Stratigraphie für die indirekte Datierung heranzuziehen.<sup>65</sup> Sowohl in der Monographie vorausgehenden Arbeiten,<sup>66</sup> als auch in Artikeln, die später veröffentlicht wurden,<sup>67</sup> findet sich keine unmittelbare Thematisierung der Methodenfrage, sondern nur die direkte Anwendung am Objekt.

Die methodische Auseinandersetzung betreffend, äußert sich Álvaro Cánovas Ubera in zwei Arbeiten zum Thema, in denen er Bezug zu Barbets Modell nimmt. Auch er verwendet ihre Begriffe abweichend, allerdings nur in leichter Abwandlung, indem er nicht von direkter und indirekter Datierung, sondern von direkter und indirekter Untersuchung als zwei Richtungen ausgeht. Die Methode bleibt die gleiche wie bei Guiral Pelegrín und Mostalac Carrillo und letztlich auch bei Abad Casal hin, nämlich die Zusammenführung verschiedener

---

<sup>62</sup> Mostalac Carrillo 1996, 165.

<sup>63</sup> Barbet 1974a, hier an verschiedenen Beispielen aus Glanum.

<sup>64</sup> Guiral Pelegrín u. a. 1986, 263. 266. 268, hier in konkreter Anwendung bei der Untersuchung von Beispielen zu getüpfelten/gesprenkelten Marmorsorten; auch bei Mostalac Carrillo 1992, 11, in einer theoretischen Besprechung.

<sup>65</sup> Abad Casal 1982a, 440-445.

<sup>66</sup> Vgl. beispielsweise Abad Casal 1981, 71-74; Abad Casal 1977-1978, 189-208; Abad Casal 1979.

<sup>67</sup> Abad Casal 1992, 13-19; Abad Casal 1997, 116-118.

Untersuchungslinien, aus denen sich Erkenntnisse zu Stil, Chronologie und sozialen Zusammenhängen gewinnen lassen.<sup>68</sup> Hinsichtlich der Definition, weicht nur Abad Casal in seiner genauen Umkehr der Verwendung von Barbets Vorschlag ab, während sich sonst in der Forschung, sowohl bei der theoretischen Auseinandersetzung, als auch bei der konkreten Anwendung, ihre Methode durchgesetzt hat.

Inhaltlich bearbeitete Barbet Südfrankreich; ihre Analysen erfolgten aber hinsichtlich Datierung und Einordnung, in direkter Abhängigkeit von italischen Arbeiten. Damit entfernt sie sich laut Abad Casal zu weit von den in Spanien gefundenen Werken, sowohl in Bezug auf Ausführung als auch auf die Datierung. Die Vorgehensweise betreffend, stimmt er allerdings mit Barbet überein; da die Malerei sich oft nicht stilistisch, also „aus sich selbst“ datieren lässt, gewinnen andere Funde für die Chronologie an Bedeutung. Es sind alle Daten aus der Grabung wichtig.<sup>69</sup>

Auf diese Einschätzung Abad Casals soll mit der vorliegenden Untersuchung u. a. aufgebaut werden. Es ist auch in Bezug auf die hier gestellten Fragen von Bedeutung, da sich, wie in den folgenden Kapiteln noch zu zeigen sein wird, die römische Malerei Galliens stärker an den italischen Vorbildern orientiert, als die hispanische.

#### 1.1.5. Die spanische Forschung ab 1980 – Die Arbeit L. Abad Casals

Bis ungefähr zum Ende der 1970er bzw. Beginn der 1980er Jahre muss für die Erforschung der provinzialrömischen Wandmalerei auf der Iberischen Halbinsel konstatiert werden, dass lediglich eine Art Kenntnisnahme des Materials stattfand, die allerdings nur in seltenen Fällen, wie beispielsweise in Carmona, zu irgendeiner Art der weiteren Beschäftigung mit dem Thema führte.

In der Literatur finden sich die neuen Forschungsansätze erstmals mit der Publikation der Funde aus Baetulo (Badalona), sie wurden stratigraphisch datiert und anschließend mit Funden aus Pompeji zur Einordnung verglichen.<sup>70</sup> Als wichtigster Anschlag bezüglich der provinzialrömischen Wandmalereiforschung in Spanien gilt jedoch die 1982 erschienene Arbeit, *Pintura romana en España*, von Abad Casal. Das Werk bietet erstmals ein detailliertes Inventar aller bis dahin in Spanien gefundenen Wandmalereireste, zusammen mit vielen Fotos und Zeichnungen, sowie eine technische und stilistische Studie.<sup>71</sup> Der Umfang der Arbeit lässt zwar keine tiefer gehende Analyse einzelner Fundkomplexe zu, bietet aber nach wie vor den besten Zugang zum Material in seiner Gesamtheit. Die ikonographische Aufarbeitung verschafft einen sehr guten Überblick, bezieht Vergleiche auch aus Italien mit ein und gibt zudem bei den Darstellungen, bei denen es überhaupt möglich ist, Datierungsvorschläge. Abad Casal selbst versteht sie als *amplia base general*, die später folgende Arbeiten zum Thema erleichtern soll und dies auch zweifellos leistet. Zu diesem Zeitpunkt waren ihm zufolge Monographien zu einzelnen Fundstellen in Spanien in Arbeit: „[...] nuestro trabajo representa

---

<sup>68</sup> Cánovas Ubera 2002, 33-34; ders. 1999, 162.

<sup>69</sup> Abad Casal 1992, 17.

<sup>70</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, 155; Guitart Duran 1976, 89-112; hierzu auch Niemeyer 1979, 796.

<sup>71</sup> Abad Casal 1982a; ders. 1982b.

un estado actual de la cuestión, que será superado pronto [...]“<sup>72</sup>. Doch erst Mitte der 90er Jahre erschien die erste umfangreiche Monographie zu einem Thema aus dem Bereich der römischen Malerei auf der Iberischen Halbinsel.<sup>73</sup> Insgesamt charakterisiert Abad Casal sein Buch als ein Corpus, das zum Ziel hat, die größtmögliche Menge an Material systematisiert vorzulegen.

Der Autor hatte schon zuvor einige Studien zur provinzialrömischen Wandmalerei auf der Iberischen Halbinsel veröffentlicht.<sup>74</sup> Dabei entstand, in Zusammenarbeit mit Manuel Bendala Galán, ein Artikel, der sich, wie bis heute üblich, auf einen bestimmten topographischen Raum bezieht und eine genaue Beschreibung des Materials liefert; in diesem Fall von der Tumba de Servilia in Carmona, einer Grabanlage auf zwei Stockwerken mit mehreren Räumen, unterirdischer Galerie und Hof.<sup>75</sup> Daneben war aber auch der Kontext von Bedeutung, die Struktur der Nekropole, die Herkunft der Architektur und die damit einhergehende Beeinflussung der Innenraumgestaltung, sowie Fragen nach dem sozialen Status der Besitzer und möglichen lokalen Traditionen. Einzelne gefundene Fragmente wurden ebenfalls berücksichtigt und, soweit möglich, der Tumba de Servilia zugeordnet. Eine so weitgehende Auseinandersetzung mit dem Material hatte bis dahin nicht stattgefunden. Eine Datierung der Malerei der Tumba de Servilia wird in dieser Arbeit nur für die Malerei der unterirdischen Galerie, die zur Kuppelkammer des Grabes führt, vorgelegt. Auf einer Fläche von ca. 4 m Länge und ungefähr 2 m Höhe ist das Bild einer sitzenden und leicht nach vorne geneigten Person zu erkennen. Die zeitliche Eingrenzung erfolgte auf stilistischer Basis, auf Grund der Frisur.<sup>76</sup> Als Vergleich dienten die Skulptur einer Frauenfigur,<sup>77</sup> die ebenfalls in Carmona gefunden wurde, und einer weiteren aus einer Privatsammlung.<sup>78</sup>

Abad Casal selbst gibt Einblicke in seine Forschungsarbeit bzw. seine Erinnerungen an die Anfänge der Forschung auf der Iberischen Halbinsel in einem 1992, anlässlich des ersten Kongresses zur römischen Wandmalerei in Spanien, in Valencia erschienenen Beitrag.<sup>79</sup>

Wie auch andere Autoren sah, und sieht er, die Wandmalerei als ein bis in die 90er Jahre hinein vernachlässigtes Thema. In Bezug auf die ersten Jahre seiner Forschung, also die 70er und 80er, beschreibt er die Zeiten als *casi virgen*<sup>80</sup>.

Er ließ sich auf fast gänzlich unbeachtetes Material ein, und die Tatsache, dass das Forschungsgebiet vernachlässigt war, ergab in der Konsequenz, dass es ein schwieriges und undankbares Thema war. Die Probleme, die er mit dem Material und seiner Dokumentation

---

<sup>72</sup> Vgl. Abad Casal 1982a, 21. Es könnte sich dabei um eine oder mehrere Arbeiten von Hernández Ramírez aus dem Jahr 1993 oder 1994 handeln, die allem Anschein nach aber unveröffentlicht blieben.

<sup>73</sup> Dabei handelt es sich um eine Publikation zu Celsa, Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994.

<sup>74</sup> In vollständiger Aufzählung sind dies Abad Casal – Bendala Galán 1975, 295-330; Abad Casal 1977, 28-34; Abad Casal 1977–1978, 189-208; Abad Casal 1979.

<sup>75</sup> Abad Casal – Bendala Galán 1975, 295-330; Kobusch 2014, 276-286.

<sup>76</sup> Abad Casal – Bendala Galán 1975, 310-311; Abad Casal 1982a, 183.

<sup>77</sup> García y Bellido 1958, 207 Abb. 7-8 und Taf. 4. Zuletzt Kobusch 2014, 284. Anm. 1201 mit weiteren Literaturangaben.

<sup>78</sup> Luzón Nogué – León Alonso 1971, 236-37.

<sup>79</sup> Abad Casal 1992.

<sup>80</sup> Abad Casal 1992, 13.

hatte, waren äußerst vielfältig und bestehen in Teilen auch gegenwärtig noch sowohl bei der heutigen Aufarbeitung von Altfunden als auch bei der Bearbeitung neuen Materials.<sup>81</sup>

#### 1.1.6. Die stilistische Analyse von Einzelmotiven

Im Bereich der motivischen Gestaltung ist Abad Casals Arbeit zur Malerei von Marmorimitationen und Marmorinkrustationen bemerkenswert.<sup>82</sup> Es sind aus verschiedenen Gründen die am häufigsten gemalten Dekorationen und somit in von anderen Darstellungen kaum erreichter Fülle erhalten. Abad Casal leistete damit erstmals eine Arbeit, die nicht eine bestimmte Fundstelle oder einen einzigen Fundkomplex zum Thema hatte, sondern sich bewusst mit einem Motiv übergreifend für die gesamte Iberische Halbinsel auseinandersetzte. Er teilt die Marmorimitationen in drei Sorten auf, die als *jaspeado* (geädert), *moteado* (getüpfelt)<sup>83</sup> und *brocatel* (brokatellartig) bezeichnet werden. Die Dekorationen der Marmorinkrustationen sind ebenfalls in drei verschiedene Gruppen unterteilt, die sich durch ihre jeweiligen Schemata unterscheiden und von Abad Casal nicht durch eine bestimmte Namensgebung klassifiziert werden. Stattdessen gibt er eine Beschreibung der jeweiligen Gruppen und ihrer Merkmale. Die Methode konnte sich bei den bekanntesten spanischen Forschern durchsetzen.<sup>84</sup> Es fällt allerdings auf, dass bei Publikationen, in denen diese Dekorationsform nur ein Randgebiet ist, die Klassifizierung oft nicht angewendet wird; vielleicht auch weil sie eher unbekannt ist.<sup>85</sup>

Abad Casals Datierung der Gruppen erfolgte auf der Basis von stilistischen Kriterien.

Daneben gibt es kaum Arbeiten, die sich ausschließlich dem Marmor als einer Gestaltungsmöglichkeit widmen.<sup>86</sup>

Die Betrachtung und Analyse von einzelnen Motiven und Dekorationsformen, herausgelöst aus ihrem Kontext kann u. U. sehr hilfreich sein. So sind an den Marmorimitationen u. a. Überlegungen von Guiral Pelegrín aus ihrer 1996 erschienenen Monographie zu Bilbilis orientiert. Diese stehen nicht im Mittelpunkt der Arbeit, aber die Autorin stellt interessante

---

<sup>81</sup> Abad Casal 1992, 14, zu den grundsätzlichen Schwierigkeiten gehörten und gehören: falsche Benennungen in der Literatur, die auch heute noch oft vorkommt, da verbindliche Richtlinien fehlen; fehlende Zeichnungen oder Fotografien bei der Funddokumentation; stark fragmentiertes und daher schwierig zu rekonstruierendes Material; Funde, die überwiegend aus Altgrabungen stammten, nicht vorschriftsmäßig aufgenommen und nur rudimentär beschrieben und beachtet worden waren; viele Funde mit Schäden durch schlechte Lagerung mit unklarer Herkunft, bzw. unklarer Herkunft innerhalb der Grabung.

<sup>82</sup> Abad Casal 1977–1978, 189–208.

<sup>83</sup> Vgl. speziell zu den „Tüpfelmarmoren“ Guiral Pelegrín u. a. 1986, 259–287. Sie erarbeiten für diese Dekorationsform weitere Unterscheidungen, die in der Folgezeit auch zu besseren Datierungsansätzen führten.

<sup>84</sup> Vgl. beispielsweise Fernández Díaz 2002a, 220, hier bei der Stilanalyse von Stücken aus Lucentum oder bei Mostalac Carrillo 1997, 592.

<sup>85</sup> Cánovas Ubera 2002, zu den Funden der Villa von El Ruedo. Bei der Menge der hier gefundenen Marmorimitationen und -inkrustationen hätte L. Abad Casals Aufsatz wertvolle Hilfe leisten können.

<sup>86</sup> Berücksichtigt man all jene Literatur, die sich zumindest am Rande mit gemaltem Marmor, bzw. Stein beschäftigt, wird es schnell recht unübersichtlich. In den meisten Arbeiten wird das Thema mehr oder weniger ausführlich behandelt, weil sich das Motiv auch unter den anderen gefundenen Stücken befand. Das einzige eingehendere Werk neben Abad Casals ist der schon zu den „Tüpfelmarmoren“ genannte Aufsatz von Guiral Pelegrín u. a. 1986.

Überlegungen zur Einordnung und Datierung von getüpfelten/gesprenkelten Sockelzonen an, die unabhängig vom eigentlich imitierten Gestein als Marmorimitationen geführt werden.<sup>87</sup> Demzufolge gibt es Unterschiede in der Beliebtheit von Imitationen und Inkrustationen beim Vergleich zwischen Italien und beispielsweise den spanischen Provinzen, sowie Datierungshinweise, die sich durch eine tendenzielle Entwicklung in der Darstellung zeigen.<sup>88</sup> Die eigentliche Wichtigkeit solcher Motive erscheint gerade aufgrund der Menge unterschätzt. Wären achtlos entsorgte Funde zumindest aufbewahrt worden, um sie zu einem späteren Zeitpunkt, eben unter günstigeren Bedingungen, analysieren zu können, wären heute weitreichendere Studien und damit mehr Erkenntnisse möglich.

Allerdings hat auch der Bereich der Einzelmotive<sup>89</sup> noch seine Grenzen. Gerade für ein engmaschiges Datierungsnetz sind isolierte Motive nicht unbedingt von Nutzen.

Als Einzelfund ohne Kontext, beispielsweise einen Grabungsbericht und stratigraphischen Befund oder wenn die eigentliche Herkunft unklar ist, kann das Motiv, das Bild nur das sein, was Nikolaus Himmelmann-Wildschütz als „[...] eine Welt für sich [...]“<sup>90</sup> bezeichnet; eine Einbindung in weitergehende Fragestellungen ist nicht möglich. Sind die Motive zwar gut dokumentiert, liegen aber in zu vielfältiger Form vor, können auch sie für Datierungsfragen nur bedingt in Anspruch genommen werden. Dies zeigen besonders gut Häuser, in denen verschiedene Räume ungefähr gleichzeitig und mit ähnlichen Motiven ausgemalt wurden.

Die grundsätzlich notwendige typologische Einordnung kann nicht erfolgen, weil sie automatisch, eben z. B. bei einem Fundkomplex innerhalb eines Hauses, zu Widersprüchlichkeiten führen würde.

So müssen für Datierungsfragen vor allem Ornamente als Einzelmotive herangezogen werden; sie haben klarere Entwicklungslinien und lassen sich deutlich voneinander unterscheiden. Dabei müssen die Wände sowohl als Ganzes, als auch die Ornamente im Detail angesehen werden. Eine der wichtigsten Arbeiten stammt von Beyen, der eine überzeugende Entwicklungslinie für die gemalten Ornamente des 2. pompejanischen Stils vorstellte, auf die im Folgenden noch einzugehen sein wird.<sup>91</sup>

### 1.1.7. Neue Schwerpunkte

Neue Herangehensweisen an die römische Malerei Hispaniens finden sich ab den 80er bzw. 90er Jahren im Wesentlichen in den Arbeiten von Guiral Pelegrín, Mostalac Carrillo und Fernández Díaz, die, wie erwähnt, bis heute auch als Hauptvertreter der Forschung in Spanien gelten dürfen.

---

<sup>87</sup> Hierzu sehr hilfreich Mielsch 1985, 35 oder auch Guiral Pelegrín u. a. 1986, 260-261.

<sup>88</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 42-43. 292. 295. 437. Zur Darstellung von Marmor in Kap. 2, bzw. ausführlich an einzelnen Beispielen in Kap. 4.

<sup>89</sup> Einzelmotive werden teilweise auch als „Ornament“ oder „Dekoration“ bezeichnet; die Benennung, sowohl von Motivkomplexen, als auch von Dekorationsschemata, ja der gesamten für den Bereich wichtigen Terminologie, ist nicht festgelegt und wird dementsprechend von den Autoren unterschiedlich genutzt.

<sup>90</sup> Himmelmann-Wildschütz 1960–1961, 15.

<sup>91</sup> Beyen 1960, 422-432.

Sie widmen dem Thema erstmals umfassende Aufmerksamkeit, indem nicht mehr eine einzelne Fundstelle im Mittelpunkt stehen muss, sondern auch Schwerpunkte auf Bereiche wie Programme und Raum<sup>92</sup> oder Werkstätten<sup>93</sup> gelegt werden können. Fragestellungen allgemeiner Art werden aufgegriffen, beispielsweise danach, ob in Spanien ebenfalls von einer Einteilung im Sinne der pompejanischen Stile gesprochen werden kann, und ob diese hier ebenso vertreten sind bzw. zeitlich gleich gelagert wie in Pompeji und Rom.<sup>94</sup> Studien, die sich mit diesen Datierungsfragen auseinandersetzen sind jedoch geographisch<sup>95</sup> oder zeitlich<sup>96</sup> begrenzt. Eine Arbeit, die sich übergreifend mit der Datierung des Materials auseinandersetzt, fehlt.

Die jüngere Forschung, ab den 1990er Jahren setzt sich teilweise sehr kritisch mit der fehlenden Tradition in der Untersuchung von Wandmalerei auseinander. Fehlende Publikationen und die geringe Beachtung des Themas in den vorhergehenden Jahrzehnten werden bemängelt.<sup>97</sup>

Dieser Befund ist umso tragischer, als sich in den letzten Jahren gezeigt hat, dass durch intensive Forschung Fortschritte in der Malereianalyse gemacht wurden, die es ermöglichen, auch scheinbar wertlosen, weil beispielsweise einfarbigen Stücken, Erkenntnisse abzugewinnen. Dies zeigt sich u. a. in einer schon 1975 erschienenen Arbeit zu den sogenannten Nebenzimmern in Pompeji<sup>98</sup> oder an scheinbar unspektakulären Einzelornamenten, wie beispielsweise Feldersystemen mit *filetes triples*, punktierten Ecken oder Eckfüllungen.<sup>99</sup>

Einen weiteren bedeutenden Bereich in Bezug auf die Datierungsfragen stellt die Untersuchung von Einzelmotiven, unter Berücksichtigung der im Vorangegangenen genannten Einschränkungen, dar. Wie vorausgehend erwähnt, sind hier die ornamentalen Motive die wichtigsten. Arbeiten die diese in den Mittelpunkt stellen, stammen wiederum von den Autoren Guiral Pelegrín und Mostalac Carrillo.

In einer Arbeit von 1990 gehen sie, in Anlehnung an eine Arbeit von A. Barbet von 1981,<sup>100</sup> auf die Ikonographie von Ornamenten und Miniaturdarstellungen in Verbindung mit Bändern und Rahmungen ein<sup>101</sup> und ermöglichen eine genauere Differenzierung der Stile.

Die Frage nach den Stilen in Verbindung mit den Aspekten Raumfunktion und Programm wurde von den Autoren 1993 angeschnitten;<sup>102</sup> allerdings beschränkt sich die Arbeit auf die Auswertung von Funden im nordöstlichen Spanien. Überlegungen zur Wandgliederung bzw.

---

<sup>92</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1993; Mostalac Carrillo 1996, 178. 182. 187; Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 257. 294-295. 436. Anm. 70; Fernández Díaz 2003a, 229-231.

<sup>93</sup> Mostalac Carrillo 1992, 21-22; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1995b, 456.

<sup>94</sup> Vgl. Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1999, als eine der wesentlichen Arbeiten zum Thema.

<sup>95</sup> Vgl. beispielsweise Mostalac Carrillo 1996 zu Aragón und Fernández Díaz 2009 zu Cartagena.

<sup>96</sup> Mostalac Carrillo 1992, 13-20; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1995b; Mostalac Carrillo 1999, 175. 180-183; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1999; Fernández Díaz 2003a, 211-222.

<sup>97</sup> Hidalgo Prieto 1990, 109, er bezeichnet die Nichtpublikation des Materials als „Tradition“; vgl. auch Guiral Pelegrín 2000a, 21, sie formuliert allerdings etwas zurückhaltender.

<sup>98</sup> Strocka 1975, 101-114.

<sup>99</sup> Vgl. u. a. Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, 160-171; Mostalac Carrillo 1999, 178. 183. Mostalac Carrillo 1997, 584-597.

<sup>100</sup> Barbet 1981, 917-998, sie typologisiert Hohlsaumbordüren des 3. und 4. Stils. Zu verschiedenen Kriterien und ihrer Bedeutung für die Datierung, ausführlicher in Kap. 2.

<sup>101</sup> Vgl. Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, 155-173, besonders 167. Zudem betonten die Autoren auch in dieser Arbeit, dass hier gegebene Datierungen als vorläufig gelten müssen und lediglich eine Richtung weisen sollen, die in späteren Studien kritisch zu betrachten sind, vgl. 157.

<sup>102</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1993, 365-391.

Dekoration greift Mostalac Carrillo u. a. in seiner schon erwähnten Arbeit von 1999 auf. Untersucht werden hier häufig auftretende Motive in bestimmten Zonen der Wand sowie ihre Strukturierung, ebenso aber auch Einzelbilder und Motive, wie beispielsweise Gartendekorationen oder Kandelaber.<sup>103</sup> Zusammengeführt wurden diese Erkenntnisse seit L. Abad Casals Arbeit nicht mehr, obwohl sie, gerade im Hinblick auf die vielen neuen Fundkomplexe der letzten zwanzig Jahre, von großer Wichtigkeit sind.

Es hat sich ein grundsätzlicher Wandel im Umgang mit dem Material vollzogen, der sich in einer höheren Wertschätzung, aber auch in einem konkret besseren Umgang mit den Überresten zeigt. Daneben ist in den letzten Jahren eine neue Entwicklung zu beobachten: Monographien oder Sammelbände, die sich mit einer bestimmten Region, ihrer Geschichte und ihren Funden aus römischer Zeit beschäftigen, räumen immer häufiger auch der Malerei ein eigenes Kapitel ein.<sup>104</sup> Hier zeigt sich somit ganz deutlich eine Anerkennung des Themas und die Erkenntnis seiner Bedeutung; nicht nur um seiner selbst willen, sondern auch in seiner Bedeutung für andere Bereiche in der Forschung.

Größtenteils stehen aber die Fundstellen selbst im Mittelpunkt und vergleichende Untersuchungen fehlen. Daher scheint es angebracht, das Thema aus einem neuen Blickwinkel heraus zu beurteilen. Eine Studie, die die Datierungsfragen innerhalb eines übergeordneten Rahmens betrachtet, liegt nicht vor. Eine solche Analyse soll im Folgenden durchgeführt werden. Dank vieler Neufunde, der Aufarbeitung von Altfunden, einem besseren Umgang und einer höheren Wertschätzung der Wandmalerei, die sich konkret in mehr Publikationen zeigt, ist für eine Neubewertung der Datierungsfragen inzwischen auch eine breitere Basis gegeben. Daher ist es sinnvoll an das Thema mit einem anderen Ansatz heranzugehen: Fundstellen der Iberischen Halbinsel, deren Material in einen vergleichsweise exakten und möglichst engen zeitlichen Rahmen gesetzt werden können, sind die Basis, um ein Datierungsgerüst für Hispanien zu erstellen. Dieses kann auch für die Einordnung weiterer Malereifunde herangezogen werden und neue Erkenntnisse bringen.

## 1.2. Grundlagen und Voraussetzungen der Untersuchung und ihre Problematik Die „Stilfrage“ als Datierungshinweis und -grundlage

Die Frage, ob und wie die in Hispanien gefundenen Wandmalereien einem Stil zuzuweisen seien, trat ab Ende der 80er Jahre in der Forschung auf. Doch kann sie letztendlich erst dann untersucht und ernsthaft diskutiert werden, wenn Material zum Vergleich und zur Einordnung vorliegt; die Frage nach einem Stil, ob nun eigenständig oder in Abhängigkeit von der pompejanischen Malerei,<sup>105</sup> ist letztendlich auch die Frage nach einem Datierungsgerüst für die Iberische Halbinsel. Die „klassische Diskussion“ um die allgemeinen Fragen danach, ob die Typologie für die pompejanische Malerei überhaupt auf die Provinz übertragbar ist oder eine

---

<sup>103</sup> Mostalac Carrillo 1999, 168-188; hierzu auch Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1999, 361-364.

<sup>104</sup> So beispielsweise bei Mezquíriz Irujo 2009, 95-97 oder Alcaide Fernández – López Royo 2010, 393-406.

<sup>105</sup> Zu den einzelnen Modellen detaillierter in Kap. 2. Zu den Konsequenzen, die sich daraus für die Iberische Halbinsel ergeben, noch einmal in Kap. 1.2. und 1.4.

Umbenennung nicht längst überfällig, soll hier Mostalac Carrillo folgend nicht vertieft werden.<sup>106</sup>

Allein die Definition des Begriffs „Stil“ umfasst ein eigenes Problemfeld, zudem bisher keine endgültige Übereinkunft in der Forschung gefunden werden konnte.<sup>107</sup> Hinzu kommt die allgemeine Schwierigkeit, Malerei über den Stil zu datieren. Einigkeit herrscht allerdings dahingehend, dass die Entwicklung eines Stils nicht notwendigerweise einer regelhaften Entwicklung unterliegen muss. Dies zeigt sich besonders deutlich in der nachpompejanischen Zeit, in der verschiedene Dekorationssysteme nebeneinander bestehen; es hat seine Anfänge aber im 4. Stil, der durch Rückgriffe eine einheitliche Interpretation der Stilstufe bisher unmöglich macht.

So gibt es innerhalb einer Stilstufe schlichtere und aufwendigere Malereien,<sup>108</sup> da die Art der Ausmalung an der Funktion des Raumes orientiert sein kann. Auch die Fähigkeiten des Malers sind als ein Kriterium zu beachten, die Möglichkeit, dass Musterbücher alte und neue Vorlagen enthielten, der persönliche Geschmack eines Auftraggebers und die schlichte Menge an erhaltener Bemalung, denn je größer die zusammenhängende Fläche an erhaltenem Material, desto leichter ist eine stilistische Einordnung.<sup>109</sup>

Dank der Funde in Kampanien steht der Forschung ein geographischer Raum zur Verfügung, der für die ersten beiden Jahrhunderte vor, bzw. für das erste Jahrhundert n. Chr. eine Unmenge an Funden von kompletten oder fast kompletten Wänden und Decken bietet. Diese Materialfülle steht aber nur für dieses Gebiet zur Verfügung, und die direkte Übertragbarkeit auf andere Gebiete des Imperiums muss nicht unbedingt gegeben sein. Daneben ist das Material ab dem Jahr 79 n. Chr. nicht nur stärker verteilt, sondern auch noch schwieriger zu datieren. Neben diesen Überlegungen scheint es umso wichtiger, die Frage nach einem möglichst präzisen zeitlichen Rahmen, jenseits stilistischer Datierung, für die Malereien der römischen Provinzen zu stellen.

### 1.2.1. Die „Stilfrage“ in der spanischen Forschung

Zu den wichtigsten monographischen Arbeiten der spanischen Forschung zu diesem Teilaspekt gehören vor allem die Studien von Guiral Pelegrín und Mostalac Carrillo.

Sie veröffentlichten zwischen 1987 und 1999 insgesamt sieben Aufsätze, teilweise in Zusammenarbeit, zum Thema Stil und Datierung. Ihre Arbeiten können als grundlegend bezeichnet werden, da sie erstmals Fragen der Übertragbarkeit und Entwicklung stärker in den Fokus rücken. Der Konsens der Arbeiten besteht in der Feststellung, dass alle vier pompejanischen Stile in Spanien nachweisbar sind. Darüber hinaus finden sich keine Forschungsarbeiten, die den Schwerpunkt auf die Datierungsproblematik legen. Allenfalls muss man hier von Impulsen oder Anregungen sprechen, die beispielsweise aus den Arbeiten von Fernández Díaz hervorgehen. Sie zeigt in einer 1999 erschienenen Arbeit, in der im

---

<sup>106</sup> Vgl. Mostalac Carrillo 1996, 161-162; zur „klassischen Diskussion“ vgl. ders., Anm. 3.

<sup>107</sup> Vgl. u. a. Gogräfe 1999, 71.

<sup>108</sup> Stročka 1975, 101-114.

<sup>109</sup> Vgl. hierzu auch Allroggen-Bedel 1993, 145-153.

Wesentlichen die Fragmentfunde der römischen Villa von los Torrejones in Yecla (Murcia) aufgearbeitet werden, auch eine kurze motivische Entwicklungslinie innerhalb der Wandmalerei am Beispiel von figürlichen Darstellungen. Dabei steht allerdings nicht die zeitliche Abfolge im Mittelpunkt, sondern eher die allgemeine Entwicklungstendenz, speziell bei großformatigen Friesen.<sup>110</sup>

Wenn, wie hier oder in den Arbeiten von Alberto Balil Illana, María Rosario Lucas Pellicer und Abad Casal Fragen nach Stil, motivischer Entwicklung oder Wirkung, gestellt werden, dann in Abhängigkeit vom eigentlich untersuchten Fundkomplex;<sup>111</sup> Aussagen dazu können also nur als Anregungen gelten, denn eine Einzeluntersuchung fehlt.

Für *Los Torrejones* in Yecla (Murcia) liegt eine stratigraphische Datierung vor,<sup>112</sup> die die Autorin mit stilistischen Vergleichen aus Pompeji sowie den römischen Provinzen stützt.<sup>113</sup> In ihrer Vorgehensweise folgt sie den etablierten Methoden Barbets.

In einer vier Jahre später erschienenen Arbeit setzte sich die Autorin auch mit den Anfängen und der Herkunft der Malereien auf der Iberischen Halbinsel auseinander. Sie konstatiert, dass sich keine Tradition vorrömischer Malerei auf der Iberischen Halbinsel feststellen lässt und sieht in den Malereien: „[...] un magnífico indicador de la romanización de una zona, [...]“.<sup>114</sup> Ähnlich sieht Mostalac Carrillo die Situation, z. B. bei allgemeinen Überlegungen zur Anwesenheit italischer Werkstätten und Handwerker: „La precoz romanización [...] no podría entenderse [...], si no fuera por la presencia de cuadrillas de artesanos itálicos, [...]“<sup>115</sup> aber auch bei Überlegungen zu Motivwahl und Darstellungsweise.<sup>116</sup>

### 1.2.2. Fundstellen und Datierung

Die Chronologie betreffend zeigt sich, dass die meisten bis 1982 in Spanien gefundenen Malereien durch die Ausgräber und/oder Publizisten als nachpompejanisch eingeordnet worden sind. Für das heutige Spanien muss ein leicht verändertes Bild gezeichnet werden: Orte wie Bilbilis oder Córdoba, die Abad Casal zwar aufnahm, die damals aber noch kaum ergraben waren und bei denen die spektakulären Funde erst später gemacht wurden, zeigen einiges mehr an pompejanisch zu datierenden Wandmalereien als bisher angenommen.

---

<sup>110</sup> Fernández Díaz 1999a, 80-81. 83.

<sup>111</sup> Balil Illana 1962, 289-299; Lucas Pellicer 1992, 131-139; Abad Casal 1997, 116-118; vgl. ebenfalls Mostalac Carrillo 1997, 581-603; Fernández Díaz 2009, 153-164; Fernández Díaz u. a. 2009, 188. 191-192. 202. 204-205.

<sup>112</sup> Fernández Díaz 1999a, 58-59.

<sup>113</sup> Fernández Díaz 1999a, 62-63. 67-68. 71. 80. 82. 84.

<sup>114</sup> Fernández Díaz 2003a, 212; eine Ausnahme bilden einige bemalte Säulenschäfte aus La Alcudia (Elche, Alicante), aus dem Kontext eines öffentlichen Baus; private Bauten mit Malerei lassen sich nicht nachweisen, vgl. ebd.

<sup>115</sup> Mostalac Carrillo 1996, 174.

<sup>116</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, 169. 171; Mostalac Carrillo 1999, 173. 184; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1999, 361; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1995b, 456; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1993, 391.

Insgesamt liegt inzwischen mehr Material aus dem Gebiet des heutigen Spanien vor. Zu den wichtigsten Fundstellen,<sup>117</sup> die dem 1. Stil<sup>118</sup> zugewiesen werden, zählen Azaila (Teruel, Aragonien), Belmonte de Calatayud (Saragossa, Aragonien), Contrebia Belaisca (Saragossa), Villa de Can Martí (Samalús, Valle Oriental) und die Fundstelle Plaza del Hospital in Cartagena. Für den 2. Stil<sup>119</sup> konnten Belege in Celsa (Saragossa, Aragonien), in der Casa de Hércules der Oecus tricliniar, in Ampurias (Gerona Katalonien) in der Casa 2 B und in Saragossa erbracht werden. Vergleichsweise viel Material wird dem 3. Stil<sup>120</sup> zugewiesen: Ampurias (Gerona, Katalonien) in der Casa 1, Villa de Can Terrés (La Garriga, Barcelona) Celsa (Saragossa, Aragonien) in der Casa de los Delfines und einem Nebenzimmer der Casa de Hércules, in Carmona (Sevilla, Andalusien) in der sogenannten Kuppelkammer der Tumba de Servilia, Calahorra (Logroño, La Rioja), in Cartagena in der Domus de la c/Soledad, Tiermes (Soria, Kastilien – León), Pinos Puente (Granada), in Mérida in der Casa Solar del Museo und in Valencia. Für den 4. Stil<sup>121</sup> fanden sich Belege in den Thermen von Bilbilis im sogenannten Conjunto A, in der Tumba de Tito Urío in Carmona (Sevilla, Andalusien), Monreal de Ariza (Saragossa, Aragonien), Astorga (León, Kastilien – León), Mérida und Toledo.

So konnte, nicht zuletzt dank der Untersuchung dieser Fundstellen und der entsprechenden vor allem von Guiral Pelegrín und Mostalac Carrillo vorgelegten Arbeiten, ein konkreterer Rahmen für die Datierung gesetzt werden.

Es sind wiederum Guiral Pelegrín und Mostalac Carrillo, die mit ihren Publikationen als eine Art Wegbereiter auftreten. In fünf verschiedenen Studien zwischen 1992 und 1999 datieren sie die Wandmalerei der Iberischen Halbinsel orientiert an den pompejanischen Stilen. Obwohl die Zahlen teilweise sehr exakt angegeben werden, fehlen bis auf eine Ausnahme<sup>122</sup> Angaben bezüglich des zu Grunde liegenden Datierungsmodells.

Der von Guiral Pelegrín und Mostalac Carrillo erarbeitete Rahmen für die Datierungen der römischen Malerei in Spanien ist durchaus überzeugend. Schwierigkeiten ergeben sich allerdings durch teilweise fehlende Angaben zum übergeordneten, die Datierungen von Pompeji betreffenden Modell. Darum kann dieser Rahmen eigentlich nur als Tendenz verstanden werden und allgemein Richtungen zur besseren Orientierung angeben.<sup>123</sup>

Neben der eigentlichen Einordnung der Malereien in einen für Spanien passenden zeitlichen Rahmen, gibt es in direkter Folge auch eine Debatte um eine mögliche Zeitverzögerung, mit der die Stile, die neuen Moden in Sachen Malerei, in die Provinz gekommen sein könnten.

---

<sup>117</sup> An dieser Stelle sind nicht alle Fundstellen der Iberischen Halbinsel aufgezählt, die man in der Forschung einem bestimmten Stil zuweist.

<sup>118</sup> Mostalac Carrillo 1992, 13; Guiral Pelegrín 2000a, 23; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1995b, 453; Mostalac Carrillo 1996, 164; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1999, 361; Fernández Díaz 2009, 157.

<sup>119</sup> Mostalac Carrillo 1992, 14; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1995b, 454; Mostalac Carrillo 1996, 164; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1999, 361.

<sup>120</sup> Mostalac Carrillo (1992) 16. 18; Guiral Pelegrín 2000a, 23; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1995b, 454; Mostalac Carrillo 1996, 164; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1999, 362; Fernández Díaz 2003a, 211; Fernández Díaz 2009, 161.

<sup>121</sup> Mostalac Carrillo 1992, 18-19; Guiral Pelegrín 2000a, 24; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1995b, 455; Mostalac Carrillo 1996, 164; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1999, 364.

<sup>122</sup> Mostalac Carrillo 1996, 164, hier zum 3. Stil.

<sup>123</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1999, 359, allerdings wird nur an dieser Stelle betont das die recht konkreten zeitlichen Einordnungen, eigentlich auch so zu verstehen sind.

So sieht Fernández Díaz allgemein eine gewisse Rückständigkeit, die sich stilistisch jedoch nicht genau greifen lässt<sup>124</sup> und sich vor allem auf die „Provinz in der Provinz“ bezieht. Die großen Städte der Iberischen Halbinsel haben ihres Erachtens den vollen Anschluss bei der Ankunft und Übernahme neuer Moden, während die eher ländlichen Gebiete zurückbleiben.<sup>125</sup> Guiral Pelegrín und Mostalac Carrillo vertreten hingegen die Auffassung, dass die verschiedenen Stile ohne nennenswerte Zeitverzögerung auf der Iberischen Halbinsel ankommen und insgesamt zeitlich kaum hinter den großen Metropolen des Imperiums zurückstehen.<sup>126</sup>

Grundsätzlich problematisch ist, dass der Rahmen zur Datierung für die Malereien von Pompeji noch nicht vollständig geklärt ist und in der Forschung diesbezüglich noch unterschiedliche Meinungen vertreten werden. So entspricht der Vorschlag, beispielsweise den Übergang in den 4. Stil, Mitte des 1. Jhs. n. Chr. zu setzen, zeitlich einem Mittelwert in der Forschung.<sup>127</sup> Dies betrifft auch, bis auf den Beginn des 3. Stils, alle anderen zeitlichen Übergänge innerhalb des von den Autoren vorgeschlagenen Rahmens für die Iberische Halbinsel. So kann auch hier, wie oben schon angedeutet, eigentlich nur von einer allgemeinen Tendenz gesprochen werden. Unter dieser Prämisse erscheint es schwierig, überhaupt die Begriffe „spät“ oder „früh“ zu verwenden, wenn es um die Ankunft neuer malerischer Ideen geht; man legt einen Gedanken zugrunde, der u. U. zu diesem Zeitpunkt einfach noch nicht als absolut gelten kann. Die Funde Hispaniens in einen neuen und sichereren Datierungsrahmen einbinden zu können kann Abhilfe schaffen. Er besteht aus den als „absolut“ datierten Fundkomplexen in ihrer Gesamtheit und ermöglicht es andere Wandmalereifunde, die sich daran orientieren können, einzuordnen. Daneben kann er in hoffentlich naher Zukunft durch weiteres Material und andere Studien sowohl ergänzt, als auch präzisiert werden.

### 1.2.3. Kontext und Datierung

Im weiteren Sinne bildet auch die Verteilung von Malerei an unterschiedlichen Architekturen eine wichtige Überlegung für die Datierung. Dabei ist vor allem zwischen öffentlicher und privater Architektur zu unterscheiden. In den für diese Arbeit im Vorfeld durchgeführten Studien wurde versucht, möglichst vollständig alle auf der Iberischen Halbinsel gemachten Funde (Städte mit ihren in Museen verbrachten Einzelstücken oder ganzen Wänden, Fundstellen mit Malerei in situ, fragmentierte Funde und Altfunde aus Magazinen usw.), ob publiziert oder nicht, zur Kenntnis zu nehmen und zusammenzutragen.

Orientiert man die Menge der Stücke nach Städten bzw. Fundorten, lässt sich sagen, dass sich in insgesamt dreizehn Orten auf der Iberischen Halbinsel ca. vierzehn Gebäude fanden, die möglicherweise einen öffentlichen Charakter hatten; sicher nachweisen ließ sich das allerdings

---

<sup>124</sup> Fernández Díaz 2003a, 212.

<sup>125</sup> Fernández Díaz 2003a, 213. 236.

<sup>126</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1999, 359. Bei dieser prinzipiellen Auffassung sind die Autoren auch in ihren folgenden Arbeiten geblieben.

<sup>127</sup> Vgl. Mostalac Carrillo 1992, 18-19. Der Autor nennt kein Modell, aber diese Datierung dürfte einer Orientierung an Barbet 1985a und Bastet – de Vos 1979 entsprechen.

nur für neun Bauwerke. Im Gegensatz dazu ist die Menge der Privatbauten in denen sich Malerei fand, wesentlich höher. Es handelt sich um ca. 114 sicher der privaten Nutzung zuweisbare Gebäude, in und an 56 verschiedenen Städten und Fundorten; weitere 19 Gebäude, bzw. die Funde aus ihnen, sind als unsicher zu bezeichnen (alleine 28 sichere nur in Saragossa). Für die Datierung hinweisgebend sind vor allem die Privatbauten, sodass eine vorherige Unterscheidung des architektonischen Kontextes wichtig ist. Die grundsätzliche Orientierung an Bauzeiten als Rahmen für Malerei gibt für Privatgebäude einen kürzeren Zeitraum vor als gemeinhin für öffentliche. Bei Privatpersonen ist davon auszugehen, dass sie an einer schnellen Fertigstellung von Wohnräumen stärker interessiert waren; damit einhergehend erhöht sich auch die Möglichkeit einer stärker an der ursprünglichen Bauzeit orientierten Fertigstellung von Innenräumen und ihrer Ausmalung. Demgegenüber sind lange Bau- und Ausstattungszeiten für öffentliche Gebäude bekannt und nicht ungewöhnlich, was eine Einordnung u. U. erschwert.

### 1.3. Das „Problem“ der regionalen Eigenheiten

Die allgemeine in der Forschung herrschende Akzeptanz, die pompejanischen Stile auf der Iberischen Halbinsel als gegeben anzusehen, zieht einen weiteren Aspekt und seine Diskussion nach sich: die Frage nach lokalen und regionalen Eigenarten der Malerei.

Die Frage nach Möglichkeit, Ausmaß und eventuell Einflussnahme von regionalen Merkmalen wurde ebenfalls von den beiden hier schon mehrfach genannten Autoren Guiral Pelegrín und Mostalac Carrillo behandelt.<sup>128</sup> In einer Arbeit von 1996 verortet Mostalac Carrillo die grundsätzliche Herkunft der Stile in Italien: „[...] las corrientes estilísticas [...] provenientes fundamentalmente de la Península itálica.“<sup>129</sup> In ihrer Entwicklung bzw. ihrem Fortgang geht er von einer Orientierung an den jeweils in Italien etablierten Moden aus.<sup>130</sup> Dennoch kam der Zeitgeschmack auf verschiedenen Wegen nach Spanien; es ist also davon auszugehen, dass die neuen „Trends“ nicht immer direkt aus Italien kamen, und dass sie auch nicht immer direkt von italischen Handwerkern eingeführt wurden.<sup>131</sup> Insofern geht er davon aus, dass die Einflussnahme sich im Laufe der Zeit änderte.

Die Aussagen des Autors basieren auf stilistisch und stratigraphisch untersuchten Malereiresten, und es lassen sich Rückbeeinflussung, Imitationen, Rückgriffe auf klassische Dekorationen und Kopien feststellen. Erkennbar ist diese lokale/regionale Tendenz auch an der von ihm sogenannten neuen Ästhetik, die sich, wie er feststellt, u. a. in Linearität, großen einfarbigen Flächen und der Nachahmung früherer Dekorationssysteme zeigt.<sup>132</sup>

Ähnliches stellt Guiral Pelegrín in ihrer 1996 erschienenen Monographie zu Bilbilis fest, nämlich, dass sich italische Kompositionsschema und Motive auch in der Provinz finden und die Motive dort gerne mit Abwandlungen wiederholt werden. Das Phänomen beschränke sich

---

<sup>128</sup> Mostalac Carrillo 1999, 10. 12; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1999, 361; Mostalac Carrillo 1996, 175-176.

<sup>129</sup> Mostalac Carrillo 1996, 166.

<sup>130</sup> Mostalac Carrillo 1996, 170.

<sup>131</sup> Mostalac Carrillo 1996, 175.

<sup>132</sup> Mostalac Carrillo 1996, 175-176.

nicht auf die Iberische Halbinsel allein, sondern sei, erwartungsgemäß, auch in Gallien zu beobachten.<sup>133</sup>

Fernández Díaz stimmt überein, dass sich keine Tradition der vorrömischen Malerei auf der Iberischen Halbinsel findet, und es auch nur wenige Beispiele von iberischer Malerei überhaupt gibt.<sup>134</sup> Mit der Eroberung durch Rom kommt eine Veränderung und Erneuerung u. a. der Kultur und die lokalen Eliten sind mit diesen durchaus einverstanden. Entsprechend sind auch die Malereien etwas Neues und müssen von aus Italien kommenden Künstlern geschaffen worden sein. Sowohl Motive als auch Kompositionsschemata sind italisch und die in Spanien verwendeten Konzepte lassen sich an die pompejanischen Stile anschließen.<sup>135</sup>

Etwas anders sieht sie die in Spanien auftretenden Konzepte; klar abweichende lokale Besonderheiten lassen sich ihrer Meinung nach nicht feststellen.<sup>136</sup>

Sicher kann man Fernández Díaz zustimmen und in der Bemalung einen wichtigen Hinweis für die Romanisierung einer Zone sehen, doch eine identische Ausführung, vor allem über Jahrhunderte hinweg, scheint m. E. nicht gegeben. Die Diskussion in Spanien entwickelte sich mit der Zeit zu einer Debatte um das Maß, in dem römischer Einfluss auch in der Wandmalerei spürbar ist.

#### 1.4. Die Entwicklung der römischen Malerei in den Provinzen in Bezug auf den 4. Stil als eigenes Problemfeld

Neben den Arbeiten der spanischen Forschung zu den provinzialrömischen Malereien der Iberischen Halbinsel steht die allgemeine Diskussion der Forschung zur Entwicklung der römischen Malerei in den Provinzen. Dabei bildet der Zeitraum ca. ab der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. einen Sonderfall, denn wie schon angedeutet, gehen auch hier die Meinungen zur zeitlichen Differenzierung selbst in Pompeji in der Forschung auseinander. Dies betrifft den Beginn des 4. Stils, zum dem inzwischen allerdings Übereinkunft dahingehend besteht, dass es sich um einen Zeitraum von ca. 10 Jahren handelt. Ebenfalls strittig ist eine mögliche innere Einteilung in Phasen.<sup>137</sup>

Was die motivische Entwicklung betrifft, hält Renate Thomas für die zweite Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. in Pompeji fest, dass das Aufkommen des sogenannten „Stilpluralismus“ auch auf die Provinzen ausstrahlte, dort aber mitunter zu eigenen Mustern führte.<sup>138</sup> Die pompejanischen Motive werden in den Provinzen nur teilweise übernommen, allerdings läuft die Entwicklung dort nicht unabhängig und grundsätzlich bestehen auch in der Provinz verschiedene Dekorationsformen nebeneinander. Sie zeigt bescheidenere Varianten der neuen Tendenzen,

---

<sup>133</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 434.

<sup>134</sup> Vgl. Bataller 1953, 29-34 und Taf. 37; Fernández Chicarro 1955, 322-341, Abb. 10, 12-13; dies. 1956, 101-119.

<sup>135</sup> Fernández Díaz 2003a, 211.

<sup>136</sup> Fernández Díaz 2003a, 213.

<sup>137</sup> Hierzu beispielsweise Bastet 1964, 149-155, auch zusammenfassend zu den Meinungen Schefolds und Beyens; in der neueren Forschung z. B. Barbet 1985a, 180-183 und 273; Archer 1990, 119; Mielsch 2001, 79.

<sup>138</sup> Thomas 1993a, 155. 158, die von ihr genannten Beispiele beziehen sich auf Gallien; zu allgemeinen Schwierigkeiten, Malerei über den Stil zu datieren auch Allroggen-Bedel 1993.

was Thomas zufolge nichts mit Werkstätten und deren Können zu tun hat, sondern eher als Hinweis auf einen anderen Wohngeschmack und die Wertigkeit von Wandmalerei zu deuten ist.<sup>139</sup>

In Bezug auf die Iberische Halbinsel stellt beispielsweise Rüdiger Goggräfe in dem Kapitel zu den regionalen Eigenarten in den Provinzen als Unterschied zwischen Obergermanien und Spanien fest, dass im erstgenannten Gebiet verstärkt architektonische Dekorationselemente fehlen, d. h. keine spezifisch „pompejanische“ Ornamentik vorhanden ist. Damit besteht eine Entfernung von mediterranen Vorbildern; alles scheint weniger „römisch“, was seiner Meinung nach evtl. mit der weniger langen Romanisierungszeit, aber auch einem Auswahlverhalten, bei dem sich Vorlieben und Abneigungen zeigen, zusammenhängt. Im Gegensatz dazu machte man in Spanien mehr Gebrauch von römischen Dekorationselementen; römischer Geschmack entwickelte sich länger und mit mehr Intensität.<sup>140</sup> Den Provinzen gemeinsam ist der Stellenwert, den die Malerei einnimmt; ebenso wie in Italien werden alle Räume ausgemalt und aufwendige Malerei, z. B. figürliche Darstellungen sind stets ein gutes Zeichen für ein überdurchschnittliches Ausstattungsniveau.<sup>141</sup>

Auch Roger Ling konstatiert, dass die Provinzen tendenziell lokale Merkmale entwickeln, betont aber, dass sich alle Variationen, durch einen stetigen Austausch von Künstlern und Ideen, innerhalb eines gemeinsamen römischen Rahmens, als „künstlerische Einheit“ fassen lassen: „[...] all variations were within a common framework – that the artistic unity of Roman wall-painting far outweighed any regional diversity.“<sup>142</sup> Zu ähnlichen Überlegungen kommt Barbet, die in den provinziellen Malereien ebenfalls eine Mischung aus „Römischem“ und „Eigenem“ sieht.<sup>143</sup>

In Bezug auf die schon angeschnittene Diskussion um ein zeitverzögertes Eintreffen neuer Moden im Allgemeinen, kommt Ling zu dem Schluss, dass die Verbreitung insgesamt uneinheitlich verlief, und die genauen Muster noch nicht geklärt sind. Es bleibt aber festzuhalten, dass die westlichen Provinzen den einzelnen malerischen Moden aufgeschlossener gegenüberstanden und sich der sogenannte „lokale Konservativismus“ der östlichen Provinzen nicht nachweisen lässt, vielleicht auch aufgrund der dort schon vorhandenen Tradition der Malerei.<sup>144</sup>

Die Problematik bei der Einordnung von Funden der Iberischen Halbinsel des 4. Stils liegt in der eigenartigen Mischform von alten und neuen Elementen, weshalb es bei einigen Forschern Vorbehalte gibt, sie diesem Stil zuzuordnen. Einige Autoren halten diese Zeitstufe für eine provinziell eigenständige Schöpfung. Man geht dabei davon aus, dass die Motive, die in der

---

<sup>139</sup> Thomas 1993a, 158.

<sup>140</sup> Goggräfe 1999, 169.

<sup>141</sup> Goggräfe 1999, 173; hier weist Ling auf ein besonderes Problem hin, denn aufwendige Malereien in Pompeji transportieren eine andere Aussage als in den Provinzen. In den wohlhabenden Haushalten der kampanischen Städte ist reiche malerische Gestaltung ein Standard, während gerade in den westlichen Provinzen solche Dekorationen obligatorisch für diejenigen sind, die ihren „[...] ‘civilised’ life-style [...]“ erkannt wissen wollen. Die heutige Analyse wird zusätzlich erschwert, wenn die Zuweisung zu einem bestimmten Raum nicht mehr möglich ist und noch geschmackliche und stilistische Änderungen eingerechnet werden müssen, vgl. Ling 1991, 169-171.

<sup>142</sup> Ling 1991, 169.

<sup>143</sup> Barbet 1975, 111-115.

<sup>144</sup> Ling 1991, 168-171.

ersten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. ins Land kommen, eigenständig weiterentwickelt werden.<sup>145</sup> Wie im Vorangegangenen schon erwähnt, ist die Mehrheit der Forscher der Überzeugung, dass der 4. Stil sich auch in Pompeji selbst ohne Regel und einheitliche Linie entwickelt.<sup>146</sup> Die pompejanische Malerei zeigt eine Koexistenz von Varianten bei den Dekorationen, die alle schon recht früh zu Beginn des 4. Stils vorhanden sind. Zusätzlich lässt sich, mit Ausnahmen, eine stärkere Verknüpfung zwischen Raumfunktion und Dekoration beobachten, als deren logische Konsequenz mit einer größeren Variationsbreite zu rechnen ist.<sup>147</sup>

Für die Provinzen der Iberischen Halbinsel bedeutet das, dass nicht nur Motive und Wandkompositionen des 3. mit solchen des 4. Stils gemischt, sondern auch Eigenheiten der provinziellen Malerei in die Gestaltung mit eingebracht wurden.<sup>148</sup> Schwierigkeiten, bei solchen, die Malerei innerhalb einer Zeitstufe als Gesamtes fassenden Aussagen, bestehen im untersuchten Material. Gut erforscht sind vor allem die luxuriösen und großen Anlagen, während kleinere Fundkomplexe noch unbeachtet sind.

Guiral Pelegrín plädiert für eine nicht auszuschließende Koexistenz des 4. pompejianischen Stils und regionaler Serien, wobei sowohl italische Künstler ihr Wissen weitergaben als auch einheimischer Geschmack zum Tragen kam.<sup>149</sup> Mindestens für die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. sind auch m. E. nach die Kompositionen überzeugend als italisch zu benennen. Neue Dekorationssysteme entwickeln sich in den einheimischen Werkstätten nicht, wohl aber eine bestimmte Vorliebe, die auch damit in Übereinklang zu bringen ist, dass sie bestimmte italienische Motive und Kompositionen nicht mehr uneingeschränkt übernimmt.

## 1.5. Zusammenfassung

Die spanischen Forschungen zur römischen Wandmalerei bestehen im Wesentlichen seit ca. 30 Jahren und sind damit im Vergleich zu den Untersuchungen in Kampanien oder auch Gallien<sup>150</sup> recht jungen Datums. Entsprechend spät wurde in den 1980er Jahren das bis heute erste und einzige Inventar der Wandmalerei in Hispanien durch Abad Casal publiziert. Dieses kann, zusammen mit den neuen Untersuchungsmethoden Barbets, als ein Wegbereiter für die folgende Forschergeneration gelten. Weitergehende Fragestellungen etwa zu Stil und lokalen Tendenzen entwickelten sich seit den 90er Jahren.

Eine umfangreiche Funddokumentation, Publikation, sowie Lagerung bzw. museale Konzeptionen sind für die Funde jüngerer Grabungen zum Standard geworden. Insgesamt hat sich im Laufe der letzten 60 bis 70 Jahre eine geradezu rasante Entwicklung ergeben. Die

---

<sup>145</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 434; zur generellen „Mischform“ des 4. Stils vgl. beispielsweise Archer 1990, 119-123.

<sup>146</sup> Vgl. u. a. Lauter-Bufe 1967, 97-100; Strocka 1975, 101-114; Bastet 1964, 153 und Anm. 7.

<sup>147</sup> Archer 1990, 119-121; auch bei Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 436.

<sup>148</sup> Schöne Beispiele hierfür finden sich u. a. in Bilbilis. Guiral Pelegrín spricht davon, dass manche Autoren diese Entwicklung als *neo III estilo* oder als sogenannten Provinziellen 4. Stil bezeichnen, vgl. Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 434 und Anm. 26.

<sup>149</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 437.

<sup>150</sup> Vgl. Blanchet 1913, 22-65, er verzeichnet den Bestand der Wandmalereien, thematisch geordnet und mit entsprechenden Literaturangaben und fügt ein Kapitel zur Technik der Wandmalerei hinzu. Abbildungen zu den Funden sind nur wenige angegeben.

Vorlage neuen Materials führte auch zu neuen Fragestellungen, mit denen an das Thema herangegangen werden kann; so ist es vor allem das Maß in dem römischer Einfluss spürbar ist, um den sich die Diskurse heute vielfach bewegen.

In Bezug auf die Problematik des 4. Stils und seine Einordnung kann zum jetzigen Zeitpunkt nur festgehalten werden, dass eindeutig originär einheimische Motive nicht vorliegen; diese Möglichkeit der Abgrenzung und des Privilegs gegenüber italischen Vorbildern wurde nicht genutzt. Allerdings ist ein Wandel ablesbar, der solche Überlegungen zumindest ermöglicht und weiterer Studien bedarf.

## 2. Kapitel

Zentrales Anliegen des 2. Kapitels bildet die Erfassung von Kriterien, die die Datierung im Einzelnen ermöglichen. Dahinter steht die Absicht, nach Elementen beispielsweise auf motivischer Ebene zu fragen, die Anhaltspunkte für eine chronologische Einordnung geben.

Verschiedene Motive lassen sich ebenso heranziehen, wie Dekorationsformen und Räumlichkeit. Die Fortschritte innerhalb der Forschung der letzten Jahrzehnte sind enorm und zeigen, dass für einige Einzelmotive durchaus überzeugende Entwicklungslinien erstellt werden konnten.

Gut dokumentierte Befunde, möglichst im Rahmen von stratigraphisch erfolgten Grabungen, die im besten Fall auch weitere gut datierbare Funde erbrachten, sind Grundlage dieser Arbeit. Daneben bieten aber auch stilistische Kriterien wichtige Anhaltspunkte auf dem Weg zu einer möglichst genauen zeitlichen Einordnung. Dieser Abschnitt soll also zeigen, dass es zu einzelnen Einzelmotiven gibt, die sich in den für diese Arbeit ausgewählten Beispielen finden und die demnach hier im speziellen hilfreich für eine exaktere Datierung sein können, und zum anderen, dass diese Motive und Überlegungen auch für die genauere Datierung anderer Fundkomplexe in Spanien nützlich und deshalb als wichtig zu erachten sind.

Einleitend soll auf allgemeine Probleme bei der Datierung von Wandmalerei eingegangen werden; hier sind es speziell die Datierungsmodelle, die zu erläutern sind. Desweiteren betrachtet und erläutert dieses Kapitel Räumlichkeit und Dekorationsformen, und wie diese wesentlich auf die Datierung Einfluss nehmen, bzw. wie diese Elemente bei Überlegungen zur Datierung zu berücksichtigen sind. Hier sind es die Bereiche Phantasiearchitektur, Felderwände und Kandelaberdarstellungen, die besonders in den Mittelpunkt rücken.

Bei den Einzelmotiven, die hier besprochen werden sollen, handelt es sich in erster Linie um solche die aus dem Bereich der ornamentalen Darstellungen stammen.<sup>151</sup> Im Einzelnen sind das Filigranborten, Borten und Bordüren und der große Bereich möglicher Verzierungen von Rahmungen (*filetes dobles* und *filetes triples*, *ángulos rellenos de color*, *trazos bicromos*, und *puntos en los ángulos*). Sie werden jeweils im Kontext mit Vergleichen erläutert, wobei versucht wurde, sie vollständig aufzunehmen, d. h. alle für die Iberische Halbinsel bekannten Fundstellen für das besprochene Motiv werden nach Möglichkeit im Text auch genannt.<sup>152</sup>

Als weitere Unterpunkte soll auf Friese, die verschiedenen Varianten der Blattvolutenfriese (*róleo*) und allgemeine Ornamentierungen eingegangen werden. Auch hier wurde versucht, die bekannten Fragmente möglichst vollständig zu erfassen. Als eine Besonderheit der hispanischen Provinz lässt sich die malerische Wiedergabe einer bestimmten Marmorsorte, Granit<sup>153</sup> werten, die in diesem Kapitel als letzter Punkt näher erläutert werden soll.

Da eine ausführliche Beschreibung und Bewertung aller in Spanien gefundenen Motive den Rahmen der Arbeit sprengen würde, wird die Erfassung der Einzelornamente auf diejenigen beschränkt, für die eine überzeugende Entwicklungslinie vorliegt.

---

<sup>151</sup> Hier sollen damit abstrakte und gegenständliche Motive bezeichnet werden.

<sup>152</sup> Wie an anderer Stelle schon angedeutet, kann dies auf Grund der schnell voranschreitenden Grabungen und vieler Neufunde, nicht immer gelingen.

<sup>153</sup> Auf die Problematik der Benennung von Granit als Marmorsorte wird an der entsprechenden Stelle, Kap. 2.4., eingegangen.

Die typologischen und stilistischen Kriterien nicht nur die iberischen Beispiele betreffend, sondern allgemein, sind nur dann sinnvoll, wenn die Formen nicht zu vielfältig sind; so eignen sich vor allem Ornamente,<sup>154</sup> sowie die oben schon angesprochene Ausführung eines Motivs im Gesamtkontext. Hier lassen sich die Veränderungen, besonders im Zeitraum des 1. Jhs. v. bzw. n. Chr. gut nachvollziehen. Vereinfacht gesprochen werden sie üppiger und abwechslungsreicher, stehen dabei aber immer in Bezug zur Gestaltung der gesamten Wand, sodass diese jeweils, wenn noch vorhanden, nicht unbeachtet bleiben darf. Grundstrukturen sind also vorgegeben; die Ausführung ändert sich jedoch und ist daher teilweise entwicklungstechnisch nachvollziehbar. In diesen Bereichen, nämlich der Darstellungsweise und der Einzelmotive, kann dann eine Aussage zum Stil und der relativen chronologischen Stellung vorgenommen werden.

Ornamente eignen sich vor allem deswegen, weil sie sich zeitlich gut einordnen lassen; einzelne Motive lassen sich relativ klar, verschiedenen zeitlichen Phasen zuordnen. Dies liegt nicht zuletzt in der Struktur der Stile selbst begründet: so zeigt der 1. pompejanische Stil vorwiegend modellierte Quader, und der 2. Stil ist von Architekturformen und einer sich schrittweise öffnenden Wand geprägt. Erst ab dem 3. Stil werden mehr und mehr Ornamente gemalt, deren Veränderung und Weiterentwicklung teilweise nachvollziehbar ist. Dem schließt sich das Einbeziehen der Wand als Ganzes, bei einem Vorwissen um eine ungefähre zeitliche Einordnung, an, da die Räumlichkeit beispielsweise für den 2. Stil und seine Beurteilung wichtig ist, während Einzelmotive überwiegend ab dem 3. Stil an Bedeutung gewinnen.

Das Zusammenspiel schließlich, sowohl der Ornamente im Detail, als auch die Wand als Ganzes zu betrachten, macht eine exakte Einordnung möglich. Hierin fügen sich auch Einzelheiten aus dem architektonischen Kontext, die teilweise neu erfunden werden, wie z. B. die phantastischen Architekturen des 4. Stils oder die Darstellung von pflanzlichen Giebeln und Stützen schon im 3. Stil.

Diese notwendig unterschiedliche Betrachtungsweise verschiedener Stilstufen, die eine zusätzliche Schwierigkeit in der Beurteilung von Wandmalerei bildet, findet sich auch in nachpompejanischer Zeit und auch in der römischen Provinz. Dort ist zusätzlich zu berücksichtigen, dass es wiederum Unterschiede (bei Beurteilung von der Wand als Ganzes und dem einzelnen Motiv) zwischen den westlichen und den östlichen Provinzen gibt.

Der Schwerpunkt der Auswertung liegt auf der Zusammenfassung der Erkenntnisse und ihrer Bedeutung für die Datierungsfragen.

---

<sup>154</sup> Siehe hierzu auch Kap. 1.

## 2.1. Probleme der Datierung von Wandmalerei

### 2.1.1. Datierungsmodelle

Die Frage nach der zeitlichen Einordnung von Malereifunden steht in der spanischen Forschung nicht im Mittelpunkt und war auch in den vergangenen Jahren kein Gegenstand einzelner Überlegungen, bzw. tiefergehender Studien.

Wie im ersten Kapitel schon angerissen, gibt es nur einige wenige Arbeiten, die sich mit der Frage nach dem Stil römischer Wandmalereien auf der Iberischen Halbinsel und somit auch mit Datierungen beschäftigen. Was den allgemeinen Umgang damit betrifft, so können viele Fundkomplexe aufgrund fehlender äußerer Kriterien, nur stilistisch bestimmt werden. Doch auch wenn äußere Umstände bekannt sind, eine Stratigraphie vorliegt und weitere Funde gemacht wurden, ist die stilistische Einordnung immer noch wesentlich, um das Material genauer bestimmen zu können. Neben der zeitlichen Einordnung der Malerei geht es in den spanischen Publikationen auch um Fragen nach Werkstätten, Verbreitungswegen und allgemeiner Einflussnahme aus Italien.

Leider ist bei der Datierung aber oft nicht klar, an welchem System sich die einzelne Publikation orientiert, denn in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten wurden von Forschern verschiedene, auch leicht voneinander abweichende Datierungsmodelle speziell für die pompejanische Malerei erarbeitet. Die Rahmen zur Datierung der einzelnen pompejanischen Stile schwanken, je nachdem welche Untersuchung man zu Grunde legt.

Zu den wichtigsten Arbeiten hierzu zählen Mau (1882), Rizzo (1929), Borda (1958), Beyen (1960), Schefold (1962), Bastet – de Vos (1979) und Barbet (1985).<sup>155</sup>

Überwiegende Einigkeit herrscht in Bezug auf das Ende des 1. und den Beginn des 2. Stils, der um ca. 80 v. Chr. gesehen wird. Hier weichen nur Bastet – de Vos, sowie Barbet ab, die die ersten Züge der neuen Stilstufe schon um 100 v. Chr. für möglich halten. Der 2. Stil wird von allen Forschern, außer Mau und Rizzo, in zwei, von Borda in drei Stufen eingeteilt. Es ist allerdings hinzuzufügen, dass die Möglichkeit der Einteilung in Phasen auch ein Ergebnis der voranschreitenden Erforschung ist. Beyen unterteilt den 2. Stil in insgesamt fünf Phasen; die Phasen Ia bis Ic, ca. 80 bis 50 v. Chr., die Phasen IIa und IIb, ca. 50 bis 15 v. Chr., wobei er hier auch leichte Unterschiede in der Datierung der stadtrömischen und der pompejanischen Funde sieht. Schefold schließt sich dem nahtlos an, während Bastet – de Vos, sowie Barbet, dem zwar überwiegend zustimmen, Beginn und Ende jedoch früher annehmen. Mau folgend gehen sie auch vom sogenannten Kandelaberstil als Übergangsstufe zum 3. Stil aus, datieren ihn aber beide früher als er; Bastet – de Vos ab ca. 20, Barbet schon ab ca. 30 v. Chr.

Weitgehender Konsens herrscht in Hinblick auf den 3. Stil und zwar seit der Arbeit von Bastet – de Vos. Sie schlagen eine Einteilung in die Phasen Ia bis Ic, sowie in einer zweiten Stufe in die Phasen IIa und IIb vor, mit einer Laufzeit von ca. 15 v. Chr. bis ca. 45 n. Chr., wobei hier das Ende gesicherter ist, als der Beginn. Dennoch ist dieses Datierungsmodell ebenso anerkannt und etabliert, wie die Überlegungen Beyens.

---

<sup>155</sup> Barbet 1985a. Ihre Arbeit konzentriert sich nicht in erster Linie auf Datierungen.

Wie in 1. Kapitel schon angedeutet bildet der 4. pompejanische Stil einen Sonderfall, besonders in Bezug auf eine mögliche innere Einteilung in Phasen. Das Ende dieser Stilstufe wird aber spätestens in den 90er Jahren des 1. Jhs. n. Chr. angenommen.

Neben dem Problem, die iberischen Funde zeitlich genau zu fassen, steht also die Schwierigkeit, die eigentlich vergleichsweise reichlichen Funde in Kampanien einzuordnen. Da die römische Malerei Spaniens in direkter Abhängigkeit zur italischen steht,<sup>156</sup> ist dies, strenggenommen, auch ein Problem, das sich überträgt.

Allein, die einzelnen Stile können schon in Bezug auf den Untersuchungsstand schwierig sein. So stellte beispielsweise Anne Laidlaw<sup>157</sup> 1985 eine Untersuchung des 1. Stils an Beispielen aus Pompeji vor. Für den 1. Stil gibt es keine Chronologie, nur eine Annahme vom Übergang zum 2. Stil; eine genauere Eingrenzung war nicht möglich. Zudem macht sie deutlich, dass man nicht notwendigerweise der gerade vorherrschenden Mode folgte, sondern auch in späteren Zeiten, aus verschiedenen Gründen, Rückgriffe auf frühere Schemata gemacht wurden.<sup>158</sup> Der Entwicklungsgedanke, der mit dem Stilbegriff verbunden ist, und dem man bei einer zeitlichen Reihung folgt, kann also nicht immer völlig greifen und erschwert stilistische Datierungen.

Insgesamt zeigen sich in der römischen Malerei ab der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. immer komplexere Strukturen, da spätestens ab diesem Zeitpunkt die Koexistenz verschiedener Darstellungsmodi gegeben ist; ein Zustand der in den folgenden Jahrhunderten erhalten bleibt. Rückgriffe werden zum Standard und mischen sich mit lokalen Eigenheiten.

Die vorgestellten Überlegungen zur Chronologie sind dahingehend problematisch, dass Autoren bei der Eingrenzung der Stile in Spanien teilweise keine Angabe zu demjenigen machen, an dem ihre Studie orientiert ist.<sup>159</sup> Ein Fundkomplex der beispielsweise als früher 3. Stil datiert ist, kann je nach zugrunde liegendem Modell in greifbaren Zahlen um bis zu 20 Jahre schwanken.

Hinzu kommt, dass sich aus den bisherigen Erkenntnissen der Forschung inzwischen ein eigenes Modell für die Iberische Halbinsel ableiten lässt, in welchem die dort gefundene Malerei eingeordnet werden könnte. Besonders Mostalac Carrillo und Guiral Pelegrín stellten in den 90er Jahren, teilweise in Zusammenarbeit, überzeugende Argumente vor.

Die vorgeschlagene Einteilung sieht den 1. pompejanischen Stil ab dem 2. Jh. v. Chr.<sup>160</sup> in Spanien. Der 2. Stil lässt sich ca. ab 50 v. Chr. nachweisen,<sup>161</sup> wobei die wichtigste Fundstelle dafür von den Autoren in Celsa (Saragossa, Aragonien), auf der Insula I gesehen wird; eine

---

<sup>156</sup> Auch dies ist ein Punkt, zu dem es abweichende Meinungen gibt, vgl. auch Kap. 1.

<sup>157</sup> Laidlaw 1985.

<sup>158</sup> Laidlaw 1985, 44-45, hier am Beispiel der Casa di Sallustio.

<sup>159</sup> Hierzu und zu den Konsequenzen, die sich daraus für die Iberische Halbinsel ergeben, auch Kap. 1.1.2., 1.1.4. und 1.2.

<sup>160</sup> Mostalac Carrillo 1992, 13-14; Mostalac Carrillo 1996, 164; Guiral Pelegrín 2000a, 23; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1999, 361.

<sup>161</sup> Abweichend dazu datierte Mostalac Carrillo 1992 den 2. Stil noch um 100 v. Chr., ein sogar für die Datierungen Pompejis frühes Datum, welches für Kampanien, wie erwähnt, nur von Barbet und Bastet/de Vos gehalten wurde, vgl. Barbet 1985a, 36-37; Bastet – de Vos 1979, 17-23; Mostalac Carrillo 1992, 14; ansonsten vgl. Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1995b, 453-454; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1999, 361.

Fundstelle mit Stücken deren Datierung für 42–40 v. Chr. angegeben wird.<sup>162</sup> Mit einem späteren Eintreffen des 2. Stils auf der Iberischen Halbinsel ist nicht zu rechnen.

Der 3. Stil wird ab ca. Ende des 1. Jhs. v. Chr. dokumentiert, wobei sich inzwischen eine genauere Datierung ableiten lässt, die ausgehend von Funden etwa aus Ampurias, Casa I,<sup>163</sup> Bilbilis oder Celsa<sup>164</sup> die Anfänge des 3. Stils 15–10 v. Chr. festsetzt.<sup>165</sup> Mostalac Carrillo bezieht sich hier in einer Arbeit von 1996 das einzige Mal ausdrücklich auf ein bestimmtes Datierungsmodell, nämlich das von Bastet und de Vos und auf Vorschläge von Ehrhardt.<sup>166</sup> Damit wäre der Beginn zeitgleich zu den ersten Malereien des 3. Stils in Kampanien.

Der 4. Stil ist ab der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. nachgewiesen.<sup>167</sup> Ein genauer Zeitpunkt für das Ende des 4. Stils in Spanien, bzw. eine Art Übergangsstufe in die nachpompejanische Zeit kann im Moment noch nicht gegeben werden.

Die Datierungen betreffend schließt Fernández Díaz einen chronologischen Unterschied zwischen Italien und Hispanien aus, sieht aber, im Gegensatz zu Untersuchungen von Mostalac Carrillo und Guiral Pelegrín, eine gewisse Rückständigkeit in der Ankunft der Motive und Schemata, mit der Überlegung, dass man in der Provinz erst Akzeptanz für die neue Mode schaffen musste.<sup>168</sup> Sie spricht damit eine Tendenz an, die heute, zumindest für die Großstädte, bzw. Städte an der Küste, stärker differenziert werden muss. In das Hinterland der Provinz gelangten die neuen Dekorationssysteme u. U. tatsächlich langsamer.

Guiral Pelegrín folgend ist eine verzögerte Entwicklung der Chronologie in Bezug auf die Metropolen nicht existent, schon gar nicht in den stärker romanisierten Gebieten Hispaniens; malerisch steht man kaum hinter den großen Metropolen des Imperiums zurück.<sup>169</sup>

Stellt man den Forschungen zu den pompejanischen Malereien die Überlegungen einer eigenen Chronologie in Spanien gegenüber, ergibt sich, dass das was für gewöhnlich als Rückständigkeit bezeichnet wird, nicht wirklich gegeben ist.

Beginn und Ende des 1. Stils können im Moment, angesichts der wirklich schlechten Überlieferungssituation, noch nicht näher umrissen werden; er muss also zunächst außen vor bleiben. Das Eintreffen des 2. Stils, etwa in der Mitte des 1. Jhs. v. Chr., ist auf Grund der Funde aus Celsa durchaus überzeugend. Im Vergleich zu den Untersuchungen sowohl von Beyen, als

---

<sup>162</sup> Mostalac Carrillo 1996, 164; vgl. Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, 25. 41. 77. 44-56, die Insula I mit der Casa A, B und C (C entspricht der sogenannten Domus de los Delfines) ist allerdings insgesamt ein schwieriger Komplex, da hier Funde aus verschiedenen Stilen vorliegen; hier müssten die Funde aus der Casa B gemeint sein, Estancia 13, Wand A und B, die sich aufgrund des Baubefunds und der Stratigraphie datieren lassen; Umbauarbeiten geben einen terminus ante quem für die Wandmalerei; es bleibt aber leider offen, woher diese überaus exakte Datierung stammt.

<sup>163</sup> Mostalac Carrillo 1992, 18; vgl. auch Nieto Prieto 1979–1980, 281-283. 285-292, bei der fraglichen Wand handelt es sich um eine Rekonstruktion aus Fragmenten, der sogenannte Panel A, die Datierung durch Nieto Prieto in den 3. Stil erfolgte damals auf der Basis des Baubefunds, sowie einer Stilanalyse, allerdings nennt er nur allgemein den 3. Stil, keinen Zeitraum.

<sup>164</sup> Mostalac Carrillo 1996, 164.

<sup>165</sup> Mostalac Carrillo 1992, 16. 18; Mostalac Carrillo 1996, 164; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1995b; Fernández Díaz 2003a, 221.

<sup>166</sup> Vgl. Mostalac Carrillo 1996, 164 und entsprechend Bastet – de Vos 1979 sowie Ehrhardt 1987.

<sup>167</sup> Mostalac Carrillo 1992, 18-19; Mostalac Carrillo 1996, 164; Guiral Pelegrín 2000a, 24; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1999, 364; abweichend dazu Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1995b, 455, mit dem möglichen Beginn des 4. Stils erst zum Ende der julisch-claudischen Epoche, damals allerdings unter der Prämisse, dass diese Datierung noch nicht endgültig sei.

<sup>168</sup> Vgl. Fernández Díaz 2003a, 212.

<sup>169</sup> Guiral Pelegrín 2000a, 22.

auch Bastet – de Vos und Barbet, ist er nur einige Jahrzehnte später auf der Iberischen Halbinsel zu finden. Hier bleibt zu hoffen, dass weitere Funde die Lücke zwischen den ältesten bisher bekannten Funden (aus Azaila/Teruel) und den Malereien aus Celsa in Zukunft schließen.

Der 3. Stil schließlich, aus dessen Wirkungszeit sich auch vergleichsweise viel Material erhalten hat, lässt sich fast nahtlos an die etablierte Chronologie Pompejis anschließen. In der Zeit, als der 3. Stil aufkam, kam es anscheinend auch zu einem Wandel in der Aufnahme der Dekorationssysteme. Die Funde zeigen, dass das Eintreffen dieses Stils auf der Iberischen Halbinsel zeitlich ohne starke Verzögerungen erfolgte. Wie die in den folgenden Kapiteln noch vorzustellenden Orte Bilbilis und Celsa zeigen, kann zumindest für die Zeit des fortgeschrittenen 3. Stils auch in den nicht küstennahen Städten von einer Angleichung, bzw. zeitlichen Annäherung gesprochen werden. Neue Moden in der Wandmalerei werden schneller übernommen.

Ein Kandelaberstil lässt sich für Hispanien (noch) nicht explizit zwischenschalten, doch gibt es, wie im Folgenden noch zu zeigen sein soll, Beispiele, dass Dekorationen ähnlich dem Kandelaberstil in Pompeji auch auf der Iberischen Halbinsel gemalt wurden. So entstanden in Barcelona (Hof des sogenannten Rektorenhauses der Pfarrkirche von Sta. María) in Phase Ib des 3. Stils Malereien, die noch dem architektonischen Formenvorrat des 2. Stils nahe stehen und sich damit stark an in Pompeji gefundene Wände angleichen.

Die abweichenden Ausprägungen, die sich feststellen lassen, könnten eher an einem abweichenden Zeitgeschmack in den Provinzen, als an einer abweichenden Datierung liegen. Der Mangel an Darstellungen von Kandelabern für diesen Zeitraum bedeutet für die Chronologie, dass dieses Motiv kein datierendes Merkmal des 3. Stils in der Provinz ist.

Ab der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. finden sich Hinweise auf den 4. Stil, auch hier in überzeugendem Maß. In der Summe könnte es also sukzessive zu einer Angleichung gekommen sein. Während in vorrömischer Zeit die Bemalung von Wänden noch fast unbekannt ist, und es keine solche Tradition auf der Iberischen Halbinsel gibt, sind die ersten römischen Malereien am Beginn des 1. Jhs. v. Chr. nachgewiesen. Spätestens mit Beginn des 3. Stils ist die hispanische Provinz zeitlich komplett angeschlossen. Es steht zu hoffen, dass zukünftige Funde es möglich machen, die Lücke zu schließen, die sich im Moment noch am Beginn des 2. Stils auftut, um diesen an die etablierte Chronologie anzuschließen oder Erkenntnisse zu lokalen Lösungen zu gewinnen. Momentan lässt sich festhalten, dass sich die hispanische Provinz im Bereich der Malerei immer schneller an die Moden des Imperiums anschließt. Dabei entwickeln sich eigene Vorlieben unter Berücksichtigung des allgemein römischen Geschmacks; worauf aber im Folgenden noch näher einzugehen ist.

Gänzlich unbekannt ist das Problem abweichender Grundlagen in der Chronologie nicht; obwohl es nicht ausführlicher besprochen wird, wird es doch in manchen Publikationen indirekt angeschnitten, indem die Autoren mehrere Datierungsvorschläge machen. Ebenso ist auch ein direkter Verweis auf die oben genannten Autoren möglich.<sup>170</sup>

---

<sup>170</sup> So geschehen in Celsa, Casa B. Hierzu aber ausführlicher in Kap. 4, bei der Besprechung der einzelnen Beispiele.

In den Publikationen bleibt oftmals aber unklar ob die etablierten für Pompeji bekannten Modelle, oder vielleicht doch die von der spanischen Forschung erarbeiteten Ergebnisse bei einem Fundkomplex zugrunde gelegt wurden. Das Fehlen eines einheitlichen Systems, einer allgemeingültigen Grundlage, stiftet Verwirrung.

Bei vielen Artikeln, gerade solchen zu kleinen Funden oder Funden die aus unbedeutenderen Orten stammen, ergibt sich der Eindruck, dass diese Problematik nicht präsent ist, sondern das Material nach einem immer gleichen Schema abgearbeitet wird. Der Ort der Ausgrabung wird angegeben, wobei die genaue Verortung innerhalb des freigelegten Bereichs, die Schicht in der das Material lag, in aller Regel nicht genannt wird, selbst wenn sie bekannt ist. Anschließend erfolgt eine Beschreibung der Motive und schlussendlich die zeitliche Einordnung über Vergleiche aus der römischen Provinz allgemein und oft auch über Beispiele aus Pompeji und Herculaneum. Diese Vorgehensweise, besonders die Auswertung betreffend, wird nicht hinterfragt. Doch ein umfassendes Bild zu den Datierungen, auf einer einheitlichen Grundlage, kann so nicht erreicht werden.

Dennoch ist der Vergleich des Materials ein unerlässliches Werkzeug; Funde anhand ihres Stils einzuordnen bringt Ordnung in das ansonsten sehr weite Feld des Materials. Die zeitliche Einordnung betreffend, ergeben sich Orientierungspunkte, Entwicklungslinien können deutlich gemacht werden und auch bei schwierigen Fundkomplexen kann zumindest eine vorsichtige Angabe zum Entstehungszeitraum gemacht werden.

Die Datierung eines einzelnen Fragments oder der Bemalung eines ganzen Raumes kann, je nachdem wie sich die Fundumstände gestalten, auf verschiedenen Wegen erfolgen. Zum einen spielen die äußeren Indikatoren, wie der archäologische Kontext oder weitere Funde, wie beispielsweise Keramik eine Rolle und zum anderen stilistische Kriterien.

Als ein festes Merkmal gilt hier die Raumfunktion. Innerhalb eines Hauses oder einer Villa werden private Räume oft „fortschrittlich“ und öffentliche Räume eher „konservativ“ ausgemalt. So können innerhalb einer Stilstufe schlichte und aufwändige Malereien nebeneinander stehen.<sup>171</sup> Ein Umstand der sowohl hilfreich als auch problematisch sein kann. Ebenfalls wesentlich ist die schon angesprochene Wahl der Motive, die im Folgenden näher betrachtet werden soll. Desweiteren ist der Gedanke zu berücksichtigen, dass allgemeine Variablen bei der Gestaltung eine Rolle spielen, wozu hauptsächlich der persönliche Geschmack des Auftraggebers und das Können des Malers zählen. Für die Provinzen bedeutet das zusätzlich, dass mögliche lokale Besonderheiten zu berücksichtigen sind und u. U. nicht fälschlich als zeitspezifische Kriterien gewertet werden dürfen. Schlussendlich ist stets zu berücksichtigen, dass Stil nicht notwendigerweise einer regelhaften Entwicklung unterliegt, d. h. dass es auch innerhalb einer Stilstufe Variationsmöglichkeiten geben kann.

---

<sup>171</sup> Auf Beispiele soll noch einmal ausführlicher in Kap. 4 eingegangen werden.

## 2.2. Kriterien zur Datierung im Einzelnen I – Räumlichkeit und Dekorationsformen

Leichte Abwandlungen und Eigenheiten in der Ausführung und Wahl von Motiven bestehen schon recht früh in der Wandmalerei; allerdings besteht kein Zweifel, dass es sich hierbei um Einzelheiten und Varianten handelt, die nicht als Eigenständigkeit gewertet werden können. Von einem eigenständigen, lokalen Stil kann nicht gesprochen werden. Diese Bezeichnung kann, wie im Folgenden zu sehen sein wird, auch für die Malereien und Kompositionen, die ungefähr ab der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. datieren, nicht verwendet werden; es lässt sich aber feststellen, dass sich spätestens ab diesem Zeitraum Merkmale finden, die eine Entwicklung lokaler Eigenheiten anzeigen. Dabei handelt es sich um Beispiele, die sich durch Abwandlung und Bevorzugung bestimmter Motive und eine abweichende Auffassung der Räumlichkeit von den italischen Vorbildern lösen. Es zeigt sich beispielsweise, dass die architektonische Verbindung zwischen den einzelnen Wandzonen abnimmt. Dennoch ist offensichtlich, dass es sich um einen leichten Geschmackswandel handelt und die Unterschiede zu italienischen Vorbildern stets subtil bleiben.

### 2.2.1. Phantasiearchitektur

Auffällig ist, dass für diesen Zeitraum die in Kampanien so beliebte Phantasiearchitektur, neben der allerdings auch Paneelsysteme vorkommen, fast völlig fehlt. Statt ihrer werden einfarbige Felderwände gemalt, die durch stark ausgeschmückte Interpaneele<sup>172</sup> getrennt sind. Während diese in Italien auch architektonisch geschmückt sein können, bzw. die Gliederung der Wand variieren kann, kann im spanischen Raum die Interpaneeldekoration in drei Gruppen unterschieden werden. Die erste ist die sogenannte Kandelaber-Gruppe. Der vertikale Schaft ist mit mythologischen Personen, pflanzlichen Elementen und verschiedenen Objekten, die oft in Bezug zu den gezeigten Göttern oder Helden stehen, verziert. Solche Darstellungen finden sich beispielsweise in Mérida in der Casa del Mitreo, Triclinium,<sup>173</sup> in Toledo im Kloster von San Pedro Mártir, *Edificio I* oder Valencia, in der Domus de Terpsícore, Peristyl. In der zweiten Gruppe werden die Zwischenpaneele mit verschiedenen pflanzlichen Blättern oder einer einfachen Abfolge von vegetabilischen Elementen dekoriert, wie in Altafulla, in der Villa von Els Munts, im sogenannten Cubículo de las Estaciones. Als drittes sind einfarbige Interpaneele, ohne weitere Dekoration möglich.<sup>174</sup> Ein Beispiel hierfür findet sich in den Thermen von Campo Valdés (Gijón/Asturien). Anders als in Italien werden einfache Felderwände mit mehr oder minder aufwendiger Interpaneeldekoration auf der Iberischen Halbinsel auch in Repräsentations- oder Hauptwohnräumen gemalt.

---

<sup>172</sup> Die Begriffe Inter- und Zwischenpaneel sind nicht definiert, werden aber zusammen mit dem der Lisene synonym gebraucht. Auch die Lisene ist eigentlich eine der Architektur entlehene Bezeichnung für die Fassadengliederung, vgl. Martini 2003, 199 s. v. Lisene; Koepf 1999, 305-306 s. v. Lisene; vgl. auch Gogräfe 1999, 522; Fernández Díaz 2008a, 488 und Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 499.

<sup>173</sup> Zum Begriff von Kandelabern und sogenannten Kandelaberdarstellungen noch an späterer Stelle, in Abschnitt 2.2.3.

<sup>174</sup> Guiral Pelegrín 2010b, 132.

Für die genannten phantastischen Architekturen sind auf der Iberischen Halbinsel bisher nur wenige Beispiele bekannt. Aus Ampurias, aus der Casa n.º 1 (auch Casa Villanueva), haben sich Fragmente überliefert. Es handelt sich um zwei einzelne Stücke, deren genaue Herkunft innerhalb des Hauses unbekannt ist und die aufgrund fehlender weiterer Fragmente auch nicht mehr mit anderen Malereien zusammengebracht und so wenigstens in Teilen rekonstruiert werden können. Sie zeigen Architektur; bei Fragment M.M.A., n.º 2.023 ist es der Ausschnitt eines Gebäudes, mit verschiedenen Stockwerken, bei dem auch Fenster erkennbar sind (Taf. 1.1). M.M.A., n.º 2.022 zeigt klar die rechte Seite einer Tempelfassade in der Front mit einer Stütze und Giebel (Taf. 1.2). Für die Stücke lässt sich nur ein ungefährender Entstehungszeitraum festlegen, der aufgrund der Errichtung des Hauses nicht vor der zweiten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. liegen kann.<sup>175</sup>

Ein weiteres Beispiel der Iberischen Halbinsel stammt aus Córdoba, aus der Domus del Parque Infantil de Tráfico. Aus Estancia E1, dem Peristyl, kommen Fragmente die sich zu einer Abfolge von fiktiver Architekturmalerei rekonstruieren ließen. Kleine Ädikulen sind über Podien angegeben und kannelierte Säulen halten dorische Kapitelle und Simse mit Friesen, die ihrerseits mit Triglyphen und Scheiben verziert sind (Taf. 1.3). Im gleichen Haus gibt es eine weitere Malerei, aus Estancia E2, einem Triclinium. Hier werden korinthische Säulen dargestellt, die an einem Gewölbe enden. Die Säulenschäfte sind mit Rollen und Kanneluren dekoriert; flache Architrave sind mit Kassetten geschmückt (Kat. Nr. 45. Taf. 77). Estancia E1 wird in das erste Viertel des 2. Jhs. n. Chr. datiert; die Dekorationen aus Estancia E2 sind wahrscheinlich wenig später um die Mitte des 2. Jhs. n. Chr. entstanden.<sup>176</sup>

Daneben befindet sich im archäologischen Museu de Badalona (Barcelona) zumindest ein einzelnes Fragment mit der Abbildung eines Gesimses mit Zahnschnitt.<sup>177</sup>

Aus Cartagena stammen ebenfalls einige Einzelstücke. Eine Fundstelle in der Innenstadt, die sogenannte PERICA-4 (im Universitätsviertel), enthielt ein kleines Fragment in gutem Zustand (Taf. 2.1) mit der Abbildung eines runden Gebäudes, das stratigraphisch in die Mitte des 1. Jhs. v. Chr. datiert werden kann.<sup>178</sup> Am Cerro del Molinete und heute leider keinem bestimmten Gebäude mehr zuzuweisen, wurde das Fragment eines Marmorsäulchens ausgegraben (Taf. 2.2).<sup>179</sup> Die Imitation der Architektur erfolgt zum einen über die Farbgebung und zum anderen durch die Darstellung schrägverlaufender Linien und welliger Bänder die sich über seine gesamte Länge erstrecken. Es kann nach Eristov Typ 2, bzw. 2.1 zugeordnet werden.<sup>180</sup>

Der spannendste und wahrscheinlich auch schönste Fragmentkomplex mit phantastischer Architektur ist aus Valencia bekannt. Der Fundort befindet sich im heutigen Palacio de Les Corts (Domus de Terpsícore) und brachte neben vielen anderen Malereifunden auch eine ungewöhnliche Interpaneelgestaltung im Triclinium zu Tage. Dieses ist im Vergleich zu

---

<sup>175</sup> Nieto Prieto 1979–1980, 310-311.

<sup>176</sup> Cánovas Ubera – Castro del Río 2010, 126-132; Cánovas Ubera 2010, 828-831. Zu diesen Funden in den folgenden Kapiteln noch ausführlicher.

<sup>177</sup> Die dort ausgestellten Einzelstücke sind unbeschriftet und scheinbar nicht publiziert. Eine Abbildungsgenehmigung war leider nicht zu bekommen.

<sup>178</sup> Fernández Díaz 2004b, 519; hierzu allerdings gegenteilig Fernández Díaz 2008a, 118.

<sup>179</sup> Fernández Díaz 2008a, 240-242; Fernández Díaz 2004b, 521-522.

<sup>180</sup> Eristov 1994, 34-35, *associées à des cannelures (édicule central et échappées)*.

anderen mit rund 60 cm doppelt so breit, wie es der Standard erwarten ließe.<sup>181</sup> Ein grünes Podest dient als Untergrund für zwei Ebenen an Architektur. Die erste architektonische Ebene zeigt eine Abfolge von Säulenschäften in verschiedenen Farben, bekrönt von ionischen Kapitellen; im Hintergrund folgt eine weitere Säule, die die anderen überragt (Taf. 2.3). Durch das Glück einen relativ großen, zusammenhängenden Fund und eine sorgfältige Dokumentation zu haben, lassen sich hier Rückschlüsse auf den Anbringungsort ziehen. Die Malerei war in der Mittel-, also Hauptzone der Wand angebracht und damit prominent platziert. Die Vielfarbigkeit des Dekors bringt Tiefenwirkung und ist zugleich auf Perspektive angelegt, auch wenn diese im Detail nicht immer eingehalten wird. Durch die Miniaturisierung wird der eigentliche Charakter solcher Dekorationen herausgestrichen. Im Gegensatz zu den Funden aus Valencia sind in Spanien meist keine großen und zusammenhängenden Komplexe erhalten. Desweiteren sind oft größere Wandausschnitte nötig, um eine großflächige illusionistische Erweiterung erkennen zu können; desgleichen um entscheiden zu können, wie beispielsweise im Fall des Fundes aus dem Universitätsviertel, ob es sich um Architekturen des 2. oder doch des 4. Stils handelt.

Dekorationen mit architektonischen Elementen, Ädikulen, Säulen und Gebälk sind in anderen Provinzen wie Gallien oder Germanien stärker vertreten, worauf im Folgenden aber noch näher eingegangen werden soll.

### 2.2.2. Felderwände

Insgesamt sind bei Paneelsystemen die Felder der Mittelzone als Hauptbildträger in den Provinzen nur selten dekoriert, was, wie einige Beispiele zeigen, nicht an einer Unfähigkeit der Künstler liegt, sondern an fehlender Nachfrage. Als ein Beispiel sei die Domus de la Fortuna in Cartagena genannt. Die Interpaneele von Habitación VI zeigen in detailreicher Wiedergabe verschiedene Motive wie Blüten, Knospen, Blätter oder Gefäße (Taf. 3.2).

In Italien ist dies anders, obwohl es auch dort eine Entwicklung in die Richtung einer sparsameren Dekoration gibt. So zeigen die Felderwände des beginnenden 2. Jhs. n. Chr. hier oft Farbflächen und -streifen, flächige Gliederung und reduzierte Architektur; werden also neben verschiedenen Typen von Architekturwänden auch dort gemalt. Die für Spanien erhaltenen Darstellungen zeigen, dass sich die Dekoration in den Lisenen konzentriert und eine große Auswahl verschiedener Motive abbilden kann, wie auch die überzeugende Einteilung in Gruppen durch Guiral Pelegrín zeigt.<sup>182</sup>

In Saragossa, in der Domus de la calle Añón, war das Triclinium mit einer Abfolge von breiten Paneelen gestaltet, in die einmal schwebende Amorfiguren und in einem weiteren ein schwebender Genius gesetzt waren, während die Interpaneele als korinthische Säulen mit gerilltem Schaft dargestellt wurden (Taf. 3.1). Datierungsvorschlag ist der 4. Stil, Mitte des 1. Jhs. n. Chr.<sup>183</sup> Hier scheint eine Nähe zu Pompeji zu bestehen, die sich beispielsweise in den

---

<sup>181</sup> Fernández Díaz 2004b, 526-529.

<sup>182</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 438. 442.

<sup>183</sup> Beltrán Lloris – Paz Peralta 2003, 150-152; Beltrán Lloris u. a. (o. J.), 31-39.

schwebenden Figuren der Mittelzone zeigt, während die nicht zonenübergreifenden Säulen in den Interpaneelen die gewandelte Räumlichkeit belegen.

In nachpompejanischer Zeit bleibt dieser Trend nicht nur erhalten, sondern verstärkt sich noch. In Mérida, in der Casa del Mitreo, wurden Fragmente gefunden, die ehemals ein Triclinium schmückten. Auch hier finden sich großflächige, ungeschmückte Paneele im Wechsel mit Interpaneelen, die die eigentlichen Bildträger sind. Sie zeigen dionysische Szenen die sich in dieser Art selten in der Provinz finden; beispielsweise Bacchus, der sich auf einen Satyr stützt, eine Abbildung der Victoria oder eines Doppelaulos spielenden Pan oder Satyr (Taf. 4.1, auch Taf. 29.3). Daneben fanden sich auch figürliche Bemalungsreste der Übergangszonen zwischen Sockel- und Mittelteil, sowie zwischen Mittel- und Oberzone. Die Malerei datiert in hadrianische Zeit.<sup>184</sup>

Der bisher einzige andere Fund dieser Art mit dionysischem Kontext der Iberischen Halbinsel findet sich in Cartagena in der Domus de la Fortuna, in der Habitación VI. Die Mittelzone zeigt breite rote Paneele und figürlich gestaltete schwarze Interpaneele, die beispielsweise verschiedene Kandelaber oder die Abbildung einer männlichen Figur, wahrscheinlich eines Satyrn (Taf. 4.2) zeigen. Zeitlich wird dieser Fund etwas früher eingeordnet, Ende des 1. Jhs. n. Chr.<sup>185</sup>

Insgesamt sind inzwischen viele weitere Beispiele bekannt, die die Beliebtheit des Felderschemas in der Provinz belegen. Besonders herausragend ist hier Bilbilis, wo sich eine große Zahl Dekorationen dieses Typs erhalten hat, wie beispielsweise in der Casa del Ninfeo, Estancia (4), Conjunto D, mit vergleichsweise schmalen Paneelen und Interpaneelen, die mit Kandelabern des Typs *Tirso* abgetrennt sind<sup>186</sup> (Taf. 5.1) oder in den Thermen. Hier gefundene Stücke ließen sich insgesamt drei Wänden mit Feldermalerei zuordnen.

Die Dekorationsfläche der Interpaneele kann auf verschiedene Weise genutzt werden. In der Villa von Els Munts (Altafulla, Tarragona) wurden die Lisenen des sogenannten Raums 4700 (Cubículo de las Estaciones) in der ersten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. mit vertikal verlaufenden floralen Mustern geschmückt; Rosetten, Dreiblätter, lanzettförmige Blätter und Früchte werden dargestellt (Taf. 5.2–5.3).<sup>187</sup> Sie finden sich erstmals im 2. pompejanischen Stil, wo sie ursprünglich die Paneele der Mittelzone umrahmten.<sup>188</sup> Solche Ornamentbänder, die sich auch in anderen Räumen der Villa erhalten haben, besitzen trennende oder abgrenzende Funktion. Gleichzeitig lockern die Motive selbst das strenge Gesamtbild der Wand auf, das wie aus Einzelteilen zusammengesetzt erscheint und durch die floralen Muster etwas weniger starr wird. Bei einem Fund aus den Thermen in Bilbilis, der zu Beginn der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. datiert, ergibt sich der Eindruck, dass die in den Lisenen abgebildeten Gegenstände gestapelt worden sind. Auch hier handelt es sich um einen Rückgriff auf Entwicklungen des 2. Stils, wo senkrechte, ornamentierte Streifen in der 2. Phase u. a. mit Figuren versehen

---

<sup>184</sup> Altieri Sánchez 2001, 143-158; Altieri Sánchez 2002, 341-359; Balil Illana 1992, 22-23.

<sup>185</sup> Fernández Díaz 2001, 85-130; Fernández Díaz 2002b, 77-164.

<sup>186</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 364-371.

<sup>187</sup> Guiral Pelegrín 2010a, 513-514; Guiral Pelegrín 2010b, 130-132.

<sup>188</sup> Beyen 1960, 428-429.

werden.<sup>189</sup> In den Malereien von Bilbilis werden rituelle Instrumente, ebenso wie Vögel, Masken, ein Helm oder Gefäße, scheinbar wahllos übereinander abgebildet (Taf. 6.1).<sup>190</sup>

Hier, wie auch schon an zuvor besprochenen Beispielen, zeigt sich deutlich eine weitere Tendenz der Provinz: statt der sonst beliebten Durchblicke der perspektivischen Architekturteile des 4. Stils werden ornamentierte Paneeltrenner bevorzugt, die in unterschiedlicher Weise gestaltet sein können.

### 2.2.3. Kandelaberdarstellungen

Zu den für Zwischenpaneele beliebten Motiven zählen in der allgemeinen römischen Wandmalerei die Kandelaberdarstellungen, die sich ab dem 2. pompejanischen Stil finden.<sup>191</sup> Der optische Illusionismus der Zeit bildet sie vielfach freistehend ab, gerade so, als sollten sie auch benutzt werden können. In der Folgezeit gibt es Kandelaber, die ihrerseits als eine Art Ständer fungieren und weitere Gegenstände tragen, sowie Darstellungen bei denen sie mehr und mehr schmalen Säulen gleichen. 1994 wurde von Eristov eine Typologie<sup>192</sup> für Beispiele aus dem kampanischen Raum vorgestellt, die verdeutlicht, dass es ab dem 3. Stil zu einer Vermischung von Konzepten kommt. Die Studie, die sich u. a. eigentlich mit der Schaftgestaltung von Säulen beschäftigt, unterscheidet sechs Typen, teilweise mit Unterkategorien. Typ 5 geht direkt auf die Gestaltung von Kandelabern ein; allerdings finden sich bei mindestens zwei weiteren Gruppen Übereinstimmungen zu der Art und Weise, wie auch die Schäfte von Kandelabern abgebildet werden können.

Die für die Iberische Halbinsel überlieferten Fragmente zeigen, dass auch dort verschiedene Formen gemalt wurden. Die Darstellungen sind dabei so unterschiedlich, dass sie sich nur teilweise bei Eristov wiederfinden lassen, während die überwiegende Mehrheit aus Mischformen besteht.

Die Variationsbreite ist enorm. Ob massiv oder schmal, die Kandelaber können mit den unterschiedlichsten Gegenständen, Masken, Füllhörnern, Musikinstrumenten, mit Tieren aller Art, Amorfigürchen, Sphingen u. ä. geschmückt und bekrönt sein. Auch die Abbildung eines Schaftes, der von pflanzlichen Ranken umgeben ist oder aus dem diese herausragen, ist möglich. Grundsätzlich ist die Definition davon, welche Abbildungen als Kandelaber gelten dürfen und welche nicht, schwierig. Eine sehr einfache, aber die Variationsbreite gut umfassende Charakterisierung findet sich bei Guiral Pelegrín: „Soporte vertical que comprende un pie, un fuste decorado o no y un remate.“<sup>193</sup>

Die Vielfältigkeit in den überlieferten Darstellungen führt bisweilen auch zu einer recht freien Verwendung des Begriffs. So können auch Motive als Kandelaber bezeichnet werden, die u. U. ein anderes Motiv meinen. Als Beispiel seien hier Fragmente aus Bilbilis, Casa del Ninfeo

---

<sup>189</sup> Beyen 1960, 428-429.

<sup>190</sup> Vgl. Conjunto B aus den Thermen, Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 111-125.

<sup>191</sup> Das Material dazu ist enorm. Hier sei vor allem auf Peters 1965-1966, 125 und Abad Casal 1982a, 288, verwiesen.

<sup>192</sup> Eristov 1994, 34-40; hierzu auch A. Barbet 1987, 22-23.

<sup>193</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 500.

genannt, die eine aus einem Topf herauswachsende Pflanze zeigen.<sup>194</sup> Die Benennung als Kandelaber erscheint an mancher Stelle recht willkürlich; die Abgrenzung zu pflanzlichen Ranken und Ornamenten ist schwierig. Hier scheinen die deutschen Bezeichnungen sehr sinnvoll. Demnach wäre ein Kandelaber wie beispielsweise in Bilbilis als Blattgirlandenbaum<sup>195</sup> zu bezeichnen. In Cartagena, dem Edificio del Atrio (Taf. 7.1) hat sich eine Malerei mit sehr schmaler Form und wenigen Ornamenten erhalten. Solche Beispiele die sowohl metallische, als auch pflanzliche Vorbilder meinen können, könnten Eristovs Typologie folgend eingeordnet werden und wären u. U. als Zierständer zu benennen.<sup>196</sup>

So ist eine als *candelabro* bezeichnete Darstellung in Cuevas de Almanzora<sup>197</sup> (Villaricos, Almería; Taf. 8.4) gefunden worden. In einem länglichen Paneel ist ein männlicher Oberkörper aus einem Kelch herausragend mit zwei Füllhörnern darunter dargestellt. Obwohl die Darstellung Züge eines Kandelabers zeigt und auch der obere Abschluss zu dieser Deutung verleitet, scheint hier eher eine der reichen Verzierungen der Interpaneele vorzuliegen, die spätestens ab dem Ende des 1. Jhs. n. Chr. in Hispanien in Mode sind.

Der Charakterisierung Guiral Pelegríns folgend, ist bei der Einordnung und Bezeichnung der Funde noch zu beachten, dass es Kandelaberdarstellungen in stark reduzierter Form gibt, die nur bei genügend umfangreicher Fundüberlieferung eindeutig zugeordnet werden können.

Besonders deutlich wird dies bei zwei Fragmentkomplexen aus Bilbilis, beide aus Estancia M (Conjunto D), der Therme, die jeweils einen Kandelaber abbilden. Dieser besteht aus einem schmalen Schaft, dessen Inneres zusätzlich einmal mit geometrischen, einmal mit ornamentalen Motiven geschmückt ist (Taf. 6.2). Dass es sich um Kandelaber handelt und nicht um geschmückte Säulchen, beweist der Fund eines Fußes, der einer der Malereien eindeutig zugeordnet werden kann.<sup>198</sup>

Eigenheiten in der Benennung, fallen auch in der französischen Forschung auf.<sup>199</sup> Daneben zeigen die dort ab dem dritten Stil nachzuweisenden Funde eine überaus große Beliebtheit von Kandelaberdarstellungen in allen Formen. Einfache schmale Formen, die sich im wesentlichen über die Gestaltung der Füße oder des oberen Abschlusses unterscheiden, werden im Laufe der Zeit von komplex gestalteten Gebilden abgelöst, die zwar die schmale Grundform beibehalten, aber immer reicher mit Details aller Art „behängt“ sind.<sup>200</sup>

Auf der Iberischen Halbinsel sind seit einigen Jahren die unterschiedlichsten Darstellungen bekannt. Sie stammen aus inzwischen ca. 21 verschiedenen Fundstellen, an denen das Kandelabermotiv, bzw. Darstellungen, die im weitesten Sinne als Kandelaber bezeichnet werden können, auch mehrfach vorkommen kann (teilweise auch mehrfach innerhalb eines Raumes).

---

<sup>194</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 351.

<sup>195</sup> Thomas 1995, Abb. 122.

<sup>196</sup> Thomas 1995, 214.

<sup>197</sup> Morales Sánchez 2007, 67. Auch die Autorin selbst gibt die Benennung als Kandelaber nur in Anführungszeichen an.

<sup>198</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 136-137.

<sup>199</sup> Vgl. Barbet 2008, 68, hier mit einer *colonne végétale* aus Antibes und beispielsweise 124, mit einem *candélabre composite* aus Vienne, beide aus der Mittelzone.

<sup>200</sup> Eristov 1994, 34-40; Barbet 2008, 61-63.

Die Motive reichen von einfachen, puristischen Modellen wie in Cartagena, aus der Domus de la c/Soledad<sup>201</sup> (Taf. 6.3), bis hin zu üppigen und detailreichen Malereien, wie beispielsweise in Valencia<sup>202</sup> (Taf. 7.2). Abbildungen bei denen der pflanzliche Charakter im Vordergrund steht, finden sich beispielsweise in Cartagena, in Habitación VI der Domus de la Fortuna, wo Blätter und Blüten aus einem Metallgefäß herauswachsen<sup>203</sup> (Taf. 3.2) oder in Bilbilis, in der Casa del Ninfeo, (hier in Estancia (1), Habitación (3), Conjunto A) mit einem Kandelaber der aus kleinen grünen Blättern und weißen Beeren besteht<sup>204</sup> (Taf. 7.3).

Auffällig ist die zeitliche Verteilung. Die weitaus meisten für Hispanien bekannten Funde konzentrieren sich im 1. Jh. n. Chr., bzw. in dessen zweiter Hälfte, mit einigen weiteren Beispielen bis zur Mitte des 2. Jhs. n. Chr. Dies betrifft nicht nur bestimmte Regionen, sondern lässt sich auf der gesamten Iberischen Halbinsel beobachten. Es gibt nur zwei Beispiele, die sich relativ sicher früh datieren lassen, nämlich aus Cartagena (Taf. 6.3) und Barcelona (Taf. 8.3). Von der Darstellung aus Cartagena haben sich nur wenige Fragmente erhalten, die aufgrund eines Neubaus an Stelle der ursprünglichen Domus, zwischen 25–20 v. Chr. datiert werden.<sup>205</sup> Die Fragmente aus Barcelona sind in genügend großer Menge erhalten, um fast die gesamte Wand rekonstruieren zu können und lassen sich ebenfalls zeitlich recht sicher um die Wende zum 1. Jh. n. Chr. einordnen (Kat. Nr. 8–9. Taf. 66).

Beide Wände sind aller Wahrscheinlichkeit nach früh zu datieren und zeigen durch ihre Darstellungen, dass sie zeitlich sehr nah am eigentlichen Aufkommen des Kandelaberstils in Italien liegen. Dieser wird an den Beginn des 3. Stils in Italien gesetzt, mit einzelnen Vorläufern im späten 2. Stil.<sup>206</sup>

Insgesamt haben die Kandelaber eine lange Laufzeit bis ca. ins 4. Jh. n. Chr., wie ein Beispiel aus der Casa de los Estucos, Habitación B1 (Alcalá de Henares, Madrid)<sup>207</sup> zeigt. Es handelt sich dabei aber um das jüngste für die Iberische Halbinsel bekannte Exemplar; das nächst ältere zum Fund aus Madrid sind die Malereien aus der Domus de Terpsícore in Valencia, die in der zweiten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. entstanden.

Kandelaberdarstellungen finden ihren Höhepunkt auf der Iberischen Halbinsel am Ende des 1. Jhs. n. Chr. Wie es vom Zeitgeschmack her zu erwarten ist, handelt es sich in dieser Periode vor allem um reiche und üppige Darstellungen. In ihrer Ausgestaltung stehen sie damit den gallischen Beispielen des gleichen Zeitraums in nichts nach. Für den Bereich des heutigen Frankreich lassen sich insgesamt mehr Malereifunde und auch mehr Funde von Kandelaberdarstellungen nachweisen, während in Hispanien häufiger Ornamentstreifen abgebildet sind.

Was die Entwicklung des Motivs betrifft, lassen sich im Moment jedoch noch keine eindeutigen Tendenzen erkennen. Es sind allerdings, im Vergleich zu Italien, bestimmte Varianten seltener

---

<sup>201</sup> Fernández Díaz 2003a, 226-227; Fernández Díaz 2008a, 136.

<sup>202</sup> Baldassarre u. a. 2002, 341; Krougly u. a. 1997, 226.

<sup>203</sup> Fernández Díaz 2001, 85-130.

<sup>204</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 349-356; hier als *obeliscos vegetales* angesprochen, Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 442.

<sup>205</sup> Fernández Díaz 2003a, 226-227; Fernández Díaz 2008a, 127-138. Zu beiden Beispielen auch an späterer Stelle noch ausführlich.

<sup>206</sup> Ling 1991, 53.

<sup>207</sup> Guiral Pelegrín 1998, 119-128.

zu finden. So sind beispielsweise die in Pompeji beliebten, *candelabro torso*, Torsokandelaber<sup>208</sup> auf der Iberischen Halbinsel Einzelfälle. Diese bestehen aus zwei oder drei Strängen, die sich kreuzen, bzw. miteinander verschlungen sind und durch kleine Blätter oder Blüten einen pflanzlichen Charakter erhalten. Bezeugt sind bisher nur fünf Darstellungen, beispielsweise aus Bilbilis (Taf. 8.1), wo auch der einzige dreiendige Torsokandelaber herkommt, und Arcobriga (Taf. 8.2).

Gleiches gilt für die sogenannten Schirmkandelaber. Sie werden in Italien im 4. Stil mit viel Ornamentik ausgestattet und meist nicht so monoton wiederholt wie in anderen Teilen des Imperiums.<sup>209</sup> Sie sind besonders in den nördlichen Provinzen, aber auch in Gallien beliebt, während sich für die Iberische Halbinsel im Vergleich kaum Beispiele finden.

Beliebt sind alle Arten von Varianten, die die Fläche des Interpaneels möglichst umfangreich ausfüllen, ob durch pflanzliche oder figürliche Darstellungen. Abbildungen von Tieren, kleinen Figürchen und Gegenständen, die die Fläche des Interpaneels gänzlich ausfüllen, sind Standard, so beispielsweise bei den Funden aus dem Kloster von San Pedro Mártir in Toledo (Taf. 9.1–9.2). Dennoch finden sich daneben auch Zeichnungen die an die schmalen Kandelaber des 3. Stils erinnern, wie etwa ein Fund aus Mérida aus der c/Cabo Verde s/n belegt (Taf. 9.3), und durchaus als Rückgriffe gewertet werden können, wie sie spätestens ab hadrianischer Zeit gängig sind.<sup>210</sup>

Auch bei der Wahl der Bekrönungen lassen sich lokale Tendenzen beobachten, beispielsweise durch eine bestimmte Bevorzugung von an der Spitze stehenden Figuren, die in der Regel motivisch unabhängig von dem Kandelaber sind, auf dem sie stehen.<sup>211</sup>

Als provinzielle Eigenheit kann die überwiegende Beschränkung der Kandelaber auf die Hauptzone gelten. Zudem sind sie, ebenfalls anders als in Italien, kaum zonenübergreifend und werden nicht als tragendes Element verwendet. Daneben ist es die Kombination verschiedener Motive, die in der spanischen Provinz gemalt werden, und die sich in diesen Zusammenstellungen in Kampanien nicht finden. So beispielsweise in Astorga (León, Kastilien - León) auf der Plaza de Santólcides. Dort wurden verschiedene Räume mit Malerei freigelegt, unter anderem der sogenannte Salón Pompeyano mit einem abgewandelten Kandelabermotiv und einer außergewöhnlichen Sockelgestaltung. Die Interpaneele zeigen Schirmkandelaber mit verschiedenen pflanzlichen Motiven, daneben Vögel, Globen und Musikinstrumente (Taf. 10.1).<sup>212</sup>

Grundsätzlich lässt sich eine besondere Vorliebe für die sonst in den westlichen Provinzen des römischen Reiches beliebten Schirmkandelaber<sup>213</sup> in Spanien nicht beobachten; allerdings sind die weitaus meisten Funde aber auch nur in Fragmenten überliefert. Der Schirm, der meist, wenn auch nicht immer, als Bekrönung<sup>214</sup> auftritt, könnte also in vielen Fällen schlicht verloren

---

<sup>208</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1992b, 103; Fernández Díaz 2001, 122.

<sup>209</sup> Gogräfe 1999, 85.

<sup>210</sup> Mielsch 2001, 93.

<sup>211</sup> Fernández Díaz 2001, 119.

<sup>212</sup> Ling 1991, 174; Abad Casal 1982a, 440; Luengo Martínez 1962, 152-177, allerdings mit abweichender Datierung zu Ling und Abad Casal.

<sup>213</sup> Gogräfe 1999, 38. 169.

<sup>214</sup> Speziell zu Kandelaberbekrönungen vgl. Fernández Díaz 2001, 114-120; Fernández Díaz 2008a, 299-301. Ausführlicher auch in Kap. 4.

sein. Eine Bevorzugung bestimmter Modelle, lässt sich im Moment (noch) nicht feststellen. Von authentischen Metallkandelabern bis hin zu stilisierten floralen Malereien, findet sich das gesamte Spektrum.

## 2.2. Fazit

Die wenigen frühdatierenden Funde in Spanien zeigen m. E., dass das Motiv der Kandelaber Zeit brauchte, bis es sich in der hispanischen Provinz durchsetzen konnte, auch wenn man berücksichtigt, dass die allgemeine Überlieferungslage für die Wende vom 1. Jh. v. zum 1. Jh. n. Chr. eher schlecht ist. Dennoch zeigen die für Barcelona und Cartagena genannten Beispiele, dass das Motiv durchaus bekannt war. Das Fehlen eines eigenen Kandelaberstils für Spanien scheint also eher eine geschmackliche Frage gewesen zu sein, die sich nicht auf die Chronologie auswirkt. Die im Vergleich zu Italien späte Verbreitung des Motivs, geht wohl eher Hand in Hand mit der generellen Vorliebe für Felderwände; die reduzierten, teilweise gar nicht vorhandenen Darstellungen in den Hauptpaneelen der Wand machen eine üppigere Bebilderung in den Lisenen möglich. Die Bevorzugung von einfachen Felderwänden macht eine Kombination mit ornamentierten Lisenen, bzw. Kandelabern in den Interpaneelen nur logisch - die ruhige und einheitliche Gestaltung der großen Felder der Mittelzone braucht hier eine Abwechslung. Das Motiv des Kandelabers ist dafür sehr geeignet. Die Menge der gefundenen Stücke zeigt, dass sich das Motiv schließlich auch durchsetzen konnte.

Der 4. Stil und die Malweise der Folgezeit findet sich auch in den Provinzen nach italischem Vorbild; es lassen sich jedoch, wie auch die Phantasiearchitektur zeigt, klar eigene Tendenzen feststellen. Die verwendeten Motive erlangen mit der Zeit einen eigenen Charakter. Diese Eigenheiten, das „Lokale“ wird von vielen Forschern als Konsequenz einer bestimmten Laufzeit der Motive und der damit verbundenen Festigung lokaler Werkstätten gesehen. Werkstätten und eingewanderte Maler bildeten Lehrlinge vor Ort aus, sodass die einzelnen Provinzen daraufhin lokale Charakteristiken entwickeln konnten.<sup>215</sup>

Der Austausch von Ideen blieb dennoch bestehen; auf diese Weise lassen sich alle Variationen innerhalb eines gemeinsamen römischen Rahmens fassen und regionale Unterschiede bleiben subtil.

---

<sup>215</sup> Abad Casal 1997, 118; Ling 1991, 169.

## 2.3. Kriterien zur Datierung im Einzelnen II – Ornamente

### 2.3.1. Filigranborten

Wesentliches Merkmal des 3. und vor allem des 4. pompejanischen Stils, ist das Aufkommen von immer reicher werdender Ornamentik. Eines der Kennzeichen des voll entwickelten 3. Stils sind ornamentierte Zierleisten, die die monumentale Scheinarchitektur des 2. Stils ablösen. Großformatige Mittelbilder werden ebenso von schlanken Säulchen gerahmt wie einfarbige Paneele und dienen in gleicher Weise zur Wandgliederung. Auch Friese, Sockel- und Oberzonen abgrenzende Bänder und Architekturteile können ornamentiert sein.

Zierbänder, die überwiegend großflächige, einfarbige Paneele mit einer weiteren Binnenrahmung versehen, finden sich ab dem 3. Stil und weisen eine nachvollziehbare Entwicklung auf, die von Barbet typologisiert wurde.<sup>216</sup> Sie können als ein charakteristisches Merkmal vor allem des 4. Stils zählen. Die Darstellung erfolgt vorwiegend in Kombination mit flachen Streifen und Bändern, und sie werden in den Provinzen meist in einer vereinfachten Version gemalt. Die Motive sind immer einfarbig und nie figürlich und i. d. R. von Linien auf beiden Seiten begrenzt.<sup>217</sup> Diese sogenannten Filigranborten sind in der Provinz allgemein und auch auf der Iberischen Halbinsel weitverbreitet und haben eine lange Laufzeit. In den nördlichen Provinzen des römischen Reiches sind sie bis in das mittlere 2. Jh. n. Chr. nachweisbar.<sup>218</sup>

Ihre Kategorisierung diene der Abgrenzung von allgemeinen Borten. Diese können ebenfalls in verschiedenen Ausführungen und an verschiedenen Teilen der Wand auftreten; als Rahmung von „Bildern“<sup>219</sup> in der Mittelzone, Abgrenzung im Bereich der Übergänge verschiedener Wandzonen oder als Füllungen in Fällen des *horror vacui*, hier gerne auch an Decken. Beide Dekorationsformen sollen im Folgenden in Verbindung mit konkreten Beispielen, wo auf der Iberischen Halbinsel sie gefunden wurden, vorgestellt werden.

Die größte Menge an Beispielen<sup>220</sup> von Filigranborten aus Spanien hat sich für **Bilbilis** erhalten. In den Thermen, wahrscheinlich ursprünglich zu Conjunto A gehörend, fanden sich drei Beispiele für Filigranborten des 4. Stils, die sich nach A. Barbets Typologie fassen lassen. Es handelte sich dabei um Typ 33<sup>221</sup>, 40<sup>222</sup> und 50<sup>223</sup>, die in diesen Fällen jeweils die Sockelzone

---

<sup>216</sup> Barbet 1981, 917-998; vgl. auch Riemenschneider 1986b, 105-112, mit einer weitergehenden Untersuchung zur Häufigkeit, mit der einige Typen in Pompeji auftreten.

<sup>217</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, 167; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1992b, 101-102.

<sup>218</sup> Gogräfe 1999, 331.

<sup>219</sup> Der deutsche Begriff „Bild“ wird in der spanischen Literatur häufig für in Kompositionen eingesetzte Motive/Szenen genutzt, d. h. beispielsweise für Szenen-, Landschafts- oder Stillebenbilder, die in der Paneelmitte der Mittelzone, aber auch in der Sockel- und Oberzone einer Wand auftauchen können. Die zu verwendende Begrifflichkeit ist diesbezüglich nicht festgelegt; so findet man in der französischen Literatur häufig den Ausdruck *Vignette*, in der deutschen Forschung meist die Benennung als *Pinax*.

<sup>220</sup> Insgesamt wurden fünfzehn verschiedene Typen gefunden: 30, 33, 40, 50, 52, 62, 70, 71, 90, 150, 152, 156, 161, 173, 180b – einige davon mehrfach.

<sup>221</sup> Barbet 1981, 953, „Motivreihe im Wechsel“ - *Ligne de motifs avec alternance*.

<sup>222</sup> Barbet 1981, 957, „Gegenständige Dreiecke ohne Motiv- oder Formwechsel“ - *Triangles tête-bêche, sans alternance de motifs ou de formes*.

<sup>223</sup> Barbet 1981, 963, „Vierecke ohne Wechsel“ - *Quadrilatères sans alternance*.

schmückten (Taf. 11.1–3). Sie zeigen ein Tropfen- und Punktmuster, gegenständige Dreiecke und ein kreuzförmiges Motiv mit Punkten. Die Typen 33 und 40 sind in Spanien selten zu finden, während Typ 40 allgemein in den Provinzen selten dargestellt wird. Eines der wenigen Beispiele der letztgenannten Filigranborte stammt aus einer 1994 durchgeführten Notgrabung in Narbonne (Boulevard Frédéric-Mistral) mit einer Datierung in den 4. Stil.<sup>224</sup> Insgesamt datieren alle in Bilbilis gefundenen Fragmente um 62 n. Chr., wobei die Typen 40 und 50 allgemein auch schon früher vorkommen können. Was Typ 33 betrifft, so ist er zeitlich nicht über das 1. Jh. n. Chr. hinaus zu finden.

Ebenfalls aus den Thermen von Bilbilis, aus Estancia M und dem sogenannten Conjunto B, stammen diverse Fragmente, die Filigranborten unterschiedlichen Typs zeigen. Insgesamt lassen sich davon fünf verschiedene feststellen, die jeweils ein Paneel der Mittelzone schmückten, und die sich zum Teil auch in Conjunto A des gleichen Gebäudes fanden.

Es handelt sich um Stücke des Typs 33, 40, 152<sup>225</sup> und 70<sup>226</sup> (Taf. 12.1–4). Typ 152 zeigt ein mit stilisierten Rosetten versehenes Kreismotiv zwischen das kleine florale Muster gesetzt sind, 70 bildet gegeneinander versetzte Halbkreise auf zwei Seiten einer Linie mit dreiblättrigen Rosetten ab. Die Motive des Typs 33 und 40 sind in den Provinzen allgemein und auch in Spanien speziell selten zu finden, während Typ 152 mit seiner barocken Wirkung in Kampanien weniger beliebt ist. Beispiele finden sich nicht in der Nachbarschaft, allerdings in anderen Provinzen, so in der Villa von Nemesvámos-Balácapusza (Pannonien), wo die Bordüre ebenfalls als Paneelrahmung der Mittelzone angebracht ist.<sup>227</sup> Einzig Typ 70 erfreut sich sowohl in Kampanien als auch in den Provinzen gleicher Beliebtheit. Aus einer Domus in Nîmes (Fundstelle Villa Roma) ist eine Mittelzonendekoration mit Filigranborte dieses Typs erhalten, die zwischen 55–65 n. Chr. datiert wird.<sup>228</sup> Aus Béziers stammen Fragmente einer Bordüre, ebenfalls Typ 70, die zeitlich dem reifen 4. Stil zugeschrieben wird, und die Halbkreise in einer Reihe nebeneinander abbildet.<sup>229</sup>

In der heutigen Region von Aragonien finden sich die ersten Filigranborten ab dem 4. Stil;<sup>230</sup> entsprechend sind die Typen 70 und 152 für diesen Fundkomplex um die zweite Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. datiert.<sup>231</sup> Zudem spricht für Typ 152 auch die Datierung der Malerei von Baláca.<sup>232</sup> Von der gleichen Wand stammen Fragmente mit einer besonderen Filigranborte. Das Motiv zeigt einen geschnittenen Kreis: eine Abfolge von sich überschneidenden Kreisen, in die Punkte eingesetzt sind, über die ebenfalls auf beiden Seiten Punkte gesetzt wurden. Die Darstellung findet sich in dieser Form in Pompeji nicht und kann nur von anderen Bordürentypen abgeleitet werden. Die Nähe zu dem Muster der Kreise von Typ 152 ist allerdings auffällig und könnte

---

<sup>224</sup> Sabrié u. a. 1997, 219. 246-248. Abb. 40.

<sup>225</sup> Barbet 1981, 993, „Kreise im Wechsel“ - *Cercles avec alternance*.

<sup>226</sup> Barbet 1981, 967, „Halbkreise ohne Formwechsel der Füllmotive“ - *Demi-cercles sans alternance de forme à motifs intercalaires*.

<sup>227</sup> Vgl. sogenanntes gelb-lila Zimmer, Thomas 1964, Taf. 29, 36; Frizot 1981, Abb. 1.

<sup>228</sup> Sabrié u. a. 1998, 53. Abb. 69.

<sup>229</sup> Sabrié u. a. 1994-1995, 179-180. 187. Abb. 6.

<sup>230</sup> Mostalac Carrillo 1996, 178.

<sup>231</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 118-119.

<sup>232</sup> Thomas 1964, 79. 374; Frizot 1981, 263.

darauf zurückzuführen sein. Das Motiv ist in den Provinzen allgemein beliebt. Auch dieser Fund datiert Anfang der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr.

Ebenfalls aus Bilbilis, aus der Casa de la Cisterna, stammen Fragmente die zwei Bordüren zeigen, die das gleiche Paneel rahmten (Taf. 13.1). Sie bestehen je aus sich schneidenden Halbkreisen mit Palmetten, Zweiblättern und Punkten und gehören zum Typ 90<sup>233</sup>. Datiert werden sie flavisch,<sup>234</sup> können aber, wie schon die Beispiele aus Conjunto A der Thermen, in Kampanien auch früher schon dargestellt werden.

In **Celsa** findet sich ein Motiv des 3. Stils, mit einer Verbreitung ab dessen Phase II, das im 4. Stil weiterverwendet wurde und auch als Muster von Filigranborten vorkommen kann. Das *motivo de cinco puntos*<sup>235</sup> kann als Einzelmotiv, wie in der Domus de los Delfines in Estancia 12, als Ornament in den Ecken der Kassettendecke und als fortlaufendes Muster auftreten, wie ein Fragment aus Bilbilis, dass in der Umgebung des Tempels gefunden wurde, zeigt (Taf. 13.2–13.3). Es lässt sich nach den Vorgaben von Barbet der Gruppe V, hier Typ 30<sup>236</sup>, zuordnen, allerdings ohne eine direkte Entsprechung in den pompejanischen Beispielen zu finden. Die Datierung für Celsa weist auf den 3. Stil hin, mit einer Datierung zwischen 25–35 n. Chr.<sup>237</sup>

Ornamente sind im Ganzen ein beliebtes Motiv der Wandmalerei und finden sich als Filigranborten noch an weiteren Fundstätten in Spanien; so in Portmán, Astorga, Arcobriga, Mérida, Saragossa, Cartagena, Carmona, Yecla, Altafulla, Ampurias und Calahorra.

Unter den Funden der Villa de la Huerta del Paturro, in der Gegend von **Portmán** (Region Murcia), die sich heute im Museo Arqueológico Provincial de Murcia befinden, sind auch die Fragmente der Filigranborte einer ehemaligen Mittelzone (Taf. 13.4).<sup>238</sup> Sie gehört ebenfalls zu Typ 50, zeigt in der Ausführung allerdings ein stärker an Blüten erinnerndes Motiv und damit größere Nähe zu den sogenannten *motivos de cinco puntos*. Beispiele sind schon aus dem 3. Stil bekannt. Neben der Darstellung der *quadriлатères sans alternance* verläuft im inneren des Paneels eine weitere Rahmung. Es handelt sich um eine parallel dazu angeordnete Linie, begleitet von einer fortlaufenden Serie von farblich gefüllten Halbkreisen mit Punkten darüber, die nicht nach Barbet klassifiziert ist. Die Motive stammen aus der 2. Phase des Hauses, als u. a. die Wände überarbeitet wurden, und datieren damit zwischen dem Ende des 1. Jhs. n. Chr. bis zur ersten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr., wobei von Fernández Díaz hier eine größere Nähe zum 4. Stil angenommen wird. Aus dem gleichen Raum der Villa sind noch weitere Fragmente einer Filigranborte bekannt, die dem Typ 180<sup>239</sup> zugerechnet werden und die ein florales Motiv, mit aufgehängten Blüten, zeigen.<sup>240</sup> Für diese Art von Bordüre sind nur wenige Beispiele bekannt und obwohl auch diese schon im 3. Stil vorkommt, wird sie hier in den 4. Stil datiert.

In **Astorga** fand sich ein Fragmentkomplex, vermutlich aus einer Domus der Fundstelle c/Puerta Obispo 13, mit den Resten einer Filigranborte des Typs 90, die hier allgemein in den

---

<sup>233</sup> Barbet 1981, 977, „Linie mit sich schneidenden Halbkreisen“ - *Lignes de demi-cercles sécants*.

<sup>234</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 321-322. Hierzu auch noch in Kap. 4.

<sup>235</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, 162-163.

<sup>236</sup> Barbet 1981, 949, „Linie mit sich wiederholenden Motiven“ - *Lignes de motifs répétitifs*.

<sup>237</sup> Vgl. hierzu Kap. 3, Katalogeintrag zu Domus de los Delfines.

<sup>238</sup> Fernández Díaz 1999b, 157-162.

<sup>239</sup> Barbet 1981, 998, „Längliche Motive mit Wechsel“ - *Motifs longiformes avec alternance*.

<sup>240</sup> Fernández Díaz 2002b, 115, leider ist von dieser Bordüre keine Abbildung publiziert.

4. Stil datiert wird (Taf. 14.1).<sup>241</sup> Obwohl ähnlich aufgebaut wie das Beispiel aus Bilbilis, ist sie etwas sparsamer ausgeführt und nur mit Zweiblättern und Punkten versehen.

Aus **Arcobriga** stammen Stücke, die Anfang des 20. Jhs. gefunden wurden. Sie sollen laut der Ausgräber entweder aus einem Prätorium oder aus einem Privathaus (und dort aus einem überdachten Gang) stammen und befinden sich heute in Madrid im MAN. Die Aufarbeitung des Fundkomplexes erfolgte Anfang der 90er Jahre durch Guiral Pelegrín und Mostalac Carrillo.<sup>242</sup> Die Zuordnung konnte nur noch auf technischer Basis, über die Rückseiten, vorgenommen werden. Eines der Fragmente zeigt die aufwendige Malerei einer Filigranborte des Typs 120<sup>243</sup> mit Voluten und Zweiblättern (Taf. 14.2), während ein zweites Stück, mit einer Abfolge von Halbkreisen und Tropfen, von Guiral Pelegrín Typ 20<sup>244</sup> zugeordnet wird (Taf. 14.3). Diese Zuordnung kann nur im weitesten Sinne vorgenommen werden. Obwohl stets nur eine ähnliche Kombination von Elementen möglich ist und nie zwei Bordüren völlig gleich sind, sind hier Motiv und Typisierung recht weit voneinander entfernt; zudem scheint für dieses Muster Typ 70 passender. Durch die fehlenden Informationen zur Grabung ist die zeitliche Einordnung der Stücke schwierig, sie werden aber zwischen der zweiten Hälfte des 1. Jhs. und dem Beginn des 2. Jhs. n. Chr. eingeordnet, wobei Guiral Pelegrín und Mostalac Carrillo das letzte Drittel des 1. Jhs. n. Chr. vorschlagen.<sup>245</sup> Ein weiteres Fragment aus Arcobriga,<sup>246</sup> allerdings ohne Fundkontext, zeigt eine Bordüre wiederum des Typs 33 (Taf. 14.4); ein stark stilisiertes Lotusmotiv mit Punkten, im Wechsel mit Einblättern. Anders als bei den Beispielen aus Bilbilis sitzen sie hier aber nur auf einer Seite.

Im sogenannten Raum der Malerei der Casa del Mitreo in **Mérida**, sind die einfarbig roten Paneele der Mittelzone ebenfalls mit Filigranborten gerahmt. Der vergleichsweise gute Erhaltungszustand lässt erkennen, dass die Felder im Wechsel dekoriert waren. Es findet sich auf der östlichen Wand eine Bordüre die am ehesten Typ 52<sup>247</sup> (Taf. 14.5) entspricht und ein komplexes Motiv aus Rauten, Kästchen, Blüten und Punkten zeigt, neben einer des Typs 150<sup>248</sup> (Taf. 15.1). Auf der nördlichen Wand des gleichen Raumes hat sich eine Bordüre erhalten, die Typ 173<sup>249</sup> zugeordnet werden kann. Eine weitere Borte des benachbarten Paneels zeigt ein fortlaufendes Muster, das an Früchte und Blätter erinnert. Sie datieren in Übereinstimmung mit der Datierung der Kandelaber für diesen Raum, zu Beginn des 2. Jhs. n. Chr., zwischen die zweite Hälfte des 1. Jhs. und die erste Hälfte des 2. Jhs. n. Chr.<sup>250</sup>

Im archäologischen Museum von **Saragossa** ist seit kurzem das rekonstruierte Triclinium einer römischen Domus aus der c/Añón ausgestellt.<sup>251</sup> Aus der ersten, von insgesamt zwei

---

<sup>241</sup> Corral Díaz – Fumega Riveiro 1999, 84-85, zugehörig zu Sektor B, Gruppe 1.

<sup>242</sup> Guiral Pelegrín 1991a, 151-203; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1992b, 99-105.

<sup>243</sup> Barbet 1981, 981, „Dreiviertel Kreise ohne Wechsel“ - *Trois-quarts de cercles sans alternance*.

<sup>244</sup> Barbet 1981, 947, „Girlanden ohne Wechsel“ - *Festons sans alternance*; Guiral Pelegrín 1991a, 167.

<sup>245</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1992b, 104.

<sup>246</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, 168-169.

<sup>247</sup> Barbet 1981, 962, „Vierecke mit Wechsel“ - *Quadrilatères avec alternance*.

<sup>248</sup> Barbet 1981, 991, „Kreise ohne Wechsel“ - *Cercles sans alternance*.

<sup>249</sup> Barbet 1981, 997, „Herzförmige, sich überlagernde Motive ohne Wechsel“ - *Motifs cordiformes superposés sans alternance*. Vgl. Abad Casal 1982b, Abb. 33.

<sup>250</sup> Abad Casal 1982a, 440.

<sup>251</sup> Beltrán Lloris – Paz Peralta 2003, 150-152; Beltrán Lloris u. a. (o. J.), 31-37. Eine umfassende Publikation, auch zu den Malereien im speziellen, steht noch aus.

Malschichten, stammt die Deckengestaltung, die in einer der äußeren Rahmungen eine Filigranborte mit Palmetten und Lotus des Typs 30 zeigt (Taf. 15.2). Datiert werden die Malereien u. a. über den Baubefund; die Gestaltung der Decke wird claudisch, 45–54 n. Chr., eingeordnet.

Weitere Filigranborten, diesmal aus der Mittelzone, haben sich im gleichen Raum für die Südwand erhalten. Dort zeigt das mittlere Paneel eine Innenrahmung mit schwarzem Ornament auf blauem Grund, Blüten im Wechsel mit einem kreuzförmigen Muster, in welches wiederum Blättchen eingesetzt sind, Typ 52 (Taf. 15.3). Die beiden anderen Felder der Wand sind mit der jeweils gleichen Bordüre als Innenrahmung geschmückt; hier in Weiß auf schwarzem Hintergrund. Die Borte ist hier nicht in einzelne Segmente geteilt, die ihrerseits verziert sind, sondern mit einem fortlaufenden Motiv aus Voluten und Blättchen gestaltet. Ähnlich wie bei dem eher pflanzlich anmutenden Muster aus Mérida lässt sich in den von Barbet zusammengestellten Gruppen auch hier keine Entsprechung finden. Die Bemalungen der Wände sind aus der zweiten Malschicht und werden dem 4. Stil in einem „reifen“ Stadium<sup>252</sup> zugeordnet.

Aus **Yecla** (Region Murcia) stammen Fragmente die ursprünglich zu einer Mittelzone gehörten und zwei Filigranborten zeigen.<sup>253</sup> Sie stammen aus der zweiten Malschicht des Raumes und sind mit verschlungenen Ornamenten, einmal gelb auf rotem Grund und einmal rot auf gelber Fläche, gestaltet. Beide Bordüren gehören zum Typ 156<sup>254</sup> (Taf. 15.4). Obwohl stratigraphisch gegraben wurde, sind die Malereien stilistisch datiert worden, Mitte bis Ende des 2. Jhs. n. Chr., da die Schichten wahrscheinlich gestört sind.<sup>255</sup>

Verschiedene Funde, vor allem aus kürzlich erfolgten Grabungen, sind aus **Cartagena** bekannt. Aus der Domus de la Fortuna, Habitación XI, stammen die Fragmente einer Bordüre mit Tropfenmuster.<sup>256</sup> Sie können Typ 33 zugeordnet werden, hier allerdings in einer freien Interpretation (Taf. 16.1). Wie bei dem Beispiel aus Bilbilis gilt auch hier das zeitlich eingeschränkte Vorkommen nicht über das Ende des 1. Jhs. n. Chr. hinaus, und die Tatsache, dass das Motiv in den Provinzen selten zu finden ist. Datiert wird das Fragment dieses Raumes in den 4. pompejanischen Stil.<sup>257</sup> In der Domus de Saluius fanden sich in Habitación 11, von der östlichen Wand stammend, Fragmente einer Mittelzone, deren breite einfarbige Paneele mit verschiedenen Filigranborten verzierten waren. Die Ausmalung ist luxuriös, heute allerdings in keinem guten Zustand mehr. Eine Borte lässt sich Barbet folgend Typ 161<sup>258</sup> einordnen; ein S-förmiges Ornament, gegenständig mit kleinen Blättchen (Palmetten) darüber. Die im darauffolgenden Paneel abgebildete Bordüre ist heute kaum noch erkennbar; sie zeigt ein

---

<sup>252</sup> Beltrán Lloris u. a. (o. J.), 37.

<sup>253</sup> Fernández Díaz 1999a, 57-86.

<sup>254</sup> Barbet 1981, 993, „Ovale mit Wechsel“ - *Ovales avec alternance*.

<sup>255</sup> Fernández Díaz 1999a, 59.

<sup>256</sup> Fernández Díaz 2002b, 77-164; Fernández Díaz 2001, 85-130, vgl. auch die Bordüren zweier Paneele aus Habitación VI, 120. Sie werden als Filigranborten, *cenefa calada*, angesprochen, können der Definition von Guiral Pelegrín und Mostalac Carrillo folgend aber nicht als solche gelten.

<sup>257</sup> Fernández Díaz 2002b, 113.

<sup>258</sup> Barbet 1981, 993, 997, „S-förmig und paarweise gegenständig mit Wechsel (schräg verlaufend)“ - *Esses affrontées deux à deux avec alternance (obliques)*.

Palmetten- oder Peltenmuster (Taf. 16.2). In Übereinstimmung mit einer Umbauphase des Hauses werden die Malereien stilistisch spätestens um 50–60 n. Chr. datiert.<sup>259</sup>

Unter den für die Tumba de Servilia in **Carmona** bekannten Fragmentfunden sind zwei Stücke, die ebenfalls Filigranborten zeigen.<sup>260</sup> Gefunden wurden sie Anfang des 20. Jhs. Sie stammen aus dem größten für diese Nekropole erhaltenen Grabkomplex, können heute aber keinem der dort vorhandenen verschiedenen Räume mehr zugeordnet werden. Fragment 1121 zeigt ein Muster aus Blüten und Kreuzen, Typ 52 (Taf. 16.3), und gehörte vermutlich als eine Innenpaneelrahmung zu einem Felderschema. Die Datierung des Grabes ist schwierig und komplex; einen Hinweis, zumindest auf eine stärkere Eingrenzung der Rahmendatierung, liefern die Ornamente der in Fragmenten erhaltenen Decke. Diese können per Definition nicht als Filigranborten gelten, zeigen jedoch ähnliche Muster, wie in Pompeji gefundene Beispiele, bzw. die von Barbet klassifizierten Bordüren. Als früheste bzw. späteste mögliche Datierung für die Malereien insgesamt wird der Zeitraum zwischen 35–45 und 50–62 n. Chr. angenommen, allerdings in Bezug auf alle gefundenen Malereien, die datierbar sind. Als Schnittmenge wäre also von einem Entstehen der Dekorationen im späten 3. bis frühen 4. Stil zu rechnen.<sup>261</sup>

Aus dem Grab sind noch weitere Stücke bekannt, die teilweise aber nur durch die Zeichnungen von Jaldón überliefert sind.<sup>262</sup> Eine dieser Zeichnungen zeigt eine Borte mit einem herzförmigen Muster, Typ 173, wobei Näheres zum Fund- oder Anbringungsort nicht bekannt ist (Taf. 16.4).

Aus **Ampurias** stammen Fragmente, die sich zu einer Mittelzonendekoration rekonstruieren ließen und im Felder-Lisenen-Schema gestaltet war.<sup>263</sup> Es handelt sich um Einzelfunde aus einem Raum im Südwesten des Forums, deren originale Anbringung aber nicht mehr zweifelsfrei nachzuvollziehen ist. Die Stücke mit der Nummer M.M.A n.º 2.026 zeigen eine innere Paneelrahmung mit Halbkreisen, die im Inneren und im Scheitel zwischen sich stilisierte Blüten tragen und über die einzelne Punkte gesetzt sind (Taf. 17.1). Das Motiv kann Barbet folgend als zu Typ 70 gehörend eingeordnet werden. Auf den Fragmenten M.M.A n.º 2027 ist eine Abfolge von Kreisen, mit stilisierten Rosetten- bzw. Blütenmotiven im Inneren, zu sehen. Sie sind verbunden über gewundene Linien, die Voluten bilden und von einer Art Palmettenmotiv bekrönt werden (Taf. 17.2). Die Dekoration passt zu Typ 153.<sup>264</sup> Beide Ornamentbänder sind in den für Ampurias erhaltenen Varianten von guter Qualität und Ausführung. Ein Datierungsvorschlag wird in der Publikation nicht gegeben.

Aus dem gleichen Ort sind zwei weitere Fragmente, M.A.B. n.º 2.523 und M.A.B. n.º 2.524,<sup>265</sup> bekannt, die mit großer Wahrscheinlichkeit Teil von Filigranborten waren (Taf. 17.3). Sie stammen aus Casa n.º 1 (auch Casa Villanueva). Der Erhaltungszustand ist bei beiden nicht besonders gut, und zudem ist der ursprüngliche Anbringungsort ungeklärt. Die Dekoration zeigt

---

<sup>259</sup> Fernández Díaz 2008a, 324. 330.

<sup>260</sup> Abad Casal 1982a, 181-182. 185. 192.

<sup>261</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 2001, 284.

<sup>262</sup> Fernández Gómez – Baceiredo Rodríguez 2001, Taf. 10b-e.

<sup>263</sup> Nieto Prieto 1979–1980, 339-341.

<sup>264</sup> Barbet 1981, 993, „Kreise ohne Wechsel und Trennung vermittelnder Zwischenräume“ - *Cercles sans alternance à espaces intermédiaires cloisonnés*.

<sup>265</sup> Nieto Prieto 1979–1980, 305-306.

ein fortlaufendes Kreismotiv mit einer Blüte oder Rosette im Inneren und einem Zwei- oder Dreiblatt im Zwickel. Leider fehlt bei beiden Stücken die begrenzen­de Rahmung. Die zeitliche Einordnung ist am Bau des Hauses orientiert; ab der zweiten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr.<sup>266</sup>

Ein letztes Stück, M.A.B. n.º 2.541<sup>267</sup>, könnte ebenfalls zu einer Bordüre gehört haben (Taf. 17.4). Abgebildet ist eine stilisierte Blüte; mittig ein Punkt mit einem Kreis darum, vier Punkte gruppieren sich wiederum um den Kreis und in die Zwischenräume sind längliche Blättchen eingesetzt. Art und Form des Motivs erinnern an Dekorationen, wie sie beispielsweise auch in der Gestaltung von Decken verwendet werden, so geschehen in der Villa von El Ruedo (Córdoba)<sup>268</sup>, in der Domus de los Delfines in Celsa<sup>269</sup> oder in den Thermen von Bilbilis<sup>270</sup>. Im weiteren Sinne ließe sich auch an die Kassettenfüllungen aus Cabriana (Álava)<sup>271</sup> oder El Tossal de Manises (Alicante)<sup>272</sup> denken. Die Datierung für das Fragment kann nur ungefähr angegeben werden und orientiert sich am Bau des Hauses, der ab der zweiten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. erfolgt sein kann.<sup>273</sup>

In der Villa von Els Munts, bei **Altafulla** (Tarragona) wurden bei Grabungen in den 90er Jahren Fragmente gefunden, die sich zu einer aufwändigen Kassettendecke rekonstruieren ließen. Unter anderem findet sich auch das Motiv der Filigranborte; hier als eine umlaufende Rahmung für die 8-eckigen Bildfelder.<sup>274</sup> Ovale, die über gewundene Linien mit Blüten- oder Rosettenmotiven verbunden sind (Taf. 18.1); die Bordüre lässt sich als zu Typ 156 gehörig erkennen und wird im Gesamtzusammenhang antoninisch datiert.

In **Calahorra** (Logroño/La Rioja) schließlich, wurden bei Ausgrabungen auf einem Grundstück namens La Clínica Fragmente einer Bordüre gefunden, die sich sowohl Typ 30, als auch 71<sup>275</sup> zuordnen ließe (Taf. 18.2). Sie stammen vermutlich aus einer trennenden Leiste zwischen Mittel- und Oberzone einer Wand. Abgebildet sind ein Halbkreis mit einem eingeschriebenen dreieckigen Motiv und Punkt darüber und Knospen, vermutlich Lotus, dazwischen. Die Stücke sind motivisch schwierig einzuordnen und durch die zusätzliche Unsicherheit der originalen Anbringung muss in Betracht gezogen werden, dass es sich auch um einen Fries handeln könnte. Die gefundenen Fragmente stammen wahrscheinlich aus einer Renovierungsphase des Hauses und werden insgesamt trajanisch datiert.<sup>276</sup>

---

<sup>266</sup> Nieto Prieto 1979–1980, 281-283.

<sup>267</sup> Nieto Prieto 1979–1980, 306-307.

<sup>268</sup> Hier mit Ähnlichkeiten zu *flor tipo 2* aus Estancia LXII, Gruppe IIB, vgl. Cánovas Ubera 2002, 87 und Abb. 79-80.

<sup>269</sup> Ähnliche Gestaltung wie in Est. 12, gewölbter Teil der Decke, vgl. Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 2004, 157 und Taf. 6-7; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1993, 388; Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, 90, 100-104.

<sup>270</sup> Hier aus Estancia M; Conjunto C, vgl. Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 130-134 und Abb. 36, 39; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 2004, 160-161 und Taf. 11.

<sup>271</sup> Dort aus der sogenannten Villa, Habitación 1, vgl. Filloy Nieva u. a. 1992, 110 und Abb. 1.1.

<sup>272</sup> Aus der Domus Puerta Oriental stammend, vgl. Fernández Díaz 2004a, 346-347 und Taf. 5.

<sup>273</sup> Nieto Prieto 1979–1980, 282-283, 306.

<sup>274</sup> Guiral Pelegrín 2010a, 514-515; Guiral Pelegrín 2010b, 134.

<sup>275</sup> Barbet 1981, 971, „Halbkreise (ohne Formwechsel) mit unterteilenden Zwischenräumen“ - *Demi-cercles (sans alternance de formes) à espaces intermédiaires cloisonnés*.

<sup>276</sup> García Ramírez u. a. 1986, 173-181.

### 2.3.2. Borten und Bordüren

Jenseits der angesprochenen Beispiele für Filigranborten, finden sich weitere Darstellungen von Borten und Bordüren, die zumeist als Rahmungen für Paneele oder „Bilder“ dienen, sich bisher jedoch in kein System einordnen lassen. Ähnlich wie bei den Kandelabern ist auch hier die Abgrenzung oft schwierig und die Benennung nicht immer einheitlich.

In Astorga, auf der schon erwähnten Plaza de Santólcides und ebenfalls aus dem sogenannten Salón Pompeyano, sind die Paneele der Sockelzone vielfach gerahmt; u. a. mit verschiedenen von Punkten und Strichen begleiteten Leisten, sowie mit fortlaufenden Reihen von Zweigen (Taf. 19.1). In Munigua (Sevilla) haben sich in der Thermenanlage, im sogenannten Nymphäum, Paneele mit großen geometrischen Motiven und einer Rahmung aus fortlaufenden Ovalen erhalten (Taf. 19.2). Für Mérida ist der Raum eines ehemaligen Hauses, aus der calle Suárez Somonte, knapp bis zur Oberzone erhalten. Hier sind die „Bilder“ der Mittelzone mit verschiedenen Rahmen erhalten. Sie zeigen Motive aus Strichen und Blättchen und wellenartige Darstellungen (Taf. 19.3).

Zeitlich bewegen sich die Darstellungen in einem weiten Bereich; die Motive aus Astorga werden in das 2. Jh. n. Chr., die aus Munigua in die zweite Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. und die in Mérida gefundenen Wände Anfang des 4. Jhs. n. Chr. datiert.

### 2.3.3. *Filetes dobles* und *filetes triples*

Rahmungen und Bordüren, die sich nicht im Bereich der Filigranborten oder der später noch zu behandelnden Friese einordnen lassen, sind relativ selten. Wesentlich häufiger finden sich einfarbige Leisten, Linien und Bänder, die sowohl die Paneelflächen aller Wandzonen begleiten, als auch trennende Funktion zwischen diesen haben können.

Zur Rahmung, gerade der Paneelflächen der Mittelzone werden Bänder, Linien und Leisten in unterschiedlicher Weise verwendet. Von der allgemeinen Nutzung zur Abgrenzung von Flächen, lassen sich die sogenannten *filetes dobles* und *filetes triples* unterscheiden.<sup>277</sup> Die *filetes dobles* bestehen aus zwei Linien, die ein- oder zweifarbig sein können, bei den *filetes triples* schließen zwei Leisten eine dritte in der Mitte ein. Die Mittlere ist breiter als die beiden anderen und hat immer eine andere Farbe. Die Breite bewegt sich überwiegend zwischen 5 und 10 mm.<sup>278</sup> Generell ist die dreifache Liniengattung beliebter und lässt sich zeitlich ab dem frühen 3. pompejanischen Stil, Phase Ia und Ib, finden. Sie können als eine logische Entwicklung gelten, die die Rahmungen des 2. Stils ablösen, und finden sich in Spanien bis zum Ende des 3. Jhs. n. Chr. Mit einem zeitlich verzögerten Ankommen des Motivs in der Provinz ist allerdings nicht zu rechnen. Auch quantitativ steht die Provinz nicht nach; Dekorationen mit solchen Rahmungen finden sich mindestens in gut einem Dutzend

---

<sup>277</sup> Vgl. u. a. Fernández Díaz 2008a, 487.

<sup>278</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, 160.

verschiedener Orte auf der Iberischen Halbinsel, dort teilweise auch mehrfach,<sup>279</sup> allerdings zeitlich mit starken Schwankungen.

Die dreifache Linienggebung lässt sich inzwischen typologisch einordnen. Violette, bläuliche und weiße Linien, die von einer weißen Linie begleitet werden, sind früher, um die Wende zum 1. Jh. n. Chr., als solche, die in der Mitte eine grüne oder rote Leiste zeigen. Zusätzlich lässt sich bei den grünen Linien ein Aufkommen in Phase Ib, bei den roten in Phase Ic des 3. Stils feststellen, sowie die allgemeine Tendenz, dass die Linien immer breiter werden.<sup>280</sup> Ein ähnliches, eher unerwartetes, Phänomen findet sich nur noch bei den an späterer Stelle zu besprechenden Gestaltungen von Sockelzonen mit einer bestimmten Art von Marmorimitation.

#### 2.3.4. *Ángulos relenos de color, trazos bícromos und puntos en los ángulos*

Als eine Abwandlung der *filetes triples* können Wände mit dreifacher Linienggebung und zusätzlich farblich gefüllten Ecken, *ángulos relenos de color*<sup>281</sup>, gelten die ebenfalls im 3. Stil aufkommen. Für Spanien sind bisher allerdings nur zwei Exemplare bekannt. Aus Tiermes (Soria, Kastilien - León), in der Casa del Acueducto, wo es sich in der Mittelzone von *pared 1* in Raum XXXII befand,<sup>282</sup> und aus Astorga, dem schon genannten Salón Pompeyano der Plaza de Santólcides, hier ebenfalls in der Mittelzone befindlich (Taf. 20.1).<sup>283</sup> Diese Eckfüllungen findet man in Spanien vom Ende des 1. bis zum ersten Drittel des 2. Jhs. n. Chr.<sup>284</sup> Eine weitere Variation sind die sogenannten *trazos bícromos*, zweifarbige Linien, die sich beispielsweise in Bilbilis im Theater, Postscænium, fanden (Taf. 20.2). Hier trifft bei der Innenrahmung eine waagrechte schwarze auf eine senkrechte weiße Linie. Man geht davon aus, dass das Motiv Perspektive sowie eine Reliefwirkung vermitteln soll. Zeitlich können sie klar auf den 2. Stil eingegrenzt werden.<sup>285</sup>

Gleichzeitig mit dem Motiv der *filetes triples*, kommt noch eine weitere Verzierung, die diese Rahmungen quasi erweitert. Es sind *puntos en los ángulos*, punktierte Ecken. Sie werden häufig abgewandelt oder mit anderen Ornamenten kombiniert.<sup>286</sup> Die Punkte können direkt auf die Spitzen einer Rahmung aufgesetzt sein, wie beispielsweise in Bilbilis, wo Fragmentfunde aus einem Bereich hinter dem Tempel diese Dekoration aufweisen<sup>287</sup> (Taf. 20.3) oder eine Linie aus mehreren Punkten bilden, wie es ein Stück aus Santa Colomba de Somoza, aus der *Villa-factoría*<sup>288</sup> zeigt (Taf. 21.1).

---

<sup>279</sup> Bastet – de Vos 1979, 135, sie nennen für Pompeji für die zwei- und dreifache Linienggebung insgesamt 26 Beispiele innerhalb des 3. Stils.

<sup>280</sup> Fernández Díaz 2008a, 135-136; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, 160. 162. 171.

<sup>281</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, 162.

<sup>282</sup> Argente Oliver 1991, 228.

<sup>283</sup> Luengo Martínez 1962, 169.

<sup>284</sup> Argente Oliver 1991, 228.

<sup>285</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 74-75.

<sup>286</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, 164.

<sup>287</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 44-46; daneben aber noch an diversen anderen Stellen in Bilbilis zu finden.

<sup>288</sup> Abad Casal 1982a, 144.

Daneben gibt es verschiedene Abwandlungen mit z. B. Dreiblättern (Fundstelle Can Modolell, Mataró/Barcelona, Taf. 21.2), kleiner werdenden Punkten (Villa von Los Torrejones, Yecla/Murcia, Taf. 21.3) oder blütenartigen Verzierungen (Casa del Reloj de Sol, Baelo Claudia/Cádiz, Taf. 21.4), um nur einige zu nennen.

Das Motiv der punktierten Ecken kommt erst im Verlauf der Zeit in die Provinzen, obwohl sie in Rom schon seit dem 2. Stil bekannt sind.<sup>289</sup> Es findet sich besonders häufig in der Übergangszeit des 3. zum 4. Stil. Ornamente dieser Art sind insgesamt beliebt und finden sich recht häufig auf der Iberischen Halbinsel; die gesamte Laufzeit dauert vom Beginn des 3. Stils, bis zum Ende des 3. Jhs. n. Chr. In seiner Entwicklung kann es sich zu einem stärker floralen oder auch zu Punktserien mit eher ornamentalem Charakter wandeln und macht damit den gleichen Prozess durch, wie in Italien. Bis zum Beginn des 2. Jhs. n. Chr. bleibt die Punktierung in den Ecken, während ab dem 2. Jh. n. Chr. eine Bereicherung des Musters zu beobachten ist. An die diagonal verlaufende Punktierung werden quer weitere Punkte angebracht, in Form von Trauben und Dreiecken oder Kombinationen mit pflanzlichen Motiven.<sup>290</sup> Sie bleibt jenseits von Modeerscheinungen bestehen, wird aber raffinierter und komplizierter, wie beispielsweise in Mérida, Casa del Anfiteatro<sup>291</sup>. In einer weiteren Abwandlung können solche Punkte oder Tropfen auch die Rahmung in gleichmäßigen Abständen begleiten (Arcobriga, Saragossa/Aragonien, Taf. 22.1). In Bezug auf die Datierung hat diese Variante der Darstellung allerdings keine Bedeutung.

Ähnlich den zuvor genannten Ornamenten, bzw. Variationen der Rahmen- und Linienggebung dient auch die Punktierung ursprünglich wahrscheinlich der Perspektive. Sie soll auch hier Schattierungen andeuten und die Feldermalerei bereichern. In der Folgezeit verstärken die Kombinationen mit anderen Ornamenten diesen Effekt.

## Auswertung

Generell lässt sich sagen, dass Filigranborten keine Dekorationsform einfacher Häuser oder untergeordneter Zimmer sind, gerade für Kampanien gilt nachgewiesenermaßen das Gegenteil.<sup>292</sup> Auf der Iberischen Halbinsel scheint es sich ähnlich zu verhalten; viele der Funde lassen sich repräsentativen Räumen, wie in Saragossa oder Mérida zuordnen, oder stammen aus öffentlichen Bereichen, wie den Thermen in Bilbilis. Auch die Qualität der Stücke steht dem vielfach nicht nach. In Bezug auf die verwendeten Typen lässt sich eine recht große Breite feststellen, die in der Masse allerdings überschaubar bleibt. Gemalt werden einfache Muster wie die Tropfen- und Punktmotive aus Conjunto A in den Thermen von Bilbilis, ebenso wie aufwändige Bordüren, wie sie sich in den Abbildungen der Decke der Domus de la calle Añón von Saragossa finden. Von generell vereinfachten Versionen der Filigranborten kann nicht gesprochen werden.

---

<sup>289</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1988, 64; Mostalac Carrillo 1997, 594.

<sup>290</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1988, 65-66.

<sup>291</sup> Abad Casal 1982a, 70.

<sup>292</sup> Laken 2001, 298.

Bei einigen Bordüren lassen sich Unterschiede im Beliebtheitsgrad feststellen. Die ebenfalls aus Bilbilis stammenden Fragmente des Typs 152 sind aus verschlungenen und kleinteilig wiedergegebenen Einzelteilen zusammengesetzt und bilden ein kompliziertes, barock anmutendes Muster. Eine Variante, die in den Provinzen deutlich beliebter ist als in Italien. Funde dieser Art lassen vermuten, dass die Motivverteilung mindestens zu diesem Zeitpunkt nicht schnell und nicht einheitlich verlief.

Auf umgekehrtem Wege sind auch aus Kampanien Beispiele bekannt, die sich im Gebiet des heutigen Spanien bisher noch nicht gefunden haben und dementsprechend keinen hohen Beliebtheitsgrad dort gehabt haben können. Es handelt sich um die sogenannten geknickten Bordüren, die eine Neuheit der claudischen Zeit sind.<sup>293</sup>

Die berüchtigten Transformationen von Malerei in der Provinz, ihre Abwandlung und lokale Neuinterpretation, sind bei diesen Motiven weniger gegeben, als man vermuten könnte. Zwar gleichen sich die Filigranborten niemals bis ins Detail, es gibt also keine zwei Bordüren, die als gleich angesehen werden können, doch die Einordnung am von A. Barbet erarbeiteten Modell ist für die meisten in Spanien gefundenen Beispiele problemlos vorzunehmen. Es scheint hier zu einem Gleichgewicht zwischen den im 1. Jh. n. Chr. aufkommenden eigenen Tendenzen in der Wandmalerei, und der nach wie vor gegebenen Offenheit für Anregungen aus dem Italien der mittleren Kaiserzeit, gekommen zu sein.

Datieren lassen sich die meisten Funde, entsprechend ihrer allgemeinen Blütezeit, in die zweite Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. Das ornamentale Repertoire erfährt eine Veränderung; die Filigranborten sind ein charakteristisches Motiv der Zeit. Der eigentliche Wechsel der Stile vollzieht sich gerade in den Provinzen vor allem an diesen ornamentalen Dekorationen.

Eine leicht spätere Datierung lässt sich nur für die Beispiele aus Mérida, Yecla und Altafulla feststellen, wobei hier die beiden erstgenannten Fundorte stilistisch über die gesamten dort gefundenen Fragmente datiert werden, während es für die Villa in Altafulla einen Nachweis für die Renovierung durch einen neuen Hausbesitzer gibt.

Funde wie die Bordüre der Decke in Saragossa und das Fragment des Typs 120 aus Arcobriga sind sich nicht nur motivisch sehr ähnlich. Die relative Nähe der Fundorte zueinander könnte für eine in der Gegend ansässige Werkstatt sprechen; die zeitlich ungefähr gleiche Einordnung unterstützt dies.

Die Laufzeit der Filigranborten lässt sich für die Iberische Halbinsel bis in das 2. Jh. n. Chr. beobachten. Zu den jüngsten Beispielen zählen die Funde aus Arcobriga, mit den Typen 120 und 70, bzw. 20 (Taf. 14.2–14.3) und Mérida, aus dem sogenannten Raum der Malerei der Casa del Mitreo (Taf. 14.5 und 15.1), die jeweils spätestens zu Beginn des 2. Jhs. n. Chr. entstanden. Von den in den auch Katalog aufgenommenen Fundstellen, zeigt die Casa de la Cisterna (Taf. 13.1) die jüngsten Beispiele für Filigranborten der Wand, die in flavischer Zeit entstanden. Später zu datieren ist nur die Abbildung der Decke der Villa von Els Munts (Taf. 18.1), aus antoninischer Epoche. Für die Filigranborten lässt sich damit ein ähnlicher Verwendungszeitraum eingrenzen wie er auch für die eingangs erwähnten nördlichen Provinzen von Gografe festgestellt werden konnte.

---

<sup>293</sup> Thomas 1993a, 154; Laken 2001, 296 und Taf. 59, 4.

Was die angesprochenen Rahmungen von Feldern, breite Bänder, sowie schmale Linien und Leisten betrifft, sind sie nicht notwendigerweise nur aufgrund einer schnelleren Ausführung entstanden. Die Bemalung mit einer zwei- oder dreifachen Linienggebung ist teilweise ebenfalls sehr aufwändig. Die zusätzliche Bereicherung durch Variationen und Abwandlungen, wie den farblich gefüllten Ecken, zweifarbigen Linien und punktierten Ecken unterstreicht nur die Wichtigkeit der ornamentalen Gestaltung und den Wert, der den Verzierungen beigemessen wurde. Diese Phänomene sind zeittypisch für den 3. und 4. Stil, doch die teilweise auch wesentlich später noch beibehaltene Tradition dieser Art von Verzierung zeigt, dass die Ornamente jenseits einer Modeerscheinung beliebt waren. Dies hängt m. E. auch damit zusammen, dass letztendlich ab dem 4. pompejanischen Stil die Feldermalerei endgültig etabliert war und auch in der Folgezeit beibehalten wurde. Dieser Trend zu ökonomischen Dekorationen beschränkte sich allerdings nicht nur auf Nebenräume oder die Zimmer in eher einfachen Häusern, sondern findet sich im Gegenteil auch in den Repräsentationsräumen herrschaftlicher Villen. Rahmungen allgemein sollen Licht- und Schatteneffekte bringen. Luxus und Reichtum werden über die Verzierungen zum Ausdruck gebracht. Die fortdauernde Verwendung der Ornamente ist aber auch für die Datierung ein Glücksfall, denn die Entwicklung lässt sich nachvollziehen.

Filigranborten bleiben, bis auf Ausnahmen, eine Spezialität des 4. Stils, während die Rahmungen und ihre Variationen auch in späterer Zeit noch gerne von den Auftraggebern gewählt werden. Sie entwickeln sich gerade zwischen dem 2. bis 4. Stil so stark, dass sie zur stilistischen Einordnung herangezogen werden können.

### 2.3.5. Friese

Neben den genannten Filigranborten und Rahmungen gibt es weitere Ornamente und wichtige Zierformen in Anlehnung an Gesimse und Friese. Es finden sich gemalte Friese, die sich von ursprünglich plastischen Gesimsen abgeleitet haben. Der Begriff Fries meint in der Baukunst allgemein mit Malerei oder Relief verzierte, ornamental oder figürlich dekorierte, meist waagerechte Streifen.<sup>294</sup> Obwohl sie auch in der Malerei ganze Wandflächen bedecken können, sollen hier nur die genannt werden, die zur Teilung oder Abgrenzung von Flächen verwendet wurden, da für das Gebiet des heutigen Spanien kaum Beispiele überliefert sind.<sup>295</sup>

Für Pompeji liegt zu diesem Bereich eine umfassende Arbeit von Ulrike Riemenschneider vor,<sup>296</sup> auf die an späterer Stelle noch eingegangen werden soll.

Erste Friesdekorationen oder Ornamentbänder finden sich ab dem 2. pompejanischen Stil und weisen eine nachvollziehbare Entwicklung auf. Im Wesentlichen ist in dieser Periode eine Ausbildung von stilisierten und abstrakten zu stärker naturalistischen Ornamenten zu beobachten. Zusätzlich hängen diese Motive oft noch eng mit der Architektur zusammen,

---

<sup>294</sup> DNP IV (1998) 674-675 s. v. Fries (C. Höcker).

<sup>295</sup> Eines der wenigen und vergleichsweise großflächig erhaltenen Beispiele stammt aus der Tumba de Servilia in Carmona, vgl. u. a. Abad Casal 1982a, 183; mit neuen Interpretationen Guiral Pelegrín 2002, 93-95.

<sup>296</sup> Riemenschneider 1986a.

allerdings bilden sie sie i. d. R. nur malerisch nach, werden aber nicht mehr plastisch ausgearbeitet.<sup>297</sup>

Die zeitliche Einteilung des 2. Stils nach Beyen sieht Phase I für Rom zwischen 80–50 v. Chr. (für Pompeji eine leicht verlängerte Laufzeit bis ca. 45 v. Chr.) und Phase II von 50–25 v. Chr. (für Pompeji wiederum später ca. 45/40–15/10 v. Chr.).<sup>298</sup>

Die hier zu behandelnden, horizontal verlaufenden Gesimse aus den Zwischenzonen von Sockel- zu Mittel- und Mittel- zu Oberzone verloren zu Beginn des 3. pompejanischen Stils ihren architektonischen Charakter<sup>299</sup> und ihre plastische Ausbildung. Ersetzt wurden sie von gemalten Friesen mit stilisierten Blüten, verschlungenen Linien, Blättern und Varianten solcher Motive. In einigen Fällen können diese Motive auch in ornamentalen Bändern der Decke erscheinen. Die Motive selbst erinnern häufig an Darstellungen von Filigranborten; die Nähe zwischen den beiden Bereichen macht eine Trennung oft schwierig. Eine Unterscheidung kann aber über das Motiv und seine Ausführung erfolgen. Innerhalb eines Frieses werden häufig pflanzliche Darstellungen gewählt, beispielsweise Lotusblüten und Palmetten im Wechsel, die sich in ihrer Ausführung von den teilweise geometrisch, teilweise naturnah gestalteten Filigranborten mit vegetabilem Dekor absetzen. Die Darstellungen der Frieze sind dagegen in unterschiedlichem Grade stilisiert. Auch figürliche Darstellungen sind möglich, die innerhalb von Filigranborten nicht abgebildet werden. Zusätzlich ist bei den Filigranborten ein stärker rahmender Charakter gegeben. Dennoch gibt es Beispiele, deren Zuweisung schwierig ist, und die sich teilweise nicht eindeutig zuweisen lassen (so z. B. in Calahorra (Logroño/La Rioja), bei den Funden aus Komplex D10-IIa).

In Bezug auf die Menge der erhaltenen Komplexe, fanden sich die meisten in Bilbilis (Saragossa/Aragonien). Es handelt sich um insgesamt 10 verschiedene mit nicht figürlichen Motiven geschmückten Frieze. Weitere Beispiele stammen aus Celsa (Saragossa/Aragonien) und Cartagena (Murcia) mit je vier Komplexen. Aus Calahorra, Vic, Centelles, Ampurias, Arcobriga, Valencia, Itálica, Pinos Puente, Córdoba, Baelo Claudia und Mérida sind ebenfalls Funde bekannt. Dabei sollen an dieser Stelle allerdings nur die ornamentalen Frieze angesprochen werden.

Eine Entwicklung der nicht figürlichen Motive findet sich ab Phase Ic<sup>300</sup>, verschiedene Varianten und eine insgesamt weite Verbreitung der Dekorationsweise ab Phase IIa des 3. pompejanischen Stils<sup>301</sup>. Diese setzt sich bis und auch innerhalb des 4. Stils fort.

Gemalte Frieze des 2. pompejanischen Stils sind selten. Das älteste Stück stammt aus Bilbilis, aus einer Abfallgrube in der Umgebung des Tempels. Es zeigt einen schwarzgrundigen Fries mit fortlaufender Blütendekoration, die durch einzelne Punkte erreicht wird (Taf. 24.1). Man nimmt an, dass die Malerei zu Beginn des letzten Viertels des 1. Jhs. v. Chr. entstand, was aufgrund der städtebaulichen Umgestaltung in besagtem Gebiet als gesichert gelten kann.<sup>302</sup>

Stilistische Überlegungen stützen die zeitliche Einordnung; der regelmäßige Wechsel zwischen

---

<sup>297</sup> Beyen 1960, 423. 427; Beyen 1938, 329-334.

<sup>298</sup> Beyen 1960, 423-433.

<sup>299</sup> Riemenschneider 1986a, 59.

<sup>300</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1992b, 103.

<sup>301</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, 165.

<sup>302</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 51-52.

den Blüten und den sie trennenden Punkten ist ein Motiv, das sich am Ende von Phase IIa des 2. pompejanischen Stils findet. Damit wäre, gestützt durch die Untersuchungen zu den städtebaulichen Maßnahmen, ein Hinweis auf die ungefähr zeitgleiche Verwendung dieses Motivs in Italien und der hispanischen Provinz gegeben.

Ein etwas jüngeres Fragment, welches auch noch dem 2. Stil auf der Iberischen Halbinsel zugerechnet wird, fand sich in einer Verfüllung in der Nähe des Theaters und zeigt eine Gesimsimitation aus Strichen und Bändern (Taf. 24.2). Der Fund ist sehr klein, er misst nur ca. 5 x 5 cm. Der architektonische Charakter ist hier noch gegeben. Es wird in die letzten Jahre v. Chr. datiert.<sup>303</sup>

Ein ähnliches Muster wie die Blütendekoration in Bilbilis ist nur noch auf einem Fragment aus Celsa (Taf. 24.3), hier aus Casa B, Estancia 13, Wand A (Oberzone) erkennbar, das ebenfalls aufgrund der baugeschichtlichen Umstände recht genau datierbar ist, nämlich zwischen 40–20 v. Chr.<sup>304</sup>. Das Motiv bildet Lotusblüten im Wechsel mit Rosetten und einer klammerartigen Rahmung dazwischen ab. Es weist einen vergleichsweise starken abstrakten Charakter auf, wie er sich gerade in der frühen Zeit von Phase IIa des 2. pompejanischen Stils zeigt. Eine sehr ähnliche Abbildung findet sich beispielsweise in Pompeji in der Casa del Menandro.<sup>305</sup> Die vergleichsweise neuen Funde aus Rom, vom Haus des Augustus auf dem Palatin, bzw. dessen Identifizierung, lassen die Überlegung zu, dass die Malereien in Celsa eher in den Jahren zwischen 30–20 v. Chr. entstanden sein könnten.<sup>306</sup>

In der Folgezeit entstehen in überwiegender Mehrheit Malereien mit pflanzlichen Motiven. Eine von zwei Ausnahmen bilden Fragmente aus Celsa, die aus der Domus de los Delfines, Estancia 6 (Taf. 25.1) stammen. Sie zeigen eine Abfolge von weißen Dreiecken mit schwarzer Rahmung, die zu einer Oberzone gehörten. Datiert werden sie allgemein in den 3. Stil.<sup>307</sup>

Aus Bilbilis, wohl aus der Casa de la Cisterna (Taf. 25.3), stammt ein kleines Fragment von ca. 10 x 15 cm Größe mit architektonischem Charakter, das auf schwarzem Grund einen Architrav, einen Fries mit Triglyphen, Metopen und Gesims abbildet. Es wird der ersten Phase des Hauses und damit dem beginnenden 3. Stil zugeordnet<sup>308</sup> und lässt an eine mögliche Darstellung fiktiver Architektur denken. Problematisch ist, dass sich das Stück mit keinem Raum oder Kontext mehr in Verbindung bringen lässt und möglicherweise auch nicht aus der Casa de la Cisterna selbst stammt. Da die Datierung jedoch nicht stilistisch erfolgte und so als gesichert gelten kann, zeigt der Fund, dass in Bilbilis schon zu einem vergleichsweise frühen Zeitpunkt fortschrittliche Dekorationen vorhanden waren. Dafür spricht vor allen Dingen die Größe der gemalten baulichen Struktur, deren Miniaturisierung motivisch eigentlich zu einem späteren Zeitpunkt zu erwarten gewesen wäre.

Weitere Funde aus Bilbilis (Casa de la Cisterna, Taf. 25.2), Celsa (Casa de Hércules, Taf. 25.4) und Pinos Puente (Fundort Cerro de los Infantes, Taf. 26.1) zeigen Friese mit Lotus- und

---

<sup>303</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 50-51.

<sup>304</sup> Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, 56.

<sup>305</sup> Beyen 1960, 423-424. Abb. 195.

<sup>306</sup> Demnach verschieben sich die von Beyen erarbeiteten Phasen in der Weise, dass der Höhepunkt von Phase IIa eher in den 30er Jahren des 1. Jhs. v. Chr. zu sehen ist. Entsprechend ist die Ausmalung in Celsa wahrscheinlich eher jünger als älter; vgl. auch Mielsch 2001, 56.

<sup>307</sup> Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, 83-84.

<sup>308</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 328.

Palmettenmotiv in verschiedenen Varianten, wie sie für die Zeitstufe auch zu erwarten sind. Das Fragment aus Bilbilis kann schon Phase Ia des 3. pompejanischen Stils zugeordnet werden.<sup>309</sup> Das Motiv setzt sich in Varianten fort, wie Fundstücke aus Celsa, der Phase IIa<sup>310</sup> oder vom Cerro de los Infantes zeigen.

An den Beispielen des späten 3. Stils sieht man eine fortgesetzte Verwendung der Motive mit stilisierten Blüten und Blättern; auch hier sind Lotus- und Palmettenmotiv gemeint. In Celsa, in der Domus de los Delfines, Estancia 12, fanden sich Reste der Deckenbemalung. Ein schwarzgrundiges Band mit kreisförmigen Ornamenten und gegenständlichen, stilisierten Blüten, Lotus, rahmte ein großes Mittelbild. Datiert wird die Malerei 25–45 n. Chr. (Taf. 26.2–26.3).<sup>311</sup> In den gleichen Zeitraum gehört auch die äußere Rahmung dieser Decke, die ein längliches Ornament in Kombination mit einem „M“-förmigen Motiv abbildet (Taf. 27.1).

Weitere Friesteile sind aus Bilbilis bekannt und gehörten wahrscheinlich zu einer Porticus im Obergeschoß des Theaters. Es handelt sich um Lotusblüten und ein Ornament in „M“-Form (Taf. 27.2), das eine starke Orientierung an italischen Vorbildern<sup>312</sup> zeigt. Die Kombination der beiden Ornamente macht eine recht genaue Datierung möglich, da sie in dieser Variante nur in Phase IIb des 3. Stils zu finden sind und demnach um 35 bis 45 n. Chr. datiert werden können.<sup>313</sup> Varianten des Motivs finden sich auch in vespasianischer Zeit, worauf im Folgenden anhand einiger Beispiele eingegangen werden soll.

Aus Ampurias, von der Insula von Casa 2 (unbekanntes Zimmer), stammt ein Fries, der ein Lambda im Wechsel mit einem stark stilisierten Lotus zeigt, der auf einer Art Stiel aufgesetzt ist (Taf. 27.3). Die Einzelfragmente sind heute keinem der beiden Häuser mehr zuzuweisen. Sie wurden wahrscheinlich zusammen mit anderen Stücken in den 50er Jahren gefunden und werden in der Publikation nicht näher beschrieben.<sup>314</sup> Das abgebildete Ornament fügt sich jedoch in das Repertoire des 3. Stils ein und kann, auch im Hinblick auf andere Stücke aus Ampurias, vorläufig in diesen Zeitraum eingeordnet werden.

Weitere Malereien fanden sich in Vic (Barcelona/Katalonien) und in Celsa. Die Fragmente aus Vic zeigen ein Muster aus vermutlich Blüten und dem „M“-Motiv, beide in extremer Schematisierung (Taf. 27.4). Aus der Villa romana de Can Terrés (La Garriga, Barcelona) ist ein weiterer Fries erhalten, auf dem ein Ornament in „M“-Form im Wechsel mit *máscaras lunares*, Mondgesichtern, gemalt sind und der in den späten 3. Stil datiert wird (Taf. 27.5).<sup>315</sup> Diese Schmuckform, die im weitesten Sinne an die „M“-Form erinnert, findet sich auch in pompejanischen Häusern;<sup>316</sup> hier z. B. im Wechsel mit anderen Motiven wie Pelten- und tropfenförmigen Ornamenten, hängenden Blüten und einer abwechslungsreichen und

---

<sup>309</sup> Vgl. Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 326.

<sup>310</sup> Vgl. Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, 165.

<sup>311</sup> Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, 113. 117.

<sup>312</sup> Vgl. Casa detta di Trebius Valens, PPM III, 346-353, Abb. 6. 8-10. 12. 14-15; auch bei Ehrhardt 1987, Taf. 57, 237. 110, 482.

<sup>313</sup> Riemenschneider 1986a, 80; Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 72.

<sup>314</sup> Nieto Prieto 1979–1980, 337-338.

<sup>315</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, 165.

<sup>316</sup> Vgl. Casa di M. Lucretius Fronto, Atrium (2), PPM III, 973-974, Abb. 12. 14. 979-981, Abb. 28-30; vgl. auch Ehrhardt 1987, Taf. 112, Abb. 495, aus dem gleichen Haus, allerdings hier aus Raum h; weitere Beispiele sind u. a. noch aus der Casa dei Quadretti teatrali bekannt (I 6, 11), vgl. Ehrhardt 1987, Taf. 112, Abb. 501.

raffinierten Farbgebung. Demgegenüber wirken die Beispiele aus Vic eher sparsam und einfach.

Die Maskendarstellungen des Frieses aus Vic sind nicht auf diesen Bereich beschränkt, sondern finden sich auf der Iberischen Halbinsel z. B. auch an Decken wie in Tossal de Manises in der Domus Puerta Oriental (Alicante) oder in Cartagena im Edificio del Atrio, wo sie allerdings in Medaillons oder Kreise eingeschrieben sind. Ihre Laufzeit reicht vom 2. pompejanischen Stil, bis in die Spätantike, wobei sich bestimmte Varianten aber nicht auf einzelne Zeiträume eingrenzen lassen.<sup>317</sup>

Ein weiterer Fund aus Celsa aus der Casa de la Academia de San Luis bildet ebenfalls stark stilisierte Blüten ab (Taf. 27.6). Beide Malereien, sowohl aus Vic, als auch aus Celsa, datieren in die späte Phase des 3. Stils, um 30/35 bis 45 n. Chr.<sup>318</sup>

Für die zweite Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. finden sich relativ viele Beispiele erhaltener Friese. Aus Bilbilis sind drei Malereien bekannt, zudem aus Cartagena, Arcobriga und Valencia.

In Bilbilis fanden sich Fragmente aus der Oberzone von Estancia M, Conjunto A, mit „M“-Motiv, umgekehrtem Lotus und geometrischen Motiven, evtl. Palmetten (Taf. 28.1); in Conjunto B, ebenfalls in der Oberzone Abbildungen des „M“-Motivs, halbmondförmige Elemente und Zweiblätter (Taf. 28.2). Beide Malereien werden zu Beginn der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. datiert, wobei der Fries aus Conjunto A aufgrund weiterer Einzelornamente etwas genauer, nämlich zwischen 50 und 60 n. Chr. zu datieren ist.<sup>319</sup> Dies entspricht auch der zeitlichen Einordnung verschiedener Darstellungen aus Pompeji, wie z. B. einiger Ornamentstreifen aus der Casa I 7, 19, Tablinum c.<sup>320</sup>

Die Ähnlichkeit der Malereien aus den Thermen, nicht nur hinsichtlich der Friese, sondern auch in der Gesamtkomposition der Wände und der Gestaltung der Interpaneele, ließ die Ausgräber an eine gemeinsame Werkstatt denken. In der Casa del Ninfeo, ebenfalls in Bilbilis (Conjunto A, Estancia 1, Habitación 3), fand sich ein sehr ähnliches Beispiel, mit Lotus und „M“-Motiv (Taf. 28.3), ebenso wie in Arcobriga, wo der Fries allerdings Unter- und Mittelzone voneinander trennt (Taf. 28.4). Bezüglich der Datierung findet sich dieses Ornament, wie schon erwähnt, bereits in früherer Zeit, wie in Bilbilis auf der Porticus im Obergeschoß des Theaters. Dort ist es in leicht gestreckter Form angegeben, während die Beispiele aus vespasianischer Zeit im Vergleich dazu einen stärker gedrungenen Eindruck machen.

Aus Cartagena stammen Fragmente, die sich zu einem Fries rekonstruieren ließen, der vermutlich eine Mittel- von einer Oberzone trennte. Die Stücke stammen aus der Domus de la c/Duque 33, Corte C und zeigen Lotusblüten, die in einen roten Halbkreis eingeschrieben sind, im Wechsel mit einem „M“-Motiv in das möglicherweise Palmetten eingeschrieben waren (Kat. Nr. 29. Taf. 73). Obwohl das Motiv ab Phase IIb des 3. Stils vorkommt, kann es im Kontext der hier gemachten Funde erst ab der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. datiert werden.<sup>321</sup> Ein letztes Beispiel ist aus Valencia, aus der Calle del Mar, bekannt. Hier wurden Fragmentfunde, u. a. mit

---

<sup>317</sup> Fernández Díaz 2002a, 227; Fernández Díaz 2004a, 346.

<sup>318</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, 165.

<sup>319</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, 171, hier mit einer leicht späteren Datierung in vespasianische Zeit; Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 111. 125.

<sup>320</sup> Vgl. Casa annessa alla Casa dell'Efebo o di P. Cornelius Tages, PPM I, 762-763, Abb. 22. 24. 766, Abb. 27 auch bei Ehrhardt 1987, Taf. 114, Abb. 522-524.

<sup>321</sup> Fernández Díaz 2008a, 315. 317.

einer Friesdarstellung gemacht, die ein halbrundes Ornament im Wechsel mit eventuell einem stilisierten Blütenmotiv zeigt, das sich an die Motive aus Bilbilis und Cartagena anschließt. Zeitlich werden die Stücke Ende des 1. bis Anfang des 2. Jhs. n. Chr. eingeordnet.<sup>322</sup>

Die sogenannten *motivos en M* sind ein häufig als Teil von Bändern oder Friesen verwendetes Motiv und finden sich erst ab dem 3. Stil, überwiegend in Phase II, sind allerdings über den 4. Stil hinaus auch noch in späteren Epochen beliebt. Die Anordnung ist dabei variabel; möglich ist eine einzelne Darstellung, eine Serie, gegenständlich oder unterbrochen von anderen Motiven.<sup>323</sup>

Insgesamt finden sich ab dem 2. Jh. n. Chr. nur noch vereinzelt ornamentale Friese. In trajanische Zeit werden Fragmente aus Calahorra (Logroño/La Rioja) des Fundortes *La Clínica* (D10-I) datiert.<sup>324</sup> Dargestellt ist Lotus im Wechsel mit einem halbmondförmigen und darin befindlichen „M“-Motiv. Die Stücke stammen aus einer Oberzone (Taf. 29.1).

Aus der Casa de la Exedra in Itálica, stammt ein Fries mit herzförmigen und blütenartigen Ornamenten im Wechsel, der aber nur ungefähr in die zweite Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. eingeordnet werden kann (Taf. 29.2).<sup>325</sup>

Vereinzelt sind weitere Darstellungen von Friesen bekannt, deren Motive aber nur selten abgebildet werden. So beispielsweise in Mérida in der Casa Solar del Museo. Hier ist ein Mäander mit eingeschriebenen Blüten in der Sockelzone dargestellt oder in Cartagena, in der Palästra der öffentlichen Thermen, wo in der Oberzone ein Fries mit Swastika und Würfeldekoration gezeigt wird. Beide können hier aber nur bedingt berücksichtigt werden, da sie aufgrund ihrer Größe sowie Position an der Wand keine die Flächen teilenden oder abgrenzenden Friese darstellen.

### 2.3.6. Blattvolutenfriese

Für Datierungen wichtige Entwicklungslinien lassen sich an einem weiteren Ornament feststellen, das zu den friesartigen fortlaufenden Dekorationen zählt. Das in der spanischen Literatur als *róleo* und u. a. auch als Ranken(-ornament), Blattvoluten oder Blattvolutenfriese, Rotellen oder als Laubwerkbänder bezeichnete Motiv,<sup>326</sup> kann neben mehr oder weniger breiten Streifen auch übereinandergesetzt werden und größere Wandteile bedecken. Da für Hispanien bisher nur Beispiele, die der Rahmung oder Abtrennung von Bereichen dienen, bekannt sind, sollen sie hier mit aufgenommen werden. Es handelt sich grundsätzlich stets um eine spiralförmig angeordnete, fortlaufende Dekoration, die mit Blättchen und Blüten, sowie zusätzlich auch mit Figuren ausgestattet sein kann.

Ursprünglich stammt das Motiv aus dem orientalischen Raum und fand über Griechenland auch Eingang in die römische Malerei.<sup>327</sup> In der Entwicklung wurde ein eigentlich geometrisches

---

<sup>322</sup> Monraval Sapiña 1992, 48.

<sup>323</sup> Riemenschneider 1986a, 65; Mostalac Carrillo 1999, 180-181; Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, 115.

<sup>324</sup> García Ramírez u. a. 1986, 178.

<sup>325</sup> Abad Casal 1982a, 444.

<sup>326</sup> Zum Begriff *róleo* vgl. Fernández Díaz 1999b, 129. 165; auch bei Perrin 1985, 205-230. Zum Begriff Ranke vgl. Beyen 1960, 430. Zum Begriff der Blattvolutenfriese vgl. Baldassarre u. a. 2002, 271.

<sup>327</sup> Mostalac Carrillo 1997, 594. 597.

Motiv nach und nach mit pflanzlichen Elementen versehen sowie mit einer stetig zunehmenden Stilisierung und Distanz zur naturhaften Darstellung derselben. Erstmals finden sich Beispiele im 2. pompejanischen Stil, in Phase II, die sich aus Vorläufern in Phase I ableiten.<sup>328</sup> Eine Unterscheidung in zwei verschiedene Ausführungen ist möglich; dargestellt werden sowohl Dreiviertelkreise, als auch sich berührende Kreise.

Die Menge der für Spanien bekannten Beispiele ist überschaubar; es gibt Fragmente aus Itálica (Casa de la Exedra), Tiermes (Casa del Acueducto, Taf. 23.2), Córdoba (Fund in der Innenstadt, jedoch keinem Kontext mehr zuzuweisen), Altafulla (Villa Els Munts, Taf. 23.3), Quesada (evtl. aus der Villa de Bruñel), Portmán (Villa de la Huerta del Paturro, Habitación 2), Mérida (Casa del Mitreo, Triclinium), sowie einen relativ neuen Fund aus Coca (c/Judería vieja 19, Taf. 23.4), hier aus den Jahren 1999 bzw. 2007.

Der älteste bisher bekannte Fund stammt aus Tiermes. Die Darstellung selbst spricht eigentlich für eine frühe Zeitstellung; so wie sie von José Luis Argente Oliver auch vorgeschlagen wird. Er datiert die Malerei in den späten 3., bzw. zu Beginn des 4. Stils.<sup>329</sup> Das reiche miniaturhafte Beiwerk, wie die Vögelchen, die kleinen korkenzieherförmigen Ranken und die vielen nahe dem Hauptzweig fast parallel verlaufenden Nebenzweige sind Charakteristika einer frühen Zeitstellung.

Allerdings stammen aus dem gleichen Raum der Casa del Acueducto (Habitación XXXII, Wand II) weitere datierbare Motive; das Fragment eines zweiendigen Torsokandelabers und eine schon erwähnte Eckfüllung. Da sich Blattvolutenfrieze in Pompeji im 3. Stil kaum finden, sondern erst im 4. Stil wieder beliebter werden<sup>330</sup> und auch die anderen in Tiermes gefundenen Motive später anzusetzen sind, ist hinsichtlich dieses Motivs eine spätere Datierung zu bevorzugen. Dies wäre auch mit der allgemein späten Verbreitung auf der Iberischen Halbinsel in Einklang zu bringen. Alle weiteren genannten Fundstellen (mit Ausnahme von Coca, denn die Fragmente dort wurden noch in keiner weitergehenden Studie untersucht und datiert), bzw. ihre Motive werden zeitlich erst ab dem 2. Jh. n. Chr. eingeordnet.

Eine Ausnahme findet sich in Mérida, in der Casa Basílica (auch Casa Teatro). In Estancia F der Apside wurden die Paneele der Mittelzone mit einer Binnenrahmung versehen (Taf. 23.1). Sie zeigt ein Muster aus Rollen und Voluten, das für die Filigranborten nicht als einzelner Typ, sondern nur als begleitendes Muster bekannt ist. Datiert wird der Fundkomplex in die zweite Hälfte des 4. Jhs. n. Chr.<sup>331</sup> Dieses Beispiel mit einbeziehend, reicht die Laufzeit der Blattvolutenfrieze in Spanien bis ins 4. Jh. n. Chr.<sup>332</sup>

Einen allgemeinen Höhepunkt in der Beliebtheit hatten die Blattvolutenfrieze in den westlichen Provinzen in der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr., um zum Ende des 2. Jhs. n. Chr. zu verschwinden.<sup>333</sup> Hier seien stellvertretend nur zwei Beispiele genannt. Aus Alésia, Frankreich (*hypocauste* 1) sind Fragmente mit einer stilistischen Datierung in die zweite Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. bekannt.<sup>334</sup> Sie zeigen das Rankenornament in einer ausschließlich pflanzlichen Form.

---

<sup>328</sup> Beyen 1960, 430.

<sup>329</sup> Argente Oliver 1994, 208.

<sup>330</sup> Argente Oliver 1991, 228.

<sup>331</sup> Mostalac Carrillo 1997, 598.

<sup>332</sup> Mostalac Carrillo 1997, 597.

<sup>333</sup> Fernández Díaz 2002b, 115-118; Argente Oliver 1991, 228.

<sup>334</sup> Barbet 2008, 133-134. Abb. 187.

Etwas später, in das 2. Jh. n. Chr., wird ein Fund aus Verulamium (England) eingeordnet. Die Malerei stammt aus dem sogenannten Building 2 (nordwestlicher Bereich) der Insula XXI.<sup>335</sup> Das pflanzliche Motiv ist bereichert durch Pantherköpfe und Vögel, sowie die Darstellung von füllhornartigen Kelchen.

## Auswertung

Die Untersuchung von Gesimsen, Ornamentstreifen und Friesen im kampanischen Raum, die durch eine Arbeit von Riemenschneider vorliegt, hat ein recht genaues zeitliches Bild der dort verwendeten Dekorationen ergeben.<sup>336</sup> Für den 2. Stil lässt sich die überwiegende Verwendung von schweren und wuchtigen Stuckgesimsen sowie ein erstes Erscheinen gemalter Gesimse feststellen, die noch mit viel architektonischem Zierrat versehen sind. Erste Tendenzen von architektonisch-plastischer zu malerisch-dekorativer Ausgestaltung ließen sich erkennen.

Die Phasen des 3. Stils können ebenfalls, wenn auch nicht immer auf den ersten Blick, voneinander getrennt werden. In Phase Ia geschieht der Aufbau noch in Anlehnung an den späten 2. Stil, allerdings mit stärker linearen Formen. Im Folgenden werden großflächige Ornamente und geometrische Friese gemalt, um in Phase Ic von Mustern aus geometrischen und pflanzlichen Ornamenten abgelöst zu werden. Eine genaue zeitliche Differenzierung ist allerdings oftmals nur durch eine zusätzliche Orientierung an der Architektur der Oberzone möglich. Ab Phase IIa verschwinden die geometrischen Ornamente und werden von Blüten- und Rankenmotiven abgelöst, die beispielsweise auch den verschiedenen „M“-Motiven der Zeit entsprechen. Zusätzlich tauchen in Italien ägyptisierende Muster auf, die sich für die Iberische Halbinsel allerdings noch nicht nachweisen ließen. Für Phase IIb ist eine Unterteilung in verschiedene Gruppen möglich; architektonische und plastische Gesimse kommen zusammen mit pflanzlichen Motiven und Ornamentstreifen als Gesimsersatz vor. Die Gruppen selbst lassen sich nur hinsichtlich der sie umgebenden Malerei unterscheiden, beispielsweise aufgrund architektonischer Elemente in der Oberzone.<sup>337</sup>

Auf der Iberischen Halbinsel finden sich nur noch wenige gemalte Gesimse, die dem 2. Stil zuzuweisen sind. Dabei kommen sowohl der architektonische Zierrat, als auch erste Malereien mit Blütenfriesen vor.

Der Fund aus Bilbilis, aus der Umgebung des Tempels (Taf. 24.1) und die Malerei aus Celsa, Casa B, Estancia 13, Wand A (Taf. 24.3) stehen sich motivisch sehr nahe und zeigen mit ihrem Blütenfries ein Muster des eigentlich beginnenden 3. pompejanischen Stils. Die Datierung ist damit stark an der italischen Vorgabe orientiert und berücksichtigt in diesem Fall kein mögliches zeitverzögertes Eintreffen von Mustern und Motiven. Die beiden noch Architektur wiedergebenden Fragmente aus Bilbilis können in diesem Fall nur bedingt Aufschluss geben (Taf. 24.2. 25.2).

---

<sup>335</sup> Frere 1957, 12-14. Taf. 4, a. 5; Ling – Davey 1982, 171-173. Taf. 82.

<sup>336</sup> Riemenschneider 1986a.

<sup>337</sup> Riemenschneider 1986a, 36-59.

Die insgesamt drei Motive aus Bilbilis und Celsa (Taf. 24.2. 25.1. 25.2) zeigen abstrakte, in Anlehnung an architektonische und geometrische Formen gemalte Friese und finden in dieser Form in Pompeji keine Entsprechungen. Sie sind nicht nur sehr einfach gestaltet, sondern auch in nur sehr kleinen Fragmenten erhalten, was eine genauere Analyse bzw. einen Vergleich erschwert. Besonders das Fragment aus der Casa de la Cisterna, muss nicht notwendigerweise als Friesdarstellung gelten, sondern kann auch eine Darstellung aus dem Bereich der fiktiven Architektur sein, wofür auch die Größe des Gemalten spricht. Seine Bedeutung liegt aber vor allem im Motiv: dieses zeigt, dass neben den in diesem Zeitraum in Bilbilis eher genügsam ausgemalten Wänden, auch ein üppigeres ornamentales und architektonisches Repertoire bekannt war.

Die gemalten Gesimse des späten 2. pompejanischen Stils, sowie die Beispiele aus Phase Ia des 3. Stils zeigen jedoch allgemein noch architektonische Merkmale. In Phase Ia finden sich stärker lineare Formen, sowie vielfach profilierte Gesimse.<sup>338</sup> Diese Merkmale können den Fragmenten aus Bilbilis nur eingeschränkt zugeschrieben werden, da Vergleichsmaterial und ein größerer malerischer Zusammenhang fehlen. Hier hätte nur eine größere erhaltene Fläche eine genaue Zuordnung möglich machen können. Die für Pompeji konstatierte Entwicklung, die vereinfacht gesprochen von geometrischen zu pflanzlichen Ornamenten wechselt, lässt sich so differenziert für Spanien derzeit noch nicht aufstellen. Die allgemeine Tendenz, nämlich das Wegfallen architektonischer Bestandteile, ist aber nachzuvollziehen. Beobachten lässt sich, dass ab dem 3. Stil überwiegend vegetabile Muster erscheinen, die mal mehr und mal weniger stark stilisiert sind. Eine Orientierung an italischen Vorbildern ist nur in Ausnahmen wie in Bilbilis im Theater (Taf. 27.2), gegeben.

Eine genauere zeitliche Differenzierung innerhalb des 3. pompejanischen Stils, geschieht gerade ab Phase Ic über eine Orientierung an der die Gesimse und Ornamentbänder umgebenden Architektur. Die für die Iberische Halbinsel vorliegenden Stücke, sind allerdings vielfach aus dem Kontext gerissen, bzw. oft in ihrem Gesamtzusammenhang nicht mehr zu rekonstruieren.

Ab Phase IIa lässt sich in Pompeji ein Blüten- und Rankenreichtum innerhalb der Ornamentbänder feststellen, der auch mit dem Auftauchen des „M“-Motivs einher geht, das mit Unterbrechung dann in vespasianischer Zeit erneut aufkommt. Darstellungen solcher Friese, gerade auch in Verbindung mit dem „M“-Motiv, wie es die Beispiele in Bilbilis, Arcobriga und Calahorra zeigen, erfreuen sich großer Beliebtheit in Spanien. Die erhaltenen Stücke finden sich erst ab der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr., dann jedoch in vergleichsweise großer Zahl und Variation.

Die auf der Iberischen Halbinsel gefundenen Friesdekorationen des 3. und 4. Stils bleiben in Erfindungsreichtum, Gestaltung und Üppigkeit hinter den pompejanischen Beispielen zurück. Die Qualität der Schmuckmotive ist einwandfrei, kann aber mit den Malereien von dort nicht mithalten. Die Einfachheit und Schematisierung der Darstellungen auf der Iberischen Halbinsel, lässt sich in dieser Stilstufe in Pompeji nicht finden, im Gegenteil; dem Zeitgeschmack entsprechend ist alles reich, üppig, sehr detailverliebt, raffiniert und miniaturisiert. Die Gestaltung der hispanischen Friesdekorationen weicht ebenfalls von

---

<sup>338</sup> Riemenschneider 1986a, 39. 44. 47.

italischen Gewohnheiten ab; die meisten gefundenen Ornamentbänder zeigen (mit Ausnahme von Pinos Puente, Taf. 26.1) einzelne, nicht miteinander verbundenen Elemente zwischen denen es keine verbindenden und vermittelnden Teile gibt. Die Qualität der Arbeiten kann m. E. nicht allgemein auf ein Unvermögen der ansässigen Werkstätten und Maler, wie man auch glauben könnte, zurückzuführen sein, da auch immer wieder qualitativ hochwertige Malerei zu finden ist.

Auch wenn man berücksichtigt, dass die erhaltene Menge vergleichsweise gering ist und dass viele Wände oft nur ausschnittsweise erhalten sind, sollten dennoch zumindest einige Wände dabei sein, die die genannten Merkmale des 3. Stils stärker wiederspiegeln. Dass sie es nicht tun, zeigt m. E., dass spätestens im 3. Stil schon eigene Geschmäcker verwirklicht wurden, die sich zwar in der Tendenz nach den italischen Vorbildern richten, im Detail aber eigene Lösungen in der Ausführung finden.

Eine differenzierte und exakte zeitliche Einteilung der auf der Iberischen Halbinsel gefundenen Friese ist an dieser Stelle aufgrund der noch geringen Fundmenge nicht möglich; in ihrer Tendenz richtet sich die Ausgestaltung jedoch erwartungsgemäß nach den italischen Vorbildern und weicht in diesem Teilbereich nicht von den Moden der großen Zentren ab. Die Übergänge zwischen den einzelnen Phasen sind fließend, auch die zwischen dem 3. und 4. Stil, sodass genaue Zeitpunkte noch nicht ausgemacht werden können.

Die Blattvolutenfriese schließlich finden sich auch auf der Iberischen Halbinsel in beiden Darstellungsweisen, Dreiviertel-, und sich berührende Kreise. Die Mehrheit der gefundenen Stücke wird allgemein in das 2. Jh. n. Chr. datiert, also etwas später, als die Blütezeit des Motivs in den westlichen Provinzen und auffällig spät im Vergleich zu den ersten Beispielen aus Pompeji, wo sie, wie genannt, schon seit Phase II des 2. pompejanischen Stils bekannt sind. Ähnlich wie bei dem Motiv der Kandelaber liegt auch hier eine zeitliche Verzögerung vor, die aber m. E. ebenfalls auf keine verspätete Übertragung des Motivs von Italien nach Spanien zurückzuführen ist. Dafür ist der zeitliche Abstand zum eigentlichen Aufkommen des Motivs in Italien einfach zu groß. Vielmehr liegt auch hier anscheinend ein Geschmackswandel vor, der zu einem wesentlich späteren Zeitpunkt ein Motiv wieder in Mode bringt. Ein Rückgriff auf frühere Darstellungen, wie er für die Zeit nicht ungewöhnlich ist, sondern im Gegenteil zu erwarten steht. Die von Mostalac Carrillo formulierte Entwicklung der zunehmenden Stilisierung des Motivs, lässt sich an den Beispielen der Iberischen Halbinsel in der Tendenz nachvollziehen. Für eingehendere Überlegungen bezüglich einer eigenständigen Entwicklung der Blattvolutenfriese ist die Materialbasis aber noch zu gering.

### 2.3.7. Allgemeine Ornamentierungen

Bei der Durchsicht des vorhandenen Materials fällt auf, dass es einige Malereien gibt, die sich nicht in die bereits aufgeführten Kategorien einfügen lassen. Es handelt sich in allen Fällen um ornamentierte Streifen, die wahrscheinlich immer in der Mittelzone angebracht waren und dort Zwischenpaneele abtrennten, bzw. begleiteten. Die Beispiele stammen aus Celsa, Ampurias und Cartagena.

In Celsa (Casa de Hércules, Habitación 34) handelt es sich um ein Stück, bei dem eine schmale Leiste, von Punkten begleitet, ein Muster mit einer Abfolge von annähernd „V“-förmigen und kelchartigen Ornamenten trägt (Taf. 29.3). Das Ornament wird dem Bereich der Herz- und „V“-Motive zugeordnet, weitere Angaben zu dem Fragment, seinem Kontext, Anbringungsort o. ä. scheinen jedoch nicht bekannt zu sein.<sup>339</sup> Die Zuordnung zu den Herz- und „V“-Motiven würde eine Datierung ab Phase II des 3. Stils ermöglichen, ist m. E. aber nur angebracht, wenn sie sich durch den Kontext zusätzlich stützen ließe. Das Muster des vorliegenden Stücks scheint schlicht zu weit vom beschriebenen Muster entfernt, selbst wenn man eine starke Stilisierung in Betracht zieht. Ein Vergleichsstück ebenfalls aus Celsa, hier Domus de los Delfines, Estancia 12, zeigt ein überzeugend als „V“-Motiv zu beschreibendes Fragment, ursprünglich zum flachen Teil der Decke gehörend (Taf. 30.1). Es datiert ab Phase II des 3. Stils, ca. 25–45 n. Chr. Im Vergleich zu dem Stück aus der Casa de Hércules, lässt sich das Motiv hier jedoch nachvollziehen. Für eine zeitliche Einordnung des erstgenannten Fragments in Phase II des 3. Stils spricht an dieser Stelle eher das Motiv der begleitenden Punkte. Sie finden sich ab dieser Stilstufe und entwickeln sich in der Folgezeit weiter. Sie werden allgemein übernommen und beispielsweise als Ornament bei dem schon beschriebenen Motiv der *puntos en los ángulos* (punktierten Ecken) verwendet.

Starke Ähnlichkeit mit dem aus Celsa stammenden Beispiel hat eine Malerei aus Ampurias (Casa 2 B, unbekanntes Zimmer), die in der Publikation<sup>340</sup> nicht datiert wurde. Das Ornamentband zeigt geometrische Muster, Punkte, Rhomben und eckige Klammern (Taf. 29.4). Die großen Paneelflächen haben zusätzlich die *filetes triples*, die dreifache Liniengabung, bestehend aus feinen Linien, zur Rahmung. Eine Angabe zur Farbe der Liniengabung fehlt in der Publikation leider, allerdings ist es aufgrund ihrer Breite möglich, über eine Datierung in den frühen 3. Stil nachzudenken.

Eine weitere Malerei dieser Art ist aus Cartagena (Domus/Casa c/Ángel) bekannt. Eine Innenverzierung ist gegeben, hier mit „V“-Motiv und begleitenden Punkten (Taf. 30.2). Die Orientierung des Stücks kann aufgrund der Rückseite als gesichert gelten. Die Datierung in den 3. Stil ist überzeugend.<sup>341</sup>

Allen beschriebenen Beispielen ist die Verwendung von schematischen, geometrischen Mustern innerhalb eines relativen schmalen Bandes gemeinsam. Die Muster und der sie umgebende Kontext verweisen eindeutig auf die malerische Entwicklung des 3. pompejanischen Stils, der bekanntermaßen von ornamentierter Architektur gekennzeichnet ist. Dabei werden Architekturteile, beispielsweise Säulen, immer schmaler und feiner, bis ihre eigentliche, nämlich statische Funktion, verloren ist. Neben solchen Säulen, die durch Basis und Kapitell noch als solche zu erkennen sind, finden sich reine Ornamentstreifen, die die Wand zusätzlich gliedern können, aber keinerlei architektonischen Charakter in ihrer Darstellung mehr aufweisen. Bei den für Spanien bekannten Beispielen fehlen leider die Schlüsselstücke, also solche, die eine eindeutige Zuordnung, eben durch beispielsweise eine erhaltene Basis, möglich machen würden. Lediglich das Stück aus Ampurias (Casa 2 B, unbekanntes Zimmer)

---

<sup>339</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987a, 233-241; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, 163-164.

<sup>340</sup> Nieto Prieto 1979–1980, 336-337.

<sup>341</sup> Fernández Díaz 2008a, 151-153.

zeigt, dass hier sicherlich eine flache Zierleiste gemeint war. Bei den anderen Stücken könnten allerdings auch zu Zierleisten reduzierte Architekturteile gemeint gewesen sein.

Ein weiteres Beispiel aus Ampurias (Casa 2 B, Habitación 26) zeigt, dass mangelnde Sachkenntnis in der Darstellung oder der gängigen Mode kein Grund für eine andersartige Ausführung gewesen sein kann. Die Sockelzone ist in lange und kurze Rechtecke aufgeteilt, von denen die kurzen als Basis für die darüber in der Mittelzone aufgehenden Säulen dienen. Die Hauptzone ist in schmale Paneele eingeteilt, die von einem ornamentalen Band gerahmt werden (Taf. 30.3); die Malerei datiert in den späten 2. Stil, um 30 v. Chr.<sup>342</sup>

Die Menge der erhaltenen Stücke lässt es an dieser Stelle noch nicht zu, zu entscheiden, ob es sich um ein Kriterium der Zeitstellung handelt, die Stücke also auf dem Höhepunkt des 3. Stils entstanden sind, oder ob sich hier schon Züge eines sich wandelnden provinziellen Geschmacks zeigen, die die verflachten Darstellungen den ornamentierten Säulchen vorziehen. Es kann nicht mit Sicherheit von einer lokalen Besonderheit gesprochen werden, da die Orientierung an den italischen Vorbildern noch zu stark gegeben ist; so ist beispielsweise die Verflachung von Malerei, die allgemein als ein Zug des 3. Stils gesehen wird, auch in der westlichen Provinz voll ausgeprägt. Provinzieller Geschmack äußert sich auch hier eher in der Abwesenheit bestimmter Themen, beispielsweise in dem auffälligen Fehlen von ägyptisierenden Motiven oder hochrechteckiger „Bilder“.

An diesem ornamentalen Repertoire vollzieht sich der eigentliche Wandel zwischen den Stilen, nicht nur in Italien, sondern auch in der Provinz.

---

<sup>342</sup> Mostalac Carrillo 1992, 14.

## 2.4. Sockelzonen mit Marmordarstellungen

Die Wandmalereiforschung hat in den letzten Jahrzehnten große Fortschritte gemacht und viele Kriterien erarbeiten können, die Orientierungspunkte im Bereich der stilistischen Datierung bietet. Dazu gehört ein weiteres, wiederum motivisches Merkmal, nämlich die Gestaltung von Sockelzonen, im speziellen solche mit Marmorimitation.

Grundsätzlich umfasst der Begriff Marmor in der Antike alle edleren Gesteine, die bearbeitet und poliert werden konnten. Er wird nicht im mineralogischen Sinne verwendet, bezeichnet also beispielsweise auch Alabaster oder Hartgesteine wie Granite.<sup>343</sup> Von der Wandmalereiforschung wurde die Bedeutung *gemalten Gesteins* lange Zeit unterschätzt. Häufig wurden die Darstellungen nicht als konkretes Bild, sondern eher als eine Art andere Grundierung gesehen.<sup>344</sup>

In der Regel werden Marmordarstellungen als eine Sockelzonendekoration verwendet, die meist durch eine Borte von der Fuß- bzw. Sockelleiste getrennt ist. Die Anbringung in der Mittelzone, gerade als Marmorimitation, nicht als Inkrustation, ist selten, kann aber als zeitspezifisches Merkmal gelten. Beispiele finden sich in Grau Vell (Valencia), wo die Paneele der Mittelzone, wohl einer ehemaligen Taverne, mit einer Marmorimitation gerahmt waren (Taf. 30.4). Die Malerei datiert Ende des 3. bis Anfang des 4. Jhs. n. Chr.<sup>345</sup> Weitere Funde stammen u. a. aus Baelo Claudia (Cádiz) oder Bruñel (Jaén, Andalusien).<sup>346</sup>

Marmor ist ein beliebtes Motiv in der Provinz und findet sich auf der Iberischen Halbinsel zeitlich bis ins 6. Jh. n. Chr. und geographisch an fast jedem Fundort von Wandmalerei überhaupt.<sup>347</sup> Die schiere Menge und die lange Laufzeit machten eine stärkere Differenzierung nötig, die in Teilbereichen auch schon zu weiterer Erkenntnis geführt hat. Für die Datierung sind im speziellen die Imitationen von Granit hilfreich, auch wenn sie (noch) nicht die Möglichkeit einer exakten zeitlichen Einordnung bieten.

Granite werden über Sprengel/Tüpfel imitiert, wobei mit Hilfe eines Pinsels ein einfarbiger Untergrund mit einer oder mehreren Farben besprengt wird.<sup>348</sup> Die Tüpfel verlaufen horizontal, sind unregelmäßig und teilweise tropfenförmig, teilweise fleckenartig. Sie müssen nicht notwendigerweise die gesamte Fläche bedecken und zeigen oft feine Verästelungen.

Grundsätzlich sind sie nicht so beliebt wie andere Marmorsorten, können aber für die Städte der westlichen Provinzen als typisch gelten,<sup>349</sup> während sie in Italien selbst kaum nachzuweisen sind.<sup>350</sup> Für die Forschung spannend sind solche Motive aufgrund einer nachweisbaren Entwicklungslinie. Die Hintergrundgestaltung verändert sich mit der Zeit. Lassen sich für die Zeit vor der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. noch überwiegend die Farben Blau und Grau als wesentlich für die Gestaltung dieses Bereichs ausmachen, ändert sich dies in der zweiten Hälfte des 1. Jhs.

---

<sup>343</sup> Fernández Díaz 2008a, 260; Mielsch 1985, 35.

<sup>344</sup> Pérez García – Fernández Díaz 2005, 197.

<sup>345</sup> Guiral Pelegrín 1992, 144-148.

<sup>346</sup> z. n. Castelo Ruano u. a. 2008, 565.

<sup>347</sup> Abad Casal 1979, 29.

<sup>348</sup> Martín-Bueno – Sáenz Preciado 2001-2002, 137; Hidalgo Prieto 1990, 114. Zu Fragen der Benennung und Definition speziell der Tüpfelung sowie allgemein des *concepto mármol*, vgl. beispielsweise Fernández Díaz 2001, 92 oder Abad Casal 1992, 18.

<sup>349</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 252; Fernández Díaz 1999b, 178.

<sup>350</sup> Argente Oliver 1991, 227.

n. Chr.; ab diesem Zeitpunkt findet sich i. d. R. ein rosafarbener Hintergrund.<sup>351</sup> Dies geht einher mit einem Wechsel der Technik, der sich in einer leichten Vergrößerung der Sprenkel bei den letztgenannten Wänden zeigt. Obwohl diese Art der Dekorationen durchaus als eine provinzielle Besonderheit gelten können, lassen sich inzwischen sogar innerhalb dieses provinziellen Materials noch regionale Tendenzen beobachten. Demnach fanden sich im Osten der Iberischen Halbinsel, besonders in der Provinz Murcia, vor allem Wände mit Tüpfeln auf weißem Grund. Für Alicante ließ sich eine Vorliebe für die Begrenzung von Sprenkeln auf den Bereich der Sockelleiste beobachten.<sup>352</sup>

Marmorimitationen als Dekorationstyp im Allgemeinen sind ein wesentlicher Bestandteil der Wandmalerei. Mit dem Blick auf andere schon genannte Motive lässt sich auch hier eine lokale Präferenz für das Motiv im Gebiet des heutigen Spanien erkennen. Für die Datierungsfrage bieten sie leider nur wenige Anhaltspunkte; bei den dargestellten Sorten lassen sich in aller Regel keine zeitspezifischen Gemeinsamkeiten erkennen. Die Abbildung von Granit bildet hier eine Ausnahme. Doch auch wenn die die Chronologie betreffenden Erkenntnisse nur einen kleinen Schritt auf dem Weg zu einem besseren Verständnis der römischen Wandmalerei bieten, zeigen sie dennoch, in wie vielen Bereichen neue Erkenntnisse möglich sind.

---

<sup>351</sup> Corral Díaz – Fumega Riveiro 1999, 83; Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 251; auch bei Barbet 1987, 7-27.

<sup>352</sup> Fernández Díaz 2001, 93.

### 3. Kapitel – Dekorationen mit absoluter Datierung

#### Katalog

Der vorliegende Katalog ist alphabetisch nach den modernen Namen der Städte geordnet. Im Fall von Calatayud und Velilla de Ebro handelt es sich nicht um die räumlich gesehen am nächsten liegenden Ortschaften, sondern um diejenigen, die sich in der Forschung als allgemeine heutige Ortsbezeichnungen für die Fundstellen durchgesetzt haben. Die einzelnen Katalogeinträge sind, soweit es das Material zulässt, folgendermaßen aufgebaut:

- Lage
- Literatur
- Forschungsgeschichte
- Beschreibung der Architektur
- Nutzungsdauer und Bauphasen
- Vergesellschaftung und Beifunde
- Verortung und Beschreibung
- Datierung; in [] eckigen Klammern angegebene Datierungen werden von der Autorin vorgeschlagen
- Plan, Grundriss

Die Literaturangaben streben Vollständigkeit an und führen alle Titel auf, die sich mit der Wandmalerei der jeweiligen Fundstelle beschäftigen. Sofern es aus der entsprechenden Literatur nicht hervorgeht oder ergänzende Angaben als hilfreich erachtet wurden, wurden auch solche Artikel mit aufgenommen, die sich in erster Linie mit dem Baubefund und seiner Datierung beschäftigen. Dies ist beispielsweise bei der Domus de la Fortuna (c/del Duque) in Cartagena der Fall.

Die Beschreibung der Malerei erfolgt im Katalog in aller Kürze, da eine eingehende Aufnahme den Rahmen gesprengt hätte. Die eigentliche Analyse des Materials, unterstützt durch Fotos, soll im Folgenden, dem 4. Kapitel geschehen.

Die ausgewählten und gezeigten Pläne sind mit roten Markierungen und/oder Pfeilen versehen, die die ursprüngliche Anbringung der Malerei, soweit dies bekannt ist, bezeichnen. Gestrichelte Linien geben immer Deckenmalerei an. Soweit es bekannt ist, zeigen Flächen mit Schraffur den ursprünglichen Raum an, in dem die Dekorationen angebracht waren, wenn nicht rekonstruiert werden kann, zu welcher Wand sie ursprünglich gehörten oder dies nicht explizit in der Dokumentation genannt wird. Eingezeichnet sind nur die im Katalog besprochenen Malereien; weitere Dekorationen die u. U. in den Objekten gefunden wurden, werden nicht berücksichtigt.

Die zum Katalog gehörenden Abbildungen sind, im Gegensatz zu den sonstigen Tafeln, aus Platzgründen ausschließlich im Abbildungsverzeichnis aufgeführt.

Bei der Angabe der Pläne bilden drei Häuser aus Bilbilis Ausnahmen. Es handelt sich um die Casa de la Cisterna (Abb. 6), Casa de las Escaleras (Abb. 7) und Casa situada en SP III (Abb. 8). Hier lässt sich nicht mehr rekonstruieren von welcher Wand die gefundenen Stücke ursprünglich stammten. In welchem Bereich sie gefunden wurden, wird im Text nicht explizit angegeben, ein Grundriss ist jedoch vorhanden. Bei der Domus 2 aus dem gleichen Ort ist die

Fundstelle zwar bekannt, der ursprüngliche Anbringungsort war jedoch sicher ein anderer; rekonstruiert werden kann er nicht.

Weitere Sonderfälle sind durch Valencia und Azaila gegeben. Für beide Fundstellen liegen aktuell keine Pläne oder Grundrisse vor. Für Azaila ist allerdings zumindest ein Gesamtplan (Abb. 3) der sogenannten Akropolis publiziert und hier abgebildet.

### Altafulla (Tarragona, Katalonien)

Die Villa von Els Munts liegt heute 1,5 km südöstlich des modernen Städtchens Altafulla, in einem Wohngebiet, ca. 12 km von Tarragona entfernt. In der Antike befand sie sich am Weg zwischen Tarraco und Barcino, an der Via Augusta.

#### Villa Els Munts

Literatur Berges 1969-1970, 140-150; Tarrats Bou u. a. 1996-1997, 35-56; Tarrats Bou u. a. 2000, 358-379; Otiña Hermoso 2005; Guiral Pelegrín 2010a, 510-520; Guiral Pelegrín 2010b, 127-144<sup>353</sup>.

Ersten archäologischen Hinweisen wurde ab dem 19. Jh. nachgegangen. Zu Beginn des 20. Jhs. folgten erste Artikel und schriftliche Beschreibungen des Fundplatzes. Ab den 40er Jahren gab es Untersuchungen des Geländes durch Jose Sánchez Real und Isidre Valentines Llobell; sie erstellten Fotos und eine Karte. Von diesem Zeitpunkt an fanden in jedem Jahrzehnt Grabungen auf dem Gelände statt, wobei die ersten Malereifunde Anfang der 70er erwähnt werden.

Der Villenbereich selbst umfasst den Wohnsitz, Thermen, Strandthermen, einen Steinbruch und eine Nekropole (Abb. 1). Der Wohnbereich war von einem Garten umgeben, und das Haus zweistöckig. Es besitzt eine Kryptoporticus (Abb. 2), die wiederum als Verteiler zum Betreten des Hauses dient und große Flächen an noch heute in situ vorhandener Malerei zeigt (Kat. Nr. 1. Taf. 64). Diese Dekorationen wurden erst bei Grabungen ab den Jahren 1995 gefunden und umfassen insgesamt fünf Räume, sowie einen Gang, der die Zimmer miteinander verbindet.

Die Villa besteht seit augusteischer Zeit, und die volle Nutzung des Geländes lässt sich spätestens ab 40 n. Chr. nachweisen. Desweiteren sind verschiedene Umbauphasen bekannt. Um 140 n. Chr. wurde durch den neuen, durch eine Inschrift bekannten, Besitzer den *duumvir* Caius Valerius Avitus eine Vergrößerung der Villa und der Thermen vorgenommen. In einer weiteren Umbauphase zwischen dem 2. und der ersten Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. wurde ein Mithräum errichtet. Durch ein Feuer in der zweiten Hälfte des 3. Jhs. n. Chr., das evtl. auch durch einen Überfall von außen ausbrach, wurde die Villa schließlich zerstört. Das Ende der Villa lässt sich schließlich Mitte des 4. Jhs. n. Chr. feststellen, allerdings gab es zumindest teilweise eine weitere Nutzung der dazugehörigen Bereiche. Man vermutet eine Verwendung als landwirtschaftlicher Siedlungsplatz, sowie eine Umwandlung von Teilen des Gebietes in eine Nekropole. Endgültig verlassen wurde der Platz ca. im 7. Jh. n. Chr.

---

<sup>353</sup> Die Abb. 11 und 12 sind leider falsch beschriftet.

Für die Dekorationen des Hauses, speziell der Kryptoporticus, ließen sich zwei, teilweise drei Phasen der Bemalung feststellen, die sehr dicht beieinander liegen. Demnach wurden die Kryptoporticus und die daran anschließenden Zimmer zu Beginn des 2. Jhs. n. Chr. gebaut und erstmals ausgemalt; diese Phase ist für alle Zimmer und die Kryptoporticus nachweisbar. Kurz danach, zu einem unbestimmten Zeitpunkt in der ersten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. entstanden neue Dekorationen, die den alten sehr ähnlich waren. Mit der Ankunft des Avitus wiederum, wurden Teile der Villa neu bemalt; aus dieser Zeit stammt beispielsweise das Bild des Oceanus, aus dem sogenannten Raum 4600.

Besonders interessant ist die Dekoration des *Cubiculo de las estaciones* (auch sogenannter Raum 4700. Kat. Nr. 2. Taf. 64), bei dem neben der Wandbemalung auch fast die gesamte Malerei der Decke gefunden und rekonstruiert werden konnte (Kat. Nr. 3. Taf. 64). Diese stammt wahrscheinlich aus der 3. Bemalungsphase, während die Wände schon in der zweiten Phase entstanden. Die Sockelzone ist mit Marmorinkrustationen geschmückt; die Mittelzone zeigt breite rotgrundige Paneele, sowie weißgrundige Lisenen, die vertikal verlaufende pflanzliche Motive zeigen. Die Oberzone ist nicht erhalten. Die Decke war als Kassettendecke, mit sechs Feldern und umlaufender, detailreicher Rahmung gestaltet. Die Kassetten zeigen die Allegorien der vier Jahreszeiten, sowie zwei Mänaden.

Datierung Wände *Cubiculo de las estaciones*: erste Hälfte, 2. Jh. n. Chr.; Decke *Cubiculo de las estaciones*: antoninisch; um 140 n. Chr.<sup>354</sup>

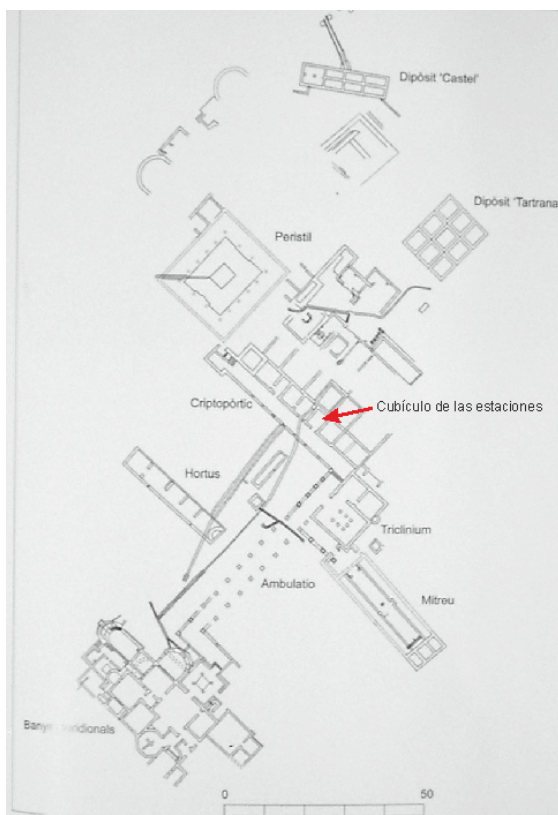


Abbildung 1

<sup>354</sup> Guiral Pelegrín 2010b, 127.

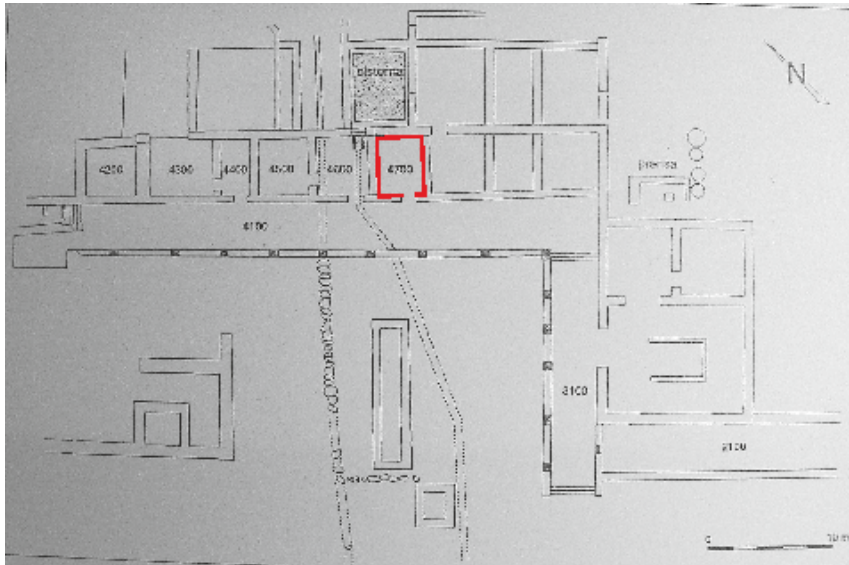


Abbildung 2

## Azaila (Teruel, Aragonien)

Bei Cabezo de Alcalá handelt es sich um einen Hügel mit sogenannter Akropolis; einer archäologischen Fundstelle, ca. 1 km vom heutigen modernen Ort Azaila entfernt.

### Tempel in antis (Cella) und Wohnbebauung

Literatur Beltrán 1964, 79-86; Beltrán Lloris 1991, 131-135; Beltrán Lloris 1984, 125-152; Beltrán Lloris 1990, 183-186 und Anm. 35; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1992a, 123-153; Blech 1993, 90-93; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1995a, 229-231; Mostalac Carrillo 1996, 166 und 170; Collins 1998, 88-90; Fernández Díaz 2003a, 209-239.

Erste Grabungen im Bereich der heutigen Fundstelle wurden 1885–1890 von Gil y Gil durchgeführt und in den 20er Jahren des 20. Jhs. (bis 1942) durch Juan Cabré Aguiló und Lorenzo Pérez Temprado; die in den 20er Jahren gefundenen Stücke sind heute nicht mehr erhalten und nur durch Beschreibungen bekannt. Sie stammten aus dem Inneren eines Tempels der sogenannten Akropolis.

Weitere insgesamt 175 Einzelfragmente kamen bei Untersuchungen in den 70er Jahren, durch Miguel Beltrán Lloris zu Tage; diese gehörten höchstwahrscheinlich nicht zum Tempel, sondern zu privater Wohnbebauung.<sup>355</sup> Die für die Datierung wichtigen Stücke (sowohl des Tempels, als auch der Privathäuser) wurden als Abraum im südlichen Bereich der sogenannten Akropolis entdeckt, unterhalb einer in die Stadt führenden Rampe, auf Höhe des als Bereich IX

<sup>355</sup> Den Untersuchungen von A. Fernández Díaz folgend ist das Motiv der sogenannten *cubos en perspectiva*, von welchem M. Beltrán Lloris Fragmente fand, dem Tempel zuzuweisen, vgl. Fernández Díaz 2003, 216; demgegenüber äußern sich C. Guiral Pelegrín und A. Mostalac Carrillo gegenteilig und weisen sie verschiedenen Wohnhäusern zu: „[...] y seguramente pertenecientes a las paredes de varias casas del sur de la acrópolis.“, vgl. Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1992a, 131.

bezeichneten Abschnitts der Mauer. In dieser Grube, dem sogenannten Foso Sur (Abb. 3) wurden sowohl von Cabré Aguiló als auch später von Beltrán Lloris Fragmente gefunden. Die überaus exakte Datierung für die Malerei Azailas resultiert aus den Überlieferungen zu einer Brandkatastrophe Mitte der 70er Jahre des 1. Jhs. v. Chr. Infolge dieser wurden Teile der südlichen Akropolis renoviert, und der Abraum (u. a. mit Funden von Bronze und Keramik) an den Fuß der genannten Mauer gekippt; darin befanden sich die spektakulären Malereireste. Sie sind in einigen Fällen stark fragmentiert und anscheinend teilweise auch dem Wetter ausgesetzt gewesen, dennoch sind Qualität und Ausarbeitung hervorragend. Eine Rekonstruktion ist nur in Teilen möglich; so gibt es einen Rekonstruktionsvorschlag für die Gestaltung der inneren Cellawand des Tempels (Kat. Nr. 4. Taf. 65) und zumindest eine Zuweisung per Beschreibung der übrigen, später gefundenen Fragmente zu verschiedenen Wandzonen. Demzufolge lassen sich die Stücke mit dem Motiv der *cubos en perspectiva* (Kat. Nr. 5. Taf. 65) einer Sockelzone zuordnen und die Alabasterimitationen (Kat. Nr. 7. Taf. 65) einer Mittelzone. Die ursprüngliche Anbringung der Imitation von Breccia oder Konglomerat lässt sich nicht rekonstruieren (Kat. Nr. 6. Taf. 65).

Datierung

1. Stil; vor 76–72 v. Chr.<sup>356</sup>

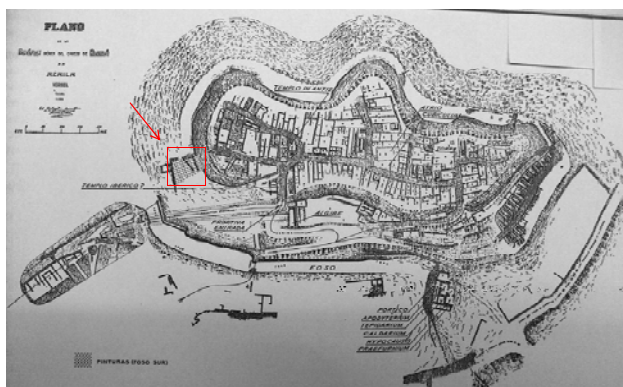


Abbildung 3

<sup>356</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1992a, 148-149; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1995a, 230-231.

## Barcelona (Katalonien)

Fundstelle    Innenstadt

### Hof des sog. Rektorenhauses der Pfarrkirche von Sta. María

Literatur    Guitart Duran 1976; Abad Casal 1982a, 93-94; Guitart Duran u. a. 1991, 42-43; Mostalac Carrillo 1999, 174. 180-181.

Die Ausgrabung des dortigen Bereiches im Jahre 1972, in der Altstadt gelegen, brachte die ersten römischen Wandmalereifunde der Stadt zu Tage. Insgesamt wurde nur eine Fläche von 37 m<sup>2</sup> freigelegt, bei der es sich ursprünglich um das Bad eines Privathauses handelte, bzw. einen zum Bad angrenzenden Raum (Abb. 4).

Der Bau des Hauses erfolgte zu einem nicht näher zu bestimmenden Zeitpunkt innerhalb der augusteischen Epoche, jedoch bis spätestens zum Ende des 1. Jhs. v. Chr. Dabei ist eine Errichtung nahe der Zeitenwende am wahrscheinlichsten. Mitte bis Ende des 1. Jhs. n. Chr. (nicht später als 90 n. Chr.) wurde das Haus zerstört und die Malereifragmente gelangten in den Versturz des heute sogenannten estrato IV. Entsprechend muss die Malerei in dieser Phase entstanden sein, denn der Ausgräber geht davon aus, dass Hausbau und Malerei gleichzeitig zu datieren sind. Dabei ist die Entstehung der Malerei am Ende des 1. Jhs. v. Chr. am wahrscheinlichsten; zum einen aufgrund der gefundenen Keramik und zum anderen wegen der stilistischen Vergleiche, die eine große Nähe zum italischen Kandelaberstil belegen.

Die Malerei ist nur in Fragmenten erhalten, die sich aber überwiegend zuordnen lassen; so stammen die meisten von der gleichen Wand, wahrscheinlich der NO Wand des Raumes. Sie ließen sich zusammenfügen und platzieren, da sie nach dem Zusammensturz der Wand nicht mehr bewegt wurden. Sie sind überwiegend schwarzgrundig, und die meisten erhaltenen Teile stammen aus der Oberzone (Kat. Nr. 8. Taf. 66). Eine Rekonstruktion des entsprechenden Bereichs ist möglich (Kat. Nr. 9. Taf. 66). Zusätzlich gibt es Teile, die eine Öffnung in der Wand anzeigen. Diese war aufgrund ihrer Größe vermutlich eine Tür, wobei sich auch ein Fenster nicht völlig ausschließen lässt. Motivisch handelt es sich um architektonische Malerei. Mittel- und Oberzone sind schwarzgrundig und über verschiedenfarbige Bänder, Linien und Leisten getrennt. Die Mittelzone scheint durch Interpaneele gegliedert gewesen zu sein; bekannt ist eines mit der Darstellung eines hellgrün und weiß gemalten Kandelabers. Die Oberzone zeigt ein gut 30cm hohes Mäanderband mit Rechtecken und floralen Motiven.

Datierung kurz vor Ende 1. Jh. v. Chr.; nach 10 v. Chr.<sup>357</sup>

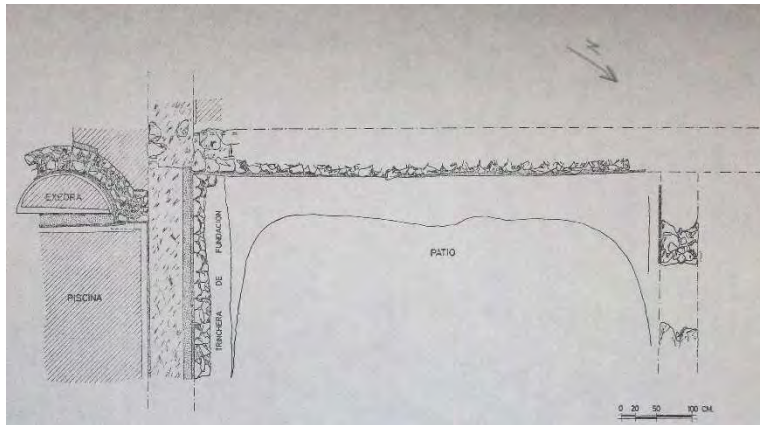


Abbildung 4

## Calatayud (Saragossa, Aragonien)

Die Fundstelle Bilbilis, Municipium Augusta Bilbilis, liegt auf dem Hügel Cerro de la Bambola, ca. 8 bis 10 km von der heutigen modernen Stadt Calatayud entfernt.

### 1. Theater/Postscænium

Literatur Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 73-77.

Die Überreste der malerischen Dekoration des Theaters, speziell des Postscænium, wurden bei Grabungen im Jahr 1983 geborgen.

Für das Theater lassen sich klar zwei Bauphasen trennen, von denen die erste in augusteische Zeit fällt, in der das Theater errichtet wurde. Ende des 1. Jhs. n. Chr. wurde dieser Bau abgerissen und durch eine neue Konstruktion ersetzt. In der Zwischenzeit erfolgte jedoch noch eine Umgestaltungsphase, die nicht nur das Theater betraf, sondern in deren Verlauf es Neuerungen und Renovierungen im ganzen Stadtgebiet gab. In dieser Zeit wurde auch das Theater renoviert; u. a. wurden die Mauern 3 und 4 des Postscænium verlängert und die Malereifragmente gelangten in die Verfüllung dazwischen (Abb. 5). Sie stammen somit aus der Phase 1. Gefunden wurden sie zusammen mit Keramik und Bauschutt.

Die Malerei ist nur in wenigen Fragmenten erhalten, die die Rekonstruktion der vollständigen ehemaligen Wandgestaltung nicht mehr zulassen. Lediglich für die Mittelzone lässt sich die Abfolge der malerischen Gestaltung nachvollziehen: ein Paneelschema mit roten, gelben und grünen Feldern, welches geteilt war von schwarzen Bändern mit weißen Leisten. Zur inneren Rahmung diente eine Linie, die abwechselnd schwarz und weiß war. Diese *trazos bicromos* (Kat. Nr. 10. Taf. 67) sind stilistisch sehr interessant, da sie zeitlich gut eingeordnet werden können.

<sup>357</sup> Guitart Duran 1976, 97. 99; Mostalac Carrillo 1999, 180-181.

Datierung     augusteisch; vor 20 v. Chr.<sup>358</sup>

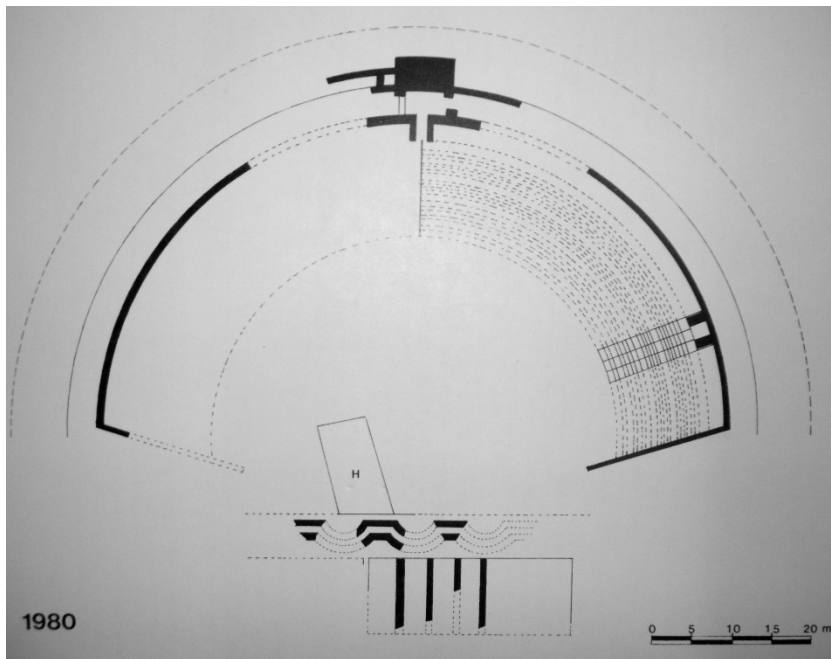


Abbildung 5

## 2. Casa de la Cisterna, Bereich Campo de los Camafeos

Literatur     Martín-Bueno 1991a, 175-177; Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 315-328.

Der Bereich in dem die Casa de la Cisterna errichtet wurde, erhielt seinen Namen durch die vielen Funde von Kameen, die dort gemacht wurden. Das Gebäude befindet sich zwischen Forum und Thermen und wurde als Wohnhaus genutzt (Abb. 6).

Die Ausgrabungen fanden zwischen 1981 und 1982 statt; die Arbeiten wurden allerdings nicht beendet, und die äußere Begrenzung der Räume war zum Zeitpunkt der letzten Publikation, 1996, nicht erschlossen. Die Nutzung der Räume lässt sich von augusteischer Zeit bis ins 4. Jh. n. Chr. und mit insgesamt mindestens vier Bauphasen nachweisen.

Die gefundene Malerei ist ausschließlich in Fragmenten vorhanden und gehörte zu verschiedenen Wänden; teilweise sind diese leider nicht mehr zuzuordnen. Die relevanten Stücke stammen aus der zweiten Bauphase, als die alten Mauern komplett abgetragen wurden, um einem neuen Bau Platz zu machen. Der Fundbereich ist als CII, 2-6, C-D bezeichnet. Diese Baumaßnahmen lassen sich in die zweite Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. datieren, genauer in die flavische Zeit. Als weitere, datierende Funde werden nur Gesimsteile genannt.

Die stilistischen Vergleiche, bei denen die Filigranborten maßgebend sind, weisen auf den 4. Stil hin.

Der Zustand der Stücke ist gut. Eine Rekonstruktion ist nur noch von einer Wand möglich (Kat. Nr. 11. Taf. 67). Diese Fragmente wiederum wurden nicht in dem Raum gefunden, in dem sie ursprünglich wohl angebracht waren, sondern stammen wahrscheinlich aus einem Zimmer

<sup>358</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 76.

darüber oder daneben; hierfür spricht die äußerst ungewöhnliche Anbringungsart des Verputzes.

Es handelt sich überwiegend um ein Paneelsystem, und die Stücke stammen aus Sockel- und Mittelzone; von der Oberzone sind leider keine Fragmente erhalten. Die Sockelleiste zeigt Marmorimitation (Tüpfelung) und eine Sockelzone mit Marmorimitation in Form von schräg verlaufenden, gewellten Bändern (Kat. Nr. 12. Taf. 67). Die Paneele der Mittelzone zeigen zwei verschiedene Filigranborten (Kat. Nr. 13. Taf. 67), die sich nach Barbet eindeutig klassifizieren lassen.

Datierung zweite Hälfte, 1. Jh. n. Chr.; flavisch<sup>359</sup>

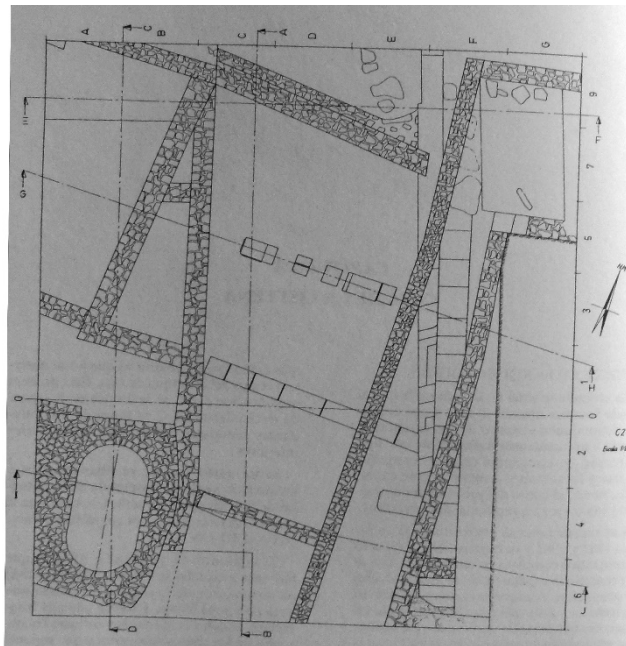


Abbildung 6

### 3. Casa de las Escaleras

Literatur Martín-Bueno 1975, 147-154; Martín-Bueno 1991a, 169-171; Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 247-264.

Die Ausgrabung der Casa de las Escaleras fand in den Jahren 1971 und 1972 statt. Es handelt sich um eines von mehreren Wohnhäusern, die am südöstlichen Hang des Cerro de Bámbola in der Nähe des Theaters liegen (Abb. 7).

Momentan lassen sich zwei Bauphasen nachweisen: von der Zeitenwende bis Mitte des 1. Jhs. n. Chr. und ab der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. Für den zweiten Zeitpunkt lässt sich eine Umbaumaßnahme feststellen. Es wurden die Türen im Erdgeschoß zugesetzt und eine Treppe nach oben gebaut. Verlassen wurde der Bau im 2. Jh. n. Chr. Es gibt einige wenige Spuren für eine Bebauung noch vor der Zeitenwende, die sich jedoch nicht eindeutig erfassen lassen.

<sup>359</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 315. 322.

Die Dekorationen selbst wurden, zusammen mit anderen Materialien des Hauses, vor allem Keramik und einige Münzen verstürzt im sogenannten nivel b<sup>360</sup> gefunden. Neben den Malereien, die sich eindeutig als in der Casa de las Escaleras angebracht erwiesen hatten, fanden sich auch Fragmente, die aus den Häusern oberhalb selbiger stammen. Sie lassen sich jedoch stilistisch und technisch gut von den Funden der Casa de las Escaleras trennen.

Die einzelnen Fragmentfundkomplexe des Hauses wurden als Conjuntos benannt, wobei für die Zuweisung vor allem die Mörtelzusammensetzung Ausschlag gebend war; die Dekoration als Grundlage war zu unsicher, da sich viele Motive ähneln. Sie unterteilen sich in die Conjuntos A bis D. Conjunto A mit zuweisbaren Stücken in gutem Erhaltungszustand, die die Rekonstruktion einer vollständigen Wand zulassen (Kat. Nr. 14. Taf. 68); Conjunto B, überwiegend zerstört und nicht zu einer Wand rekonstruierbar; Conjunto C mit insgesamt wenigen erhaltenen Fragmenten; Conjunto D mit zwar zahlreichen, aber ausschließlich schwarzgrundigen Fragmenten. Die für die Datierung wichtigen Komplexe sind hier A und B. Conjunto A gehörte zu einem Paneelsystem mit Resten von Marmorimitation in der Sockelzone (Kat. Nr. 15. Taf. 68), nämlich einer Tüpfelung auf rosa Hintergrund und einer Mittelzone, gebildet aus Paneelen. Diese wiederum setzen sich ausschließlich aus Bändern, Leisten, Linien und Rahmungen zusammen. Auffällig ist, dass die Malerei nicht der Architektur angepasst wurde-, das dort vorhandene Fenster wurde nicht berücksichtigt.

Für Conjunto B lässt sich zwar eine starke Beschädigung feststellen, aber aufgrund der Motive zusätzlich stilistisch eine recht genaue Datierung erreichen. Besonders wichtig sind in diesem Zusammenhang die schwarzgrundige Sockelzone und ihre Dekoration mit feinen Tüpfeln und Sprenkeln (Kat. Nr. 17. Taf. 68), sowie ein Motiv aus der Mittelzone, die punktierten Ecken der Rahmung (Kat. Nr. 16. Taf. 68). Insgesamt zeigt sie ein Felderschema in verschiedenen Farben.

Datierung für Conjunto B: erste Hälfte, 1. Jh. n. Chr. (1. Bauphase des Hauses);<sup>361</sup> [ca. Mitte 1. Jh. n. Chr.];

für Conjunto A: Beginn, zweite Hälfte 1. Jh. n. Chr. (2. Bauphase des Hauses)<sup>362</sup>

---

<sup>360</sup> Vgl. Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 247. Abb. 119. Aus dem Text oder dem Plan geht nicht hervor, in welchem Bereich die Fragmente gefunden wurden oder ob sie evtl. im gesamten Haus verteilt waren, wovon aber wohl nicht auszugehen ist. Die Bezeichnung *nivel b* gibt hier wohl die Höhe der Schicht an, vgl. auch Martín-Bueno 1975, Abb. 5.

<sup>361</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 256.

<sup>362</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 254.

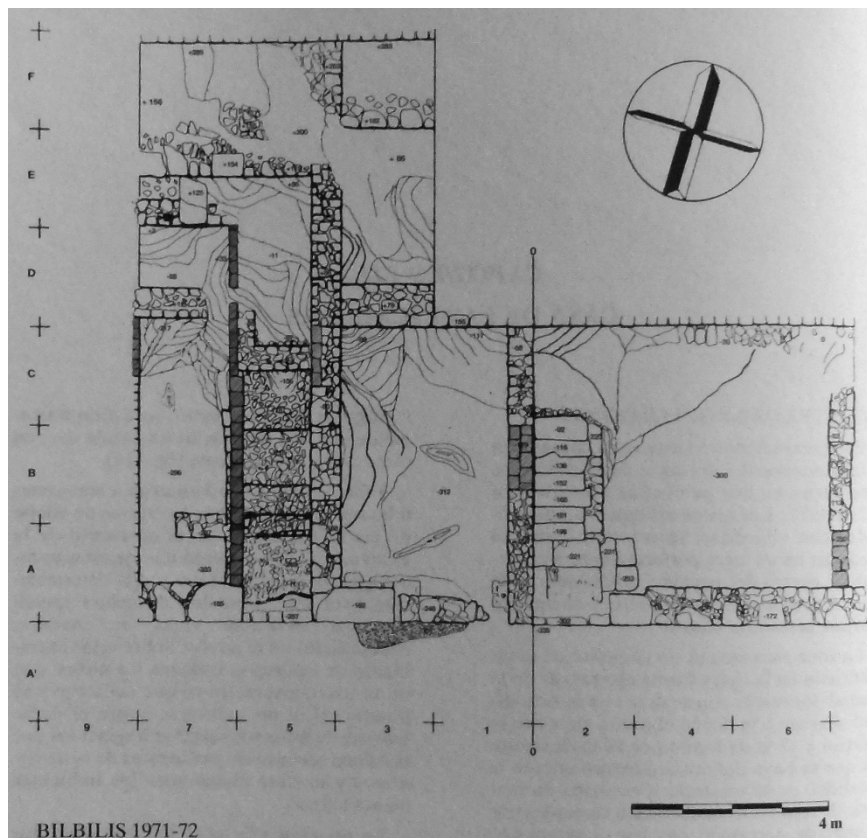


Abbildung 7

#### 4. Casa situada en SP III

Literatur Martín-Bueno 1991a, 173-174; Martín-Bueno 1991b, 197-198; Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 287-296.

Die Casa liegt im südlichen Teil des Cerro de San Paterno, nahe der Zone *Barranco de los sillares*. Die Ausgrabungen in diesem Bereich fanden im Sommer 1977 und Winter 1988 statt; zum Zeitpunkt der bisher ersten umfassenderen Veröffentlichung der Wandmalerei (1996), waren die Wohnhausstrukturen bis auf Habitación D allerdings noch nicht völlig ausgegraben (Abb. 8).

Sie liegen am Hang, daher gibt es mehrere Ebenen und einen Befund, der nicht ohne Schwierigkeiten ist, da das Haus nicht horizontal, sondern mittig einstürzte. Aus diesem Grund sind auch die Funde teilweise stark vermischt und schwer zuzuordnen.

Allerdings sind einzelne Versturzschichten trennbar und Bauphasen zu erkennen. Demnach gab es zwei wesentliche Abschnitte, nämlich den Bau des Hauses, Ende des 1. oder Anfang des 2. Jhs. n. Chr. und in einem zweiten Abschnitt die Aufgabe des Gebäudes noch innerhalb des 2. Jhs. n. Chr. Es ist davon auszugehen, dass diese freiwillig erfolgt sein muss, da die Bewohner alle brauchbaren Materialien mitnahmen.

Innerhalb des Hauses sind vier Räumlichkeiten bekannt, davon lagen zwei im Obergeschoß an der Straße und zwei im Untergeschoß – wahrscheinlich handelte es sich um Weinschänken oder Lager. Die ausschließlich in den Räumen C und D gefundene Wandmalerei ist stark zerstört,

sowohl durch den Einsturz selbst, als auch durch den Druck der Verschüttung und fand sich zum Zeitpunkt der Ausgrabung im sogenannten nivel b<sup>363</sup>. In dieser Schicht wurden auch datierbare Keramikreste und ein Holzbalken gefunden.

In der Literatur wurde Raum D als Conjunto A und Raum C als Conjunto B aufgenommen; für die Datierung interessant ist allerdings nur Conjunto A. Rekonstruierbar sind aus Raum D die südöstliche und die südwestliche Wand (Kat. Nr. 18–19. Taf. 69). Die südöstliche Wand zeigt eine umlaufende weißgrundige Sockelzone mit Tüpfelung und eine Mittelzone mit einem Felderschema und architektonischen Elementen. Die Interpaneele sind geschmückt mit kannelierten Pilastern oder Säulen mit korinthischem Kapitell. Die Ausführung ist stark stilisiert, so sind z. B. die Grate der Kanneluren rot hervorgehoben. Die Oberzone besteht aus einem gelben Band und einem Stuckgesims auf weißem Grund. Die Wand im Südwesten bestand in der Mittelzone aus einem breiten marmorimitierenden Paneel und verschiedenen Rahmungen. Die Besonderheit hier besteht in der ungleichmäßigen Ausführung, die Rahmung auf der rechten Seite ist viermal so breit, wie die auf der linken. Wahrscheinlich wurde auf eine ebenfalls ungleichmäßige Gestaltung auf der gegenüberliegenden Seite Rücksicht genommen, die evtl. wegen einer Tür zustande kam.

Stilistisch sind bei Conjunto A vor allem die Details interessant. Dies sind die einfarbig helle Hintergrundgestaltung der Sockelzone und die Rillen der Schäfte der südöstlichen Wand, sowie die Marmorimitation der Wand im Südwesten.

Datierung      Conjunto A: Ende 1. bis Anfang 2. Jh. n. Chr.<sup>364</sup>

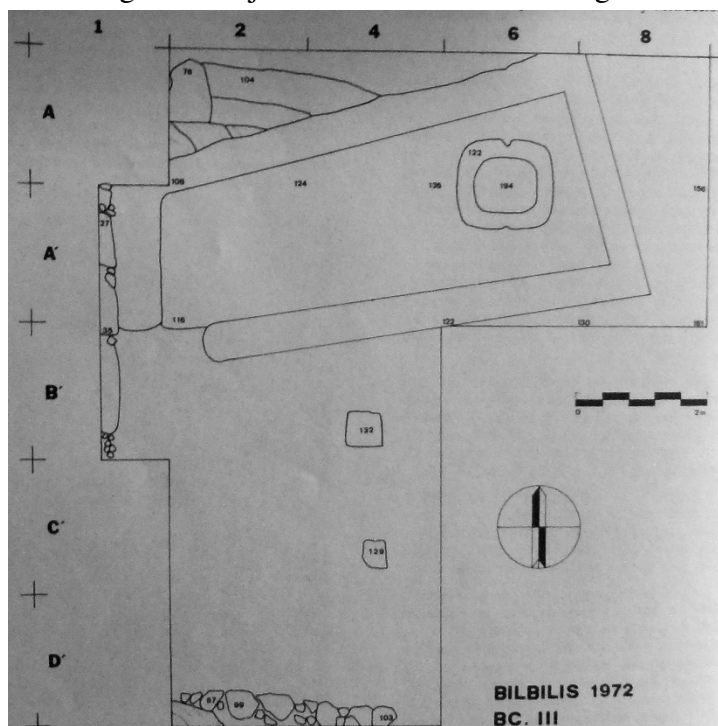


Abbildung 8

<sup>363</sup> Vgl. Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 247. Wie im vorherigen Katalogeintrag der Casa de las Escaleras, geht auch bei der Casa situada en SP III aus Text und Plan nicht eindeutig hervor, in welchem Bereich die Fragmente gefunden wurden.

<sup>364</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 294. 296.

## 5. Domus 2

Literatur Martín-Bueno – Sáenz Preciado 2001-2002, 140-144; Payueta Martínez 2004, 41; Martín-Bueno u. a. 2007, 235-271; Sáenz Preciado u. a. 2010, 441-452<sup>365</sup>.

Die Ausgrabung der Domus 2 fand in zwei verschiedenen Kampagnen, in den Jahren 1999 und 2000 statt. Sie liegt im Barrio de las Termas, also dem Thermenviertel der Stadt, auf der sogenannten Insula I (Abb. 9). Diese besteht aus insgesamt vier Häusern und verteilt sich auf zwei Terrassen. Auf der unteren befinden sich Geschäfte und Tavernen, auf der oberen sind die Häuser mit je zwei Stockwerken errichtet.

Der Fundort, ebenfalls in der Domus 2, die sogenannte Espacio H.24 (Kat. Nr. 20. Taf. 70), ein halbunterirdisches Magazin, entspricht nicht dem ursprünglichen Anbringungsort (Abb. 9, rot markierter Bereich und Abb. 10). Dieser war ein cubiculum, dessen genaue Verortung allerdings unsicher ist. Fest steht jedoch, dass die Stücke aus dem besagten Haus stammen.

Errichtet wurden die Häuser der gesamten Insula im 1. Jh. v. Chr. mit einer Fertigstellung um die Jahrhundertmitte; dafür sprechen die Keramikfunde. Im Zuge der augusteischen Reformen, die einen baulichen Wandel in der ganzen Stadt brachten, wurden auch in Domus 2, gegen Ende des 1. Jhs. v. Chr. Umbauten vorgenommen. Bewohnt waren die Häuser nur bis ca. Mitte des 1. Jhs. n. Chr., maximal bis in die letzten Jahrzehnte des 1. Jhs. n. Chr.; der Grund für die frühe Aufgabe der Häuser, die eigentlich in einem sehr guten Stadtviertel liegen, ist noch ungeklärt. Allerdings geht man davon aus, dass es Probleme mit der Konstruktion, besonders mit dem Fundament gab. Nur die tabernae wurden noch weitergeführt, ca. bis Mitte oder Ende des 2. Jhs. n. Chr.; als Hinweis hierfür konnten neben dem Baubefund auch Keramikfunde dienen.

Espacio H.24, der Fundort, wurde zu einem unbestimmten Zeitpunkt in der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. zugemauert und versiegelt, wobei nicht klar ist, ob die Versiegelung zu dem Zeitpunkt geschah, als man die Wohnräume ohnehin aufgab oder schon vorher; weitere Funde aus diesem Bereich nämlich Keramik weisen auf einen Zeitraum zwischen den Jahren 40 und 60 n. Chr. hin.

Das cubiculum wurde zwischen 2005 und 2007 restauriert, und die Stücke befinden sich heute im Museo Municipal de Calatayud (Kat. Nr. 21–22. Taf. 70). Fehlende Flächen wurden ergänzt, und der Raum innerhalb des Museums für Besucher rekonstruiert.

Das ohnehin sehr kleine Zimmer ist durch zwei Pilaster und eine gewölbte Decke im hinteren Raumbereich in einen Vorraum und einen Schlafbereich geteilt. Die gefundene Malerei zeigt Marmorimitationen aller Art. In der Sockelzone als geäderte, hochrechteckige Platten; in der Mittelzone als Abfolge von einfarbigen und Alabaster imitierenden Paneelen; in der Oberzone als kleine lang- und hochrechteckige Kassetten auf rotem Grund.

Aufgrund der Motive, der Komposition und der Raumaufteilung wird die Datierung auch stilistisch gestützt.

---

<sup>365</sup> Sáenz Preciado u. a. 2010, 442, hier leider mit einer mißverständlichen Angabe zum Bau der Häuser.

Datierung II Phase, 2. Stil, 60–40 v. Chr.;<sup>366</sup>  
 [ab Mitte 1. Jh. n. Chr.; eher 50–40]



Abbildung 9

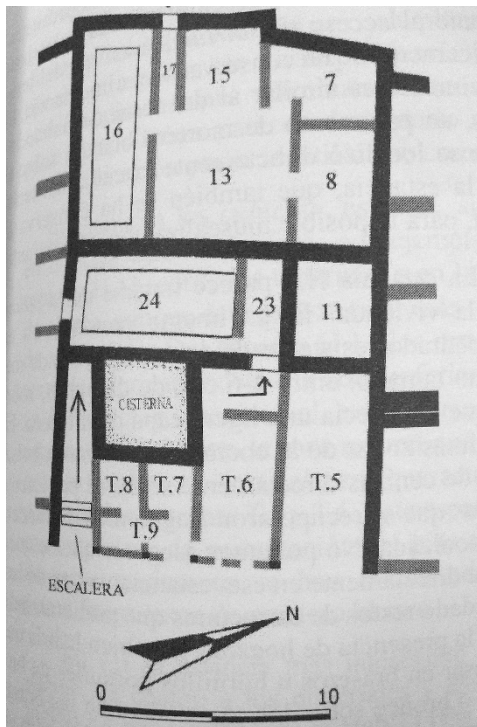


Abbildung 10

### 6. Domus 3

Literatur Martín-Bueno – Sáenz Preciado 2001-2002, 144-146; Martín-Bueno – Sáenz Preciado 2003, 355-362; Martín-Bueno u. a. 2004, 474-476; Sáenz Preciado u. a. 2010, 441-442. 443-446.

<sup>366</sup> Payueta Martínez 2004, 41; Martín-Bueno u. a. 2007, 264.

Sie liegt wie Domus 2 im Barrio de las Termas, ebenfalls auf der sogenannten Insula I und in direkter Nachbarschaft zum vorhergehend beschriebenen Haus. Entsprechend ist es in gleicher Weise in mehrere Stockwerke aufgeteilt, in einen Geschäfts- und einen Wohnbereich. Da die Häuser der Insula in einem Zuge errichtet wurden, ist auch dieses um die Mitte des 1. Jhs. v. Chr. fertiggestellt und ca. Mitte bis Ende des 1. Jhs. n. Chr. in Teilen verlassen worden. Es lassen sich Reparaturarbeiten und Umbaumaßnahmen feststellen. Wahrscheinlich aufgrund statischer Probleme des Baus war dieser Bereich, wie auch die anderen kommerziellen Räume der Insula I, zugeschüttet und versiegelt worden. Das Füllmaterial bestand aus Ziegeln, Schotter, Keramik und Malereifragmenten.

Im 3. Jh. n. Chr. wurden große Teile von Domus 3 niedergerissen um einem neuen Gebäude Platz zu machen. Die Malerei aus einem der hier zu nennenden Räume, H.27, stammt aus dem sogenannten nivel 1. Ausgegraben wurde der Komplex bereits ab Mitte der 90er Jahre und endgültig freigelegt dann 2003.

Die wichtigsten Malereien stammen aus den Tabernae, also dem unteren Terrassenbereich; dort aus den sogenannten Räumen H.27, H.28 und H.29, wobei an dieser Stelle nur die Funde aus H.27 zu berücksichtigen sind (Abb. 11). Insgesamt sind alle Malereien von guter Qualität und erfreulichem Zustand.

Aus H.27 (Kat. Nr. 23–24. Taf. 71) lassen sich zwei Wände rekonstruieren: Panel A und B. Sie zeigen eine in Paneele aufgeteilte Sockelzone mit pflanzlichen Motiven, eine Mittelzone mit Kandelabern, die die Interpaneele schmücken, und figürlichen Darstellungen, wahrscheinlich Musen als schwebende Figuren in den Feldern der Mittelzone. In einem Fries, vermutlich der Oberzone, sind kleine Gegenstände, wie Vasen und Figuren beispielsweise Katzen dargestellt.

Datierung H.27, Panel A und B: 2. Phase des 3. pomp. Stils; 35–45 n. Chr.<sup>367</sup>



Abbildung 11

<sup>367</sup> Sáenz Preciado u. a. 2010, 446.

## Cartagena (Murcia)

Fundstelle    Cartagena, Innenstadt

### 1. Domus de la Fortuna (c/del Duque)

Literatur    Martín Camino – Vidal Nieto 1991, 272-280; Soler Huertas 2000, 53-85; Fernández Díaz 2001, 85-130; Fernández Díaz 2002b, 77-164; Fernández Díaz 2004a, 343-344; Fernández Díaz 2008a, 257-307; Fernández Díaz 2008b, 69-123 (zu allen Räumen des Hauses); Fernández Díaz 2009, 153. 161-162.

Die Fundstelle liegt in Cartagenas Innenstadt, unterhalb heutiger, moderner Bebauung, ist aber restauriert und zumindest teilweise für Besucher zugänglich. Die hier relevanten Räume sind die sogenannte Habitación VI (diese zur c/del Duque 25–27 gehörig) mit ihrer Wandbemalung, bei der es sich wahrscheinlich um ein tablinum handelte, und die sogenannte Habitación XI (heute zur c/del Duque 29 zählend) mit Fragmenten, die mit großer Wahrscheinlichkeit zu einer Deckenmalerei gehörten (Abb. 12–13). Ausgrabungen in diesem Bereich der Stadt, bei denen auch die wesentlichen Malereifunde zu Tage kamen, fanden ab den 90er Jahren, mit einer abschließenden Notgrabung im Jahre 1999 statt, auch wenn die archäologische Stelle seit den 70ern bekannt ist.

Das Haus selbst stammt aus augusteischer Zeit, wurde aber auf die Fundamente eines Vorgängerbaus aus spätrepublikanischer Zeit gesetzt. Es wurde seit dem 2. Jh. n. Chr. mehrmals umgebaut; dabei wechselte auch die malerische Ausgestaltung einiger Räume, nachweislich mit Ausnahme von Habitación VI, dem einzigen Raum, der nur einmal ausgemalt wurde. Die dort gefundenen Malereien stammen aus dem sogenannten nivel 1 (estrato 1a und 1b).

Es lässt sich eine Neubemalungsphase am Wechsel vom 1. zum 2. Jh. n. Chr. und eine Renovierungsphase mit Neubemalung im zweiten Viertel bis maximal Mitte des 2. Jhs. n. Chr. feststellen. Verlassen wurde das Gebäude im letzten Viertel des 2. Jhs. n. Chr., bzw. spätestens am Ende des 2. Jhs. n. Chr. Gefunden wurden neben den Malereien auch Mosaik, Münzen und Keramik, die die einzelnen Datierungsphasen des Hauses stützen.<sup>368</sup>

In Habitación VI wurden die Fragmente verstürzt gefunden, der Fundort entspricht also dem Anbringungsort; durch eine Restaurierung konnten die Malereien wieder zur ursprünglichen Dekoration zusammengesetzt werden (Kat. Nr. 25. Taf. 72). Sie sind heute in situ zu besichtigen. Dabei war die Behandlung des gesamten Materials vorbildlich; da fast sämtlicher Schutt aufgehoben worden und systematisch behandelt worden war, ist die Wiederherstellung der Wände in ihrer Breite und auch Höhe sehr gut gelungen.

Die Sockelzone ist schwarzgrundig und zeigt Rechtecke, die durch gelbe Bänder und weiße Leisten gebildet werden. Die Mittelzone zeigt breite rote Paneele und schwarze Interpaneele, die ihrerseits mit verschiedenen Motiven gefüllt sind: drei verschiedene Kandelabertypen (Taf. 3.2), Füllhörner, Darstellung eines Schwans (Kat. Nr. 26. Taf. 72) und eines Vogels und die

---

<sup>368</sup> Vgl. Soler Huertas 2000, 54. Sie betont die Schwierigkeit der Datierung und Trennung einzelner Bauphasen aufgrund des zeitlichen Abstands zwischen den einzelnen Untersuchungen und dem damit einhergehenden Verlust sowohl von Unterlagen, als auch ganz konkret von Mauern, Fußböden und Wandverkleidungen.

Abbildung zweier nackter Personen. Die Paneele sind mit Filigranborten geschmückt, die nach Barbet klassifizierbar sind (Gruppe V, Typ 33). Oberzone und Decke waren nach dem Übergang über ein Stuckgesims in Weiß gehalten.

Habitación XI zeigt unter anderem eine Kassettendecke, bestehend aus einem Liniensystem, pflanzlichen Girlanden und Pfauenfedern (Kat. Nr. 27. Taf. 72). Dazwischen werden kleine Köpfchen abgebildet, die evtl. als Portraits angesprochen werden können (Kat. Nr. 28. Taf. 72).

Datierung Habitación VI: Ende 1. Jh. n. Chr.;<sup>369</sup>

Habitación XI: zweites Viertel bis Mitte 2. Jh. n. Chr.<sup>370</sup>

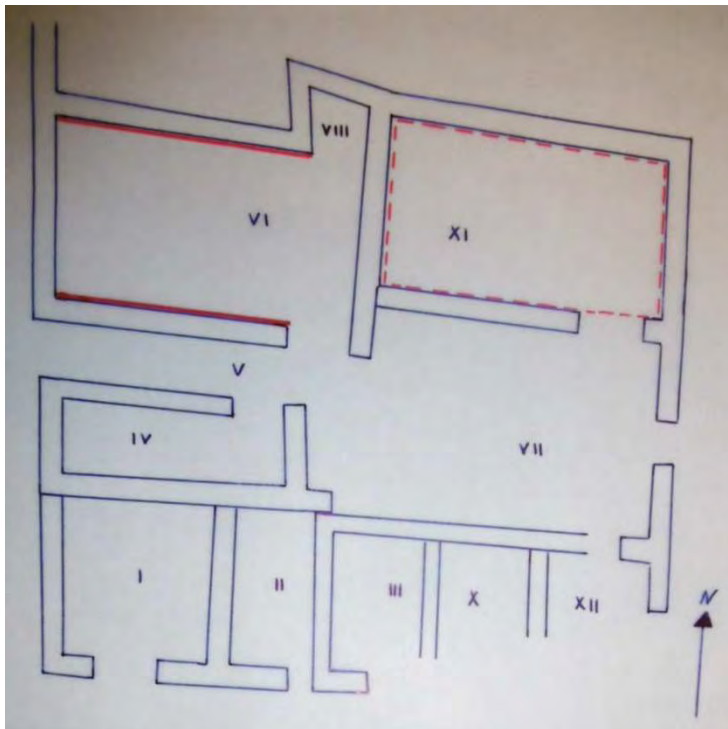


Abbildung 12

<sup>369</sup> Fernández Díaz 2001, 128; Fernández Díaz 2008a, 290. 305.

<sup>370</sup> Fernández Díaz 2001, 102; Fernández Díaz 2008a, 273.

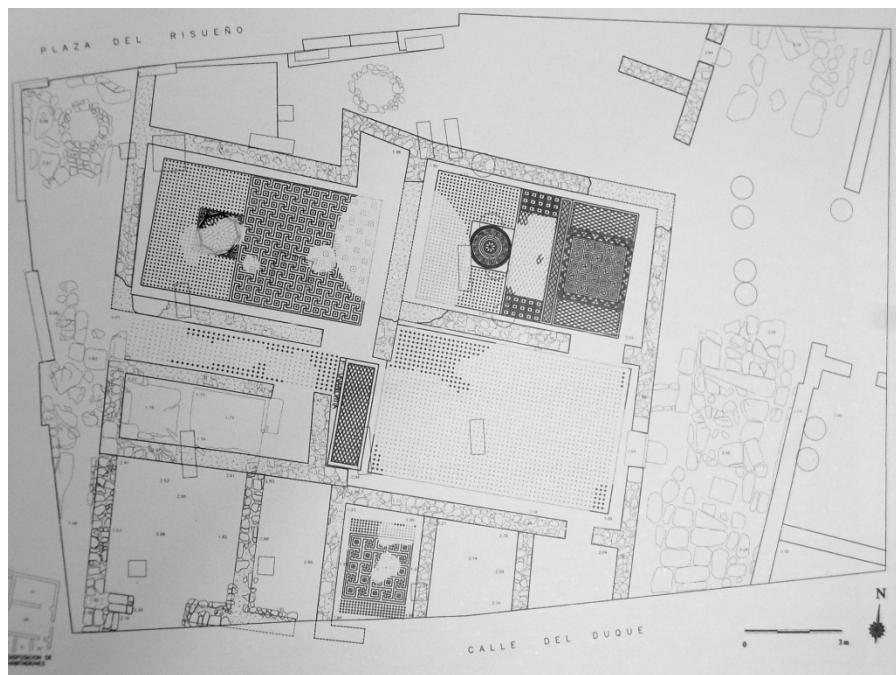


Abbildung 13

## 2. c/Duque, 33

Literatur Soler Huertas 2000, 62-66; Fernández Díaz 2001, 93; Fernández Díaz 2008a, 307-320.

Auch diese Fundstelle liegt in Cartagenas Innenstadt, in unmittelbarer Nachbarschaft zur Domus de la Fortuna, auf der sogenannten Insula A. Sie befindet sich damit östlich davon, auf der gegenüberliegenden Straßenseite (Abb. 14). Die Ausgrabungen fanden von Dezember 1987 bis April 1988 statt. Es wurde nicht das gesamte Gelände freigelegt, sondern nur ein Bereich von 4,50 x 1,27 m mit einem Verbund von Mauern, sowie einem zweiten etwas größeren Abschnitt, in dem sich einige Mauern fanden, die sich zu insgesamt drei Zimmern eines Gebäudes rekonstruieren lassen. Was die Nutzungsdauer des Hauses betrifft, lässt sich der Bau in augusteische Zeit datieren, mit einer weiteren Phase, zu Beginn oder in der ersten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. und der Aufgabe des Gebäudes entweder am Ende des 2. oder 3. Jhs. n. Chr.<sup>371</sup> Dabei konnten allerdings nur in zwei der Räume (die so bezeichnete Habitación 1 und 2) Malereien gesichert werden. Desweiteren wird der ausgegrabene Bereich in drei verschiedene *cortes* eingeteilt, deren einzelne Schichten sich leicht unterscheiden, und die in etwa den einzelnen ausgegrabenen Zimmern des Hauses entsprechen (sogenannter corte A = Habitación 1, corte C = Habitación 2). Es lässt sich feststellen, dass die Zimmer unterschiedlich häufig ausgemalt wurden; Habitación 1 zeigt zwei Bemalungsphasen und Reste einer Deckenbemalung in rot, während Habitación 2 drei Bemalungsphasen hatte. Die interessantesten Malereien fanden sich dort. Es handelt sich um die zweite Bemalungsschicht

<sup>371</sup> Vgl. Fernández Díaz 2008a, 320, sie erwähnt, dass das Haus bis Ende des 2. Jhs. n. Chr. verlassen wurde, während Soler Huertas 2000, 65, Anm. 46 ein Feuer am Ende des 3. Jhs. n. Chr. als Grund für die Aufgabe des Gebäudes angibt.



Im Haus fanden sich Malereien aus zwei verschiedenen Phasen, wobei manche Räume neu gestaltet wurden und andere nicht. Besonders bemerkenswert, aufgrund ihres guten Erhaltungszustands und ihrer guten Qualität, sind die Reste aus Habitación 15a, einem Teil des Atriums (Abb. 15), hier von allen vier Wänden und der Decke (Kat. Nr. 30. Taf. 73). Die heutigen Reste sind Teile einer zweiten Malschicht dieses Raumes.

Der Bau des Hauses erfolgte noch vor den benachbarten Thermen, in der zweiten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr., spätestens zu Beginn der augusteischen Zeit. In einer ersten Phase (*Fase I*), um die Zeitenwende, sowie in einem zweiten Abschnitt (*Fase II*) in trajanisch-hadrianischer Zeit wurden Teile des Gebäudes umgestaltet, wobei die Umbauten die Grundstruktur des Hauses nicht veränderten. Es wurden einige Zugänge zu Zimmern geschlossen und an anderer Stelle neue Türen eingesetzt. In den Räumen 7, 11, 15 und 16 wurden neue Mauern eingezogen. Im Zuge dieser Renovierungen wurden, teilweise in Etappen, auch neue Malereien angebracht. Für das Gebäude selbst lässt sich ein Umbau in verschiedene Wohnungen am Ende des 2., bzw. Beginn des 3. Jhs. n. Chr. feststellen. Spätestens Ende des 3. oder zu Beginn des 4. Jhs. n. Chr. wurden die Räumlichkeiten nach einem Brand aufgegeben und verlassen. Die Datierungen können aufgrund der Umbaumaßnahmen sowie verschiedener Keramikfunde als sicher gelten. Eine für diese Untersuchung wichtige Wanddekoration stammt aus Habitación 15a. Die Malerei ist heute nur zum Teil in situ ausgestellt, in Form eines Mittelzonenpaneels der nördlichen Wand (Kat. Nr. 32. Taf. 73). Eine Rekonstruktion der gesamten, sehr komplexen Bemalung ist aber aufgrund der erhaltenen Menge möglich (Kat. Nr. 31. Taf. 73).

Die 69 cm hohe weißgrundige Sockelzone wurde mit schwarzen Linien in lange Rechtecke eingeteilt; über die Flächen verlaufen schräg Wellen, die wohl Marmorimitation andeuten.

Die Mittelzone ist mit einer dünnen schwarzen Linie abgetrennt und zeigt eine Abfolge von Paneelen mit verschiedenen Marmor- bzw. Gesteinssorten. Interpaneele und trennende Bänder zeigen ebenfalls Gestein; die Paneele imitieren cipollino und giallo antico, die Interpaneele cipollino. Die Bänder zeigen Breccia corallina, marmor numidicum und verde antico. Auch Teile der ca. 67 cm hohen Oberzone sind erhalten. Sie zeigt verschiedene Marmorinkrustationen innerhalb einer Abfolge von Quadraten, mit eingeschriebenem Kreis (*cercles sécants*, auch Kreuzblütenrapport); darin wiederum befinden sich weitere geometrische Muster. In einem Friesteil darüber befand sich im wesentlichen eine Abfolge von länglichen Ovalen und etwas kleineren Kreisen, in denen wiederum abwechselnd Blüten und weibliche Köpfe oder Masken sitzen. Diese haben eher ornamentalen Charakter und werden in der spanischen Forschung allgemein als sogenannte Mondmasken (*máscara lunar*) bezeichnet. Die gleiche Dekoration wurde auf der Fläche der Decke fortgesetzt.

Datierung      Habitación 15a: vor Mitte des 2. Jhs. n. Chr.; antoninisch<sup>373</sup>

---

<sup>373</sup> Fernández Díaz u. a. 2009, 202; Noguera Celdrán u. a. 2009, 139.

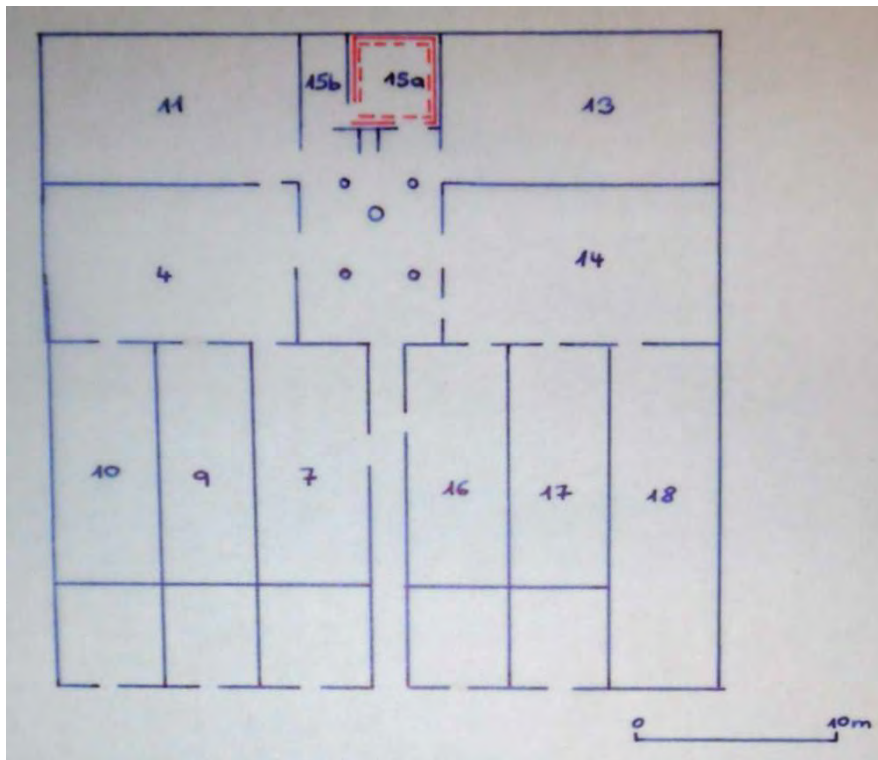


Abbildung 15

#### 4. Domus de la c/Soledad

Literatur      Martínez Andreu 1985, 134-142; Eristov 1994, 34-40; Fernández Díaz 2003a, 226-228; Fernández Díaz 2008a, 127-146.

Wie die anderen Fundstellen ist auch diese Straße innerhalb der Stadt, allerdings im südlichen Bereich gelegen. Gefunden wurde die Malerei 1983 bei Grabungsarbeiten an der byzantinischen Mauer. Das Haus stellt einen besonderen Komplex dar, da es schon in der Antike abgerissen wurde, um dem Bau des Theaters Platz zu machen. Die Reste der Domus befinden sich demnach im nordöstlichen Theaterbereich der *porticus post scaenam*. Das Theater lässt sich zwischen 5 v. und 2 n. Chr. datieren und bietet so einen terminus ante quem für das Haus. Um den Bau der byzantinischen Mauer zu ermöglichen, wurden später Teile des Theaters und des darunterliegenden Hauses erneut abgetragen. Die Schicht, in der die Domus gefunden wurde, die sogenannte nivel 6, entstand durch die Fundamentierung der Stadtmauer und die Verfüllung von Zwischenräumen mit Schutt. Insgesamt konnten sieben *niveles* mit einer Gesamttiefe von fast acht Metern unter dem heutigen Laufhorizont festgestellt werden. Die Architektur des Hauses indiziert seinen Bau für das 1. Jh. v. Chr. sowie seine letzte Phase und eine Renovierung für das Ende des 1. Jhs. v. Chr., in augusteischer Zeit. Die Ausrichtung und Lage der in der Domus gefundenen Mosaiken weisen auf ihre spätere Überbauung hin. Die Funde vor allem von Keramik und einer Bronzefigur stützen die Datierung zusätzlich. Das Haus selbst wurde in verschiedene Sektoren, A bis D, aufgeteilt, wobei die Malereifunde nur aus den Sektoren B und D stammen (Abb. 16).

Die Malereifunde der Domus de la c/Soledad konnten als in situ und als Fragmentfunde gesichert und zumindest teilweise rekonstruiert werden (Kat. Nr. 34. Taf. 74). Die Menge ist nicht gering, es sind jedoch überwiegend schwarz- und rotgrundige Stücke gefunden worden und nur ca. 30 Fragmente mit figürlicher oder ornamentaler Bemalung. In situ ist ein Felderlisenen-Schema mit Teilen der Sockel- und der Mittelzone erhalten. Im unteren Bereich zeigt es eine Marmorimitation, im mittleren Wandbereich eine Kandelaberdarstellung (Kat. Nr. 33. Taf. 74). Dieser verzierte ein schwarzgrundiges Interpaneel und ist nur fragmentarisch erhalten. Es handelt sich um einen Metallkandelaber mit Lotusknospe im Schaft, der sich nach Eristov als Typ 5 ansprechen und datieren lässt. Die Paneele der Mittelzone zeigten eine 3-fach Rahmung, die sich aber aufgrund des stark fragmentierten Zustands nicht mehr näher datieren lässt.

Datierung 25–20 v. Chr.<sup>374</sup>

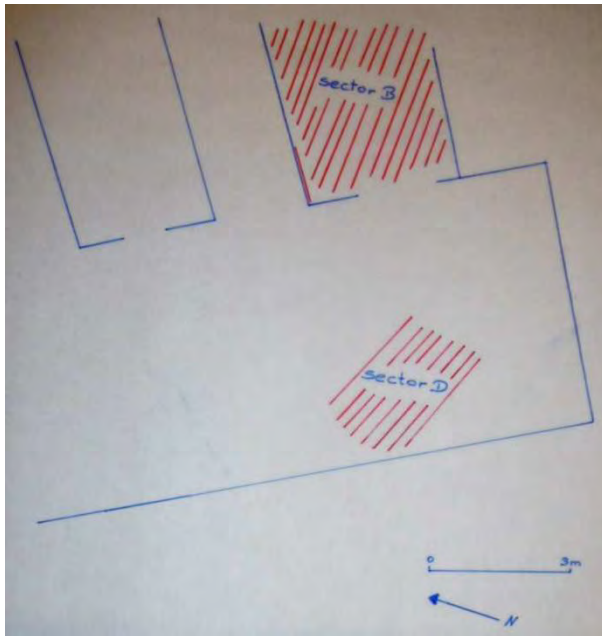


Abbildung 16

<sup>374</sup> Fernández Díaz 2008a, 132. 147-148.

## Córdoba (Andalusien)

Fundstelle Córdoba, Innenstadt

### 1. Domus del Parque Infantil de Tráfico

Literatur Castro del Río u. a. 2006, 103-117; Cánovas Ubera – Castro del Río 2010, 121-139; Cánovas Ubera 2010, 827-831.

Es handelte sich um eine Notgrabung in der Avenida de la Victoria, im Parque Infantil de Tráfico und im Patio de la Guardería La Victoria, die in der Zeit von November 2003 bis Juni 2004 stattfand. Das antike Stadtviertel wird als *vicus occidentalis* bezeichnet und befand sich außerhalb (westlich) der Stadtmauern. Die Fundstelle ist heute von einem Park und einem Kindergarten überbaut.

Im Verlauf der Grabung wurden drei sogenannte *cortes* mit einer Gesamtgröße von 518,50 m<sup>2</sup> freigelegt.<sup>375</sup> Hier fanden sich auch die Reste einer Domus, deren Fläche wohl zwei der *cortes*, nämlich 2 und 3 einnahm (Abb. 17).

Der *vicus occidentalis* gründete sich Ende der iulisch-claudischen, bzw. zu Beginn der flavischen Epoche und vergrößerte sich im Verlauf der Zeit weiter nach Norden bis zur Straße von *Corduba* nach *Hispalis*. Ab der zweiten Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. ließ die Ausdehnung des Viertels nach, bzw. außerhalb der Stadtmauern gelegene Viertel wurden allgemein aufgegeben. Große Teile wurden als Nekropole genutzt. Auf dem Grundstück des hier zu behandelnden Hauses wurde in der zweiten Hälfte des 4. Jhs. bis zum Beginn des 5. Jhs., n. Chr. unter Verwendung alten Baumaterials, in mindestens zwei Bauphasen, ein neues Gebäude errichtet. Die Domus selbst wurde fast komplett freigelegt und zeigte Räumlichkeiten, die sich um ein Peristyl mit Säulen und Wasserbecken gruppierten. Sie waren in sehr unterschiedlichem Zustand; die westlichen Bereiche waren stark geplündert, im Süden und Osten waren die Mauern teilweise noch bis zu 1 m Höhe erhalten.

Die Gesamtnutzungsdauer erstreckte sich von ungefähr flavischer Zeit bis zum Beginn des 3. Jhs. n. Chr., wobei das Haus schon spätestens Ende des 2. Jhs. n. Chr. verlassen und wohl zu Beginn des 3. Jhs. n. Chr. geplündert wurde. Unter diesen Plünderungsschichten fanden sich verschiedene Versturzsichten *in situ* u. a. mit Malerei. Desweiteren können zur Datierung verschiedene weitere Funde herangezogen werden; so fand sich im nördlichen Grabungsbereich ein guterhaltenes Mosaik und in weiteren Arealen beispielsweise verschiedene Architekturteile oder auch Münzen.

Die gefundenen Stücke selbst lassen sich fast auf das ganze Haus verteilen. Dabei ist die meiste Malerei Espacio 1 oder 2 zuzuweisen. Von Espacio 5 wurden nur wenige Quadratmeter freigelegt und Espacio 3 war zum Zeitpunkt der letzten Veröffentlichung (2010) noch nicht abschließend untersucht. Allerdings war auch damals schon eine Monographie zu den Malereien des Hauses in Arbeit.

---

<sup>375</sup> Die genaue Lage der einzelnen *cortes* innerhalb der Grabung kann hier leider nicht genannt werden, da die Angaben in den Texten teilweise widersprüchlich zu den abgedruckten Plänen sind.

Die Malerei wurde sowohl in situ, als auch in Fragmenten geborgen. In Espacio 1, dem Ambulacrum eines Peristyls, fanden sich Malereien, die sich fast gänzlich rekonstruieren lassen. Demnach befand sich über einer gesprenkelten Sockelzone eine Mittelzone mit weinroten Paneelen, Rahmung und punktierten Ecken (Kat. Nr. 43. Taf. 77). Die Oberzone war architektonisch gestaltet. Sie zeigte eine Ädikula, bestehend aus Podium, dorischen Säulen und einen Architrav aus Triglyphen und Scheiben.

Espacio 2 wurde als Triclinium genutzt. Die Sockelzone dort zeigte rote und grüne Porphyrimitation auf gelbem Grund, gefolgt von einem gemalten Gesims mit Zahnschnitt.

Die Säulen der Mittelzone ziehen sich bis zum realen Boden durch und sind von ionischen Kapitellen bekrönt (Kat. Nr. 45. Taf. 76). Im Zentrum befindet sich ein großes „Bild“ mit wenigstens drei Personen, einer Landschaft dahinter und insgesamt dionysisch, mythologischem Charakter (Kat. Nr. 44. Taf. 76).

Datierung Espacio 1 (Ambulacrum): Erstes Viertel, 2. Jh. n. Chr.;<sup>376</sup>

Espacio 2 (Triclinium): Erstes Viertel, 2. Jh. n. Chr. (evtl.  
ab Mitte des 2. Jhs. n. Chr.)<sup>377</sup>

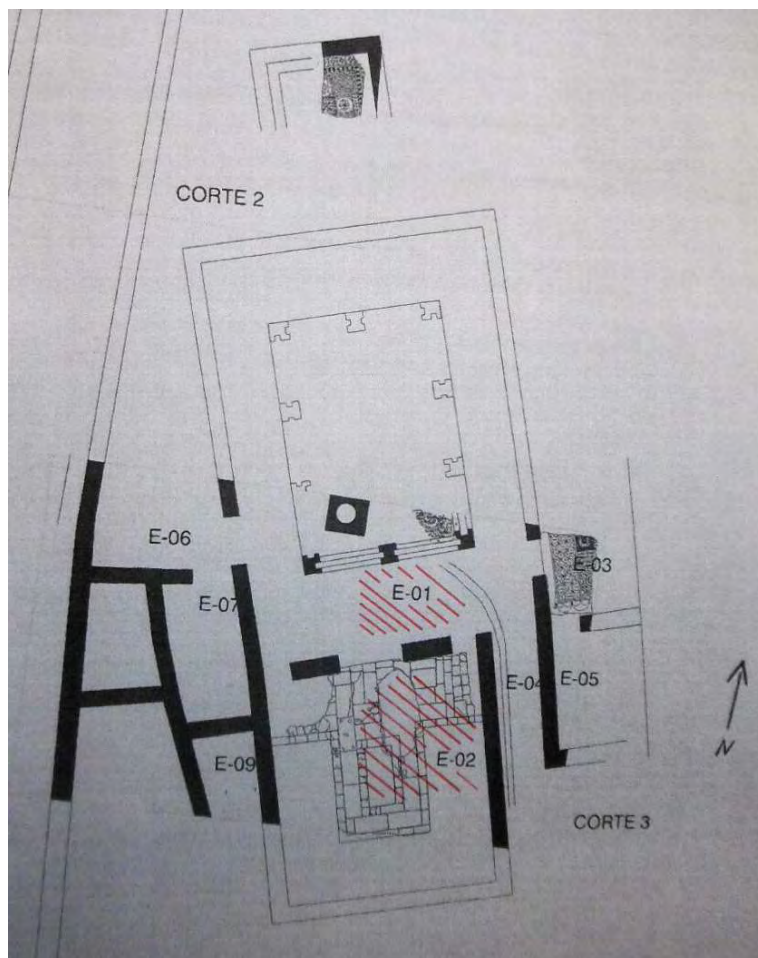


Abbildung 17

<sup>376</sup> Cánovas Ubera 2010, 831.

<sup>377</sup> Cánovas Ubera – Castro del Río 2010, 138.

## 2. Villa de El Ruedo

Fundstelle außerhalb des Städtchens Almedinilla, im südöstlichsten Teil der Provinz Córdoba

Literatur Carrillo Diaz-Pines 1990, 81-107; Hidalgo Prieto 1990, 109-124; Vaquerizo Gil 1990, 295-316; Cánovas Ubera 1996, 101-112; Flores Delgado – Valentín Alcalde 2000, 271-277; Cánovas Ubera 2000, 279-287; Cánovas Ubera 2002.

Die erste Erwähnung der Fundstelle von 1904 ist dem Historiker R. de Arellano zu verdanken. Später kommen Notizen u. a. von Pierre Paris, Antonio Blanco Freijeiro und Maria de los Angeles Mezquíriz de Catalán hinzu. In den Jahren 1988 und '89 fanden erstmals Grabungen, Notgrabungen wegen Straßenbauarbeiten, durch Desiderio Vaquerizo Gil statt. Eine (von mehreren) dabei im Norden freigelegte Nekropole ist heute abgetragen. 1997 fand eine weitere Notgrabung durch Ignacio Muñiz Jaén statt, der auch im Jahre 2002 eine Kampagne leitete; allerdings war der Straßenbau bis zu diesem Jahr auch weitestgehend zum Erliegen gekommen. Die Villa ist gut erhalten und heute in weiten Teilen für Besucher zugänglich. Zudem gibt es viel Malerei in situ, die aus insgesamt mindestens 13 Räumen (VII–IX, XVII, XVIII, XXXVII, LVII–LXII, LXVII) des Hauses stammt. Die am häufigsten zu findenden Dekorationen sind Marmorimitationen, bzw. die Imitation kostbaren Gesteins.

Was die Nutzung der Villa betrifft, geht man davon aus, dass sie ca. Mitte des 1. Jhs. n. Chr. gebaut und bis zum Beginn des 7. Jhs. n. Chr. bewohnt wurde. Dabei hat die Untersuchung der Architektur und der Nekropole, sowie der Funde von Keramik und Skulptur zur Annahme von mindestens vier Bauphasen geführt. Die erste reichte bis zum Beginn des 2. Jhs. n. Chr. und betraf den östlichen Bereich des Geländes; zu diesem Zeitpunkt war die Villa eher ein kleiner Agrarbetrieb, der allerdings einen gewissen Luxus besaß, wie die Bemalungen beispielsweise von Raum XVIII zeigen. In einer 2. Phase, die vom Beginn des 2. Jhs. bis Ende des 3. Jhs. n. Chr. verlief, lassen sich die Strukturen, wahrscheinlich einer Peristylvilla erkennen. Die hier interessanten Malereien stammen alle aus Habitación LXII; die erste Gruppe der Dekoration aus diesem Raum (von insgesamt vier Schichten) entsteht in der 2. Phase.

Ende des 3. Jhs. bis Mitte des 5. Jhs. n. Chr. erreicht die Villa ihre räumlich größte Ausdehnung; bis zum Beginn des 4. Jhs. n. Chr. erfolgen eine Reihe von Umbaumaßnahmen. Die Struktur der Villa wird nicht verändert, nur verschiedene Zonen aufgewertet und luxuriöser gestaltet. Estancia LXII zu der auch Habitación LXII gehört, wird umgebaut und mit einer Heizung versehen.<sup>378</sup> In der 4. und letzten Phase, von der Mitte des 5. Jhs. bis zum Beginn des 7. Jhs. n. Chr., waren Teile des Gebäudes schon zerstört und verschüttet und der luxuriöse Charakter des Hauses vergangen. In Habitación LXII wird die 4. Malschicht, eine weiße Tünchung der Wand, aufgebracht.

Die zu besprechenden Malereien aus Habitación LXII stammen aus der 3. Phase des Hauses und zeigen heute die zweite Malschicht von Wänden und Decke (Abb. 18). Das Zimmer ist 2,80 x 5,36 m groß und im nordöstlichen Bereich der Villa gelegen. Die Dekoration befindet

---

<sup>378</sup> Vgl. auch Vaquerizo Gil – Noguera Celdrán 1997, 41-45 und 53, sie nehmen eine Zwischenphase innerhalb der 3. Phase an. Hier können nur weitere (noch nicht erfolgte) Studien eine endgültige Klärung bringen.

sich teilweise noch in situ, teilweise im Magazin des Museo Histórico de Almedinilla. Eine Rekonstruktion (Kat. Nr. 46. Taf. 78) ist möglich.<sup>379</sup> Die Wände waren ringsherum mit einer fiktiven Architektur geschmückt; so bestand die Mittelzone aus Basen, Pilastern und Kapitellteilen, die durch Paneele mit geädertem Marmor getrennt waren. In der Oberzone waren Marmorinkrustationen angebracht (Kat. Nr. 47. Taf. 78).

Datierung      Habitación LXII: Ende 3. bis Anfang 4. Jh. n. Chr. (3. Phase)<sup>380</sup>

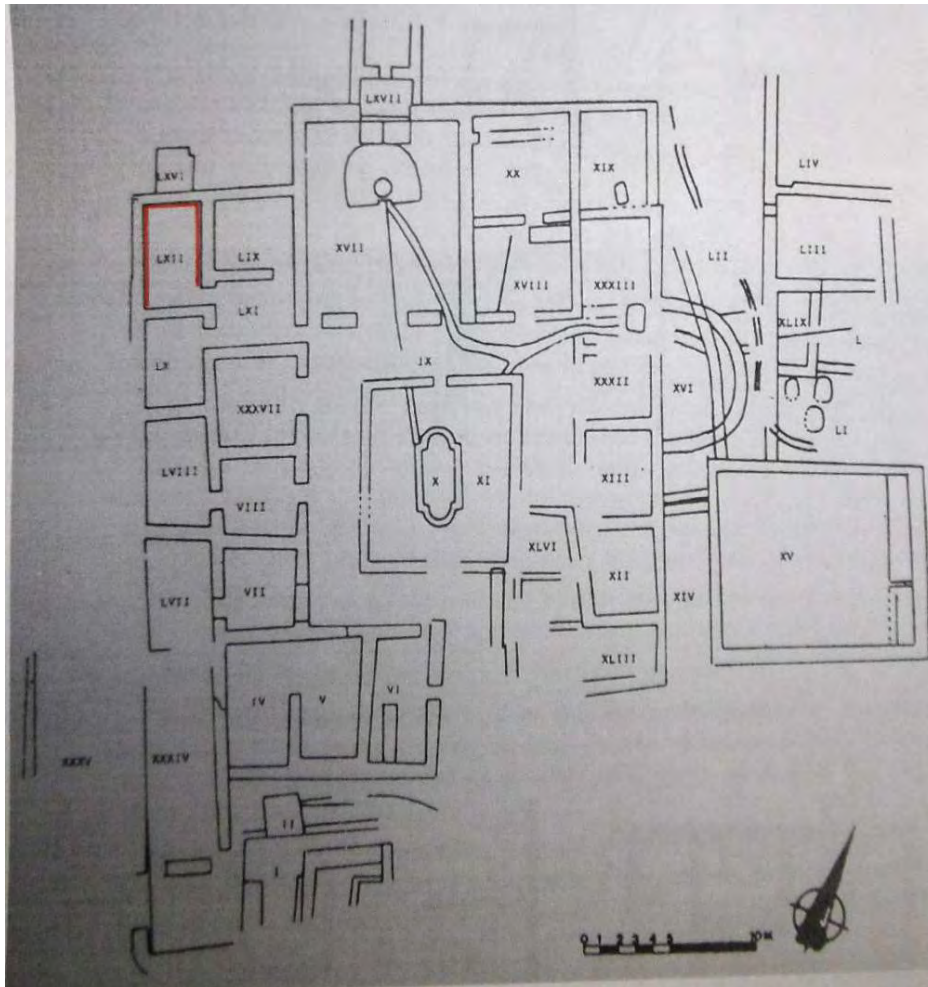


Abbildung 18

<sup>379</sup> Cánovas Ubera 2002, Abb. 54-55 und 128-129 sind leider falsch beschriftet. Was die Abb. 121 und 124 betrifft, so sind sie entweder ebenfalls falsch beschriftet, oder an dieser Wand befand sich eine im Text und im Plan nicht erwähnte Fenster- oder Türöffnung.

<sup>380</sup> Cánovas Ubera 2002, 42. 59. 133.

## Mérida (Badajoz, Extremadura)

Fundstelle Mérida, Innenstadt

### 1. Casa Basílica

Literatur Mérida 1929a, 392-397; Mérida 1929b, 28-29; Batlle Huguet u. a. 1947, 212-213; García Sandoval 1966, 9-11; Balil Illana 1976, 80-85; Abad Casal 1976, 179-182; Abad Casal 1982a, 40-47 und 442; Abad Casal 1982b, 16-19; Durán Cabello 1991, 359-369; Hernández Ramírez 1996b, 45-46; Mostalac Carrillo 1997, 581-603; Velázquez Jiménez 2004, 139.

Die Casa Basílica, auch Casa Teatro genannt, befindet sich im nordöstlichen Bereich der antiken Stadt Emerita Augusta, in direkter Nachbarschaft zu Theater und Amphitheater (Abb. 19). Gefunden wurde es 1916, freigelegt durch den Ausgräber José Ramón Mérida.

Es handelt sich um ein Privathaus, außerhalb der Stadtmauern, mit einem unregelmäßigen Grundriss, dessen Malereifunde aus dem sogenannten Bereich F des Hauses, einer der beiden Apsiden, (Kat. Nr. 48. Taf. 79) stammen.

Das Haus selbst lässt sich in zwei bis drei Bauphasen einteilen. Errichtet wurde es in trajanisch-hadrianischer Zeit. Eine erste Umbaumaßnahme gab es Ende des 2. Jhs. n. Chr., datiert über die Mosaiken, die zweite, als wesentliche für die Malerei, gehört in konstantinische Zeit. Aus Inschriften ist bekannt, dass das Theater in den 40er Jahren des 4. Jhs. n. Chr. renoviert wurde. Da in der Casa Basílica Bauteile des Theaters für die Apsiden wieder verwendet wurden, muss die Ausgestaltung derselben zu einem späteren Zeitpunkt stattgefunden haben. In seinem letzten Stadium schließlich waren Teile des Hauses, speziell der Apsiden, und Teile des dahinter liegenden Theaters eingestürzt.

In den letzten Jahren wurden einige Restaurierungen vorgenommen, z. B. die Reinigung der Malereien; dadurch konnte es diesbezüglich, obwohl die Funde schon so lange bekannt und aufgedeckt sind, auch zu neuen Interpretationen kommen. So gingen sowohl der Ausgräber, als auch Balil Illana in den 60er bzw. 70er Jahren davon aus, dass es sich um ein Gebäude des christlichen Kults gehandelt haben müsse. In einer kurzen Notiz äußerte sich Pedro Batlle Huguet allerdings schon 1947 gegenteilig. Die Überlegung, es handle sich um einen christlichen Kultraum, fußte vor allem auf der Interpretation des Gebäudes, bzw. seines Grundrisses und der daran anknüpfenden Auslegung der Dekorationen, die sich durch Mérida aber auf die Haltung der Figuren beschränkte. Abad Casal hingegen analysierte in seiner Monographie auch die Kleidung der Dargestellten und schlug eine Neuinterpretation entweder als Sklaven bzw. Diener oder als Besitzer des Hauses mit Familie vor. Damit einhergehend machte er auch einen genaueren Datierungsvorschlag zu den Malereien, der bis heute allgemein anerkannt ist. Demgegenüber stehen die schon genannten Renovierungsarbeiten des Theaters und eine erneute Bewertung der dargestellten Kleidung durch Mostalac Carrillo, der überzeugend festhält, dass diese und ihre für die Datierung herangezogenen Muster allgemein im 4. Jh. n. Chr. üblich sind. Er spricht sich daher für eine leicht spätere Datierung in die zweite Hälfte des 4. Jhs. n. Chr. aus.

Die Dekorationen sind in situ erhalten und bedecken noch heute wesentliche Teile der Sockel- und Mittelzone, sowie Teile der Fensterlaibungen. Die Sockelzone ist mit Marmorimitationen und -inkrustationen geschmückt, die Mittelzone zeigt an der Nord- und Südwand ein Paneelschema mit rahmenden Filigranborten und „Bildern“ im Inneren, deren Dekoration aber nicht bekannt ist (Kat. Nr. 49. Taf. 79). Die östliche Wand, bzw. die Felder zwischen den dort angebrachten Fensteröffnungen zeigen vier lebensgroße menschliche Figuren, Megalographien (Kat. Nr. 48–50. Taf. 79). In den Fensteröffnungen sind Reste von Gefäßen, Ranken und (heute leider verschwunden) evtl. fantastischen Tieren abgebildet.

Datierung post quem 40er Jahre des 4. Jhs. n. Chr.; 325–350 n. Chr.<sup>381</sup>

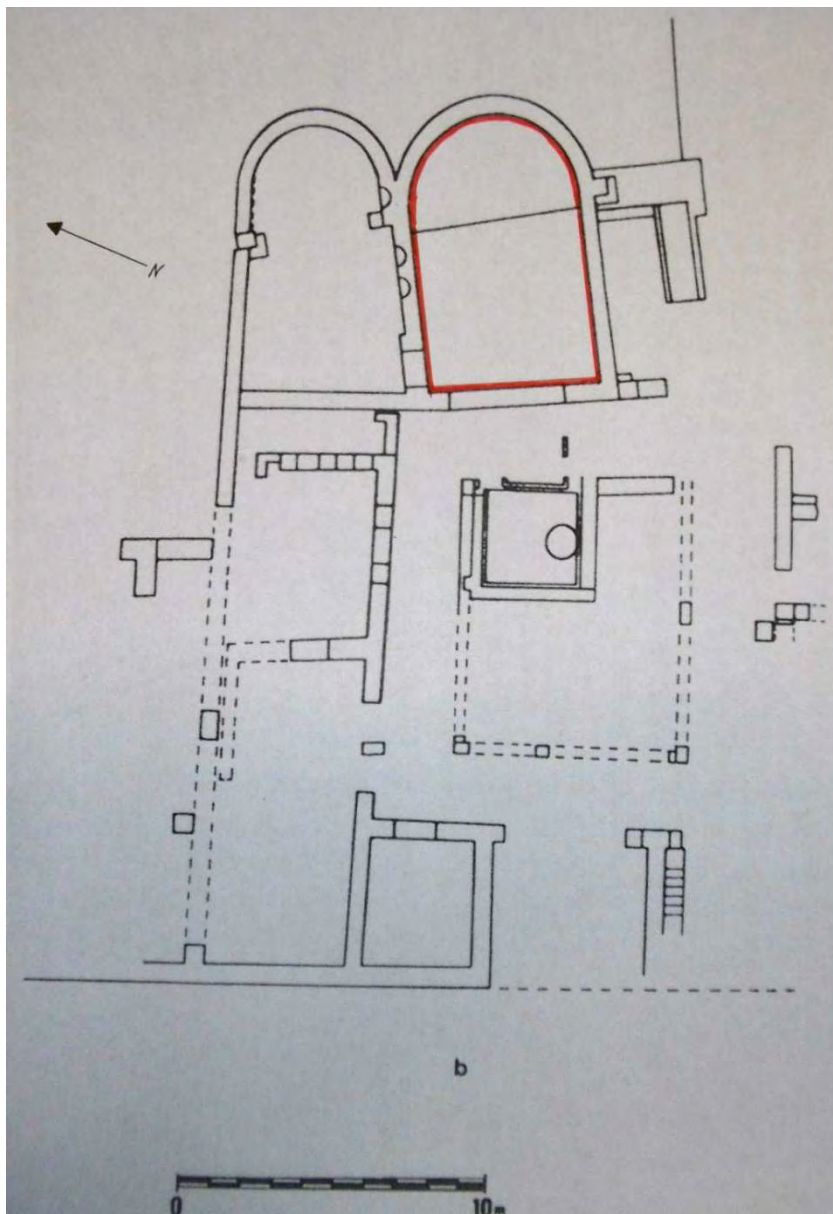


Abbildung 19

<sup>381</sup> Abad Casal 1982a, 442; Mostalac Carrillo 1997, 584. 597-598.

## Valencia

Fundstelle    Valencia, Innenstadt

### Domus de Terpsícore

Literatur    Krougly u. a. 1997, 225-228; Diez u. a. 1998, 198; Baldassarre u. a. 2002, 341; Jiménez Salvador 2006, 471-479; Corell 2009, 218-220.

Die sogenannte Domus de Terpsícore befand sich auf dem Grundstück des heutigen Palacio de Benicarló (auch Palau de les Corts Valencianes) und wurde in den Jahren 1986–89 freigelegt. Das Haus erhielt seinen Namen aufgrund eines Mosaiks mit der Abbildung der Muse, das im gleichnamigen Raum gefunden wurde und in welchem sich auch die interessantesten Malereien des Gebäudes fanden.

Man geht von insgesamt vier Phasen aus. Das Gebäude wurde in flavischer Zeit (*nivel* VI A-B) auf den Grundstrukturen eines Vorgängerbaus errichtet. Ab der zweiten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. wurde die Domus de Terpsícore gebaut, wobei der Vorgängerbau den architektonischen Rahmen für die neue Konstruktion bildete. Hier wurden wahrscheinlich zwei auf einer Insula befindlichen Bereiche zusammengelegt (*nivel* VII A). Ende des 2. oder zu Beginn des 3. Jhs. n. Chr. gab es einige Umbauarbeiten (*nivel* VII B). Endgültig aufgegeben wurde das Gebäude wohl am Ende des 3. Jhs. n. Chr.; das Ende markiert eine Versturzschicht (*nivel* VIII).<sup>382</sup> Die Zerstörung der *Sala de Terpsícore* selbst ist bedingt durch einen Graben aus islamischer Zeit. Die Inschriften geben in Bezug auf die Datierung nur einen Hinweis, allerdings gab es noch Keramik und Münzfunde.

Die Malerei ist in Fragmenten erhalten und wurde teilweise rekonstruiert. Von der Sockelzone haben sich nur wenige Stücke erhalten, die auf eine Dekoration mit Marmorimitation schließen lassen. Die Mittelzone ist in vertikale Paneele und Interpaneele mit einem horizontalen, geraden Abschluß nach oben aufgeteilt. Die breiten Paneele sind in der Mitte mit Frauenfiguren geschmückt, von denen vier fast völlig erhalten sind, und die dank einer jeweiligen Beischrift in Griechisch als Allegorien der römischen Provinzen identifiziert werden können (Kat. Nr. 51. Taf. 80). Die Zwischenpaneele sind mit reich geschmückten Kandelabern verziert, die u. a. Sphingen, Delfine, Panther und Greifen zeigen. Die Oberzone zeigt pflanzliche Elemente und war fast komplett mit einem Fries aus Rebranken bedeckt.

Die Stücke befinden sich heute im Museu d'Història de València.

Datierung    *Sala de Terpsícore*: ab zweite Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. (*Nivel* VII A)<sup>383</sup>

---

<sup>382</sup> Zum spätrepublikanischen Vorgängerbau vgl. Marín Jordá u. a. 1991, 61-66.

<sup>383</sup> Krougly u. a. 1997, 225; Jiménez Salvador 2006, 479.

## Velilla de Ebro (Saragossa, Arragonien)

Die Fundstelle Celsa, gegründet als Colonia Victrix Iulia Lepida und später umbenannt in Colonia Victrix Iulia Celsa, liegt auf einer terrassenartigen Anhöhe, in der Antike oberhalb des Flusses, heute einige Kilometer davon entfernt. Celsa galt als strategischer Punkt zur Kontrolle des Tales und wurde 44 v. Chr. neu gegründet. Die Grabungsstelle befindet sich heute direkt neben dem modernen Dorf Velilla de Ebro.

### 1. Casa B

Literatur Beltrán Lloris u. a. 1984, 94-104; Beltrán Lloris 1991, 135, 148, 151-161; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1993, 376-385; Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, 41-76 und 125-161.

Das Haus befindet sich im nördlichen Bereich des Grabungsareals, auf der Insula I (Abb. 20). Von dieser Insula nahm es ursprünglich nur den westlichen Teil ein, während die andere Hälfte von der sogenannten Casa A belegt war.

Insgesamt ist es schwierig, die Struktur des Hauses zu erfassen, da große Teile des Baumaterials aus dem nordwestlichen Bereich abgetragen und für moderne Bauten verwendet wurden, während der östliche Bereich des Hauses zu einem späteren Zeitpunkt verwüstet, und das Baumaterial bis auf den gewachsenen Grund verschwunden ist. Doch es lassen sich vier Räume und ein Gang mit Malerei rekonstruieren, von denen besonders die sogenannte Estancia 13 und hier die Wände A und B bemerkenswert sind.

Zwischen 36/35 v. Chr. und ca. 25 n. Chr. gab es Umbauarbeiten; die Häuser A und B wurden zu einem Gebäude der Casa C, auch Domus de los Delfines genannt, zusammengefasst.

Diese Zusammenfassung machte eine leichte Geländeerhöhung im westlichen Bereich, also im Bereich von Casa B der Insula nötig. Die zu den bereits genannten Wänden gehörenden Stücke wurden zum Aufschütten und somit Erhöhen der Böden in Casa C verwendet und blieben daher überwiegend am Originalplatz erhalten; weitere Fragmente, die man in anderen Zimmern fand, konnten ebenfalls Estancia 13 zugeordnet werden.

Für die Casa B wurden insgesamt zwei Bauphasen nachgewiesen. Phase IIIA1 ist die Anfangsphase des Hauses, während in IIIA2 kleine Baumaßnahmen getätigt wurden; der Eingang zu Estancia 4 wurde umgelegt, und der Zugang zwischen den Bereichen 17 und 18 verbreitert. Für den Bau von Casa B muss ein Zeitraum vor dem Umbau zur Domus de los Delfines und somit auch für die Malereien angenommen werden.

Durch die Funde ließen sich Wand A (Kat. Nr. 35. Taf. 75) vollständig und von Wand B Teile der Oberzone rekonstruieren. Demnach zeigt Wand A lange und schmale Paneele, während die Mittelzone architektonisch gestaltet ist; vorgeblendet sind Reste einer kannelierten Säule und eines Kapitells, sowie im Hintergrund eine Feldermalerei. Diese wiederum sind vielfach gerahmt, sodass sich der Eindruck eines Reliefs ergibt. Die Oberzone zeigt mit Ornamenten geschmückte Bänder und Leisten, u. a. Lotusblüten und Rosetten, sowie das Motiv eines spiralförmig verzierten Stabes, *bastones con decoración helicoidal* (Kat. Nr. 36. Taf. 75). Die Decke ist in Kassetten gestaltet.

Wand B zeigt in der Mittelzone wohl ebenfalls eine Architektur, worauf Reste einer kannelierten Säule hinweisen; die Oberzone ist mit Marmorimitationen geschmückt.

Datierung      Wand A und B: 40–30 v. Chr.;<sup>384</sup>  
                  [30–20 v. Chr. (nach Lotus-Rosetten-Fries)]

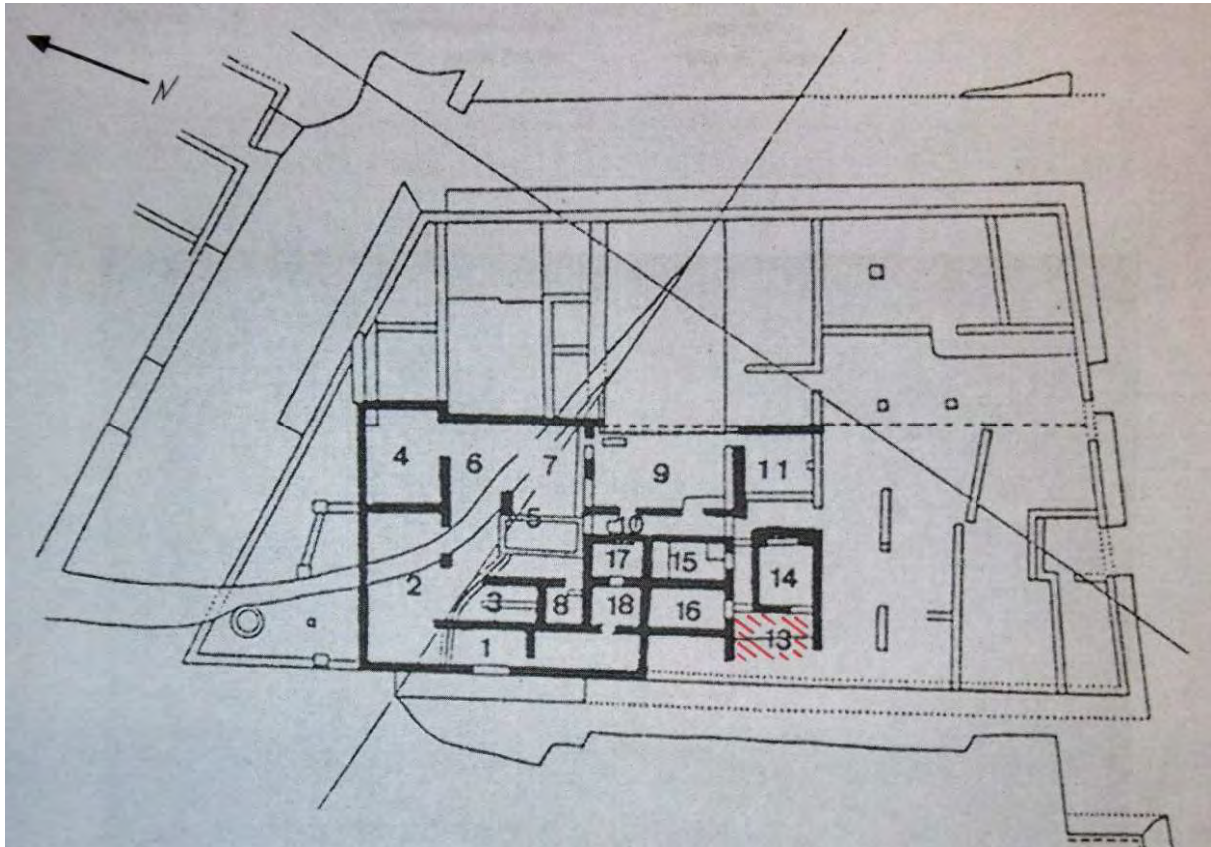


Abbildung 20

## 2. Domus de los Delfines

Literatur      Beltrán Lloris u. a. 1984, 111-154; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987a, 238; Beltrán Lloris 1990, 187-196; Beltrán Lloris 1991, 135-141, 148-161; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1993, 376-385; Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, 77-124, 163-330; Beltrán Lloris – Paz Peralta 2003, 102-104; Fernández Díaz 2003a, 228-229; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 2004, 155-159.

Die Domus de los Delfines wird in der Literatur auch als Casa C bezeichnet und meint das Haus, das auf Insula I entstand, nachdem die Gebäude A und B zusammengefasst, bzw. teilweise abgerissen wurden (Abb. 21). Es erstreckte sich über eine Wohnfläche von ca. 1200 m<sup>2</sup> und war teilweise zweistöckig.

<sup>384</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1993, 384; Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, 56.

Erste Grabungen begannen ab 1976 und wurden in den folgenden Jahren durch weitere Kampagnen fortgesetzt.

Beim Bau des Hauses mussten Höhenunterschiede im Gelände durch Aufschüttungen, vor allem im westlichen Bereich der Insula ausgeglichen werden. Als Folge davon wurden einige Räume geschlossen, und es gab teilweise sowohl Funktionsänderungen der Räume, als auch Veränderungen der Größe und Zugänge. Insgesamt lassen sich zwei Bauphasen unterscheiden; Phase III B und III C, wobei III B in wiederum drei Unterphasen eingeteilt wird (III B-1 bis III B-3) und in Phase III C noch eine Reihe von Renovierungen vorgenommen wurden, bevor das Haus verlassen wurde. In Phase III B-1 entstand die *Domus de los Delfines*. Der Neubau lässt sich aufgrund von Beifunden, wie etwa Stuckgesimsen, zwischen 36 v. bis 25 n. Chr. datieren.<sup>385</sup> In den beiden folgenden Phasen gab es innenarchitektonische Umgestaltungen, bei denen Raumgrößen sowie Türen verändert, beziehungsweise versetzt wurden.

Obwohl aus vielen Räumen des Hauses, auch aus unterschiedlichen Bauphasen, Malereien (in situ und als Fragmente) erhalten sind, ist doch besonders Estancia 12, ein *Triclinium*, von Bedeutung. Der Raum hat eine Grundfläche von ca. 60 m<sup>2</sup> und zwei der Wände, B und C, zeigen kleine Bemalungsreste. Es sind aber vor allem große Teile der sehr aufwändigen Deckengestaltung von Interesse. Sie bilden mit einer sehr umfangreich erhaltenen Menge eine gute Basis zur Rekonstruktion und stammen aus Phase III B-1, der Neubauphase des Hauses. Diese Decke ist in zwei Bereiche, in einen vorderen flachen und einen hinteren gewölbten mit jeweils auch unterschiedlicher Komposition und Dekoration aufgeteilt (Kat. Nr. 37. Taf. 75). Der gewölbte Abschnitt zeigt ein fortlaufendes, schwarzgrundiges Kassettensystem mit floralen Elementen in der Mitte (Kat. Nr. 38. Taf. 75). In der Klassifizierung nach Barbet handelt es sich um eine Dekoration von Typ A, *systèmes couvrants: Dérivé des caissons, a réseau*. In den vier Ecken und in der Mitte wurden je Bereiche ausgespart, in die Einzelszenen gesetzt wurden. Die Szene in der Mitte zeigt wohl zwei Tritone und eine weibliche Figur, evtl. eine Nereide oder marine Venus, sowie Teile einer marinen Landschaft. Ansonsten haben sich nur Reste aus einem der Seitenfelder erhalten; der Rest eines Gesichts, wohl einer weiblichen Figur und Teile eines rechten Arms. Die flache Decke war als Zentralkomposition mit einem rahmenden, breiten Bereich in schwarz gestaltet; in das gesamte Feld war eine Raute eingeschrieben, geformt aus Thyrsosstäben sowie ein zentrales Bildfeld (Kat. Nr. 39. Taf. 76). Dieses zeigte Herkules mit Löwenfell und Thyrsos. Reste kleiner Fragmente zeigen an, dass noch weitere Personen abgebildet waren, die sich aber nicht mehr näher bestimmen lassen.

Datierung      Estancia 12: 20/25 bis 35 n. Chr. (zw. Phase IIa und IIb des 3. Stils),<sup>386</sup>

25 n. Chr.;<sup>387</sup>

[25–35 n. Chr.]

---

<sup>385</sup> Beltrán Lloris 1991, 148 sprach sich zunächst für eine Datierung um 25 n. Chr. aus. In der später folgenden Monographie wird ein etwas weiterer Zeitraum zugrunde gelegt, von dem hier ausgegangen werden soll, vgl. Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, 120.

<sup>386</sup> Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, 117.

<sup>387</sup> Beltrán Lloris 1991, 148.

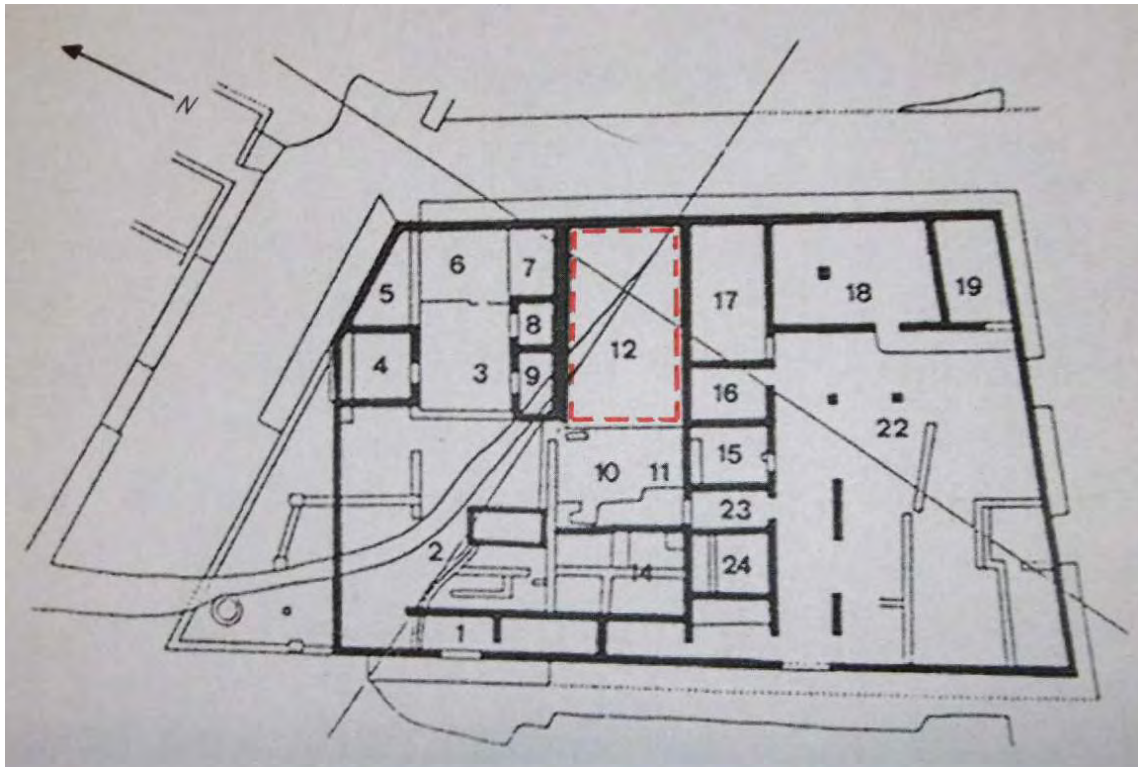


Abbildung 21

### 3. Casa de Hércules

Literatur Beltrán Lloris 1991, 150-151; Mostalac Carrillo 1992, 14; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1993, 384-388; Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1996, 239-259; Beltrán Lloris 1998, 15-16. 60-61; Fernández Díaz 2003a, 218-219.

Die Casa de Hércules liegt auf der Insula VII, im südwestlichen Bereich von Celsa (Abb. 22). Das Haus ist bis heute nicht vollständig ausgegraben; zusätzlich sind Teile der Mauern und Fußböden abgedeckt, bzw. bereits ausgegrabene Strukturen wieder mit Buschwerk zugewuchert.

Es ließen sich zwei Bauphasen feststellen; das ursprüngliche Gebäude entstand kurz nach der Stadtgründung, d. h. kurz nach 44–42 v. Chr. In dieser Zeit entstanden die Bereiche 1–4, 22, 24–26, 28 und 30. In einer Umbauphase in spätaugusteischer Zeit wurde das Grundstück und damit das Haus nach Süden hin vergrößert. Es entstanden ein Peristyl, Oecus Triclinar (1), Tablinum Transito (12), sowie die Bereiche 5, 7, 12, 21 und 34–36. Gleichzeitig wurden die Räume 1 und 2 geschlossen. Verlassen wurde das Haus in nderonischer Zeit, also zu einem Zeitpunkt, als die Stadt insgesamt zugunsten des immer wichtiger werdenden Zentrums *Caesar Augusta*, des heutigen Saragossa, aufgegeben wurde.

An die genannten Bauphasen lassen sich die Phasen der Ausmalung verschiedener Räumlichkeiten anschließen, die zusätzlich durch Funde von Münzen und die Stratigraphie gestützt werden. Bei der Bemalung ist vor allem der Oecus triclinar 1 von Interesse. Die in drei weiteren Zimmern gefundenen Malereien (2, 3 und 4) sind an dieser Stelle zu vernachlässigen.

Die Darstellungen des Oecus tricliniar 1 wurden teilweise restauriert (Nord- und Ostwand), und das dekorative Programm konnte wiederhergestellt werden (Kat. Nr. 40. Taf. 76). Der Raum ist seiner Länge nach 1/3 zu 2/3 aufgeteilt, d. h. das erste Drittel, der Eingangsbereich, zeigt Bemalungen der sogenannten Wand B, und der hintere Bereich, der Gästebereich, die sogenannte Wand A.

Im ersten Drittel zeigt die Wand eine breite Sockelzone, während die Mittelzone mit Orthostaten in zinnoberrot bemalt ist. Die Oberzone ist architektonisch gestaltet, mit Architravelementen, Atlanten, Karyatiden, Marmorplatten, pflanzlichem Fries und einer Serie von sogenannten „Bildern“; diese sollten wie offene Fenster wirken und sind mit Darstellungen der Taten des Herkules geschmückt. Heute noch erkennbar sind drei seiner Taten: der erymantische Eber (Kat. Nr. 41. Taf. 76), die kerynitische Hirschkuh (Kat. Nr. 42. Taf. 76) und die stymphalische Vögel, sowie eine kindliche Herkulesdarstellung, wohl im Kampf gegen die Schlangen.

Die Dekoration des restlichen Raums ist an ein Bühnenbild angelehnt; die Bemalung ist in vereinfachter Weise ausgeführt und sollte wohl das Abbild eines mobilen Bühnenvorhangs zeigen. Die beiden Dekorationssysteme werden von einer Säule getrennt, bilden aber dennoch eine kompositionelle Einheit.

Datierung      Wand B: um 40 v. Chr. (2. Stil, Phase IIa)<sup>388</sup>

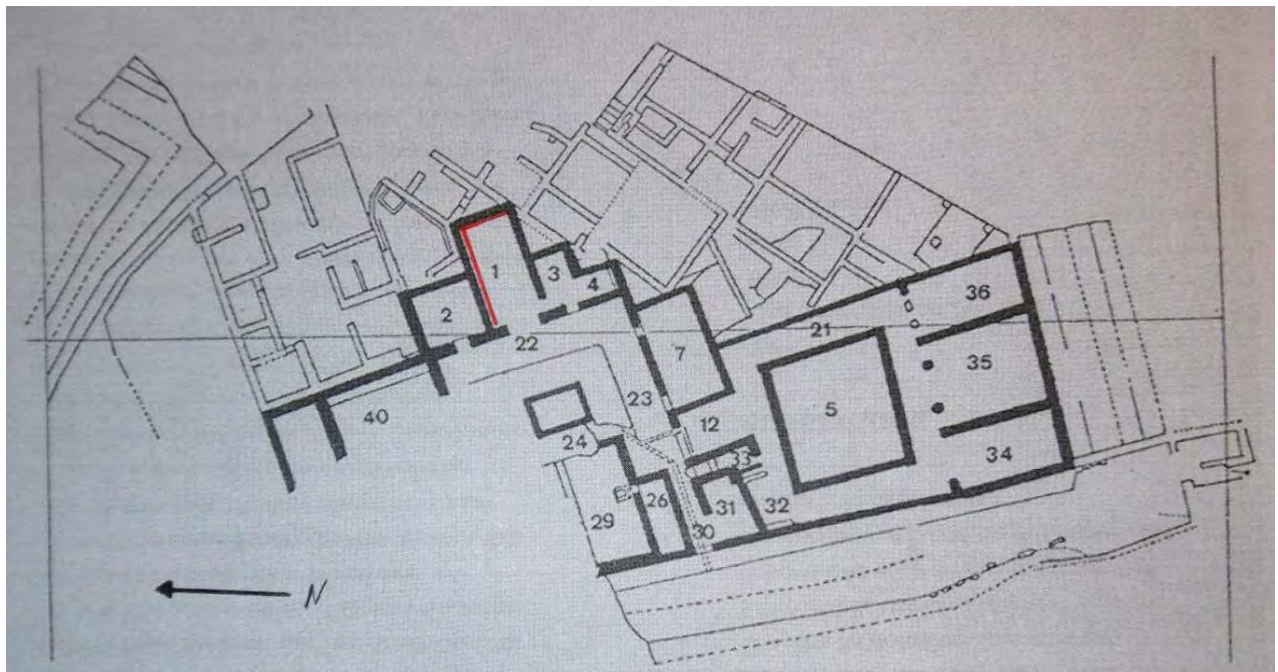


Abbildung 22

<sup>388</sup> Mostalac Carrillo 1992, 14; Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1996, 242; Fernández Díaz 2003a, 218.

## 4. Kapitel

In diesem Kapitel werden die im Katalog vorgestellten Fundstellen und die dazu gewonnenen Erkenntnisse besprochen.

Die eingehende Analyse der im Katalog verzeichneten und vorgestellten Fundstellen bildet den Gegenstand dieses Kapitels. Ziel ist es, die charakteristischen Merkmale einzelner Stilstufen herauszuarbeiten, denn erst dann können in einem zweiten Schritt die relevanten Fragen an das Material herangetragen werden; etwa inwieweit eine formale und motivische Entwicklung in der Wandmalerei Hispaniens erkennbar ist. Eine Stilanalyse ergänzt die Kriterien von Baubefund, Beifunden und, soweit vorhanden, schriftlicher Überlieferung.

Die Auswahl der Katalogbeispiele stützt sich auf außerstilistische Kriterien; die Malereien stammen aus Fundkomplexen und Fundorten, in denen ein oder mehrere Bereiche, gegebenenfalls unterschiedlicher Funktion, mit u. U. verschiedenartigen Dekorationssystemen zu einer Zeit und damit auf einer Stilstufe ausgemalt wurden. Das wichtigste Kriterium ist der Baubefund selbst bzw. die Funde; davon ausgehend wurde entschieden, ob ein Beispiel aufgenommen wurde oder nicht.

Das Kapitel ist in zeitlich aufeinanderfolgende Abschnitte von in der Regel fünfzig Jahren geordnet, angefangen mit Wanddekorationen des 2. und beginnenden 1. Jhs. v. Chr. Die Fundstellen werden im Folgenden separat vorgestellt und sind chronologisch geordnet, beginnend mit der ältesten bisher bekannten Fundstelle der Iberischen Halbinsel.

Der Fundkomplex selbst kann eine einzelne Wand oder eine Decke sein ebenso ist eine Kombination aus in situ und nur fragmentarisch erhaltenen Funden möglich. Auf die individuellen Gegebenheiten wird jeweils zu Beginn der Beschreibung des gefundenen Materials eingegangen, um daran anknüpfend eine stilistische Analyse des Materials zu leisten. Im Folgenden werden zunächst diejenigen Vergleiche, die sich auf der Iberischen Halbinsel selbst finden ließen, zusammen mit ihrer Datierung genannt. Die darauf folgenden Beispiele aus Italien, hier besonders aus Pompeji und den anderen Provinzen des Römischen Reiches, ermöglichen eine Einordnung und Bewertung der Iberischen Malerei auf übergeordneter Ebene. Hier werden diejenigen Vergleiche bevorzugt, die möglichst sicher datiert werden können, und zwar auf einen den vorgestellten Funden nahen Zeitraum. Daran schließt sich, wenn möglich, eine vergleichende Analyse des Fundkomplexes, seiner Merkmale, namentlich seiner Motive und Dekorationssysteme an. Der folgende Vergleich der hispanischen und italischen Wandmalerei arbeitet Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen beiden Regionen heraus. Letztere können die Abhängigkeiten oder aber auch Eigenheiten des Kunstschaffens auf der Iberischen Halbinsel erklären. Abschließend wird auf die Datierung der vorgestellten Fundstelle eingegangen und mit einer Zusammenfassung schließen die einzelnen Unterkapitel.

Bei der römischen Wandmalerei im Allgemeinen handelt es sich um sehr heterogenes Material. Fast jede Fundstelle birgt Besonderheiten in sich, auf die individuell eingegangen werden muss. Dies spiegelt sich in der hier vorliegenden Auswertung insofern wider, als die vorgegebene Struktur der Analyse an einigen Stellen aufgebrochen werden muss, um dem Leser durch zusätzliche Informationen das Verständnis zu erleichtern; so werden beispielsweise die Fundkomplexe der Domus 2 in Bilbilis und der Casa B in Celsa zusammenfassend

dargestellt, da die dort gefundenen Dekorationssysteme aufgrund ihrer Ähnlichkeit zueinander in Bezug stehen. Auch Fundstellen mit komplexen Dekorationssystemen, wie die Casa de Hércules in Celsa, können nicht immer streng schematisiert werden; u. U. muss zugunsten der Übersichtlichkeit zusätzlich zwischen Komposition und Motiven unterschieden werden. Einige der hier vorgestellten Fundkomplexe sind motivisch sehr reich und komplex ausgestattet, wie z. B. die sogenannte Domus de Terpsícore in Valencia. Bei diesen Beispielen wurde auf eine strenge Trennung zwischen stilistischer Analyse und Vergleichsbeispielen verzichtet; stattdessen werden die Motive analysiert und die entsprechenden Vergleiche direkt im Anschluss genannt. Ähnliches gilt für die Domus de la Fortuna (sogenannte Habitación VI) in Cartagena, deren motivisch vielseitige Malerei die gewohnte Untergliederung ebenfalls unüberschaubar gemacht hätte.

Dem Unterkapitel 4.2. Wanddekorationen des 1. Jhs. v. Chr. ist zusätzlich, aufgrund der vermehrten Funde der letzten Jahrzehnte und dem damit verbundenen Zuwachs an Bedeutung für die Wissenschaft, ein Exkurs zu den Funden des 3. Stils beigefügt.

Die momentane Überlieferungssituation an Wandmalerei ist, wie es die bislang spätesten datierten Beispiele aus der Provinz Córdoba und dem Stadtzentrum des heutigen Mérida zeigen, lückenhaft. Die große zeitliche Distanz zu den anderen Fundstellen und das Fehlen sicher datierten Materials im Zeitraum zwischen ca. der Mitte des 2. Jhs. n. Chr. und der Zeit um 300 lassen keine gesicherten Aussagen zur Entwicklung ab dem 3. Jh. n. Chr. zu.

Dennoch sollen die Fundstellen aufgrund der großen Fundmenge und ihrer, im Fall von Mérida, für die Iberische Halbinsel außergewöhnlichen Motive hier mit aufgenommen werden.

Von den datierten Fundkomplexen der Iberischen Halbinsel ausgehend kann eine Reihe entstehen, die in der Gesamtheit Entwicklungslinien aufzeigt und im Einzelnen zeitspezifische Gemeinsamkeiten erkennen lässt. Auf dieser Grundlage können weitere, nicht stratigraphisch datierte Malereien der jeweiligen Zeitperiode zugeordnet werden.

## Chronologie der Wandmalerei in Hispanien

### 4.1. Wanddekorationen des 2. und beginnenden 1. Jhs. v. Chr.

Die einzige fest datierbare Wandmalerei dieses Zeitraums stammt aus dem Nordosten der Iberischen Halbinsel, von einer Fundstelle in der Nähe des heutigen Azaila, gefunden am Cabezo de Alcalá.

#### 4.1.1. Cabezo de Alcalá (Azaila)

Die Fundstelle von Cabezo de Alcalá (Kat. Nr. 4–7. Taf. 65) ist eines von insgesamt ca. sieben bekannten Beispielen für Malerei, die noch vor die Mitte des 1. Jhs. v. Chr. datiert werden können. Innerhalb dieser relativ kleinen Gruppe kommt ihr aber in mehrfacher Hinsicht Bedeutung zu. Die bis heute erhaltene Malerei der Iberischen Halbinsel stammt in aller Regel

von privaten Gebäuden, in der Mehrheit aus Domus und Villen. In Azaila haben sich Fragmente erhalten, die sowohl privaten, als auch einem öffentlichen Gebäude, einem Tempel, zugewiesen werden können.

Eine weitere Besonderheit sind die Motive, die Qualität und der Erhaltungszustand. Die Funde aus Cabezo de Alcalá zeugen von einer anspruchsvollen Arbeit und befinden sich in einem guten Erhaltungszustand.

### Wohnbebauung

Gefunden wurden Abbildungen von Gesteinsimitationen,<sup>389</sup> die Alabaster und Breccia oder Konglomerat darstellen, sowie eine Dekoration in Würfelform, sogenannte cubos en perspectiva, die aller Wahrscheinlichkeit nach im Sockelbereich angebracht waren. Der Alabaster ist mit einer sehr unregelmäßigen Maserung wiedergegeben; die Farben innerhalb der voneinander abgegrenzten Flächen changieren leicht. Die Darstellungen von Breccia zeigen sowohl ovale als auch eckige Formen, die durch klare Linien umrissen sind. Die Farben sind einheitlich und ohne starken Kontrast aufgebracht. Bei beiden Marmorimitationen orientierte man sich bei der Gestaltung an den natürlichen Vorbildern, um eine möglichst getreue Wiedergabe des eigentlichen Gesteins zu erreichen.

Marmorimitation als ein gestaltendes Motiv für Wände ist während der gesamten römischen Zeit beliebt und findet sich in allen Provinzen des Reiches. Gleiches gilt auch für Hispanien, wo sich an nahezu allen Fundstellen von Malerei auch Reste von Marmorimitation aus wenigstens einer Bemalungsphase finden. Daher ist das Motiv zur alleinigen Datierung nicht geeignet. Dennoch können die Art der Ausführung und die Gesamtkomposition in Verbindung mit dem Motiv zusätzlichen Aufschluss geben, worauf an anderen Beispielen im Folgenden noch eingegangen werden soll.

### Vergleiche aus Hispanien

Die für Azaila beobachteten Darstellungen von Alabaster finden ihr motivisch und zeitlich nächstes Pendant in Bilbilis, in der Domus 2 (Habitación 24, Wand A und B).<sup>390</sup> Die Darstellung dort zeigt die Maserung des Gesteins durch klar voneinander abgegrenzte Farben und Linien (Taf. 32.1). Die Farben selbst kontrastieren stark, die Formen der imitierten Maserung sind regelmäßig. Im Vergleich zu Azaila wirkt die Darstellung dadurch abstrakter und künstlicher. Zeitlich sind die Malereien später einzuordnen; sie datieren zwischen 60 und 40 v. Chr. Weitere Darstellungen von Alabaster sind beispielsweise aus dem Peristyl der Villa von Torre Andreu, aus dem 2.–3. Jh. n. Chr.,<sup>391</sup> oder Estancia LXII der Villa de El Ruedo (Córdoba), Ende 3. bis Anfang 4. Jh. n. Chr.,<sup>392</sup> bekannt. Ähnliche Darstellungen zu den Abbildungen der Breccia von Azaila finden sich zudem in der Casa B (Estancia 13, Wand A) von Celsa (Taf. 32.2). Auch hier sind die Formen durch dicke schwarze Striche klar voneinander abgegrenzt. Die Farbe ist geschickt eingesetzt: Sie scheint an manchen Stellen etwas zu verlaufen und erzielt dadurch

---

<sup>389</sup> Zu Marmor- und Gesteinsdarstellungen in der Malerei allgemein siehe ausführlicher Kap. 2.

<sup>390</sup> Martín-Bueno u. a. 2007, 235-271; Sáenz Preciado u. a. 2010, 442.

<sup>391</sup> Pérez – Rafel 1993, 50-56. Abb. 34.

<sup>392</sup> Cánovas Ubera 2000, Dibujo 1; Cánovas Ubera 2002, 52-111.

eine naturhafte Wirkung. Zeitlich lassen sie sich frühestens ab 50 und spätestens um 15 v. Chr. einordnen.<sup>393</sup>

Das Motiv der sogenannten *cubos en perspectiva*, auch bezeichnet als *opus scutulatum* oder Rauten, stammt ursprünglich wahrscheinlich aus der hellenistischen Welt und findet seine ersten Darstellungen wohl in Delos.<sup>394</sup> Es wird sowohl für Mosaikböden, als auch in der Wandmalerei verwendet. Die Abbildung in Azaila kann als erstes Beispiel dieses Motivs in der westlichen Welt gelten.

Auf der Iberischen Halbinsel ist dieses Motiv nur in Córdoba vertreten. Es befindet sich als Schmuck auf einer Säule, die innerhalb einer architektonischen Darstellung der Domus del Parque Infantil de Tráfico in Estancia E2 (Triclinium) abgebildet war. Die Gesamtdatierung für die Malerei des Hauses wird auf das erste Viertel des 2. Jhs. n. Chr. festgesetzt.<sup>395</sup>

Eine weitere Darstellung der würfelartigen Dekoration gibt es, allerdings in abgewandelter Form, in Mérida. Es handelt sich um eine Sockelzonendekoration der Casa Solar del Museo (auch Casa N° 1, Wand 3b in Bereich N° 3, Taf. 33.1), die ca. Ende des 2. Jhs. n. Chr. datiert und ein Raster aus Quadraten abbildet.<sup>396</sup> Diese werden in der Mitte von einer Linie in Dreiecke geteilt; der obere Bereich ist stets weiß, der untere schwarz. Bei dieser Darstellung kann man davon ausgehen, dass sie in Anlehnung an die Dekorationen der *cubos en perspectiva* entstand. Ein so frühes Beispiel wie in Azaila ist aus Hispanien sonst nicht bekannt.

### Vergleiche anderer Provinzen

In Pompeji zeigt die Dekoration im oberen Wandbereich der Fauces (53) der Casa del Fauno (VI 12, 2)<sup>397</sup> die Abbildung von Breccia und Alabaster (Taf. 32.3 und 4); in der Casa del Centauro (VI 9, 3.5) wurde das Cubiculum (3) wahrscheinlich Mitte bis Ende des 2. Jhs. v. Chr.<sup>398</sup> mit Marmor imitierenden Quadern, auch Breccia, ausgemalt. In der Casa del Menandro (I 10, 4) finden sich Darstellungen von Breccia in der Exedra (25), die dem späten 2. Stil<sup>399</sup> zugeschrieben werden.

Die in Azaila gefundenen Fragmente der Würfeldekoration sind auch aus anderen Provinzen des römischen Reiches bekannt. Aus dem letzten Viertel des 2. Jhs. v. Chr. stammt eine Malerei der Exedra E, der Maison du lac auf Delos.<sup>400</sup> In Pompeji gibt es ein Beispiel aus der Casa I 20, 4, Cubiculum (7), aus dem ersten Viertel des 1. Jhs. v. Chr.,<sup>401</sup> das das Motiv in der Sockelzone abbildet. Das prominenteste Exempel stammt aus Rom, aus der Casa dei Grifi (Raum 2 und 4), wo die Würfeldekoration zusammen mit Breccia und Alabaster abgebildet wurde. Sie datiert um 90/80 v. Chr.<sup>402</sup>

---

<sup>393</sup> Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, 44-54. 56, allerdings ist eine Eingrenzung auf die Jahre zwischen 40–30 v. Chr. sehr wahrscheinlich, vgl. Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1993, 384.

<sup>394</sup> Ovadiàh 1980, 35. 160; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1992a, 147; zur Terminologie im Speziellen vgl. Moormann – Swinkels 1983, 239-242.

<sup>395</sup> Cánovas Ubera 2010, 831.

<sup>396</sup> Hernández Ramírez 1999, 910-911. 933. Abb. 4.

<sup>397</sup> PPM V, 90-93, Abb. 9 a-c. 10 a-c. 141, Abb. 53.

<sup>398</sup> PPM IV, 819. 823-833, Abb. 10-27.

<sup>399</sup> PPM II, 372-373, Abb. 211. 213.

<sup>400</sup> Bruneau 1975, 289-290. Abb. 10.

<sup>401</sup> Laidlaw 1985, Taf. 38 a. 46 a; PPM II, 1076-1077, Abb. 7.

<sup>402</sup> Ling 1991, 23-24; Mielsch 2001, 29-32.

### Vergleichende Analyse

In Italien und Pompeji finden sich Marmorimitationen erwartungsgemäß vor allem in den ersten beiden Stilen in Sockel- und Mittelzonen. Ein Umstand, der sich wie das genannte Beispiel aus Bilbilis auch auf die Iberische Halbinsel überträgt. Flächige Marmorimitationen der Mittelzone erleben in der spanischen Provinz erst ab dem 2. Jh. n. Chr. eine neue Blütezeit,<sup>403</sup> während es für das 1. Jh. n. Chr. kaum Beispiele gibt. Neue Varianten kommen auf, die allerdings immer auf die gleiche Basisidee zurückgreifen, wie beispielsweise in Cartagena, im Atrium des Edificio del Atrio<sup>404</sup> oder in Munigua<sup>405</sup>.

Rekonstruieren lässt sich für die Bemalung der Häuser des Cabezo de Alcalá mindestens eine einfarbige sowie eine mit *cubos en perspectiva* geschmückte Sockelzone; eine Mittelzone, die ebenfalls *cubos en perspectiva* zeigt und eine mit Alabasterimitation, sowie eine Oberzone mit Breccia. Die Darstellungen sind außergewöhnlich detailliert und in üppiger Farbigkeit wiedergegeben. Bei den Marmorimitationen ist die Ausführung so genau, dass die Zuweisung zu einer bestimmten Gesteinsorte nicht schwer ist. Vergleiche finden sich nur wenige; für den entsprechenden Zeitraum, den man in Azaila zugrundelegen kann, keine. Ähnliches gilt für das Motiv der Würfel, die auf der Iberischen Halbinsel in dieser Form keine Parallele finden.

Allerdings zeigen sich eindeutige Übereinstimmungen mit den zeitgleichen Malereien aus Pompeji. Besonders deutlich in der Casa dei Grifi, wo, wie wahrscheinlich auch in Azaila, die Kombination aus Marmorimitation und *cubos en perspectiva* in einem Raum angebracht war. Was den Datierungszeitraum betrifft, unterstützen die stilistischen Überlegungen die stratigraphischen Daten. Wenn die Ausmalung der Casa dei Grifi zwischen 90 und 80 v. Chr. vorgenommen wurde, können auch die Malereien in Azaila in einem ähnlichen Zeitraum entstanden sein, vorausgesetzt, diese Mode war etabliert und bereits in den Provinzen angekommen.

Eine Verbindung zum zeittypischen Schema ist gegeben und sowohl die Motive als auch ihre Ausführung zeigen, dass man gefestigten Traditionen verpflichtet war. So sind beispielsweise die *cubos en perspectiva* zwar kein gewöhnliches, aber doch bekanntes Motiv und zeugen von einer Dekorationssprache mit hoher Qualität. Dies gilt ebenso für die anspruchsvollen Alabasterdarstellungen; hier sollen sicher Bildung und gesellschaftlicher Rang gezeigt werden. Daneben lassen sich in Azaila keine lokalen Tendenzen feststellen: weder in der Ausführung, noch in der Bildsprache oder Ikonographie.

### Der Tempel

Die Fragmente, die dem Tempel von Azaila zugeordnet werden können, zeigen, dass er mit einer weißen Sockelzone und einer mit gemaltem Quadermauerwerk im Relief verzierten Mittelzone geschmückt war.<sup>406</sup>

---

<sup>403</sup> Diese Entwicklung gilt nicht im gleichen Maße für Marmorinkrustationen, die in der Mittelzone erst spät aufkommen. Sie werden viel häufiger als Dekoration für Sockel- und Oberzonen verwendet.

<sup>404</sup> Fernández Díaz u. a. 2009, 200-202. Taf. 143.

<sup>405</sup> Schattner 2003, 203-204.

<sup>406</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1992a, 144. Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1995a, 231.

### Vergleiche aus Hispanien

Auf der Iberischen Halbinsel fand sich eine ähnliche Dekoration in der Casa Agrícola in Botorrita, dem früheren Contrebia Belaisca (Saragossa), datiert in die zweite Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. Ein Raum zeigt im Bereich der Mittelzone einen Schmuck durch geritzte Quader (Taf. 33.2).<sup>407</sup> Aus einer Domus in Cartagena, an der Stelle der heutigen Plaza del Hospital, sind Funde einer ehemaligen Mittelzonendekoration mit vielfarbigen Gesteinsimitationen sowie Reste von Farbflächen, Linien und Marmorimitation – die wohl zu einer Oberzone gehörten – bekannt. Imitiert werden verschiedene Marmorsorten und isodomes Mauerwerk (Taf. 34.1). Datiert werden sie Mitte bis Ende des 2. Jhs. v. Chr.<sup>408</sup>

In Secaisa (bei Belmonte de Gracián, Saragossa) haben sich eine Sockelzone, bestehend aus großen Orthostaten, sowie Fragmente mit Marmorimitationen aus der zweiten Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. erhalten (Taf. 33.3).<sup>409</sup>

### Vergleiche anderer Provinzen

Grundsätzlich zeigt die Malerei des Tempels die gleichen Charakteristika, die sich auch auf Wänden des 1. pompejanischen Stils finden. Parallelen gibt es beispielsweise in der Casa I 13, 12.14 (Ala (7)), errichtet im 2. Jh. v. Chr.,<sup>410</sup> Casa I 15, 1 (Cubiculum [3])<sup>411</sup> oder der Casa della nave Europa (I 15, 3 - Cubiculum 4 und 6 und Vestibül 5).<sup>412</sup>

### Datierung von Wohnbebauung und Tempel

Was die Datierungsmöglichkeiten betrifft, handelt es sich bei Azaila um einen Glücksfall, der sich für den Zeitraum bis ca. Mitte des 1. Jhs. v. Chr. nicht mehr wiederholt, denn sowohl die schriftliche Überlieferung als auch archäologische Funde weisen darauf hin, dass Teile der südlichen Akropolis spätestens im ersten Viertel des 1. Jhs. v. Chr. renoviert wurden und später, nach den Auseinandersetzungen des Sertorianischen Krieges, als die Stadt belagert und große Teile zerstört wurden, als Abraum in den sogenannten Foso Sur gelangten.<sup>413</sup> Der terminus ante quem für die Malerei ist die Zerstörung der Stadt zwischen 76 und 72 v. Chr.<sup>414</sup> Sie muss im Zeitraum zwischen der Renovierung und der Zerstörung der Stadt entstanden sein. Die Malereien anderer Fundstellen dieses Zeitraums lassen sich bisher stets nur annäherungsweise datieren.

---

<sup>407</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1995b, 453; Mostalac Carrillo 1996, 163-164. 166. 178. Aus der Literatur geht nicht hervor, wieviele Räume tatsächlich bemalt waren, es muss aber wenigstens ein weiterer gewesen sein, in dem Reste einer schwarzen Sockel- und einer roten Mittelzone, sowie weiß stuckierte Säulen gefunden wurden.

<sup>408</sup> Fernández Díaz 2002b, 84-86; Fernández Díaz 2003a, 224; Fernández Díaz 2008a, 97-106. 109; Fernández Díaz 2009, 157.

<sup>409</sup> Guiral Pelegrín 2000a, 23; Mostalac Carrillo 1996, 166; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1999, 361; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1995b, 453.

<sup>410</sup> PPM II, 920. 926, Abb. 11.

<sup>411</sup> PPM II, 957, Abb. 4-5.

<sup>412</sup> PPM II, 967-968, Abb. 7-9. 971-974, Abb. 13-15. 17. 969, Abb. 11.

<sup>413</sup> Beltrán Lloris 1984, 128-130. 139-145.

<sup>414</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1992a, 124. 149; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1995a, 230.

#### 4.1. Fazit

Die Funde vom Cabezo de Alcalá stellen die bislang einzigen zeitlich gesicherten Funde Hispaniens dieser Periode dar. Sowohl motivisch als auch formal verweisen sie auf die zeitgleichen Beispiele des italischen Raums. Die römische Wandmalerei Hispaniens bildet jedoch generell im Zeitraum des 2. und beginnenden 1. Jhs. v. Chr. Motive wie Gesteinsimitationen, isodomes Mauerwerk und modellierte Quader ab. Einfarbige Flächen sowie flächenfüllende Muster geometrischer Art können vorkommen. Linien und aufgemalte Leisten werden zur Einteilung und Abgrenzung von Wandzonen verwendet. Daneben gibt es Funde von Stuckgesimsen des entsprechenden Zeitraums.

#### 4.2. Wanddekorationen des 1. Jhs. v. Chr.

Zeitlich sind die hier besprochenen Dekorationen dem 2. bzw. dem beginnenden 3. Stil, orientiert an den Vorschlägen zum sogenannten Iberischen Datierungsmodell, zuzuweisen.

Zu den hier zu besprechenden Wanddekorationen, die ungefähr ab der zweiten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. datieren, zählen, in chronologischer Reihenfolge, die Malereien aus Bilbilis (Domus 2 und des Theaters/Postscanium), Celsa (Casa B und Casa de Hércules), Cartagena (c/Soledad) und Barcelona (Pfarrkirche Sta. María).

##### 4.2.1. Domus 2 (Bilbilis) und Casa B (Celsa)

Die Funde aus der **Domus 2** in **Bilbilis** lassen sich aufgrund ihrer Menge und ihres guten Erhaltungszustands zumindest in der Struktur fast vollständig rekonstruieren (Kat. Nr. 21–22. Taf. 70). Demnach besteht die Sockelzone aus abwechselnd grünen, gelben und braunen Paneelen mit Marmorimitation, die mittels schräg in Weiß aufgetragenen Adern angegeben wird. Die Mittelzone wird ebenfalls von einer Abfolge von Paneelen gebildet, die einfarbig grün, rot und ockergelb gestaltet sind und sich mit Alabasterimitationen abwechseln. Die Oberzone ist mit kleinen lang- und hochrechteckigen Kassetten auf rotem Grund bemalt, die teilweise einfarbig sind und teilweise Marmor imitieren. Zusätzlich war der Raum durch Pilaster in zwei Bereiche getrennt. Während der Schaft jeweils gemalt war, wurde das Kapitell in Stuck ausgearbeitet.

Die hier relevanten Dekorationen der **Casa B** in **Celsa** gehören zu einem Vorraum (Estancia 13, Wand A),<sup>415</sup> an den sich direkt ein Alkoven anschloss. Sie zeigen eine Sockelzone, die aus langen und schmalen Paneelen bestand. Die Abtrennung von der Mittelzone erfolgte über ein schwarzes Band. Aus dem mittleren Wandbereich sind Fragmente erhalten, die eine architektonische Komposition zeigen: Reste einer kannelierten Säule und Kapitell sowie im

---

<sup>415</sup> Es sind auch von Wand B Fragmente erhalten. Diese weichen leicht ab, legen aber eine ähnliche Gestaltung wie die von Wand A nahe.

Hintergrund eine Feldermalerei. Diese Felder sind vielfach gerahmt, sodass sich der Eindruck eines Reliefs ergibt. Die Oberzone zeigt mit Ornamenten geschmückte Bänder und Leisten, u. a. Lotusblüten, abwechselnd mit Rosetten und das Motiv eines spiralförmig verzierten Stabes, eines *bastón con decoración helicoidal* (Kat. Nr. 36. Taf. 34.2 und Taf. 75).

### Stilistische Analyse

Stilistisch zählt in Italien die Öffnung der Wandfläche zu einer der wichtigsten Neuerungen des 2. Stils. Daneben gibt es gemalte Architekturen und Quaderwände, die vor die Säulen gesetzt werden, und die Wandgliederung zeigt oft parataktisch aneinandergereihte Elemente. Weiterhin sind auch geschlossene Quaderwände möglich.<sup>416</sup>

In der späten Phase des Stils wandeln sich die Durchblicke zu Bildern in der Wandmitte, um die die Architektur herum gebaut ist. Eine räumliche Illusion ist aber nach wie vor gegeben, auch wenn sie sich in der Tendenz immer mehr reduziert.

### Vergleiche aus Hispanien

In Spanien finden sich nicht wenige Beispiele mit einem ähnlichen Wandaufbau. Zeitlich nah sind die Malereien aus Ampurias, aus der Casa 2 B, Habitación 26 (Taf. 35.1). Der Raum zeigt eine Unterzone, bedeckt mit einem Plattenmuster und einzelnen Sockeln, die Säulen tragen und nicht perspektivisch wiedergegeben sind. Darüber wird ein Streifen angegeben, der wohl eine hervorspringende Bank darstellen soll, was aber durch die nicht perspektivisch wiedergegebene Sockelzone wirkungslos bleibt. In der Mittelzone zeigt sich ein Wechsel von Paneelen mit Innenrahmung und Interpaneelen. Die Säulen sind in Trommeln aufgeteilt, die wiederum mit Würfeln verziert sind und einen gemalten Schatten werfen; der angestrebte optische Illusionismus wird allerdings kaum erreicht. Datiert wird die Dekoration um 30 v. Chr.<sup>417</sup> Die Schattengebung der Säulen ist ein illusionistisches Mittel, das in dieser Form kurz vor Beginn des 2. Stils zur Anwendung kommt; die kompositorische Ausführung wiederum weist auf die architektonischen Dekorationen des späten 2. Stils hin. Hier werden also schon ältere Schemata aufgegriffen.

Aus Ampurias sind weitere Beispiele des gleichen Hauses bekannt: Aus einem heute unbekanntem Raum (Taf. 35.2) sind Reste einer Malerei erhalten, die sich zu einer Wand rekonstruieren lassen und in der Mittelzone Säulen auf ringförmigen Basen zeigen, die vor die Paneele gestellt sind. Diese sind als einfache grüne Flächen mit brauner Rahmung angegeben. Auch hier soll durch die vorgestellten Säulen der Eindruck von Tiefe erweckt werden.

Von den für Celsa bekannten Einzelmotiven ist für die *bastones con decoración helicoidal* auf der Iberischen Halbinsel nur ein weiteres Beispiel bekannt. Es stammt aus Mérida, aus der *c/de la Suárez Somonte*. Die Darstellung befindet sich zwischen Mittel- und Oberzone und war umlaufend angebracht (Taf. 35.3). Datiert wird die Casa ca. zwischen 300 und 325 n. Chr.<sup>418</sup>

---

<sup>416</sup> Mielsch 2001, 29.

<sup>417</sup> Nieto Prieto 1979–1980, 331–332; Mostalac Carrillo 1992, 14; Fernández Díaz 2003a, 220.

<sup>418</sup> Hernández Ramírez 1996a, 444. 456.

Der spiralförmig verzierte Stab kann als typisch für Phase IIB des 2. pompejanischen Stils gelten.<sup>419</sup>

Weitere Ornamente aus Celsa sind die Lotusblüten, im Wechsel mit Rosetten und einer klammerartigen Rahmung, die, wie an anderer Stelle schon gezeigt,<sup>420</sup> in die Zeit zwischen 40–20 v. Chr. datieren.<sup>421</sup>

### Vergleiche anderer Provinzen

Die Malereien aus Bilbilis, mit ihren parataktisch gereihten Mittelzonenpaneelen und den Kassetten der Oberzone finden sich in Wänden des 2. Stils, beispielsweise in Stabiae, in der Villa Arianna, in einem Cubiculum, das dem frühen 2. Stil zugerechnet wird.<sup>422</sup> In Pompeji wurde in der Casa del Labirinto (VI 11, 8–10), in Ala (7)<sup>423</sup> eine Wand gefunden, die durch eine Zeichnung erhalten ist und eine *trompe-l'œil* Dekoration zeigt. Es handelt sich um auf einem umlaufenden Absatz aufgestellte Säulen, die vor eine in Felder aufgeteilte und mit Marmorimitation verzierte Wand gesetzt sind. Im Bereich der Oberzone befanden sich gemalte Gesimse mit Zahnschnitt und langrechteckige Kassetten mit Marmorimitationen. Eine ähnliche Komposition befindet sich im gleichen Haus im Alkoven des Cubiculum (46);<sup>424</sup> wiederum Säulen vor Paneelen der Mittelzone sowie Gesimse und, in diesem Fall, quadratische Kassetten in der Oberzone. Sie datieren beide zwischen 70–60 v. Chr., d. h. in eine Renovierungsphase des Hauses.<sup>425</sup>

Die Oberzone der Casa B in Celsa ist in einzelne Friese aufgeteilt; das Muster des Lotus-Rosetten-Frieses findet sich beispielsweise auch in der Casa del Menandro (I 10, 4), in der Oberzone des *atriolo del bagno* (46).<sup>426</sup>

### Vergleichende Analyse

In ihrer Komposition stehen sich die Wände aus Bilbilis und Celsa relativ nahe. Sockel- und Mittelzonen sind jeweils mit Paneelen gestaltet. Die Felder sind dabei aneinandergereiht und haben keine Verbindung zur darunter oder darüber liegenden Zone. Interpaneele sind nicht angegeben. Als architektonische Elemente sind je Säulen, bzw. Pilaster angegeben, die der Malerei vorgeblendet sind und so Tiefenwirkung erzeugen sollen.

Eine wesentliche Unterscheidung ergibt sich durch die unterschiedliche Raumauffassung: Während in Bilbilis die gemalten Pilaster trotz des in Stuck gearbeiteten Kapitells flach bleiben und sich in die aneinandergereihte Gliederung der Mittelzone einfügen, zeigt die Darstellung in Celsa Tiefenwirkung durch die eindeutig vor die Paneele der Mittelzone und die Friese der Oberzone gesetzte Säule. Ähnlich wie bei den Beispielen aus der Casa del Labirinto in Pompeji wird Räumlichkeit erzeugt und eine Staffelung der Wand angestrebt. Leider sind für Celsa keine

---

<sup>419</sup> Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, 53.

<sup>420</sup> Vgl. Kap. 2.

<sup>421</sup> Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, 56.

<sup>422</sup> Camardo u. a. 1989, Abb. 1, hier sogenanntes Ambiente 45; Mielsch 2001, Abb. 2; Bergmann 2007, 69.

<sup>423</sup> PPM V, 12-12, Abb. 20-21.

<sup>424</sup> PPM V, 53-55, Abb. 84-85.

<sup>425</sup> PPM V, 2.

<sup>426</sup> Beyen 1960, Abb. 59. 195; PPM II, 378, Abb. 221.

Fragmente aus dem Übergangsbereich zwischen Sockel- und Mittelzone erhalten, die belegen könnten, ob die Säule gegebenenfalls auch auf ein umlaufendes Podest gestellt war. Bekannt waren solche Darstellungen dennoch, wie die Fragmente aus Ampurias zeigen.

#### Datierung von Domus 2 (Bilbilis) und Casa B (Celsa)

Die Datierung für die Domus 2 in Bilbilis, nah an der ursprünglichen Bauzeit des Hauses, Mitte des 1. Jhs. v. Chr., ist stilistisch plausibel, denn die Malereien sind den Darstellungen der Phase I des 2. Stils näher, als denen der Phase II.

Für die Malereien von Celsa schlug Mostalac Carrillo 1993 in einer Arbeit zusammen mit Guiral Pelegrín eine Datierung in die Jahre zwischen 40–30 v. Chr. vor.<sup>427</sup> In der ein Jahr später erschienenen Monographie von ihm und Beltrán Lloris zu Celsa, geben sie die Datierungen Beyen folgend als zu Phase II des 2. Stils gehörend an und orientieren sich an Barbets Modell mit dem Vorschlag, sie zwischen 40 und 20 v. Chr. zu datieren.<sup>428</sup>

Orientiert an den Überlegungen zur Datierung des Lotus-Rosetten-Frieses der Oberzone und als einem weiteren Hinweis der *bastón con decoración helicoidal* ist eine Eingrenzung in die 30er oder 20er Jahre des 1. Jhs. v. Chr. in Betracht zu ziehen. In Kombination mit der Gesamtkomposition der Wand ist eine wesentlich spätere Datierung nicht anzunehmen.

#### 4.2.2 Casa de Hércules (Celsa)

Ebenfalls aus Celsa, aus der Casa de Hércules (Oecus triclinar 1), stammen Fragmente, die sich zu insgesamt zwei Wänden rekonstruieren ließen (Kat. Nr. 40. Taf. 76). Der Raum ist der Länge nach in zwei Bereiche aufgeteilt: Das erste Drittel diente als Eingangsbereich, während, getrennt durch eine Säule, der hintere Teil des Raums für die Gäste gedacht war. Entsprechend ist auch die Wandgestaltung unterschiedlich. Im Eingangsbereich folgt auf die Sockelzone eine Mittelzone mit Orthostaten in zinnoberrot und Interpaneelen mit Thyrsos-Darstellungen. In der Oberzone sind Bildfelder mit den Taten des Herkules und darüber Darstellungen von Atlanten und Karyatiden, auf Konsolen stehend und einen pflanzlichen Fries tragend, dargestellt. Der Rest des Raumes folgt einer Gestaltung, die an Bühnenbilder erinnert: großzügige Paneele mit Karyatiden und Atlantendarstellungen<sup>429</sup> sowie gemalte Vorhänge. Für Hispanien ist diese Dekoration die bisher einzige mit einer Ausstattung als mögliches Bühnenbild.

#### Stilistische Analyse

Stilistisch ist die Raumtrennung besonders hervorzuheben. Diese Trennung in zwei Bereiche ist im 2. Stil nicht unüblich. Das System wird angewandt, um Wände, Decken und Fußböden in Einklang miteinander zu bringen. Eine kompositorische Einheit soll trotz räumlicher Teilung hergestellt werden. Sie wird für Räume verwendet, in denen der Zweck, nämlich Eintritts- und

---

<sup>427</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1993, 384.

<sup>428</sup> Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, 56.

<sup>429</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1993, 387. Mostalac Carrillo 1994, Abb. 4. 9.

Ruhebereich, klar definiert ist.<sup>430</sup> In der Casa de Hércules weist sie ebenfalls auf die Funktion hin. Motivisch sind die horizontale Dreiteilung, mit klar voneinander abgesetzten Bereichen, und die architektonischen Elemente zu betonen. Letztere sind auch als solche aufzufassen, sie halten und stützen und sprechen damit eindeutig statische Funktionen an. Plastizität wird durch die Konsolen sowie die auf ihnen stehenden Figuren der Atlanten und Karyatiden vermittelt. Eine illusionistische Öffnung in der Wand gibt es nicht.

#### Vergleiche aus Hispanien: Dekorationssystem

Auf der Iberischen Halbinsel ist diese Trennung innerhalb eines Raumes auch in den schon besprochenen Häusern Domus 2 in Bilbilis und in Casa B in Celsa zu finden, hier in Estancia 13, sowie zusätzlich in den Räumen 17 und 18. Die beiden letztgenannten Zimmer zeigen im Vorraum eine rote Sockel- und eine geweißte Mittelzone. Der Übergang zum zweiten Bereich erfolgt über ein stuckiertes Gesims. Dort fand sich u. a. eine Bank; der Wandschmuck entspricht dem des Vorraums, die Decke ist gewölbt.

Ein weiteres Beispiel stammt ebenfalls aus Celsa; es ist die Casa C, die sogenannte Domus de los Delfines (Estancia 12). Die Raumteilung in zwei Bereiche ist dort ebenfalls an der Decke ausgeführt, indem der Eingangsbereich flach und der hintere Raumbereich gewölbt gestaltet ist. Für die Wände kann diese Gliederung aufgrund des schlechten Erhaltungszustands nicht nachgewiesen werden. Es ist allerdings davon auszugehen, dass die Gestaltung einheitlich war.

#### Vergleiche anderer Provinzen: Dekorationssystem

In Pompeji finden sich Raumgestaltungen dieser Art beispielsweise in der Casa di Cerere (I 9, 13) im Cubiculum (c),<sup>431</sup> in der Casa di M. Gavius Rufus (VII 2, 16–17) im Triclinium (f)<sup>432</sup> oder in der Casa delle nozze d'argento (V 2, i), im Cubiculum (x)<sup>433</sup>. In Rom ist dieses System im großen Oecus (Raum 13) des Hauses des Augustus zur Anwendung gekommen.<sup>434</sup>

#### Vergleichende Analyse: Dekorationssystem

Die räumliche Teilung durch eine bestimmte Bemalung kann in der konkreten Ausführung sehr unterschiedlich sein: Während in Bilbilis, in der Domus 2, diese Trennung mittels Pilaster nur leicht angedeutet wird und die Gestaltung der Wände sich einheitlich durch den Raum zieht, ist sie in Celsa sowohl in der Casa de Hércules als auch in der Casa B unterschiedlicher ausgeführt. Die Raumfunktion kann hier nicht ausschlaggebend sein, in Domus 2 geht man ebenso wie in Casa B von einer Nutzung als Cubiculum aus.<sup>435</sup> Es könnten also zeitliche Gründe eine Rolle spielen; in Bilbilis wird die Raumtrennung malerisch nicht stark hervorgehoben, der Fokus liegt eher auf der Ausstattung der Wand mit leicht angedeuteter Tiefenwirkung und Perspektive, erzeugt durch die Pilaster und die Paneele sowie die Kassetten der Oberzone. In der Casa de

---

<sup>430</sup> Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1996, 242.

<sup>431</sup> PPM II, 191-192, Abb. 32-33.

<sup>432</sup> Barbet 1985a, Abb. 34; PPM VI, 542, Abb. 19.

<sup>433</sup> PPM II, 744-745, Abb. 146-150.

<sup>434</sup> Carettoni 1983, Abb 8. Taf. P.; Barbet 1985a, Abb. 36.

<sup>435</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1993, 384; Sáenz Preciado u. a. 2010, 442.

Hércules sind die architektonischen Elemente auch als solche aufzufassen, sie halten und stützen. Obwohl die Oberzone flach bleibt, suggeriert sie mittels der Karyatiden, Atlanten und Konsolen tiefe Schatten und vermittelt so Plastizität. Eine Öffnung der Wand wurde malerisch nicht vorgenommen.

#### Vergleiche aus Hispanien: Motiv

Die Malereien der Casa de Hércules bestechen vor allem durch ihre figürlichen Darstellungen und die reichen Ornamente. Die Abbildungen des Helden zeigen ihn mit dem erymantischen Eber, der kerynitischen Hirschkuh, den stymphalischen Vögeln und als Kind, wohl im Kampf gegen die Schlangen. Weitere Abbildungen sind leider nicht erhalten. Obwohl es in Spanien überlieferte Darstellungen mit eindeutig mythologischem Charakter gibt, wie beispielsweise aus Mérida (Casa del Mitreo, Triclinium), findet sich das spezielle Herkulesmotiv nur noch in der schon erwähnten Deckendekoration der Domus de los Delfines (Estancia 12). Die als Zentralkomposition ausgeführte flache Decke zeigt in der Mitte Herkules, der sich aufstützt; mit um den Hals verknotetem Löwenfell und Thyrsos in der rechten Hand. Herkulesdarstellungen als Thema finden sich allgemein in allen nur denkbaren Kunstgattungen, eine klare Entwicklungslinie für dieses Motiv gibt es nicht.<sup>436</sup>

#### Vergleiche anderer Provinzen: Motiv

Die Art der Darstellung in der Oberzone, innerhalb einer Rahmung und mit der Kombination von Architekturelementen, erinnert u. a. an jene aus der Casa del Criptoportico (I 6, 2), Oecus 22 und der Kryptoporticus in Pompeji. Sie werden in die Jahre 40–30 v. Chr. datiert.<sup>437</sup> Architekturtragende Figuren wie die Karyatiden und Atlanten finden sich beispielsweise in Boscoreale, in der Villa des P. Fannius Sinistor, in der Mittelzone von Raum G<sup>438</sup> sowie, mit einer Datierung in den 3. Stil, auf Fragmenten aus der Casa del Bracciale d'Oro (VI Is. Occid. 17, 42)<sup>439</sup> in Pompeji.

#### Datierung

Für den Bau der Casa de Hércules wird die Zeit kurz nach der Stadtgründung 44–42 v. Chr. angenommen. Da in spätaugusteischer Zeit der hier behandelte Raum geschlossen wurde, geht man von einer Ausmalung des Oecus triclinar 1 in ebenjener Zeit um 40 v. Chr. aus.<sup>440</sup> Stilistisch gesehen spricht hierfür neben der Raumteilung auch die Ausführung. Die Plastizität, bei gleichzeitiger Schließung der Wand, ist ebenso ein Merkmal der Zeit, wie die figürlichen Darstellungen.

---

<sup>436</sup> Vgl. Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1996, 242–243. Zur Ikonographie vgl. dies. Anm. 15 mit weiterführender Literatur.

<sup>437</sup> Baldassarre u. a. 2002, 109–110.

<sup>438</sup> Bergmann 2010, Abb. 51.

<sup>439</sup> Ciardiello 2006, 232–233.

<sup>440</sup> Mostalac Carrillo 1992, 14; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1993, 387; Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1996, 241. 247; Fernández Díaz 2003a, 218.

### 4.2.3. Theater von Bilbilis

Die Malerei aus dem Theater von Bilbilis (Kat. Nr. 10. Taf. 67) ist, ähnlich wie in Azaila, durch ihren ursprünglichen Anbringungsort eine Besonderheit; sie stammt aus einem öffentlichen Gebäude. Was die Gestaltung betrifft, so sind heute nur noch Fragmente vorhanden, die sich annäherungsweise zu einer Mittelzone rekonstruieren lassen (Taf. 36.1). Sie zeigen, dass die Dekoration ein Paneelschema mit roten, gelben und grünen Feldern abbildet. Diese werden von schwarzen Bändern mit weißen Leisten geteilt. Zur inneren Rahmung dient eine abwechselnd schwarze und weiße Linie, die zu den Verzierungen der *trazos bicromos* gehört. Damit soll eine bestimmte Beleuchtung vorgetäuscht und ein Eindruck von Relief vermittelt werden.<sup>441</sup>

### Stilistische Analyse

Bei dem Schema handelt es sich um ein einfaches Felder-Lisenen-Schema, das durch seine schlichte Darstellung schwierig zu datieren ist. Motivisch bieten die Malereien des Postscaenium daher wesentlich weniger, als die von Domus 2 oder die Dekorationen aus Celsa; als stilistische Besonderheit können aber die *trazos bicromos* gelten, die sich zeitlich klar dem 2. Stil zuweisen lassen und damit einen Anhaltspunkt für Datierung bieten.

Für die Bewertung der Dekorationen aus dem Theater von Bilbilis ist die Verbindung von Gesamtkomposition und Einzelmotiv entscheidend. Das Schema selbst ist in einfachster Form ausgeführt und zeigt keine Ansätze einer fortschrittlichen oder eigenständigen Gestaltungsweise. Neben zeitspezifischen Kriterien könnten hier auch ökonomische Gründe eine Rolle gespielt haben. Einfarbige Feldersysteme ohne weitere ornamentale oder figürliche Verzierungen sind schnell und günstig auszuführen.

### Vergleiche aus Hispanien

Auf der Iberischen Halbinsel zeigt die schon erwähnte Casa B in Celsa in der Mittelzone eine zweifarbige Linie.<sup>442</sup> Ein weiteres Beispiel ist aus Tarragona bekannt.<sup>443</sup>

### Vergleiche anderer Provinzen

In Pompeji wird die Verzierung häufiger verwendet. So findet sie sich auf Wänden der Casa del Labirinto (VI 11, 8–10) des Cubiculo (46),<sup>444</sup> hier für die Interpaneele oder in der Casa di M. Gavius Rufus (VII 2, 16–17), in Triclinium (f),<sup>445</sup> wie auch in der Casa detta di Trebium Valens (III 2, 1), in Cubiculum (1).<sup>446</sup> In Rom findet sich das Motiv z. B. im Haus des Augustus, im sogenannten Raum der Masken.<sup>447</sup>

---

<sup>441</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 74-76.

<sup>442</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 76; Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, 49. Abb. 55, 19. Abb 58, 39.

<sup>443</sup> Vgl. Ventura Solsona 1962, Abb. 32, ein Fundkontext oder Hinweis auf den ursprünglichen Anbringungsort wird leider nicht gegeben.

<sup>444</sup> Schefold 1962, Taf. 22; vgl. auch PPM V, 51, Abb. 80, hier besser zu erkennen.

<sup>445</sup> PPM VI, 540-545, Abb. 17-22.

<sup>446</sup> Beyen 1960, Abb. 135; PPM III, 356-357, Abb. 22-24.

<sup>447</sup> Carettoni 1983, Taf. D.

### Vergleichende Analyse

Der Blick auf die aus dem heutigen Spanien überlieferten Funde zeigt, dass nur vergleichsweise wenige Funde mit dem gleichen Motiv erhalten sind. Diese Dekoration bzw. ihre perspektivische Wirkung auf den Betrachter war, vielleicht auch weil es sich um ein Detail handelt, wohl weniger beliebt als anderer Darstellungsmöglichkeiten. Die zeitlich klare Eingrenzung macht es jedoch zu einem wichtigen Hinweis in Bezug auf die Datierungsfrage.

### Datierung

Die Fragmente gelangten durch antike Renovierungsarbeiten in einen geschlossenen Fundkontext. Dem Befund für die Umbauarbeiten folgend, müssen sie in augusteischer Zeit entstanden und noch vor dem Ende des 1. Jhs. v. Chr. in die Verfüllung gelangt sein.<sup>448</sup>

Die Untersuchungen zeigen, dass die Malereien innerhalb eines relativ engen Zeitraums von maximal 30 Jahren entstanden sind und auch wieder entfernt wurden. Guiral Pelegrín gibt an, dass sie vor 20 v. Chr. angebracht worden sein müssen und stützt sich auf die Renovierungsphase des Gebäudes.<sup>449</sup> Dies würde den Entstehungszeitraum noch enger eingrenzen; nämlich auf die Jahre zwischen ca. 30 und 20 v. Chr.

#### 4.2.4. Domus der c/Soledad (Cartagena)

In Cartagena, in einer Domus der c/Soledad (Kat. Nr. 34. Taf. 74), wurden Malereien aus einem ungestörten Verstoß sowie in Teilen noch in situ gefunden. Die Reste sind überwiegend einfarbig, ihr Zustand ist aufgrund des feuchten Bodens, in dem sie lagen, besorgniserregend. Dennoch lässt sich in der Sockelzone eine gelbgrundige Marmorimitation mit roten Adern erkennen, die wohl im Wechsel mit Paneelen von hellblauer Marmorinkrustation gestaltet war. Von den gefundenen Fragmenten gehören einige sicher zu dieser Wand, u. a. eine von insgesamt zwei Kandelaberdarstellungen. Motivisch bietet diese die einzige Möglichkeit einer stilistischen Datierung. Es handelt sich um einen Kandelaber aus Metall, das durch die Tönung in blau und weiß simuliert wird, mit stilisierter Lotusknospe am Schaftende (Kat. Nr. 33. Taf. 74).

### Stilistische Analyse

Der Kandelaber aus der c/Soledad kann Typ 5 nach Eristov<sup>450</sup> zugeordnet werden. Diese Gruppe wird mit breiten oder mit verkleinerten und schematisierten Dolden sowie einer Reihen von Blättern, die unterschiedlich groß sein können, dargestellt; der Schaft ist meist schlank. Das Motiv des Kandelabers weist auf die Übergangszeit zwischen dem 2. und 3. Stil hin. Da es aus Cartagena aber nur wenige Fragmente gibt, die sich lediglich zum oberen Abschluss des Kandelabers rekonstruieren lassen, finden sich nicht alle typischen Charakteristika der Gruppierungen von Eristov; zusätzlich zu den Vergleichen von Kandelaberdarstellungen der

---

<sup>448</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 73-74.

<sup>449</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 76.

<sup>450</sup> Eristov 1994, Abb. 12.

Iberischen Halbinsel müssen auch die allgemeinen Charakteristika berücksichtigt werden. Hinweisgebend sind daher auch die Farbe des Interpaneels in schwarz, die Aufteilung der Wand in breite Paneele und ihre Rahmung durch *filetes triples*. Somit bietet die dunkle, wohl geschlossene Wand zusammen mit der Rahmung, die sich ab Phase I des 3. Stils findet, wie auch die Vergleiche im Folgenden zeigen, weitere Anhaltspunkte. Die Fragmente aus Cartagena zeigen die ersten Tendenzen des 3. Stils.

### Vergleiche aus Hispanien

Vergleiche, ähnlich dem Fund aus Cartagena, stammen beispielsweise aus La Garriga (Barcelona) aus der Villa de Can Terrés (Taf. 36.2). Hier sind Teile des unteren Bereichs erhalten. Datiert werden die Malereien in das zweite Viertel des 1. Jhs. n. Chr.<sup>451</sup> In Calahorra (Logroño, La Rioja) gibt es einen Fundkomplex des Grundstücks La Clínica, mit Fragmenten des mittleren und oberen Bereichs, wobei der genaue Abschluss des Kandelabers nicht bekannt ist. Sie sind wahrscheinlich in trajanischer Zeit entstanden.<sup>452</sup> Nur aus Bilbilis und Barcelona, worauf später noch einzugehen sein wird, sind Malereien überliefert, die in einem ähnlichen Zeitraum entstanden, wie die der c/Soledad: in Bilbilis in der Casa del Ninfeo (Estancia (4), Conjunto D) mit einer Datierung in die erste Hälfte des 1. Jhs. n. Chr.<sup>453</sup> und aus den Thermen (Estancia M, Conjunto D) sowohl aus der Mittel- als auch aus der Sockelzone (Taf. 45.3). Aus der Mittelzone sind nur Schaft und Fuß bekannt, die Darstellungen der Sockelzone zeigen, dass beide Schäfte zusätzlich mit geometrischen Formen, wie Dreiecken, einzelnen Strichen und Halbkreisen, verziert sind. Die Wand wird in die ersten Jahre des 1. Jhs. n. Chr. datiert.<sup>454</sup>

Die Vergleiche zeigen stets sehr schlanke, mal mit mehr, mal mit weniger Verzierungen versehene Kandelaber. Eine Imitation von Metall war nur bei der Sockelzone der Wand in den Thermen angestrebt.

### Vergleiche anderer Provinzen

Ähnliche Darstellungen finden sich in Pompeji in Haus I 11, 12 (Cubiculum (h), Nordwand) das dem beginnenden 3. Stil zugeordnet wird<sup>455</sup>, und in Haus V 1, 14 (Bottega (i)), datiert auf das Ende des 2. bis Beginn des 3. Stils.<sup>456</sup> Hier sind die schmalen Kandelaber jeweils vor die Wände gestellt. Ein weiteres Beispiel stammt aus der Casa di Cerere (I 9, 13, Triclinium m) mit sehr schmalen Kandelabern in den Lisenen, welche Phase IIb des 3. Stils zugewiesen werden.<sup>457</sup>

---

<sup>451</sup> Mostalac Carrillo 1999, 184.

<sup>452</sup> García Ramírez u. a. 1986, 177.

<sup>453</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 370, hier als Kandelaber in Form eines stilisierten Thyrsos geführt, mit einer größeren Nähe zu den *hampes à volutes*, als zu den Kandelabern, vgl. ebenda 369.

<sup>454</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 138.

<sup>455</sup> PPM II, 587, Abb. 7-8. 589-590 Abb. 12a.

<sup>456</sup> PPM III, 535, Abb. 3; Beyen 1958, Abb. 13.

<sup>457</sup> de Vos 1976, 59. Taf. 51.

### Datierung

Was die Datierung betrifft, so kann sie aufgrund einer antiken Baumaßnahme als gesichert gelten. Die Domus befand sich im nordöstlichen Teil des zwischen 5 v. und 2 n. Chr. errichteten Theaters. Letzte Renovierungsmaßnahmen wurden Ende des 1. Jhs. v. Chr. durchgeführt und der vorgeschlagene Entstehungszeitraum für die Malerei der c/Soledad sind die Jahre zwischen 25–20 v. Chr. Beifunde von Keramik und einer Bronzefigur stützen die Datierung.<sup>458</sup>

#### 4.2.5. Hof des sog. Rektorenhauses der Pfarrkirche von Sta. María (Barcelona)

Ein konzeptionell ähnlicher Fund wie aus der c/Soledad in Cartagena stammt aus Barcelona, aus der Pfarrkirche von Sta. María. Er zeigt Fragmente einer Mittel- und Oberzone, die ursprünglich zu einer Domus gehörten. Die Malerei ist schwarzgrundig. Von der Mittelzone sind die Bekrönung und Teile des Schafts eines schmalen Kandelabers, von noch 16,4 cm Länge erhalten. Die Oberzone besteht aus einer Abfolge verschieden breiter Bänder und Leisten sowie eines 33,6 cm hohen Mäanderbandes, in dessen Rechtecke abwechselnd Blüten und sternförmige Motive eingesetzt sind (Kat. Nr. 8–9. Taf. 66). An die Kanten der Rechtecke sind im Wechsel Punkte gesetzt.

### Stilistische Analyse

Die Dekoration selbst zeigt eine einheitlich gefärbte Fläche, eine sogenannte *pintura negra*,<sup>459</sup> die durch flache Linien und Bänder gliedert ist. Der dargestellte Kandelaber ist nicht zonenübergreifend und auch sonst fehlen architektonische Verbindungen zwischen den Wandabschnitten. Die Motive bleiben neutral; Perspektive und Tiefenwirkung werden nicht angestrebt und die Wand wird zu einer abstrakten, vereinheitlichten Malfläche. In diesen Punkten zeigen sich die Entwicklungen des 3. Stils.

### Vergleiche aus Hispanien

Von der Iberischen Halbinsel sind nur wenige ähnliche Beispiele bekannt. Eine Darstellung kommt aus Mérida, aus der schon erwähnten Casa Solar del Museo (auch Casa N° 1, Wand 3a in Bereich N° 3, Taf. 37.1), hier wiederum aus der Sockelzone. Die Darstellung ist sehr ähnlich; auf schwarzem Grund bilden weiße Linien Rechtecke, in die Blüten eingesetzt sind, und einen fortlaufenden Mäander. Die Sockelzone ist ca. 36 cm hoch. Datiert wird die Malerei von de la Barrera Antón in das 1. Jh. n. Chr.,<sup>460</sup> mit einem möglichen Aufkommen des Motivs aufgrund der *filetes triples* ab dem 3. Stil. Diese Argumentation kann hier jedoch nicht gelten, da die Malerei per Definition keine dreifache Linienggebung besitzt. Eine spätere Datierung in das zweite Drittel des 1. Jhs. n. Chr. ist vor allem wegen der Renovierungsarbeiten an den Malereien vorzuziehen.<sup>461</sup>

---

<sup>458</sup> Fernández Díaz 2008a, 130.

<sup>459</sup> Hernández Ramírez 1999, 905.

<sup>460</sup> de la Barrera Antón 1995, 223.

<sup>461</sup> Hernández Ramírez 1999, 933.

Eine weitere Darstellung findet sich in der Villa von Centcelles (Tarragona). Unterhalb der Mosaik der Kuppel bildet der Mäander, ungefähr auf Höhe des Fenstersturzes, als fortlaufende Malerei eine Abgrenzung (Taf. 37.2). Zusammen mit breiten Bändern ergeben sich langrechteckige, plastische Kassetten mit Tiefenwirkung.

#### Vergleiche anderer Provinzen

Im italischen Raum finden sich Vergleiche für den Mäander beispielsweise in Herkulaneum, Casa del rilievo di Telefo, Oecus,<sup>462</sup> hier in der Form, dass die Mittelzone aus übereinandergesetzten Friesen besteht, in denen neben anderen verschiedenen Ornamenten auch ein Mäanderband gezeigt wird. In Brescia, im spätrepublikanischen Heiligtum, tritt er in der Oberzone in einer einfachen Ausführung als schmaler Friesstreifen mit einer Datierung in den 2. Stil<sup>463</sup> auf. Sehr ähnliche Ausführungen zu den Beispielen in Barcelona finden sich in der Villa Imperiale (Raum A, Sockelzone), die dem Beginn des 3. Stils<sup>464</sup> zugeschrieben werden, wie auch in der Casa del Citarista (I 4, 5.25), Ambiente (21), ebenfalls mit einer Datierung am Übergang vom 2. zum 3. Stil.<sup>465</sup>

#### Datierung

Die zeitliche Eingrenzung der Malereien aus der Pfarrkirche von Sta. Maria kann aufgrund von Renovierungsarbeiten Mitte bis Ende des 1. Jhs. n. Chr. als gesichert gelten; ein Zeitraum, in dem die Fragmente als Verfüllung benutzt wurden. Ihre Entstehung fällt in die Periode des Hausbaus, kurz vor Ende des 1. Jhs. v. Chr., in die Zeit nach 10 v. Chr.<sup>466</sup>

#### 4.2. Fazit

Im italischen Raum sind an der Wende zum 1. Jh. n. Chr. neben dem Kandelaberstil auch Dekorationen in der Tradition des 2. Stils bzw. in seiner direkten Nachfolge möglich.

Neben den reduzierten Formen des Kandelaberstils können Wände in der Form der schon erwähnten Villa Imperiale (Raum A)<sup>467</sup> vorkommen, die vor allem in ihrem ornamentalen Repertoire Züge des beginnenden 3. Stils erkennen lassen. Diese grundsätzlichen Entwicklungen der Zeit lassen sich an den Malereien von Bilbilis und Celsa nachvollziehen.

Die Öffnung der Wandfläche vollzieht sich auf der Iberischen Halbinsel nicht in dem Maße, wie es in Pompeji der Fall ist. Als grundsätzliche Tendenzen lassen sich jedoch die betonte Räumlichkeit und Perspektive sowie die Gestaltung massiver Architektur beobachten. Raumerweiterung und Illusionismus werden angestrebt, allerdings oft nicht erreicht; viele Darstellungen bleiben flächig. Malereien von Durchblicken in Landschaften, die in Italien im

---

<sup>462</sup> Maiuri 1958, 358-359. Abb. 289; Wallace-Hadrill 2011, 252.

<sup>463</sup> Barbet 2009, Abb 16; Baldassarre u. a. 2002, 81.

<sup>464</sup> Ehrhardt 1987, Taf. 23, 92-93.

<sup>465</sup> PPM I, 154, Abb. 62.

<sup>466</sup> Guitart Duran 1976, 100-102.

<sup>467</sup> Mielsch 2001, Abb. 71-72.

2. Stil Mode sind und sich dann langsam zu Mittelbildern entwickeln, finden sich in Hispanien bislang nicht.

Ein genereller Blick auf die Wanddekorationen des 1. Jhs. v. Chr. zeigt, dass Gesteinsabbildungen, neben plastischen Stuckarbeiten, die als Gesimse oder Kapitelle von Pilastern ausgeführt werden, nach wie vor möglich sind. Motivisch neu sind in diesem Zeitraum Malereien von massiver Architektur. Daneben finden sich Ornamente verschiedener Art, wie Lotusblüten, Rosetten, *trazos bicromos* und *bastones con decoración helicoidal*. Figürliche Szenen, auch narrativen Charakters, können abgebildet werden.

In den Dekorationssystemen werden zunächst Räumlichkeit und Perspektive angestrebt.

Räume können durch zwei verschiedene Dekorationssysteme, sowohl an Wänden als auch an Decken, in Bereiche unterteilt werden.

Gegen Ende des 1. Jhs. v. Chr. finden sich auch einige Kandelaberdarstellungen. Auch ist bei den Kompositionen eine tendenzielle Verflächigung und ein Rückgang der Tiefenräumlichkeit zu beobachten.

### Exkurs: Funde des 3. Stils

Die Durchsicht des auf der Iberischen Halbinsel gefundenen Materials zeigt, dass in den letzten Jahrzehnten, gerade in Bezug auf den 3. pompejanischen Stil, viele neue Funde aufgefunden sind.

Zu Beginn des 3. Stils sind Malereien in Ampurias, in der Casa 1 (auch Casa Villanueva, Panel A), entstanden, die eine schwarzgrundige Sockel- und Mittelzone zeigen (Taf. 37.3). Die genaue Herkunft der Stücke ist unbekannt und bei der ursprünglichen Auffindung in den 60er Jahren wurden viele Malereifragmente entsorgt.<sup>468</sup> Dennoch lässt sich der ungefähre Wandaufbau rekonstruieren. Demnach waren wahrscheinlich immer zwei Zwischenpaneele zwischen die Hauptpaneele gesetzt, in denen zum einen spiralförmig gedrehte vegetabile Säulen saßen und zum anderen Vasen, aus denen gerillte Schäfte herauswuchsen. Im Hauptpaneel befand sich ein ca. 36 x 44 cm großes „Bild“ und in einem schmalen Fries oberhalb der Sockelzone waren kleine figürliche Szenen abgebildet.

Die Malerei zeigt alle Tendenzen des 3. pompejanischen Stils: eine Umbildung der Wand zur Malfläche mit einfarbigem Hintergrund und einem kleinen Mittelbild. Dennoch sind auch noch Züge des 2. Stils vertreten, wenn etwa die gedrehten Säulen und gerillten Schäfte noch relativ massiv angegeben werden. Eine Entstehung zu Beginn des 3. pompejanischen Stils ist anzunehmen.

Aus einem ähnlichen Zeitraum stammen wohl Fragmente aus Cartagena, aus der Domus del Sectile. Die Säulen sind relativ massiv dargestellt, zeigen aber einen ornamentalen Dekor, u. a. eine Säulenmanschette, sowie eine Farbgebung, die auf den 3. Stil verweist (Taf. 38.1).<sup>469</sup>

Die Funde vom Cerro de los Infantes (bei Pinos Puente, Granada),<sup>470</sup> bei denen man „Bilder“ und ornamentale Darstellungen auf dunkelrotem Grund geborgen hat (Taf. 38.2), können aufgrund verschiedener Merkmale, wie einem eingeschränkten Hintergrund und einer reduzierten Raumbühne, ebenfalls in den 3. Stil datiert werden.

Ob man von einer ähnlichen Entwicklung wie in Pompeji sprechen kann, in der neben einem provinziellen Kandelaberstil auch Wände mit Zügen beider Stilstufen nebeneinander stehen, kann zu diesem Zeitpunkt aufgrund der wenigen bekannten Beispiele bislang nicht eindeutig entschieden werden. Wie die folgenden Beispiele zeigen, scheinen auf der Iberischen Halbinsel am Beginn und auch im Verlauf des 3. Stils Felderwände zu dominieren, die sich vor allem über ihr ornamentales Repertoire und die Auffassung der Wand als Fläche von Vorgängerwänden absetzen. In Bezug auf ihre Gliederung als Paneelsysteme unterscheiden sie sich in dieser Zeit von der pompejanischen Entwicklung, die diese Kompositionen im 3. Stil kaum verwendet. Die Darstellung von gemalter Architektur ist allerdings insgesamt im hispanischen Bereich wenig vertreten. Bezüge zum italischen Raum ergeben sich vor allem über Räumlichkeit und Motive.

In den Zeitraum zu Beginn des 1. Jhs. n. Chr. können mit Bedacht einige Wandmalereien aus dem Nordosten und Osten sowie ein Beispiel aus dem Landesinneren eingeordnet werden.

---

<sup>468</sup> Nieto Prieto 1979–1980, 281-282.

<sup>469</sup> Fernández Díaz 2008a, 148; vgl. auch Ehrhardt 1987, 66-69. Taf. 107, 445.

<sup>470</sup> Blech – Rodríguez Oliva 1991, 180-181.

Aus den Thermen von Bilbilis (Estancia M, Conjunto D)<sup>471</sup> sind Fragmente erhalten, die, obwohl leider nicht in gutem Zustand, einen Rekonstruktionsversuch zulassen. Demzufolge lässt sich ein Paneelschema erstellen, bei dem die Sockelzone mit Marmorimitation versehen und die Abgrenzung zur Mittelzone über breite Bänder gestaltet ist. Die schwarzgrundigen Zwischenpaneele sind nicht streng abgegrenzt, sondern gehen in das horizontale Band über. In diese Zwischenpaneele sind schmale Kandelaber gesetzt (Taf. 45.3). Conjunto D wird in die erste Phase der Thermen, also in die ersten Jahre des 1. Jhs. n. Chr. datiert.

Aus dem gleichen Ort sind Fragmente der Casa del Ninfeo (Estancia (2), Conjunto C)<sup>472</sup> erhalten. Die Sockelzone lässt sich nicht mehr rekonstruieren, aber für die Mittelzone lässt sich noch erkennen, dass diese in rotgrundige Paneele eingeteilt ist. Die Teilung erfolgt über grüne Bänder. Die stilistische Datierung weist auch hier auf den Beginn des 1. Jhs. n. Chr.

Aus Cartagena (Domus/Casa c/Ángel)<sup>473</sup> ist ein Fragment überliefert, das wohl das Interpaneel einer Mittelzone in Form eines ornamentierten Säulchens zeigt. Das schmale Band trennte die rotgrundige Hauptzone und zeigt ein komplexes fortlaufendes Muster aus „V“-Motiven und begleitenden Punkten. Die zeitliche Einordnung verweist in den 3. Stil.

Aus der Villa von Can Terrés (La Garriga, Barcelona)<sup>474</sup> sind Teile einer Sockelzone erhalten, die gedrungene und gestreckte Rauten im Wechsel und ein ungewöhnlich ornamentiertes Band am Übergang zur Mittelzone abbildet. Aus diesem Bereich haben sich auch Reste eines pflanzlichen Kandelabers erhalten. Die Darstellungen werden in den späten 3. Stil datiert.

Funde aus Sisapo (Ciudad Real, Kastilien - León),<sup>475</sup> die der augusteisch-tiberischen Epoche zugerechnet werden, zeigen eine schwarzgrundige Sockelzone mit Rahmung und Punktierung mit einem abschließenden Gesims darüber. Die Mittelzone ist in Paneele und Interpaneele gegliedert. Mit einem „V“-Motiv verzierte Bänder rahmen die schwarzgrundigen Lisenen, die verschiedene Gegenstände zeigen, beispielsweise ein hängendes Rhyton (Taf. 46.1).

In Uxama (Soria, Kastilien - León)<sup>476</sup> wurde die Casa de los plintos (auch Casa del lampadario) freigelegt, die mit Malerei des späten 3. Stils ausgestattet ist. Eine Wand lässt sich ungefähr rekonstruieren; eine Granit imitierende Sockelzone, abgeschlossen von Bändern und Linien. Eines der Bänder ist ornamental verziert. Die Mittelzone zeigt schwarze Paneele. Fragmentfunde weisen darauf hin, dass sie wahrscheinlich zusätzlich figürlich und ornamental geschmückt ist.

Die genannten Beispiele sind grundsätzlich dem Paneelschema verpflichtet. Die Miniaturisierung von Architektur zeigt sich in Ansätzen, wenn beispielsweise in Cartagena oder Sisapo schmale Streifen mit kleinen Ornamenten versehen sind, werden allerdings in einer anderen Interpretation, nämlich als ornamentierte Bänder, wiedergegeben. Darstellungen von eindeutig gebauter Architektur, die verkleinert dargestellt wird, sind nicht bekannt. Dennoch sind Bezüge zum italienischen Raum spürbar. Die Verbindung zwischen den einzelnen Wandteilen nimmt ab, der räumliche Illusionismus wird aufgehoben. Die Wand zeigt sich oft

---

<sup>471</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 134-138.

<sup>472</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 361-364.

<sup>473</sup> Fernández Díaz 2008a, 150-151.

<sup>474</sup> Mostalac Carrillo 1992, 18.

<sup>475</sup> Guiral Pelegrín – Zarzalejos Prieto 2006b, 140-141.

<sup>476</sup> García Merino 1991, 238-242.

als geschlossene Fläche. Gleichzeitig kommen aufwendige Ornamentbänder vor, die die streng geordneten Wände, die oft sehr homogen wirken, zumindest etwas variieren.

Es sind Spuren einer Entwicklung erkennbar, die sich die römischen Darstellungen im Wesentlichen zum Vorbild nimmt, aber dennoch eigene Wege beschreitet, indem eigene Vorstellungen umgesetzt werden.

### 4. 3. Wanddekorationen des beginnenden und mittleren 1. Jhs. n. Chr.

Bei den im Folgenden zu besprechenden Fundstellen handelt es sich um vier Bauten privaten Charakters. In der sogenannten Domus de los Delfines haben sich Fragmente von Deckenmalerei erhalten. Die anderen Fundstellen, namentlich Domus 3 sowie Casa de las Escaleras, hier Conjunto B (beide in Bilbilis) und c/Duque 33 (Cartagena) zeigen gut datierbare Reste von Wandmalerei.

#### 4.3.1. Domus de los Delfines (Celsa)

Die Domus de los Delfines in Celsa, die indirekt durch ihren Vorgängerbau, die Casa B, schon angesprochen wurde, besaß eine malerische Ausstattung und wurde ab den 70er Jahren des 20. Jhs. ausgegraben. An dieser Stelle sind besonders die Funde der Estancia 12, einem Raum, dessen Deckenbemalung in großen Teilen geborgen werden konnte, von Interesse.

Bei einer Gesamtraumgröße von ca. 60 m<sup>2</sup> besteht sie zu zwei Dritteln aus einem gewölbten und zu einem Drittel aus einem flachen Teil (Kat. Nr. 37. Taf. 75).<sup>477</sup>

#### Der gewölbte Deckenbereich

Der gewölbte Bereich zeigte eine Dekoration aus fortlaufenden schwarzgrundigen Kassetten mit darin eingeschriebenen Kreisen. Die Trennung der Kassetten erfolgt über eine einfache helle Linie. In die Kreise sowie in die Ecken sind florale Elemente eingesetzt (Taf. 42.1). Innerhalb des Systems sind fünf Felder mittig und an den Seiten ausgespart worden, die figürlich bemalt sind. Das mittlere und größte Feld zeigt auf hellblauem Grund vermutlich einen Triton (Taf. 42.3), der in seiner erhobenen Rechten ein Zweiglein hält. Es sind Fragmente von Füßen einer weiteren Person erhalten (Taf. 42.2) sowie kleine Fragmente, die auf einen zweiten Triton hinweisen. Über der Szene ist eine Girlande abgebildet und es finden sich Reste der Darstellung einer Muschel (Taf. 42.4). Bei der Interpretation geht man von einer Szene mit zwei Tritonen und evtl. einer Nereide oder marinen Venusabbildung aus.<sup>478</sup> In einem der Seitenfelder sind Reste eines Gesichts, wohl einer weiblichen Figur, erhalten (Taf. 43.1). In der Gesamtinterpretation handelt es sich wahrscheinlich um eine mittige Hauptszene mit Venus, während die Seitenfelder ihre Begleiter, die Nereiden, zeigt.

---

<sup>477</sup> Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, 90.

<sup>478</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1993, 388; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 2004, 157.

Bei der Komposition handelt es sich Barbet folgend um eine Dekoration, die zu den *systèmes couvrants* gehört, „Typ A: Dérivé des caissons, a réseau“<sup>479</sup> Hetty Joyce bezeichnet das System als „I. A.: Coffers, or variations thereon“.<sup>480</sup> Gemeint sind Tapeten-<sup>481</sup> und Rapportmuster, mit einer grundsätzlich geometrischen Form und einer Kassettenstruktur.

### Der flache Deckenbereich

Der zweite Teil der Decke in Celsa ist komplett anders gestaltet. Sie schließt sich unmittelbar an den gewölbten Teil an und zeigte einen umrahmenden, breiten Bereich, der selbst von einem roten Rahmen eingefasst war. Der Hintergrund ist schwarz angegeben und in der Fläche sind verschiedene Blumen teppichartig verteilt. In das gesamte Feld ist eine Raute, geformt aus Thyrsosstäben, eingeschrieben und darüber ein Rechteck gelegt, sodass die Spitzen der Raute Dreiecke ergeben, die rot ausgefüllt wurden. In die Mitte des Rechtecks ist ein zentrales Bildfeld eingesetzt, von dem Linien in die Ecken des Rechtecks führen, sodass sich wiederum geometrische Felder ergeben. Der umrahmende Bereich ist durch *cista* mit Schleifen und runde Bildfelder mit Schwänen geschmückt (Taf. 43.2); das Rechteck ist mit einem ornamentierten Band umgeben, in dem ein Punkt und „M“-Motiv gezeigt wird (Taf. 43.3).

Das Feld in der Deckenmitte schließlich ist durch ein breites, schwarzes Band mit kreisförmigen Ornamenten und gegenständlichen, stilisierten Blüten von Lotus gerahmt. Die figürliche Szene zeigt das Motiv einer nach rechts blickenden, männlich bärtigen Figur, die sich aufstützt, mit um den Hals verknotetem Löwenfell und Thyrsos in der rechten Hand (Taf. 44.1). Es sind Reste kleiner Fragmente vorhanden, die anzeigen, dass noch weitere Personen abgebildet waren. Man geht von einer Herkulesdarstellung und insgesamt dionysischem Kontext aus.

Konzeptionell gehört die Dekoration nach Barbet zum System *a cases ou bandes concentriques*, in einer Ausführung des Typs der *compositions libres*, nach Ling zu den zentralisierten Schemata, nach Joyce zu System „III. B Converging, Diagonal“.<sup>482</sup>

### Stilistische Analyse beider Deckenteile

Die Dekoration von Decken folgt allgemein während pompejanischer Zeit im Wesentlichen den Vorgaben der einzelnen Stile. In der Komposition gibt es verschiedene Varianten, doch Formen und Motive sind am Zeitgeschmack orientiert. Die bekannten Deckenmalereien für Hispanien sind überschaubar. Wie sich zeigt, überwiegen in Spanien die Darstellungen von Kassettendecken sowie Decken deren Gestaltung auf quadratischen Rastern beruht. Bei der Malerei aus Celsa dominiert der dunkle Hintergrund, der durch farbige Linien aufgeteilt ist. Tiefenwirkung, beispielsweise über verschiedenfarbige Linien und Bänder, wird nicht angestrebt. Die Flächigkeit ist vorherrschend. Eine Auflockerung geben die szenischen Darstellungen, die durch einen hellen Hintergrund auch Kontrast bieten. Sie ordnen sich symmetrisch ein und lenken den Blick. Die Szenen des gewölbten Teils zeigen keine fortschrittlichen, sondern eher traditionell gewählte Motive.

---

<sup>479</sup> Barbet 2009, 214.

<sup>480</sup> Joyce 1981, 70-74.

<sup>481</sup> Vgl. Schefold 1955, 113, der prägnante Worte findet.

<sup>482</sup> Barbet 2009, 158; Ling 1991, 63; Joyce 1981, 70. 84-88.

Bedeutend ist auch die Zweiteilung des Raumes. Variation ergibt sich durch den zweiten Deckenteil, der in völlig anderer Gestaltung ausgeführt ist. Auch hier dominiert die dunkle Farbe, doch die Flächigkeit wird durch die geometrische Einteilung unterbrochen. Einzelne Elemente wie Blumen, Schwäne und Schleifen zeigen Ideenreichtum, haben aber keinen direkten Bezug zur Komposition. Insgesamt bleiben beide Kompositionen geschlossen. Die Malereien der Decken zeigen damit durchaus alle Tendenzen des 3. Stils, Ausnahme ist nur die dunkle Farbgebung, die in der Deckengestaltung dieser Zeit eigentlich nicht typisch ist.

Was den flachen Deckenteil betrifft, wurden bei den ornamentalen Darstellungen „M“-Motive und gegenständliche Lotusblüten gewählt.<sup>483</sup> Gegenständliche Lotosblüten finden sich ab dem 2. Stil und entwickeln sich als gemaltes Ornament aus den plastischen Darstellungen heraus. Es lässt sich eine bestimmte Entwicklung ablesen; ab Phase Ic des 3. Stils kommen hellgrundige Bänder mit Lotusblüten und anderen Motiven im Wechsel auf. Am Ende von Phase IIb stellt sich eine gewisse Schematisierung ein, die sich auch in Celsa beobachten lässt.<sup>484</sup>

#### Vergleiche aus Hispanien: gewölbter Deckenbereich

Ein direkter Vergleich findet sich auf der Iberischen Halbinsel nicht. Decken mit einer Einteilung in Kassetten haben sich jedoch beispielsweise in Carmona (Sevilla), in der Tumba de Servilia, die sich auch zu einem kompletten System rekonstruieren lassen (Taf. 44.2), erhalten. Durch den hellen Hintergrund, die Ornamente der einzelnen Kassetten sowie einige andere Details kann die Malerei der Decke an den Übergang zwischen dem 3. und 4. Stil datiert werden.<sup>485</sup> Weitere Beispiele sind aus Altafulla<sup>486</sup> und Valencia<sup>487</sup>, je mit einer Datierung in das 2. Jh. n. Chr., sowie aus Elche<sup>488</sup> und Cabriana,<sup>489</sup> mit einer zeitlichen Einordnung in das 3. Jh. n. Chr. bekannt; desweiteren ein Beispiel aus Andelo.<sup>490</sup> Ebenfalls in Celsa, in der Casa de la Cisterna<sup>491</sup> fand sich ein sehr frühes Beispiel; wie in der Domus de los Delfines mit schwarzem Hintergrund, eingeschriebenen Kreisen und pflanzlichem Dekor in der Mitte. Diese Decke ist zu großen Teilen aus Stuck gebildet und wird in die zweite Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. datiert.

Das in Bezug auf die Domus de los Delfines nächste Beispiel stammt aus Bilbilis, aus den Thermen (Estancia M, Conjunto C) und zeigt Felder, die durch Linien und breite Bänder in Rechtecke getrennt sind. In die Mitte der Rechtecke sind blumenförmige Muster gesetzt (Taf. 44.3). Da das Muster nicht auf die Decke beschränkt ist, sondern auch auf die Oberzone übergeht, datiert die Malerei Ende des 4. Stils.<sup>492</sup>

---

<sup>483</sup> Ausführlicher in Kap. 2.

<sup>484</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, 165. 167.

<sup>485</sup> Guiral Pelegrín 2002, 97-98.

<sup>486</sup> Guiral Pelegrín 2010a, 518.

<sup>487</sup> Jiménez Salvador 2006, 479.

<sup>488</sup> Ramos Fernández 1992, 157.

<sup>489</sup> Filloy Nieva u. a. 1992, 113.

<sup>490</sup> Mezquíriz Irujo 2009, 97.

<sup>491</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 2004, 156.

<sup>492</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 133-134.

### Vergleiche anderer Provinzen: gewölbter Deckenbereich

Trotz der insgesamt eher einfachen Darstellungsweise finden sich nicht viele erhaltene Parallelen. In Pompeji ist ein Beispiel in der Casa del fabbro (I 10, 7)<sup>493</sup> mit einer Datierung in Phase IIb des 3. Stils bekannt, auch hier mit einer Zweiteilung der Decke in unterschiedliche Bereiche. Aus der Casa degli Amorini dorati (VI 16, 7.38)<sup>494</sup> ist eine Decke im gleichen Grundmuster, allerdings mit Kassetten, in die verschiedene geometrische Motive wie Kreise und Vielecke eingeschrieben sind, erhalten. Datiert wird sie in vespasianische Zeit. Aus der Domus Aurea sind verschiedene Beispiele des 4. Stils bekannt.<sup>495</sup>

### Vergleiche aus Hispanien: flacher Deckenbereich

Eine ähnliche Flächeneinteilung findet sich in einer Tumba der Nekropole von Carmona (Tumba de Tito Urto),<sup>496</sup> die heute leider verschollen ist; die Fläche ist durch Bänder und Blattstäbe eingeteilt. In der Mitte befindet sich ein Gorgonenhaupt in einen Kreis eingeschrieben, und es gibt weitere Ziermotive wie Vögel oder hängende Medaillons (Taf. 45.1). Datiert wird die Malerei in den späten 3. Stil. Eine weitere Deckengestaltung in dieser Art stammt ebenfalls aus Carmona, aus der Tumba de Postumio,<sup>497</sup> und ist noch heute in situ zu sehen (Taf. 45.2). Sie ist ebenfalls durch Bänder gegliedert und die einzelnen entstehenden Flächen sind mit kleinen Tierfiguren geschmückt. In der Mitte war ein Kreis eingeschrieben, dessen innere Dekoration sich nicht erhalten hat. Die Datierung ist um 40–50 n. Chr.

### Vergleiche anderer Provinzen: flacher Deckenbereich

In Pompeji findet sich ein Beispiel für das Dekorationssystem in der Casa de C. Iulius Polibius (IX 13, 1–3) mit einer Datierung in das zweite Viertel des 1. Jhs. n. Chr.<sup>498</sup> Für die ornamentalen Darstellungen in den Bändern und ihre gegenständliche Darstellung sind Vergleiche aus Pompeji bekannt: Scavo del Principe di Montenegro (VII *Ins. Occ.*, 10),<sup>499</sup> Casa I 7, 18<sup>500</sup> oder Termopolio (I 8, 8),<sup>501</sup> Triclinium (10). Sie werden zeitlich in die Phase IIb des 3. Stils eingeordnet.

### Datierung

Die Datierung für die Entstehung der Malerei kann sich am Umbau des Hauses in Phase III B-1 orientieren. Zu diesem Zeitpunkt wurden die beiden Vorgängerbauten der Insula zusammengelegt und das neue Haus entstand. Der Neubau war spätestens 25 n. Chr. beendet. Verlassen wurde das Gebäude in den Jahren zwischen 54/60 n. Chr.<sup>502</sup> In Bezug auf die

---

<sup>493</sup> PPM II, 406-407, Abb. 11 a-b; Barbet 2009, Abb. 89.

<sup>494</sup> Seiler 1992, 108. Abb. 392-402.

<sup>495</sup> Barbet 2009, Abb. 149. 151-152.

<sup>496</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 2001, 281.

<sup>497</sup> Guiral Pelegrín 2002, 88-89.

<sup>498</sup> Ling 1991, Abb. 63.

<sup>499</sup> PPM VII, 841, Abb. 1.

<sup>500</sup> Ehrhardt 1987, Taf. 115, 531.

<sup>501</sup> PPM I, 818-819, Abb. 29.

<sup>502</sup> Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, 120.

generellen Charakteristika und im speziellen die ornamentalen Details kann die Malerei zwischen 25–45 n. Chr. datiert werden. Durch den Umbau kann man eine eher früher als später erfolgte Ausmalung des Raumes, der sicher repräsentativen Charakter hatte, in Betracht ziehen. Fehlende Tiefenwirkung und überwiegend geschlossene Komposition sprechen neben dem Ornament der Lotusblüten stilistisch ebenfalls für ein Entstehen in diesem Zeitraum.

#### 4.3.2. Domus 3 (Bilbilis)

In Bilbilis, in der Domus 3, fanden sich u. a. Malereien in einem als H.27 bezeichneten Bereich. Der Fundort entspricht in diesem Fall auch dem ursprünglichen Anbringungsort im Haus. Bei dem Raum selbst handelt es sich wahrscheinlich um eine Taberna.

Es ist genug Material erhalten, um zumindest zwei Wände rekonstruieren zu können (Taf. 39.1 und 2). Das sogenannte Panel A zeigt in der Sockelzone je ca. einen Meter lange, schwarzgrundige Paneele mit großen pflanzlichen Darstellungen, mit Blüten und Zweigen teilweise in unterschiedlichen Farben. Getrennt werden sie von gelbgrundigen Interpaneelen mit roten Sprenkeln. Die Paneele der Mittelzone entsprechen in ihrer Breite denen der Sockelzone. Sie sind rot- und blaugrundig. Die schwarzgrundigen Interpaneele sind mit Kandelabern geschmückt, ihre Rahmung mit herzförmigen Elementen. Die Hauptpaneele zeigen in der Mitte je ein „Bild“ im Wechsel mit Vignetten, also Zierbildchen, die beispielsweise die Muse Euterpe abbilden. Am Übergang, wahrscheinlich zur Oberzone,<sup>503</sup> befand sich ein Fries mit kleinen figürlichen Abbildungen, wie Katzen, pflanzlichen Ranken und Gefäßen (Taf. 40.2).

#### Stilistische Analyse

In Italien sind die Gartenmalereien allgemein ab dem letzten Viertel des 1. Jhs. v. Chr. zu finden. Obwohl bei diesen Darstellungen tatsächlich das Gefühl eines Ausblicks in einen Garten suggeriert werden soll, handelt es sich eigentlich nicht um Raumerweiterungen. Die Gärten werden stets vor einem Hintergrund gemalt. Dem Zeitgeschmack entsprechend finden sich im 3. Stil nicht so viele Darstellungen, allerdings werden einzelne Pflanzen und Vogel motive gerne als Abbildungen in den Sockelzonen verwendet. Generell wird die Dekoration der Sockelzonen des 3. Stils in sechs Typen eingeteilt, wobei Typ 1 Sträucher im Wechsel mit Vogel motiven, Typ 2 geometrische Zierformen und Typ 6 Marmorimitationen zeigt.<sup>504</sup> In Hispanien finden sich diese drei Formen der Sockelzonendekoration ab dem Beginn des 1. Jhs. n. Chr. am häufigsten, während die Typen 3, 4 und 5, die Architektur bzw. Figuren abbilden, bisher noch nicht belegt sind.

Fernández Díaz sieht darin den Wunsch der Besitzer, sich mit einem idealen Ort der Entspannung zu umgeben, der auch auf seine Bezüge zur römischen Aristokratie verweist.<sup>505</sup>

---

<sup>503</sup> Gegenteilig hierzu, allerdings auch in einem Vorbericht, Martín-Bueno – Sáenz Preciado 2001-2002, Anm. 44.

<sup>504</sup> Barbet 1980, 67-70.

<sup>505</sup> Fernández Díaz 2002b, 110.

### Gartenmalereien

Darstellungen von Sockelzonen mit großformatigen Pflanzen, mit und ohne Tieren darin, finden sich in Hispanien beispielsweise in Tiermes, in der Casa del Acueducto, hier in Habitación II und VIII (Taf. 39.3 und 4); hier mit einer späteren Datierung in flavische Zeit.<sup>506</sup> Aus Bilbilis selbst sind noch Darstellungen aus den Thermen (Estancia M, Conjunto B), auch hier aus der Sockelzone, bekannt (Taf. 40.1). Auch sie datieren etwas später, an den Beginn der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr.<sup>507</sup> Aus dem Zeitraum in der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. sind Fragmente aus Cabriana (Álava, Baskenland)<sup>508</sup> bekannt, hier ebenfalls mit einer schwarzgrundigen Sockelzone. Auf dieser sind Stängel mit Blättern und Blüten in grün und grau angegeben, die auf einem in blau gemalten Boden wachsen.

In Pompeji gibt es Darstellungen von Sockelzonen mit pflanzlichem Dekor beispielsweise in der Casa del Gallo (VIII 5, 2.5), Oecus (q), in der Sockelzone, die in Phase Ia des 3. Stils<sup>509</sup> datiert werden oder in der Eumachiahalle (Portico 9), Sockelzone, datiert in Phase Ic des 3. Stils<sup>510</sup>. Das wohl prominenteste Beispiel für eine Gartenmalerei stammt aus der Villa der Livia in Primaporta.<sup>511</sup> Die Malerei zeigt hinter einem niedrigen Zaun den Blick in einen dicht bewachsenen Garten mit verschiedenen Bäumen, Vögeln und Blumen.

### Ornamentierte Borten

Die ornamentierten Borten der Mittelzone zeigen Herz- bzw. „V“-förmige Motive. Das Motiv findet sich, wie an anderer Stelle schon besprochen, auf der Iberischen Halbinsel beispielsweise in Cartagena oder an mehreren Stellen in Celsa.

Aus Pompeji sind solche Motive aus der Casa di Orfeo (VI 14,20), beispielsweise aus Ambiente (l)<sup>512</sup> und Cubiculo (r),<sup>513</sup> die dem 3. Stil zugewiesen werden, bekannt.

### Zierbildchen

Die Verwendung von Zierbildchen ist in Hispanien, soweit bekannt, kaum verbreitet. Für Valencia sind einige Figuren aus der Domus de Terpsícore belegt, auf die an späterer Stelle noch einzugehen sein wird (Kat. Nr. 51. Taf. 58.4, 60.1, 80); ebenso aus dem Triclinium der Domus de la calle Añón in Saragossa, deren Wände in der zweiten Malschicht eine Abfolge von Paneelen mit schwebenden Amorfiguren zeigen (Taf. 41.1). Die Datierung um bzw. kurz vor der Mitte des 1. Jhs. n. Chr.<sup>514</sup> entspricht derjenigen der Deckenmalerei.

Spezielle Darstellungen von Musen sind nur aus Saragossa aus der Casa de las musas (auch c/de San Agustín [Triclinium]) überliefert, hier allerdings nicht als schwebende Figuren, sondern als gerahmte Bildfelder.

---

<sup>506</sup> Argente Oliver 1991, 230.

<sup>507</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 125.

<sup>508</sup> Filloy Nieva u. a. 1992, 113.

<sup>509</sup> Vgl. Bastet – de Vos 1979, Taf. 3, 5. Auf dem Foto sind die Malereien noch recht gut zu erkennen, heute allerdings fast völlig vergangen.

<sup>510</sup> Bastet – de Vos 1979, 50-51. Taf. 18, 34; PPM VII, 315. 318, Abb. 5.

<sup>511</sup> Baldassarre u. a. 2002, 152-153.

<sup>512</sup> PPM V, 277, Abb. 20a-b.

<sup>513</sup> PPM V, 302-304, Abb. 63. 65. 66b.

<sup>514</sup> Beltrán Lloris – Paz Peralta 2003, 126.

Im italischen Raum sind die Darstellungen von Zierbildchen populär. Aus Pompeij beispielsweise aus der Casa annessa alla Casa dell'Efebo o di P. Cornelius Tages (I 7, 19), Cubiculum (f), mit einer zeitlichen Zuordnung zum 3. Stil<sup>515</sup> oder aus der Casa del Menandro (I 10, 4), Ambiente (15), hier dem 4. Stil zugewiesen.<sup>516</sup> Ebenfalls recht häufig kommen sie in anderen Provinzen vor. Dort finden sich vor allem in Gallien mehr Beispiele für figürliche Zierbildchen als in Hispanien, wobei eindeutig zu identifizierende Abbildungen rar sind.

Aus Gallien sind Dekorationen einer Mittelzone mit der stehenden Figur einer Muse aus Lyon (rue des Farges) des 3. Stils bekannt.<sup>517</sup> Aus dem 3. Stil in Vaison-la-Romaine (Édifice au nord de la cathédrale)<sup>518</sup> stammen Fragmente mit schwebenden Amorfigürchen und in Île Sainte-Marguerite (Fort Royal)<sup>519</sup> werden Figuren von Statuen abgebildet, beide Fundstellen ebenfalls mit einer Datierung in den 3. Stil. In Soissons (rue Paul-Deviolaine) wurde in der sogenannten Salle I die Abbildung einer Muse gefunden, die um 80 n. Chr. datiert, und in dem als Salle XIII bezeichneten Raum, die an das Ende des 1. Jhs. n. Chr. datierenden Vignetten von Mars und einer Amorfigur.<sup>520</sup> Aus Straßburg (Thomasplatz) ist eine Mittelzonendekoration mit schwebenden Tänzerinnen mit einer zeitlichen Einordnung vom Ende des 1. bis in die erste Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. bekannt.<sup>521</sup>

Demgegenüber dominieren, wie auch im Folgenden noch zu sehen sein wird, in Hispanien Wände mit einfarbigen Hauptpaneelen, während Motive aller Art in der Regel in den Interpaneelen abgebildet werden.

### Fries der Oberzone

Der Fries der Oberzone ist eines von wenigen für Spanien belegten Beispielen für figürliche Friese überhaupt. Auch die einzelnen Darstellungen kommen nicht häufig vor, wie beispielsweise das Motiv der Katze, bei der evtl. auch ein Leopard gemeint sein könnte. Eine ähnliche Abbildung findet sich in Saragossa im Triclinium der Domus de la calle Añón (Taf. 40.3), hier allerdings an der Decke. Die Malerei des Raumes datiert Mitte des 1. Jhs. n. Chr., an den Übergang vom 3. zum 4. Stil.<sup>522</sup> Aus Tarragona ist ebenfalls ein Fragment bekannt über dessen ursprünglichen Kontext, also eine mögliche Zugehörigkeit zu einer Frieszone, aber keine Aussagen mehr getroffen werden kann. Datiert wird das Stück in das 2. Jh. n. Chr.<sup>523</sup>

### Datierung

Die zeitliche Eingrenzung der Malereien der Domus 3 aus dem Bereich H.27 orientiert sich am eigentlichen Bau des Hauses, der zur Mitte des 1. Jhs. v. Chr. fertiggestellt wurde, sowie den Sanierungsarbeiten und den statischen Problemen, die schließlich zur Aufgabe einiger Teile des

---

<sup>515</sup> PPM I, 780-781. 783, Abb. 53a-b. 57.

<sup>516</sup> PPM II, 321. 323-325. 328, Abb. 128. 130-132. 134-136.

<sup>517</sup> Helly 1980, 6. 8-9. Abb. 12; Barbet 2008, Abb. 47-48.

<sup>518</sup> Thomas 1995, 198-201. Abb. 125. 127; Barbet 2008, 68. Abb. 66-68, stilistisch datiert.

<sup>519</sup> Barbet 2008, 68-69. Abb. 70-73.

<sup>520</sup> Barbet 2008, zu Saal I, vgl. 169. Abb. 247, Datierung aufgrund von Vergleichen mit Mercin-et-Vaux. Zu Saal XIII, vgl. ebenda, 167. Abb. 241-243.

<sup>521</sup> Thomas 1995, 265. Abb. 200.

<sup>522</sup> Beltrán Lloris u. a. (o. J.), 37.

<sup>523</sup> Abad Casal 1982a, 254; Abad Casal 1982b, Abb. 416.

Gebäudes führten.<sup>524</sup> Die Ausgräber schlagen die Entstehung der Malerei in den Jahren zwischen 35–45 n. Chr. vor.

Die Eckdaten der Datierung setzen sich aus dem Baubefund einerseits und den Überlegungen zur stilistischen Gestaltung andererseits zusammen. Die pflanzlichen Motive der Sockelzone sind ca. ab Phase Ia des 3. Stils möglich, während die ornamentierte Borte mit dem Herz-, bzw. „V“-Motiv erst ab Phase II des 3. Stils, also zwischen 25–45 n. Chr., aufkommt. Für die Malerei des Frieses, ebenso wie für die Vignetten der Mittelzone kann man ebenfalls von Phase IIb ausgehen,<sup>525</sup> sodass schließlich die jüngsten Elemente datieren und die vorgeschlagene Eingrenzung auf die Jahre 35–45 n. Chr. überzeugt.

#### 4.3.3. Casa de las Escaleras, Conjunto B (Bilbilis)

In Bilbilis, in der Casa de las Escaleras, wurden verschiedene Malereikomplexe gefunden, die ihrer Zusammengehörigkeit nach in verschiedene Conjuntos aufgeteilt wurden, d. h. auch von verschiedenen Wänden stammen. Bei den hier zu besprechenden Fragmenten handelt es sich um solche des sogenannten Conjunto B, die sich leider nicht mehr zu einer vollständigen Wand rekonstruieren lassen, deren Gestaltung sich allerdings ungefähr nachvollziehen lässt. Demnach war die Sockelzone schwarzgrundig und durch grüne Bänder und weiße Linien von der Mittelzone getrennt. Im unteren Wandbereich sollte Gestein über Sprenkel in gelb, rot, grün und weiß imitiert werden (Kat. Nr. 17. Taf. 68). Die Ausführung ist sorgfältig, und die Tüpfel selbst sind fein. Darüber wurde ein Felderschema in schwarz und rot angelegt. Die Binnenrahmung erfolgte über weiße Linien, die sich in den Ecken verdicken und zumindest teilweise eine Punktierung, *puntos en los ángulos*, besitzen (Kat. Nr. 16. Taf. 68). Die Oberzone war ebenfalls schwarzgrundig gestaltet.

#### Stilistische Analyse

Mehr oder weniger komplett einfarbig dunkle Wände sind selten. Dies trifft nicht nur für den spanischen Raum, sondern auch auf die anderen Provinzen zu. Allerdings ist die Überlieferungssituation ungünstig; in der Vergangenheit wurden Funde von einfarbigen Fragmenten oft entsorgt und Untersuchungen zum Thema für die Provinz liegen nicht vor. Sockelzonen mit Sprenkeln finden sich in Pompeji nur in Nebenzimmern<sup>526</sup>. Gleiches kann bis zu einem gewissen Grad auch für die einfachen Feldermalereien der Hauptzone gelten. Bei dem Zimmer in der Casa de las Escaleras muss es sich aber nicht notwendigerweise um einen Nebenraum gehandelt haben, da in den Provinzen auch gerne Haupträume mit dieser traditionellen Dekoration versehen werden.<sup>527</sup> Sie ermöglicht es, ein Haus häufiger mit ähnlichen Ornamenten und Kompositionen auszustatten.

---

<sup>524</sup> Martín-Bueno – Sáenz Preciado 2001-2002, 144.

<sup>525</sup> Sáenz Preciado u. a. 2010, 446.

<sup>526</sup> Strocka 1975.

<sup>527</sup> Barbet 2009, 123-126.

Daneben ist die *monocromía* eine ökonomische und schnelle Gestaltungsmöglichkeit, die ihren Reiz aus dem Kleinen, wie zierlichen Rahmungen oder Farbvariationen, zieht.

#### Vergleiche aus Hispanien

Die schwarze Farbgebung der Wand, *monocromía negra*, findet sich in Hispanien selten; meist wird ein Wechsel zwischen den Farben rot und schwarz in der Mittelzone bevorzugt. Ein Beispiel ist aus der Casa del Ninfeo (Conjunto A), ebenfalls in Bilbilis, bekannt, wo die gesamte Dekoration der Wand allerdings noch durch einen *candelabro vegetal* aufgelockert wird. Eine Darstellung mit einer einfarbig dunklen Mittelzone findet sich noch in Varea (Logroño, La Rioja) mit einer etwas späteren Datierung, an das Ende des 1. oder den Beginn des 2. Jhs. n. Chr.<sup>528</sup> Ein weiteres ist aus Saragossa, c/Don Jaime I, 56 bekannt, datiert an den Beginn des 1. Jhs. n. Chr.<sup>529</sup>

#### Vergleiche anderer Provinzen

In Pompeji gibt es Beispiele für die *monocromía negra* ab dem späten 2. Stil. Ein Fund des frühen 3. Stils stammt aus Casa I 11, 12,<sup>530</sup> mit einer schwarz gestalteten Mittelzone. Für die Phase Ib sind Beispiele aus der Casa di M. Lucretius Fronto (V 4, a)<sup>531</sup> oder der Villa Pisanella (Triclinium)<sup>532</sup> bekannt.

#### Datierung

Der Bau des Hauses selbst lässt sich für den Zeitraum der ersten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. feststellen. Kriterien für die Datierung der Bemalung sind neben den Befunden vor allem die Ornamente. Die Punktierung in den Ecken, schräg verlaufend und noch ohne Ansätze einer Weiterentwicklung, weisen auf eine Entstehung in der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. hin. Die Sprenkel in der Sockelzone entsprechen ebenfalls einer Ausführung, die für diesen Zeitraum zu erwarten ist. Auch die Wahl eines einfarbig dunklen, geschlossenen Hintergrundes weist zumindest in die Richtung des 3. Stils.

#### 4.3.4. c/Duque 33 (Cartagena)

In der Innenstadt von Cartagena, im Bereich der heutigen c/Duque 33, auf einer als Insula A bezeichneten Fläche (Habitación 2, erste Bemalungsschicht), fanden sich Fragmente, die sich zu einer Wand rekonstruieren lassen. Demnach zeigt die Sockelzone eine geäderte Marmorimitation, die nicht völlig sicher zu identifizieren ist, aber als aus dem modernen Chemtou in Tunesien stammender *giallo antico*<sup>533</sup> gedeutet wird. Die Mittelzone ist in

---

<sup>528</sup> Mostalac Carrillo 1992, 19.

<sup>529</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987b, 184.

<sup>530</sup> PPM II, 587, Abb. 7.

<sup>531</sup> Mielsch 2001, Abb. 76.

<sup>532</sup> Bastet – de Vos 1979, Taf. 33, 60.

<sup>533</sup> Fernández Díaz 2008b, Taf. 30; zum Marmor, vgl. Mielsch 1985, 35.

weißgrundige Paneele mit roter Binnenrahmung aufgeteilt und einer Punktierung in den Ecken. Der Übergang zur Oberzone ist mit einem Lotus- und Palmettenfries geschmückt (Kat. Nr. 29. Taf. 73). Brauner Lotus ist auf weißem Grund dargestellt und in einen roten Halbkreis eingeschrieben. Die gleiche rote Linie bildet ein „M“-Muster, in dem sich Reste einer möglichen Palmette erahnen lassen. Im unteren Bereich wird der Fries von einer dunkelroten Linie begleitet, in der sich wiederum eine schwarze Linie befindet (Taf. 41.2).

### Stilistische Analyse

Die Darstellung von Marmorimitationen bleibt, im Vergleich zu Italien, nicht nur in Hispanien, sondern auch in den römischen Provinzen allgemein, beliebt. Eine besondere Abnahme an Darstellungen lässt sich in der Zeit des 3. Stils nicht beobachten.

Was die Lotus-Palmetten-Friese betrifft, finden sie sich im italischen Raum häufig und in vielen Variationen. Hellgrundige Bänder mit Motiven im Wechsel, z. B. Lotus, können ab Phase Ic des 3. Stils vorkommen. Ab Phase IIa verbreiten sich die pflanzlichen Varianten und ersetzen den vorher architektonischen Charakter der Friese. Der überwiegende Teil wird auf hellem Grund gemalt, während die bevorzugten Farben für die Ornamente selbst rot und grün sind. Im späten 3. Stil werden die Ornamentstreifen allgemein immer breiter. Zusätzlich lässt sich eine zeitliche Lücke für das Motiv feststellen; am Ende des 3. pompejanischen Stils verschwinden sie. Die Wiederaufnahme des Motivs fällt in vespasianische Zeit.<sup>534</sup>

### Vergleiche aus Hispanien

Für Spanien sind ähnliche Funde von Marmorimitation aus Baelo Claudia,<sup>535</sup> aus einem Grab der Nekropole bekannt; desweiteren auch aus Bilbilis, gefunden im Bereich hinter dem Tempel, mit einer Datierung in tiberische Zeit.<sup>536</sup>

Friese mit einem Muster aus eingeschriebenem Lotus und Palmetten werden in Hispanien in nur wenigen Varianten gemalt. Die nächsten Vergleiche stammen aus Celsa und aus Arcobriga. In Celsa haben sie sich in der Casa de Hércules mit einer Datierung ab 15/25 n. Chr. (Taf. 25.4) erhalten. In Arcobriga befand sich das Motiv in einem Fries zwischen Sockel- und Mittelzone (Taf. 28.4) mit einer überzeugenden Datierung in den 4. Stil, aufgrund der sich anschließenden Mittelzonenfragmente von Filigranborten. Aus Celsa, aus der Casa de la Academia de San Luis stammt, allerdings in leichter Abwandlung zu Cartagena, ein Motiv mit einer zeitlichen Einordnung zwischen 30/35 und 45 (Taf. 27.6).

### Vergleiche anderer Provinzen

In Pompeji finden sich Beispiele von Marmorimitation in den Phasen des 3. Stils selten, auch wenn sie grundsätzlich in Sockelzonen vorkommen können. Aus der Casa VI 14, 37,<sup>537</sup> dem

---

<sup>534</sup> Riemenschneider 1986a, 159-160. 169-170.

<sup>535</sup> Abad Casal 1982a, 101-102.

<sup>536</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 42. 44. Abb. 6.

<sup>537</sup> PPM V, 375, Abb. 4.

Triclinium (c), ist ein Beispiel aus der Sockelzone bekannt. Aus dem gleichen Zeitraum stammt eine Wandgestaltung in der Casa di D. Octavius Quartio (II 2, 2), Oecus (h).<sup>538</sup>

Friesdarstellungen von Lotus und Palmetten sind aus der Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7.8) an der Ostwand von Triclinium k vom Übergang von Sockel- zu Mittelzone belegt. Die Malerei datiert an den Beginn des 4. Stils.<sup>539</sup> Desweiteren ist eine Malerei aus dem Atrium (2) der Casa di M. Lucretius Fronto (V 4, a)<sup>540</sup> mit einer Datierung in den 3. Stil gefunden worden. In der Casa del Frutteto (I 9, 5) wird die Ostwand des Triclinio (11) dem 3. Stil zugeordnet.<sup>541</sup>

### Datierung

Die Bemalung zeigt deutlich Züge des 3. und 4. Stils. Die Marmorimitationen der Sockelzone sind in den Provinzen im 3. Stil nicht aus der Mode, können sich aber nicht eindeutig einer Zeitstufe zuordnen lassen. Die Art der Friesgestaltung findet sich ab Phase IIa des 3. Stils, mit anschließender Unterbrechung, und kommt später, ungefähr ab vespasianischer Zeit, wieder auf. Eine späte Datierung nach der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. ist daher zu bevorzugen.

Der Bau des Hauses lässt sich stratigraphisch greifen mit einer Laufzeit zwischen augusteischer Zeit und einer Aufgabe ungefähr am Ende des 2. oder 3. Jhs. n. Chr.

Für die Bemalung von Habitación 2 lassen sich drei Phasen feststellen. Für die erste Schicht wird eine Ausmalung kurz nach Fertigstellung des Gebäudes angenommen. Die zweite Phase wird nach dem vergesellschafteten Fundmaterial um die Mitte des 1. Jhs. n. Chr. angesetzt.

### 4.3. Fazit

Was die Dekoration von Decken hier im Speziellen am Beispiel von Celsa betrifft, so folgt sie allgemein während pompejanischer Zeit im Wesentlichen den Vorgaben der einzelnen Stile. Obwohl Varianten möglich sind, sind vor allem die Formen am Zeitgeschmack orientiert. Tiefenwirkung wird nicht angestrebt, sondern es herrscht im Gegenteil eine Flächigkeit vor. Szenische Darstellungen können zu einer Auflockerung führen, doch die gewählten Motive sind eher traditionell verhaftet.

Bei einer allgemeinen Betrachtung der Wanddekorationen des beginnenden und mittleren 1. Jhs. n. Chr. zeigen sich die Kompositionen überwiegend geschlossen und die Darstellungen sind eher flächig ausgeführt. Feldersysteme dominieren und in der Hauptzone sind reduzierte Malereien, beispielsweise die *monocromía negra*, möglich. Bei figürlichen Szenen und gegenständlichen Abbildungen ist der Bezug zwischen der Darstellung und dem umgebendem Raum nicht immer vorhanden.

Motivisch finden sich Gartenmalereien und Gesteinsimitationen im Bereich der Sockelzone. Beispiele von Vignetten, auch Zierbildchen genannt, in der Mittelzone und miniaturisierten, figürlichen Friesen zwischen Sockel- und Mittel- bzw. Mittel- und Oberzone sind bekannt,

---

<sup>538</sup> PPM III, 84, Abb. 64-65; Baldassarre u. a. 2002, 208.

<sup>539</sup> Strocka 1984b, Abb. 28. 39. 145, vgl. auch Seite 49.

<sup>540</sup> PPM III, 973. 980, Abb. 13. 29.

<sup>541</sup> Ehrhardt 1987, Taf. 117, 543; PPM II, 66-67, Abb. 88-89.

werden aber selten ausgeführt. Der ornamentale Dekor zeigt *puntos en los ángulos*, herzförmige Ornamente, Lotus- und Palmettenfriese sowie *filetes dobles* und *filetes triples*.

#### 4.4. Wanddekorationen des mittleren und späten 1. Jhs. n. Chr.

Für den Zeitraum des mittleren bis späten 1. Jhs. n. Chr. lassen sich wiederum vier Gebäude mit ursprünglich privater Nutzung für Hispanien konstatieren. Davon stammen drei aus Bilbilis, die Casa de las Escaleras, hier mit Conjunto A, Casa de la Cisterna und Casa situada en SP III. In Cartagena wurden Reste von Wandbemalung in der Domus de la Fortuna, speziell Habitación VI, geborgen.

##### 4.4.1. Casa de las Escaleras, Conjunto A (Bilbilis)

Aus der Zeit ab der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. soll hier ein zweiter Fundkomplex aus Bilbilis, die Casa de las Escaleras (Conjunto A), besprochen werden. Die zu dieser Wand gehörenden Fragmente befinden sich in einem sehr guten Zustand. Die Rekonstruktion ist schwierig, konnte aber erstellt werden (Kat. Nr. 14. Taf. 68). Die Dekoration setzt sich demnach folgendermaßen zusammen: die Sockelzone wird von Bändern gerahmt und ist mit Sprenkeln in rot, schwarz und weiß versehen, der Hintergrund ist rosafarben angegeben. Der Übergang zur Mittelzone wird durch eine weiße Linie und ein schwarzes Band angegeben. Die Mittelzone zeigte ein Paneelschema mit breiten roten Flächen und schmalen schwarzen Interpaneelen. Diese sind weder nach oben noch nach unten abgegrenzt, sodass sich der Eindruck einer schwarzen Fläche, in der rote Felder sitzen, ergibt. Zusätzlich sind die roten Paneele von einer grünen Rahmung und weißen Linien eingefasst und mit einer Innenrahmung in Gelb versehen.

##### Stilistische Analyse

Sockelzonen mit Sprenkeln und rosafarbenem Hintergrund sind eine gängige Dekoration auf der Iberischen Halbinsel, die für viele Fundstellen nachgewiesen ist. In der Tendenz ist eine größere Verbreitung von Darstellungen mit rosafarbenem Hintergrund ab der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. zu beobachten.<sup>542</sup>

Die Feldermalerei als Kompositionsschema ist, wie die vielen Beispiele zeigen, die bevorzugte Darstellungsform Hispaniens. In der Ausgestaltung und Farbwahl ist die Kombination von rot-schwarzen Paneelen ab dem 3. Stil in Pompeji zu finden. Ab dem 4. Stil kommt es teilweise zusätzlich zu einer Verbreiterung der Interpaneele; grüne Rahmungen können hinzugefügt werden. Daneben ist auch eine Verbreiterung der Hauptpaneele zu beobachten. Hier sind auch die gelben Innenrahmungen von Bedeutung, da sie sich erst ab der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. nachweisen lassen. Hierbei könnte es sich um eine Vereinfachung der Filigranborten handeln, die häufig in dieser Farbe wiedergegeben werden.<sup>543</sup> In Hispanien fällt die bevorzugte

---

<sup>542</sup> Ausführlich dazu in Kap. 2.

<sup>543</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 253.

Kombination aus hellgrundiger Sockelzone mit roten Paneelen und schwarzen Bändern zur Trennung auf. In den anderen römischen Provinzen wird zu dieser Zeit, Mitte des 1. Jhs. n. Chr., gerne noch ein Kandelaber in dieses Schema eingefügt.

Ab flavischer Zeit lassen sich für die Provinzen verschiedene Dekorationssysteme unterscheiden, die Thomas zusammenfassend dargestellt hat.<sup>544</sup> Es werden insgesamt 13 Systeme unterschieden. Die Gestaltung von Conjunto A zeigt Parallelen zu den sogenannten Dekorationen mit allseitig gerahmten Feldern auf andersfarbenem Grund.<sup>545</sup> Im Unterschied zu den Dekorationen dieser Art, die in anderen Provinzen gefunden wurden, sind die Malereien aus der Casa de las Escaleras jedoch nicht mit weiteren schmückenden Elementen ausgestattet. Pflanzliche Darstellungen in der Sockelzone fehlen ebenso, wie Kandelaber in den Zwischenräumen. Die Malereien aus Bilbilis sind vereinfacht und bis auf ihre Variation in der Farbgebung stark reduziert.

### Vergleiche aus Hispanien

Auf der Iberischen Halbinsel findet sich eine ähnliche Wandgestaltung in der Casa del Ninfeo (Taf. 46.2), ebenfalls in Bilbilis. Die Malerei zeigt auch rote Mittelzonenpaneele eingebettet in eine schwarze und grüne Rahmung. Die gelben Binnenrahmungen sind hier allerdings nicht vorhanden. Die Malerei datiert in die zweite Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. Im Museum in Badalona befinden sich Fragmente, die zu einer Sockelzone mit Sprenkeln und einer darüber befindlichen Mittelzone mit schwarzer Rahmung und roten Paneelen ergänzt werden können; Binnenrahmungen wurden in Weiß vorgenommen. Weitere Informationen über die Stücke liegen jedoch nicht vor. Ein ähnliches Dekorationssystem ist auch in Astorga nachweisbar. In der Sockelzone werden einzelne Felder, die aufwändig mit Borten gerahmt und im Inneren mit figürlichen Darstellungen verziert sind, abgebildet. Die Mittelzone zeigt einfache einfarbige Felder zwischen die Zierstände mit reichen Motiven von Grottesken, Lyrae, Vögeln und anderen Dingen gesetzt sind. Die Datierung ist schwierig. Wahrscheinlich ist es in einem späteren Zeitraum, zwischen 120 und 140 n. Chr.<sup>546</sup> entstanden, obwohl die Datierung aufgrund der Motive nicht zwingend ist.

### Vergleiche anderer Provinzen

In der Provinz finden sich Beispiele mit ähnlicher Gestaltung. In einem Haus unter den Trierer Kaiserthermen wurde eine Wanddekoration gefunden, bei der die ebenfalls roten Paneele direkt auf dem Band zur Trennung von Sockel- und Mittelzone aufgesetzt sind. Sie datiert in neronisch bis flavische Zeit.<sup>547</sup> In die Jahre nach 69 n. Chr. sind Fragmente eines Tempels aus Elst in den Niederlanden zu datieren, die sich zu einem Dekorationssystem mit einfarbig schwarzer Mittelzone rekonstruieren lassen, auf die in regelmäßigen Abständen rote, mehrfach gerahmte Paneele gesetzt sind.<sup>548</sup>

---

<sup>544</sup> Thomas 1995, 234-316.

<sup>545</sup> Thomas 1995, 234.

<sup>546</sup> Abad Casal 1982a, 440; Ling 1991, 174; gegenteilig hierzu Luengo Martínez 1962, 169.

<sup>547</sup> Thomas 1995, 234.

<sup>548</sup> Bogaers 1955, 95-101. Taf. 21-23; Moormann 1982, 163.

## Datierung

Die Datierung für Conjunto A der Casa de las Escaleras betreffend, geht die Errichtung des Hauses auf die ersten Jahrzehnte des 1. Jhs. v. Chr. zurück.<sup>549</sup> Für die Mitte des 1. Jhs. n. Chr. können Umbaumaßnahmen festgestellt werden, in deren Zuge auch die Malereien von Conjunto A entstanden. Auch stilistisch lassen sie sich in dieser Zeit verorten. Die gelben Innenrahmungen der Hauptpaneele und die Sprenkel der Sockelzone zeigen alle Tendenzen der Zeit.

### 4.4.2. Casa de la Cisterna (Bilbilis)

Die Casa de la Cisterna in Bilbilis bietet einen motivischen Fundkomplex, der sich ab der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. im hispanischen Raum häufiger findet. Das Haus, das sich im Bereich des heute sogenannten Campo de los Camafeos befindet, liegt zwischen Forum und Thermen. Es handelt sich um ein ehemaliges Wohnhaus, bei dem zumindest eine Wanddekoration rekonstruiert werden kann (Kat. Nr. 11. Taf. 67). Demnach gibt es eine graugrundige Sockelleiste mit einer groben Angabe von Sprenkeln in verschiedenen Farben,<sup>550</sup> die über eine weiße Linie von der Sockelzone getrennt war. Der Sockelbereich selbst war schwarz und mit schräg verlaufenden gewellten Bändern in grün und gelb bemalt. Die Mittelzone wurde als Felderschema in gelb und rot mit verschiedenen Filigranborten und einer Außenrahmung mit weißen und gelben Bändern gestaltet. Die Wandpaneele waren im Wechsel mal mit einer und mal mit zwei Borten verziert und die Borten können sowohl nach innen, als auch nach außen gerichtet sein. Eine der Filigranborten zeigt einen Wechsel von sich schneidenden Halbkreisen. In die sich überschneidenden Flächen sind Palmetten oder Zweiblätter gesetzt und außerhalb des Kreises sitzt ein Punkt darüber. Diese Borte findet sich an allen Wänden. Die zweite, äußere Filigranborte ist ähnlich gestaltet und zeigt ebenfalls eine Abfolge von Halbkreisen, die sich gegenseitig schneiden, angeordnet auf einer Leiste. In den sich überschneidenden Bereich ist hier ein brauner Punkt gesetzt. Sie lassen sich nach A. Barbet klassifizieren; „Gruppe IX, Typ 90, Lignes de demi-cercles sécants“.<sup>551</sup>

Die Paneele, in denen zwei Filigranborten abgebildet wurden, besaßen zusätzlich wahrscheinlich eine Punktierung in den Ecken, was aber aufgrund des Zustands des entsprechenden Fragments nicht völlig sicher ist.

Die Zwischenpaneele wurden durch grüne Bänder gebildet, die mit Linien gerahmt sind. Das Ende der Wand auf der linken Seite ist nicht bekannt und die Oberzone leider nicht mehr zu rekonstruieren.

---

<sup>549</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 247.

<sup>550</sup> Vgl. Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 318. 320; hier muss eine Verwechslung vorliegen, da die Farbgebung der Sockelleiste, bzw. deren Sprenkel, unterschiedlich angegeben wird.

<sup>551</sup> Zu den Filigranborten auch ausführlich in Kap. 2.

### Stilistische Analyse

Die Art, wie die Sockelzone in Bilbilis dargestellt ist, ist stark stilisiert, orientiert sich diesbezüglich aber an den Beispielen, die aus dieser Zeit bekannt sind. Es handelt sich um ein vergleichsweise leicht und schnell aufzubringendes Motiv, das sicher auch oft aus ökonomischen Gründen gewählt wurde. Das einfache Muster von Streifen oder Schraffur ist bis zur Spätantike und in allen Teilen des Römischen Reiches vertreten.

Was die Filigranborten betrifft, findet sich der angesprochene Bordürentyp (Gruppe IX, Typ 90) in Kampanien selten, während er in den Provinzen beliebter war; so stellte Gogräfe beispielsweise für das Gebiet des nördlichen Obergermaniens ein ausschließliches Vorkommen von Halbkreismustern fest<sup>552</sup> und auch im Gebiet des heutigen Frankreich ist eine größere Verbreitung zu beobachten.

### Cipollino

Diese Art von Streifen oder Schraffur, die wahrscheinlich *cipollino* imitieren, findet sich auch an anderen Orten in Spanien. Aus der Villa von Els Munts sind Räume bekannt, deren Sockelzonen mit verschiedenfarbigen Bändern geschmückt waren. Es handelt sich um drei Räume, bezeichnet mit den Nummern 4300, 4400 und 4500 (Taf. 47.1 und 47.2).<sup>553</sup> Die Gestaltung ist hier leicht anders; die Sockelzone wird als eine Abfolge von Platten dargestellt, auf denen die schrägen Linien keine Wellen zeigen. Die Farbgebung im Wechsel von gelb, rosa und grün ist hell, fast durchscheinend angegeben. Eine Datierung liegt nur für Raum 4300 vor, mit einer Entstehung etwa im 2. Jh. n. Chr.

Ein ähnliches Muster wurde in Córdoba an der Südwand von Estancia I in der c/Concepción gefunden (Taf. 47.3). Auch hier liegt eine Einteilung in Platten vor und die wellenförmigen Linien, die hier in die andere Richtung, von links oben nach rechts unten, verlaufen, sind unregelmäßiger angegeben. Die Entstehung wird dem 1. pompejanischen Stil zugerechnet.<sup>554</sup>

In Saragossa in der c/de San Agustín (Casa de las musas, Estancia 11, panel B) wurde vor kurzem eine Dekoration gefunden, die eine in Paneele eingeteilte Sockelzone zeigt. Im Wechsel mit anderen Gesteinsimitationen ist das Muster auf der Basis von Linien und langen Bändern, die in leichtem Zick-zack fast senkrecht über die Paneele verlaufen, gestaltet (Taf. 47.4) und steht den bekannten Darstellungen von *cipollino* nahe. Datiert werden alle Malereifunde des Hauses in das erste Drittel des 2. Jhs. n. Chr.<sup>555</sup>

Im italischen Raum ist ein Beispiel von **Streifen oder Schraffur** aus der Villa von Oplontis bekannt, in welchem die Wandbemalung des Peristyls im östlichen Bereich des Hauses mit einer solchen Dekoration ausgestattet ist. Datiert wird die Bemalung in den 4. Stil, in die Zeit nach dem Erdbeben.<sup>556</sup>

---

<sup>552</sup> Gogräfe 1999, 109-110.

<sup>553</sup> Aktuell ist erst ein Teil des Hauses u. a. das sogenannte Cubículo de las Estaciones, das eine spektakuläre Deckenmalerei besaß, publiziert; hierzu allerdings an späterer Stelle noch ausführlicher.

<sup>554</sup> Aparicio Sánchez 1999, 195.

<sup>555</sup> Vgl. Beltrán Lloris u. a. (o. J.), 11-15; diese Datierung muss mit Bedacht gesehen werden, da noch keine umfassende Untersuchung der Malerei vorliegt, sondern bisher lediglich ein Museumsführer mit einer kurzen Beschreibung der Fundkomplexe publiziert wurde.

<sup>556</sup> de Franciscis 1975, 56-57. Abb. 38-39.

Aus den Stabianer Thermen ist die Bemalung des Korridors (H) und der Latrinen erhalten, die auf der Basis einer verwandten Idee mit schräg verlaufenden, gewellten Bändern gestaltet sind. Die Datierung geht in die zweite Hälfte des 2. Jhs. v. Chr.<sup>557</sup> In einer den Thermen nicht unähnlichen Ausführung ist die Wandgestaltung der sogenannten Basilique in Tróia (Estremadura/ Portugal) angelegt. Die Wand ist von der Sockel- bis zur Oberzone mit grauen Wellenlinien auf hellem Grund bedeckt. Entstanden sind die Malereien wohl Ende des 4. Jhs. n. Chr.<sup>558</sup>

Die wellenförmigen, schrägen Streifen der Sockelzone zeigen wahrscheinlich eine Marmorimitation. Eine Sorte, grün auf schwarzem Grund, meint wahrscheinlich *cipollino*. Im weitesten Sinne könnte man bei der Darstellung dieses Musters in Bilbilis an Adern denken, was aber sicherlich nicht gemeint ist, da beispielsweise in Altafulla der Korridor der Kryptoporticus, die vor den Räumlichkeiten liegt und deren Dekoration gleichzeitig zu den Malereien der Räume<sup>559</sup> entstand, in der Sockelzone eindeutig einen geäderten Marmor imitiert. Damit ist eine naturhafte Darstellung gegeben, die man auch in den anderen Räumen problemlos hätte ausführen können.

### Filigranborten

Beispiele von ähnlichen Filigranborten finden sich auf den an anderer Stelle schon angesprochenen Fragmenten aus Astorga, c/Puerta Obispo 13, mit einer Datierung in den 4. Stil.<sup>560</sup> Desweiteren mit einer ähnlichen Gestaltung, allerdings ohne sich zu schneiden, bei einem Fragment aus Mérida (Nr. 7652, ohne Herkunft). Weitere Fragmente, deren ursprünglicher Kontext ebenfalls unbekannt ist, befinden sich heute in Madrid.<sup>561</sup> Sie zeigen teilweise Halbkreis-, teilweise zungenförmige Muster, wobei sie aufgrund des fragmentierten Zustands überwiegend nur mit Vorsicht als Filigranborten anzusprechen sind. Aus Cartagena ist ein Stück erhalten, das eine Folge von sich schneidenden Halbkreisen zeigt, in die wechselnde pflanzliche Motive gesetzt sind und das in den 3. Stil datiert.<sup>562</sup>

Zu den Filigranborten ist aus Herkulaneum, Casa del Salone Nero (Oecus (6)) ein Beispiel bekannt.<sup>563</sup> In den Provinzen wurde in der Villa rustica in Koblenz-Rübenach eine Dekoration sich überschneidender Halbkreise mit einem Punktmuster gefunden. Die Datierung kann allerdings nur über die Filigranborte, als ab dem 3. Stil entstanden, vorgenommen werden. Das gleiche Muster, allerdings im Inneren ohne Punktierung, ist noch in einem Fund aus Frankfurt-Heddernheim bekannt, mit dem terminus post quem 98 n. Chr.<sup>564</sup> Etwas früher, nämlich Mitte des 1. Jhs. n. Chr., zu datieren, sind die Malereien einer Wand, aus einem Peristylhaus der Trierer Kaiserthermen. Nach stratigraphischem Befund kann die Zuweisung als gesichert

---

<sup>557</sup> PPM VI, 178-179, Abb. 49. 52-54; de Vos – de Vos 1979, 93, Abb. 55d. 67b.

<sup>558</sup> Nunes Pedroso 2001, 307. Taf. 61, 3. 5.

<sup>559</sup> Guiral Pelegrín 2010a, 513.

<sup>560</sup> Corral Díaz – Fumega Riveiro 1999, 84. Abb. 1.

<sup>561</sup> Abad Casal 1982a, 156-157. 400, hier mit einer Übersicht.

<sup>562</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 321-322; Abad Casal 1982a, 160, mit einer abweichenden Datierung in das 2. Jh. n. Chr.; Abad Casal 1982b, Abb. 253.

<sup>563</sup> Barbet 1981, 975, Abb. 23, 90.

<sup>564</sup> Zu Koblenz-Rübenach, vgl. Gogräfe 1999, 110. Abb. 79. Kat. Nr. 507; zu Frankfurt-Heddernheim, vgl. ebenda 330-331. Abb. 245.

gelten, die Wandmalereien waren schon in spätflavischer Zeit zerstört.<sup>565</sup> Das Muster besteht aus einer einfachen Abfolge sich schneidender Kreise ohne weitere Verzierungen.

Sich schneidende Kreise, allerdings in einer Abwandlung, nämlich von vollen Kreisen, weisen auch in Straßburg gefundene Dekorationen (Thomasplatz, Raum 4) auf. Die Kreise sind hier ebenfalls von Punkten begleitet, die ferner als Ziermotiv für das Innere verwendet werden. Datiert wird die Malerei an das Ende des 1. bis in die erste Hälfte des 2. Jhs. n. Chr.<sup>566</sup>

Aus Nordfrankreich, von verschiedenen Fundplätzen, sind Fragmente von Filigranborten mit sich schneidendem Halbkreismotiv bekannt.<sup>567</sup>

### Datierung

Über die stratigraphischen Kriterien lässt sich das Haus direkt in die flavische Zeit, d. h. die zweite Hälfte des 1. Jhs. n. Chr., datieren. In dieser Phase wurden alte Strukturen abgetragen, neue Mauern eingezogen und die Zisterne gebaut, die dem Haus seinen Namen gibt. Die besprochene Wand kann eindeutig dieser Bauphase zugeordnet werden.<sup>568</sup>

In Bezug auf die indirekte Datierung sind die Borten der wichtigste Hinweis auf die Zeitstellung, für die sie typisch sind. Sie lassen sich in früheren Dekorationen und Mustern von Filigranborten wiederfinden, müssen aber nicht mehr von zwei Linien begrenzt werden und wechseln in jedem Paneel die Richtung; sind mal nach außen, mal nach innen gewendet. Hier stellen sich weiterentwickelte Formen dar, die mit traditionellen kombiniert werden; in diesem Fall bleiben sie den äußerst beliebten Felderschemata verbunden.

Die Ausführung der Sprenkel im Bereich der Fußleiste ist vergleichsweise flüchtig und großformatig. Sie bietet dementsprechend einen Hinweis auf eine Entstehung ab der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. Die breiten Felder der Mittelzone, mit ihrer reduzierten Farbpalette, unterstreichen ebenfalls eine Entstehung in der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. In der Komposition wird ein für die hispanische Provinz gängiges Paneelsystem gezeigt; eine bescheidenere Darstellungsweise als bei den zeitgleichen Wänden in Italien. Es handelt sich hier also um die einfache Version einer Wandgestaltung des 4. Stils.

#### 4.4.3. Domus de la Fortuna, Habitación VI (Cartagena)

In der Innenstadt von Cartagena wurden Ende der 1990er Jahre die Überreste der Domus de la Fortuna gefunden. In der sogenannten Habitación VI wurden Fragmente geborgen, die sich zu einer Wand rekonstruieren lassen, und zusätzlich genügend Material, das die Vermutung nahelegt, dass Oberzone und Decke in schlichtem Weiß gehalten sind. Es handelt sich um eine schwarzgrundige Sockelzonendekoration, die mittels gelber Bänder und weißer Leisten in

---

<sup>565</sup> Reusch 1966, 211-213. 215. Taf. A. 30, mit den besten Abbildungen; Barbet 1974b, 128-132. Abb. 19; Eristov 1987, 45. Abb. 2.

<sup>566</sup> Forrer 1927, 426. Taf. 122, c. 54, 1. 60, c.

<sup>567</sup> Collignon 1934, 181-188.

<sup>568</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 315.

Rechtecke eingeteilt ist. Der Übergang zur Mittelzone zeigt eine Predella mit einer Art Fischmotiv und evtl. einer Filigranborte.<sup>569</sup>

In der Mittelzone ist eine Abfolge von roten Paneelen und schwarzen Interpaneelen dargestellt, wovon letztere figürlich verziert sind. Sie zeigen verschiedene Kandelaber, wie pflanzliche mit Metallvase, Torsokandelaber und metallene Beispiele. Desweiteren werden Ornamentstreifen, in die Tiere, ein Schwan, ein Vogel, zwei schwebende nackte Figuren (evtl. Satyrn) und Füllhörner eingesetzt sind (Taf. 48.2), gezeigt. Der Torsokandelaber (Taf. 48.1), hier in einer zweiendigen Variante, ist mit grünen Blättern in den Zwickeln und Ornamenten in den Flächen geschmückt. Die überreiche, pflanzliche Darstellung in einer der Lisenen zeigt Blüten, Blätter und Knospen, die aus einer Metallvase herauswachsen (Taf. 3.2). Zusätzlich sind zwischen den Blättern Gegenstände abgebildet, die sich allerdings nicht mehr völlig sicher identifizieren lassen. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelte es sich um Schlaginstrumente oder *oscillae*.

Die Hauptpaneele zeigen eine Innenrahmung aus einer einfachen Linie, die in den Ecken in ein blattförmiges Ornament übergeht und auf ihrer gesamten Länge in regelmäßigen Abständen von einzelnen einfachen Strichen, in der Art von Anführungszeichen, mit je einem Punkt darüber, begleitet wird.

### Stilistische Analyse

Das Dekorationssystem kombiniert einfarbige Hauptpaneele mit Interpaneelen, die in ihrer gesamten Fläche mit Motiven aller Art ausgefüllt sind.

Was die Wahl der Motive der Domus de la Fortuna betrifft, so handelt es sich um einen Variationsreichtum in differenzierter und qualitätvoller Wiedergabe und reicher Farbgebung.

Die Kandelaber, die die Wände des Zimmers schmücken, werden allgemein in der Zeit ab der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. in Hispanien immer häufiger abgebildet. Die pflanzlichen Exemplare bleiben in der Beliebtheit hinter Italien zurück, wo sie zumeist auch aus Vasen herauswachsend dargestellt werden. Sie können aber als typisch für das 1. Jh. n. Chr. gelten.<sup>570</sup>

Die Torsokandelaber werden auf der Iberischen Halbinsel selten dargestellt.

Bei den Abbildungen von Tieren, Vögeln oder Schwänen im Speziellen handelt es sich um einen dekorativen Topos, der sich in der Malerei immer wieder findet. Sie sind auch ein häufiges Motiv in der Grabmalerei, wie an Beispielen aus Carmona zu zeigen sein wird. Obwohl die Symbolik der Unsterblichkeit, der Reise ins Jenseits oder die Verbundenheit mit den Verstorbenen zugrunde gelegt werden kann,<sup>571</sup> sind die Darstellungen nicht ausschließlich auf den Grabkontext beschränkt, sondern finden sich im Gegenteil auch häufig im häuslichen Bereich. Die speziell religiöse Symbolik und die allgemeine Dekoration stehen nebeneinander und wie dieses Motiv zu interpretieren ist, muss im Einzelfall entschieden werden.

Auffällig ist, dass Abbildungen von Vögeln und Schwänen in Hispanien fast ausschließlich als Interpaneeldekoration verwendet werden; eine Ausnahme bildet dabei ein Fund aus Tiermes,

---

<sup>569</sup> Fernández Díaz 2008a, 284-285, Abbildungen liegen leider nicht vor und auch in den heute zugänglichen Räumen lässt sich die Dekoration nicht finden; allerdings sind auch kaum Fragmente der Sockelzone, bzw. des Übergangsbereichs ausgestellt.

<sup>570</sup> Fernández Díaz 2008a, 285.

<sup>571</sup> Toynbee 1973, 257-288, vgl. besonders 283, mit Motiven dieser Art könnten auch idealisierte Diesseitsvorstellungen angesprochen werden.

der zu besprechen sein wird. Darstellungen, die kleine Singvögel in Friesen oder als Stilleben, beispielsweise in Oberzonen abbilden, wie es im italischen Raum gängig ist, sind aus Hispanien nicht bekannt.

Die Darstellungen in der Casa de la Fortuna wirken fast überladen, da in den Interpaneelen keinerlei Platz gelassen wird, sondern die Fläche mit figürlichen Motiven, Tieren und Gegenständen quasi „vollgemalt“ wird. Gliederungsschemata, in denen die Interpaneel überreich verziert sind, die Hauptpaneel jedoch nur spärlich, können als eine Spezialität des hispanischen Raums, allerdings nicht unbedingt typisch für das 1. Jh. n. Chr. gelten, wie auch ein später noch zu besprechender Fund aus Valencia belegt. Es zeigt sich, dass ab dem 4. Stil ein Rückzug einzelner Motive in eine bestimmte Wandzone, nämlich das Interpaneel zu beobachten ist. Wichtig scheint in diesem Zusammenhang, dass möglichst viele verschiedene Gegenstände und Figuren oder komplexe Pflanzen dargestellt werden. Das Können des Malers und der Geschmack des Besitzers sollen herausgestellt werden.

### Kandelaber

Aus Bilbilis aus der Casa del Ninfeo (Conjunto A, Estancia 1, Habitación 3) ist ein Beispiel erhalten, das einen **vegetabilen Kandelaberbaum**<sup>572</sup> zeigt, der in diesem Fall aus kleinen grünen Blättern und weißen Beeren besteht, die ohne erkennbaren Stamm aus einem silbernen Gefäß herauswachsen (Taf. 36.3). Die Darstellung ist ebenfalls in der Mittelzone in der Lisene angebracht. Die Kombination von Kandelaber und Gegenständen, die quasi in ihn hinein dekoriert sind, gibt es so wie in Cartagena nicht noch einmal. Eine Sammlung von Gegenständen im Interpaneel, die wie übereinandergestapelt wirken, findet sich wiederum in Bilbilis, in den Thermen, in Estancia M (Conjunto B); hier werden beispielsweise rituelle Instrumente (*simpulum*, *aspergillum*, *lituus*, *situla*) und hängende Objekte wie Masken, Helm u. ä. abgebildet.

Zu dem silbernen Gefäß, aus dem der Kandelaberbaum herauswächst, hat sich in Oplontis, aus der Villa di Poppea, eine sehr ähnliche Darstellung erhalten. Sie datiert in Phase IIb des 3. Stils, 35–42 n. Chr.<sup>573</sup> Eine Darstellung in der Casa dei Ceii (I 6, 15) in Pompeji (Triclinium (e), Westwand) erinnert ebenfalls an das Motiv in der Casa del Fortuna. Auch hier wächst er aus einem Krater heraus und wird zwischen 45–60 n. Chr.<sup>574</sup> datiert.

Beispiele von **Torsokandelabern** fanden sich u. a. in Bilbilis (Thermen, Conjunto A), dort mit sehr dicht verflochtenen Strängen. Ein Beispiel aus Arcobriga (Conjunto 1) zeigt Stränge, die sich um einen Stab herum winden. Beide Malereien datieren in die zweite Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. Bei den Darstellungen aus Cartagena sind sowohl der obere als auch der untere Abschluss unklar, allerdings wachsen die Torsokandelaber gewöhnlich aus einem Metallgefäß heraus.

In Kampanien werden sie ab dem späten 3. Stil vermehrt gemalt, sind jedoch typisch für den 4. Stil.<sup>575</sup> In Pompeji haben sich beispielsweise im Vettierhaus (VI 15, 1) mehrere Darstellungen

---

<sup>572</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 351. 354.

<sup>573</sup> Riz 1990, 85, Kat. Nr. 146, Taf. 44, 2.

<sup>574</sup> Michel 1990, 38-39. 72-73. Abb. 189. 193.

<sup>575</sup> Fernández Díaz 2008a, 288.

erhalten, u. a. im Atrium (c),<sup>576</sup> ebenso wie in der Casa di M. Lucretius Fronto (V 4, a),<sup>577</sup> z. B. im Tablinum (7).

### Füllhörner

Die Darstellung von Füllhörnern findet sich in Spanien fast ausschließlich in Interpaneelen und dort stets als Zwillingshörner, vertikal und nach innen gerichtet, dargestellt; so auf den Fragmenten des Cerro de los Infantes, die in den 3. Stil datieren, den Stücken aus Alicante (Domus Puerta Oriental) mit einer zeitlichen Einordnung an den Beginn des 2. Jhs. n. Chr. oder aus Cuevas de Almanzora (Tablinum der Domus), datiert in die zweite Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. Ein Einzelfragment ist aus Calahorra bekannt aus den *termas norte*, hier aufgrund der Umstände mit einer Datierung in das 1. oder 2. Jh. n. Chr.<sup>578</sup>

Ab dem 3. Stil sind in Kampanien Füllhörner sehr beliebt. Sie werden aber auch im 4. Stil noch gemalt. Allerdings finden sie sich je nach Zeitstellung an anderen Teilen der Wand. Sehr verbreitet sind auch frei hängende Exemplare, wie in der Casa di Sulpicius Rufus (IX 9, 18) der Oberzone des Cubiculum (h)<sup>579</sup>. In einer schwarzgrundigen Deckenbemalung, ebenfalls des 3. Stils, der Casa del Frutteto (I 9, 5)<sup>580</sup> sind sie zusammen mit Blüten und Vögeln abgebildet. Im Stadtteil Vaise (Lyon/Frankreich) in einer Domus (pièce 6) wurden auf schwarzem Grund Zwillingshörner in den Interpaneelen im Wechsel mit Delphinen abgebildet, bereichert durch je dazwischen aufgemalte Gegenstände, aber ohne einen Wechsel des Motivs. Dekoriert wurden die Wände im Zeitraum zwischen tiberischer bis zum Beginn flavischer Zeit, am wahrscheinlichsten zwischen 50–70 n. Chr.<sup>581</sup> In einer Abbildung als einzelnes Füllhorn wurde das Motiv in Köln, Alteburg gefunden. Dort ist es zusammen mit anderen Gegenständen und pflanzlichen Ornamenten vor einem Kandelaber abgebildet. Die zeitliche Einordnung in das letzte Viertel des 1. Jhs. n. Chr. kann als gesichert gelten.<sup>582</sup>

### Menschliche Figuren

Abbildungen von menschlichen Figuren in Interpaneelen sind selten im hispanischen Raum. Wie in Cartagena, so sind auch in der schon genannten *Domus* in Cuevas de Almanzora, die Füllhörner zusammen mit einer Figur abgebildet; hier als Bekrönung. Aus Mérida, der Casa del Mitreo (Triclinium), sind einzelne Szenen mit menschlichen Figuren im dionysischen Kontext bekannt.

---

<sup>576</sup> PPM V, 474, Abb. 7.

<sup>577</sup> PPM III, 1007, Abb. 78a-b.

<sup>578</sup> Mostalac Carrillo 1984, 109. 113, es handelt sich um ein Einzelfragment aus einer Sammlung, über das nichts bekannt ist, außer den Informationen, die von einem Zettel aus dem Schaukasten stammen, in dem das Stück aufbewahrt wird.

<sup>579</sup> Bastet – de Vos 1979, Taf. 49, 87.

<sup>580</sup> PPM II, 113, Abb. 139.

<sup>581</sup> Le Bot – Bodolec 1993, 248. Abb. 6; Barbet 2008, 134-135. Abb. 188. 516, a.

<sup>582</sup> Thomas 1993b, 378-385. Farbtaf. 4, 2. Taf. 22; Thomas 1995, 240-242. Abb. 169.

## Tiere

Bilder von Tieren, Vögeln oder Schwänen, werden gerne als füllendes Motiv verwendet, wobei der Wandabschnitt, auf dem sie dargestellt werden, nicht festgelegt ist.

In Carmona haben sich einige Gräber mit Wandmalerei erhalten, die Vögel abbilden. In den Deckenmalereien der Tumba de las tres puertas (Taf. 49.3), Tumba de Postumio (Taf. 45.2) oder Tumba de la Paloma (Taf. 50.2) ebenso wie an den Wänden beispielsweise in der Tumba de la Urna de Vidrio (Taf. 50.1) oder dem größten Grabkomplex der Nekropole, der Tumba de Servilia<sup>583</sup>. Dort war ein großer Raum, die sogenannte Kuppelkammer, mit einem Paneelschema versehen, bei dem an einer Wand die Mitte der Hauptpaneele mit der Darstellung zweier Tiere geschmückt war. Die carmonenser Malereien werden mit leichten Unterschieden ungefähr in die erste Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. datiert. Aus dem häuslichen Kontext ist aus Mérida, Casa del Mitró (Peristyl), eine Interpaneeldekoration bekannt, die zwei Vögel abbildet, von denen heute leider nur noch der Unterleib erhalten ist, die aber in hervorragender Qualität gezeichnet sind. Die Malerei datiert an das Ende des 1. bzw. den Beginn des 2. Jhs. n. Chr. (Taf. 48.3). Aus Lorca (Murcia), Villa La Quintilla ist ebenfalls eine Interpaneeldekoration bekannt, bei der das Tier vor einer Pflanze sitzend, dargestellt wurde; zeitlich wird die Dekoration in das zweite Viertel des 2. Jhs. n. Chr. gesetzt (Taf. 49.1). Eine späte Malerei findet sich in Lugo (Gallizien) in Santa Eulalia de Bóveda, hier werden die Vögel in einer Kasette der Decke gezeigt mit einer Datierung in das 4. oder 5. Jh. n. Chr. (Taf. 49.2). In aller Regel werden die Tiere in Hispanien in Interpaneelen abgebildet. Eine Ausnahme stammt aus Tiermes aus der Casa del Acueducto (Peristyl A), wo das Motiv in der Sockelzone vorkommt, allerdings ist hier kein Singvogel gemeint, sondern ein Stelzvogel (Taf. 51.3).<sup>584</sup>

Im kampanischen Raum finden sich beispielsweise in Phase IIb des 3. Stils in der Casa detta di Trebius Valens (III 2, 1)<sup>585</sup> in der Ala (m) Abbildungen von Vögeln in der Mitte der Hauptpaneele, auf einer Leiste sitzend; ebenso in der Casa del Menandro (I 10, 4),<sup>586</sup> im Cubiculum (7), mit einer Datierung in den 4. Stil. Darstellungen, die kleine Singvögel in Friesen oder als Stilleben, beispielsweise in Oberzonen abbilden, sind z. B. aus der Casa dei Ceii (I 6, 15), in Cubiculum (c) (West- und Ostwand),<sup>587</sup> bekannt.

## Hängende Objekte

Darstellungen von hängenden Objekten finden sich im italischen Raum seit dem 2. Stil, beispielsweise in der Villa des P. Fannius Sinistor in Boscoreale (Raum L)<sup>588</sup>. Sie erleben eine Blüte im 3. Stil. Wie in der Zeit üblich verkleinern sich die Gegenstände und die Häufigkeit mit der sie abgebildet werden, nimmt zu. Der Ort der Anbringung muss dabei nicht notwendigerweise nur das Interpaneel sein. Die Gestaltung ist recht frei, wie das Beispiel der Casa dei capitelli figurati (VII 4, 57)<sup>589</sup> zeigt. Hier sind die Hauptpaneele durch einen Streifen

---

<sup>583</sup> Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 2001, Abb. 3a.

<sup>584</sup> Argente Oliver 1994, 193.

<sup>585</sup> PPM III, 359, Abb. 26.

<sup>586</sup> PPM II, 286-288, Abb. 70. 72-73.

<sup>587</sup> Michel 1990, Abb. 174. 176-179.

<sup>588</sup> Mahéo 2013, 309, Abb. 5.

<sup>589</sup> Staub Gierow 1994, 63. 65.

unterteilt, in den kleine Tierfiguren und hängende Gegenstände eingefügt sind. Eine Komposition, die sich in dieser Form allerdings in Hispanien noch nicht gefunden hat.

### Dekorationssystem

Was das Dekorationssystem betrifft, den Wechsel zwischen einfarbigen Hauptpaneelen und reich geschmückten Lisenen, wurden ähnliche Darstellungen in der Provinz in Vienne/Gallien (sogenannte Globuswand) gefunden, wo auf schwarzem Grund Schirmkandelaber zu sehen sind. Auch hier ist der Raum mit Figuren und Gegenständen reich geschmückt. Die Datierung wird in flavische Zeit vorgeschlagen.<sup>590</sup> Ebenfalls aus Gallien (Narbonne, Clos de la Lombarde) stammen Malereien der Maison à Protiques (pièce G), die in der Mittelzone ein ähnliches Dekorationssystem zeigen wie die Funde aus Cartagena. Die Felder sind linear begrenzt, in die Interpaneele sind Stangenkandelaber eingesetzt. Zeitlich werden sie dem letzten Drittel des 1. Jhs. n. Chr. zugeschrieben.<sup>591</sup>

### Datierung

Die Gestaltung von Habitación VI kann einer Neubemalungsphase am Wechsel vom 1. zum 2. Jh. n. Chr. zugeordnet werden. Für die Domus de la Fortuna lässt sich zudem eine Renovierungsphase mit Neubemalung ab dem zweiten Viertel bis längstens Mitte 2. Jh. n. Chr. feststellen, die die Habitación VI jedoch nicht betrifft, da dieser Raum davon ausgenommen war. Weitere Hinweise waren Funde von Münzen, Keramik u. ä.<sup>592</sup>

In Bezug auf die stilistische Einordnung geben die Motive von Kandelabern und Ornamentstreifen sowie die Einteilung der Wand in ein Paneelschema und die Grundfarbe Hinweise auf die Zeitstellung. Es ist relativ viel gestaltete Fläche erhalten, die gut rekonstruiert werden kann, und die die einzelnen Elemente in einen Kontext bringt; die Bänder des Paneelschemas und ihre Farbe sowie die Gestaltung der Kandelaber verweisen auf die zweite Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. Die Reduzierung der Borten und der Verzicht auf komplizierte Filigranborten sind ebenfalls Hinweise auf eine Spätdatierung. In der Komposition schließen sich die Malereien von Habitación VI den Dekorationen mit allseitig gerahmten Feldern auf andersfarbenem Grund<sup>593</sup> an.

#### 4.4.4. Casa situada en SP III (Bilbilis)

Der letzte aus Bilbilis zu behandelnde Fundkomplex stammt aus der sogenannten Casa situada en SP III. In dem am Hang gelegenen Haus wurden Fragmente geborgen, die sich zu zwei Wänden rekonstruieren lassen, die ursprünglich ein heute als Raum D bezeichnetes Zimmer schmückten. Die südöstliche Wand gliedert sich in eine umlaufende, weißgrundige Sockelzone mit schwarzen und roten Sprenkeln; die Trennung von der Mittelzone erfolgte über ein gelbes

---

<sup>590</sup> Blanchet 1913, Abb. 5; Borda 1958, 93.

<sup>591</sup> Sabrié u. a. 1987, 140. Abb. 131. 246.

<sup>592</sup> Fernández Díaz 2001, 124. 128-129.

<sup>593</sup> Thomas 1995, 234-252.

Band und eine weiße Linie mit einer Höhe von mindestens 30 cm. Die Hauptzone selbst war in Felder eingeteilt; breite Paneele in dunkelgrün und Interpaneele in Weiß. Die breiten Paneele zeigen eine Besonderheit. Sie sind mit einer Marmorimitation geschmückt, die wahrscheinlich verde antico imitieren sollte. In die Interpaneele sind Säulen gesetzt, deren Grate der Kanneluren rot dargestellt werden. Ihre korinthischen Kapitelle sind mit Akanthusblättern versehen und in S-Form wiedergegeben. Der untere Abschluss der Säulen ist nicht bekannt. Die breiten Paneele sind außen von einem gelben Band gerahmt und innen mit *filetes dobles* in Weiß und Grün geschmückt. Die Oberzone besteht aus einem gelben Band und einem Stuckgesims auf weißem Grund.

### Stilistische Analyse

Die Säulen, die die Interpaneele der Mittelzone schmücken, erfüllen an dieser Wand keinen architektonischen Auftrag; sie stützen keine weitere Architektur und sind auch nicht in den Wandaufbau eingebunden. Daher können sie als Schmuckelement der Wand gelten. Die eher schematische Ausführung wird durch die Illusion von Volumen aufgelockert, indem die Kanneluren teilweise unterschiedlich weit auseinandergesetzt und leicht konkav gemalt wurden. In ihrer Ausführung sind sie stark stilisiert.

Obwohl die Säulen der Casa situada en SP III noch innerhalb einer Lisene stehen, ist auch hier der Charakter der Reihung deutlich gegeben. Eine Tiefenwirkung wie im 2. Stil wird mit der Darstellung nicht mehr angestrebt; die Wand wird vielmehr geordnet und eingeteilt. Die Malerei schließt sich damit den sogenannten Dekorationen mit parataktischen, durch Säulen getrennten Feldern an, einem in den Provinzen verbreiteten Dekorationssystem der flavischen Zeit.<sup>594</sup> Flächige Darstellungen von Marmorimitationen in der Mittelzone erleben in der hispanischen Provinz ab dem 2. Jh. n. Chr. eine neue Blütezeit. Sie finden in den Malereien der Casa situada en SP III ein erstes Beispiel.<sup>595</sup> Die Gestaltung ist dem traditionellen Felder-Lisene-Schema verpflichtet und überwiegend flächig ausgeführt. Reihung und Abgrenzung charakterisieren die Einteilung und werden nur partiell von den Säulendarstellungen aufgelockert, die im Ansatz mit Perspektive wiedergegeben sind.

### Vergleiche aus Hispanien

Die als Zierelemente der Interpaneele verwendeten Bauteile finden sich in nur wenigen Beispielen in Hispanien. Aus Bilbilis sind weitere Malereien dieser Art bekannt. In der Casa del Ninfeo (Estancia (3), Conjunto B) wurden Fragmente zwei verschiedener Säulentypen mit breiter Basis, die direkt auf eine rote Fläche aufgesetzt ist, gefunden (Taf. 50.4). Sie datieren ca. Ende des 1. Jhs. v. Chr. bis in die ersten Jahre des 1. Jhs. n. Chr.<sup>596</sup>

In Tiermes, Casa del Acueducto (Habitación I), wurde die Mittelzone von kannelierten Säulen auf Postamenten gegliedert (Taf. 51.1). Die Dekoration datiert in die erste Hälfte des 2. Jhs. n. Chr.<sup>597</sup> Ein Beispiel einer Interpaneeldekoration mit Säulen findet sich noch in Saragossa (Taf.

---

<sup>594</sup> Thomas 1995, 289-291.

<sup>595</sup> Hierzu später, u. a. am Beispiel des sogenannten Edificio del Atrio, ausführlicher.

<sup>596</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 361.

<sup>597</sup> Argente Oliver 1991, 230.

51.2). In der Domus de la calle Añón (Triclinium) sind sie ebenfalls zwischen die Hauptpaneele gesetzt. Auch diese Malerei zeigt korinthische Kapitelle, deren Darstellung ähnlich stilisierte Züge aufweist wie in Bilbilis. Sie datiert in die Mitte des 1. Jhs. n. Chr.<sup>598</sup>

#### Vergleiche anderer Provinzen

Fragmentfunde aus Augsburg (Tempel am Künstlerhof) zeigen ein Dekorationssystem mit parataktischen, durch Säulen getrennten Feldern, die durch eine Innenrahmung zusätzlich gegliedert sind. Datiert werden sie in einen Zeitraum zwischen der flavischen Epoche bis an den Beginn des 2. Jhs. n. Chr.<sup>599</sup> Aus Bolsena in der Maison aux salles souterraines in Italien sind zwei Wände des gleichen Dekorationssystems erhalten. Eine zeigt vielfarbig gerahmte Felder mit kannelierten Säulen darin und einem Kyma-Gesims als Abschluss. Auf der zweiten Wand sind ebenfalls Felder hier mit tordierten Säulen und Zahnschnittgesims abgebildet. Datiert werden die Komplexe in flavische Zeit.<sup>600</sup>

#### Datierung

Die Untersuchung der einzelnen Schichten ergab, dass es einen Vorgängerbau gegeben haben muss, der zugunsten der Casa situada en SP III abgerissen wurde. Das Haus selbst wurde am Ende des 1. Jhs. n. Chr., spätestens zu Beginn des 2. Jhs. n. Chr., errichtet und hatte keine weiteren Bauphasen. Die Nutzung erfolgte nur über einen sehr kurzen Zeitraum; das Gebäude wurde noch im 2. Jh. n. Chr. bewusst aufgegeben.<sup>601</sup> Die Anbringung der Wandmalerei innerhalb dieses Zeitraums kann also als gesichert gelten.

Stilistisch gesehen sprechen für eine Datierung an den Beginn des 2. Jhs. n. Chr. die Marmorimitationen der Mittelzone sowie das Dekorationssystem mit der parataktischen Reihung der Felder.

#### 4.4. Fazit

Wände mit schlichter, einfarbiger Bemalung der Hauptzone, wie es sie im mittleren und späten 1. Jh. n. Chr. in Hispanien häufiger gibt, finden sich auch im italischen Raum. Im Unterschied zu den kampanischen Wänden fehlen den Malereien der iberischen Halbinsel allerdings völlig die für den 4. Stil zu erwartenden Gestaltungen beispielsweise der Oberzone. Dekorationen mit vereinzelt Wanddurchblicken oder architektonische Formen sind ebenfalls kaum bekannt. Variationen von verschiedenen Gliederungsformen sind ähnlich unbeliebt wie der spielerische Einsatz einzelner Motive, die in loser Verteilung als integrierte Stillleben die Wände bevölkern könnten. Auch typische Dekorationen wie beispielsweise in der Hauptzone aufgespannte Teppiche oder halbkreisförmig verlaufende Bordüren fehlen.

---

<sup>598</sup> Beltrán Lloris – Paz Peralta 2003, 150.

<sup>599</sup> Parlasca 1956, 25. Taf. 17; Thomas 1995, 289.

<sup>600</sup> Barbet 1985b, 80-86. 89-93. Taf. 16. 18. 26. Abb. 29-33; Thomas 1995, 289-290.

<sup>601</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 287-289.

Die Vielfalt und Variationsbreite nicht nur der Motive, sondern auch des Raumaufschlusses, die den 4. Stil so schwierig zu charakterisieren und Unterteilungen innerhalb des Stils in ältere und jüngere Wände so schwierig machen, sind in dieser Form in Hispanien nicht gegeben. Motivisch kommen im ornamentalen Bereich gegen Ende des 1. Jhs. n. Chr. die *ángulos relenos de color* als neues Element in der Wandmalerei Hispaniens vor. Daneben erfreuen sich Filigranborten und Kandelaberdarstellungen, die in verschiedenen Typen gemalt werden, wachsender Beliebtheit. Blattvolutenfriese erreichen einen allgemeinen Höhepunkt in ihrer Popularität. Figürliche Darstellungen bleiben zumeist auf die Interpaneele beschränkt, zeigen aber einen großen Variantenreichtum, dessen jeweilige Abbildungen oft einzigartig bleiben. Architekturdarstellungen sind selten. Oft werden nur einzelne architektonische Elemente abgebildet, die dann in ein Paneelschema eingebunden werden. In den Dekorationssystemen zeigen sich Rückgriffe und Umformungen, die den Variantenreichtum des italischen Raumes allerdings nicht erreichen.

## 4.5. Wanddekorationen der ersten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr.

Aus diesem Zeitraum sind wiederum vier private Bauten mit guten Datierungsansätzen überliefert. Die Fundstellen sind Córdoba, mit der Domus del Parque Infantil de Tráfico, Altafulla, mit der Villa von Els Munts, und zwei Häuser aus Cartagena, das sogenannte Edificio del Atrio und wiederum die Domus de la Fortuna, hier mit Habitación XI. Es handelt sich insgesamt um zwei Wand- und zwei Deckengestaltungen.

### 4.5.1. Domus del Parque Infantil de Tráfico (Córdoba)

In Córdoba im heutigen Innenstadtbereich wurden in den Jahren 2003 und 2004 die Reste einer Domus freigelegt, die mit Blick auf die in Hispanien bekannten Dekorationssysteme, durchaus als spektakulär gelten können. Es handelt sich um die Malereien aus zwei Räumen der Domus del Parque Infantil de Tráfico, den sogenannten Espacios 1 und 2, von denen zunächst Espacio 1 (Ambulacrum) zu besprechen ist.

#### Espacio 1 (Ambulacrum)

In diesem Raum kann eine Wandmalerei rekonstruiert werden, die eine 44 cm hohe ockerfarbene Sockelzone mit Sprenkeln in grün, weiß, rot und schwarz zeigt. Die Mittelzone ist mit einer Abfolge von Paneelen und Interpaneelen gestaltet. Die einfarbigen Hauptpaneele werden gerahmt von einem breiten ockerfarbenen Band und zwei schmalen Leisten als Binnenrahmung mit einer Punktierung in den Ecken. Zusätzlich sind beide Linien mit einzelnen einfachen Strichen, in der Art von Anführungszeichen, versehen. Die Interpaneele ließen sich 2010 noch nicht rekonstruieren und auch aktuell liegt noch kein Vorschlag zur Wiederherstellung vor. Die weißgrundige Oberzone zeigt eine Abfolge von fiktiver Architektur; eine Ädikula, bestehend aus Podium, dorischen Säulen und Architrav aus Triglyphen und Scheiben. In der Mitte sitzt ein Oscillum (Taf. 51.3).

Die Ausgräber gehen davon aus, dass sich die Motive aus ökonomischen Gründen im ganzen Raum wiederholten.<sup>602</sup>

#### Stilistische Analyse

Im Aufbau der Wand verbindet sich eine flächige Gliederung der Mittelzone mit Architekturdurchblicken in der Oberzone, die mit Perspektive und Tiefenwirkung wiedergegeben werden. Was die Strichpaare betrifft, lassen die Einfachheit des Motivs und das seltene Vorkommen keine umfangreiche Analyse zu, aber es scheint sich, ähnlich wie in der Domus de la Fortuna, um eine vereinfachte Darstellung von Filigranborten zu handeln.<sup>603</sup>

Für die hadrianische Zeit lassen sich Dekorationssysteme mit architektonischem Charakter und hellgrundige Felderwände unterscheiden; aber ebenso wie schon in früheren Zeiten, sind Weiterführungen älterer Formenprinzipien möglich. Die für Pompeji beobachteten

---

<sup>602</sup> Cánovas Ubera – Castro del Río 2010, 128.

<sup>603</sup> Fernández Díaz 2008a, 305.

Entwicklungen im 4. Stil, die in ihrem Nachwirken auch verschiedene architektonische Dekorationssysteme hervorbringen, finden sich in Hispanien nicht im gleichen Ausmaß wie in anderen Provinzen. Die wenigen vorhandenen Funde weisen darauf hin, dass die Motive als mögliche Gestaltungselemente der Wand durchaus bekannt waren, sich aber keiner großen Beliebtheit erfreuten. Aus anderen Provinzen ist eine Fülle von baulichen Gestaltungsmerkmalen bekannt, die für die hispanische Malerei kaum eine Rolle spielten. Insofern zeigen sich die Fragmente aus Córdoba eher wie eine Ausnahme von der Regel, wenn hier die Architekturformen versatzstückartig in der Oberzone eingesetzt werden. Auch diese Gestaltungsweise ist aus anderen Provinzen bekannt, findet aber auf der Iberischen Halbinsel kaum Auftraggeber. Die im Folgenden noch zu nennenden Funde aus Cartagena (c/Monroy) sind das bisher einzige bekannte Beispiel.

### Espacio 2 (Triclinium)

Für Espacio 2 (Triclinium) sind ebenfalls motivisch ungewöhnliche Malereireste erhalten. Es lässt sich mindestens eine Wand rekonstruieren, die in der Sockelzone Porphyrimitationen in rot und grün auf gelbem Hintergrund zeigt und nach oben mit einem fiktiven Gesims im Zahnschnitt endet. Die Sockelzone fungiert als eine Art Podium. Die Mittelzone zeigt ein großes „Bild“ mit wenigstens drei Personen darin, Landschaft dahinter und insgesamt dionysischem, mythologischen Charakter; ein junges männliches Gesicht mit pflanzlicher Krone und Thyrsos. Die Szene ist gerahmt und mit feinen Girlanden geschmückt, die aus Blüten mit drei Blättern bestehen. Säulen, die sich bis zum realen Boden durchziehen, tragen eine Architekturdarstellung mit Kapitellen, Gesims und Vordach. Die Architektur ist symmetrisch angeordnet; Säulenschäfte sind mit Kanneluren und flache Architrave mit Kassetten geschmückt. Aus den Kapitellen wachsen Girlanden von denen Bänder herunterhängen. Die Dekoration besitzt mehrere Ebenen und ist sehr aufwändig gestaltet. Eine Rekonstruktionszeichnung der Wand liegt noch nicht vor und von den gefundenen Fragmenten sind bisher nur Teile veröffentlicht. Da die Dekoration mehrere Ebenen und einen motivisch komplizierten Aufbau zeigt, sind Vergleiche, ohne vorher die Malereien gesehen zu haben, schwierig. Die Struktur<sup>604</sup> verweist auf die von Thomas definierten Dekorationen mit bühnenartigen Architekturfassaden bzw. könnte sich auch an die Dekorationen mit Architekturdurchblicken anlehnen. Die Charakterisierung der erstgenannten Schemata erinnert stark an die Malereien von Espacio 2. Demnach handelt es sich um dreidimensional wiedergegebene Architekturfassaden über flächigen Sockelzonen.<sup>605</sup> Zeitlich würden sich die cordobeser Malereien diesen ab dem letzten Drittel des 1. Jhs. n. Chr. verbreiteten Systemen anschließen, von denen außerhalb Italiens nur wenige bekannt sind. Doch die Dekoration ist auch für Hispanien selbst ungewöhnlich, da sie sich von den zu erwartenden und vor allem beliebten Systemen entfernt.

---

<sup>604</sup> Cánovas Ubera – Castro del Río 2010, 130-132; Cánovas Ubera 2010, 830-831.

<sup>605</sup> Thomas 1995, 293-296.

### Vergleiche aus Hispanien (Esp. 1 und 2)

Die **Phantasiearchitektur** der Oberzone bzw. die allgemeine Gestaltung der Wand mit Architektur ist in Hispanien bisher nur mit wenigen Beispielen belegt. Wie an anderer Stelle näher ausgeführt, sind nur Fragmente bekannt, die sich mit Ausnahme der Funde aus Valencia noch zu keiner größeren Fläche rekonstruieren lassen. Einzelne Fragmente sind in Ampurias (Taf. 1.1 und 1.2), Cartagena (Taf. 2.1 und 2.2) und Barcelona gefunden worden, können aber teilweise, wie z. B. in Barcelona, nicht datiert werden.

Malereien, die, wie in Espacio 1, Architekturformen in der Oberzone abbilden, können mit Vorsicht bisher nur für Cartagena, c/Monroy (ehemalige c/del Cuerno), nachgewiesen werden. Die Dekoration zeigt vermutlich die architektonische Gestaltung einer Oberzone (Taf. 52.1), wobei die ursprüngliche Anbringung der Malerei in diesem Bereich nicht gesichert ist. Über den Fund, der erstmals 1869 erwähnt wird, liegen allerdings keine weiteren Informationen vor; die Rekonstruktion ist unklar und die Datierungsvorschläge variieren stark.<sup>606</sup>

Die Gestaltung der Mittelzone zeigt ein Detail, das sich in ähnlicher Form auch in Cartagena, im besprochenen Raum VI der Domus de la Fortuna befindet nämlich **Strichpaare**, die die innere Rahmung der Hauptpaneele verzieren.

### Vergleiche anderer Provinzen

In anderen römischen Provinzen findet sich ab flavischer Zeit ein Dekorationssystem, bei dem die Felder der Hauptzone, wie in Espacio 2, nicht mit einfarbigen Bändern, sondern mit Architekturteilen gerahmt werden. So beispielsweise in einem Haus in Köln (Südseite des Doms).<sup>607</sup> In die zweite Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. datiert eine weißgrundige Malerei aus Narbonne (Clos de la Lombarde, Raum D),<sup>608</sup> die die Lisenenstreifen der Mittelzone auf scheinbar dahinterliegende Architektur öffnet. Fassaden und Türen führen in die Tiefe und öffnen den Wandteil.

Ähnliche Architekturdurchblicke zeigt die Wandmalerei aus einer Villa in Pannonien (Villa von Balácapusza, sogenanntes gelb-lila Zimmer),<sup>609</sup> mit einem Lisenenstreifen neben einem gelben Feld, in dem ein Durchblick auf eine zweistöckige Architektur in die Tiefe führt. Im Untergeschoß ist neben einem Pilaster ein Kandelaber angegeben.

### Datierung von Esp. 1 und 2

Das Haus selbst wurde ab der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. errichtet und nur über einen kurzen Zeitraum bis ca. zur Mitte bzw. kurz nach Mitte des 2. Jhs. n. Chr., genutzt.<sup>610</sup> Die vorläufige Datierung der Malereien von Espacio 1 und 2 in das erste Viertel des 2. Jhs. n. Chr.,<sup>611</sup> auch aufgrund der Beifunde, ist überzeugend; ein etwas früherer Entstehungszeitraum ist für das Ambulacrum aber ebenfalls denkbar.

Was das Triclinium betrifft, so fanden sich die Malereien dort zusammen mit einer großen Menge anderer Funde, u. a. Münzen mit einer Datierung post quem ab der Mitte des 2. Jhs. n.

---

<sup>606</sup> Abad Casal 1982a, 160-163. 413. 441; Mostalac Carrillo 1999, 168-188; Fernández Díaz 2008a, 157-158.

<sup>607</sup> Thomas 2001, 168.

<sup>608</sup> Barbet 2008, Abb. 157.

<sup>609</sup> Thomas 1964, Taf. 29. 31-32.

<sup>610</sup> Cánovas Ubera – Castro del Río 2010, 122. 138.

<sup>611</sup> Cánovas Ubera 2010, 831.

Chr. Inwiefern und ob dies die zeitliche Entstehung der Malereien des Raumes beeinflusst, kann im Moment aber noch nicht gesagt werden. Im Fall der Domus del Parque Infantil de Tráfico müssen die abschließenden Untersuchungen abgewartet werden, um die Dekorationen zeitlich noch genauer eingrenzen zu können.

#### 4.5.2. Villa von Els Munts (Altafulla)

In der Villa von Els Munts (Altafulla, Tarragona) wurden in einem als Cubículo de las Estaciones bezeichneten Zimmer Wand- und Deckenmalereien gefunden. Der Raum gehört zur Kryptoporticus und befindet sich im östlichen Bereich der Villa.

Teile der Wandbemalung sind bis zu einer Höhe von  $\frac{3}{4}$  der Mittelzone erhalten. Sie zeigen eine Sockelzone mit Marmorinkrustation; je abwechselnd werden nebeneinander ovale Formen angegeben, die von einem Rechteck geteilt werden und begleitet sind von seitlichen Halbkreisen. Die Trennung von der Mittelzone erfolgt über ein Band. Der mittlere Bereich zeigt ein einfaches Felderschema mit roten Paneelen und weißgrundigen Interpaneelen. Die Interpaneelen sind vertikal mit einer Abfolge von großformatigen, einfach gestalteten Ornamenten verziert; blüten-, herz-, punkt-, strich- und blattförmige Ornamente.

Von besonderem Interesse sind die Funde von Fragmenten, die zu einer Deckenmalerei mit einer Größe von 3,5 x 4,6 m rekonstruiert werden konnten (Kat. Nr. 3. Taf. 64). Es handelt sich um eine Kassettendecke mit einer umfangreichen Gestaltung. Die sechs Kassetten teilen sich auf in zwei Bereiche, je drei übereinander, getrennt und gerahmt von einem breiten Band. Es gibt auf jeder Seite zwei achteckige und eine quadratische Kasette, wobei die quadratische auf der Spitze steht. Das umlaufende und das mittige Band sind blau gerahmt und innen mit Akanthusrollen<sup>612</sup> geschmückt, welche sich wellenförmig auf dem roten Untergrund ausbreiten; dazwischen sitzen Blüten mit Stiel. Es zeigt sonst keine Verzierungen und sowohl die Ranke als auch die Blüten füllen den vorhandenen Raum nicht völlig aus.

In zwei Ecken haben sich Reste von Grottesken erhalten, die in den Händen den Anfang des Akanthus halten. Sie sind teilweise menschlich und ihr Körper ragt aus einem pflanzlichen Element hervor. Die Rahmung der achteckigen Kassetten ist mit Lotus, Rosetten und einem runden, floralen Element gestaltet. Die der quadratischen Kassetten zeigt weiße florale Motive, Dreiblätter und einfache Blätter. Die Innenseiten bilden ein gemaltes Stuckgesims mit einem lesbischen Kyma ab. Im Inneren der achteckigen Kassetten sind die Allegorien der vier Jahreszeiten, in den quadratischen je eine Mänade angegeben.

Der Frühling (Taf. 52.2) ist als stehende, weibliche Figur halbbedeckt von einem purpurnen Umhang mit Blumen im Haar dargestellt. Die eine Hand erhoben, hält einen Kalathos mit Blumen, die andere seitlich ausgestreckt eine Blumengirlande. Eine schwebende, halbnackte Figur zeigt den Sommer (Taf. 52.3). Sie trägt eine Krone auf dem Kopf und Tuchbahnen sind über einen Arm gelegt. In einer Hand hält sie eine Ähre und mit der anderen einen Umhang, der den unteren Teil des Körpers bedeckt. Kopf und Oberkörper sind frontal wiedergegeben, die Beine seitlich; die ganze Figur erscheint leicht gedreht. Der Herbst (Taf. 53.1) wird

---

<sup>612</sup> Zur Herkunft und Entwicklung, s. auch Kap. 2.

ebenfalls von einer Frau, stehend und in frontaler Ansicht, halbbedeckt von einem roten Umhang, dargestellt. Über ihrem Kopf sind Blätter, Ranken und Trauben gemalt. Mit dem linken Arm hält sie einen Teil des Umhangs und einen Traubenhenkel, mit der rechten einen geflochtenen Korb. Die ebenfalls stehende Figur des Winters ist völlig von einem grünen Umhang bedeckt, trägt Stiefel und hält einen langen Halm in der Linken (Taf. 53.2). Die rechte Hand ruht auf der Brust. In ihrem Schoß ist eine Ente wiedergegeben.<sup>613</sup> Der Kopf ist leicht zu ihrer rechten Seite gedreht, die Figur sonst ebenfalls frontal angegeben. Die Kassetten mit den Mänaden zeigen sie jeweils auf dunkelrotem Grund. Eine der Figuren ist leicht bekleidet angegeben mit einem blauen Umhang über der Schulter; ihr rechter Arm ist erhoben, der linke hält einen Thyrsos (Taf. 53.3). Sie hat sich leicht nach links gedreht, den Blick nach unten gerichtet. Die zweite Frauenfigur ist mit einer kurzen Tunika bekleidet, ein Umhang schlingt sich um ihren Körper (Taf. 53.4). Die Arme sind über den Kopf erhoben, und sie hält ebenfalls einen Thyrsosstab. Die Figur selbst wird frontal dargestellt den Kopf nach rechts geneigt.

### Stilistische Analyse

Das Dekorationssystem der Decke kann nach Barbet „Typ 4, Plafonds et voûtes a décrochements, ou par plans étagés“<sup>614</sup> zugeordnet werden und besitzt eine insgesamt lange Laufzeit in den Provinzen. Die Ausmalung steht im Kontrast zur eher einfachen Gestaltung der Wände des Raumes. Die reichen Ornamente mit falschem Gesims, vielen Einzelrahmungen und Bordüren zeigen einen *horror vacui*. In der Komposition wird eine Stuckdecke imitiert, wie es sich z. B. in den Gesimsimitationen des Kassetteninneren zeigt. Diese vermitteln Perspektive und Tiefenwirkung. Gleichzeitig finden sich wenige Übereinstimmungen zu den klassischen Darstellungen,<sup>615</sup> die Gestaltung ist in vielerlei Hinsicht besonders. Die Komposition entspricht nicht dem typischen, zu erwartenden Schema, stattdessen wird ein bekanntes Gestaltungsprinzip individuell abgewandelt, indem die einzelnen Kassetten enorm groß gestaltet sind, und die gesamte Fläche mit einer reichen Farbgestaltung versehen ist. Das tiefe Relief und die Teilung der gesamten Darstellung in zwei Bereiche sind ungewöhnlich. In der Regel sind diese Systeme durch viele einzelne Kassetten, teilweise auch unterschiedlicher geometrischer Form, gekennzeichnet, in die wiederum Motive eingeschrieben sein können. Bei diesen Motiven handelt es sich meist um einfache, leicht zu wiederholende Muster, wie Rosetten, Blüten oder blütenartige Darstellungen (beispielsweise in Celsa, Domus de los Delfines, Estancia 12 oder Córdoba, Villa de El Ruedo, Estancia LXII), Ornamente (Valencia, Plaza Cisneros) oder kleine figürliche Abbildungen (Alicante, Domus Puerta Oriental, Estancia norte); wobei die Motive jedoch auch wechseln können. Die stetige, rapportartige Wiederholung des immer Gleichen ist dabei eines der wesentlichen Kennzeichen. Dies ist in der Villa von Els Munts nicht der Fall. Die für die Kassetten gewählten Motive sind für Els Munts und Hispanien außergewöhnlich.

Abbildungen von Personifikationen sind ein gängiges Motiv in der römischen Kunst, nicht aber in der Malerei im Gebiet des heutigen Spanien. Als Verkörperungen von Jahreszeiten sind die

---

<sup>613</sup> Guiral Pelegrín 2010a, 516, dies ist auf den Abbildungen leider nicht nachzuvollziehen.

<sup>614</sup> Barbet 1985a, 253-262; Barbet 2004, 28.

<sup>615</sup> Vgl. hierzu auch Joyce 1981, 70. 93; Thomas 1995, 154-159; Guiral Pelegrín 2010b, 136.

Malereien aus der Provinz Tarragona sogar einzigartig. Häufiger begegnen sie in Mosaiken.<sup>616</sup> Darstellungen, die häufig mit denen der Jahreszeiten verbunden sind, wie beispielsweise dionysische und maritime Themen, finden sich in Els Munts nur bedingt, beispielsweise durch die Motive der tanzenden Mänaden. Im ornamentalen Repertoire kommen sie nicht mehr zum Ausdruck. Als lokale Eigenart oder als individuellen Wunsch des Auftraggebers können auch die freie Darstellung der Jahreszeiten bzw. deren Attribute gelten, die nicht alle typisch sind. So wird beispielsweise der Figur des Winters, die Ente, die normalerweise an einem Stab hängend gezeigt wird, das Tier in den Arm gelegt.

Es spiegelt sich in erster Linie der Grundgedanke von Reichtum und Überfluss wider. Das Motiv der Jahreszeiten ist beliebt in der Kunst, den Vorstellungen von Ewigkeit und dem zyklischen Wechsel in der Natur liegt kein politischer Inhalt zugrunde.<sup>617</sup> Dennoch wird dem Betrachter ein eindeutiger Hinweis auf den Reichtum des Besitzers gegeben. Ein Vergleich mit einer ähnlichen Auffassung der Fläche findet sich in Hispanien bisher nicht. Ähnlich verhält es sich mit der Darstellung der Figuren als Ganzes. Die aus der Provinz bekannten späten Beispiele<sup>618</sup> sind in der Regel als Büsten wiedergegeben, so dass die stehenden Figuren aus der Provinz Tarragona hier ihren Bezug zu den gängigen Darstellungsweisen der Zeit verlieren.

### Dekorationssystem

Eines der spätesten für Spanien bekannten Beispiele einer Kassettendecke ist die gewölbte Decke aus der Villa von El Ruedo (Córdoba), aus Estancia LXII (Gruppe IIB), die Ende des 3. bis Anfang des 4. Jhs. n. Chr. datiert (Taf. 54.1).<sup>619</sup>

### Grotesken

Sie sind in den Bildern aus Els Munts in den Ecken dargestellt und halten den sich über die Fläche in Rollen erstreckenden Akanthus in den Händen.<sup>620</sup>

Die aus dem heutigen Spanien bekannten Abbildungen sind überschaubar. In Toledo fand man im Kloster von San Pedro Mártir (sogenannter Edificio 1) Fragmente, die zu einer Mittelzone gehörten und eine Grotteske zeigen (Taf. 9.2), die evtl. aus einem pflanzlichen Element herauswächst, einer Art Blüte. Datiert werden die gefundenen Fragmente an das Ende des 1. Jhs. n. Chr.<sup>621</sup> Aus der Domus del peristilo pintado (PERI CA-4) in Cartagena, ebenfalls ursprünglich einer Interpaneeldecoration der Mittelzone zugehörig (Taf. 54.3), stammen Fragmente mit der Abbildung einer Figur, die aller Wahrscheinlichkeit nach auch eine Grotteske zeigt. Die Einzelteile sind in keinem guten Zustand, doch die geflügelte, frontal dargestellte Figur scheint in den erhobenen Händen pflanzliche Stängel zu halten; der untere Bereich der Abbildung fehlt leider. Die Datierung weist ungefähr auf neronische Zeit hin.<sup>622</sup> Ein in situ-

---

<sup>616</sup> Zur Herkunft des Motivs, vgl. Guiral Pelegrín 2010a, 517. Anm. 16. Schleiermacher 1995, 25-33.

<sup>617</sup> Guiral Pelegrín 2010a, 518.

<sup>618</sup> Anders verhält es sich in Pompeji wo die Jahreszeiten oft als Vignetten zu finden sind, Schleiermacher 1991, Anm. 4, hier auch mit Beispielen.

<sup>619</sup> Cánovas Ubera 2002, 42-43. 114.

<sup>620</sup> Vgl. auch Perrin 1982, 312-324; hierzu auch in Kap. 2.

<sup>621</sup> Guiral Pelegrín 1998, 121-122.

<sup>622</sup> Fernández Díaz 2008a, 334.

Fund aus Astorga (Plaza de Santólcidos), der zu einem Gang innerhalb einer Domus gehört, zeigt Reste des unteren Bereichs einer Grotteske, die in der Sockelzone dargestellt wird (Taf. 55.1). In dem Raum wurden noch weitere Fragmente gefunden, die zu anderen Grottesken gehörten, deren ursprüngliche Anbringung dort aber nicht als gesichert gelten kann.<sup>623</sup>

Bekannte Beispiele aus Italien stammen u. a. aus einer Lünnettendekoration der Tumba dipinta da Morlupo, die an das Ende des 1. Jhs. v. Chr. datiert wird.<sup>624</sup> Die geflügelte Figur wächst aus einer Ranke heraus, die sie selbst in den Händen hält. Dem 4. Stil zugeordnet sind zwei Deckenmalereien aus der Villa von San Marco, Stabia. Dort sind die Figuren im Wechsel mit Tieren und Gegenständen in einem der Bänder zur inneren Rahmung des Mittelbildes angegeben. In einer zweiten Malerei, ebenfalls in einem umlaufenden Band, sind die Grottesken in den Ecken sitzend angegeben und halten die Stängel von Blüten, aus denen sie wachsen.<sup>625</sup> Im heutigen Straßburg am Thomasplatz wurden die Fresken des sogenannten Schwarzen Saals gefunden, die im oberen Bereich der Hauptzone Grottesken abbilden, die mit jeder Hand einen Fisch an der hinteren Flosse festhalten. Datiert werden sie an das Ende des 1. bzw. in die erste Hälfte des 2. Jhs. n. Chr.<sup>626</sup>

### Jahreszeiten

In der Malerei der Provinzen ist ein Beispiel aus Germania Superior aus Nida und dem dortigen sogenannten Freskenraum erhalten. Hier wurden die Jahreszeiten als Büsten innerhalb von Medaillons dargestellt mit einer wahrscheinlichen Datierung in hadrianische Zeit, um 120 n. Chr. Die Malerei ist in den Lünetten zusätzlich mit mythischen Meerwesen versehen.<sup>627</sup>

Aus Brigetio (Ungarn) ist eine Deckenbemalung bekannt, die ebenfalls Medaillons mit Büsten der vier Jahreszeiten zeigt. Datiert werden sie ins 2. Jh. n. Chr.<sup>628</sup>

In den gleichen Zeitraum datiert eine Decke aus Les Mesnuls (Frankreich) aus der Villa de la Millière. Dort sind die Jahreszeiten ebenfalls als Büsten in Medaillons eingesetzt;<sup>629</sup> hier allerdings in einer Komposition mit Diagonalen.

### Akanthus

Beispiele aus Italien zeigen das Motiv des Akanthus auf einer Decke in Herkulaneum in der Casa dei Cervi (VI 21; Oecus). Dort ist es am Rand auf rotem Grund dargestellt. Die Darstellung ist viel stärker gerundet und füllt die Fläche nicht aus. Datiert werden die Malereien in den 4. Stil.<sup>630</sup> In einer Casa in Pompeji (I 3, 25) ist in Cubiculum (i), in der Oberzone, die umlaufende

---

<sup>623</sup> Luengo Martínez 1962, 171, der Bau eines modernen Abwasserkanals hatte die Schichten zerwühlt.

<sup>624</sup> Cappelli 1990, 194. Abb. 67-68.

<sup>625</sup> Elia 1957, Grafico B-C; Barbet 1985a, 246-248. Abb. 184-185.

<sup>626</sup> Forrer 1927, 426. Taf. 56, c. 125. Barbet 2008, 250. Abb. 391.

<sup>627</sup> Schleiermacher 1991, 213-218. Dies. 1995, 19-33. Abb. 9. 13-17. 29. 43. Hier finden sich, zumindest im Ansatz, auch ähnliche Ornamente wie in Els Munts, beispielsweise ein lesbisches Kyma, 48.

<sup>628</sup> Borhy 2002, 41-51, auch zusammenfassend zu Jahreszeitenpersonifikationen; Bíró 2003, 137-145. 148, Taf. 2, 2. 172, Taf. 8, 2; Vasáros 2004, 63. Abb. 2.

<sup>629</sup> Barbet 2008, 203-204. 329-330. Abb. 302. 499-501. 565.

<sup>630</sup> Barbet 1985a, 226. Abb. 160-161.

Darstellung eines Rankenornaments vespasianischer Zeit erhalten. Hier ist es zusätzlich mit Figuren, Blüten und Voluten versehen.<sup>631</sup>

### Ornamente

Im Inneren der achteckigen Kassetten (Taf. 18.1) ist ein Band auf rotem Grund angegeben, das in sich wiederholender Folge flache Ovale, die mit Punkten versehen sind, zeigt. Von den Ovalen gehen zu beiden Seiten Voluten, Striche und Blättchen aus, die zu einer Art Rosettenmotiv führen. Ein sehr ähnliches Ornament wurde in Nîmes, Fontaine des Bénédictins (Frankreich), gefunden, wo es als Filigranborte, wahrscheinlich eine Mittelzone verzierte. Datiert wird der Fund in das 2. Jh. n. Chr.<sup>632</sup>

### Datierung

Für die Gestaltung des *Cubículo de las estaciones* der Villa von Els Munts kann davon ausgegangen werden, dass sie in zwei verschiedenen Phasen erfolgte. Die Wände entstanden wahrscheinlich in der zweiten Phase des Hauses, zu einem unbestimmten Zeitpunkt in der ersten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr., jedoch noch vor antoninischer Zeit. Die Entstehung der Deckenmalerei kann mit einem Wechsel des Hausbesitzers in Verbindung gebracht werden, dessen Einzug über eine Inschrift ab ca. 140 n. Chr. belegt ist. C. Valerius Avitus ließ Renovierungsarbeiten durchführen, die einer dritten Phase zugeordnet werden. Zu einem wiederum nicht näher zu bestimmenden Zeitpunkt ab der Mitte des 2. Jhs. n. Chr. wurden weitere Teile der Villa umgebaut, beispielsweise der östliche Bereich der *Ambulatio*, und qualitativ wesentlich schlechter ausgemalt. Gleichzeitig gab es Renovierungsarbeiten an den schon lichtbeschädigten Deckenmalereien des *Cubículo de las estaciones*.<sup>633</sup> Dies alles ermöglicht die Eingrenzung auf einen relativ engen Zeitraum, in dem die Malereien der Decke entstanden sein müssen.

Stilistisch zeigen sich vor allem in den Wänden die Tendenzen der antoninischen Epoche. Die breiten Paneele und das mit großen Ornamenten verzierte Interpaneel sind völlig flächig wiedergegeben. Das Muster in den Interpaneelen erscheint schematisiert.

Bei der Deckengestaltung kommen helle, aquarellähnliche Farbtöne zum Einsatz, die in hadrianischer Zeit verbreitet waren. Die Muster und Formen ihrer Verzierung sind verschwenderisch; die Menge an einzelnen Motiven ist enorm. Es gibt nur wenig freie Fläche, die nicht mit Ornamenten geschmückt ist. Perspektive und Tiefenwirkung sind gegeben und stellen die Komposition damit in die Traditionen des 4. Stils, die sie umformen, aber fortsetzen. Was die Figuren betrifft, so ist ihr Zustand leider zu schlecht, um die von Thomas konstatierten Eigenschaften für die antoninische Zeit, wie etwa die Schattengebung der Augenpartie oder Nase, zweifelsfrei feststellen zu können; sie sind aber absolut denkbar.<sup>634</sup>

---

<sup>631</sup> Scheffold 1957, 13-14; PPM I, 102, Abb. 17.

<sup>632</sup> Barbet 2008, 199. Abb. 297.

<sup>633</sup> Guiral Pelegrín 2010a, 513; Guiral Pelegrín 2010b, 128. 142.

<sup>634</sup> Thomas 2001, 171.

### 4.5.3. Edificio del Atrio (Cartagena)

In der Innenstadt von Cartagena wurde ab 2008 die sogenannte Insula I ausgegraben, auf der sich im westlichen Bereich die Räume des sogenannten Edificio del Atrio befinden. Es handelt sich wahrscheinlich um ein Banketthaus.<sup>635</sup>

Große Teile der malerischen Innenausstattung haben sich erhalten, von denen vor allem diejenigen der zweiten Malschicht aus Habitación 15a von Interesse sind. Es lassen sich alle vier Wände und die Decke rekonstruieren (Kat. Nr. 31–32. Taf. 54.2, 73).

Die Sockelzone ist knapp 70 cm hoch, weißgrundig und mit schwarzen Linien in lange Rechtecke eingeteilt. Darin verlaufen schräge Wellen, die evtl. Marmor andeuten könnten. Die Mittelzone ist mit einer dünnen schwarzen Linie abgetrennt. Die Komposition zeigt ein Paneelschema mit verschiedenen Marmorsorten, überwiegend cipollino und giallo antico. Der letztgenannte ist unregelmäßig wiedergegeben durch Linien, die runde, rechteckige und polygonale Formen ergeben.

Die Interpaneele und trennenden Bänder zeigen ebenfalls Gestein, u. a. Breccia corallina.

Der obere Wandbereich ist mehrfach gegliedert; eine Abfolge von quadratischen Platten, die sich nicht an der Breite des darunter verlaufenden Paneelschemas orientieren. Darin sind Kreise eingeschrieben, an deren Rand Perlen und Spulen entlanglaufen. Im Wechsel wurden in diese Kreise ein 8-eckiger Stern, gebildet aus zwei Quadraten, die verschieden orientiert waren, sowie Quadrate und Kreise eingesetzt. Auch Teile dieser Dekoration werden als Marmorinkrustation dargestellt. Über dieser Zone verläuft ein Stuckgesims. Den letzten Teil der Oberzone bildet ein Fries mit einer fortlaufenden, weißgrundigen Dekoration: den sogenannten *cercles sécants*<sup>636</sup> oder Kreuzblütenrapport. Eine Abfolge von aufrecht abgebildeten, länglichen Ovalen und etwas kleineren aus verschiedenfarbigen Blättchen gebildeten Kreisen. Die Ovale sitzen auf Halbkreisen, von denen aus Linien zu den Kreisen führen; innen sind Ornamente und pflanzliche Motive eingesetzt. In die Kreise wurden abwechselnd Blüten und weibliche Köpfe mit gewelltem Haar gezeichnet, die eher ornamentalen Charakter besitzen und an *máscaras lunares* erinnern.

Diese Fläche wurde komplett von einem roten Band eingefasst. Die gleiche Dekoration aus Ovalen und Kreisen wurde an der Decke fortgeführt.

### Stilistische Analyse

**Marmordarstellungen** sind, wie auch schon an anderer Stelle ausgeführt, ein weit verbreitetes Motiv mit langer Laufzeit. Die hier gewählte Fläche der Darstellung in der Mittelzone findet aber vor allem ab dem 2. Jh. n. Chr. wieder eine weitere Verbreitung. In aller Regel werden Abbildungen geädert Sorten gewählt oder möglichst viele verschiedene, auch verschiedenfarbige Arten mit- und nebeneinander kombiniert. In der Ausführung ist eine Tendenz von einer vergleichsweise naturnahen Darstellung hin zu einer stärkeren Stilisierung im 3. und 4. Jh. n. Chr. zu beobachten. Daneben kommen in Hispanien verstärkt

---

<sup>635</sup> Noguera Celdrán u. a. 2009, 120-141.

<sup>636</sup> Barbet 2008, 323.

Marmorinkrustationen vor, die mit architektonischen Elementen kombiniert werden.<sup>637</sup> Eine Besonderheit des Edificio del Atrio ist die Darstellung von Breccia corallina, der in Hispanien äußerst selten abgebildet wird.

In Bezug auf die Datierung sind die Gesteinsabbildungen immer mit Bedacht zu werten, da gleichzeitig zu den naturnah gestalteten Beispielen von Marmor der nachpompejanischen Zeit auch stilisierte Darstellungen, wie etwa in der noch zu nennenden Thermenanlage von Munigua, existieren.

Die **Deckengestaltung** des Edificio del Atrio zeigt ein fortlaufendes Muster im Schema von Kassettendecken, die sich nicht nur in der Raumgestaltung Hispaniens, sondern auch in den anderen Provinzen großer Beliebtheit erfreuten. Die Ausführung allerdings, die die Dekoration bereits in der Oberzone der Wand beginnen lässt, findet nur wenige Parallelen auf der Iberischen Halbinsel. Zeitlich lässt sich dieses Übergreifen von Dekorationen erstmalig am Ende des 4. Stils beobachten.<sup>638</sup>

Was die Komposition der Decke betrifft, so lassen sich im 2. Jh. n. Chr., ebenso wie für die nachfolgenden Jahrhunderte, zurzeit noch keine stilistischen Tendenzen bei der Kassettengestaltung feststellen. Dies liegt zum einen an der noch nicht besonders dichten Fundüberlieferung, die Beispiele für Deckenmalereien sind noch immer recht rar, zum anderen an den Möglichkeiten des Rückgriffs auf frühere Dekorationssysteme, die auch in Hispanien voll ausgeschöpft werden.

Die **Maskendarstellungen** der Kassettenfüllungen im Edificio del Atrio sind als Motiv nicht auf selbige beschränkt, sondern finden sich auch an anderen Wandteilen, beispielsweise als integrierte Stilleben. Dargestellt werden sie ab dem 2. Stil.<sup>639</sup> Ab diesem Zeitpunkt kommt es auch zu einer häufigen Darstellung des Motivs, das verschieden charakterisiert sein kann; etwa dionysisch-mystisch, als tragische bzw. komische Maske oder als *máscaras lunares*, mit runden Gesichtern, großen Augen und meist kindlich wirkenden Gesichtszügen. Damit verbunden ist die Darstellung bestimmter Attribute, durch die sie sich einem Bereich zuordnen lassen. Die Zuweisung zu einem bestimmten Stil oder einer zeitlichen Periode ist abhängig von der Gattung sowie der Ausführung, beispielsweise der Einbettung in ein weiteres größeres Ornament oder Miniaturisierung.<sup>640</sup> Fast alle für Hispanien bekannten Darstellungen zeigen *máscaras lunares*; ausschließen kann man diese Interpretation nur für die Funde aus Carmona und Bilbilis (Taf. 58.1), wo mit hoher Wahrscheinlichkeit eine Abbildung der Gorgo gemeint ist, bzw. auch für das zweite Beispiel aus Bilbilis (Taf. 58.2), das wohl eine tragische Maske darstellt.

Die Köpfchen des Edificio del Atrio haben nur leicht gerundete Gesichter, stark gelocktes, langes, nicht näher differenziertes Haar und nur mit einzelnen Pinselstrichen angegebene Gesichtszüge. Diese wirken durch herabgezogene Mundwinkel und große, nur durch einen einzelnen Punkt angegebene Augen eher bedrückt. Sie erinnern stärker an eine *máscara trágica* als an die Mondgesichter. Der Gesichtsausdruck ist nicht besonders emotional, hat aber mit der

---

<sup>637</sup> Ling – Davey 1982, 31; Mostalac Carrillo 1997, 594.

<sup>638</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 133-134.

<sup>639</sup> Allroggen-Bedel 1974, 4-6. 65-66. Zu Interpretation und Entwicklung des Motivs auch Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 121-122.

<sup>640</sup> Fernández Díaz 2004a, 344; zur Miniaturisierung vgl. Drack 1980, 4-7, Abb. 6-9, mit einem Beispiel aus Avenches, Ins. 18, *Salon rouge*.

teilweise ausdruckslosen, teilweise heiteren Mimik der *máscaras lunares* weniger gemein als mit den Theatermasken.

### Marmordarstellungen

Von den für Hispanien bekannten, flächigen Marmordarstellungen ähneln besonders die Darstellungen aus Saragossa (Casa de las musas, Estancia 11) den Malereien in Cartagena. Aus dieser Domus sind Reste einer Sockel- und Mittelzone erhalten; der untere Bereich zeigt dabei Platten, die im Wechsel auch *cipollino* abbilden (Taf. 47.4). Sie datieren in das erste Drittel des 2. Jhs. n. Chr.<sup>641</sup>

Etwas früher entstanden wohl die Malereien der Thermenanlage von Munigua (Nymphäum, Raum 4)<sup>642</sup> (Taf. 55.3), wohl Ende des 1. Jhs. n. Chr.,<sup>643</sup> mit einer sehr stilisierten Darstellung von Gestein.

Die Entfernung von naturgetreuen Abbildungen in der Darstellung von Marmor, vor allem ab dem 3. Jh. n. Chr. lässt sich auch für die Iberische Halbinsel feststellen. So zeigt beispielsweise ein Fragment der Mittelzone aus Alcalá de Henares bei Madrid (Casa de los Estucos, Habitación B1), wo ebenfalls durch schräg verlaufende, grüne Wellen, Gestein imitiert wird, im Vergleich zu den Malereien von Cartagena eine flüchtigere Ausführung (Taf. 55.2). Die Adern sind breit und die Farben aquarellartig angegeben. Die Darstellung ist vereinfacht. Die Bemalung wird in eine Umbauphase des Hauses in das 3. bis 4. Jh. n. Chr. datiert.<sup>644</sup> In einem ähnlichen Zeitraum, Ende des 3. bis Anfang 4. Jhs. n. Chr.,<sup>645</sup> entstanden auch die Malereien, die wahrscheinlich in einer Taberna (Conjunto A) in Grau Vell (Sagunt) angebracht waren. Sie zeigen in der Mittelzone ein Paneelschema, bei dem die äußeren Rahmungen über ein grünes Wellenmuster wohl auch *cipollino* imitieren sollen.

In einer Villa rustica in Russi/Italien, in der zu Beginn des 2. Jhs. n. Chr. Renovierungsarbeiten durchgeführt wurden, fand man in einem Raum (Cubiculum 8) Fragmente, die sich zu einer Wand rekonstruieren lassen. Verschiedene Arten von Marmor wurden zur Dekoration von Sockel- und Mittelzone verwendet.<sup>646</sup> Ähnlich wie in Cartagena wurden hier im unteren Wandbereich schwarze Adern auf grünem Grund angebracht, die *cipollino* imitieren.

In Chartres/Frankreich (Place de Epars) wurden Fragmente eines zu einer Domus gehörenden Raumes gefunden, die geäderten Marmor in der Mittel- und Oberzone imitieren. Die Funde können teilweise zu einer Wand im Paneelschema rekonstruiert werden und datieren zwischen 150–160 n. Chr.<sup>647</sup> In einem ähnlichen Zeitraum, in der Mitte des 2. Jhs. n. Chr., entstanden auch die Malereien von Gebäude 3, Insula XXVIII, in Verulamium/England. Die erhaltenen Teile einer Sockel- und Mittelzone zeigen Marmorimitationen.<sup>648</sup> Wie die Rahmungen der

---

<sup>641</sup> Beltrán Lloris u. a. (o. J.), 11-15; vgl. auch FN 157, Casa de la Cisterna, die Datierung muss allerdings mit Vorsicht gesehen werden.

<sup>642</sup> Hauschild 1977, 285; Schattner u. a. 2006, Anm. 13.

<sup>643</sup> Abad Casal 1982a, 243.

<sup>644</sup> Guiral Pelegrín 1998, 122.

<sup>645</sup> Guiral Pelegrín 1992, 148.

<sup>646</sup> Ravara 1999, 143-145. Abb. 5.

<sup>647</sup> Allag – Joly 1995, 174-178. Abb. 13. 15.

<sup>648</sup> Ling – Davey 1982, 184-186. Abb. 47. Taf. 42.

Hauptpaneele des Edificio del Atrio sind auch hier Paneele mit großformatigen Breccia in grün auf schwarzem Grund verziert.

### Kassettendecke

Die Kassettendecke, deren Dekoration bereits in der Oberzone der Wand beginnt, hat eine Parallele in Hispanien. In Bilbilis in den Thermen, Estancia M (Conjunto C), waren Oberzone und Decke mit einem Tapetenmuster bedeckt, das Felder zeigt, die durch Linien und breite Bänder in Rechtecke geteilt sind. In die Mitte der Rechtecke sind blumenförmige Muster gesetzt, die entfernt an stark stilisierte Rosetten erinnern (Taf. 55.4). Zeitlich wird die Malerei an das Ende des 4. Stils gesetzt.<sup>649</sup>

Ähnliche Gestaltungen von Decken, wie in Cartagena, sind aus Segobriga und Elche bekannt. In der Domus de la G. Iulius Silvanus (Segobriga) in Habitación 2 lassen sich die gefundenen Fragmente zu einer weißgrundigen Decke mit einer netzartigen Grundstruktur aus sich schneidenden und berührenden Kreisen, die Ovale bilden, rekonstruieren. In Scheitel- und Kreuzungspunkte sind wechselnd kleine Rauten und Kreise eingesetzt. Die Ovale werden von Girlanden begleitet; die Zwischenräume und die Ovale selbst sind mit Ornamenten geschmückt, die Spiralen, Linien und Kreise bilden (Taf. 56.1). Datiert werden die Malereien an das Ende des 2. Jhs. n. Chr., vor allem aufgrund weiterer archäologischer Hinweise.<sup>650</sup>

Eine Deckenmalerei aus Elche, wahrscheinlich aus Casa del sector 5 e, der Fundstelle La Alcudia (Alicante) zeigt ein identisches Grundmuster. Die Malerei ist gelbgrundig und in Abwandlung zu Segobriga werden Blüten in die Zwischenräume gesetzt und die Ovale blau gefüllt (Taf. 56.2). Datiert werden die Malereien in das 3. Jh. n. Chr.<sup>651</sup> In einen ähnlichen Zeitraum wie in Cartagena lassen sich noch zwei Deckenmalereifunde aus Valencia einordnen, die sich an der Plaza Cisneros n° 6 und in der sogenannten Domus de Terpsícore (Palau de les Corts Valencianes) fanden. Sie datieren beide in die zweite Hälfte des 2. Jhs. n. Chr.<sup>652</sup>

Vorgänger der Komposition der Decke finden sich in Pompeji, beispielsweise in der Casa degli Amorini Dorati (VI 16, 7.38) in Raum Q, datiert in vespasianische Zeit.<sup>653</sup> Hier haben sich Teile der Stuckdecke mit einer Dekoration aus Ovalen, die auf Kreisen sitzen, erhalten. Diese bilden ein Netz, in das viereckige Kassetten, deren Seiten sich nach innen wölben, eingesetzt sind.

Im italischen Raum ist für die Casa IX 2,10, Cubiculum (g) eine Zeichnung erhalten, die die Oberzone mit einer Serie von Kreisen, die sich aus Ovalen bilden, zeigt. In das Innere sind verschiedene Figuren und Ornamente eingesetzt. Datiert werden die Malereien in den 4. Stil.<sup>654</sup>

Weitere Dekorationen mit Kassettenstruktur sind beispielsweise aus der Domus Aurea (Raum 61) bekannt oder aus der Domus Transitoria<sup>655</sup> und werden in das Repertoire der provinziellen Malerei übernommen.

---

<sup>649</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 133-134.

<sup>650</sup> Cebrián Fernández – Fernández Díaz 2004, 140. 143.

<sup>651</sup> Zur Datierung vgl. Abad Casal 1982a, 32. 442 und Ramos Fernández 1992, 155-157; demgegenüber Cebrián Fernández – Fernández Díaz 2004, 143, mit dem Hinweis auf den bedenklichen stratigraphischen Kontext.

<sup>652</sup> Jiménez Salvador 2001, 309-310. Seine Datierung ist an der der Domus de Terpsícore orientiert, vgl. Krougely u. a. 1997, 225. 227 und Jiménez Salvador 2006, 479.

<sup>653</sup> Mielsch 1975, 69-70; Seiler 1992, 61. 108. Abb. 437-438.

<sup>654</sup> PPM VIII, 1100-1101, Abb. 11-12.

<sup>655</sup> Dacos 1969, 33. Taf. 23, 40; Bastet 1971, Abb. 8-9.

## Masken

Von den überlieferten Deckendekorationen in Hispanien sind Fragmente mit Maskendarstellungen, die in Alicante (Fundstelle El Tossal de Manises) gefunden wurden und zur Domus Puerta Oriental gehören, bekannt. Bei der Komposition handelt es sich um ein Tapetenmuster sich wiederholender Medaillons, in die verschiedene Motive eingeschrieben sind (Taf. 57.1). Von diesen hat sich unter anderem die Abbildung einer Maske erhalten, wahrscheinlich mit Locken über den Ohren und einer im Vergleich zu Cartagena eher heiteren Miene. Zeitlich werden die Malereien der Domus Puerta Oriental zu Beginn des 2. Jhs. n. Chr. eingeordnet.<sup>656</sup>

Aus Elche (Casa del sector 5 e) ist eine Kassettendecke des 3. Jhs. n. Chr.<sup>657</sup> (Taf. 57.2) mit Maskenabbildungen bekannt. In Carmona in der Tumba del Rhytón de Vidrio und Tumba de Tito Urio wurden ähnliche Dekorationen gefunden, die in das 1. Jh. n. Chr. datieren<sup>658</sup> (Taf. 57.3).

Weitere Malereien, beispielsweise in Calahorra (Grundstück La Clínica, Taf. 57.4) oder aus Bilbilis, Thermen, hier mit zwei verschiedenen überlieferten Darstellungen (beide Estancia M, Conjunto B, Taf. 59.1 und 59.2), bilden das Motiv in den Interpaneelen ab. Vom Cerro de los Infantes (Granada) stammen Fragmente, die zu einem Fries, wahrscheinlich der Oberzone, rekonstruiert werden können (Taf. 58.3) und die dem 3. Stil<sup>659</sup> zugewiesen werden. Datiert werden die Funde aus Calahorra in die trajanische Epoche, die aus Bilbilis in die zweite Hälfte des 1. Jhs. n. Chr.<sup>660</sup>

Aus Gallien sind Beispiele des 3. Stils bekannt; innerhalb eines Interpanels und als Theatermaske zu deuten, in Périgueux<sup>661</sup> oder als *máscara lunar* in Clermont-Ferrand, Plassac, Roquelaure, Lyon oder Port-sur-Saône.<sup>662</sup> Aus Ruscino (20–25 n. Chr.), St. Romain-en-Gal (40–50 n. Chr.) und Aix-en-Provence (50–60 n. Chr.) sind tragische Masken bekannt, die jeweils die Mittelzone schmückten.<sup>663</sup> In Narbonne, Clos de la Lombarde (pièce D),<sup>664</sup> konnte u. a. eine Wand mit einer Maskendarstellung des letzten Drittels des 1. Jhs. n. Chr., in der Tradition des 4. Stils rekonstruiert werden, die in den Interpaneelen abgebildet ist. In einer Oberzone des Raumes 1434 (Wand 1421) der Insula H/1 im Kölner Domviertel wurden Masken abgebildet, die neronisch bis flavisch datiert werden.<sup>665</sup> Zeitlich schwierig einzugrenzen sind Funde aus Virunum (Kärnten/Österreich) aus dem sogenannten Zentralbau, mit einer Datierung

---

<sup>656</sup> Fernández Díaz 2002a, 216.

<sup>657</sup> Ramos Fernández 1992, 155.

<sup>658</sup> Zur Tumba del Rhytón de Vidrio, vgl. Abad Casal 1982a, 354. 446 mit einer Datierung Mitte des 1. Jhs. n. Chr. Zur Tumba de Tito Urio, vgl. Guiral Pelegrín 2002, 91 mit einer Datierung Ende 3. bis Anfang 4. Stils.

<sup>659</sup> Blech – Rodríguez Oliva 1991, 180-181, mit der Tendenz in claudische Zeit.

<sup>660</sup> Zu Calahorra, vgl. García Ramírez u. a. 1986, 177. Zu Bilbilis, vgl. Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 125. Abb. 81, 243. 88, 261.

<sup>661</sup> Barbet 1982, 72-74. 78-80. Abb. 24, a-b.

<sup>662</sup> Barbet 1983, 128-130. Abb. 13. Zu Port-sur-Saône auch Lerat 1964, 380-383. Abb. 10.

<sup>663</sup> Barbet u. a. 1989, 183-184. Abb. 70-72.

<sup>664</sup> Barbet 1989, 112. Abb. 4; Sabrié u. a. 1987, 140. 167-171. Abb. 116. 118. Taf. 2; Sabrié – Sabrié 1991, Abb. 3.

<sup>665</sup> Thomas 1993b, 194. Abb. 67. Taf. 3, 1.

ab ca. Mitte des 1. Jhs. n. Chr. bis maximal Ende des 3. Jhs. n. Chr.<sup>666</sup> Aus Freiburg in der Schweiz stammt ein spätes Beispiel einer Decke mit Kreismotiven und darin eingesetzten Masken. Es handelt sich um eine weißgründige Malerei aus der Villa de Vallon, die in das zweite Viertel des 3. Jhs. n. Chr. datiert wird.<sup>667</sup>

### Kreuzblütenrapport

Dekorationen im System des Kreuzblütenrapports haben sich in den Provinzen in einigen Beispielen erhalten. Die sich schneidenden Kreise einer Dekoration aus der Villa du Grand Loou, La Roquebrussanne (Var/Frankreich) bestehen aus einer Aneinanderreihung von unterschiedlich großen Perlen, die Rahmungen im Inneren aus feinen pflanzlichen Motiven. Die zeitliche Eingrenzung in die Jahre zwischen 90–120 n. Chr. ist aufgrund von Renovierungsmaßnahmen wahrscheinlich.<sup>668</sup> Nicht wenige Beispiele sind aus der Schweiz bekannt. In Hölstein fand sich eine Dekoration, wahrscheinlich einer Oberzone, die zu einem fortlaufenden Muster rekonstruiert werden kann, das die Kreuzungspunkte mit Stäben verbindet und die Ovale selbst mit kleinen Blättchen umgibt. Die Innenfelder sind mehrfach gerahmt und in der Mitte mit einer Blüte versehen. Die Malerei wird Mitte bis zweite Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. datiert.<sup>669</sup> Aus der zweiten Malschicht eines Heiligtums stammen die Dekorationen aus Bavilliers (Territoire de Belfort/Frankreich), wo die Ovale mit floralen Mustern und Ornamenten geschmückt sind und die Flächen dazwischen mit einer Fülle von geometrischen Mustern, die keinerlei Raum lassen. Datiert werden die Malereien zwischen 190 und 250 n. Chr.<sup>670</sup> Zeitlich spät zu setzende Beispiele für den Dekorationstyp finden sich beispielsweise in Bingen-Kempton, durch Fragmentfunde, die zu der tonnengewölbten Decke eines Tepidariums gehören und in das 3. Jh. n. Chr. datieren.<sup>671</sup> Ähnlich verhält es sich mit Funden aus Limoges (Frankreich), Boulevard de la Corderie, aus dem letzten Drittel des 3. Jhs. n. Chr.<sup>672</sup> und den Fragmenten aus der Villa von Bruckneudorf (Burgenland/Österreich), dort aus Raum 1, mit einer Datierung nach 350 n. Chr.<sup>673</sup> Die Villa von Bruckneudorf ist der einzige Fundort, an dem wie in Cartagena in das Innere der Kassetten im Wechsel Blüten und kleine Köpfe eingesetzt waren. Dort befinden sich die Fragmente allerdings in schlechtem Erhaltungszustand.

### Datierung

Die Datierung der Malereien des Edificio del Atrio in Cartagena kann aufgrund von Umbaumaßnahmen als gesichert gelten. Ende des 1. bis Beginn des 2. Jh. n. Chr. wurde der Raum in der sogenannten Fase II durch Wände vom Atrium getrennt und in zwei Bereiche (Habitación 15a und 15b) aufgeteilt. Zu einem späteren Zeitpunkt innerhalb der Fase II bis ca.

---

<sup>666</sup> Praschniker – Kenner 1947, 33-36. 196. 199-200. 217. 221. Abb. 188 (Fragment Nr. 8293). Taf. 4, 1 (Fragment Nr. 8272).

<sup>667</sup> Fuchs 1993, 234. Abb. 2.

<sup>668</sup> Riffaud-Longuespe 1995, 93. Abb1-3. Die Deckenfragmente wurden als Verfüllung für Baumaßnahmen ab dem zweiten Viertel des 2. Jhs. n. Chr. genutzt.

<sup>669</sup> Kapossy 1966, 30-31. 36-37. 50. Abb. 10.

<sup>670</sup> Billerey 1987, 188. Abb. 3; Barbet 2008, 323.

<sup>671</sup> Goggräfe 1999, 62. 90-191. 270-273. Abb. 28. 135.

<sup>672</sup> Carrión Masgrau – Loustaud 1988, 35. 37-41. Abb. 25-27; Barbet 2008, 323.

<sup>673</sup> Kieweg-Vetters 2004, 255-256. Abb. 2-4.

Mitte des 2. Jhs. n. Chr. wurden dann auch die Malereien erneuert. Darauf weisen auch Keramik und andere Funde hin.<sup>674</sup>

In Bezug auf die indirekte Datierung spricht die Darstellung von Marmor in der Mittelzone für eine zeitliche Eingrenzung auf den Beginn des 2. Jhs. n. Chr., die relativ naturnahe Gestaltung verweist ebenfalls darauf. Das Merkmal der unregelmäßigen Darstellungsweise des *giallo antico* sind Charakteristika ab flavischer Zeit. Darauf deutet auch der verschwenderische Gebrauch hin; fast die komplette Wandfläche ist von Imitationen bedeckt. Der Trend aus Rom, Marmor als Wandverkleidung zu nutzen, wurde in der Provinz aus ökonomischen Gründen oft nur malerisch umgesetzt. Hinweisgebend ist auch der Wandaufbau. Die Gestaltung von Oberzone und Decke mit dem gleichen Muster ist ein Merkmal, das sich in den Provinzen erst ab dem 4. Stil zeigt.

Stilistische Tendenzen in der Entwicklung der Kassettengestaltung lassen sich zurzeit noch nicht feststellen, sodass in dieser Hinsicht nur der helle Hintergrund und die Darstellung der Masken zur Datierung beitragen können.

#### 4.5.4. Domus de la Fortuna, Habitación XI (Cartagena)

Der letzte hier zu behandelnde Komplex der Stadt Cartagena stammt aus einem weiteren Raum der Casa de la Fortuna, nämlich Habitación XI. Leider ist die Rückseite der Fragmente stark beschädigt, sodass sich eine eindeutige Zuweisung zu einem bestimmten Wandabschnitt erschwert. Allerdings geben die Motive den Hinweis, dass die Stücke mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Oberzone oder von der Decke stammen.

Es handelt sich um eine hellgrundige Malerei mit Pfauenfedern in grün und feine Reste gelber Striche zur Begrenzung. Das Ende der Federn ist als roter Kreis, umgeben von weiteren Farben, gezeigt; ihre Länge ist nicht bekannt. Desweiteren findet sich die Abbildung einer Girlande, auch hier ist die Länge unbekannt. Sie besteht aus einem schwarzen Band, an dem kleine, grüne, lanzettförmige Blättchen und kleine weiße und rote Blüten angebracht sind. Es fanden sich außerdem Reste zweier figürlicher Darstellungen; männliche Gesichter, die höchstwahrscheinlich in die Deckendekoration integriert waren, u. U. handelt es sich um Porträts<sup>675</sup> (Kat. Nr. 27–28. Taf. 72). Die Komposition ist eine Darstellung in Kassettenform.

Die Kombination von Pfauenfedern und Girlanden ist nur aus oberen Wandbereichen und von Decken bekannt, in den Provinzen allerdings nicht so stark verbreitet wie in Italien. Obwohl das Motiv der Pfauenfedern dort seit dem 3. Stil verwendet wird, kommen Abbildungen in den Provinzen vor allem seit dem 4. Stil vor.

Die Fragmente der Gesichter, die gefunden wurden, zeigen evtl. Porträts, die wahrscheinlich innerhalb von Medaillons abgebildet waren. Grundsätzlich können solche Medaillons mit den unterschiedlichsten Motiven gefüllt sein, u. a. auch mit Büsten; die Angabe von Porträts hingegen ist selten, wobei auch hier zwischen verschiedenen Darstellungsformen unterschieden

---

<sup>674</sup> Noguera Celdrán u. a. 2009, 138-139; Fernández Díaz u. a. 2009, 202; Madrid Balanza u. a. 2009, 226.

<sup>675</sup> Fernández Díaz 2002b, 144-145; Fernández Díaz 2008a, 270-271.

wird.<sup>676</sup> Der Symbolgehalt ist umstritten; möglicherweise sollte der Status der portraitierten Person hervorgehoben werden oder es könnten Erinnerungen an Verstorbene gemeint sein.<sup>677</sup> Zeitlich finden sich die ersten Abbildungen ab dem 3. Stil.<sup>678</sup>

Die Komposition als Kassettenschema ist gebräuchlich, auch innerhalb der provinziellen Malerei. Zu einer besonderen Darstellung werden die Malereien hier durch die Motivwahl, die durch die figürlichen Abbildungen auf eine gehobene Ausstattung hinweisen. Auch ein repräsentativer Charakter des Zimmers ist denkbar. Die Gestaltung wirkt insgesamt recht flach. Die Tiefenwirkung, die Kassettendecken durch die vielfache Kombination von Bändern, Leisten, Linien und Ornamenten oft haben, fehlt in Habitación XI.

### Vergleiche aus Hispanien

Dekorationen mit ähnlichem Motiv finden sich in Hispanien nur noch in Valencia an den schon erwähnten Fundstellen der Plaza Cisneros n° 6 und in der sogenannten Domus de Terpsícore (Palau de les Corts Valencianes). In der Domus de Terpsícore wird ein Kassettenschema zu Grunde gelegt, allerdings werden sie aus Pfauenfedern gebildet. In das Innere der weißgrundigen Fläche ist ein geometrisches Muster gesetzt, das aus Blumen und Ornamenten besteht. Es bildet ein Viereck mit leicht konvexen Seitenlinien; die miniaturhafte Darstellung der pflanzlichen Elemente und Ornamente vermitteln Leichtigkeit. Von den Dekorationen der Plaza Cisneros n° 6 sind nur noch Fragmente der Federn erhalten (Taf. 56.3 und 56.4). Beide Malereien datieren in die zweite Hälfte des 2. Jhs. n. Chr.<sup>679</sup>

### Vergleiche anderer Provinzen

Der vielleicht ähnlichste Vergleich aus der Provinz für eine Deckengestaltung mit Pfauenfedern und Girlanden stammt aus der Villa von Bösing (Freiburg/Schweiz), mit einer Datierung Ende des 2. bis Anfang des 3. Jhs. n. Chr.<sup>680</sup> Abweichend ist hier nur die Farbe. Auf weißem Grund ist nach dem Schema der *cercles sécants* ein Rapport aufgebracht, der Ovale aus roten Girlanden bildet, in die Pfauenfedern eingesetzt sind, die hier in blauen Augen enden. Ein kreuzförmiges Muster bildet das Motiv an einer rekonstruierten Decke der Villa von Colombier (Schweiz) mit einer zeitlichen Einordnung an den Beginn des 3. Jhs. n. Chr.<sup>681</sup> Zwei Deckenmalereien aus Gallien (Poitiers) bilden die Pfauenfedern ebenfalls jeweils als kreuzförmiges Muster im Kassetteninneren ab. Die Fragmente können allerdings nur ungefähr, nämlich vor das Ende des 2. Jhs. n. Chr. (rue des Carmes) bzw. vor das Ende des 3. Jhs. n. Chr. (Collège Saint-Stanislas) datiert werden.<sup>682</sup>

---

<sup>676</sup> Anderson 1987b, 130. Anm. 19; Fernández Díaz 2001, 105; allgemein zu Porträtdarstellungen in der römischen Malerei, vgl. Nowicka 1993.

<sup>677</sup> Fernández Díaz 2002b, 145.

<sup>678</sup> Fernández Díaz 2008a, 270.

<sup>679</sup> Jiménez Salvador 2001, 309-310. Seine Datierung ist an der der Domus de Terpsícore orientiert, vgl. Krougly u. a. 1997, 225. 227 und Jiménez Salvador 2006, 479.

<sup>680</sup> Drack 1986, 59-60. Abb. 46-47. Taf. 14, b-c; Fuchs –Garnerie-Peyrollaz 2005, 34. Abb. 4-6.

<sup>681</sup> Bujard – Provenzale 2004, 319-320. Abb. 5.

<sup>682</sup> Barbet 2008, 321. Abb. 489-490.

## Datierung

Die Malereifunde aus Habitación XI, der Domus de la Fortuna, können in einen Zeitraum zwischen dem zweiten Viertel und der Mitte des 2. Jhs. n. Chr. eingegrenzt werden. Dafür sprechen die Bauphasen der Domus sowie eine vorausgehende Malschicht.<sup>683</sup> In Bezug auf die stilistische Datierung ist die Wahl von figürlichen Darstellungen innerhalb des Kassettenmusters ungewöhnlich, findet sich aber vor allem ab dem 4. pompejanischen Stil. Die Wahl von Pfauenfedern zur generellen Gestaltung und Einteilung stellt ein zeitlich spätes Merkmal dar.

## 4.5. Fazit

Der Expressionismus der antoninischen Epoche,<sup>684</sup> der sich ohne klare Linien präsentiert und traditionelle Proportionen, Formen und Ornamente aufgibt, zeigt sich, soweit es die momentane Überlieferungslage zulässt, auch in den hispanischen Wänden.

Bei der Gestaltung und dem Aufbau der Wände spricht die Menge an erhaltenem Material, das dem traditionellen Felder-Lisenen-Schema verpflichtet ist und einen starken Fokus auf den Aufbau der Interpaneele legt, dafür, dass allein ökonomische und finanzielle Gründe für die Wahl dieses Dekorationssystems auszuschließen sind. Die Motive waren, ebenso wie die Technik, bekannt und wurden in anderen Provinzen auch zur Anwendung gebracht, doch das zeittypische Schema, wie auch schon im Verlauf des 4. Stils, wurde in Hispanien nicht im gleichen Maße zur Anwendung gebracht. Man scheint vielmehr gefestigten Traditionen und einer konventionellen Ikonographie verpflichtet. Daneben zeigen sich in Dekorationen wie im Edificio del Atrio auch klare Anklänge an die Zeit: eine schematisierte Ausführung, wenig Räumlichkeit und seltene Architekturdarstellungen. Speziell bei den Decken zeigen sich verschiedene Kassettensysteme, so beispielsweise der Kreuzblütenrapport, der ein beliebtes und verbreitetes Muster darstellt. Dennoch sind Ausnahmen von der Regel möglich, wie die fiktive Architektur in der Domus del Parque Infantil de Tráfico in Córdoba zeigt. Mit den Abbildungen von Grottesken oder personifizierten Jahreszeiten werden ab und zu auch ungewöhnliche Motive gewählt, die aber die Ausnahme bleiben. Rückgriffe auf frühere Dekorationssysteme und Motive sind durch vereinfachte, umgeformte oder neu interpretierte Wände belegt. Materialluxus wird durch die Motive von Gesteinsabbildungen und reicher Ornamentik sowie durch das Mittel der Farbgebung zum Ausdruck gebracht.

---

<sup>683</sup> Fernández Díaz 2001, 102; Fernández Díaz 2008a, 269. 273.

<sup>684</sup> Mielsch 2001, 101. 105-106.

## 4.6. Wanddekorationen ab der zweiten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr.

Spätestens ab der zweiten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. nehmen die gut datierbaren Fundkomplexe, die im heutigen Spanien bisher gefunden wurden, merklich ab. Hierzu zählt im Moment nur ein privates Haus aus Valencia.

### 4.6.1. Domus de Terpsícore (Valencia)

Die Ausstattung dieses Hauses ist, auch durch die Malerei, von hoher Qualität. Im Peristyl der sogenannten Domus de Terpsícore konnten Malereien geborgen werden, die sich zu einer Mittel- bzw. Oberzone rekonstruieren lassen, und die einzigartige Darstellungen zeigen.

Die Wand ist in vertikale Paneele und Interpaneele mit horizontalem Abschluss nach oben eingeteilt. Von der Sockelzone sind nur wenige Reste erhalten, die auf eine Marmorimitation in gelb und rot hindeuten. Der mittlere Wandbereich zeigt breite rotgrundige Paneele, in denen weibliche Figuren abgebildet sind. Vier von diesen sind fast vollständig erhalten, zudem die Hand einer wohl fünften Figur. Sie tragen eine Tunika und einen Umhang. Unterhalb von ihnen befinden sich Darstellungen von Attributen sowie ein Schriftzug. Die Figuren stellen die römischen Provinzen dar (Taf. 58.4 und 60.1). Die Binnengliederung der Paneele erfolgt nur durch eine einzelne weiße Linie. Die schwarzgrundigen Zwischenpaneele, die mit grünen Bändern eingefasst sind, zeigen Ornamentstreifen mit einer Fülle von einzelnen Motiven: so z. B. Delfine (Taf. 59.2), Panther, Greifen oder aber auch Kratere. Diese Malereien wiederholen sich auf den Interpaneele mit kleinen Abweichungen. Als Bekrönung des Zwischenpaneels wird eine Sphinx dargestellt. Im unteren Wandbereich ist eine weitere Sphinx angegeben, dort mit komplett erhaltenem Körper. Beide Figuren haben das Gesicht leicht zur Seite gedreht.

Die Oberzone zeigt, ebenfalls auf schwarzem Grund, pflanzliche Elemente; Blätter von Weinstöcken und Rebranken in verschiedenen Farben, die helle und dunkle Trauben meinen. Ebenfalls noch erkennbar sind Reste eines Stuckgesimses im Relief, angebracht am Übergang zur ehemaligen Decke.

Was das Dekorationssystem betrifft, so sind die Zwischenpaneele des Peristyls der Domus de Terpsícore detailliert und verschwenderisch gestaltet und lassen, wie auch die restliche Gestaltung der Wände, keinen Zweifel am hohen sozialen Status des Hauseigentümers. Die Qualität von Malweise und Farben zeigt eine idealisierte Umgebung des Besitzers.

Auf die außergewöhnliche Ausstattung weisen auch die Bemalungen zweier weiterer Räume, des tablinum und triclinium hin,<sup>685</sup> die mit Phantasiearchitektur gestaltet sind. Motivisch sind hier starke Bezüge zum 4. Stil gegeben mit Anlehnung an die Monumentalarchitektur des 2. Stils.

Die flächige Darstellungsweise, die sich in Italien an vielen Beispielen antoninischer Zeit zeigt, findet sich auch in Valencia im Gliederungsschema der Wand, ist in Hispanien aber insgesamt stärker ausgeprägt. Die gleichmäßige Gliederung der Wandfläche und die fehlende räumliche Differenzierung dieser Stilstufe sind aber gegeben. In der Oberzone wird durch die Farbwechsel

---

<sup>685</sup> Fernández Díaz 2004b, 527-534.

versucht die Naturhaftigkeit der Früchte herauszustellen; durch den einheitlich dunklen Hintergrund präsentiert sich der Bereich aber dennoch als geschlossene Wandfläche. Rückgriffe auf Motive und Formen früherer Zeit zeigen sich in der Wahl von Vignetten für die Mittelzone; Filigranborten hingegen fehlen, trotz der luxuriösen Gesamtausmalung, völlig.

### Personifikationen

In Hispanien sind Personifikationen lediglich durch die Deckenmalereien der Villa von Els Munts erhalten. Vignetten der Mittelzone wurden allerdings bisher nur in Saragossa und Bilbilis (Domus 3) gefunden. In Saragossa werden kleine Armorfigürchen auf gelbem Grund abgebildet, in Bilbilis sind es Darstellungen der Muse Euterpe. Zeitlich entstanden beide um bzw. kurz vor der Mitte des 1. Jhs. n. Chr.<sup>686</sup>

In der römischen Kunst allgemein sind Darstellungen von personifizierten Provinzen aus der Bauplastik des 2. Jhs. n. Chr. mit dem Hadrianeum in Rom als prominentestem Beispiel bekannt; weitere Abbildungen haben sich durch Münzserien des Hadrian und Antoninus Pius erhalten.<sup>687</sup>

Die Wände des Hauses in Valencia sind entsprechend den überreich verzierten Lisenen einfarbig und als breite Paneele gestaltet. Eine besondere Aufwertung erhalten sie durch die Zierbildchen; die Darstellung von personifizierten Provinzen ist in der hispanischen Malerei bisher einzigartig.

Die Darstellung der Allegorien könnte mit politischen oder kommerziellen Aktivitäten des Besitzers zusammenhängen, der evtl. wirtschaftliche Beziehungen in andere Provinzen unterhielt; in jedem Falle werden hier aber Konzepte von Repräsentation und Weltgewandtheit übertragen. Das Imperium wird visuell dargestellt; die Malerei zeigt sich symbolbeladen und intellektuell.<sup>688</sup>

### Delfine

Die Interpaneele zeigen neben anderen Motiven auch solche von springenden Delfinen. Als Dekoration dieses Wandbereichs sind sie zumindest aus einem weiteren Beispiel in Hispanien bekannt. In Cartagena am Cerro del Molinete wurden Einzelfragmente gefunden, die sich allerdings keinem konkreten Gebäude oder Raum zuordnen lassen. Sie zeigen die Tiere vor dunklem Hintergrund (Taf. 59.3), dargestellt über einer Art Schale, ihre hinteren Flossen tragen eine Art Medaillon. Die Datierung wird für das Ende des 1. bis zum Beginn des 2. Jhs. n. Chr. vorgeschlagen.<sup>689</sup>

Die Gestaltung der Zwischenpaneele erinnert an Darstellungen aus Gallien. Die Kombination von Delfinen und Gefäßen sowie der obere Abschluss der Lisene durch eine figürliche Darstellung sind dort durch einige Fundstellen belegt. In der rue Paul-Deviolaine in Soissons

---

<sup>686</sup>Beltrán Lloris – Paz Peralta 2003, 126; zu Bilbilis, vgl. auch den entsprechenden Katalogeintrag.

<sup>687</sup>Zu den Münzen, vgl. Toynbee 1934, 24-159; zum Hadrianeum, vgl. Liverani 1995, 229-233; Lipps 2010-2011, 131-135, auch mit weiterführender Literatur zum Wandel in der Art der Darstellung der Provinzen; allgemein zu Personifikationen der Provinzen in der römischen Kunst, Ostrowski 1990.

<sup>688</sup>Krougly u. a. 1997, 227.

<sup>689</sup>Fernández Díaz 2008a, 245.

konnten Fragmente der Interpaneeldekoration zweier Räume (sogenannte Salle XI und XIV) zu zwei Kandelabern rekonstruiert werden, die eine sich wiederholender Folge springender Delfine zeigen und in die zweite Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. datieren.<sup>690</sup> Die Malerei zeigt sie hier in lockerer Abfolge; zwischen den Figuren selbst und im Interpaneel ist noch Platz, und die Wiedergabe wirkt fast ornamental.

In den gleichen Zeitraum gehören Fragmente, die aus Paris (Jardin du Luxembourg) stammen und die Tiere in einer sehr stilisierten Form zeigen, die sie wie ein verschlungenes Band wirken lassen.<sup>691</sup> In der Villa von Vichten im heutigen Luxemburg (couloir 4, mur est) sind zwischen den Mittelzonenpaneelen ebenfalls springende Delfine angegeben, hier auch in Kombination mit Kratern und einer Figur als Bekrönung. Eine Datierung wird für den Zeitraum um 120–130 n. Chr. vorgeschlagen.<sup>692</sup>

Motivisch zeigen die Wände des Hauses eine große Fülle an Darstellungen. Dazu gehören sowohl gebräuchliche als auch außergewöhnliche Malereien. Die Abbildung der Delfine gehört zu den konventionellen Themen. Sie werden in der Malerei allgemein immer in Paaren dargestellt und können sowohl nach unten, als auch nach oben gerichtet sein. Ebenfalls möglich ist die Darstellung nur weniger Paare oder eine fortlaufende Aneinanderreihung mit eher ornamentalem Charakter.

### Kandelaberbekrönungen

Für Hispanien ist ein Beispiel, das wahrscheinlich eine Sphinx als Kandelaberabschluss zeigt, überliefert. Die Fragmente, die zu einem Interpaneel gehören, stammen aus Mérida (c/Cabo Verde s/n) und zeigen die Figur an der Spitze eines Stangenkandelabers, der ansonsten scheinbar nur mit wenigen Ornamenten verziert ist. Die Datierung erfolgt stilistisch, in die zweite Hälfte des 1. Jhs. n. Chr.<sup>693</sup> Was die Kandelaberbekrönungen allgemein betrifft, so sind aus Hispanien verschiedene Abschlüsse bekannt. Eine mögliche Bekrönung hat sich in der Domus de la Fortuna in Cartagena erhalten, wo eine menschliche Figur, evtl. auch ein Satyr, am oberen Ende eines Kandelabers abgebildet ist (Taf. 48.2). Da in diesem Wandbereich die Fragmente zur Oberzone fehlen, lässt es sich allerdings nicht mehr zweifelsfrei bestimmen, da das Fragment u. U. ursprünglich in die Mitte des Interpaneels gehörte.<sup>694</sup>

In den Thermen von Bilbilis (Estancia M, Conjunto A) wurden in zwei Lisenenstreifen kurze Stangenkandelaber in ockerfarbenen Tönen angegeben, die als Abschluss je einen Schwan mit erhobenen Schwingen zeigen. Datiert wird die Wand zwischen 50–60 n. Chr.<sup>695</sup> Zeitlich der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. zuzuordnen, sind Funde aus der Provinz Almería, wo in Cuevas de Almanzora (Tablinum der Domus) der Oberkörper des Dionysos aus einem Kelch herausragend als Bekrönung dargestellt wird (Taf. 8.4).<sup>696</sup>

---

<sup>690</sup> Barbet 2008, 161-162. Abb. 237-238.

<sup>691</sup> Barbet 2008, 137-138. Abb. 193.

<sup>692</sup> Krier u. a. 2002, 44. Barbet 2008, 255. 257. Abb. 402-403.

<sup>693</sup> Pérez Maestro 2004, 155. 167.

<sup>694</sup> Fernández Díaz 2002b, 126.

<sup>695</sup> Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 103. 109. 111.

<sup>696</sup> Morales Sánchez 2007, 67.

Die Darstellungen von Sphingen sind nicht auf Interpaneele beschränkt, sondern können als einzelne figürliche Abbildungen, wie in der Villa San Marco in Stabia (ambiente 57), oder in Frieszonen, wie beispielsweise in Rom in der Domus Aurea (corridoio 70), vorkommen, die beide ca. Mitte des 1. Jhs. n. Chr. zu datieren sind.<sup>697</sup>

Sphingen als Kandelaberbekrönung, wie in Valencia, sind auch aus anderen Provinzen bekannt. Für Vienne (Quai Riondet, résidence des Nymphéas) sind Figuren überliefert, die in die tiberische Zeit oder aber etwas später in die zweite Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. datiert werden.<sup>698</sup>

Aus der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. stammt wahrscheinlich eine auf einem Kantharos stehende, männliche Figur, die Dionysos oder einen Satyrn darstellt und in Bourges (rue des Trois-Maillets) gefunden wurde.<sup>699</sup> Aus dem gleichen Zeitraum haben sich auch Bekrönungen aus Aix-en-Provence (boulevard de la République) und Limoges (maison rue Vigne-de-Fer, Peristyl) erhalten, die je einen Adler mit ausgebreiteten Schwingen zeigen.<sup>700</sup> Im Kölner Domviertel (Insula H/1, Raum 1434) konnte eine Malerei geborgen werden, die die Kandelaber mit Figuren einer Frau und einem als Dionysos zu deutenden jungen Mann bekrönt. Datiert werden sie neronisch-flavisch.<sup>701</sup> Aus flavischer bis ca. zum Beginn des 2. Jhs. n. Chr. reichender Zeit stammen die Dekorationen aus einem ehemaligen römischen Militärlager (Bonn, Loekaserne), die einen Schirmkandelaber mit einer Sphinx bekrönen.<sup>702</sup> Das gleiche Motiv findet sich auch in Trier (Gilbertstraße), ebenfalls ab flavischer Zeit zu datieren.<sup>703</sup> Aus Eu-Bois-l'Abbé (Le petit temple, ensemble 6) sind Malereien von kandelaberbekrönenden männlichen Figuren, die hadrianisch datiert werden, belegt.<sup>704</sup> In den gleichen Zeitraum gehören auch die schon genannten Fragmente aus Vichten.

Kandelaberbekrönungen finden sich in den westlichen Provinzen ab der ersten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr., aber vor allem ab dem 4. Stil und können in drei Kategorien unterschieden werden. Mythische oder menschliche Figuren werden stehend, statisch oder bewegt, als Büste oder mit Maske gezeigt. Desweiteren sind Abbildungen von fantastischen Wesen oder Tieren möglich.<sup>705</sup> In den Provinzen geht die Interpaneelgestaltung oft zu Lasten der Gesamtgestaltung der Wand; der bekrönte Kandelaber hat einen höheren Stellenwert und figürliche Abbildungen werden häufiger und vorzugsweise in diese Trennstreifen gesetzt.

---

<sup>697</sup> Barbet – Allag 2000, Abb. 3. 44.

<sup>698</sup> Barbet – Allag 2000, Abb. 60; Thomas 1995, 178-179. Abb. 112; Barbet 2008, 122-123. Abb. 164-165, hier mit dem späteren Datierungsvorschlag; vgl. ebenda, Anm. 49, bei der Bekrönung soll es sich nicht um eine Sphinx handeln, obwohl die genannten Merkmale eine solche Deutung eigentlich nicht ausschließen.

<sup>699</sup> Allag – Le Bot 1979, 28-36; Thomas 1995, 256-257. Abb. 186, nicht stratigraphisch datiert; Barbet 2008, 139-140. Abb. 195-196.

<sup>700</sup> Zu Aix-en-Provence, vgl. Barbet 2008, 108. Abb. 138-139; zu Limoges vgl. Barbet 1975, 95-100. Abb. 1-3; Thomas 1995, 283-285. Abb. 214-215; Barbet 2008, 143-145. Abb. 204. 208.

<sup>701</sup> Linfert 1972-1973, 65-76. Taf. 17, 1. 19, 1. 20, 1; Thomas 1993b, 177-182. 194. Abb. 63-64. 66.

<sup>702</sup> Bechert 1982, 210-211. Abb. 275; Thomas 1995, 242-244. Abb. 171.

<sup>703</sup> Steiner 1927, 60. Abb. 13-14. Taf. 2; Thomas 1995, 265. Abb. 198-199.

<sup>704</sup> Barbet 2008, 243-245. Abb. 379. 381-382.

<sup>705</sup> Fernández Díaz 2001, 117; Alicia 2008a, 299-300.

### Datierung

Die malerische Gestaltung des Raumes wird mit dem Bau des Hauses am Ende der antoninischen Zeit und zu Beginn der zweiten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. zusammenhängen.<sup>706</sup>

Baubefund und Keramikfunde der stratigraphischen Grabung sichern diese Datierung.

Die stilistischen Hinweise gehen ebenfalls in diese Richtung. Die Tendenzen der Zeit zeigen sich in den detaillierten Darstellungen, beispielsweise der Frauenfiguren. Ähnlich wie in der Deckengestaltung der Villa von Els Munts setzt sich auch in Valencia die Formensprache vorheriger Zeit in seinen barocken Ausprägungen und im *horror vacui* der Zwischenpaneele fort. Die Einzelelemente gehen in der Fülle der Vielfalt fast unter.

### 4.6. Fazit

Die römische Wandmalerei Hispaniens bildet in diesem Zeitraum allgemein Wände im bekannten Felderschema mit regulärer Dreiteilung ab. Teilweise werden Interpaneele besonders betont; die Wände präsentieren sich in geschlossener Form.

Motivisch sind figürliche, szenische und gegenständliche Abbildungen möglich, der Darstellungsreichtum ist allerdings nicht zwingend. In Bezug auf die Ornamente ist ein sparsamer Umgang zu beobachten; hier zeigen sich eher Rückgriffe und Umformungen, denn Neuerungen. Zu nennen sind diesbezüglich vor allem *puntos en los ángulos* in Kombination mit Dreiblättern oder herzförmige und blütenartige Motive. Diese finden sich zwar nicht in den Malereien von Valencia, sind aber aus anderen Beispielen Hispaniens bekannt.<sup>707</sup>

### 4.7. Wanddekorationen des 3. und beginnenden 4. Jhs. n. Chr.

Von den für Hispanien bekannten späten Beispielen der römischen Wandmalerei sind zwei Komplexe hervorzuheben, die gut datierbar sind. Es handelt sich um die Villa de El Ruedo (Córdoba) und die sogenannte Casa Basílica (auch Casa Teatro, Mérida). Was die Überlieferung betrifft, tut sich zwischen der Villa und dem letzten besprochenen Beispiel der Domus de Terpsícore eine zeitliche Lücke von ca. 150 Jahren auf, die bisher noch nicht zu schließen ist.

Vom Ende des 2. und Verlauf des 3. Jhs. n. Chr. sind bisher nur recht wenige Funde von Malerei überhaupt überliefert. Die Fundstellen sind über die Iberische Halbinsel verstreut. Einige dieser Fundstellen können aus verschiedenen Gründen nur ungefähr einem bestimmten Jahrhundert zugeordnet werden. In manchen Fällen ist die erhaltene Menge zu gering oder die Fundumstände sind ungeklärt.

---

<sup>706</sup> Krougly u. a. 1997, 225. 228; Fernández Díaz 2004b, 526.

<sup>707</sup> Dies sind beispielsweise die Fundstellen von Campo de Valdés (Thermen, Raum D2) oder Yecla (Villa de los Torrejones, Sector II, Hab. 1, Conjunto A); vgl. auch Tabelle I, Malereifunde in Hispanien.

#### 4.7.1. Villa de El Ruedo (Córdoba)

Die Villa de El Ruedo liegt im Südosten der Provinz Córdoba bei der modernen Kleinstadt Almedinilla. Sie stellt im Vergleich zu den sonst aus Hispanien bekannten Malereien aus urbanem Kontext einen ländlichen Fundkomplex dar und ist mit 18000 Fragmenten einer der am vollständigsten erhaltenen der Iberischen Halbinsel. Es kamen Malereireste in situ aus insgesamt zwölf Bereichen des Hauses zu Tage, von denen in einigen verschiedene Malphasen nachweisbar sind.<sup>708</sup> Der interessanteste und bei weitem vollständigste Fundkomplex des Hauses wurde in Habitación LXII gefunden. Zwei Wände des Raumes lassen sich rekonstruieren und sind teilweise heute noch in situ zu sehen. Sie entsprechen Gruppe IIA, der zweiten Malschicht der Wand.

Von der dritten Malschicht, einer als Gruppe III bezeichneten, sind in der nordöstlichen Ecke des Raumes ebenfalls noch Teile in situ zu sehen; erhalten sind aber insgesamt nur wenige Fragmente. Die vierte und letzte Schicht, die zu einem nicht näher zu bestimmenden Zeitpunkt in Phase IV der Villa aufgetragen wurde, war lediglich eine einfarbig weiße Tünche.<sup>709</sup>

Die meisten erhaltenen Fragmente stammen von der östlichen Wand des Raumes. Dargestellt wird eine einfache Architekturmalerie (Kat. Nr. 46. Taf. 78) bei der Sockel-, Mittel- und Oberzone durch Bänder und Leisten voneinander getrennt werden. Die Sockelleiste sowie die Sockelzone waren umlaufend in weinrot bzw. in einem Wechsel von gelb und grau angegeben; die Farbvariationen des Sockels werden auf Hitzeeinwirkungen durch einen Brand<sup>710</sup> zurückgeführt. In der Mittelzone sitzen die Basen von insgesamt zehn Pilastern, von denen auch Schäfte und dorisch-toskanische Kapitelle erhalten sind (Taf. 60.1 und 60.2), direkt auf einem Band, welches die Übergangszone von Sockel- zu Mittelzone markiert. Die weißen Pilaster sind 11–15 cm breit und besitzen in der Mitte eine ca. 2 cm breite, braune Kannelure. Sie trennen 14 Paneele mit grünem Marmor, dessen Adern in unterschiedlicher Tönung von grün bis weiß angegeben und schwarz gerahmt sind. Aus der Oberzone sind Reste eines Gesimses, das über verschiedene Linien angegeben wird, erhalten. Darüber befindet sich ein Fries mit Marmorinkrustationen, der eine Raute mit eingeschriebenem Kreis zeigt, sowie einzelne Platten, die Marmorsorten imitieren. Neben den Inkrustationen von Raute und Kreis gibt es noch eine Darstellung; nicht jeder Kreis ist in einer Raute eingeschrieben. Einige Fragmente zeigen, dass von dem Kreis in manchen Fällen jeweils an einer Seite ein Dreieck wegführt (Taf. 60.3); ein außergewöhnliches Motiv, das mit keinem weiteren Beispiel in der Wandmalerei belegt ist. Die in der Oberzone gezeigten Marmorsorten sind vielfältig; es lassen sich mindestens sechs verschiedene Sorten feststellen. Dazu gehört ein gelbgrundiges Gestein mit rot bis ockerfarbenen Ovalen und einer bräunlichen Füllung, sowie eine Sorte mit weißem Hintergrund, grünen Ovalen und dunkelgrüner Füllung. Beide werden als *brocatel*<sup>711</sup> bezeichnet, wahrscheinlicher ist aber eine Darstellung von *giallo antico* (Taf. 60.4, links im Bild) bzw. im zweiten Fall könnte Breccia oder Konglomerat in einer freien Interpretation gemeint sein. Desweiteren werden zwei Granite gezeigt; einmal in grün und einmal in rosa mit

---

<sup>708</sup> Cánovas Ubera 2002, 17.

<sup>709</sup> Cánovas Ubera, 55. 71. Abb. 13; zur vierten Malschicht, s. 95.

<sup>710</sup> Cánovas Ubera 1996, 103; Cánovas Ubera 2002, 73.

<sup>711</sup> Cánovas Ubera 2002, 83; vgl. auch Fernández Díaz 2002a, 219-220. 231, mit einer kleinen Orientierungshilfe.

jeweils schwarzen Sprenkeln. Das Kreismotiv bildet wahrscheinlich ebenfalls einen Granit in der Mitte in blau-grün und einen weißen Marmor als Umrandung ab; evtl. sollte hier ein Alabaster angesprochen werden.

### Stilistische Analyse

Die Funde der Villa de El Ruedo sind von guter Qualität. Sie zeigen eine Malerei mit Architekturdarstellung und geschlossener Fläche, deren größter Teil von Marmorimitationen eingenommen wird. Die Architektur ist in Form von Pilastern angegeben, die aufgrund ihrer Größe und Menge eine tragende Funktion suggerieren; auf weitere Bauglieder wurde allerdings verzichtet. Die braune Kannelure und ein seitlicher grauer Streifen geben Schatten und täuschen Volumen vor. Dennoch bleibt die Komposition eher flach; eine wirkliche Tiefenwirkung kommt nicht zustande. Illusionistische Elemente werden durch die Architektur gegeben, bleiben aber auch auf sie beschränkt. Neben der Darstellung von Säulen und Gesimsen zu diesem Zweck gibt es keinerlei Durch- oder Ausblicke, die sich an die Vorgängerwände des 2. und 4. pompejanischen Stils anlehnen. Die Inkrustationen der Oberzone sind variationsreich und individuell umgesetzt.

Diese Verbindung von Wandgliederung und Motivwahl bietet auch einen Hinweis auf eine späte Zeitstellung. Die Gliederung von Wänden durch Pilaster oder Säulen findet sich im späten 3. und beginnenden 4. Jh. n. Chr. in einigen Beispielen auf der Iberischen Halbinsel. Die spezielle Kombination der Architektur, aufgesetzt auf ein Podest und in Verbindung mit Marmorinkrustationen und -imitationen, ist jedoch neben der Villa von El Ruedo nur noch durch eine Fundstelle in Hispanien überliefert. In den übrigen Provinzen findet sich eine solche Kombination bisher vor allem in den östlichen Teilen des Imperiums. Deren Ausführung wirkt nüchterner und schlichter als die der Malereien aus Habitación LXII. Einen weiteren Hinweis auf eine späte Datierung bietet die Farbgebung, die allgemein in der Malerei im späten 3. und beginnenden 4. Jh. n. Chr. stumpfer ist als noch im 2. und beginnenden 3. Jh. n. Chr.<sup>712</sup>

Die Dekoration von Wänden mit verschiedenen Marmorsorten in Mittel- und Oberzone findet sich, wie an anderer Stelle schon angesprochen, ungefähr ab dem 2. Jh. n. Chr. wieder in verstärkter Form. Obwohl Abbildungen von Marmor ein vergleichsweise zeitloses Motiv sind, ist auch in der Villa von El Ruedo anscheinend ein Trend zu stärker stilisierten und abstrakten Darstellungen zu beobachten, der allgemein ungefähr ab dem 3. Jh. n. Chr. einsetzt. So erinnern die Gesteinsmalereien der Oberzone an Beispiele, die als *fried-eggs*<sup>713</sup> beschrieben werden. Die verschiedenen Marmorsorten von El Ruedo, die sicherlich auch als Hinweis auf Reichtum und sozialen Status zu lesen sind, sind in teilweise schlichter, teilweise genauer Ausführung wiedergegeben, wie die Fragmente des *giallo antico* zeigen. Was die Vereinfachung der Malweise betrifft und die Entwicklung der Marmordarstellungen von naturnahen zu stilisierten Darstellungen, so zeigen sie sich in den cordobeser Malereien an den *fried-eggs* sowie an einigen Platten der Oberzone. Dennoch heben sie sich in der Ausführung deutlich von den in einem ähnlichen Zeitraum entstandenen Dekorationen aus Sagunt ab. Insgesamt sind

---

<sup>712</sup> Mielsch 2001, 125.

<sup>713</sup> Vgl. Ling – Davey 1982, 31: „[...] that is a pattern in which a blob of one colour (the ‘yolk’) is framed by a wavy line in another.”

Marmordarstellungen in Hispanien in dieser Zeitstufe beliebt; sie stellen den weitaus größten motivischen Fundkomplex.

### Vergleiche aus Hispanien

Im Zuge des Trends zu stärker stilisierten und abstrakten Darstellungen finden sich in einigen anderen Räumen der cordobeser Villa Dekorationen mit dem Motiv der *fried-eggs*. In Habitación XXXVII werden sie weißgrundig mit roten Ovalen und dreifarbigem Kern wiedergegeben, in Habitación V und LVIII, die aus der gleichen Phase wie Habitación LXII stammen, kommt das Motiv in schmalen Paneelen der Sockelzone zum Einsatz (Taf. 61.1). Ein ähnliches Muster ist aus Mérida, Casa del MAR N° 2 (Habitación N° 8), bekannt (Taf. 61.2), das jedoch in einer völlig anderen Komposition gezeigt wird, bei der die klassische Dreiteilung durch verschiedene Formen der Mittelzone aufgehoben ist. Die Malereien datieren später als die cordobeser Beispiele, zwischen 375–400 n. Chr., können aber nur stilistisch eingeordnet werden.<sup>714</sup> An das Ende des 3. Jhs. n. Chr. datieren Wandmalereien aus dem Frigidarium der Thermen einer Villa, genannt Las Murias de Beloño (Gijón, Asturien).<sup>715</sup> Ähnlich wie in El Ruedo wurden gemalte Pilaster mit Kapitell sowie Marmorimitationen gefunden.

Was die Marmorimitationen betrifft, so finden sich in Mérida in der Casa del Anfiteatro fast ausschließlich Bemalungen mit Marmorimitationen, u. a. mit Architekturdarstellungen in der sogenannten Habitación Mosaico del Otoño. Hier sind allerdings in der Sockelzone nur Säulenbasen angedeutet, die in der Hauptzone nicht weitergeführt werden. Schwierig ist der Fundkomplex vor allem wegen der umstrittenen Datierung. Keramikfunde weisen auf eine Entstehung im 1. oder 2. Jh. n. Chr. hin und Ende des 2. bis Anfang des 3. Jhs. n. Chr. wurden in dem Raum, am Mosaikboden, Renovierungsarbeiten durchgeführt. Die stilistischen Hinweise sprechen jedoch nicht gegen einen späteren Entstehungszeitraum.<sup>716</sup> In der Nähe von Mérida wurden Mitte der 70er Jahre Malereien am Cerro de El Hinojal gefunden, die zur sogenannten Villa de la Dehesa de las Tiendas und dort einem Korridor gehörten. Die Dekorationen zeigen Reste von Architektur und eines Paneelschemas; die langrechteckigen Paneele der Sockelzone werden von abwechselnd einer glatten und einer gedrehten Säule, die auch in die Mittelzone hineinreichen, getrennt. Die Datierung wird um den Beginn des 4. Jhs. n. Chr. angesetzt.<sup>717</sup> Die bei den Überlegungen zum Edificio del Atrio in Cartagena schon genannten Malereien von Grau Vell, Sagunt, der Tabernae (Conjunto A) zeigen in der Mittelzone ein Paneelschema mit Säulen zur Trennung und eine Marmorinkrustation (Taf. 61.3). Sie stehen den Malereien von El Ruedo in der Komposition nahe; durch verschieden breite Kanneluren soll eine Tiefenwirkung erzeugt werden, ebenso durch die Malweise der Kapitelle. Sie datieren ebenfalls Ende des 3. bis Anfang 4. Jhs. n. Chr.<sup>718</sup>

---

<sup>714</sup> Hernández Ramírez 1999, 926-932. 934.

<sup>715</sup> Jordá Cerdá 1957, 40-41. Taf. 9; Escortell Ponsoda 1975, 71-73. Taf. 64; Cánovas Ubera 2002, 109.

<sup>716</sup> García Sandoval 1966, 43, spricht sich für eine frühe Datierung aus; gegenteilig dazu Álvarez Sáenz de Buruaga 1974, 184; Abad Casal 1982a, 69.

<sup>717</sup> Alvarez Martínez 1976, 440. Taf. 4, 1; Abad Casal 1982a, 86-87. Abb. 119.

<sup>718</sup> Guiral Pelegrín 1992, 148.

### Vergleiche anderer Provinzen

In den anderen Provinzen sind Beispiele für eine ähnliche Wandgestaltung eher rar. Aus dem heutigen Großbritannien ist eine Malerei aus Catterick (North Yorkshire) bekannt. Sie datiert in einen ähnlichen Zeitraum wie die Bemalung der Villa de El Ruedo, nämlich an das Ende des 3. bis zum Beginn des 4. Jhs. n. Chr. und zeigt die *fried-eggs* in der Mittelzone.<sup>719</sup> Es wird allerdings keine Architektur angedeutet, sondern die Paneele sind durch einfache Streifen voneinander getrennt. Recht genau datierbare Malereien aus der Villa von Lullingstone (Kent) zeigen christliche Motive, die in einer Hauskapelle angebracht waren. Zwischen den Säulen einer Kolonnade werden stehende Figuren mit erhobenen Händen in der Mittelzone dargestellt. Die hohe Sockelzone zeigt eine Marmorimitation mit blütenartigem Muster, das sich an die Darstellungen der *fried-eggs* anlehnt. Datiert werden die Malereien zwischen die zweite Hälfte des 4. Jhs. n. Chr., als der Raum umgebaut wurde, und einen Brand Anfang des 5. Jhs. n. Chr. dem die Dekorationen zum Opfer fielen.<sup>720</sup> Obwohl hier noch Architektur wiedergegeben wird, dominiert allerdings die christliche Symbolik.

Im östlichen Teil des Imperiums finden sich einige Malereien mit einem der Villa de El Ruedo verwandten Dekorationssystem; so beispielsweise in Griechenland. In der Basilika von Dion, im Narthex, sind im unteren Wandbereich Malereien gefunden worden, die eine Abfolge von Säulen und Paneelen mit Inkrustationen zeigen. Sie datieren in die erste Hälfte des 4. Jhs. n. Chr.<sup>721</sup> Aus Thessaloniki, Hagia Sophia, sind Malereifragmente bekannt, die eine weiße Säule mit Basis über einer Sockelzone mit Marmorimitationen zeigen. Die Darstellungen sind perspektivisch ausgeführt. Die Basilika von Skhira (Tunesien) zeigt paneeltrennende Pilaster, die direkt auf dem realen Boden beginnen. Beide Beispiele datieren um die Mitte des 4. Jhs. n. Chr.<sup>722</sup> Sowohl die Darstellungen aus Griechenland als auch die Malereien aus Nordafrika können bisher nicht näher eingegrenzt werden und werden alle stilistisch datiert. Was die Kombination der Architektur, aufgesetzt auf ein Podest und in Verbindung mit Marmorinkrustationen und –imitationen betrifft, so findet sich ein Beispiel in Ephesus (HI/b). Es zeigt eine Wanddekoration mit einer Serie von korinthischen Säulen/Pilastern, die von der Sockel- bis zur Oberzone reichen und die Paneele mit einer Marmorimitation voneinander trennen. Die Wiedergabe ist schematisiert, flächig und durch schwarze Linien hart konturiert. Datiert wird die Darstellung um 300 n. Chr.<sup>723</sup>

### Datierung

Die Gestaltung von Habitación LXII, wie sie sich heute rekonstruieren lässt, wird Phase III des Hauses zugeschrieben. Diese ist zeitlich ungefähr am Ende des 3. bis Anfang des 4. Jhs. n. Chr. einzuordnen. Es gab Umgestaltungsmaßnahmen in allen Räumen, die den Hof umgaben; Reste davon sind heute nur noch im westlichen Villenbereich zu finden. Die baulichen Veränderungen dieser Phase führten zur räumlich größten Ausdehnung in der Geschichte der

---

<sup>719</sup> Davey 1972, 261. Taf. 19, b. Ling – Davey 1982, 94-95. Abb. 13. Taf. 33.

<sup>720</sup> Meates 1955, 128-134. Abb. 10-11. Taf. 42-46; Liversidge – Weatherhead 1987, 11.14-16. Abb. 5-6. Farbtaf. 12. Taf. 1-4.

<sup>721</sup> Pelekanidis 1969, 222-224. Taf. 118, 12. 119, 13.

<sup>722</sup> Zu Skhira, vgl. Fendri 1961, 23-24. Taf. B. 7, 3; Pelekanidis 1969, 221. 224-225. Taf. 117, 10. 121, 18.

<sup>723</sup> Ling 1991, 192. Abb. 211.

Villa und hängen mit einem Wechsel des Besitzers zusammen.<sup>724</sup> Die Neubemalung von Habitación LXII kann mit dem Einbau der Hypocausten im gleichen Raum in Verbindung gebracht werden, die so einen Anhaltspunkt zur Datierung geben. In der Masse des Rauhanwurfs (*trullissatio*) einiger Wände wurden neben den gängigen Beimischungen, wie Keramik und organischem Material, auch Putzfragmente gefunden, ein zusätzlicher terminus post quem.<sup>725</sup>

In stilistischer Hinsicht bieten die Kombination von Wandgliederung und Motivwahl zusammen mit der Farbgebung die wichtigsten Hinweise auf eine Spätdatierung.

#### 4.7.2. Casa Basílica (Mérida)

In Mérida, in einem als Casa Basílica oder auch Casa Teatro benannten Gebäude, wurden Anfang des 20. Jhs. Malereien gefunden, die neben wenigen anderen Beispielen zu den jüngsten der Iberischen Halbinsel zählen. Das Haus wurde ursprünglich als früher christlicher Versammlungsort gedeutet, wird heute aber als Wohnhaus angesehen.<sup>726</sup>

In einem langrechteckigen, an einer Seite halbrunden Raum mit drei Fenstern, wurden Reste der Dekoration von Sockel- und Mittelzone gefunden. Der untere Wandbereich zeigt eine durchlaufende Folge von langrechteckigen und kurzen, annähernd quadratischen Feldern. In die kleinen sind große Kreise eingesetzt und alle sind mit Marmorimitation und –inkrustation gestaltet. Der Übergang zur Hauptzone erfolgt über ein breites Band. Die Mittelzone selbst ist in breite, rote Paneele und hellblaue Interpaneele gegliedert und zeigt mittig blaugrundige „Bilder“ mit sehr schmaler, gelber Rahmung. Die Interpaneele und die „Bilder“ zeigen keinerlei weiteren Schmuck. Die roten Paneele sind zusätzlich mit einer Bordüre, die einen umlaufenden, stilisierten Blattvolutenfries zeigt, geschmückt; sie ist ihrerseits von zwei weißen Linien gerahmt, die einmal von Punkten begleitet ist und einmal eine Punktierung in den Ecken zeigt (Taf. 62.1). Der vordere Teil des Raumes wird nach ca. 2/3 über die Angabe von gedrehten Säulen in der Mittelzone vom hinteren Raumbereich getrennt. Die Säulen finden sich auf beiden Seiten der Wand und sind auf Podesten stehend wiedergegeben (Taf. 62.2). Der hintere Raumbereich wird von der eigentlichen Apside eingenommen. Die Fensterlaibungen waren mit hellblauen, gerahmten Bildfeldern versehen, die auch geschmückt waren. Heute sind nur noch die Darstellungen zweier Metallgefäße erkennbar, aus denen Ranken herauswachsen. Evtl. war der Schaft eines Gefäßes, eines Kraters, als Figur wiedergegeben, was heute aber nicht mehr sicher zu erkennen ist. Ebenso gibt es unterhalb der Fensteröffnungen figürliche Darstellungen, die vielleicht ein Pferd zeigen; ebenso wäre auch die Darstellung eines fantastischen Wesens denkbar. Neben und zwischen jeder Fensteröffnung sind in Höhe der Mittelzone insgesamt vier, je auf einem Podest stehende, Personen abgebildet. Von den Figuren sind bei zweien noch Reste bis maximal zur Brust erkennbar. Abgebildet sind zwei Frauen und zwei Männer, die anhand der Hautfarbe und ihres Schmucks unterschieden werden (Taf. 63.3 und 64.1); so lassen sich

---

<sup>724</sup> Vaquerizo Gil – Noguera Celdrán 1997, 56. 89; Cánovas Ubera 2002, 42-43.

<sup>725</sup> Cánovas Ubera 2000, 282. Zu den Putzfragmenten im Mörtel, ebenda, 279, leider wird nicht angegeben, in welchen Räumen diese nachgewiesen wurden; Cánovas Ubera 2002, 59.

<sup>726</sup> Abad Casal 1976, 179.

bei einer der Frauen noch Fußkettchen sowie ein Armband aus Gold erkennen. Sie tragen alle lange Tuniken, die mit scheibenförmigen Ornamenten geschmückt sind, und Sandalen. Die beiden Figuren, von denen noch große Teile erhalten sind, zeigen, dass sie die Arme erhoben hatten. Bei einer weiblichen Figur sind Reste eines Gegenstands erkennbar, evtl. ein kleines Holzboot<sup>727</sup>, welches sie in der linken Hand hielt.

### Stilistische Analyse

Die Figuren sind frontal und statisch abgebildet, ihre Füße in leichter Sicht von oben. Die Darstellung ist sorgfältig und durch die Farbgebung wird eine exakte und treffende Wiedergabe erreicht, wenn auch perspektivisch leicht falsch. An der Kleidung zeigt sich ebenfalls, dass Wert auf Details gelegt wurde; so ist das Gewand einer der weiblichen Figuren mit weißen Punkten, in der Art von Stickerei, verziert.

Die Angabe der Figuren, ihre Platzierung und Größe, heben sie hervor und lassen ihnen einen besonderen Platz in der Dekoration zukommen. Megalographien finden sich in der Wandmalerei verstärkt ab ca. dem Ende des 2. Jhs. n. Chr. in einer „Monumentalisierung des Alltäglichen“.<sup>728</sup> Im hispanischen Raum sind sie aber weder zu dieser Zeit, noch im 3. oder 4. Jh. n. Chr. oft zu finden.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass sich die Hausbesitzer selbst in solchen Szenen darstellen lassen; bisweilen zusammen mit ihren Familien. In Bezug auf die Malereien in Mérida könnte man die Figuren als Besitzer des Hauses mit Familie deuten; nicht auszuschließen sind aber auch Dienerfiguren.<sup>729</sup>

Die Komposition zeigt die gedrehten Säulen auf Podesten, die perspektivisch wiedergegeben sind und vor der Sockelzone stehen sollen. Es ist ein Rückgriff auf die großformatigen Architekturdarstellungen des 2. pompejanischen Stils gegeben, der durch die Trennung des Raumes in zwei Bereiche noch unterstützt wird. Solche großformatigen Architekturelemente finden sich im 4. Jh. n. Chr. auch in Verbindung mit figürlichen Darstellungen. Die formale Eigenständigkeit, die sich an Beispielen anderer Provinzen des 4. Jhs. n. Chr. schon andeutet, findet sich in Mérida noch nicht, die Gliederung der Wand zeigt sich durchaus noch von römisch-pompejanischen Vorbildern beeinflusst. Die Ikonographie hingegen ist durchaus mit Vorbildern aus den östlichen Provinzen verbunden. Diese Einflussnahme lässt sich ab der Mitte des 3. Jhs. n. Chr. bis in westgotische Zeit in der Malerei der Iberischen Halbinsel feststellen.<sup>730</sup> Stilistisch ist die Kleidung der Figuren der wesentliche Hinweis für die zeitliche Einordnung. Die scheibenförmigen Abbildungen in der Mitte der Gewänder und die Andeutungen von Stickereien an den Seiten verweisen auf eine bessere Garderobe. Dennoch ist diese Art von Kleidung in Abbildungen des gesamten 4. Jhs. n. Chr. vertreten. Daneben zeigt das Kompositionsschema mit seiner großformatigen Architektur, den breiten Hauptpaneelen der Mittelzone und den stilisierten Bordüren neben klassizistischen Tendenzen ebenso neue

---

<sup>727</sup> Mostalac Carrillo 1997, 589.

<sup>728</sup> Thomas 1997, 145.

<sup>729</sup> Abad Casal 1976, 181; Mostalac Carrillo 1997, 600. Anm. 102.

<sup>730</sup> Mostalac Carrillo 1997, 600; Cánovas Ubera 2002, 124.

Einflüsse und stellt sie in einer neuen Weise zusammen. Dinge, wie die leicht falsche Perspektive der Figuren, sind dabei typisch für das spätere 4. Jh. n. Chr.

### Vergleiche aus Hispanien

Neben den Abbildungen der Casa Basílica gibt es bisher nur in Barcelona noch ein Beispiel für Megalographien. In Barcelona in der Domus de la calle Bisbe Caçador im ehemaligen Korridor zum Peristyl befand sich eine annähernd lebensgroße Reiterdarstellung (Taf. 63.2), datiert in das 4. Jh. n. Chr.<sup>731</sup> Motivisch wird hier ein schon seit dem 3. Jh. n. Chr. beliebtes Thema, das der Jagd, aufgegriffen.

### Vergleiche anderer Provinzen

Stilistisch stehen die Megalographien den Malereien in einem im heutigen Libyen gefundenen Grab in Gargaresh, der Aelia Arisuth, nahe. Die Figur eines Fackelträgers ist mit ähnlicher Fußstellung abgebildet und zeigt an der Kleidung ebenfalls ein an Stickerei erinnerndes Muster. Datiert werden diese Bilder in die zweite Hälfte des 4. Jhs. n. Chr.<sup>732</sup>

In den gleichen Zeitraum gehören auch die Abbildungen aus der schon erwähnten Villa von Lullingstone (Kent), die stehende Figuren mit erhobenen Händen in der Hauptzone zeigen und bei denen vor allem die frontale Darstellung sowie die Stellung der Füße an die Malereien aus der Casa Basílica erinnern.<sup>733</sup>

In der Tumba de Silistra (Bulgarien) finden sich, ähnlich wie in Mérida, ebenfalls großformatige Figuren, die in einzelne Paneele eingesetzt sind. Auch hier sind die repräsentierten Personen deutlich hervorgehoben, jedoch in weniger differenzierter Wiedergabe. Datiert werden die Abbildungen an das Ende des 4. Jh. n. Chr.<sup>734</sup> In Bezug auf die Kleidung ist ein Beispiel aus Rumänien aus einem Hypogäum in Constanța, datiert in die zweite Hälfte des 4. Jhs. n. Chr., bekannt.<sup>735</sup> Es sind Figuren mit ähnlicher Kleidung wie in Mérida dargestellt, sie werden aber als Dienerfiguren charakterisiert.

### Datierung

Die Datierung der Casa Basílica orientiert sich an Renovierungsmaßnahmen des benachbarten Theaters. Demnach wurde das Haus in trajanisch-hadrianischer Zeit gebaut und in konstantinischer Zeit renoviert.<sup>736</sup> Ende des 2. Jhs. n. Chr. gab es eine Umbaumaßnahme, deren Datierung sich an den Mosaiken des Hauses ausrichtet.<sup>737</sup>

Für eine letzte Renovierungsmaßnahme schließlich sprechen wiederverwendete Bauteile, die ursprünglich zum Theater gehörten und in den Apsiden des Hauses neu verbaut wurden. Das

---

<sup>731</sup> Carrión Masgrau – Granados Garcia 1997, 179; Gurt Esparraguera – Godoy Fernández 2000, 431.

<sup>732</sup> Bianchi Bandinelli 1976, 96. 263-264. Abb. 87. 242.

<sup>733</sup> Meates 1955, 128-134; Liversidge – Weatherhead 1987, Farbtaf. 10.

<sup>734</sup> Dimitrov 1962, 35-52; Bianchi Bandinelli 1976, 325-328. Abb. 306.

<sup>735</sup> Barbet u. a. 1993, 46. Barbet 1996, 149. Abb. 17. 19-20. Taf. E.

<sup>736</sup> Zum Theater, bzw. den Inschriften, vgl. Mérida 1915, 28 und Hübner 1894, 465-467; Hernández Ramírez 1996b, 45-46.

<sup>737</sup> Mostalac Carrillo 1997, 584.

Theater wurde in den 40er Jahren des 4. Jhs. n. Chr. renoviert,<sup>738</sup> die Malereien der *Casa Basilica* müssen also nach dieser Zeit entstanden sein.

In stilistischer Hinsicht sind das Dekorationssystem und die Kleidung der Figuren die wesentlichen Anhaltspunkte für eine Datierung ab der zweiten Hälfte des 4. Jhs. n. Chr.

#### 4.7. Fazit

Aus Rom sind für die Zeit des späten 3. und beginnenden 4. Jhs. n. Chr. außerhalb der Katakomben kaum Wandmalereien erhalten und ganze Wände sehr selten, sodass hier nur vergleichsweise wenige Beispiele herangezogen werden können. Außerstilistische Datierungsanhalte sind für die Fundstellen, auch außerhalb Hispaniens, selten.

Mit gleich zwei gut datierbaren und zudem umfangreichen Fundkomplexen bietet die Iberische Halbinsel für diesen Zeitraum also vergleichsweise viel Material.

Charakteristika einer bestimmten Stilperiode lassen sich, sowohl Hispanien als auch die übrigen Provinzen betreffend, nur bedingt aufzeigen. Abgrenzungen sind schwierig und lassen sich nur recht allgemein halten. So gibt es im Verlauf des 3. Jhs. n. Chr., wohl aufgrund der Reichskrise, eine Tendenz zu ökonomischeren Wanddekorationen: wenige figürliche und architektonische Abbildungen, dafür abstrakte Malereien ohne Illusionismus.<sup>739</sup> Wenn Architekturdarstellungen gewählt werden, sind sie großformatig und können wie Feldersysteme, die ebenfalls vorkommen, auch in Kombination mit Gesteinsabbildungen gemalt werden. Solche Gesteinsabbildungen werden an allen Wandteilen abgebildet und sind überaus populär. Bei den nun seltener dargestellten ornamentalen Verzierungen macht sich eine Variationsarmut bemerkbar. Figürliche und gegenständliche Darstellungen sind selten, können aber sowohl in monumentaler als auch in miniaturisierter Form gemalt werden.

Im Gliederungsschema der Wand kann neben der regulären Dreiteilung auch eine Mischung von Gliederungsformen auftreten

Am Ende des 3. und Beginn des 4. Jhs. n. Chr. zeigen die vorwiegend aus den östlichen Provinzen erhaltenen Beispiele flächige Architektur, die sich hart abgrenzt. Die in Mérida abgebildete vorgesetzte Säulenarchitektur geht im 4. Jh. n. Chr. eigentlich stark zurück, die gezeigte Wandgliederung durch Pilaster oder Säulen ist aber noch möglich. Typisch ist hier die cordobeser Darstellungsweise, da die Architekturteile in Verbindung mit einer geschlossenen Wandfläche gezeigt werden.

---

<sup>738</sup> Hernández Ramírez 1996b, 46, gibt die Arbeiten am Theater für den Zeitraum von 337–340 n. Chr. an; Mostalac Carrillo 1997, 598, datiert in die Jahre 333–335 n. Chr.

<sup>739</sup> Ling 1991, 186-187.

#### 4.8. Zusammenfassung

Von den für Hispanien bekannten Wandmalereien ließen sich insgesamt ca. 20 Fundstellen bzw. Fundkomplexe zusammenstellen, die eine gute Ausgangslage boten, um über außerstilistische Kriterien Datierungsanhalte zu gewinnen. Fasst man die Beobachtungen zur Entwicklung zusammen, so lässt sich feststellen, dass sich das meiste Material im Zeitraum zwischen der ersten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. und dem Ende des 1. Jhs. n. Chr. erhalten hat.

Zu den Funden, die noch dem 1. pompejanischen Stil zugeordnet werden können, kann hier nur Azaila gezählt werden und auch in der Gesamtheit betrachtet, finden sich für Hispanien nur vereinzelt Beispiele. Azaila sowie die zeitlich darauf folgenden Dekorationen aus Bilbilis (Domus 2) und Celsa (Casa de Hércules und Casa B), die schon dem 2. Stil zugeordnet werden können, lassen sich in Raumauffassung und formalen Kriterien den zeittypischen Schemata anschließen. Sie entsprechen der konventionellen Ikonographie und die grundsätzlichen Entwicklungen der Zeit sind nachvollziehbar. Großformatige Architektur, perspektivische Darstellung und Materialluxus sind bekannt und werden technisch umgesetzt. Daneben stehen die Fragmente aus dem Theater von Bilbilis, die, leicht später datiert, eine sehr einfache Wandgestaltung zeigen, die evtl. auch aus ökonomischen Gründen gewählt wurde. Die Mode der Zeit ist also bekannt, wird jedoch nicht immer umgesetzt. Dafür spricht auch das bisher völlige Fehlen von großformatigen Mittelbildern, die Durchblicke in Landschaften zeigen, sowie überhaupt Malereien von mehrschichtigen Ausblicken. Neben der grundsätzlichen Orientierung an römischem Allgemeingut zeigen sich hier Tendenzen einer eigenen Interpretation.

Im italischen Raum sind am Ende des 2. und Beginn des 3. Stils Kandelaberdarstellungen in Mode. In Hispanien erscheinen in diesem Zeitraum mit wenigen Ausnahmen noch keine. Von den bekannten Darstellungen haben zwei Beispiele, aus Cartagena (Domus c/Soledad) und Barcelona, Eingang in den Katalog gefunden, die auch beide den gleichen Typ, einen zierlichen Stangenkandelaber, zeigen. Eine ähnliche Gestaltungsweise lässt sich auch für die anderen erhaltenen Modelle der Iberischen Halbinsel des gleichen Zeitraums beobachten. Aus Cartagena ist ein in trajanisch-hadrianische Zeit zu datierendes Beispiel mit ähnlichen Formen, aber anderem Abschluss nach unten (einer Vase) bekannt (Taf. 7.1). Bei dieser Abbildung könnte eher von einem Zierständer gesprochen werden. Die abweichende Ausführung zeigt, dass sich dieses Motiv betreffend in Hispanien eine Entwicklung vollzieht, deren genauere Untersuchung sicherlich weitere Datierungskriterien aufdecken könnte. Die angesprochenen Wände aus Cartagena und Barcelona, die beide noch vor 20 v. Chr. entstanden sind, sind, soweit bekannt, auch über ein ähnliches Kompositionsschema verbunden. Beide zeigen ihre Motive vor einfarbig dunklem Hintergrund, die Wand wurde als abstrakte Malfläche wiedergegeben, mit fehlenden architektonischen Verbindungen zwischen den Wandzonen; die Kandelaber sind nicht zonenübergreifend. Das für die Zeit zu erwartende Gliederungssystem wird angewendet, wenn auch das zu erwartende Repertoire an Motiven stärker eingeschränkt ist. Wo filigrane Architektur vermutet werden könnte, werden einfache Leisten, Linien und Bänder bevorzugt; dies belegen auch die stilistisch datierten Funde Hispaniens. Darüber hinaus fehlen die charakteristischen Ornamente des 3. Stils, gerade aus ihrer Frühphase.

In tiberischer Zeit, ungefähr ab 25 n. Chr., wird das Fundmaterial reicher und die Vergleichsbasis größer. Mit den Fragmenten aus der Domus de los Delfines in Celsa lässt sich erstmals eine Deckendekoration aus Hispanien sicher datieren. Es werden die gleichen Grundgliederungssysteme wie in Italien angewandt und eine ähnliche Raumauffassung, nämlich die geschlossene und flächige Darstellung, bevorzugt. Das ornamentale Repertoire schließt sich aus Pompeji bekannten Abbildungen an; dies gilt nicht nur für Celsa, sondern auch für andere Fundstellen Hispaniens. Dennoch ist die Verwendung stets sparsamer als bei italischen Wänden des gleichen Zeitraums. Als auffällige Abweichung zeigt sich speziell in der Domus de los Delfines nur die dunkle Farbgebung. Stuckelemente, die zu allen Zeiten, vor allem aber im italischen Raum, beliebt sind, finden sich in Hispanien selten und lassen sich für Celsa nicht nachweisen.

Als Ausnahme von der Regel zeigen sich Details aus Domus 3 in Bilbilis. Hier sind Raumauffassung und Motivwahl an die allgemeine Mode der Zeit angepasst. Für die Mittelzone lassen sich figürliche Zierbildchen sowie „Bilder“ nachweisen; eine Gestaltungswiese, die sich in Hispanien selten findet. Gleiches gilt für die Gestaltung der Friese zwischen den Zonen. Sie sind dort figürlich gestaltet, wo man eigentlich einen ornamentalen Fries erwarten würde. In der Komposition wiederum bediente man sich eines einfachen Felder-Lisenen-Schemas; ein Gliederungssystem, das in Hispanien niemals aus der Mode kam.

Fast zeitgleich sind in Hispanien stark reduzierte Gestaltungen der Wände als *monocromía* möglich. Ein recht sicher zu datierendes Beispiel stammt wiederum aus Bilbilis (Casa de las Escaleras, Conjunto B). Starke Verbreitung finden Dekorationen, die mit zwei verschiedenen Farben Hauptpaneele verzierten, nicht.

Hinsichtlich der Entwicklung des späten 3. Stils gibt es in Hispanien einige Wände, die die Ornamentik dieser Stufe wiedergeben, allerdings nicht in der Häufigkeit, die vielleicht zu erwarten wäre. Ihr Fortschreiten wird durch die für den 4. Stil charakteristischen Filigranborten deutlich. Die frühesten sicher zu datierenden Beispiele stammen aus Saragossa aus dem Triclinium der c/Añón. Sie sind in claudischer Zeit entstanden.<sup>740</sup> Die Abhängigkeit von der Entwicklung in Italien wird an der Übernahme dieser neuen Motive deutlich. Die Darstellung solcher Filigranborten ist beliebt; wenn auch die gewählten Muster teilweise andere sind als im italischen Raum. Zeitlich lassen sich viele Funde ab der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. einordnen. Daneben entstehen weiterhin Dekorationen, die sehr einfach ausfallen können, wie die Malereien aus Bilbilis der Casa de las Escaleras (Conjunto A) zeigen. Ob sie, ähnlich wie im Theater des gleichen Ortes, aus ökonomischen Gründen gewählt wurden, muss im Moment noch offen bleiben.

In einem weiteren Schritt reduziert sich die motivische Gestaltung der Wand auf Ornamente, die im gewohnten und beliebten Felderschema wiedergegeben werden. Diese in flavischer Zeit zu beobachtenden Wände zeigen auch die Wiederaufnahme bekannter Motive, wie die Ornamentik in der c/Duque 33 in Cartagena beweist. In noch viel deutlicherer Form wird es in

---

<sup>740</sup> Beltrán Lloris u. a. (o. J.), 37. Eine umfassende Publikation steht noch aus. In den beiden zum Fundkomplex erschienenen Artikeln wird jedoch erwähnt, dass sich die Datierung recht genau an einer Renovierungsphase orientieren lässt.

dem erneuten oder nun eigentlich erst richtigen Aufleben von Kandelaberdarstellungen erkennbar. Diese können in vielfältiger Form gestaltet sein und sind nicht, wie die Beispiele des 3. Stils, auf schmale Modelle beschränkt. Im gleichen Zeitraum zeigt sich, dass der Fokus auf der überreichen Gestaltung der Interpaneele liegt. Diese kann, auch in der Folgezeit, als Spezialität der Provinzen gelten.

Die Vermischung von Abhängigkeiten und individuellen Lösungen zeigt sich ebenfalls an Beispielen des beginnenden 2. Jhs. n. Chr. So erscheint die Decke der Villa von Els Munts in einem in Hispanien beliebten Schema, als Kassetten, mit der Ausführung von Gesimsimitationen. Das System ist an den Standards orientiert, bei gleichzeitiger Verwendung ungewöhnlicher Gestaltungsmerkmale, wie den beispielsweise sehr großformatigen Kassetten. Es findet sich eine Orientierung an den Gestaltungen des 4. Stils, bei gleichzeitiger Umformung, die sich auch an anderen Beispielen der Iberischen Halbinsel beobachten lässt und vor allem in Details äußert.

Desweiteren sind Gestaltungen möglich, die sich an die in Italien beliebten Dekorationssysteme der Zeit anschließen, wie die Funde aus Córdoba's Innenstadt (Domus del Parque Infantil de Tráfico) beweisen.

Als eine Besonderheit zeigen sich in Hispanien ab dem 2. Jh. n. Chr. wieder vermehrt Dekorationen, die die Paneele der Mittelzone mit Marmorimitationen und –inkrustationen verzieren. Diese können, wie in Cartagena (Edificio del Atrio), von sehr guter Qualität sein und zeigen hier als weiteres Motiv eine Oberzonen- und Deckengestaltung mit Kreuzblütenrapport. Es zeigen sich hier also zwei Gliederungsschemata bzw. Motive, die in den Provinzen allgemein weit verbreitet waren, wobei sich der Kreuzblütenrapport sowohl in Hispanien als auch in den übrigen Provinzen über diese Zeit hinaus ausgesprochener Beliebtheit erfreut. Desweiteren sind, wie in Valencia, ungewöhnliche und vom Standard abweichende Dekorationen möglich, die individuelle Wünsche von Auftraggebern zeigen.

Auffallende und übergreifende Kennzeichen lassen sich in den Wanddekorationen ab der zweiten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. nur noch bedingt feststellen. Dazu zählt die nachweisbare Vorliebe für die traditionellen Felder-Lisenen-Systeme, die weiterhin bestehen bleibt und eine Tendenz zur Schematisierung bzw. klaren Gliederung im formalen Bereich. Erschwert wird die Suche nach diesen Kriterien vor allem durch die Überlieferungssituation. Obwohl nicht wenige Fundstellen des späteren 2. und 3. Jhs. n. Chr. bekannt sind, sind oft nur kleinere Fragmentkomplexe erhalten, die eine vollständige Rekonstruktion der Wand nicht erlauben. Die Erschließung eines ganzen Dekorationssystems und entsprechend auch einer sicheren Entwicklungslinie bleibt demnach verwehrt.

## Schlussbemerkungen

In der vorliegenden Untersuchung wurden alle bisher bekannten Fundstellen der iberischen Halbinsel mit „absolut“ datierbaren Wandmalereien vorgestellt. Zusätzlich wurden formale und motivische Kriterien zur Datierung näher betrachtet und der aus ihnen resultierende Erkenntnisgewinn herausgestellt. Das Ergebnis der Untersuchung zeigt eine vielschichtige, von verschiedenen Faktoren beeinflusste Entwicklung: Wandmalerei schmückt Architektur, ist dementsprechend an sie angepasst; sie besitzt dekorativen Charakter ist also am Geschmack des Auftraggebers, am Zeitgeschmack und an der Raumfunktion orientiert; diese Kriterien folgen keinem festgefügteten Muster, welches sich auf jede Fundstelle anwenden lässt und sind auch nicht immer im gleichen Maß zu werten. Das heißt, dass gerade in der römischen Provinz die Fundstellen individuell angesehen werden müssen und geprüft werden muss, welcher Erkenntnisgewinn sich aus ihnen ergibt.

Die motivische Entwicklung verläuft in den Provinzen nicht unabhängig, ist im Gegenteil chronologisch gesehen im 2. und 1. Jh. v. Chr. stark an den Moden Italiens orientiert. Allerdings fehlen zeitliche Bindeglieder, also weitere Funde, um die Lücken in der stilistischen Entwicklung zu füllen, und so eine verlässliche Aussage machen zu können.

Erst ab dem Zeitraum in dem in Italien ungefähr der 3. Stil aufkommt, lässt sich für Hispanien eine eigene Tendenz erkennen. Es bildet sich eine lokale Eigenheit heraus, bei der es sich wohl um eine veränderte Einstellung der Auftraggeber zu den Motiven handelt. Dafür spricht die Gestaltung der Malereien, deren Funddichte in diesem Zeitraum verhältnismäßig hoch ist und bei der das Fehlen bestimmter Motive, von denen die Kandelaber die auffälligsten sind, besonders hervorsticht. Wenn hier lediglich ökonomische Gründe eine Rolle spielen würden, wären in der Gesamtheit dennoch wesentlich mehr an italischen Vorbildern orientierte Dekorationen zu erwarten. Gewählt werden Dekorationssysteme wie etwa das Felderschema, das bis zum Ende der römischen Herrschaft ein beliebtes Schema bleibt. Dieser eigene Geschmack lässt sich nicht nur für die Zeit der pompejanischen Stile nachweisen, sondern findet sich auch in der Folgezeit, bis zum Ende der Spätantike. Eine weitere motivische Auffälligkeit ist die oft wenig abwechslungsreiche Gestaltung von Wänden innerhalb eines Hauses. Während im italischen Raum Kompositionsschemata und Abbildungen bewusst so gewählt werden, dass Räume unterschiedlich aussehen,<sup>741</sup> verhält es sich in Hispanien anscheinend umgekehrt, wie etwa die Ausmalung der Kryptoporticus der Villa von Els Munts im 2. Jh. n. Chr. belegt.<sup>742</sup> Die unregelmäßigen Felderwände severischer Zeit<sup>743</sup> fehlen in Spanien völlig; allerdings sind zum jetzigen Zeitpunkt noch vergleichsweise wenige sicher datierbare Funde dieses Zeitraums bekannt.<sup>744</sup>

Diese Veränderungen in Bezug auf die Motivwahl, die sich ab der Zeitenwende beobachten lassen, erlauben jedoch keine gesicherten Rückschlüsse auf die Datierung. Was die zeitliche Eingrenzung von Malerei betrifft, lässt sie sich jedoch im Repertoire ornamentaler Formen und veränderter Darstellungsweise ablesen. Einige Einzelmotive, die aus dem Bereich der

---

<sup>741</sup> Laken 2001, 298.

<sup>742</sup> Guiral Pelegrín 2010b, 127-144; vgl. auch Kap. 4.5.2, sowie den entsprechenden Katalogeintrag.

<sup>743</sup> Mielsch 2001, 111-112, mit Beispielen aus Ostia.

<sup>744</sup> Vgl. auch Tabelle I, Malereifunde in Hispanien.

ornamentalen Darstellungen stammen, zeigen eine Entwicklungslinie: hierzu zählen die Filigranborten, die sogenannten *filetes dobles* und *filetes triples*, mit ihren Varianten *ángulos relenos de color* und *trazos bicromos* sowie die *puntos en los ángulos*.<sup>745</sup> Was die Filigranborten betrifft, weichen die in Hispanien bevorzugten Typen von denen des italischen Raums ab, doch ihre Entwicklung verläuft nicht separat von Italien, sodass sie hinsichtlich der Datierung wichtige Erkenntnisse bieten. Diese Entwicklungslinie lässt sich durch weitere Forschungen der nächsten Jahre hoffentlich ergänzen und verfeinern.

An diese sich unterscheidende Motivwahl schließen sich auch Überlegungen zum iberischen Datierungsmodell an: Während in der Zeit des 1. und 2. pompejanischen Stils die Malereien Hispanien noch mit Zeitverzögerung erreichen, vollzieht sich in den letzten Jahrzehnten vor der Zeitenwende eine Angleichung, d. h. die Moden die bei den Auftraggebern Gefallen finden, werden schneller übernommen. Hinweise darauf bieten die als fortschrittlich anzusehenden Malereien der Casa de Hércules in Celsa.<sup>746</sup> Bewusste Rückgriffe auf Motive, die als charakteristisch für den 2. pompejanischen Stil gelten können, erfolgen ab der Mitte des 1. Jhs. n. Chr., mit einem vermehrten Aufkommen an Kandelaberdarstellungen und ab dem 2. Jh. n. Chr. mit der Wahl von großformatigen „Bildern“ für die Mittelzone, wie es sich etwa in Córdoba in der Domus del Parque Infantil de Tráfico (Espacio 2) zeigt.<sup>747</sup> Diese gut datierten Fundstellen beweisen den absichtlichen Rückgriff und die Motive können nicht als zeitspezifische Kriterien für den 2. Stil in Hispanien herangezogen werden.

Für die Chronologie bedeutet dies eine sich schrittweise vollziehende Angleichung an den italischen Raum, wie es sich aus dem ornamentalen Repertoire Hispaniens ablesen lässt, bei einer gleichzeitigen Abkehr von den zeittypischen Motiven, wie etwa den Kandelaberdarstellungen. An der Wende zum 3. pompejanischen Stil kann zumindest in vielen Regionen des heutigen Spaniens nicht mehr von einem zeitverzögerten Eintreffen neuer Moden gesprochen werden.

Was die Datierung betrifft, so erschwert sie sich für viele Fundstellen, denn die Bevölkerung der iberischen Halbinsel bleibt ihrem Geschmack treu. Möglichkeiten einer exakteren zeitlichen Eingrenzung bieten sich in der Gesamtheit durch das verwendete ornamentale Repertoire, im Detail müssen jedoch stets alle Umstände berücksichtigt werden, die einen einzelnen Fund betreffen.

Angaben zum Fundaufkommen des Materials innerhalb der hier gewählten Zeiträume lassen sich nur annäherungsweise machen. Teilweise überschneiden sich Zeiträume, d. h. die Datierung für einen Fund kann nur innerhalb eines Jahrhunderts oder für den Übergang zwischen zweien angegeben werden; entsprechend lässt sich auch die Fundverteilung nur ungefähr nennen.

Die Beispiele früher römischer Malerei auf der Iberischen Halbinsel sind rar, d. h. Malereien des 1. und 2. pompejanischen Stils sind in Hispanien relativ selten. Es lassen sich aktuell ca. 23 Fundstellen mit nur teilweise aussagekräftigem Material zählen. Hierzu gehören Azaila,

---

<sup>745</sup> Vgl. auch Kap. 2.3.1. sowie 2.3.3. und 2.3.4.

<sup>746</sup> Vgl. Kap. 4.2.2.

<sup>747</sup> Vgl. Kap. 4.5.1.

Ampurias, Astorga, Belmonte de Calatayud/Belmonte de Gracián, Botorrita, Calatayud, Calpe, Caminreal, Can Tacó, Cánoves y Samalús, Cartagena, Saragossa und Velilla de Ebro. Erst um die Zeitenwende, etwa mit Beginn des 3. Stils, wird die Funddichte mit ca. 30 Fundstellen, teilweise befinden sich auch mehrere innerhalb eines bestimmten Fundortes, größer. Es handelt sich um Almedinilla, Ampurias, Astorga, El Burgo de Osma, Calatayud, Carmona, Cartagena, Cerro de los Infantes, La Garriga und Saragossa. Malereien, die der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. zugeordnet werden können, überschneiden sich zeitlich teilweise mit Funden des beginnenden 2. Jhs. n. Chr. Der Zeitraum zeigt mit ca. 50 Fundstellen allerdings die größte Funddichte, auch wenn nicht alle registrierten Fragmente relevant sind. Sie sind belegt in Alcolea del Río, Ampurias, El Burgo de Osma, Calahorra, Calatayud, Carmona, Cartagena, Coca, Mérida, Monreal de Ariza, Munigua, Peñaflor, Portmán, Saragossa, Tarragona, Tiermes, Toledo, Varea, Villaricos und Yecla. Für die erste Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. lassen sich ca. 32 FS zählen: Aguilafuente, Alicante, Almodóvar del Campo, Altafulla, Astorga, Calahorra, Calatayud, Campo Valdés, Cartagena, Córdoba, Écija, Grau Vell, Lorca, Mérida, Monreal de Ariza, Santiponce, Saragossa, Sevilla, Tiermes, Vildé und Yecla.

In der Folge nimmt die Funddichte mit ca. 13 bekannten Stellen deutlich ab. Hierzu gehören Alcalá de Henares, Astorga, Can Fita, Calahorra, Cartagena, Córdoba, Mataró, Mérida, Osuna, Saragossa, Segobriga, Torre Andreu und Valencia. Ab der Mitte des 3. Jhs. bis zur Mitte des 4. Jhs. n. Chr. lassen sich nur noch wenige Malereien finden; in Balazote, Barcelona und Córdoba, hier in einzelnen Räumen der Villa de El Ruedo, sowie in Elche, Grau Vell, Iruña, Madrid, Mérida, Santiponce und Yecla. Allgemein in das 4. Jh. n. Chr. werden vereinzelte Funde aus Barcelona, Constantí, Mérida, Talavera la Nueva und Yecla gezählt; für die 2. Hälfte des 4. Jhs. n. Chr. finden sich Malereien noch in Getafe, Mérida, Santa Cristina de la Polvorosa, Santa Eulalia de Bóveda und Santiponce.

Zu den jüngsten Funden, die eine größere zusammenhängende Malfläche zeigen, gehören diejenigen aus dem Heiligtum in Santa Eulalia de Bóveda (Lugo, Galicien) und aus der c/de la Suárez Somonte in Mérida (Badajoz, Extremadura). Aus einer Grabung in der Straße Santiago 31 in Saragossa stammen stratigraphisch in das 5. Jh. n. Chr. datierte einfarbige Malereifragmente einer Sockelzone, die den jüngsten bekannten Fund der iberischen Halbinsel darstellen.

Was die Raumfunktion betrifft, so fehlen in Hispanien in den allermeisten Fällen aus verschiedenen Gründen die entsprechenden Informationen, um die Nutzung unabhängig von der Dekoration bestimmen zu können. Im Gegenteil, so sprechen die Umstände beispielsweise in Celsa, sowohl in der Casa de Hércules, als auch in der Casa B für die Darstellung der raumtrennenden Dekorationsweise als zeitspezifischem und nicht notwendigerweise nutzungsbedingtem Kriterium.<sup>748</sup> Für das Edificio del Atrio in Cartagena ließ sich nur mit Blick auf das gesamte Gebäude eine Funktion als Banketthaus ermitteln. In Bilbilis (Theater) und in Azaila (Tempel), konnte die Funktion ebenfalls noch geklärt werden; doch auch hier sind die zeitspezifischen Bezüge gegeben, während Hinweise auf die Funktion, auf alleiniger Basis der Malerei nicht getroffen werden können, zumal gerade bei diesen Beispielen weitere Funde

---

<sup>748</sup> Vgl. auch Kap. 4.2.1. und 4.2.2.

fehlen.<sup>749</sup> Für die anderen hier näher untersuchten Beispiele ließen sich keine zweifelsfreien Beziehungen zwischen Raumfunktion und Bemalung feststellen. Allerdings kann der schon häufig formulierte Gedanke, dass eine aufwändige Malerei eher einen repräsentativen Raum schmückt, als eine einfache, auch für Hispanien gelten.<sup>750</sup>

---

<sup>749</sup> Vgl. Kap. 4.

<sup>750</sup> Zur Situation in Hispanien, vgl. Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, 109-111. 256-257. 292. 294-295. 436; Fernández Díaz 2003a, 229-231; allgemein, in Allison 1993, 1-8.

## Verzeichnis abgekürzt zitierter Literatur

### Abad Casal 1976

L. Abad Casal, Pintura romana en Mérida, in: A. Blanco Freijeiro (Hrsg.), Augusta Emerita. Actas del Simposio Internacional conmemorativo del Bimilenario de Mérida, 16. –20.11.1975 (Madrid 1976) 163-182

### Abad Casal 1975

L. Abad Casal, Pintura romana de Itálica. XIII Congreso Arqueológico Nacional in Huelva 1973 (Huelva 1975) 883-888

### Abad Casal 1977

L. Abad Casal, Arte y artistas en la España romana, BelArt 8, 1977, Nr. 55, 28-34

### Abad Casal 1977–1978

L. Abad Casal, Las imitaciones de crustae en la pintura mural romana en España, AEspA 50-51, 1977-1978, 189-208

### Abad Casal 1979

L. Abad Casal, Arte hispalense. Pinturas romanas en la Provincia de Sevilla (Sevilla 1979)

### Abad Casal 1981

L. Abad Casal, Motivos religiosos en la pintura romana en España, in: A. M. Vázquez y Hoys (Hrsg.), La religion romana en Hispania. Simposio organizado por el Instituto de Arqueología "Rodrigo Caro" del C.S.I.C. 17–19 de diciembre de 1979 (Madrid 1981) 71-74

### Abad Casal 1982a

L. Abad Casal, Pintura romana en España I (Alicante 1982)

### Abad Casal 1982b

L. Abad Casal, Pintura romana en España II (Alicante 1982)

### Abad Casal 1982c

L. Abad Casal, Aspectos técnicos de la pintura mural romana, Lucentum 1, 1982, 135-171

### Abad Casal 1992

L. Abad Casal, La pintura mural romana en España, in: J. L. Jiménez Salvador (Hrsg.), I Coloquio de Pintura Mural Romana en España. Actas del Coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València, Valencia-Alicante 9-11 de febrero de 1989 (Valencia 1992) 13-19

### Abad Casal 1997

L. Abad Casal, La pintura romana en Hispania, in: J. Arce – S. Ensoli – E. La Rocca (Hrsg.), Hispania Romana. Desde tierra de conquista a provincia del Imperio (Madrid 1997) 116-118

### Abad Casal – Bendala Galán 1975

L. Abad Casal – M. Bendala Galán, La Tumba de Servilia de la Necrópolis Romana de Carmona: Su Decoración Pictórica, Habis 6, 1975, 295-330

Alcaide Fernández – López Royo 2010

R. Alcaide Fernández – C. López Royo, Restauración de materiales romanos en el Museo de Segovia, in: S. Martínez Caballero – J. Santiago Pardo – A. Zamora Canellada (Hrsg.), Segovia romana II. Gentes y Territorios (Segovia 2010) 393-406

Allag – Le Bot 1979

C. Allag – A. Le Bot, La peinture murale gallo-romaine, *Archéologia* 132, 1979, 28-36

Allag – Joly 1995

C. Allag – D. Joly, Les peintures murales romaines de Chartres (Eure-et-Loir). Étude de quelques ensembles homogènes, in: M. Durand (Hrsg.), Actes des Séminaires de l'Association Française de Peintures Murales Antiques. 1990-1991-1993 (Aix-en-Provence, Norbonne et Chartres), *Revue Archeologique de Picardie* 10 (Amiens 1995) 169-187

Allison 1993

P. M. Allison, How do we identify the use of space in Roman housing?, in: E. M. Moormann (Hrsg.), Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting 8.–12. September 1992 (Leiden 1993) 1-8

Allroggen-Bedel 1974

A. Allroggen-Bedel, Maskendarstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei (München 1974)

Allroggen-Bedel 1993

A. Allroggen-Bedel, Die "Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen" als Problem der Wandmalereiforschung, in: E. M. Moormann (Hrsg.), Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting 8.–12. September 1992 (Leiden 1993) 145-153

Alonso u. a. 1992

M.<sup>a</sup> A. Alonso – M.<sup>a</sup> C. Blasco – M.<sup>a</sup> Rosario Lucas, Pintura mural de la villa romana de La Torrecilla (Getafe, Madrid), in: J. L. Jiménez Salvador (Hrsg.), I Coloquio de Pintura Mural Romana en España. Actas del Coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València, Valencia-Alicante 9-11 de febrero de 1989 (Valencia 1992) 141-148

Alonso de Medina Martínez 2003

I. Alonso de Medina Martínez, Restos de pinturas murales localizados durante las obras de renovación y urbanización del Paseo del Mercadal y la Glorieta de Quintiliano, *Kalakorikos* 8, 2003, 275-286

Altieri Sánchez 2001

J. Altieri Sánchez, Las pinturas báquicas de la Casa del Mitreo: estudio estilístico, *Mérida* 5, 2001, 143-158

Altieri Sánchez 2002

J. Altieri Sánchez, Las pinturas báquicas de la Casa del mitreo: iconografía, *MéridaMem* 6, 2002, 341-359

Alvarez Martínez 1976

J. M. Alvarez Martínez, La Villa romana de “El Hinojal” en la dehesa de “Las Tiendas” (Mérida), *NotAHisp* 4, 1976, 433-488

Alvarez Martínez – Nogales Basarrate 1994

J. M. Alvarez Martínez – T. Nogales Basarrate, Las pinturas del anfiteatro de Mérida, in: J. M. Alvarez Martínez – J. J. Enríquez Navascués (Hrsg.), *Bimilenario del anfiteatro romano de Mérida. Coloquio internacional: El anfiteatro en la Hispania romana*, Mérida 26-28 noviembre 1992 (Mérida 1994) 265-283

Álvarez Sáenz de Buruaga 1974

J. Álvarez Sáenz de Buruaga, Una casa romana, con valiosas pinturas, de Mérida, *Habis* 5, 1974, 169-187

Alvargonzalés 1975

C. Alvargonzalés, *Termas romanas del Campo de Valdés* (Gijón 1975)

Anderson 1987a

M. L. Anderson, Pompeian Frescoes in the Metropolitan Museum of Art, *BmetrMus* 45, 3, 1987, 1-56

Anderson 1987b

M. L. Anderson, The portrait medallions of the Imperial Villa at Boscotrecase, *AJA* 91, 1987, 127-135

Aparicio Sánchez 1999

L. Aparicio Sánchez, Intervención arqueológica de urgencia en la calle Concepción N°. 13 de Córdoba. Restos de pintura mural hallados en un edificio altoimperial próximo al foro colonial, *AnCord* 10, 1999, 177-200

Aquilué i Abadias – Pardo i Rodríguez 1990

X. Aquilué i Abadias – J. Pardo i Rodríguez, La villa romana de Can Martí (Samalús, Vallés Oriental), *Cypsela* 8, 1990, 87-100

Archer 1990

W. C. Archer, The paintings in the Alae of the Casa dei Vettii and a Definition of the Fourth Pompeian Style, *AJA* 94, 1990, 95-123

Argente Oliver 1991

J. L. Argente Oliver, Tiermes, la roca como base para la vivienda doméstica en época romana, in: M. Beltrán Lloris (Hrsg.), *La casa urbana hispanorromana. Congreso, Ponencias y comunicaciones* 16.–18. noviembre 1988 (Saragossa 1991) 213-232

Argente Oliver 1994

J. L. Argente Oliver, Tiermes IV: la casa del Acueducto (Domus altoimperial de la ciudad de Tiermes) *Campañas* 1979-1986, *EAE* 167 (Madrid 1994)

Ayuntamiento de Gijon 1963

Ayuntamiento de Gijon, *Termas romanas del Campo de Valdés*, Gijón (Gijón 1963)

Bäbler 2004

B. Bäbler, *Archäologie und Chronologie. Eine Einführung* (Darmstadt 2004)

Baldassarre u. a. 2002

I. Baldassarre – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, *Römische Malerei* (Köln 2002)

Balil Illana 1962

A. Balil Illana, *Pintura Helenística y Romana*, *Bibliotheca Archaeologica* 3 (Madrid 1962)

Balil Illana 1976

A. Balil Illana, *Sobre la arquitectura domestica en Emerita*, in: A. Blanco Freijeiro (Hrsg.), *Augusta Emerita. Actas del Simposio Internacional conmemorativo del Bimilenario de Mérida*, 16. –20.11.1975 (Madrid 1976) 75-91

Balil Illana 1992

A. Balil Illana, *Temas iconográficos de la pintura mural romana en España*, in: J. L. Jiménez Salvador (Hrsg.), *I Coloquio de Pintura Mural Romana en España. Actas del Coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València*, Valencia-Alicante 9-11 de febrero de 1989 (Valencia 1992) 21-24

Barbet 1974a

A. Barbet, *Recueil général des peintures murales de la Gaule*, *Gallia Suppl.* 27 (Paris 1974)

Barbet 1974b

A. Barbet, *Peintures murales de Mercin-et-Vaux (Aisne). Étude comparée. Première Partie*, *Gallia* 32, 1974, 1, 107-135

Barbet 1975

A. Barbet, *Peintures murales de Mercin-et-Vaux (Aisne). Étude comparée. Deuxième Partie*, *Gallia* 33, 1975, 1, 95-115

Barbet 1980

A. Barbet, *Le Quatrième Style de Pompei*, in: A. Barbet (Hrsg.), *Peinture murale en Gaule. Publication du Centre de Recherches sur les Techniques Gréco-Romaines 9. Actes des séminaires 1979* (Dijon 1980)

Barbet 1981

A. Barbet, *Les Bordures ajourées dans le IV<sup>e</sup> Style de Pompéi. Essai de Typologie*, *MEFRA* 93, 2, 1981, 917-998

Barbet 1982

A. Barbet, *La diffusion du III<sup>e</sup> style Pompéien en Gaule. Première Partie*, *Gallia* 40, 1982, 1, 53-82

Barbet 1983

A. Barbet, *La diffusion du III<sup>e</sup> style Pompéien en Gaule. Deuxième Partie*, *Gallia* 41, 1983, 1, 111-165

Barbet 1985a

A. Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens* (Paris 1985)

Barbet 1985b

A. Barbet, La maison aux salles souterraines. Décors picurax (murs, plafonds, voûtes), MEFRA Suppl.6, 5, 2 (Rom 1985)

Barbet 1987

A. Barbet, La diffusion des I, II et III styles pompéiens en Gaule, in: C. Martin (Hrsg.), Pictores per provincias. International Congress on Ancient Wall Painting, Avenches 28–31 août 1986, Cahiers d'archéologie romande 43 (Lausanne 1987) 7-27

Barbet 1989

A. Barbet, Le spectacle et ses représentations. Le goût du théâtre dans le décor peint en Italie et en Gaule, in: Ch. Landes (Hrsg.), Le goût du théâtre à Rome et en Gaule romaine. Exposition (Lattes 1989) 109-122

Barbet u. a. 1989

A. Barbet – O. Leblanc – M. Sabrié – R. Sabrié, Le goût du théâtre dans le décor de la maison. Enduits peints, in: Ch. Landes (Hrsg.), Le goût du théâtre à Rome et en Gaule romaine. Exposition (Lattes 1989) 183-185

Barbet u. a. 1993

A. Barbet – M. Bucovala – C. Chera, Découverte de peintures romaines, Archéologia 295, 1993, 38-47

Barbet 1996

A. Barbet – M. Bucovală, L'hypogée paléochrétien des orants à Constanța (Roumanie), l'ancienne Tomis, MEFRA 108, 1, 1996, 105-158

Barbet 2004

A. Barbet, Les compositions de plafonds et de voûtes antiques: essai de classification de de vocabulaire, in: L. Borhy (Hrsg.), Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du Colloque international, Budapest – Veszprém 15-19 mai 2001 (Budapest 2004) 27-36

Barbet 2008

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

Barbet 2009

A. Barbet, La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens <sup>2</sup>(Paris 2009)

Barbet – Allag 2000

A. Barbet – C. Allag, La pittura romana dal pictor al restauratore (Imola 2000)

Barral i Altet 1973

X. Barral i Altet, Unes pintures murals romanes inèdites i el mosaic amb curses de circ de Barcelona, Cuadernos de arqueologia e historia de la Ciudad 15, 1973, 31-68

de la Barrera Antón 1995

J. L. de la Barrera Antón, El trabajo estucado en "Augusta Emerita": los grandes frisos de la casa romana del "Solar del Museo" (Mérida), in: J. J. Enríquez Navascués, A. Rodríguez Díaz, M. Gil-Mascarell Boscà (Hrsg.), Homenaje a la Dra. D.<sup>a</sup> Milagro Gil-Mascarell Boscà, Extremadura arqueológica 5 (Cáceres 1995) 221-233

Bastet 1964

F. L. Bastet, Wann fing der vierte Stil an?, BABesch 39, 1964, 149-155

Bastet 1971

F. L. Bastet, *Domus Transitoria I*, BABesch 46, 1971, 144-172

Bastet – de Vos 1979

F. L. Bastet – M. de Vos, *Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano*, *Archeologische Studiën van het Nederlands Instituut te Rome* 4 (Den Haag 1979)

Bataller 1953

R. Bataller, *Excavaciones en Navarra, Príncipe de Viana* 14, 1953, 29-34

Batlle Huguet u. a. 1947

P. Batlle Huguet, *Arte Paleocristiano. Pinturas y Mosaicos*, in: M. Almagro Basch – B. Taracena – P. Batlle Huguet – H. Schlunk (Hrsg.), *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico* 2, 1947, 212-213

Bechert 1982

T. Bechert, *Römisches Germanien zwischen Rhein und Maas. Die Provinz Germania Inferior* (München 1982)

Beltrán 1964

A. Beltrán, *Notas sobre la cronología del poblado del Cabezo de Alcalá, en Azaila (Teruel)*, *Caesaraugusta* 23-24, 1964, 79-86

Beltrán Lloris 1984

M. Beltrán Lloris, *Nuevas aportaciones a la cronología de Azaila*, *Museo de Zaragoza, Boletín* 3, 1984, 125-152

Beltrán Lloris 1990

M. Beltrán Lloris, *El Valle Medio del Ebro y su monumentalización en época republicana y augustea (antecedentes, Lepida-Celsa y Caesaraugusta)*, in: W. Trillmich – P. Zanker (Hrsg.), *Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit. Kolloquium, Madrid 19. – 23. Oktober 1987*, *AbhMünchen* 103 (München 1990) 179-206

Beltrán Lloris 1991

M. Beltrán Lloris, *La Colonia Celsa*, in: M. Beltrán Lloris (Hrsg.), *La casa urbana hispanorromana. Congreso, Ponencias y comunicaciones 16.–18. noviembre 1988* (Saragossa 1991) 131-164

Beltrán Lloris 1998

M. Beltrán Lloris, *Museo de Zaragoza. Colonia Celsa. Catálogo monográfico*, *Museo de Zaragoza, Boletín* 14, 1998, 5-172

Beltrán Lloris u. a. 1984

M. Beltrán Lloris – A. Mostalac Carrillo – J. A. Lasheras Corrujaga, *Colonia Victrix Ivlia Lepida-Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza) I. La arquitectura de la "Casa de los Delfines"*, *Museo de Zaragoza Monografías* 1 (Saragossa 1984)

Beltrán Lloris – Paz Peralta 2003

M. Beltrán Lloris – J. Á. Paz Peralta, *Guía. Museo de Zaragoza* (Saragossa 2003)

Beltrán Lloris u. a. (o. J.)

M. Beltrán Lloris – A. Mostalac Carrillo – J. Á. Paz Peralta, *Caesar Augusta. La casa de los hispanorromanos* (Saragossa o. J.)

Bendala Galán 1976a

M. Bendala Galán, *La Necrópolis Romana de Carmona I* (Sevilla 1976)

Bendala Galán 1976b

M. Bendala Galán, *La Necrópolis Romana de Carmona II* (Sevilla 1976)

Bendala Galán 2004

M. Bendala Galán, *Arquitectura funeraria, Las capitales provinciales de Hispania 2. Mérida, Colonia Augusta Emerita* (Rom 2004) 85-100

Berges 1969-1970

M. Berges, *Informe sobre „Els Munts“*, *Boletín Arqueológico* 4, 1969–1970, 140-150

Bergmann 2007

B. Bergmann, *The Art of Frescoes at Stabiae*, in: P. G. Guzzo – G. Bonifacio – A. M. Sodo (Hrsg.), *Otium ludens. Stabiae, at the heart of the roman empire. Ausstellungskatalog St. Petersburg (Neapel 2007)* 69-73

Bergmann 2010

B. Bergmann, *New Perspectives on the Villa of Publius Fannius Synistor at Boscoreale*, *BMetrMus* (Folge 4) 67, 2010, 11-32

Beyen 1938

H. G. Beyen, *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil I* (Den Haag 1938)

Beyen 1958

H. G. Beyen, *Das stilistische und chronologische Verhältnis der letzten drei pompejanischen Stile*, *AntSurv* 2, 4, 1958, 349-372

Beyen 1960

H. G. Beyen, *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil II 1* (Den Haag 1960)

Bianchi Bandinelli 1976

R. Bianchi Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica, Il mondo della figura* <sup>2</sup>(Mailand 1976)

Billerey 1987

R. Billerey, *Peintures et stucs de Bavilliers (Territoire de Belfort)*, in: C. Martin (Hrsg.), *Pictores per provincias. International Congress on Ancient Wall Painting, Avenches 28–31 août 1986, Cahiers d'archéologie romande* 43 (Lausanne 1987) 187-190

Bíró 2003

E. Bíró, *Brigetio katonavárosi falfestmény régészeti rekonstrukciója*, *Annales Tataienses* 3, 2003, 137-150

Blanchet 1913

A. Blanchet, *Étude sur la décoration des édifices de la Gaule romaine* (Paris 1913)

Blech – Rodríguez Oliva 1991

M. Blech – P. Rodríguez Oliva, *Fragmente römischer Wandmalerei vom Cerro de los Infantes, Pinos Puente (Prov. Granada) im Museo Arqueológico de Málaga*, in: F. Naumann-Steckner – R. Thomas (Hrsg.), *4. Internationales Kolloquium zur römischen Wandmalerei Köln 20.-23. September 1989, KölnJb* 24 (Berlin 1991) 177-182

Blech 1993

M. Blech, Archäologische Quellen zu den Anfängen der Romanisierung. Heiligtümer, in: W. Trillmich – Th. Hauschild – M. Blech – H. G. Niemeyer – A. Nünnerich-Asmus – U. Kreilinger (Hrsg.), *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit* (Mainz am Rhein 1993) 90-93

Bogaers 1955

J. E. A. Th. Bogaers, *De gallo-romeinse tempels te Elst in de Over-Betuwe*, Nederlandse Oudheden 1 (Den Haag 1955)

Bonsor 1931

G. E. Bonsor, *The Archaeological Sketch-Book of the Roman Necropolis at Carmona* (New York 1931)

Borbein u. a. 2000

A. H. Borbein – P. Zanker – T. Hölscher, *Klassische Archäologie. Eine Einführung* (Berlin 2000)

Borda 1958

M. Borda, *La pittura romana* (Mailand 1958)

Borhy 2002

L. Borhy, Die Personifikationen der Vier Jahreszeiten (Horae) auf dem römischen Deckengemälde von Brigetio/Vásártér, *Anodos 2*, 2002, 41-51

Brendel 1990

O. J. Brendel, *Was ist römische Kunst?* (Köln 1990)

Bruneau 1975

P. Bruneau, *Deliaca*, *BCH 99*, 1975, 267-311

Bujard – Provenzale 2004

S. Bujard – V. Provenzale, *Le plafond aux plumes de paon de la Villa de Colombier* (Suisse), in: L. Borhy (Hrsg.), *Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du Colloque international, Budapest – Veszprém 15-19 mai 2001* (Budapest 2004) 319-320

Camardo u. a. 1989

D. Camardo – A. Ferrara – N. Longobardi, *Stabiae: Le Ville* (Castellammare 1989)

Cánovas Ubera 1996

Á. Cánovas Ubera, *Avance sobre el estudio de la decoración pictórica de la Villa de El Ruedo* (Almudinilla, Córdoba), in: T. Nogales Basarrate (Hrsg.), *La pintura romana antigua. Actas del Coloquio Internacional, Mérida septiembre 1996* (Mérida 1996) 101-112

Cánovas Ubera 1999

Á. Cánovas Ubera, *Un nuevo proyecto Arqueológico en Colonia Patricia Corduba. La pintura mural*, *AnCord 10*, 1999, 161-176

Cánovas Ubera 2000

Á. Cánovas Ubera, *Las pinturas romanas de la villa de El Ruedo* (Almedinilla, Córdoba). *Planteamiento metodológico y primeros resultados*, *Antiquitas 11-12*, 2000, 279-287

Cánovas Ubera 2002

Á. Cánovas Ubera, La decoración pictórica de la villa de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba), *Arqueología Cordobesa* 5 (Córdoba 2002)

Cánovas Ubera 2010

Á. Cánovas Ubera, La casa del Parque Infantil de Tráfico de Córdoba. Primeros resultados, in: I. Bragantini (Hrsg.), *Atti del X Congresso Internazionale dell' Association internationale pour la peinture murale antique (AIPMA)*, 17–21 settembre 2007, *Annali di Archeologia e Storia Antica* 18, 2 (Neapel 2010) 827-831

Cánovas Ubera – Castro del Río 2010

A. Cánovas Ubera – E. Castro del Río, La Domus de Parque Infantil de Tráfico (Córdoba), *Anejos de anales de arqueología cordobesa* 2, 2009-2010, 121-139

Cappelli 1990

R. Cappelli, Museo Nazionale Romano. Una tomba dipinta di età augustea da Morlupo, *BA* 2, 1990, 190-194

Cardona Cruanyes 2001

V. Cardona Cruanyes, Tratamiento y montaje de unos estudios romanos procedentes de "Els Banys de la Reina" de Calp (Alacant), in: B. M<sup>a</sup>. Gómez Tubío – M. Á. Respaldiza – M<sup>a</sup>. L. Pardo Rodríguez, *III Congreso Nacional de Arqueometría en Sevilla* 28 de septiembre al 1 de octubre de 1999 (Sevilla 2001) 379-386

Carettoni 1983

G. Carettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin* (1983)

Carrillo Diaz-Pines 1990

J. R. Carrillo Diaz-Pines, Técnicas constructivas en la Villa romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba), *AnCord* 1, 1990, 81-107

Carrión Masgrau – Loustaud 1988

M<sup>a</sup>. I. Carrión Masgrau – J.-P. Loustaud, Le décor peint d'une habitation gallo-romaine incendiée à la fin du III<sup>e</sup> siècle boulevard de la Corderie à Limoges, *Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limousin* 65, 1988, 7-44

Carrión Masgrau 1992

M<sup>a</sup>. I. Carrión Masgrau, Un tema recurrente de la pintura mural romana en el Museo de Ampurias, in: J. L. Jiménez Salvador (Hrsg.), *I Coloquio de Pintura Mural Romana en España. Actas del Coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València*, Valencia-Alicante 9-11 de febrero de 1989 (Valencia 1992) 81-86

Carrión Masgrau – Santos Retolaza 1993

M<sup>a</sup>. I. Carrión Masgrau – M. Santos Retolaza, Etude préliminaire de la maison 2B d'Emporiae: programmes décoratifs et phases constructives, in: E. M. Moormann (Hrsg.), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting* 8.–12. September 1992 (Leiden 1993) 103-110

Carrión Masgrau – Santos Retolaza 1995

M<sup>a</sup>. I. Carrión Masgrau – M. Santos Retolaza, L'architecture et le décor du secteur de l'Atrium de la maison 2B d'Ampurias (Espagne), in: M. Durand (Hrsg.), Actes des Séminaires de l'Association Française de Peintures Murales Antiques. 1990-1991-1993 (Aix-en-Provence, Norbonne et Chartres), Revue Archeologique de Picardie 10 (Amiens 1995) 111-118

Carrión Masgrau – Granados Garcia 1997

M<sup>a</sup>. I. Carrión Masgrau – O. Granados Garcia, Pintura figurada en una domus de Barcino, in: D. Scagliarini Corlàita (Hrsg.), I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a. C. - IV sec. d. C.), Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica, Bologna 1995 (Imola 1997) 179-181

Castelo Ruano u. a. 2008

R. Castelo Ruano – C. Bango García – A. López Pérez, Pintura mural en la villa de El Saucedo (Talavera la Nueva, Toledo), in: C. Fernández Ochoa – V. García-Entero – F. Gil Sendino (Hrsg.), Las villae tardorromanas en el occidente del Imperio: arquitectura y función. IV Coloquio Internacional de Arqueología en Gijón 26–28 de octubre del 2006 (Gijón 2008) 561-574

Castro del Río u. a. 2006

E. Castro del Río – G. Pizarro Berengena – I. Sánchez Ramos, El conjunto arqueológico del Parque Infantil de Tráfico de Córdoba. La ocupación tardoantigua del Suburbium occidental de Colonia Patricia-Corduba, AnCord 17, 2006, 103-117

Ciardello 2006

R. Ciardello, VI 17 Insula Occidentalis 42. Casa del Bracciale d'Oro, in: M. Aoyagi – U. Pappalardo, Pompei (Regiones VI – VII) Insula Occidentalis 1 (Neapel 2006) 69-256

Cebrián Fernández – Fernández Díaz 2004

R. Cebrián Fernández – A. Fernández Díaz, Un techo pintado en la domus de G. Iulius Silvanus en Segobriga (Saelices, Cuenca, Conventus Carthaginensis), in: L. Borhy (Hrsg.), Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du Colloque international, Budapest – Veszprém 15-19 mai 2001 (Budapest 2004) 137-146

Collignon 1934

Th. Collignon, Vestiges de peintures murales Gallo-romaines, Revue Historique de la Lorraine 78, 1934, 6, 181-188

Collins 1998

R. Collins, Spain, Oxford Archaeological Guides (Oxford 1998)

Corell 2009

J. Corell, Inscripcions romanes del País Valencià 5. Valentia i el seu territori, Fonts històriques valencianes 44 (Valencia 2009)

Curtius 1972

L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis. Eine Einführung in ihr Verständnis (Leipzig 1929; Nachdr. Darmstadt 1972)

Corral Díaz – Fumega Riveiro 1999

R. M<sup>a</sup> Corral Díaz – Á. Fumega Riveiro, Algunos conjuntos de pintura mural romana de Asturica Augusta, *Lancia* 3, 1998-1999, 73-102

Dacos 1969

N. Dacos, La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance, *Studies of the Warburg Institute* 31 (London 1969)

Davey 1972

N. Davey, The conservation of Romano-British painted plaster, *Britannia* 3, 1972, 251-268

Díaz Trujillo – Consuegra Cano 1992

O. Díaz Trujillo – B. Consuegra Cano, Pinturas murales romanas en Complutum, in: J. L. Jiménez Salvador (Hrsg.), *I Coloquio de Pintura Mural Romana en España. Actas del Coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València, Valencia-Alicante 9-11 de febrero de 1989 (Valencia 1992)* 123-129

Diez u. a. 1998

E. Diez – V. Escrivá Torres – A. Ribera Lacomba, Ampliació urbana de Valentia a partir d'època flàvia, in: M. Mayer – J. M. Nolla – J. Pardo (Hrsg.), *De les estructures indígenes a l'organització provincial romana de la Hispània Citerior. Homenatge a Josep Estrada i Garriga, Ítaca Annexos 1 (Barcelona 1998)* 193-200

Dimitrov 1962

D. P. Dimitrov, Le système décoratif et la date des peintures murales du Tombeau antique de Silistra, *CArch* 12, 1962, 35-52

Drack 1980

W. Drack, Neu entdeckte römische Wandmalereien in der Schweiz, *AW* 11, 1980, 4, 3-14

Drack 1986

W. Drack, Römische Wandmalerei aus der Schweiz. Catalogue of exhibition held at the Museum im alten Zeughaus, Liestal (Feldmeilen 1986)

Durán Cabello 1991

R. M. Durán Cabello, La técnica constructiva de la llamada "Casa Basílica" de Mérida, in: M. Beltrán Lloris (Hrsg.), *La casa urbana hispanorromana. Congreso, Ponencias y comunicaciones 16.-18. noviembre 1988 (Saragossa 1991)* 359-369

Edmondson 2000

J. Edmondson, Conmemoración funeraria y relaciones familiares en Augusta Emerita, in: J.-G. Gorges – T. Nogales Basarrate (Hrsg.), *IV Mesa Redonda Sociedad y cultura en Lusitania romana (Mérida 2000)* 299-327

Edreira Sánchez u. a. 1997

M. C. Edreira Sánchez – M. J. Feliu Ortega – J. Martín Calleja, Caracterización químico-física de las pinturas murales de la Casa del Mitreo de la ciudad de Mérida (Badajoz), *Caesaraugusta* 73, 1997, 263-271

Edreira Sánchez u. a. 2003

M. C. Edreira Sánchez – M. J. Feliu Ortega – C. Fernández-Lorenzo – J. Martín,  
Spectroscopic analysis of roman wall paintings from Casa del Mitreo in Emerita  
Augusta, *Talanta* 59, 2003, 1117-1139

Ehrhardt 1987

W. Ehrhardt, *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der  
späten Republik bis zur Zeit Neros* (Mainz 1987)

Elia 1957

O. Elia, *Pitture di Stabia* (Neapel 1957)

Eristov 1987

H. Eristov, *Les peintures murales provinciales d'èpoque flavienne*, in: C. Martin  
(Hrsg.), *Pictores per provincias. International Congress on Ancient Wall Painting*,  
Avenches 28–31 août 1986, *Cahiers d'archéologie romande* 43 (Lausanne 1987) 45-55

Eristov 1994

H. Eristov, *Les éléments architecturaux dans la peinture campanienne du quatrième  
style*, *CEFR* 187 (Rom 1994)

Escortell Ponsoda 1975

M. Escortell Ponsoda, *Catálogo de las salas de cultura romana del Museo Arqueológico  
de Oviedo* (Oviedo 1975)

Fendri 1961

M. Fendri, *Basiliques Chrétiennes de la Skhira*, *Publications de l'Université de Tunis.  
Faculté des Lettres. Première Série, Archéologie-Histoire* 8 (Paris 1961)

Fernández Chicarro 1955

C. Fernández Chicarro, *Noticiario arqueológico de Andalucía*, *AespA* 28, 1955, 322-  
341

Fernández Chicarro 1956

C. Fernández Chicarro, *Prospección arqueológica en los términos de Hinojares y La  
Guardia (Jaén)*, *Bjaén (Folge 7)* 3, 1956, 101-119

Fernández Díaz 1997-1998

A. Fernández Díaz, *Estudio de las pinturas murales de la villa romana de la Huerta del  
Paturro en Portmán*, *AnMurcia* 13-14, 1997-1998, 181-210

Fernández Díaz 1999a

A. Fernández Díaz, *La pintura mural de la villa romana de los Torrejones (Yecla,  
Murcia)*, *AnMurcia* 15, 1999, 57-86

Fernández Díaz 1999b

A. Fernández Díaz, *La villa romana de Portman: programa decorativo-ornamental y  
otros elementos para su estudio* (Murcia 1999)

Fernández Díaz 1999c

A. Fernández Díaz, *Restos pictóricos de la pared sur de la habitación 2 de la villa romana  
de la Huerta del Paturro en Portmán*, in: D. A. Beltrán Martínez – D. M. Martínez  
Andreu (Hrsg.), *Romanización y desarrollo urbano en la Hispania republicana. XXIV*

Congreso Nacional de Arqueología (Folge 4) Cartagena 28-31 de octubre de 1997  
(Cartagena 1999)  
137-150

Fernández Díaz 2001

A. Fernández Díaz, El programa pictórico de la casa de la fortuna, in: E. Ruiz Valderas (Hrsg.), La casa romana en Carthago Nova. Arquitectura privada y programas decorativos (Murcia 2001) 85-130

Fernández Díaz 2002a

A. Fernández Díaz, Algunos restos pictóricos de la ciudad de Lucentum (Tossal de Manises, Alicante), Lucentum 19-20, 2002, 215-235

Fernández Díaz 2002b

A. Fernández Díaz, Evolución de la pintura mural romana en Carthago Nova, Mastia 1, 2002, 77-164

Fernández Díaz 2003a

A. Fernández Díaz, Adopción de las técnicas pictóricas y musivarias entre las sociedades íberas, in: L. Abad Casal (Hrsg.), De Iberia in Hispaniam. La adaptación de las sociedades ibéricas a los modelos romanos. Actas del Seminario de Arqueología organizado por la Fundación Duques de Soria, Soria 23-27 julio 2001 (Alicante 2003) 209-239

Fernández Díaz 2003b

A. Fernández Díaz, Pintura mural de la Villa romana de Balazote (Albacete), Lucentum 21-22, 2003, 135-161

Fernández Díaz 2003c

A. Fernández Díaz, La pintura mural del teatro romano de Cartagena y su relación con el resto de los teatros de Hispania, Mastia 2, 2003, 215-233

Fernández Díaz 2003d

A. Fernández Díaz, Portmán: De villa industrial a villa de recreo, Mastia 2, 2003, 65-107

Fernández Díaz 2004a

A. Fernández Díaz, El sistema de red en el Conventus Carthaginensis (Hispania), in: L. Borhy (Hrsg.), Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du Colloque international, Budapest – Veszprém 15-19 mai 2001 (Budapest 2004) 343-348

Fernández Díaz 2004b

A. Fernández Díaz, Representación de arquitectura ficticia en las ciudades romanas de Carthago Nova y Valentia, in: S. F. Ramallo Asensio (Hrsg.), La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente. Actas del Congreso Internacional, Cartagena, 8 y 10 de octubre de 2003 (Murcia 2004) 519-534

Fernández Díaz 2004c

A. Fernández Díaz, Los programas ornamentales, in: M. Tendero Porras – J. M. Abascal Palazón (Hrsg.), Iberia, Hispania, Spania. Una mirada desde Ilici (Murcia 2004) 167-174

Fernández Díaz 2004d

A. Fernández Díaz, Decoración pictórica y en estuco de algunos elementos arquitectónicos de la ciudad romana de Carthago Nova, in: S. F. Ramallo Asensio (Hrsg.), La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente. Actas del Congreso Internacional, Cartagena, 8 y 10 de octubre de 2003 (Murcia 2004) 501-517

Fernández Díaz 2008a

A. Fernández Díaz, La pintura mural romana de Carthago Noua. Evolución del programa pictórico a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativas I (Murcia 2008)

Fernández Díaz 2008b

A. Fernández Díaz, La pintura mural romana de Carthago Noua. Evolución del programa pictórico a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativas II (Murcia 2008)

Fernández Díaz 2009

A. Fernández Díaz, La pintura mural romana de Carthago Noua, in: J. M. Noguera Celdrán – M. J. Madrid Balanza (Hrsg.), Arx Hasdrubalis. La Ciudad Reencontrada. Arqueología en el cerro del Molinete/Cartagena. Ausstellungskatalog Cartagena (Murcia 2009) 153-164

Fernández Díaz – Suárez Escribano 2014

A. Fernández Díaz – L. Suárez Escribano, La representación del rapto de Ganimedes en la habitación 3 de la domus de Avinyó (Barcelona): Un unicum en la pintura provincial romana, QuadA Barcel 10, 2014, 122-139

Fernández Díaz u. a. 2009

A. Fernández Díaz – J. M. Noguera Celdrán – M. J. Madrid Balanza, Nuevas pinturas Murales en Carthago Noua. Los ciclos de las termas del Foro y del edificio del atrio, in: J. M. Noguera Celdrán – M. J. Madrid Balanza (Hrsg.), Arx Hasdrubalis. La Ciudad Reencontrada. Arqueología en el cerro del Molinete/Cartagena. Ausstellungskatalog Cartagena (Murcia 2009) 185-207

Fernández Gómez – Baceiredo Rodríguez 2001

F. Fernández Gómez – M. I. Baceiredo Rodríguez, El pintor Rodríguez Jaldón y la necropolis de Carmona, in: A. Caballos Rufino (Hrsg.), Carmona Romana. Actas del II Congreso de Historia de Carmona, Carmona, 29 de septiembre a 2 de octubre de 1999 (Carmona 2001) 71-82

Fernández Ochoa 1997

C. Fernández Ochoa, Las termas de Campo Valdés. El origen de una ciudad (Gijón 1997)

Fernández Ochoa – García Díaz 2000

C. Fernández Ochoa – P. García Díaz, Recuperación y puesta en valor de las Termas romanas de Campo Valdés de Gijón (Asturias), in: C. Fernández Ochoa – V. García Entero (Hrsg.), Il Coloquio internacional de arqueología en Gijón 1999. Termas Romanas en el Occidente del Imperio (Gijón 2000) 443-449

Filloy Nieva u. a. 1992

I. Filloy Nieva – E. Gil Zubillaga – A. Iriarte Kortazar, La pintura mural romana en Alava: estado de la cuestión, in: J. L. Jiménez Salvador (Hrsg.), I Coloquio de Pintura Mural Romana en España. Actas del Coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València, Valencia-Alicante 9-11 de febrero de 1989 (Valencia 1992) 107-113

Fittschen 1976

K. Fittschen, Zur Herkunft und Entstehung des 2. Stils. Probleme und Argumente, in: P. Zanker (Hrsg.), Hellenismus in Mittelitalien. Kolloquium, Göttingen 5. – 9. Juni 1974, AbhGöttingen (Folge 3) 97 (Göttingen 1976) 539-563

Flores Delgado – Valentín Alcalde 2000

Á. Flores Delgado – S. Valentín Alcalde, Conservación y restauración de las pinturas murales de la villa romana de "El Ruedo", Almedinilla (Córdoba). Resumen de la memoria de intervención, Antiquitas. Publicación del Museo Histórico Municipal de Priego de Córdoba 11–12, 2000, 271-277

Forrer 1927

R. Forrer, Strasbourg-Argentorate 2. Préhistorique, Gallo-Romain et Mérovingien (Straßburg 1927)

de Franciscis 1975

A. de Franciscis, Die pompejanischen Wandmalereien in der Villa von Oplontis (Recklinghausen 1975)

Frere 1957

S. S. Frere, Excavations at Verulamium 1956. Second interim report, AntJ 37, 1957, 1-15

Frizot 1981

M. Frizot, Les peintures murales romaines de Hongrie, RA 1981, 2, 261-276

Fuchs 1993

M. Fuchs, Vallon romain: la peinture de trois corps de bâtiment, in: E. M. Moormann (Hrsg.), Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting 8.–12. September 1992 (Leiden 1993) 234-237

Fuchs –Garnerie-Peyrollaz 2005

M. Fuchs – S. Garnerie-Peyrollaz, Ein Streifzug durch eine bemalte römische Wandelhalle in Börsingen, A > Z. Balade archéologique en terre fribourgeoise. Publication accompagnant l'exposition (Freiburg 2005) 32-37

Gamboa Gil de Sola 1999

M. Gamboa Gil de Sola, Nuevos descubrimientos de pintura romana en Cartagena, in: D. A. Beltrán Martínez – D. M. Martínez Andreu (Hrsg.), Romanización y desarrollo urbano en la Hispania republicana. XXIV Congreso Nacional de Arqueología (Folge 4) Cartagena 28-31 de octubre de 1997 (Cartagena 1999) 81-87

García Merino 1977

C. García Merino, Un sepulcro romano turriforme en la Meseta norte. El yacimiento arqueológico de Vilde (Soria), BSAA 43, 1977, 41-54

García Merino 1991

C. García Merino, La casa urbana en Uxama Argaela, in: M. Beltrán Lloris (Hrsg.), La casa urbana hispanorromana. Congreso, Ponencias y comunicaciones 16.-18. noviembre 1988 (Saragossa 1991) 233-259

García Merino 1995

C. García Merino, Uxama I (Campañas de 1976 y 1978): Casa de la Cantera, Casa del Sectile "El Tambor", EAE 170 (Madrid 1995)

García Merino – Sánchez Simón 1997

C. García Merino – M. Sánchez Simón, Uxama II. La casa de la Atalaya, StA 87, 1997

García Ramírez u. a. 1986

S. García Ramírez – I. Garbajosa Asanza – E. Trujillo Petisme, Pintura mural romana de "La Clínica" (Calahorra), in: C. L. Pérez Arrondo (Hrsg.), Segundo Coloquio sobre Historia de la Rioja: Actas I, Logroño 2-4 de octubre de 1985 (Logroño 1986) 173-181

García Sandoval 1966

E. García Sandoval, Informe sobre las casas romanas de Mérida y excavaciones en la "Casa del Anfiteatro", EAE 49 (Madrid 1966)

García Sandoval u. a. 2004

J. García Sandoval – R. Plaza Santiago – A. Fernández Díaz, La musealización de las pinturas romanas de La Quintilla (Lorca): restauración y montaje expositivo, Alberca. Revista de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Lorca 2, 2004, 125-138

García y Bellido 1958

A. García y Bellido, Catálogo de los retratos romanos de Carmona, la antigua Carmo, en la Baetica, AEspA 31, 1958, 205-210

García y Bellido 1963

A. García y Bellido, Nemesis en una pintura mural del anfiteatro de Tarragona, AEspA 36, 1963, 177-181

Gogräfe 1999

R. Gogräfe, Die römischen Wand- und Deckenmalereien im nördlichen Obergermanien (Neustadt an der Weinstraße 1999)

González Fernández 2005

E. González Fernández, Domus Oceani. Aproximación á arquitectura doméstica de Lucus Augusti, Trabajos de Arqueoloxía 2 (Lugo 2005)

González Villaescusa – Monraval Sapiña 1992

R. González Villaescusa – M. Monraval Sapiña, Primeros hallazgos de pintura mural romana en Ibiza, in: J. L. Jiménez Salvador (Hrsg.), I Coloquio de Pintura Mural Romana en España. Actas del Coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València, Valencia-Alicante 9-11 de febrero de 1989 (Valencia 1992) 161-166

- Guiral Pelegrín 1991a  
C. Guiral Pelegrín, Pinturas romanas procedentes de Arcobriga II, Caesaraugusta 68, 1991, 151-203
- Guiral Pelegrín 1991b  
C. Guiral Pelegrín, Pinturas romanas procedentes del convento de San Pedro Mártir (Toledo): estudio preliminar, CuPAUAM 18, 1991, 211-225
- Guiral Pelegrín 1992  
C. Guiral Pelegrín, Pinturas murales romanas procedentes del Grau Vell (Sagunto, Valencia), Saguntum 25, 1992, 139-178
- Guiral Pelegrín 2000a  
C. Guiral Pelegrín, La pintura romana en España: aportaciones recientes, in: T. Nogales Basarrate (Hrsg.), La pintura romana antigua. Actas del Coloquio Internacional, Mérida septiembre 1996 (Mérida 2000) 21-35
- Guiral Pelegrín 1998  
C. Guiral Pelegrín, Pintura mural romana en Complutum y su entorno, in: S. Rascón Marqués (Hrsg.), Complutum. Roma en el interior de la Península Ibérica. Catalogo de la Exposición Alcalá de Henares (Madrid 1998) 119-128
- Guiral Pelegrín 2000a  
C. Guiral Pelegrín, La pintura romana en España: aportaciones recientes, in: T. Nogales Basarrate (Hrsg.), La pintura romana antigua. Actas del Coloquio Internacional, Mérida septiembre 1996 (Mérida 2000) 21-35
- Guiral Pelegrín 2000b  
C. Guiral Pelegrín, Decoración Pictórica de los Edificios Termales, in: C. Fernández Ochoa – V. García Entero (Hrsg.), Il Coloquio internacional de arqueología en Gijón 1999. Termas Romanas en el Occidente del Imperio (Gijón 2000) 115-121
- Guiral Pelegrín 2002  
C. Guiral Pelegrín, Tumbas Pintadas en la Hispania Romana, in: D. Vaquerizo (Hrsg.), Espacios y Usos Funerarios en el Occidente Romano. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba, 5–9 junio 2001 (Córdoba 2002) 81-103
- Guiral Pelegrín 2010a  
C. Guiral Pelegrín, El "cubículo de las estaciones" de la villa romana de "Els Munts" (Altafulla, Tarragona), in: I. Bragantini (Hrsg.), Atti del X Congresso Internazionale dell' Association internationale pour la peinture murale antique (AIPMA), 17–21 settembre 2007, Annali di Archeologia e Storia Antica 18, 2 (Neapel 2010) 510-520
- Guiral Pelegrín 2010b  
C. Guiral Pelegrín, La decoración pintada del "cubículo de las estaciones" de la villa romana dels Munts (Altafulla, Tarragona), Espacio, Tiempo y Forma 3, Serie 1, Nueva época, 2010, 127-144
- Guiral Pelegrín 2014  
C. Guiral Pelegrín, La decoración pintada en la Hispania romana: Artesanos y Talleres, AEspA 71, 2014, 105-125

- Guiral Pelegrín – Íñiguez Berrozpe 2011-2012  
 C. Guiral Pelegrín – L. Íñiguez Berrozpe, *Alta et versicolor Bilbilis*,  
*Salduie* 11-12, 2011-2012, 275-298
- Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996  
 C. Guiral Pelegrín – M. Martín-Bueno, *Bilbilis I. Decoración pictórica y estucos ornamentales* (Saragossa 1996)
- Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987a  
 C. Guiral Pelegrín – A. Mostalac Carrillo, *Avance sobre la difusión de los cuatro estilos pompeyanos en Aragón (España)*, in: C. Martín (Hrsg.), *Pictores per provincias. International Congress on Ancient Wall Painting, Avenches 28–31 août 1986, Cahiers d'archéologie romande* 43 (Lausanne 1987) 233-241
- Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987b  
 C. Guiral Pelegrín – A. Mostalac Carrillo, *La pintura romana de Caesaraugusta: estado actual de las investigaciones*, Museo de Zaragoza, *Boletín* 6, 1987, 181-196
- Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1988  
 C. Guiral Pelegrín – A. Mostalac Carrillo, *Pinturas murales romanas procedentes de Varea (Logroño)*, Museo de Zaragoza, *Boletín* 7, 1988, 57-89
- Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990  
 C. Guiral Pelegrín – A. Mostalac Carrillo, *Preliminares sobre el repertorio ornamental del III y IV estilos pompeyanos en la pintura romana de España*, *Italica, CuadRom* 18, 1990, 155-173
- Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1992a  
 C. Guiral Pelegrín – A. Mostalac Carrillo, *Decoraciones pictóricas y cornisas de estuco del Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel)*, *RAPon* 2, 1992, 123-153
- Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1992b  
 C. Guiral Pelegrín – A. Mostalac Carrillo, *La pintura mural romana de Arcobriga (Monreal de Ariza, Zaragoza)*, in: J. L. Jiménez Salvador (Hrsg.), *I Coloquio de Pintura Mural Romana en España. Actas del Coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València, Valencia-Alicante 9-11 de febrero de 1989* (Valencia 1992) 99-105
- Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1993  
 C. Guiral Pelegrín – A. Mostalac Carrillo, *Influencias itálicas en los programas decorativos de cubicula y triclinia de época republicana y altoimperial en España. Algunos ejemplos representativos*, *Espacio, Tiempo y Forma* 6, Serie 1, 1993, 365-391
- Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1995a  
 C. Guiral Pelegrín – A. Mostalac Carrillo, *Pintura mural*, in: Miguel Beltrán Lloris (Hg.), *Azaila. Nuevas aportaciones deducidas de la documentación inédita de Juan Cabré Aguiló* (Saragossa 1995) 229-231

Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1995b

C. Guiral Pelegrín – A. Mostalac Carrillo, La pintura de España y Portugal, in: E. de Balanda (Hrsg.), La exposición y el catálogo "Albores de la Belleza. La pintura romana antigua" (Paris 1995) 453-456

Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1999

C. Guiral Pelegrín – A. Mostalac Carrillo, La pintura, in: J. M. Álvarez Martínez – M. Almagro-Gorbea (Hrsg.), Hispania. El legado de Roma (Saragossa 1999) 359-367

Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 2001

C. Guiral Pelegrín – A. Mostalac Carrillo, Las Pinturas de las Tumbas de Tito Urio y Servilia de la Necrópolis Romana de Carmona (Sevilla, España), in: A. Barbet (Hrsg.), La peinture funéraire antique IV. siècle av. J.-C. - IV. siècle ap. J.-C. Actes du VII. Colloque de L'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA), Saint-Romain-en-Gal – Vienne 6-10 octobre 1998 (Paris 2001) 281-285

Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 2004

C. Guiral Pelegrín – A. Mostalac Carrillo, Techos en la Hispania romana: Colonia Victrix Iulia Lepida Celsa y Municipium Augusta Bilbilis, in: L. Borhy (Hrsg.), Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du Colloque international, Budapest – Veszprém 15-19 mai 2001 (Budapest 2004) 155-162

Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 2011

C. Guiral Pelegrín – A. Mostalac Carrillo, Programas decorativos de época republicana en el valle medio del Ebro: Conservadurismo y progresismo, in: C. Balmelle – H. Eristov – F. Monier (Hrsg.), Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge. Actes du colloque international Université de Toulouse II-Le Mirail 9-12 octobre 2008, Aquitania Suppl. 20 (Bordeaux 2011) 598-609

Guiral Pelegrín – Zarzalejos Prieto 2006a

C. Guiral Pelegrín – M. Zarzalejos Prieto, Les peintures romaines dans la capitale du cinabre hispanique, DossA Paris 318, 2006, 40-47

Guiral Pelegrín – Zarzalejos Prieto 2006b

C. Guiral Pelegrín – M. Zarzalejos Prieto, La decoración pictórica de la domus de las columnas rojas de Sisapo-La Bienvenida (Almodóvar del Campo, Ciudad Real), in: J. M. Maíllo Fernández – E. Baquedano, Zona Arqueológica. Miscelánea en homenaje a Victoria Cabrera (Folge 2) 7 (Alcalá de Henares 2006) 135-147

Guiral Pelegrín u. a. 1986

C. Guiral Pelegrín – A. Mostalac Carrillo – M. Cisneros Cunchillos, Algunas consideraciones sobre la imitación del mármol moteado en la pintura romana en España, Museo de Zaragoza, Boletín 5, 1986, 259-287

Guitart Duran 1976

J. Guitart Duran, Baetulo. Topografía, arqueología, urbanismo e historia (Barcelona 1976)

Guitart Duran u. a. 1991

J. Guitart Duran – P. Padrós Martí – C. Puerta López, La casa urbana en Baetulo, in: M. Beltrán Lloris (Hrsg.), La casa urbana hispanorromana. Congreso, Ponencias y comunicaciones 16.–18. noviembre 1988 (Saragossa 1991) 35-47

Guitart u. a. 2006

J. Guitart – J. M. Palet – M. Mercado – E. Rodrigo, Can Tacó: un recinte fortificat d'època republicana, CZero 21, 2006, 23-26

Gurt Esparraguera – Godoy Fernández 2000

J. M. Gurt Esparraguera – C. Godoy Fernández, Barcino, de sede imperial a vrbs regia en época visigoda (Barcelona 2000) 425-466

Hauschild 1977

Th. Hauschild, Exkurs. Bemerkungen zu Thermen und Nymphäum von Munigua, MM 18, 1977, 284-286

Hauschild 1993

Th. Hauschild in: W. Trillmich – Th. Hauschild – M. Blech – H. G. Niemeyer – A. Nünnerich-Asmus – U. Kreilinger (Hrsg.), Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit (Mainz am Rhein 1993) 235-236 Nr. 4

Hauschild – Arbeiter 1993

Th. Hauschild – A. Arbeiter, La villa romana de Centcelles (Barcelona 1993)

Helly 1980

B. Helly, Etude préliminaire sur les peintures murales gallo-romaines de Lyon, in: A. Barbet (Hrsg.), Peinture murale en Gaule. Publication du Centre de Recherches sur les Techniques Gréco-Romaines 9. Actes des séminaires 1979 (Dijon 1980) 5-28

Hernández Ramírez 1996a

J. Hernández Ramírez, Estudio del repertorio ornamental y análisis iconográfico de las pinturas de la "casa de la calle Suárez Somonte" (Mérida), Revista de Estudios Extremeños 52, 2, 1996, 441-461

Hernández Ramírez 1996b

J. Hernández Ramírez, La praxis de la pintura mural de Emerita Augusta, in: T. Nogales Basarrate (Hrsg.), La pintura romana antigua. Actas del Coloquio Internacional, Mérida septiembre 1996 (Mérida 1996) 37-54

Hernández Ramírez 1999

J. Hernández Ramírez, Las pinturas murales romanas de la cripta del museo nacional de arte romano (Mérida), Revista de Estudios Extremeños 55, 3, 1999, 895-936

Hernández Ramírez 2002

J. Hernández Ramírez, Las pinturas murales del anfiteatro de Augusta Emerita, Jornadas de Humanidades Clásicas 4, 2002, 13-42

von Hesberg 2005

H. von Hesberg, Römische Baukunst (München 2005)

Hidalgo Prieto 1990

R. Hidalgo Prieto, Esquemas decorativos pictóricos de la villa romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba), AnCord 1, 1990, 109-124

Himmelmann-Wildschütz 1960–1961

N. Himmelmann-Wildschütz, Der Entwicklungsbegriff der modernen Archäologie, *MarbWPr* 1960–1961, 13-40

Hölscher 2002

Klassische Archäologie. Grundwissen (Darmstadt 2002)

Hübner 1894

E. Hübner, Inscripciones romanas de Mérida, *BACRHist* 25, 1894, 465-471

Jiménez Salvador 1999

J. L. Jiménez Salvador, Mercurio o Hypnos? Un ejemplo de ambigüedad iconográfica en una pintura mural romana procedente de Valencia, *AnCord* 10, 1999, 201-216

Jiménez Salvador 2001

J. L. Jiménez Salvador, Nuevo titulus pictus y hallazgos recientes de pintura mural romana registrados en Valencia, *AEspA* 74, 2001, 303-312

Jiménez Salvador 2006

J. L. Jiménez Salvador, Consideraciones sobre la evolución de las corrientes decorativas en la ciudad romana de Valentia, in: D. Vaquerizo – J. F. Murillo (Hrsg.), El concepto de lo provincial en el Mundo Antiguo 1. Homenaje a la profesora Pilar León Alonso (Córdoba 2006) 471-484

Jordá Cerdá 1957

F. Jordá Cerdá, Las Murias de Beloño (Cenero, Gijón). Una “Villa” romana en Asturias (Oviedo 1957)

Joyce 1981

H. Joyce, The Decoration of Walls, Ceilings, and Floors in Italy in the second and third centuries A. D., *Archaeologica* 17 (Rom 1981)

Juhé Corbalán 1990

E. Juhé Corbalán, La pintura mural. Campanyes d’excavació 1964-68 i 1970, *Laietania* 5, 1990, 32-35

Juhé Corbalán – Martí Ribas 1992a

E. Juhé Corbalán – C. Martí Ribas, Los restos de decoración mural hallados en la excavación de "Can Xammar", en Mataró: estado de la cuestión, in: J. L. Jiménez Salvador (Hrsg.), I Coloquio de Pintura Mural Romana en España. Actas del Coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València, Valencia-Alicante 9-11 de febrero de 1989 (Valencia 1992) 87-92

Juhé Corbalán – Martí Ribas 1992b

E. Juhé Corbalán – C. Martí Ribas, Les restes decoratives romanes, *Laietania* 7, 1992, 130-148

Kapossy 1966

B. Kapossy, Römische Wandmalereien aus Münsingen und Hölstein, *Acta Bernensia* 4 (Bern 1966)

Kieweg-Vetters 2004

G. Kieweg-Vetters, Neues zur Wandmalerei aus Bruckneudorf, in: L. Borhy (Hrsg.), Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du Colloque international, Budapest – Veszprém 15-19 mai 2001 (Budapest 2004) 255-259

Kobusch 2014

P. Kobusch, Die Grabbauten im römischen Hispanien. Zur kulturellen Prägung der Sepulkralarchitektur, Tübinger Archäologische Forschungen 14 (Rahden 2014)

Koepf 1999

H. Koepf, Bildwörterbuch der Architektur, Kröners Taschenausgabe 194<sup>3</sup>(Stuttgart 1999)

Krier u. a. 2002

J. Krier – S. Groetembril – R. Nunes Pedroso, Fouille, étude et restauration. Peintures romaines de Vichten, Archéologia 395, 2002, 44-55

Krougly u. a. 1997

L. Krougly – C. Marín – C. Matamoros – J. M. MonraVal – E. Ripollès – E. Ripollès, La domus de Terpsícore (Valencia, España), in: D. Scagliarini Corlàita (Hrsg.), I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a. C. - IV sec. d. C.). Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica, Bologna 1995 (Imola 1997) 225-228

Kunst 2008

C. Kunst, Leben und Wohnen in der römischen Stadt<sup>2</sup>(Darmstadt 2008)

Laidlaw 1985

A. Laidlaw, The first Style in Pompei. Painting and Architecture, Archaeologica 57 (Rom 1985)

Laken 2001

L. Laken, Wallpaper patterns in Pompeii and the campanian region: towards a fifth pompeian style?, in: A. Barbet (Hrsg.), La peinture funéraire antique IV. siècle av. J.-C. - IV. siècle ap. J.-C. Actes du VII. Colloque de L'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA), Saint-Romain-en-Gal – Vienne 6-10 octobre 1998 (Paris 2001) 295-300

Lauter-Bufe 1967

H. Lauter-Bufe, Zur Stilgeschichte der figürlichen pompejanischen Fresken (Köln 1967)

Le Bot – Bodolec 1993

A. Le Bot – M.-J. Bodolec, Lyon, quartier de Vaise: Les enduits peints de la villa aux xenia, in: E. M. Moormann (Hrsg.), Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting 8.-12. September 1992 (Leiden 1993) 246-249

Lerat 1964

M. L. Lerat, Circonscription de Besançon, Gallia 22, 1964, 2, 375-410

Linfert 1972-1973

A. Linfert, Römische Wandmalereien aus der Grabung am Kölner Dom, KölnJb 13, 1972-1973, 65-76

Ling 1991

R. Ling, *Roman Painting* (Cambridge 1991)

Ling – Davey 1982

R. Ling – N. Davey, *Wall-painting in roman Britain*, *Britannia Monograph Series 3* (London 1982)

Lipps 2010-2011

J. Lipps, *Das Hadrianeum auf dem Marsfeld in Rom*, *BJb 210-211*, 2010-2011, 103-138

Liverani 1995

P. Liverani, “Nationes” e “Civitates” nella propaganda imperiale, *RM 102*, 1995, 219-249

Liversidge – Weatherhead 1987

J. E. A. Liversidge – F. J. Weatherhead, *The Wallpaintings. The Christian Paintings*, in: G. W. Meates (Hrsg.), *The Roman Villa at Lullingstone, Kent. Volume II: The Wall Paintings and Finds*, *Monograph Series of the Kent Archaeological Society 3* (Maidstone 1987) 11-40

Lorenz 2010

K. Lorenz, *Bilderkreise: Visuelles und religiöses Wissen im Kuppelsaal der Villa von Centcelles*, in: C. Frateantonio – H. Krasser (Hrsg.), *Religion und Bildung, Medien und Funktionen religiösen Wissens in der Kaiserzeit*, *Potsdamer Altertumswissenschaftliche Beiträge 30* (Stuttgart 2010) 197-221

Lucas Pellicer 1986-1987

M.<sup>a</sup> R. Lucas Pellicer, *La influencia africana en la iconografía equina de la Villa de Aguilafuente (Segovia)*, *CuPaUAM 13-14*, 2, 1986-1987, 219-235

Lucas Pellicer 1992

M.<sup>a</sup> R. Lucas Pellicer, *El tema de los caballos en la pintura mural de la Meseta: Alcalá de Henares (Madrid) y Aguilafuente (Segovia)*, in: J. L. Jiménez Salvador (Hrsg.), *I Coloquio de Pintura Mural Romana en España. Actas del Coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València, Valencia-Alicante 9-11 de febrero de 1989* (Valencia 1992) 131-139

Luengo Martínez 1962

J. M. Luengo Martínez, *Astorga romana*, *NotAHisp 5*, 1956–1961, 1962, 152-177

Luzón Nogué – León Alonso 1971

J. M. Luzón Nogué – M. P. León Alonso, *Esculturas romanas de Andalucía*, *Habis 2*, 1971, 233-250

Madrid Balanza u. a. 2009

M. J. Madrid Balanza – A. J. Murcia Muoz – J. M. Noguera Celdrán – M. Fuentes Sánchez, *Reutilización y contextos domésticos del Edificio del Atrio (siglos III-IV)*, in: J. M. Noguera Celdrán – M. J. Madrid Balanza (Hrsg.), *Arx Hasdrubalis. La Ciudad Reencontrada. Arqueología en el cerro del Molinete/Cartagena. Ausstellungskatalog Cartagena* (Murcia 2009) 226-237

Mahéo 2013

N. Mahéo, Les fresques restaurées de Boscoreale conservées au Musée de Picardie à Amiens, in: A. Barbet (Hrsg.), La Villa romaine de Boscoreale et ses Fresques 1. Actes du Colloque International, Bruxelles et Mariemont 21-23 avril 2010 (Arles 2013) 305-309

Maiuri 1958

A. Maiuri, Ercolano. I nuovi scavi (1927-1958) 1 (Rom 1958)

Marín Jordá u. a. 1991

C. Marín Jordá – C. Matamoros de Villa – A. Ribera i Lacomba, Restos de una vivienda de época tardo-republicana (s. II-I a. J. C.) en Valentia: Los hallazgos del Palau de les Corts Valencianes, in: M. Beltrán Lloris (Hrsg.), La casa urbana hispanorromana. Congreso, Ponencias y comunicaciones 16.–18. noviembre 1988 (Saragossa 1991) 61-66

Martí Ribas – Juhé Corbalan 1991

C. Martí Ribas – E. Juhé Corbalan, Estudi i restauració d'unes pintures murals romanes del jaciment de Can Modolell (Cabrera de Mar, El Maresme), Laietania 6, 1991, 119-126

Martín-Bueno 1975

M. Martín-Bueno, Bilbilis. Estudio Historico-Arqueologico (Saragossa 1975)

Martín-Bueno 1982

M. Martín-Bueno, Teatro romano de Bilbilis (Calatayud, Zaragoza), in: Actas del Simposio El teatro en la Hispania romana. Mérida 13–15 de noviembre de 1980 (Badajoz 1982) 79-93

Martín-Bueno 1991a

M. Martín-Bueno, BÍlbilis: Arquitectura Doméstica, in: M. Beltrán Lloris (Hrsg.), La casa urbana hispanorromana. Congreso, Ponencias y comunicaciones 16.–18. noviembre 1988 (Saragossa 1991) 165-180

Martín-Bueno 1991b

M. Martín-Bueno, Excavaciones en BÍlbilis, Arqueología Aragonesa 11, 1988-1989, 197-198

Martín-Bueno – Sáenz Preciado 2001-2002

M. Martín-Bueno – J. C. Sáenz Preciado, La Insula I de Bilbilis (Calatayud-Zaragoza), Salduie 2, 2001-2002, 127-158

Martín-Bueno – Sáenz Preciado 2003

M. Martín-Bueno – J. C. Sáenz Preciado, El barrio de las Termas de Bilbilis: Insula I, Domus 3 y 4, Salduie 3, 2003, 355-362

Martín-Bueno u. a. 2004

M. Martín-Bueno – J. C. Sáenz Preciado – P. Uribe Agudo, Excavaciones arqueológicas en Bilbilis (Calatayud, Zaragoza): informe preliminar de la campaña de 2003, Salduie 4, 2004, 473-487

Martín-Bueno u. a. 2007

M. Martín-Bueno – J. Lope Matínez – C. Sáenz Preciado – P. Uribe Agudo, La domus 2 del barrio de las Termas de Bilbilis: la decoración del II estilo pompeyano, in: J. Lope Matínez – J. C. Sáenz Preciado (Hrsg.), Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains. Actes du Colloque international, Vienne–Saint-Romain-en-Gal 8–10 février 2007 (Rom 2007) 235-271

Martín Camino – Vidal Nieto 1991

M. Martín Camino – M. Vidal Nieto, Informe de la excavación realizada en el solar de la calle del Duque números 25/27 (Cartagena), Memorias de Arqueología. Región de Murcia 6, 1991, 272-280

Martín Muñoz 2001

A. Martín Muñoz, Panel de pintura mural romana descubierto en la c/ Miguel de Cervantes, 35 de Écija, Astigi Vetus 1, 2001, 145-148

Martínez Andreu 1985

M. Martínez Andreu, La muralla bizantina de Carthago Nova, AntigCr 2, 1985, 129-151

Martínez Rodríguez 2012

A. Martínez Rodríguez, Pintura mural romana de la villa de La Quintilla (Lorca), Publicación de la exposición "Pintura mural romana de la villa de La Quintilla (Lorca)". Ausstellungskatalog Alicante (Alicante 2012)

Martini 2003

W. Martini, Sachwörterbuch der Klassischen Archäologie, Kröners Taschenausgabe 390 (Stuttgart 2003)

Mau 1882

A. Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji (Berlin 1882)

Meates 1955

G. W. Meates, Lullingstone Roman Villa (London 1955)

Mérida 1915

J. R. Mérida, El teatro romano de Mérida (Madrid 1915)

Mérida 1929a

J. R. Mérida, Arqueología Española, Colección Labor 189-190 (Barcelona 1929)

Mérida 1929b

J. R. Mérida, Mérida, in: H. Obermaier (Hrsg.), IV Internationaler Archäologischer Kongress (Barcelona 1929)

Mezquíriz Irujo 2009

M. A. Mezquíriz Irujo, Andelo. Ciudad romana (Pamplona 2009)

Michel 1990

D. Michel, Casa dei Ceii (I 6, 15), Häuser in Pompeji 3 (München 1990)

Mielsch 1975

H. Mielsch, Römische Stuckreliefs, 21. Erg. RM (1975)

Mielsch 1985

H. Mielsch, Buntmarmore aus Rom im Antikenmuseum Berlin. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (Berlin 1985)

Mielsch 2001

H. Mielsch, Römische Wandmalerei (Darmstadt 2001)

Monraval Sapiña 1992

J. M. Monraval Sapiña, La pintura mural romana en el País Valenciano. Estado de la investigación y nuevos hallazgos. Metodología de excavación-recuperación, in: J. L. Jiménez Salvador (Hrsg.), I Coloquio de Pintura Mural Romana en España. Actas del Coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València, Valencia-Alicante 9-11 de febrero de 1989 (Valencia 1992) 43-60

Montenegro Rúa u. a. 2008

E. J. Montenegro Rúa – R. Blanco-Rotea – R. Benavides – C. Portela, Santa Eulalia de Bóveda (Santiago de Compostela 2008)

Moormann 1982

E. M. Moormann, Roman wall-painting in the Netherlands: a survey, in: J. Liversidge (Hrsg.), Roman provincial wall painting of the Western Empire, BARIntSer 140 (Cambridge 1982) 161-182

Moormann – Swinkels 1983

E. M. Moormann – L. J. F. Swinkels, Lozenges in perspective, in: A. Barbet (Hrsg.), La peinture murale romaine dans les provinces de l'Empire. Journées d'étude de Paris 23-25 septembre 1982, BARIntSer 165 (Oxford 1983) 239-262

Morales Sánchez 2007

R. Morales Sánchez, Urbanismo y evolución urbana en la ciudad púnico-romana de Villaricos (Cuevas de Almanzora, Almería), in: R. Torres Ruíz (Hrsg.), Actas de las Jornadas sobre la zona arqueológico de Villaricos, Almería 26-28 enero 2005 (Sevilla 2007) 41-88

Moreno u. a. 1996

M. A. Moreno – M. P. de Luxán – F. Dorrego, The conservation and scientific investigations of the wall paintings in the roman thermes, Campo Valdés, Gijón, Spain, in: H. Béarat – M. Fuchs – M. Maggetti – D. Paunier (Hrsg.), Roman wall painting. Materials, techniques, analysis and conservation. Proceedings of the international workshop Freiburg 7.–9. März 1996 (Freiburg 1997) 297-305

Mostalac Carrillo 1984

A. Mostalac Carrillo, Notas para el estudio de la pintura mural romana de Calahorra, in: Calahorra. Bimilenario de su fundacion. Actas del I Symposium de Historia de Calahorra (Madrid 1984) 93-120

Mostalac Carrillo 1992

A. Mostalac Carrillo, La pintura romana en España. Estado de la cuestión, Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte 4, 1992, 9-22

Mostalac Carrillo 1994

A. Mostalac Carrillo, Pintura romana en Aragón (I): los frescos hercúleos de Iulia Lepida Celsa, Pasarela. Artes Plásticas 4, 1994, 4-11

Mostalac Carrillo 1996

A. Mostalac Carrillo, Influencias de los estilos pompeyanos en la pintura romana en Aragón, in: M. del Carmen Lacarra (Hrsg.), Difusión del Arte Romano en Aragón (Saragossa 1996) 161-188

Mostalac Carrillo 1997

A. Mostalac Carrillo, El programa pictórico de la estancia absidiada F de la Casa Basílica de Mérida, in: R. Teja – C. Pérez (Hrsg.), La Hispania de Teodosio. Actas del Congreso Internacional, Segovia–Coca 3–6 octubre 1995, 2, (Segovia 1997) 581-603

Mostalac Carrillo 1999

A. Mostalac Carrillo, La pintura romana en Hispania de Augusto a Nerón, MM 40, 1999, 168-188

Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994

A. Mostalac Carrillo – M. Beltrán Lloris, Colonia Victrix Iulia Lepida-Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza) II. Estratigrafía, pinturas y cornisas de la "Casa de los Delfines", Colección Arqueología 15 (Saragossa 1994)

Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1996

A. Mostalac Carrillo – M. Beltrán Lloris, La pintura romana como fuente de conocimiento de la escultura antigua. La posible influencia de la obra de Lisipo en algunas escenas pintadas de la Colonia Lépidica-Celsa. Actas de la II Reunión sobre escultura romana en Hispania, Tarragona 30 marzo-1 abril 1995, (Tarragona 1996) 239-259

Niemeyer 1979

H. G. Niemeyer, Besprechung: José Guitard Durán, Baetulo, BJB 179, 1979, 796-797

Nieto Prieto 1979–1980

F. J. Nieto Prieto, Repertorio de la pintura mural romana de Ampurias, Ampurias, Revista de Prehistoria, Arqueología y Etnología 41–42, 1979–1980, 279-341

Noguera Celdrán u. a. 2009

J. M. Noguera Celdrán – M. J. Madrid Balanza – M.<sup>a</sup> V. García Aboal, El Edificio del Atrio (Fases I y II): ¿Un complejo para banquetes triclinares?, in: J. M. Noguera Celdrán – M. J. Madrid Balanza (Hrsg.), Arx Hasdrubalis. La Ciudad Reencontrada. Arqueología en el cerro del Molinete/Cartagena. Ausstellungskatalog Cartagena (Murcia 2009) 120-141

Nowicka 1993

M. Nowicka, Le portrait dans la peinture antique, Bibliotheca Antiqua 22 (Varsovie 1993)

Nunes Pedroso 1992

R. Nunes Pedroso, As pinturas murais in situ. Casa dos Repuxos, Corpus dos mosaicos romanos de Portugal. Conventus Scallabitanus 1 (Conímbriga 1992) 161-165

Nunes Pedroso 1996

R. Nunes Pedroso, Exemplos de pintura mural luso-romana dos século I a IV, in: T. Nogales Basarrate (Hrsg.), La pintura romana antigua. Actas del Coloquio Internacional, Mérida septiembre 1996 (Mérida 1996) 73-100

Nunes Pedroso 2001

R. Nunes Pedroso, La "Basilique" de Tróia. Un décor luso-romain du IV s. ap. J.-C., in: A. Barbet (Hrsg.), La peinture funéraire antique IV. siècle av. J.-C. - IV. siècle ap. J.-C. Actes du VII. Colloque de L'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA), Saint-Romain-en-Gal – Vienne 6-10 octobre 1998 (Paris 2001) 305-308

Nunes Pedroso 2005

R. Nunes Pedroso, Pintura Mural Luso-Romana, APort 23, 2005, 321-366

Olcina Doménech 2009

M. Olcina Doménech, Las construcciones de la ciudad antigua, in: M. Olcina Doménech (Hrsg.), Lucentum (Tossal de Manises, Alicante), Arqueología e Historia (Alicante 2009) 65-113

Ostrowski 1990

J. A. Ostrowski, Les personnifications des provinces dans l'art romain, Travaux du Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences 27 (Varsovie 1990)

Otiña Hermoso 2005

P. Otiña Hermoso, La Vil·la romana dels Munts (Altafulla). Excavacions de Pedro Manuel Berges Soriano, Biblioteca Tarraco d'Arqueologia 1 (Reus 2005)

Ovadiah 1980

A. Ovadiah, Geometric and floral patterns in ancient Mosaics (Rom 1980)

Pachón Romero – Ruiz Cecilia 2006

J. A. Pachón Romero – J. I. Ruiz Cecilia, Las Cuevas de Osuna. Estudio histórico-arqueológico de una necropolis rupestre de la Antigüedad (Osuna 2006)

de Palol 1965

P. de Palol, Guía de Clunia (Burgos 1965)

Parlasca 1956

K. Parlasca, Römische Wandmalereien in Augsburg, Materialhefte zur Bayerischen Vorgeschichte 7 (Kallmünz 1956)

Payueta Martínez 2004

A. Payueta Martínez, Intervención sobre un conjunto Pictórico recuperado en el yacimiento arqueológico de Bilbilis, Kausis 4, 2006, 40-48

Pelekanidis 1969

S. Pelekanidis, Die Malerei der konstantinischen Zeit, Akten des VII. Internationalen Kongresses für christliche Archäologie Trier 05.-11. September 1965 (Rom 1969) 215-235

Pérez – Rafel 1993

A. Pérez – N. Rafel, La vil·la romana de Torre Andreu (La Bordeta, Lleida). Un establiment suburbà dels segles II-III d.C., Monografies d'Arqueologia Urbana 5 (Lleida 1993)

Pérez García – Fernández Díaz 2005

A. Pérez García – A. Fernández Díaz, Pintura mural romana del Camino Colonia Romana (La Albufereta, Alicante), *Romula* 4, 2005, 177-212

Pérez González – Reyes Hernando 2007

C. Pérez González – O. V. Reyes Hernando, Coca, la Antigua Cauca, in: M. Navarro Caballero – J. J. Palao Vicente (Hrsg.), *Villes et territoires dans le Bassin du Douro à l'Époque Romaine. Actes de la table-ronde international Bordeaux septembre 2004* (Bordeaux 2007) 149-170

Pérez Maestro 2004

C. Pérez Maestro, Un área de vertedero/puticulum de época altoimperial localizado extramuros en la zona noreste de la ciudad, *MéridaMem* 10, 2004, 153-170

Perrin 1982

Y. Perrin, Etres mythiques, etres fantastiques et grotesques de la domus Aurea de Neron, *DialHistAnc* 8, 1982, 303-338

Perrin 1985

Y. Perrin, Un motif décoratif exceptionnel dans le IVe style: le bandeau à rinceaux, *RA* 2, 1985, 205-230

Peters 1964

W. J. Th. Peters, Rez. zu K. Schefold, *Vergessenes Pompeji* (Bern 1962), *Gnomon* 36, 1964, 411-415

Peters 1965-1966

W. J. Th. Peters, Mural painting fragments found in the roman castra at Nijmegen, *BerOudhBod* 15-16, 1965-1966, 113-144

Pfanner 1990

M. Pfanner, Modelle römischer Stadtentwicklung am Beispiel Hispaniens und der westlichen Provinzen, in: W. Trillmich – P. Zanker (Hrsg.), *Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit. Kolloquium, Madrid 19. – 23. Oktober 1987*, *AbhMünchen* 103 (München 1990) 59-116

Plaza Santiago u. a. 2003–2005

R. Plaza Santiago – J. García Sandoval – A. Fernández Díaz – A. Martínez Rodríguez – J. Ponce García – S. F. Ramallo Asensio, Las pinturas romanas de La Quintilla (Lorca): restauración y montaje expositivo. *Memorias de Patrimonio. Intervenciones en el Patrimonio Histórico de la región de Murcia* 7, 2003-2005, 247-262

Praschniker – Kenner 1947

C. Praschniker – H. Kenner, *Der Bäderbezirk von Virunum* (Wien 1947)

Pye 2000

E. Pye, The painted wallplaster, in: S. J. Keay – J. Creighton – J. Remesal Rodríguez (Hrsg.), *Celti (Peñaflor): the archaeology of a Hispano-Roman town in Baetica. Survey and excavations 1987-1992* (Oxford 2000) 124-140

Ramallo Asensio u. a. 1998

S. F. Ramallo Asensio – A. Martínez Rodríguez – A. Fernández Díaz – J. Ponce García, Excavación, extracción y labores de consolidación de las pinturas murales de la habitación 35 de la villa romana de La Quintilla (Lorca), *Memorias de Arqueología. Región de Murcia* 13, 1998, 107-122

Ramos Fernández 1988

R. Ramos Fernández, Museos arqueológicos de Elche y la Alcudia, *Nuestros Museos* 13 (Valencia 1988)

Ramos Fernández 1992

R. Ramos Fernández, La pintura mural en Illici, in: J. L. Jiménez Salvador (Hrsg.), *I Coloquio de Pintura Mural Romana en España. Actas del Coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València, Valencia-Alicante 9-11 de febrero de 1989* (Valencia 1992) 155-161

Ravara 1999

C. Ravara, L'imitazione del marmo nella pittura parietale romagnola di epoca romana, *AEmil* 3, 1999, 137-151

Regueras Grande 1990

F. Regueras Grande, Restos de pinturas romanas en la provincia de Zamora. Primer Congreso de Historia de Zamora 2. Prehistoria e Historia Antigua, Zamora 14-18 de marzo de 1988 (Zamora 1990) 697-720

Regueras Grande 1992

F. Regueras Grande, Las pinturas romanas del frigidarium de la villa de Requejo (Santa Cristina de la Polvorosa, Zamora), in: J. L. Jiménez Salvador (Hrsg.), *I Coloquio de Pintura Mural Romana en España. Actas del Coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València, Valencia-Alicante 9-11 de febrero de 1989* (Valencia 1992) 115-122

Regueras Grande 2010

F. Regueras Grande, Villae tardorromanas en Segovia, in: S. Martínez Caballero – J. Santiago Pardo – A. Zamora Canellada (Hrsg.), *Segovia romana II. Gentes y Territorios* (Segovia 2010) 279-310

Reusch 1966

W. Reusch, Wandmalereien und Mosaikboden eines Peristylhauses im Bereich der Trierer Kaiserthermen, *TrZ* 29, 1966, 187-235

Riemenschneider 1986a

U. Riemenschneider, Pompejanische Stuckgesimse des Dritten und Vierten Stils, *Europäische Hochschulschriften* 38, *Archäologie* 12 (Frankfurt am Main u. a. 1986)

Riemenschneider 1986b

U. Riemenschneider, Pompejanische Ornamentbänder des Vierten Stils, *Boreas* 9, 1986, 105-112

Riffaud-Longuespe 1995

P. Riffaud-Longuespe, Un décor de plafond restitué à La Roquebrussanne, in: M. Durand (Hrsg.), *Actes des Séminaires de l'Association Française de Peintures Murales Antiques. 1990-1991-1993 (Aix-en-Provence, Norbonne et Chartres)*, *Revue Archeologique de Picardie* 10 (Amiens 1995) 93-97

Riz 1990

A. E. Riz, Bronzegefäße in der römisch-pompejanischen Wandmalerei, *Deutsches Archäologisches Institut Rom, Sonderschriften* 7 (Mainz 1990)

Rizzo 1929

G. E. Rizzo, *La pittura ellenistico-romana* (Mailand 1929)

Robertson 1964

M. Robertson, Rez. zu K. Schefold, *Vergessenes Pompeji* (Bern 1962), *JRS* 54, 1964, 225-226

Rosser Limiñana 1992

P. Rosser Limiñana, Avance preliminar del hallazgo de pinturas y estucos decorados en la villa romana del "Parque de las Naciones" (Albufereta- Alicante), in: J. L. Jiménez Salvador (Hrsg.), *I Coloquio de Pintura Mural Romana en España. Actas del Coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València, Valencia-Alicante 9-11 de febrero de 1989* (Valencia 1992) 149-153

Ruiz de Arbulo 2006

J. Ruiz de Arbulo, *L'Amfiteatre de Tarraco. I els espectacles de gladiadors al món Romà*, *Biblioteca Tarraco d'Arqueologia* 2 (Tarragona 2006) 212-213

Sabrié – Sabrié 1991

M. Sabrié – R. Sabrié, *Peintures romaines a Narbonne*, *Archéologia* 270, 1991, 38-43

Sabrié u. a. 1987

M. Sabrié – R. Sabrié – Y. Solier, *La Maison à Protiques du Clos de la Lombarde à Narbonne et sa décoration murale*, *RANarb Suppl.* 16, 1987, 137-353

Sabrié u. a. 1994-1995

M. Sabrié – R. Sabrié – Ch. Olive – D. Ugolini, *Peintures murales romaines de Béziers (Hérault), Place de la Madeleine*, *RANarb* 27-28, 1994-1995, 175-189

Sabrié u. a. 1997

M. Sabrié – R. Sabrié – O. Ginouvez, *Vestiges gallo-romains à Narbonne. 74, boulevard Frédéric-Mistral*, *RANarb* 30, 1997, 219-267

Sabrié u. a. 1998

M. Sabrié – R. Sabrié – M. Piskorz, *Les peintures murales de Villa Roma à Nîmes (Gard)*, *RANarb* 31, 1998, 13-71

Sáenz Preciado u. a. 2006

J. C. Sáenz Preciado – J. Fabr  Murillo – M. Lasu n Alegre – R. Luesma González – A. Sevilla Conde – I. Villalba Barrio, La Casa del Ninfeo: trabajos arqueológicos de la Escuela Taller de Restauración de Aragón en Bilbilis (Calatayud-Zaragoza), *Kausis* 4, 2006, 23-39

Sáenz Preciado u. a. 2010

J. C. Sáenz Preciado – M. Martin Bueno – J. Lope Martínez, Novedades sobre la pintura mural romana en Bilbilis (Calatayud, Zaragoza-España), in: I. Bragantini (Hrsg.), *Atti del X Congresso Internazionale dell' Association internationale pour la peinture murale antique (AIPMA)*, 17–21 settembre 2007, *Annali di Archeologia e Storia Antica* 18, 2 (Neapel 2010) 441-452

Sánchez Montes – González Moreno 2006

A. L. Sánchez Montes – C. González Moreno, Restauraci n de la pintura mural de la Casa de los Grifos, *Complutum: intercolumnio NW del muro Norte del peristilo*, *Kausis* 4, 2006, 107-120

Salies 1974

G. Salies, Untersuchung zu den geometrischen Gliederungsschemata römischer Mosaiken, *BJb* 174, 1974, 1-178

Schattner 2003

Th. G. Schattner, *Munigua: cuarenta a os de investigaciones*, Colecci n Arqueolog a 16 (Sevilla 2003)

Schattner u. a. 2006

Th. G. Schattner – C. Basas Fauré – F. Chaves Trist n – B. L pez-Boado Crespo, Der Kanal in der Thermengasse. Ein Beitrag zur Verfallsgeschichte der Bauten auf dem Stadth gel von Munigua, *MM* 47, 2006, 104-145

Schefold 1952

K. Schefold, *Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte* (Basel 1952)

Schefold 1957

K. Schefold, *Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive* (Berlin 1957)

Schefold 1962

K. Schefold, *Vergessenes Pompeji* (Bern 1962)

Schleiermacher 1991

M. Schleiermacher, Die Jahreszeitenfresken von Nida-Heddernheim, in: F. Naumann-Steckner – R. Thomas (Hrsg.), 4. Internationales Kolloquium zur römischen Wandmalerei Köln 20.-23. September 1989, *KölnJb* 24 (Berlin 1991) 213-218

Schleiermacher 1995

M. Schleiermacher, Der Freskenraum von Nida, *Museum für Vor- und Frühgeschichte Frankfurt am Main. Archäologische Reihe* 15 (Frankfurt am Main 1995)

Seiler 1992

F. Seiler, Casa degli amorini dorati (VI 16, 7.38), *Häuser in Pompeji* 5 (München 1992)

Singul 1998

F. Singul, La pintura de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo). Significado y relaciones con el arte paleocristiano y la pintura asturiana, BAur 28, 1998, 59-84

Soler Huertas 2000

B. Soler Huertas, Arquitectura doméstica en Carthago Nova. La domus de la Fortuna y su conjunto arqueológico, AnMurcia 16, 2000, 53-85

Staub Gierow 1994

M. Staub Gierow, Casa del Granduca (VII 4, 56). Casa dei capitelli figurati (VII 4,57), Häuser in Pompeji 7 (München 1994)

Steiner 1927

P. Steiner, Römische Wandmalerei in Trier, TrZ 2, 1927, 54-68

Strocka 1975

V. M. Strocka, Pompejanische Nebenzimmer, in: B. Andreae – H. Kyrieleis (Hrsg.), Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten. Internationales Kolloquium, Essen 11.–14. Juni 1973 (Recklinghausen 1975) 101-114

Strocka 1984a

V. M. Strocka, Ein missverstandener Terminus des vierten Stils: die Casa del Sacello Iliaco in Pompeji (I 6, 4), RM 91, 1984, 125-140

Strocka 1984b

V. M. Strocka, Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7.8), Häuser in Pompeji 1 (Tübingen 1984)

Strocka 1990

V. M. Strocka, Der Zweite Stil, in: G. Cerulli Irelli – M. Aoyagi – S. De Caro – U. Pappalardo (Hrsg.), Pompejanische Wandmalerei, 1990, 213-222

Strocka 1994

EAA 2 Suppl. 4 (1996) 414-425 s. v. Pompeiani, stili (V. M. Strocka)

Taracena Aguirre 1947

B. Taracena Aguirre, Arte Romano. Pinturas y Mosaicos, in: M. Almagro Basch – B. Taracena – P. Batlle Huguet – H. Schlunk (Hrsg.), Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico 2, 1947, 149-153

Tarrats Bou u. a. 1996-1997

F. Tarrats Bou – J. M. Macias I Solé – E. Ramón Sariñena, Noves intervencions a la vil·la romana dels Munts (Altafulla, Tarragonès), TribArq, 1996-1997, 35-56

Tarrats Bou u. a. 2000

F. Tarrats Bou – J. M. Macias I Solé – E. Ramón Sariñena – J. A. Remolà Vallverdú, Nuevas Actuaciones en el area Residencial de la Villa romana de 'Els Munts' (Altafulla, Ager Tarraconensis). Estudio Preliminar, MM 41, 2000, 358-379

Thomas 1964

E. B. Thomas, Römische Villen in Pannonien (Budapest 1964)

Thomas 1993a

R. Thomas, Zum Stilpluralismus in der römischen Wandmalerei seit claudischer Zeit, in: E. M. Moormann (Hrsg.), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting 8.–12. September 1992 (Leiden 1993)* 154-159

Thomas 1993b

R. Thomas, Römische Wandmalerei in Köln, *Kölner Forschungen* 6 (Mainz 1993)

Thomas 1995

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

Thomas 1997

R. Thomas, Römische Themen in der Wandmalerei des 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr., in: D. Scagliarini Corlàita (Hrsg.), *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a. C. - IV sec. d. C.)*, *Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica*, Bologna 1995 (Imola 1997) 143-148

Thomas 2001

R. Thomas, Wandmalerei, in: T. Fischer (Hrsg.), *Die römischen Provinzen* (Stuttgart 2001) 165-177

Toynbee 1934

J. M. C. Toynbee, *The Hadrianic School. A Chapter in the History of Greek Art* (Cambridge 1934)

Toynbee 1973

J. M. C. Toynbee, *Animals in roman life and art* (London 1973)

Trillmich u. a. 1993

W. Trillmich – Th. Hauschild – M. Blech – H. G. Niemeyer – A. Nünnerich-Asmus – U. Krelinger (Hrsg.), *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit* (Mainz am Rhein 1993)

Trümper 2002

M. Trümper, Malerei, in: T. Hölscher (Hrsg.), *Klassische Archäologie. Grundwissen* (Darmstadt 2002) 277-292

Tybout 1993

R. A. Tybout, Malerei und Raumfunktion im zweiten Stil, in: E. M. Moormann (Hrsg.), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting 8.–12. September 1992 (Leiden 1993)* 38-50

Vaquerizo Gil 1990

D. Vaquerizo Gil, La villa romana de "El Ruedo" (Almedinilla, Córdoba), *AEspA* 63, 1990, 295-316

Vaquerizo Gil – Carrillo Diaz-Pines 1995

D. Vaquerizo Gil – J. R. Carrillo Diaz-Pines, The roman villa of El Ruedo (Almedinilla, Córdoba), *JRA* 8, 1995, 121-152

Vaquerizo Gil – Noguera Celdrán 1997

D. Vaquerizo Gil – J. M. Noguera Celdrán, La villa de El Ruedo, Almedinilla (Córdoba), Decoración escultórica e interpretación (Murcia 1997)

Vasáros 2004

Z. Vasáros, Second Century Illusionary Ceiling-Painting and its Architectural Origins, in: L. Borhy (Hrsg.), Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du Colloque international, Budapest – Veszprém 15-19 mai 2001 (Budapest 2004) 61-66

Velázquez Jiménez 2004

A. Velázquez Jiménez, Museos y colecciones, Las capitales provinciales de Hispania 2. Mérida, Colonia Augusta Emerita (Rom 2004) 131-147

Ventura Solsona 1962

S. Ventura Solsona, Museo Arqueológico Provincial. Tarragona. Guía del visitante (Tarragona 1962)

Vera Reina – Escudero Cuesta 1992

M. Vera Reina – J. Escudero Cuesta, Pintura mural romana en Hispalis, in: J. L. Jiménez Salvador (Hrsg.), I Coloquio de Pintura Mural Romana en España. Actas del Coloquio organizado por la Asociación de Pintura Mural Romana en Hispania y el Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València, Valencia-Alicante 9-11 de febrero de 1989 (Valencia 1992) 167-171

de Vos 1976

M. de Vos, Scavi Nuovi sconosciuti (I 9, 13): pitture e pavimenti della Casa di Cerere a Pompei, *MededRom* 38 (1976) 37-75

de Vos 1977

M. de Vos, Primo stile e maturo quarto stile negli scarichi provenienti dalle macerie del terremoto del 62 d. C. a Pompei, *MededRom* 39 (1977) 29-47

de Vos – de Vos 1979

M. de Vos – A. de Vos, Die Wanddekorationen der Stabianer Thermen, in: H. Eschebach (Hrsg.), Die Stabianer Thermen in Pompeji, *DAA* 13 (Berlin 1979) 81-95

Wallace-Hadrill 2011

A. Wallace-Hadrill, Herculaneum. Past and Future (London 2011)

Wirth 1968

F. Wirth, Römische Wandmalerei. Vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts (Darmstadt 1968)

Wesenberg 1985

B. Wesenberg, Römische Wandmalerei am Ausgang der Republik. Der Zweite Pompejanische Stil, *Gymnasium* 92, 1985, 470-488

Zamora Canellada 1987

A. Zamora Canellada, Segovia en la Antigüedad, in: A. Zamora Canellada (Hrsg.), Historia de Segovia (Segovia 1987) 20-55

Zanker 2014

P. Zanker, Die römische Stadt. Eine kurze Geschichte (München 2014)

## Abbildungsnachweis

### Tafeln

Alle hier nicht aufgeführten Abbildungen wurden von Verf. erstellt.

Taf. 1.1	Nieto Prieto 1979–1980, Abb. 53
Taf. 1.2	Nieto Prieto 1979–1980, Abb. 52
Taf. 1.3	Cánovas Ubera – Castro del Río 2010, Taf. 3
Taf. 2.1	Fernández Díaz 2008a, Taf. 14
Taf. 2.2	Fernández Díaz 2004b, Abb. 3
Taf. 2.3	Fernández Díaz 2004b, Abb. 7
Taf. 3.1	Beltrán Lloris u. a. (o. J.), Abb. 112
Taf. 3.2	Fernández Díaz 2001
Taf. 4.1	Altieri Sánchez 2001, Taf. 7. 4
Taf. 4.2	Fernández Díaz 2001, Taf. 8
Taf. 5.1	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 180
Taf. 5.3	Guiral Pelegrín 2010a, Abb. 2
Taf. 6.1	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 87, 257. 92, 265
Taf. 6.2	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 104, 327-329. 109, 337-339
Taf. 6.3	Fernández Díaz 2008a, Taf. 19
Taf. 7.1	Fernández Díaz u. a. 2009, Abb. 140.1
Taf. 7.2	Barbet 2008, Abb. 516, f
Taf. 7.3	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 188, 537-538
Taf. 8.1	Photo: J. Schneider
Taf. 8.2	Guiral Pelegrín 1991a, Abb. 7, 11
Taf. 8.3	Guitart Duran 1976, Taf. 27, 1
Taf. 8.4	Photo: J. Schneider
Taf. 9.1	Guiral Pelegrín 1998, Abb. 5
Taf. 9.2	Guiral Pelegrín 1998, Abb. 6
Taf. 9.3	Pérez Maestro 2004, Abb. 4
Taf. 10.1	Abad Casal 1982b, Abb. 207
Taf. 11.1	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 46, 143
Taf. 11.2	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 45, 141
Taf. 11.3	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 45, 138
Taf. 12.1	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 66, 205
Taf. 12.2	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 77, 233
Taf. 12.3	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 82, 245
Taf. 12.4	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 66, 205
Taf. 13.1	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 164, 489
Taf. 13.2	Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Taf. 26, a
Taf. 13.3	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 14, 57
Taf. 13.4	Fernández Díaz 2002b, Abb. 9
Taf. 14.1	Corral Díaz – Fumega Riveiro 1999, Abb. 1
Taf. 14.2	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987a, Abb. 5, a
Taf. 14.3	Guiral Pelegrín 1991a, Abb. 5, 8
Taf. 14.4	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987a, Abb. 5, b
Taf. 14.5	Trillmich u. a. 1993, Farbtaf. 4
Taf. 15.1	Abad Casal 1982b, Abb. 38
Taf. 15.2	Beltrán Lloris u. a. (o. J.), Abb. 31
Taf. 15.3	Beltrán Lloris u. a. (o. J.), Abb. 28
Taf. 15.4	Fernández Díaz 1999a, Abb. 8
Taf. 16.1	Fernández Díaz 2002b, Abb.8

Taf. 16.2	Fernández Díaz 2009, Abb. 34
Taf. 16.3	Abad Casal 1982b, Abb. 289
Taf. 16.4	Fernández Gómez – Baceiredo Rodríguez 2001, Taf. 10, c
Taf. 17.1	Nieto Prieto 1979–1980, Abb. 73
Taf. 17.2	Nieto Prieto 1979–1980, Abb. 74
Taf. 17.3	Nieto Prieto 1979–1980, Abb. 42
Taf. 17.4	Nieto Prieto 1979–1980, Abb. 44
Taf. 18.1	Guiral Pelegrín 2010b, Abb. 10, c
Taf. 18.2	García Ramírez u. a. 1986, Abb.2
Taf. 19.1	Luengo Martínez 1962, Taf. 129
Taf. 19.2	D-DAI-MAD-PAT-MFD-844-1998 (Fotograf John Patterson)
Taf. 19.3	Álvarez Sáenz de Buruaga 1974, Taf. 14. Abb. 7-8
Taf. 20.1	Luengo Martínez 1962, Taf. 132
Taf. 20.2	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 29, 120. 29, 122
Taf. 20.3	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 8, 14
Taf. 21.1	Abad Casal 1982b, Abb. 213
Taf. 21.2	Martí Ribas – Juhé Corbalan 1991, Abb. 3
Taf. 21.3	Fernández Díaz 1999a, Abb. 4
Taf. 21.4	Abad Casal 1982b, Abb. 130
Taf. 22.1	Guiral Pelegrín 1991a, Abb. 17, 36
Taf. 23.1	Mostalac Carrillo 1997, Taf. 5, a
Taf. 23.2	Argente Oliver 1994, Taf. 17
Taf. 23.3	Guiral Pelegrín 2010b, Abb. 9
Taf. 23.4	Alcaide Fernández – López Royo 2010, Abb. 11
Taf. 24.1	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 14, 57
Taf. 24.2	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 12, 41-42
Taf. 24.3	Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Abb. 61
Taf. 25.1	Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Abb. 34
Taf. 25.2	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 174, 517
Taf. 25.3	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 174, 516
Taf. 25.4	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, Abb. 3, b
Taf. 26.1	Blech – Rodríguez Oliva 1991, Abb. 6
Taf. 26.2	Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Abb. 48
Taf. 26.3	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987a, Abb. 4, a
Taf. 27.1	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987a, Abb. 4, b
Taf. 27.2	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 17
Taf. 27.3	Nieto Prieto 1979–1980, Abb. 71
Taf. 27.4	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, Abb. 3, c
Taf. 27.5	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, Abb. 3, d
Taf. 27.6	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, Abb. 3, e
Taf. 28.1	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 64, 196-200
Taf. 28.2	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 96, 277-280
Taf. 28.3	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 191, 548-551
Taf. 28.4	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 244, b
Taf. 29.1	García Ramírez u. a. 1986, Abb. 1
Taf. 29.2	Abad Casal 1982c, Abb. 3, b
Taf. 29.3	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987a, Taf. 7. Abb. 3, d
Taf. 29.4	Nieto Prieto 1979–1980, Abb. 69
Taf. 30.1	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987a, Abb. 4, c
Taf. 30.2	Fernández Díaz 2008a, Taf. 23
Taf. 30.3	Nieto Prieto 1979–1980, Abb. 66

Taf. 30.4	Guiral Pelegrín 1992, Abb.7
Taf. 32.1	Guiral Pelegrín – Íñiguez Berrozpe 2011-2012, Abb. 9, c
Taf. 32.2	Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Taf. 3, a
Taf. 32.3	PPM V, 92, Abb. 10b
Taf. 32.4	PPM V, 93, Abb. 10c
Taf. 33.1	de la Barrera Antón 1995, Abb. 14
Taf. 33.2	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1999, Abb. 1, b
Taf. 33.3	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1999, Abb. 1, c
Taf. 34.1	Fernández Díaz 2008a, Abb. 11
Taf. 34.2	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987a, Abb. 3
Taf. 35.1	Carrión Masgrau – Santos Retolaza 1993, Abb. 4
Taf. 35.2	Nieto Prieto 1979–1980, Abb. 68
Taf. 35.3	mit freundlicher Genehmigung des MNAR, Mérida
Taf. 36.1	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 19
Taf. 36.2	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, Abb. 5
Taf. 36.3	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 188, 537-538
Taf. 37.1	de la Barrera Antón 1995, Abb. 2
Taf. 37.2	Abad Casal 1982b, Abb. 409
Taf. 37.3	Nieto Prieto 1979–1980, Abb. 3
Taf. 38.1	Fernández Díaz 2008a, Taf. 20
Taf. 38.2	Trillmich u. a. 1993, Farbtaf. 21
Taf. 39.1	Sáenz Preciado u. a. 2010, Abb. 3
Taf. 39.2	Sáenz Preciado u. a. 2010, Abb. 4
Taf. 39.3	Argente Oliver 1994, Taf. 12
Taf. 39.4	Argente Oliver 1994, Taf. 13
Taf. 40.1	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 74, 226-227
Taf. 40.2	Martín-Bueno – Sáenz Preciado 2001-2002, Abb. 14
Taf. 40.3	Beltrán Lloris u. a. (o. J.), Abb. 32
Taf. 41.1	Beltrán Lloris u. a. (o. J.), Abb. 29
Taf. 41.2	Fernández Díaz 2008b, Taf. 33, Kat. Nr. 742-754
Taf. 42.1	Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Taf. 25, b
Taf. 42.2	Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Taf. 30, b
Taf. 42.3	Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Taf. 30, a
Taf. 42.4	Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Taf. 31, b
Taf. 43.1	Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Taf. 32
Taf. 43.2	Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Abb. 202
Taf. 43.3	Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Abb. 192, 235-237. 239-241
Taf. 44.1	Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Abb. 48
Taf. 44.2	Abad Casal 1979, Abb. 14
Taf. 44.3	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 36
Taf. 45.1	Bonsor 1931, Taf. 61
Taf. 45.2	Bonsor 1931, Taf. 67
Taf. 45.3	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 40
Taf. 46.1	Guiral Pelegrín – Zarzalejos Prieto 2006b, Abb. 10
Taf. 46.2	Sáenz Preciado u. a. 2006
Taf. 47.1	Guiral Pelegrín 2014, Abb. 4.1
Taf. 47.3	Aparicio Sánchez 1999, Taf. 7
Taf. 47.4	Beltrán Lloris u. a. (o. J.), Abb. 5
Taf. 48.1	Fernández Díaz 2001
Taf. 48.2	Fernández Díaz 2001
Taf. 48.3	Trillmich u. a. 1993, Farbtaf. 4

Taf. 49.1	Plaza Santiago u. a. 2003–2005, Taf. 4
Taf. 49.2	Montenegro Rúa u. a. 2008, Abb. 24
Taf. 49.3	mit freundlicher Genehmigung des Conjunto Arqueológico de Carmona
Taf. 50.1	Bonsor 1931, Taf. 44
Taf. 50.2	Bonsor 1931, Taf. 63
Taf. 50.3	Argente Oliver 1994, Taf. 15
Taf. 50.4	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 177
Taf. 51.1	Argente Oliver 1994, Taf. 12
Taf. 51.2	Beltrán Lloris u. a. (o. J.), Abb. 112
Taf. 51.3	Cánovas Ubera – Castro del Río 2010, Taf. 3
Taf. 52.1	Fernández Díaz 2002b, Abb. 6
Taf. 52.2	Guiral Pelegrín 2010b, Abb. 11, a
Taf. 52.3	Guiral Pelegrín 2010b, Abb. 11, b
Taf. 53.1	Guiral Pelegrín 2010b, Abb. 11, d
Taf. 53.2	Guiral Pelegrín 2010a, Abb. 3
Taf. 53.3	Guiral Pelegrín 2010b, Abb. 12, a
Taf. 53.4	Guiral Pelegrín 2010b, Abb. 12, b
Taf. 54.1	Cánovas Ubera 2002, Abb. 125
Taf. 54.2	Fernández Díaz u. a. 2009
Taf. 54.3	Fernández Díaz 2008a, Taf. 64
Taf. 55.1	Luengo Martínez 1962, Taf. 144
Taf. 55.2	Guiral Pelegrín 1998, Kat. Nr. 238
Taf. 55.3	D-DAI-MAD-PAT-MFD-837-1998 (Fotograf John Patterson)
Taf. 55.4	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 2004, Taf. 11
Taf. 56.1	Cebrián Fernández – Fernández Díaz 2004, Taf. 4
Taf. 56.2	Cebrián Fernández – Fernández Díaz 2004, Taf. 7
Taf. 56.3	Jiménez Salvador 2001, Abb. 7
Taf. 56.4	Jiménez Salvador 2001, Abb. 8
Taf. 57.1	Fernández Díaz 2002a, Taf. 7
Taf. 57.2	Ramos Fernández 1988, 171
Taf. 57.3	Bonsor 1931, Taf. 48
Taf. 57.4	García Ramírez u. a. 1986, Abb. 4
Taf. 58.1	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 81, 243
Taf. 58.2	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 88, 261
Taf. 58.3	Blech – Rodríguez Oliva 1991, Abb. 6
Taf. 58.4	Carrión Masgrau – Granados Garcia 1997, Abb. 5
Taf. 59.1	Krougly u. a. 1997, Abb. 3
Taf. 59.2	Barbet 2008, Abb. 516, f
Taf. 59.3	Fernández Díaz 2008a, Abb. 38
Taf. 60.1	Cánovas Ubera 2002, Abb. 49-50
Taf. 60.2	Cánovas Ubera 2002, Abb. 46
Taf. 60.3	Cánovas Ubera 2002, Abb. 66
Taf. 60.4	Cánovas Ubera 1996, Abb. 5
Taf. 61.1	Hidalgo Prieto 1990, Abb. 2
Taf. 61.2	Hernández Ramírez 1999, Abb. 9
Taf. 61.3	Guiral Pelegrín 1992, Abb. 3
Taf. 62.1	Abad Casal 1982c, Taf. 2b
Taf. 63.1	Mostalac Carrillo 1997, Abb. 4
Taf. 63.2	Carrión Masgrau – Granados Garcia 1997, Abb. 3
Taf. 64.2	Guiral Pelegrín 2010a, Abb. 2

## Tafeln des Katalogs

- Taf. 64. Kat. Nr. 3 Guiral Pelegrín 2010a, Taf. 50. Abb. 1
- Taf. 65. Kat. Nr. 4 Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987a, Abb. 2 (nach Fotos von J. Cabré Aguiló)
- Kat. Nr. 5 Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987a, Taf. 7. Abb. 3, c
- Kat. Nr. 6 Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987a, Taf. 7. Abb. 3, a
- Kat. Nr. 7 Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987a, Taf. 7. Abb. 3, b
- Taf. 66. Kat. Nr. 8 Guitart Duran 1976, Abb. 21
- Kat. Nr. 9 Guitart Duran 1976, Taf. 27. Abb. 1
- Taf. 67. Kat. Nr. 10 Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 29, 120. 122
- Kat. Nr. 11 Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 159
- Kat. Nr. 12 Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 160, 472
- Kat. Nr. 13 Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 164, 489
- Taf. 68. Kat. Nr. 14 Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 120
- Kat. Nr. 15 Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 123, 366-368
- Kat. Nr. 16 Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 132, 397
- Kat. Nr. 17 Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 131, 390
- Taf. 69. Kat. Nr. 18 Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 141
- Kat. Nr. 19 Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 142
- Taf. 70. Kat. Nr. 20 Martín-Bueno u. a. 2007, Abb. 7
- Kat. Nr. 21 Martín-Bueno u. a. 2007, Abb. 13
- Kat. Nr. 22 Martín-Bueno – Sáenz Preciado 2001-2002, Abb. 10
- Taf. 71. Kat. Nr. 23 Sáenz Preciado u. a. 2010, Taf. 42, 2
- Kat. Nr. 24 Martín-Bueno – Sáenz Preciado 2001-2002, Abb. 14
- Taf. 72. Kat. Nr. 25 Fernández Díaz 2001, Abb. 14
- Kat. Nr. 26 Fernández Díaz 2008a, Taf. 51
- Kat. Nr. 27 Fernández Díaz 2001, Taf. 5
- Kat. Nr. 28 Fernández Díaz 2001, Taf. 4
- Taf. 73. Kat. Nr. 29 Fernández Díaz 2008a, Taf. 58
- Kat. Nr. 30 Madrid Balanza u. a. 2009, Abb. 59
- Kat. Nr. 31 Fernández Díaz u. a. 2009, Abb. 51
- Taf. 74. Kat. Nr. 33 Fernández Díaz 2008a, Taf. 19
- Kat. Nr. 34 Fernández Díaz 2008a, Abb. 17
- Taf. 75. Kat. Nr. 35 Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Abb. 25
- Kat. Nr. 36 Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Taf. 4, a
- Kat. Nr. 37 Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Abb. 49
- Kat. Nr. 38 Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Taf. 26, a
- Taf. 76. Kat. Nr. 39 Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Taf. 33, a
- Kat. Nr. 40 Mostalac Carrillo 1996, Abb. 2
- Kat. Nr. 41 Mostalac Carrillo 1994, Abb. 5
- Kat. Nr. 42 Mostalac Carrillo 1994, Abb. 1
- Taf. 77. Kat. Nr. 43 Cánovas Ubera – Castro del Río 2010, Taf. 2
- Kat. Nr. 44 Cánovas Ubera – Castro del Río 2010, Taf. 8
- Kat. Nr. 45 Cánovas Ubera – Castro del Río 2010, Taf. 9
- Taf. 78. Kat. Nr. 46 Cánovas Ubera 2000, Dibujo 1
- Kat. Nr. 47 Cánovas Ubera 1996, Abb. 4
- Taf. 79. Kat. Nr. 49 Abad Casal 1982b, Abb. 24
- Kat. Nr. 50 Mostalac Carrillo 1997, Taf. 3, a
- Taf. 80. Kat. Nr. 51 Jiménez Salvador 2006, Taf. 9

## Pläne des Katalogs

Abb. 1	Guiral Pelegrín 2010b, Abb. 1
Abb. 2	Tarrats Bou u. a. 2000, Abb. 3
Abb. 3	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1995a, Abb. 1
Abb. 4	Guitart Duran 1976, Abb. 14
Abb. 5	Martín-Bueno 1982, 85
Abb. 6	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 158
Abb. 7	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 119
Abb. 8	Martín-Bueno 1991a, Abb. 11
Abb. 9	Sáenz Preciado u. a. 2010, Taf. 43, Abb. 1
Abb. 10	Martín-Bueno – Sáenz Preciado 2001-2002, Taf. 4
Abb. 11	nach Sáenz Preciado u. a. 2010, Taf. 43, Abb. 1 (verändert)
Abb. 12	nach Fernández Díaz 2008a, Abb. 42 (verändert)
Abb. 13	Fernández Díaz 2008a, Abb. 42
Abb. 14	nach Fernández Díaz 2008a, Abb. 49 (verändert)
Abb. 15	nach Noguera Celdrán u. a. 2009, Abb. 28 (verändert)
Abb. 16	nach Soler Huertas 2000, Abb. 6 (verändert)
Abb. 17	Cánovas Ubera – Castro del Río 2010, Abb. 2
Abb. 18	Vaquerizo Gil – Carrillo Diaz-Pines 1995, Abb. 9
Abb. 19	Mostalac Carrillo 1997, Abb. b
Abb. 20	Beltrán Lloris 1991, Abb. 14
Abb. 21	Beltrán Lloris 1991, Abb. 15
Abb. 22	Beltrán Lloris 1991, Abb. 16

## Index antiker Ortsbezeichnungen

Aguilafuente (Segovia/Kastilien - León)	
Alcalá de Henares (Madrid)	bei Complutum
Alicante (Valencia)	Lucentum
Almedinilla (Córdoba/Andalusien)	
Almodóvar del Campo (Ciudad Real/Kastilien - León)	Sisapo
Altafulla (Tarragona/Katalonien)	
Ampurias (Gerona/Katalonien)	Emporiae
Alcolea del Rio (Sevilla/Andalusien)	Arva
Astorga (León/Kastilien - León)	Asturica Augusta
Azaila (Teruel/Aragonien)	
Balazote (Albacete/Kastilien - La Mancha)	
Barcelona (Katalonien)	Barcino
Belmonte de Calatayud/Belmonte de Gracián (Saragossa/Aragonien)	Sekaisa/Segeda
Botorrita (Saragossa/Aragonien)	Contrebia Belaisca
El Burgo de Osma (Soria/Kastilien - León)	Uxama Argaela
Cabriana (Álava/Baskenland)	
Calahorra (Logroño/ La Rioja)	Calagurris Nasica (Calagurris Nasica Iulia)
Calatayud (Saragossa/Aragonien)	Bilbilis (Municipium Augusta Bilbilis)
Calpe (Alicante/Valencia)	
Caminreal (Teruel/Aragonien)	
Campo Valdés/Gijón (Asturien)	Gigia
Can Fita (bei Sta. Eulalia/Ibiza)	
Can Tacó (bei Montmeló/Barcelona)	
Cánoves y Samalús (Barcelona/Katalonien)	
Carmona (Sevilla/Andalusien)	Carmo
Cartagena (Murcia)	Carthago Nova
Cerro de los Infantes (bei Pinos Puente, Granada)	
Coca (Segovia/Kastilien - León)	Cauca
Constantí (Tarragona/Katalonien)	
Córdoba (Andalusien)	Colonia Patricia Corduba
Coruña del Conde (Burgos/Kastilien - León)	Clunia (Colonia Clunia Sulpicia)
Écija (Sevilla/Andalusien)	Astigi o. evtl. Colonia Augusta Firma
Elche (Alicante/Valencia)	Ilici (Colonia Iulia Ilici Augusta)

La Garriga (Barcelona/Katalonien)

Getafe (Madrid)

Grau Vell (Valencia)

Iruña (Álava/Baskenland)

Lorca (Murcia)

Lugo (Galizien)

Madrid

Mataró (Barcelona/Katalonien)

Mendigorría (Navarra)

Mérida (Badajoz/Extremadura)

Monreal de Ariza (Saragossa/Aragonien)

Mulva (Sevilla/Andalusien)

Osuna (Sevilla/Andalusien)

Peñaflor (Sevilla/Andalusien)

Pinos Puente

Portmán (Cartagena/Murcia)

Santa Cristina de la Polvorosa (Zamora/Kastilien - León)

Santa Eulalia de Bóveda (Lugo/Galizien)

Santiponce (Sevilla/Andalusien)

Saragossa (Aragonien) Caesaraugusta

Segobriga (Cuenca/Kastilien - La Mancha)

Sevilla (Andalusien)

Talavera la Nueva (Toledo/Kastilien - La Mancha)

Tarragona (Katalonien)

Tiermes (Soria/Kastilien - León)

Toledo (Kastilien - La Mancha)

Torre Andreu (Lérida/Katalonien)

Valencia Valentia (Valentia Edetanorum)

Varea (Logroño/La Rioja)

Velilla de Ebro (Saragossa/Aragonien)

Eliocroca

Lucus Augusti

Iluro

Andelos

Colonia Emerita Augusta

Arcobriga

Munigua

Urso

Celti

Illurco

bei Italica

Hispalis (Colonia Iulia Romula  
Hispalis)

bei Caesarobriga

Tarraco (Colonia Iulia Urbs  
Triumphalis Tarraco)

Termes

Toletum

Vareia

Celsa (Colonia Victrix Iulia  
[Lepida] Celsa)

Vildé (Soria/Kastilien - León)  
Villaricos (Almería/Andalusien)

Baria

Yecla (Murcia)

# Phantasiearchitektur

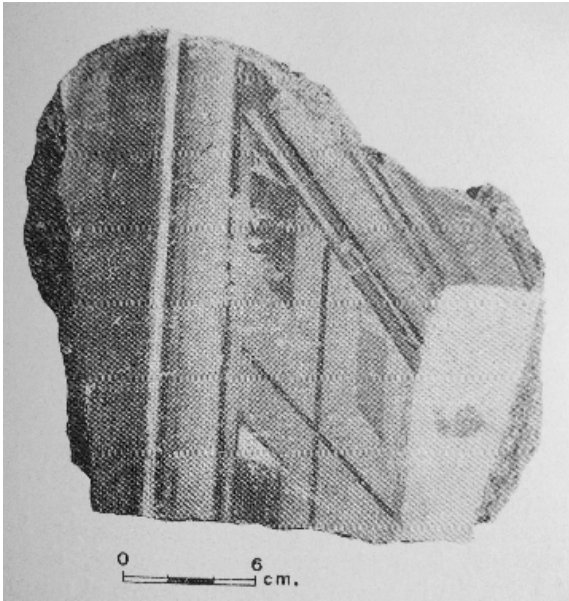


Abb. 1: Ampurias, Casa n.º 1  
(nach: Nieto Prieto 1979-1980, Abb. 53)

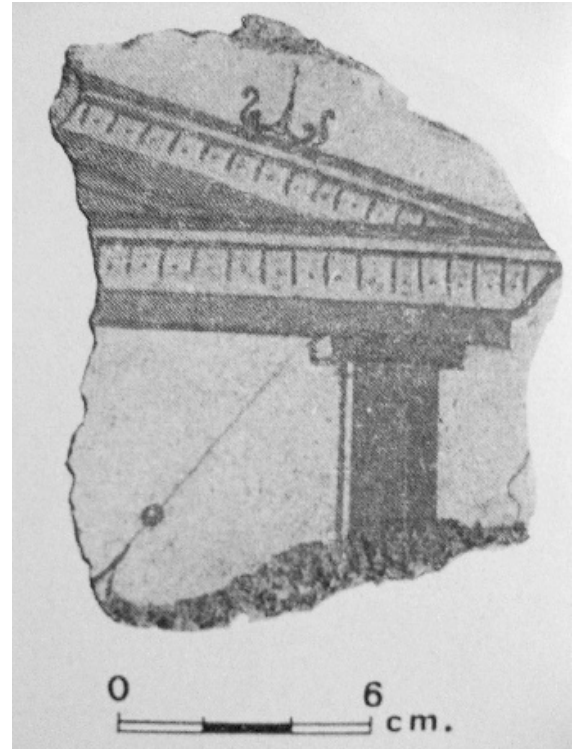


Abb. 2: Ampurias, Casa n.º 1  
(nach: Nieto Prieto 1979-1980, Abb. 52)



Abb. 3: Córdoba,  
Domus del Parque  
Infantil de Tráfico,  
Peristyl  
(nach: Cánovas Uberta –  
Castro del Río 2010, Taf. 3)



Abb. 1: Cartagena, PERI CA-4  
(nach: Fernández Díaz 2008a, Taf. 14)

Abb. 2: Cartagena, Cerro del Molinete  
(nach: Fernández Díaz 2004b, Abb. 3)

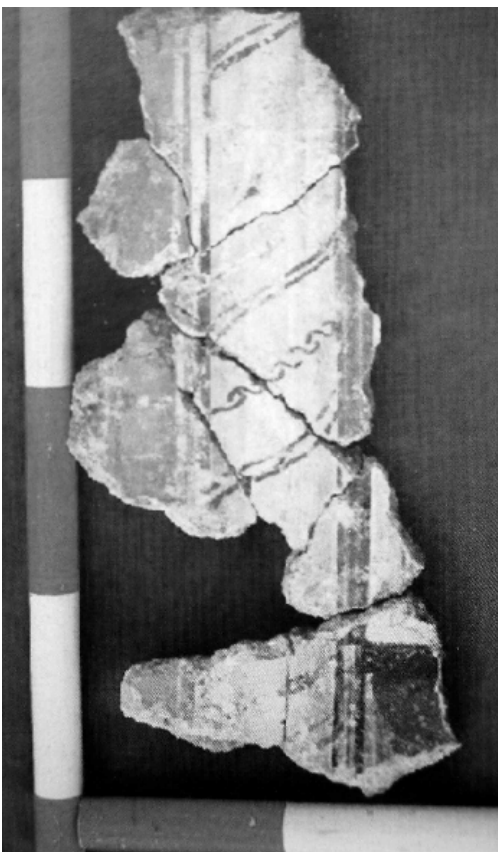


Abb. 3: Valencia, Domus de  
Terpsícore, Triclinium  
(nach: Fernández Díaz 2004b, Abb. 7)





Abb. 1: Saragossa, Domus de la calle Añón, Triclinium  
(nach: Beltrán Lloris u. a. (o. J.), Abb. 112)

## Felderwände



Abb. 2: Cartagena, Domus de la Fortuna  
(nach: Fernández Díaz 2001)

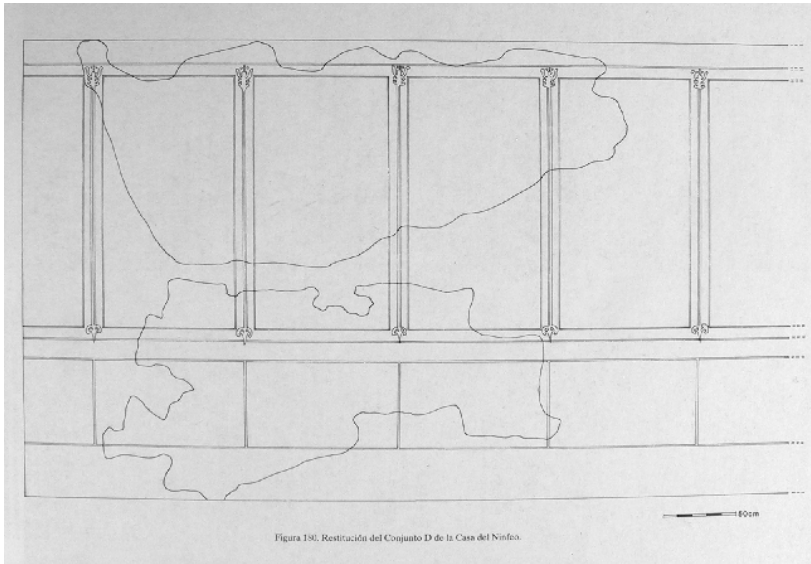
# Interpaneele



Abb. 1: Mérida, Casa del Mitreo  
(nach: Altieri Sánchez 2001, Taf. 7 und 4)



Abb. 2: Cartagena,  
Domus de la Fortuna  
(nach: Fernández Díaz 2001, Taf. 8)



**Abb. 1: Bilbilis, Casa del Ninfeo,  
Est. 4, Conjunto D**

(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996,  
Abb. 180)

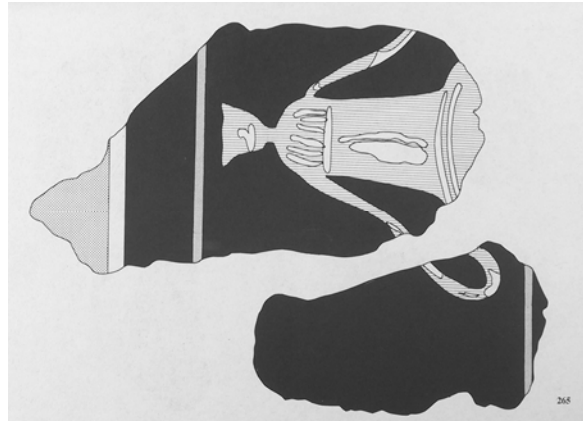
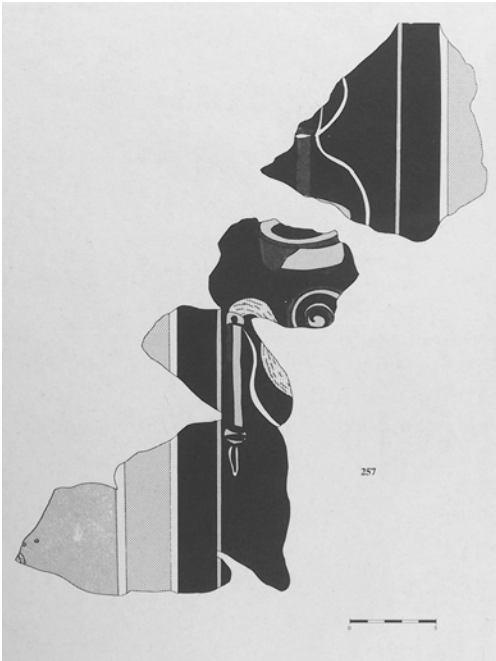


**Abb. 2**

**Abb. 3: Altafulla, Els Munts**

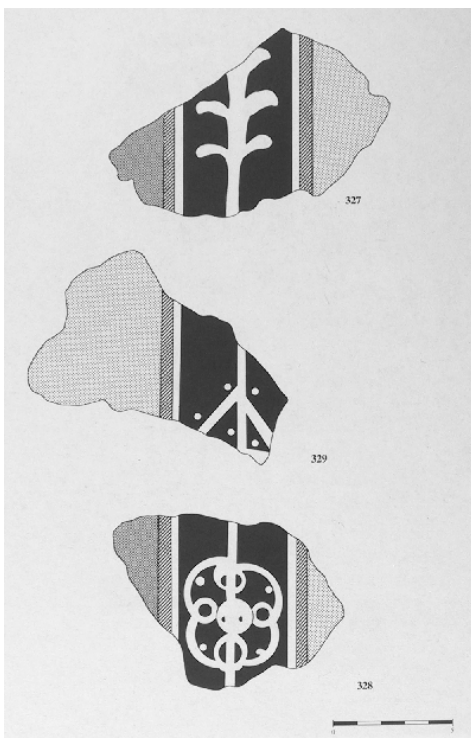
(nach: Guiral Pelegrín 2010a, Abb. 2)



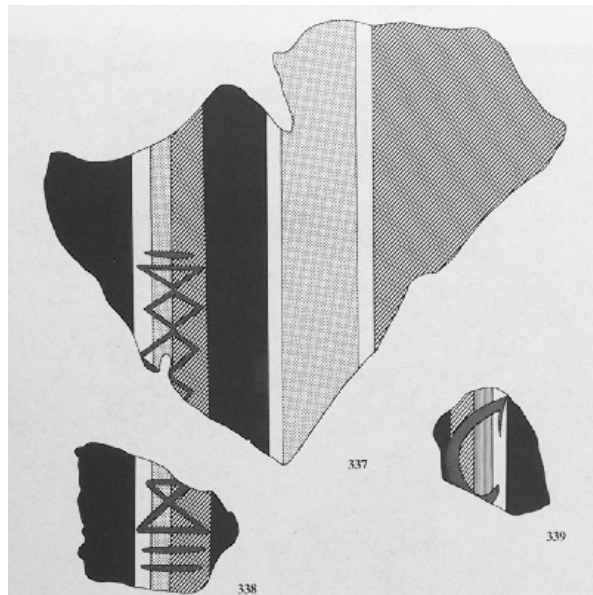


**Abb. 1: Bilbilis, Thermen, Conjunto B**  
(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 87, 257. 92, 265)

**Abb. 3: Cartagena, Domus de la c/Soledad**  
(nach: Fernández Díaz 2008a, Taf. 19)



**Abb. 2: Bilbilis, Thermen, Est. M**  
(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 104, 327-329. 109, 337-339)



# Kandelaber



Abb. 1: Cartagena, Edificio del Atrio, Aula 4

(nach: Fernández Díaz u. a. 2009, Abb. 140.1)

Abb. 2: Valencia, Domus de Terpsícore

(nach: Barbet 2008, Abb. 516, f)

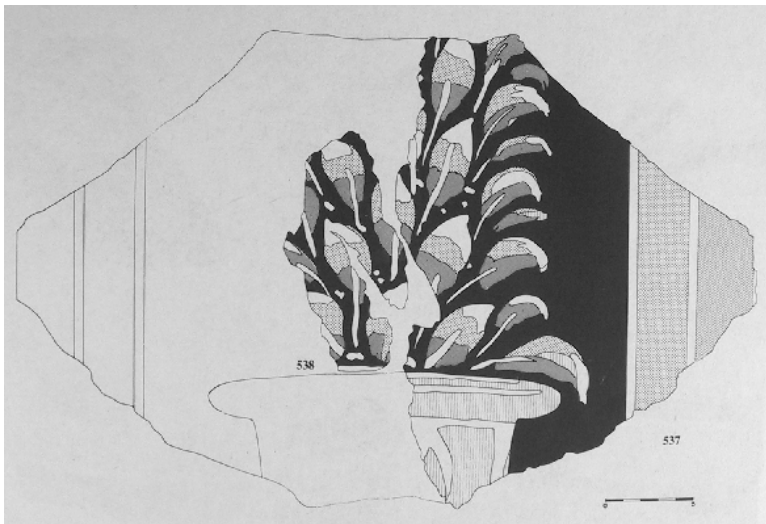


Abb. 3: Bilbilis, Casa del Ninfeo, Est. 1, Hab. 3, Conjunto A

(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 188, 537-538)

Abb. 1: Bilbilis, Thermen, Est. M,  
Con. A (3-endig)

(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996,  
Abb. 60, 181, 182. 61, 183, 184)

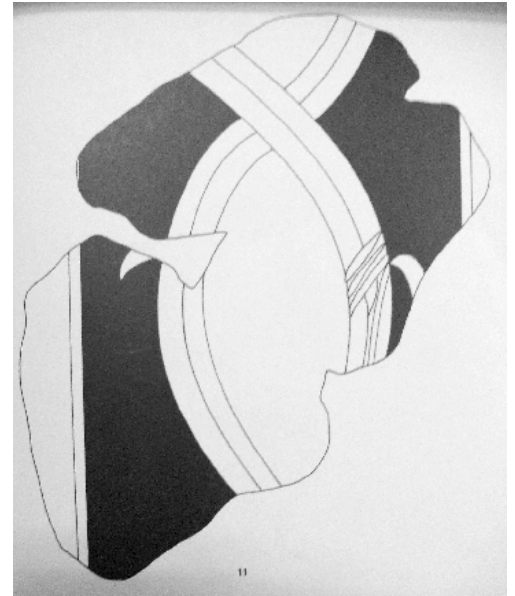
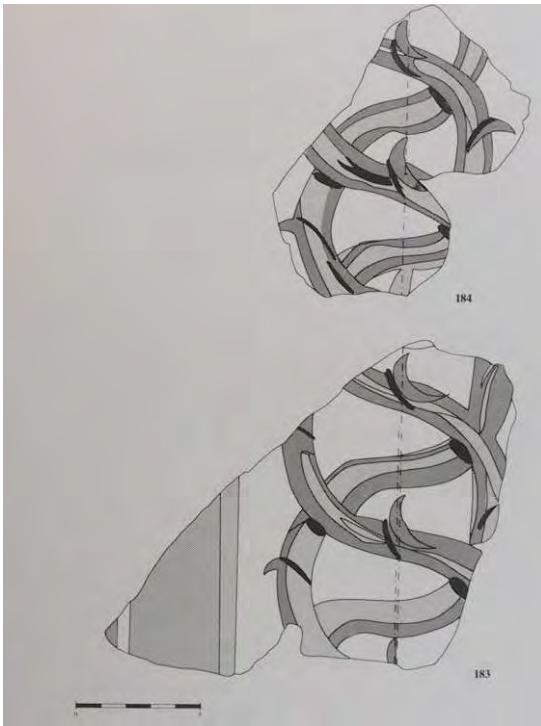


Abb. 2: Arcobriga  
(2-endig)

(nach: Guiral Pelegrín  
1991a, Abb. 7, 11)

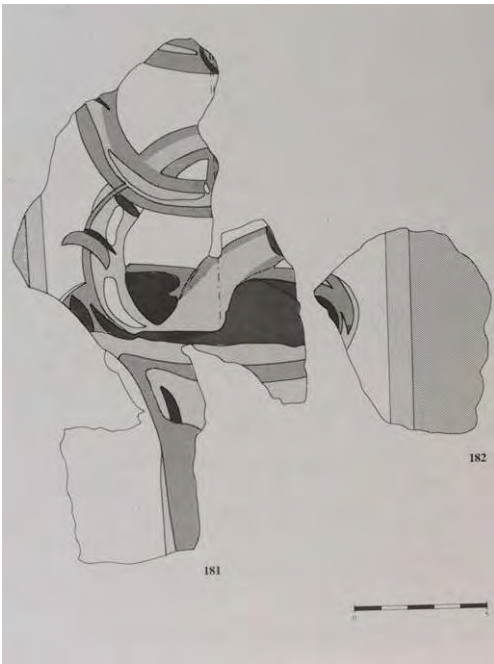


Abb. 3: Barcelona

(nach: Guitart Duran 1976, Taf. 27,1)



Abb. 4: Cuevas de  
Almazora, Almería



Abb. 1 und 2: Toledo, Kloster  
von San Pedro Mártir  
(nach: Guiral Pelegrín 1998, Abb. 5. 6)



Abb. 3: Mérida, c/Cabo Verde s/n  
(nach: Pérez Maestro 2004, Abb. 4)



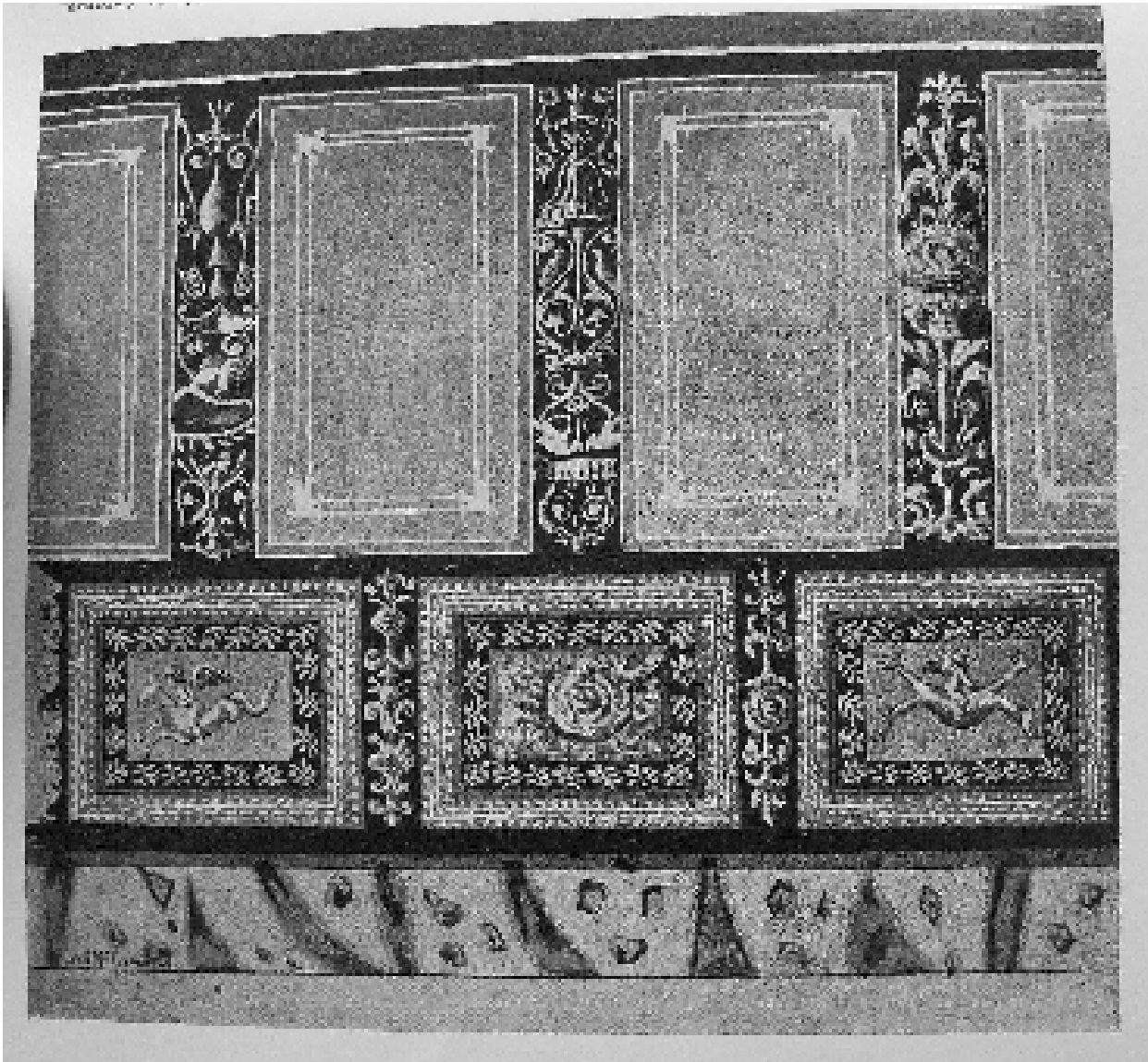


Abb. 1: Astorga, Plaza de Santólcides

(nach: Abad Casal 1982b, Abb. 207)

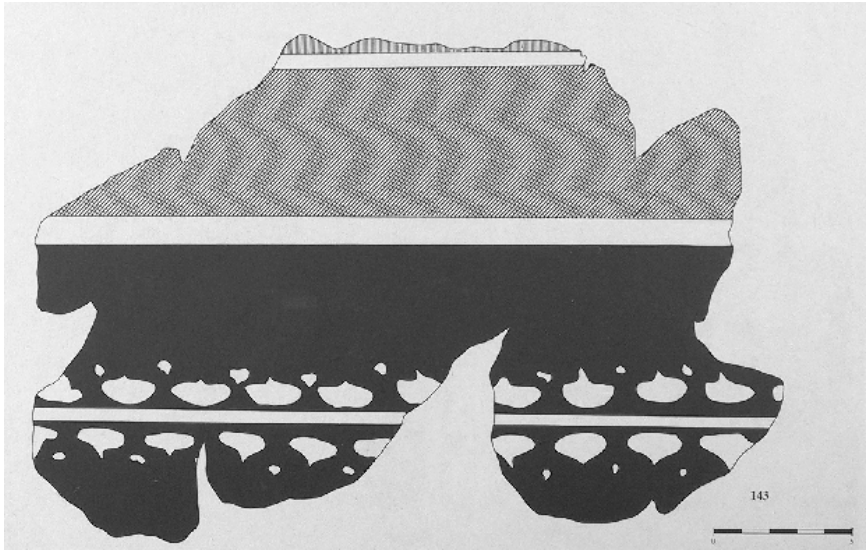


Abb. 1: Typ 33

(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 46, 143)

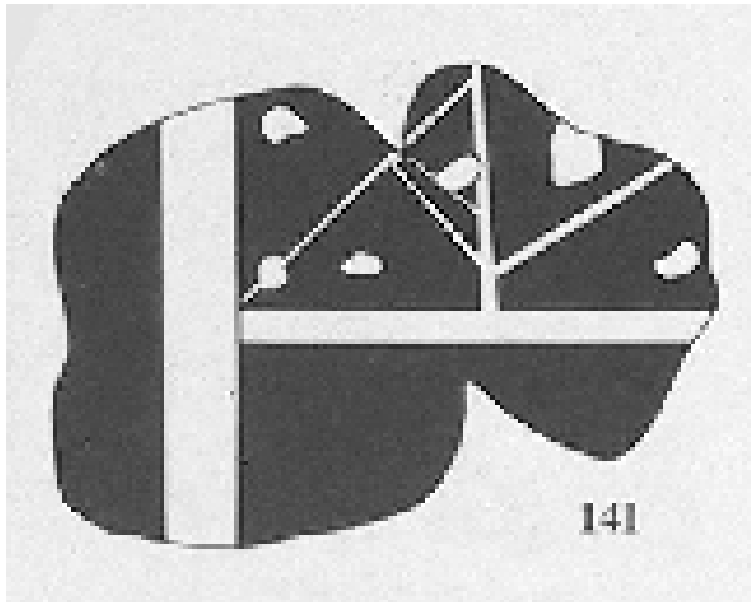


Abb. 2: Typ 50

(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 45, 141)

## Filigranborten

Bilbilis,

Thermen,

Estancia M,

Conjunto A

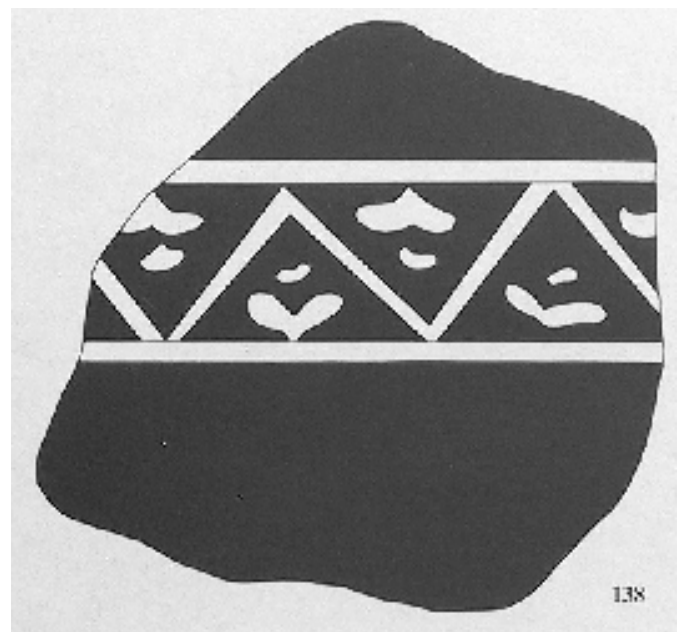
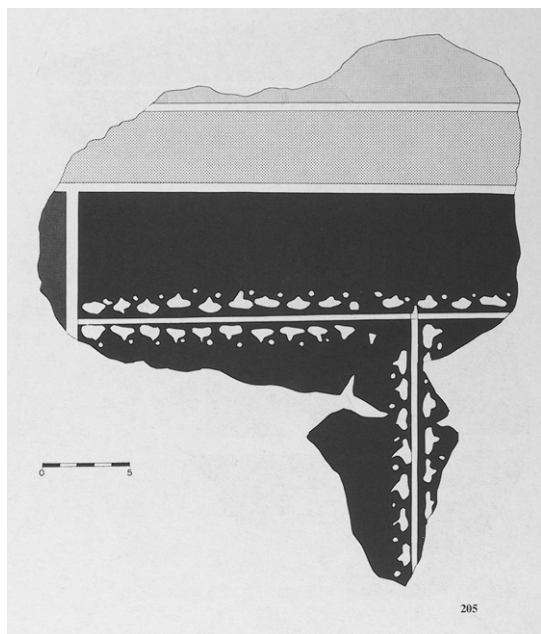


Abb. 3: Typ 40

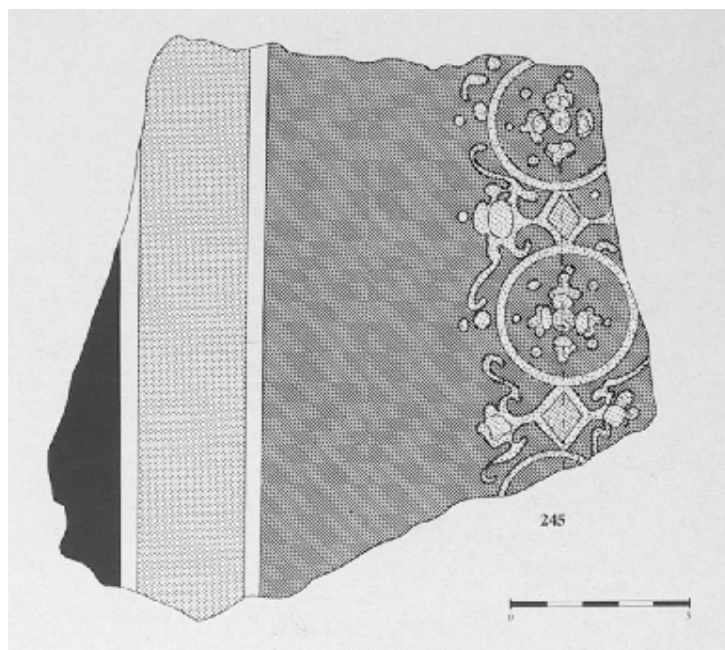
(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 45, 138)



**Abb. 1: Typ 33**

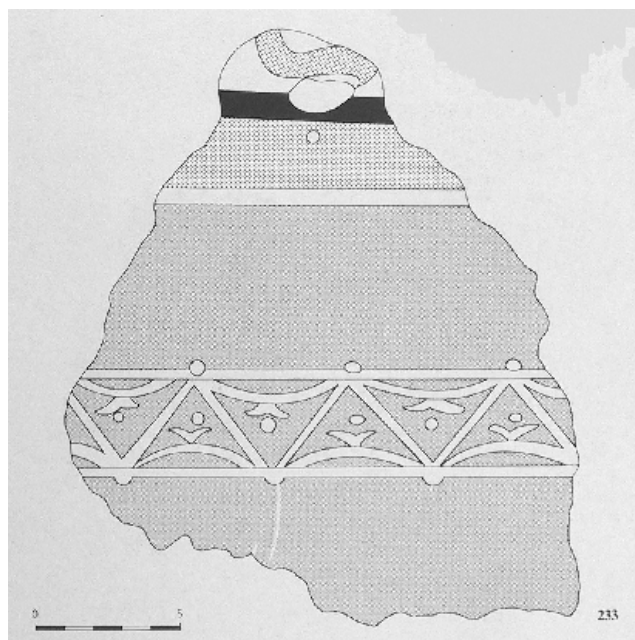
(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 66,205)

# Bilbilis, Thermen, Estancia M, Conjunto B



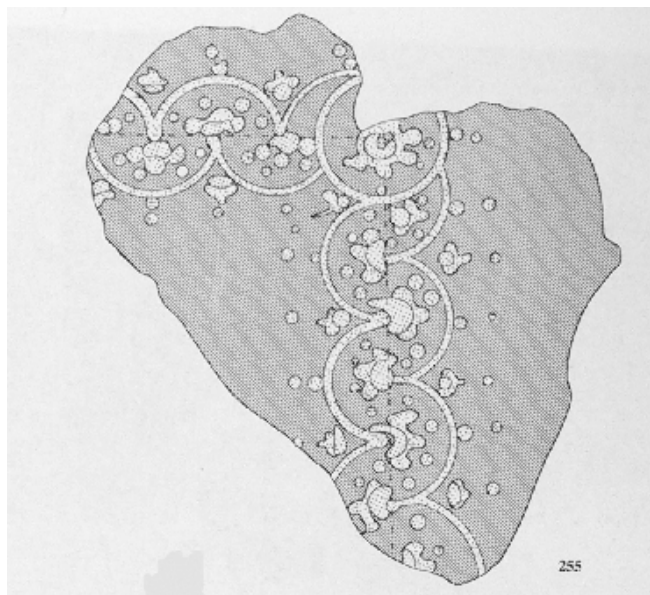
**Abb. 3: Typ 152**

(nach Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 82, 245)



**Abb. 2: Typ 40**

(nach Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 77, 233)

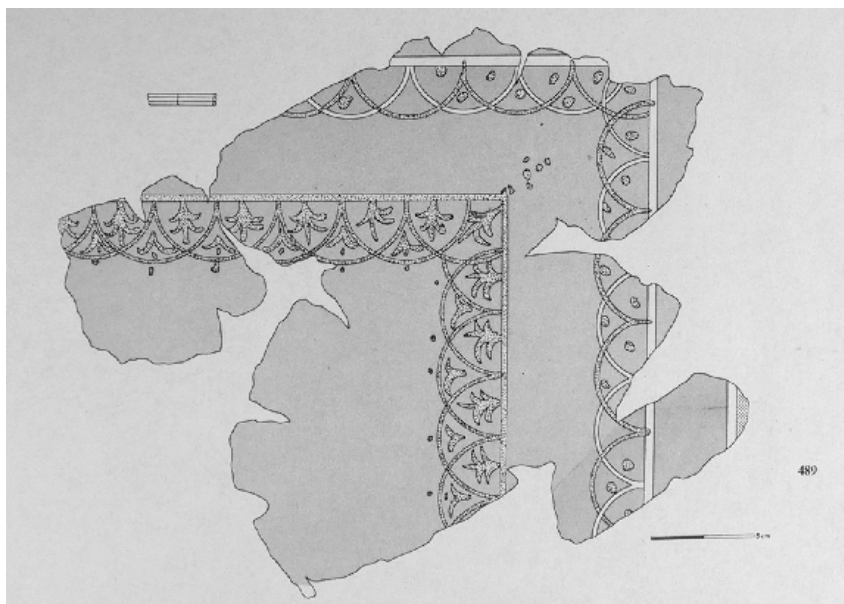


**Abb. 4: Typ 70**

(nach Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 66, 205)

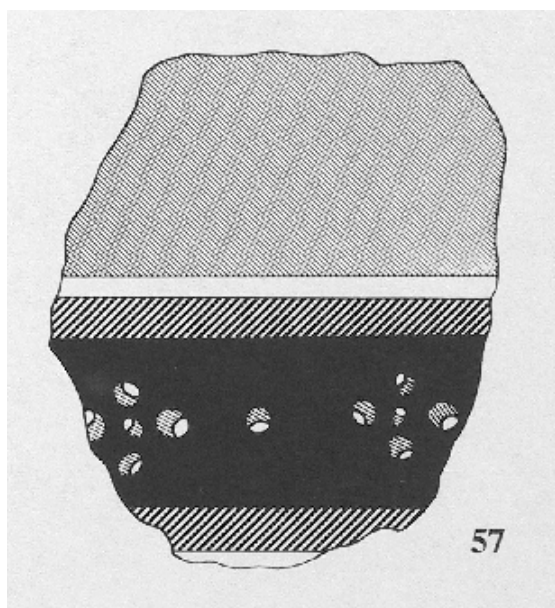
**Abb. 1: Bilbilis, Casa de la Cisterna, Typ 90**

(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 164, 489)



**Abb. 2: Celsa, Domus de los Delfines, Est.12**

(nach: Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Taf. 26, a)

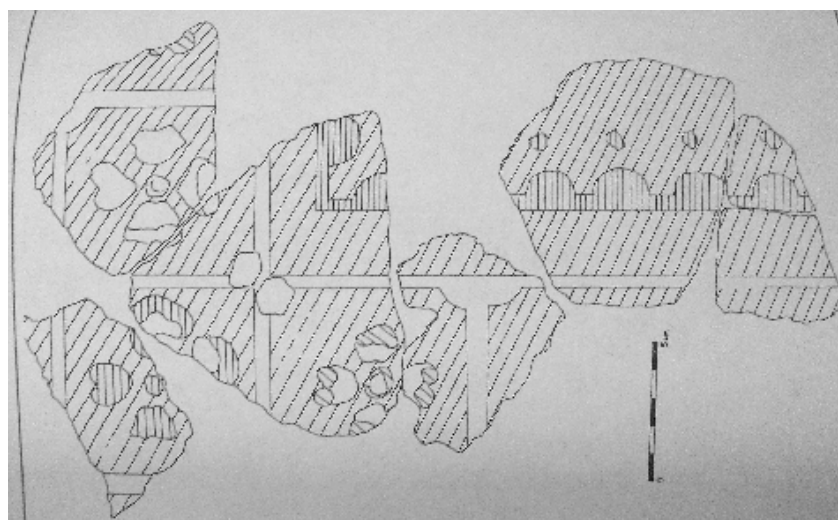


**Abb. 3: Bilbilis, Umgebung des Tempels, Typ 30**

(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 14, 57)

**Abb. 4: Portmán, Typ 50**

(nach: Fernández Díaz 2002b, Abb. 9)



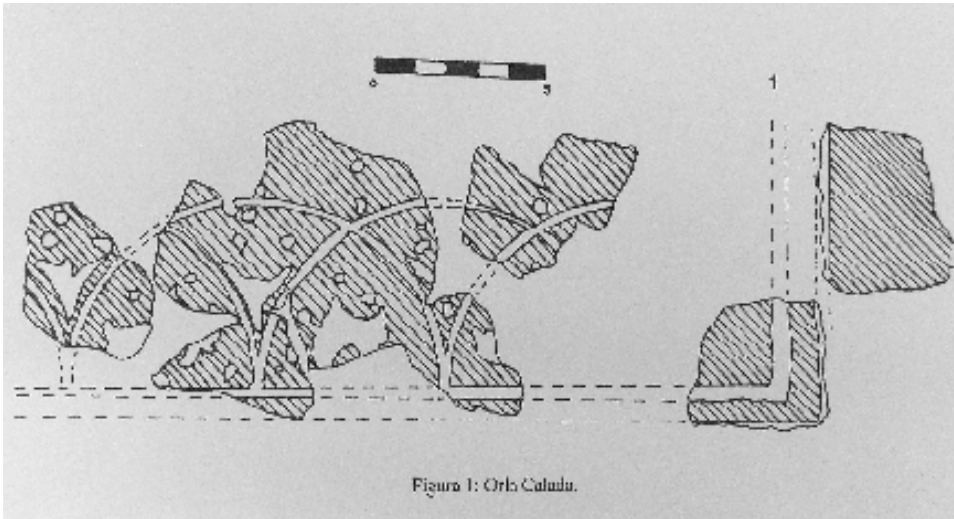


Abb. 1: Astorga, Typ 90  
(nach: Corral Díaz – Fumega Riveiro 1999, Abb. 1)



Abb. 2: Arcobriga, Typ 120  
(nach: Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987a, Abb. 5, a)

Abb. 3: Arcobriga, Typ 20 (nach: Guiral Pelegrín 1991a, Abb. 5, 8)

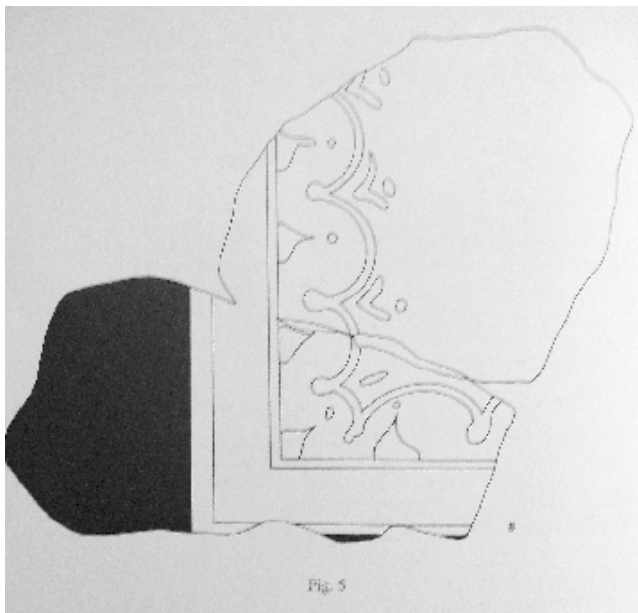


Abb. 5: Mérida,  
Casa del Mitreo,  
Habitación de las  
pinturas, Typ 52  
(nach: Trillmich u. a. 1993,  
Farbtaf. 4)

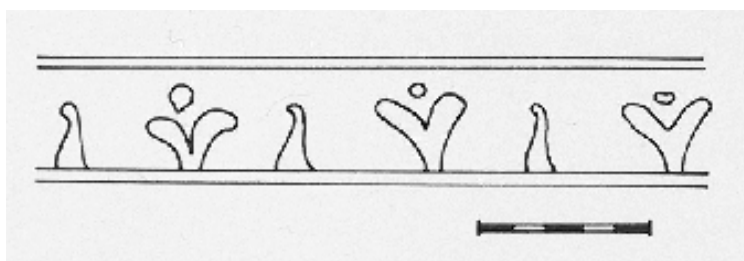
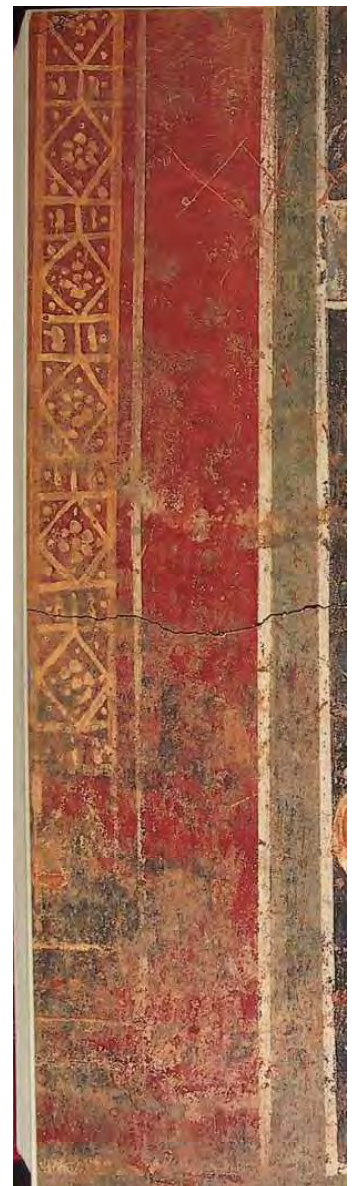


Abb. 4: Arcobriga, Typ 33  
(nach: Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987a, Abb. 5, b)

Abb. 1: Mérida,  
Casa del Mitreo,  
Habitación de las  
pinturas, Typ 150  
(nach: Abad Casal 1982b,  
Abb. 38)



Abb. 2: Saragossa, Domus c/Añón, Typ 30  
(nach: Beltrán Lloris u. a. (o. J.), Abb. 31)

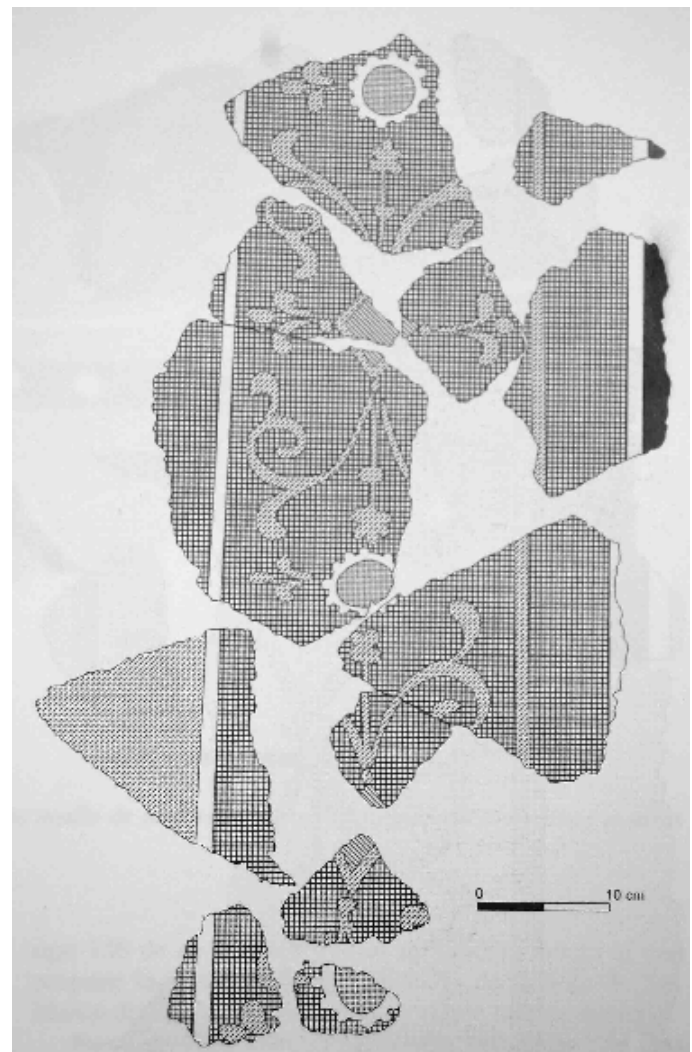
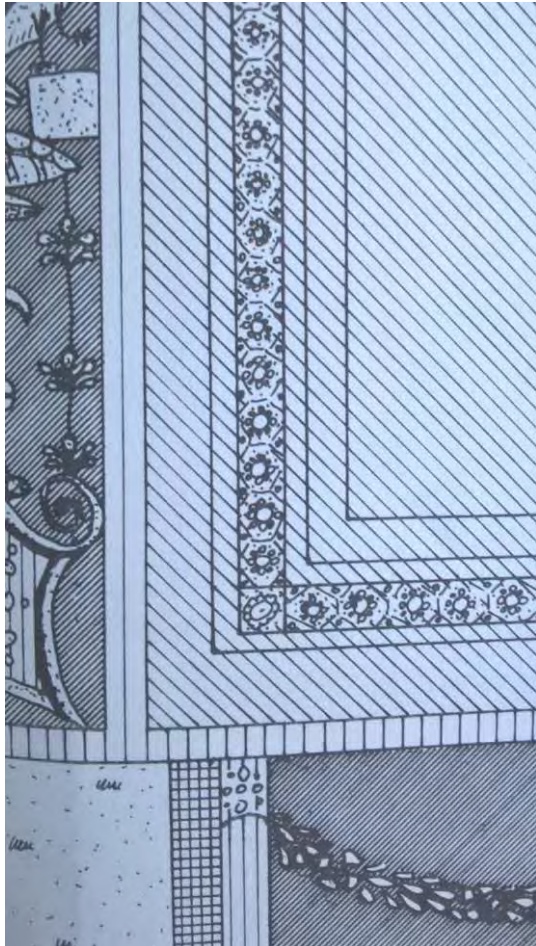


Abb. 3: Saragossa, Domus c/Añón,  
Typ 52  
(nach: Beltrán Lloris u. a. (o. J.), Abb. 28)

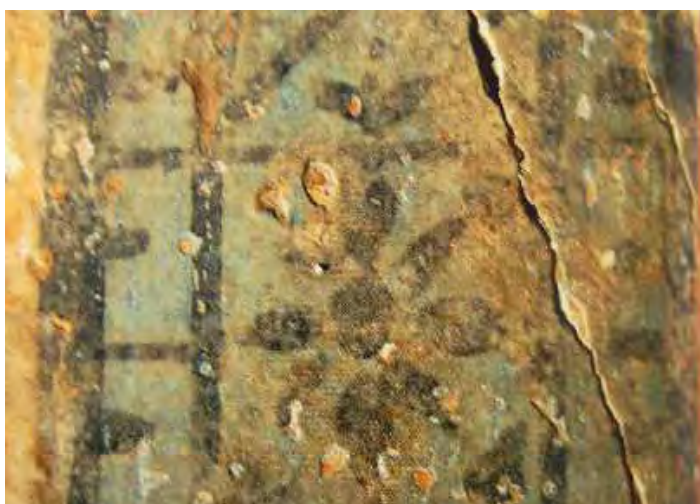


Abb. 4: Yecla, Typ 156  
(nach: Fernández Díaz 1999a, Abb. 8)

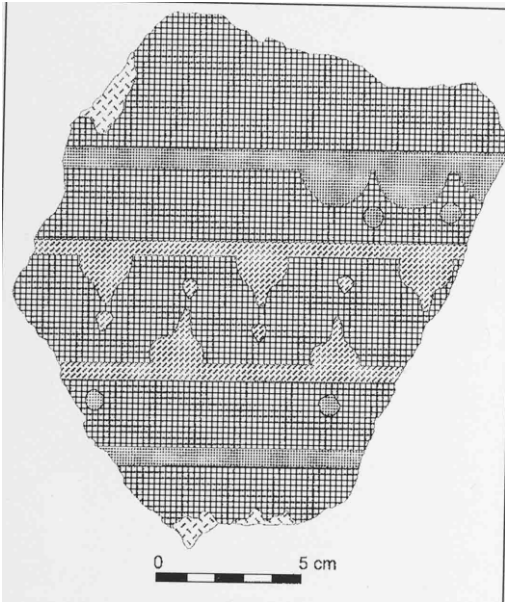


Abb. 1: Cartagena, Domus de la Fortuna, Hab. XI, Typ 33  
(nach: Fernández Díaz 2002b, Abb. 8)

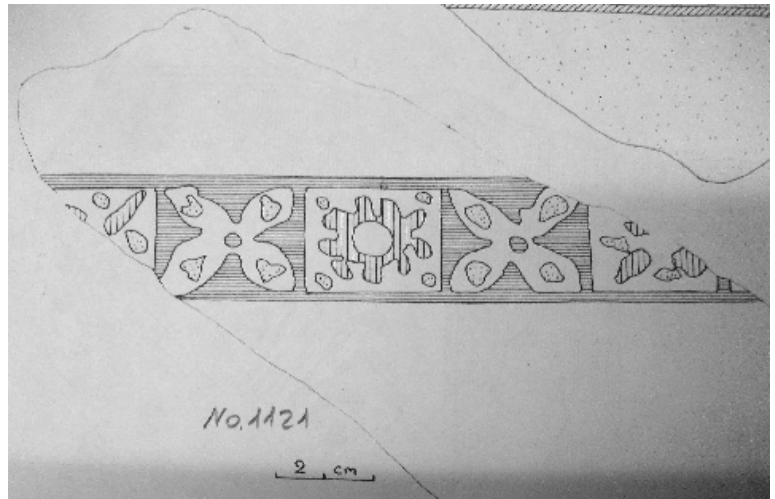


Abb. 3: Carmona, Fragment 1121, Typ 52  
(nach: Abad Casal 1982b, Abb. 289)



Abb. 2: Cartagena, Domus de Saluius, Hab. 11, Typ 161 und Peltenmuster  
(nach: Fernández Díaz 2009, Abb. 34)



Abb. 4: Carmona, Typ 173  
(nach: Fernández Gómez – Baceiredo Rodríguez 2001, Taf. 10, c)

# Ampurias

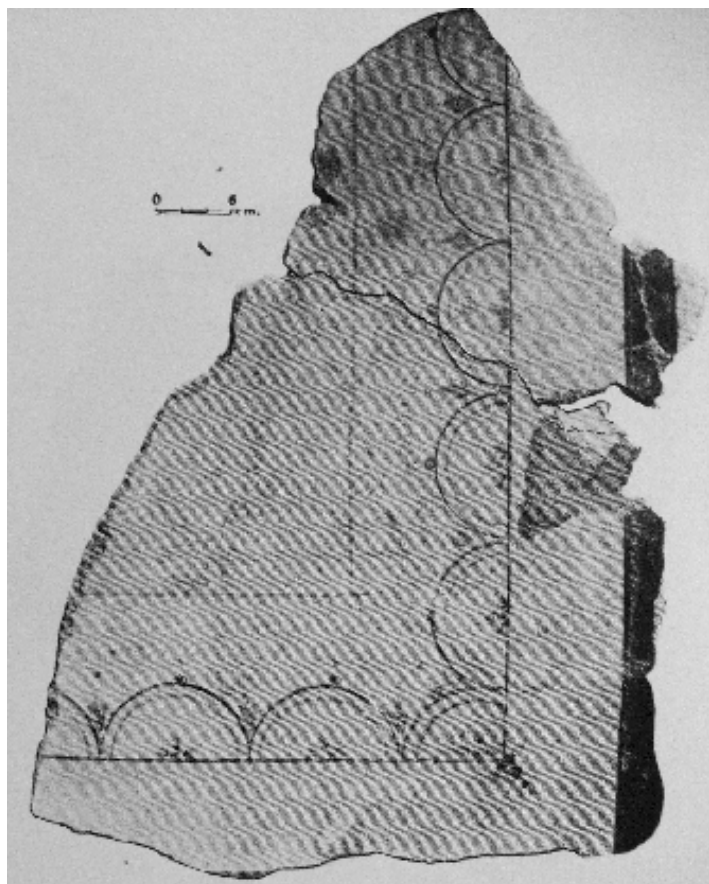


Abb. 1: M.M.A n.º 2.026, Typ 70  
(nach: Nieto Prieto 1979-1980, Abb. 73)

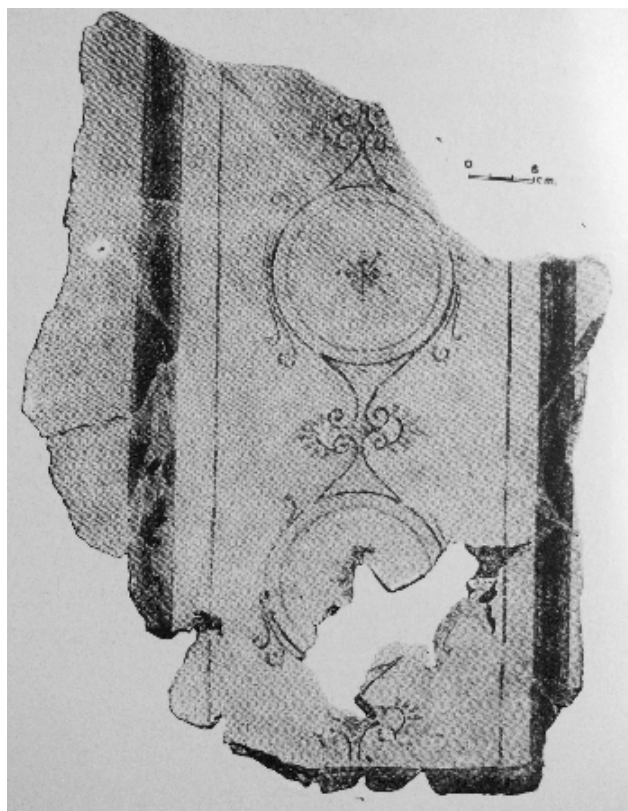


Abb. 2: M.M.A n.º 2027, Typ 153  
(nach: Nieto Prieto 1979-1980, Abb. 74)

Abb. 3: M.A.B., n.º 2.524  
(nach: Nieto Prieto 1979-1980, Abb. 42)

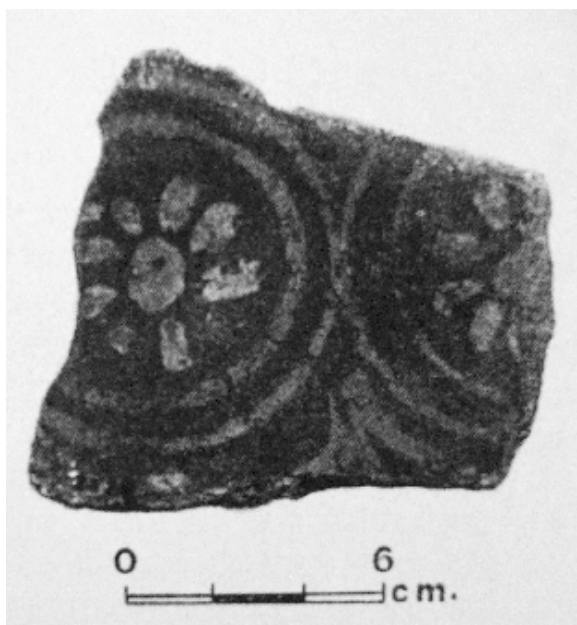


Abb. 4: M.A.B. n.º 2.541  
(nach: Nieto Prieto 1979-1980, Abb. 44)



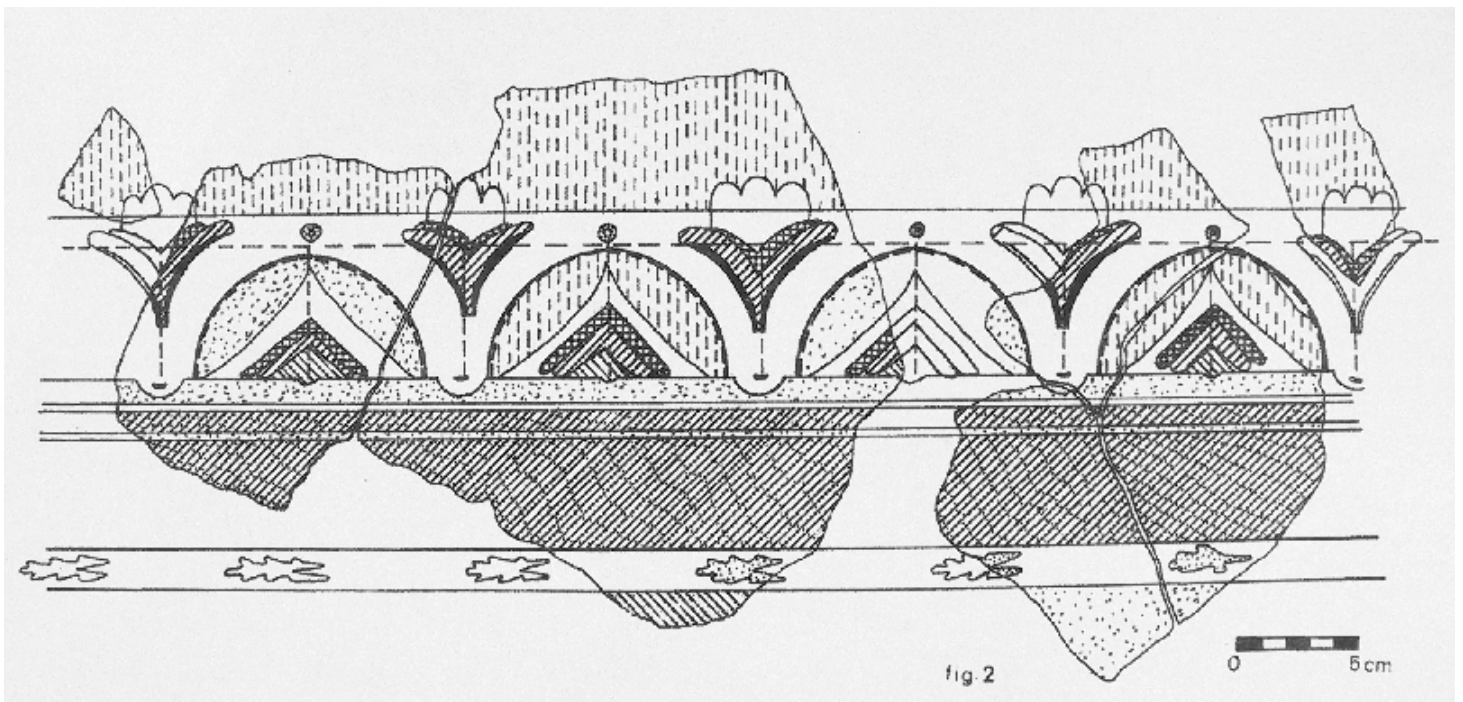
Abb. 1: Altafulla, Villa Els Munts, Typ 156

(nach: Guiral Pelegrín 2010b, Abb. 10, c)



Abb. 2: Calahorra, *La Clínica*

(nach: García Ramírez u. a. 1986, Abb. 2)



# Borten und Bordüren



Abb. 1: Astorga, Plaza de Santólcides, Sockelzone  
(nach: Luengo Martínez 1962, Taf. 129)



Abb. 2: Munigua,  
Thermen, Nymphäum  
(D-DAI-MAD-PAT-MFD-844-  
1998)

Abb. 3: Mérida, c/Suárez Somonte  
(nach: Álvarez Sáenz de Buruaga 1974, Taf. 14. Abb. 7-8)



# Schmuckdetails verschiedener Art



Abb. 1: Astorga, Plaza de Santólcides, Mittelzone  
(*ángulos rellenos de color*)  
(nach: Luengo Martínez 1962, Taf. 132)

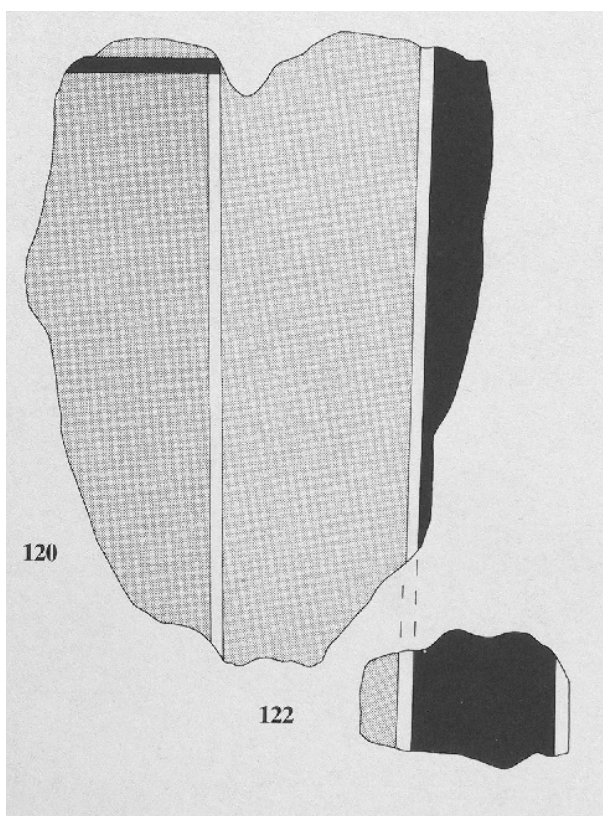
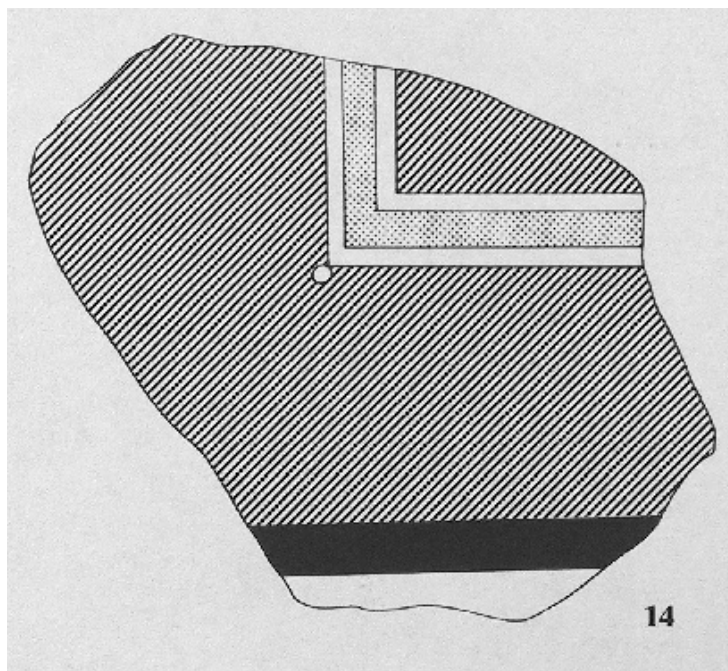


Abb. 2: Bilbilis, Theater,  
Postscaenium (*trazos bícromos*)  
(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 29,  
120. 29, 122)

Abb. 3: Bilbilis, Zone hinter dem  
Tempel, (*puntos en los ángulos*)  
(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996,  
Abb. 8, 14)



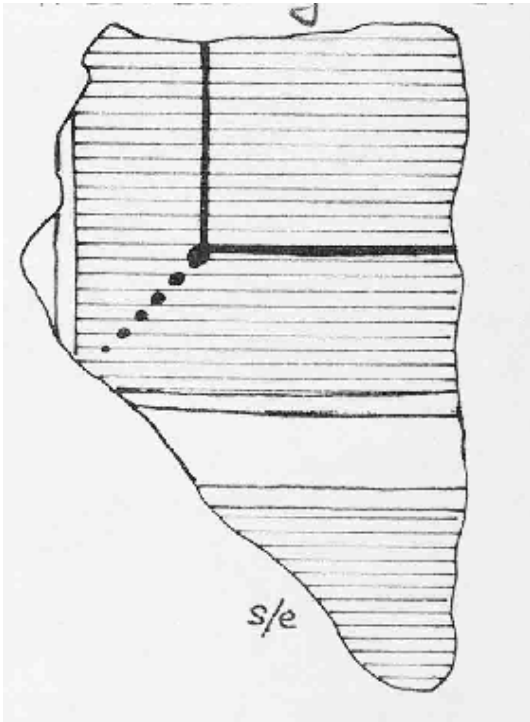


Abb. 1: Santa Colomba de Somoza,  
*Villa-factoría (puntos en los  
ángulos)*

(nach: Abad Casal 1982b, Abb. 213)

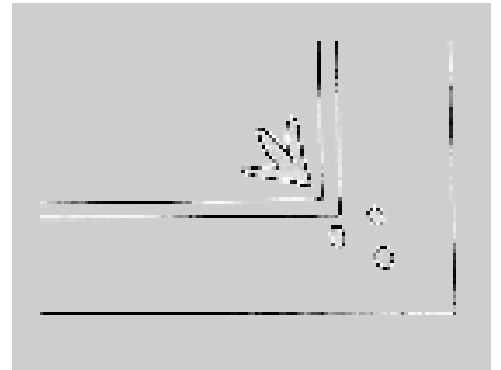


Abb. 2: FS Can Modolell, Raum 3 (Dreiblätter)

(nach: Martí Ribas – Juhé Corbalan 1991, Abb. 3)

Abb. 3: Yecla, Villa Los  
Torrejones (Punktierung)

(nach: Fernández Díaz 1999a, Abb. 4)

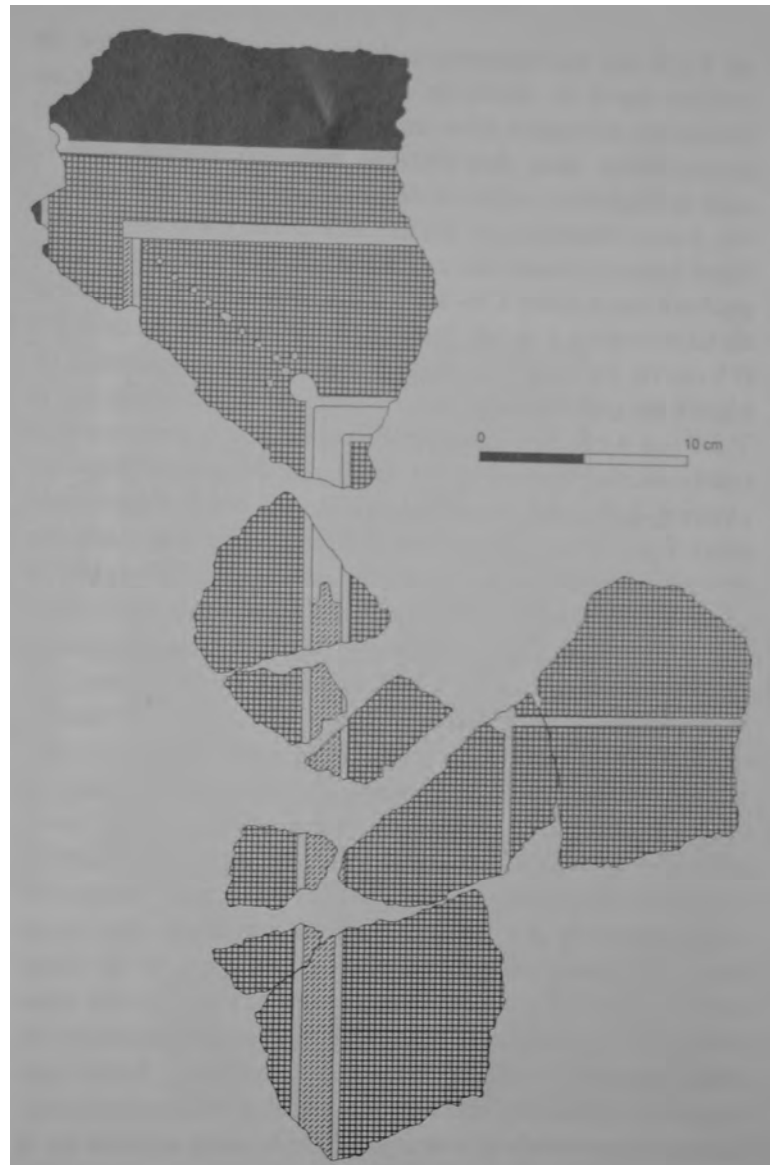
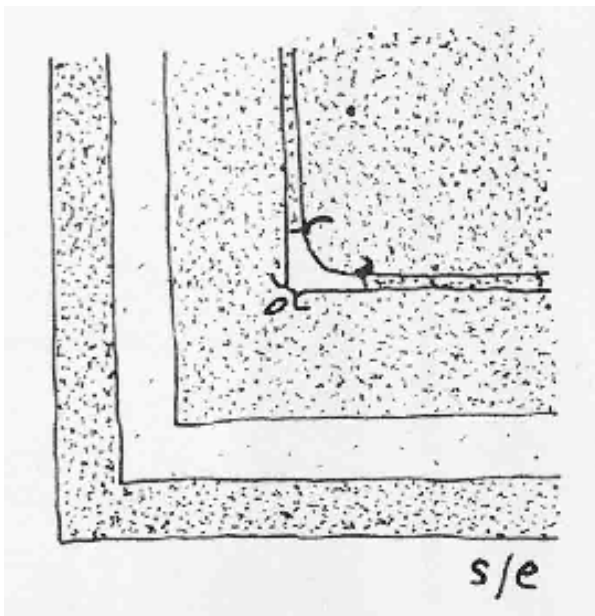
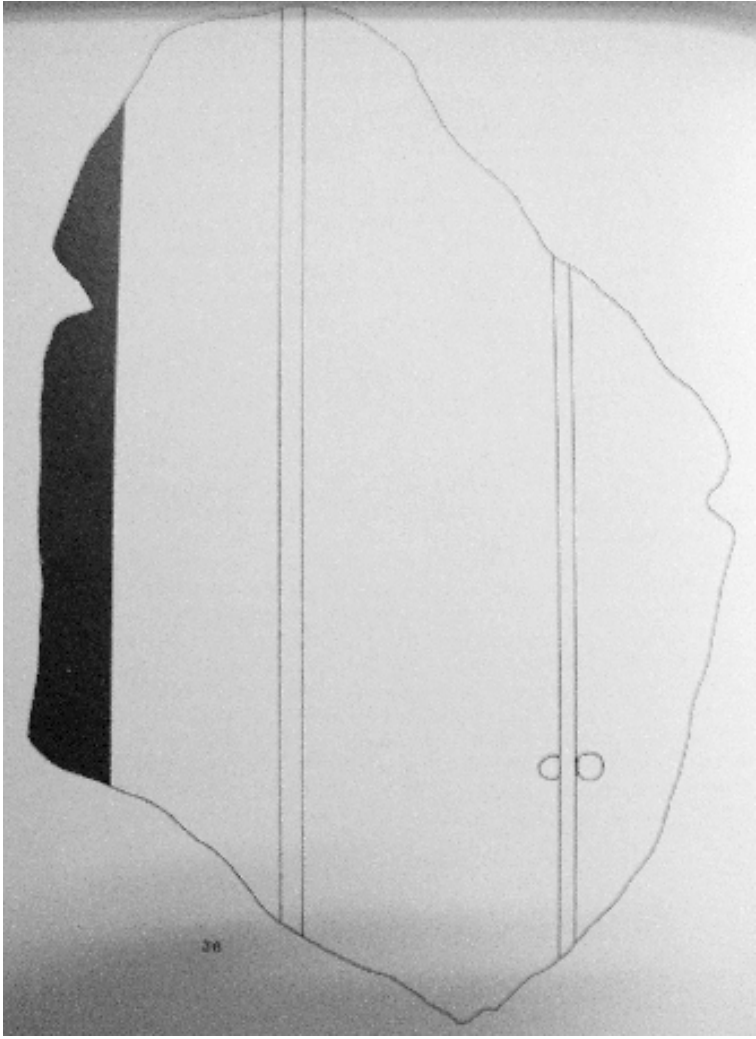


Abb. 4: Baelo Claudia, Casa del  
Reloj de Sol (Blütenförmig)

(nach: Abad Casal 1982b, Abb. 130)





**Abb. 1: Arcobriga (begleitende Punktierung)**  
(nach: Guiral Pelegrín 1991a, Abb. 17, 36)

# Blattvolutenfriese



Abb. 1: Mérida, Casa Basílica  
(nach: Mostalac Carrillo 1997, Taf. 5, a)



Abb. 4: Coca,  
c/Judería vieja 19  
(nach: Alcaide Fernández –  
López Royo 2010, Abb. 11)

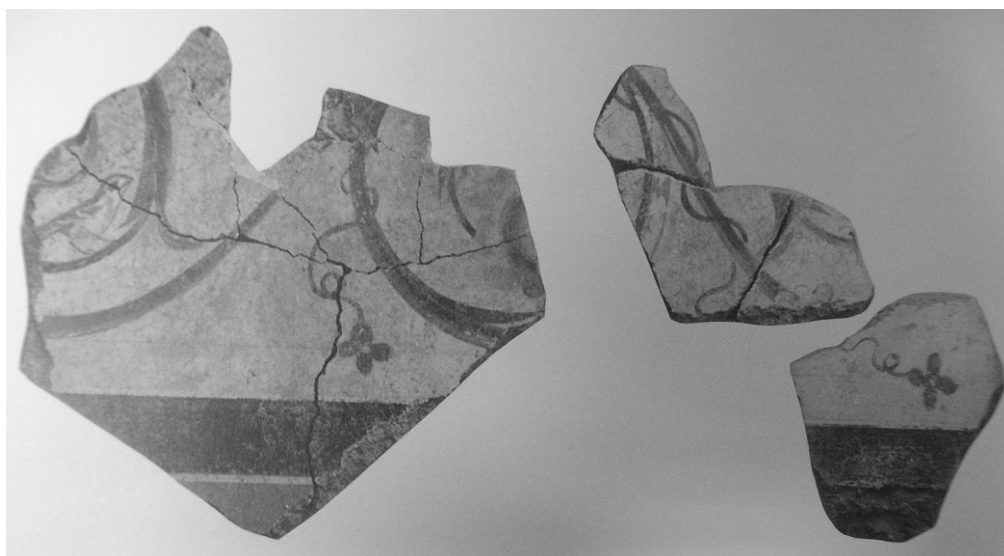


Abb. 2: Tiermes, Casa  
del Acueducto, Hab.  
XXXII  
(nach: Argente Oliver 1994, Taf. 17)



Abb. 3: Altafulla, Villa Els Munts, Cubículo de las Estaciones  
(nach: Guiral Pelegrín 2010b, Abb. 9)

# Friese

Abb. 1: Bilbilis, Umgebung des Tempels

(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 14, 57)

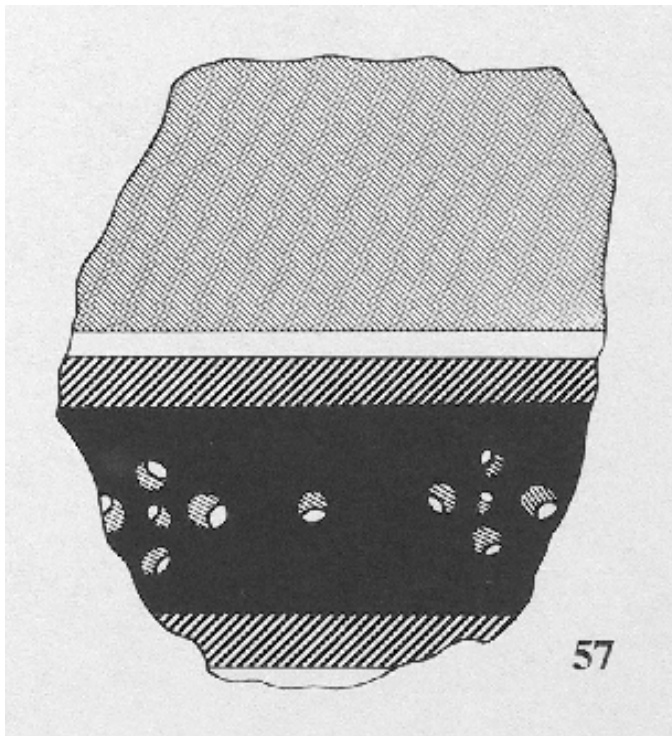


Abb. 2: Bilbilis, Zone in Theaternähe

(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 12, 41-42)

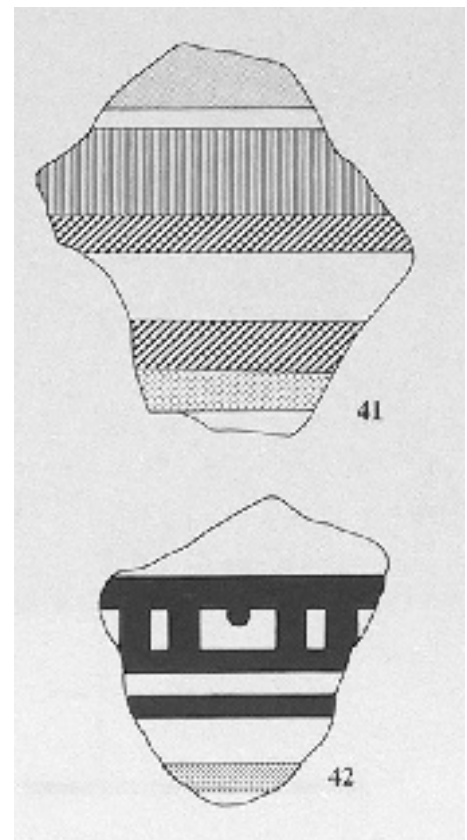
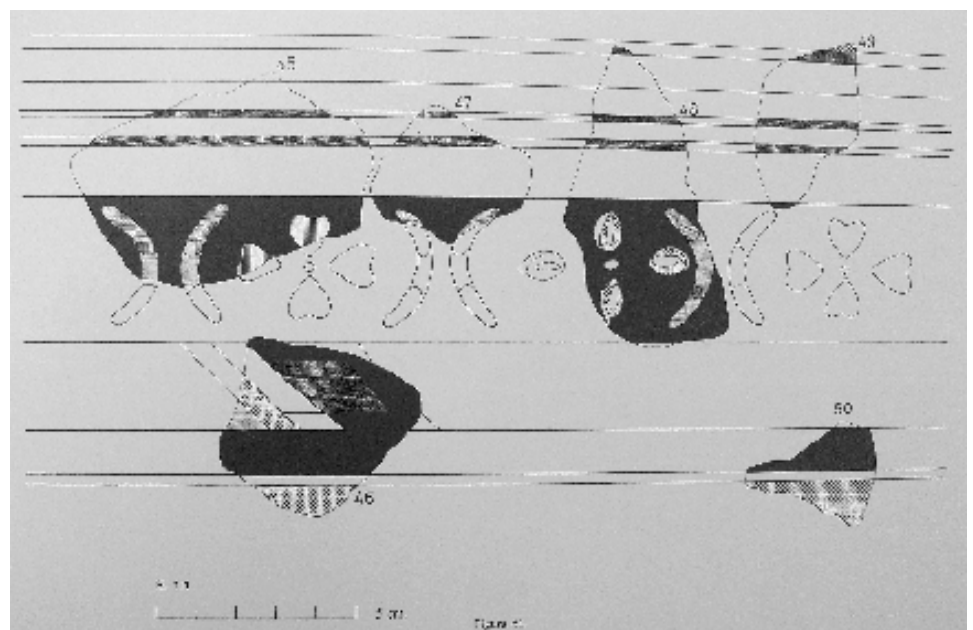


Abb. 3: Celsa, Casa B, Est. 13, Wand A

(nach: Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Abb. 61)



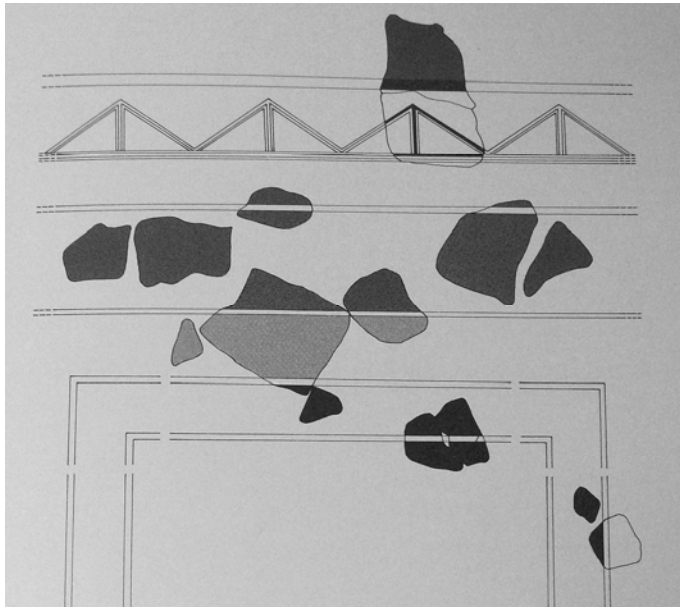


Abb. 1: Celsa, *Domus de los Delfines*, Est. 6  
(nach: Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Abb. 34)

Abb. 3: Bilbilis, *Casa de la Cisterna*  
(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 174, 516)

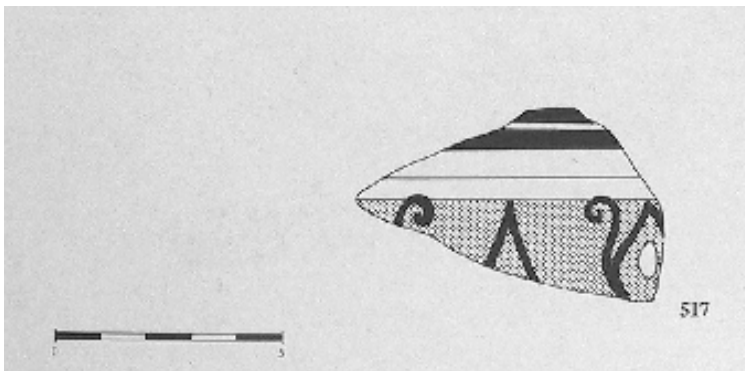


Abb. 2: Bilbilis, *Casa de la Cisterna*  
(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 174, 517)

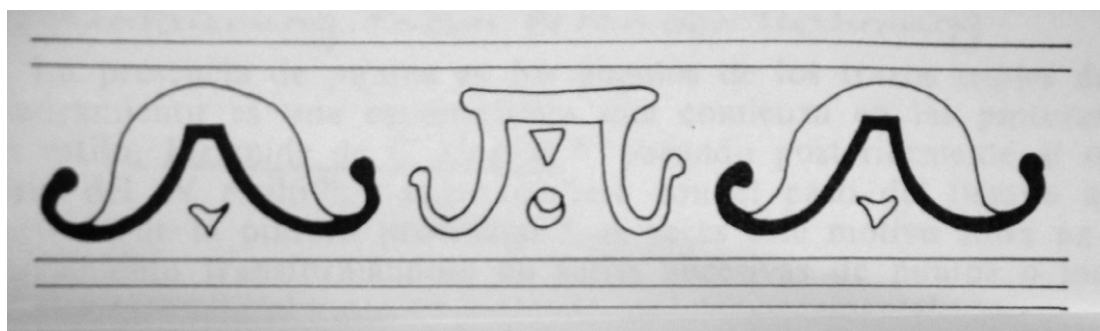
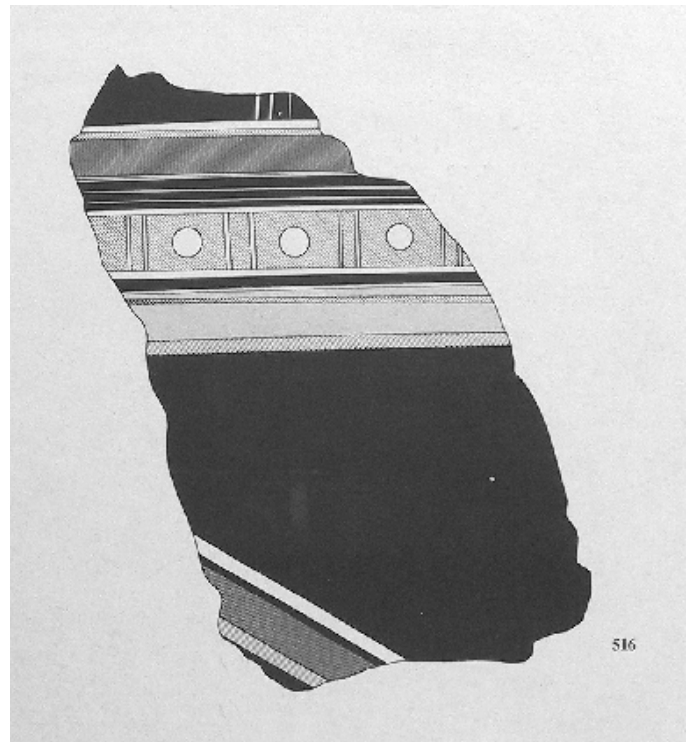


Abb. 4: Celsa, *Casa de Hércules*  
(nach: Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, Abb. 3, b)

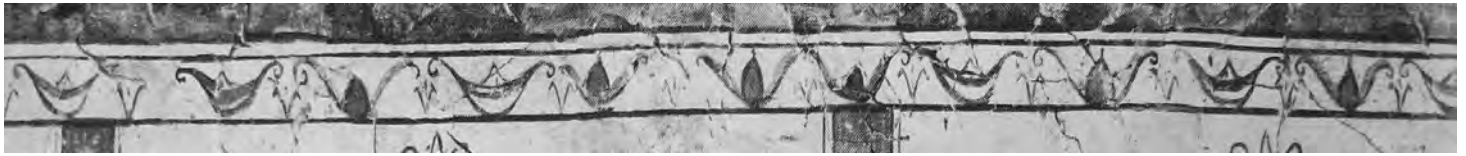


Abb. 1: Pinos Puente

(nach: Blech – Rodríguez Oliva 1991, Abb. 6)

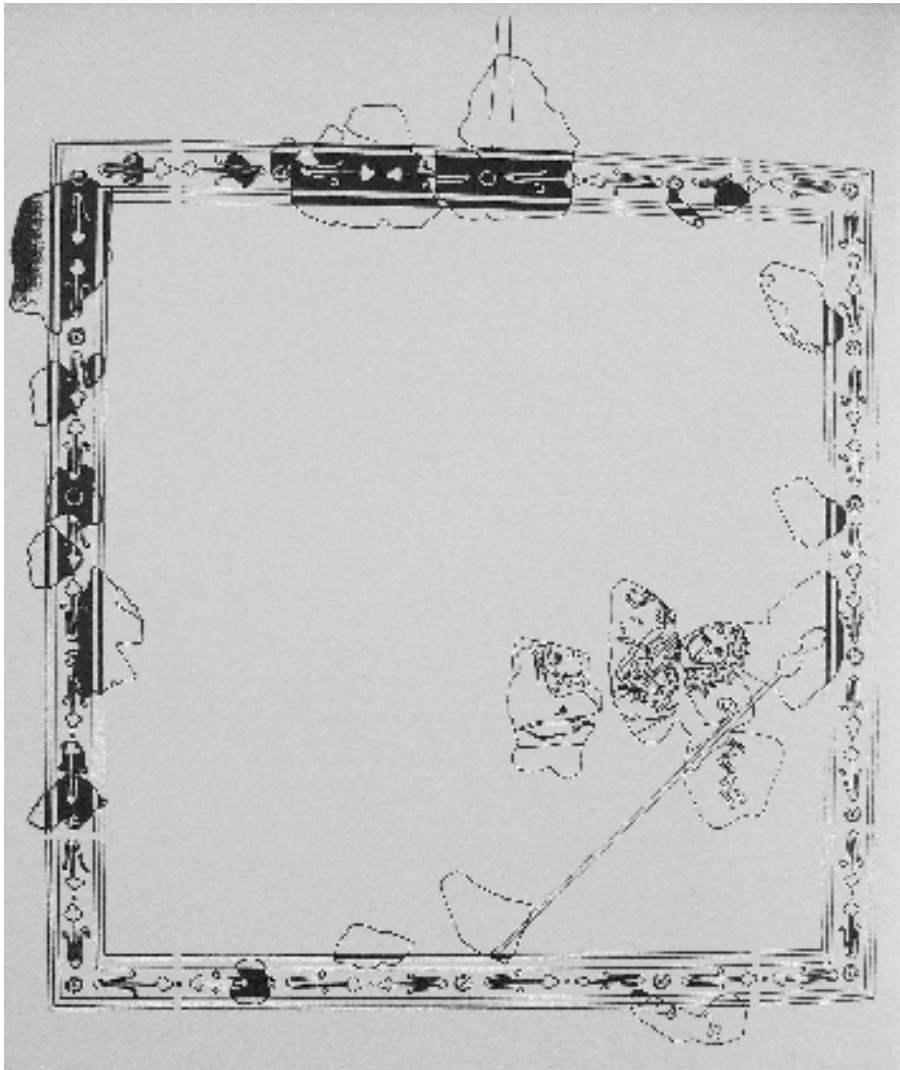
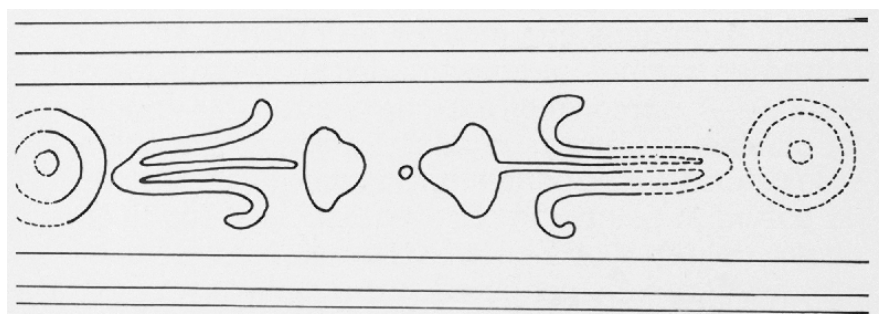


Abb. 2: Celsa, *Domus de los Delfines*, Decke

(nach: Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Abb. 48)

Abb. 3: Detail

(nach: Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987a, Abb. 4, a)



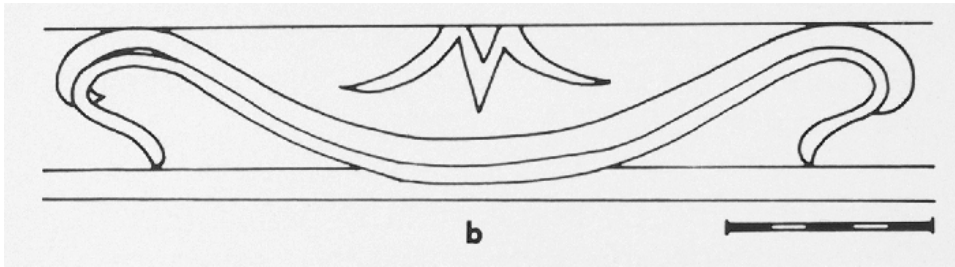


Abb. 1: Celsa, Domus de los Delfines, Decke  
(nach: Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987a, Abb. 4, b)

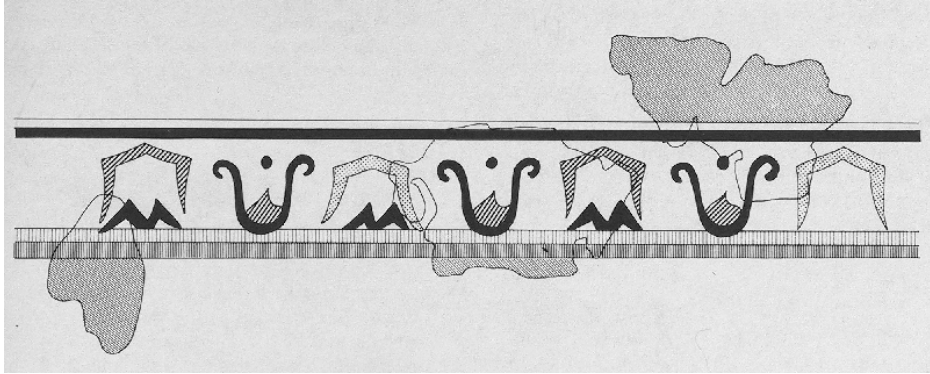


Abb. 2: Bilbilis, Theater (Fund in Krypta)  
(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 17)

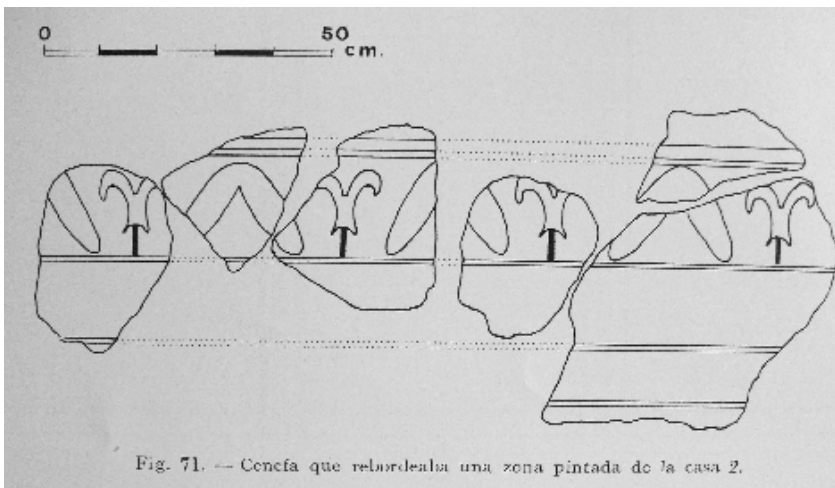


Abb. 3: Ampurias  
(nach: Nieto Prieto 1979-1980, Abb. 71)

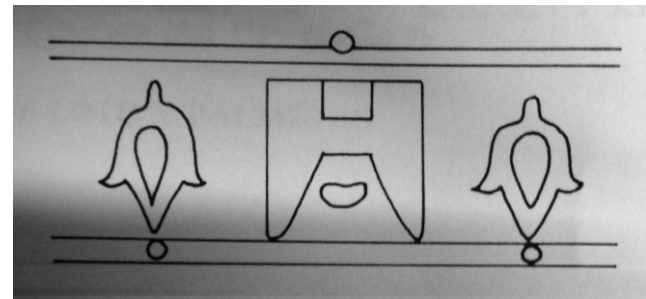


Abb. 4: Vic (Barcelona/Katalonien)  
(nach: Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, Abb. 3, c)

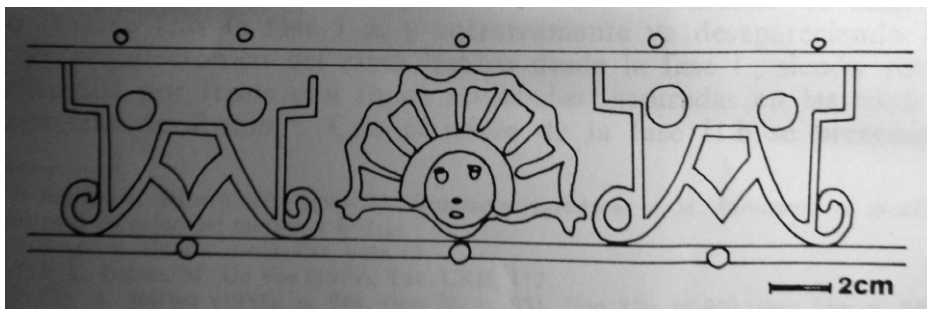


Abb. 5: Vic, Can Terrés  
(nach: Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, Abb. 3, d)

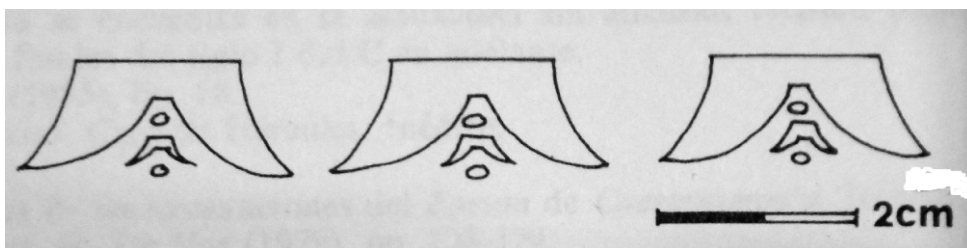
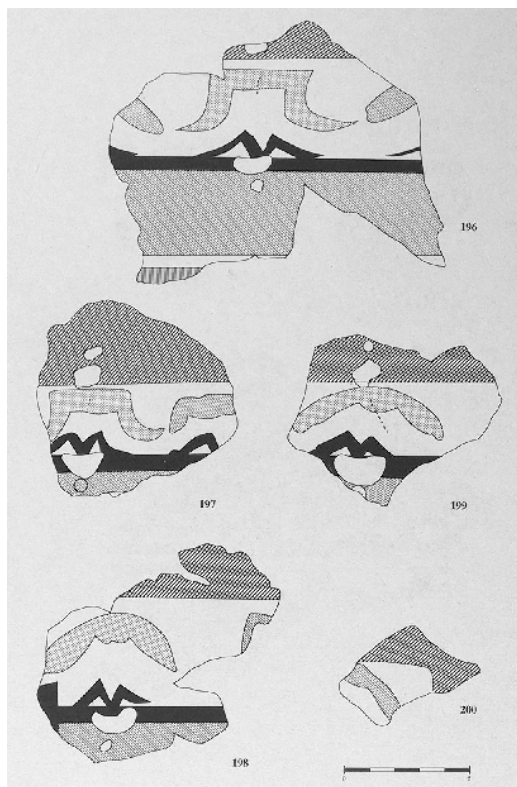
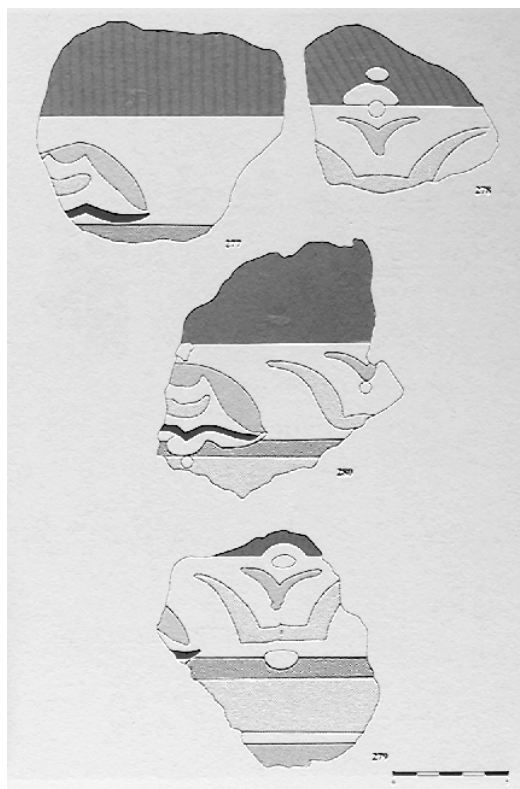


Abb. 6: Celsa, Casa de la Academia de San Luis  
(nach: Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, Abb. 3, e)

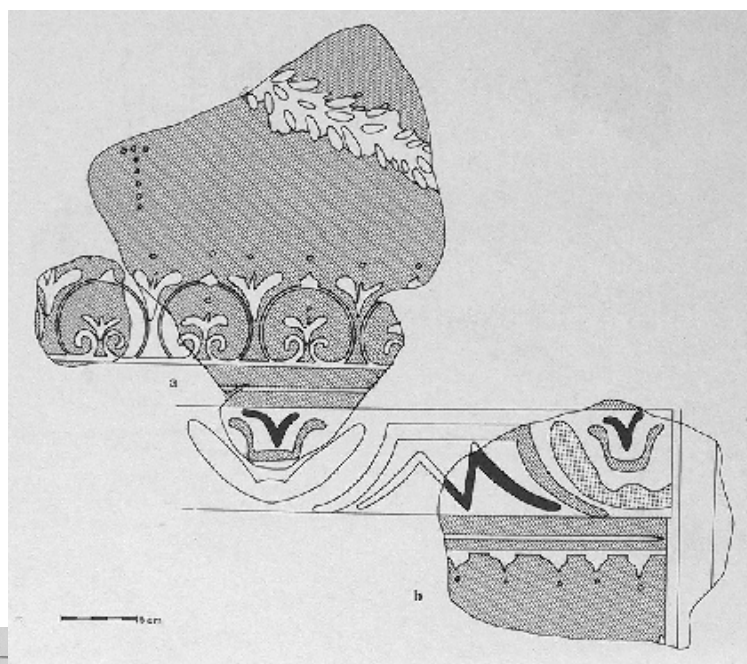


**Abb. 1: Bilbilis, Thermen, Conjunto A**  
(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 64, 196-200)

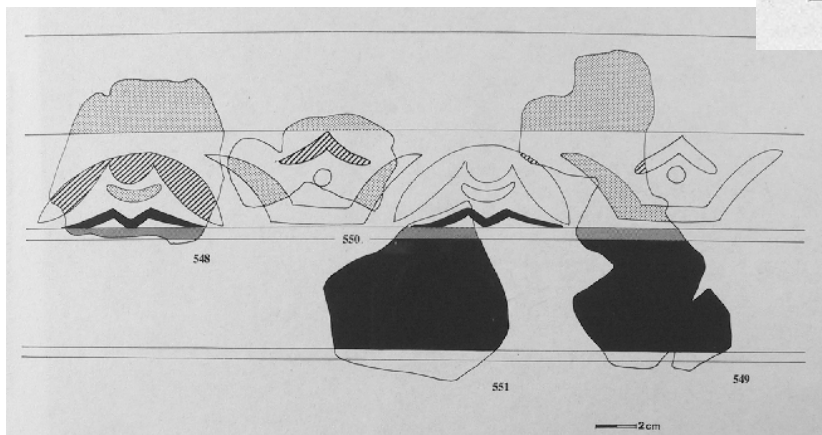


**Abb. 2: Bilbilis, Thermen, Conjunto B**  
(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 96, 277-280)

**Abb. 3: Bilbilis, Casa del Ninfeo**  
(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 191, 548-551)



**Abb. 4: Arcobriga**  
(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 244, b)



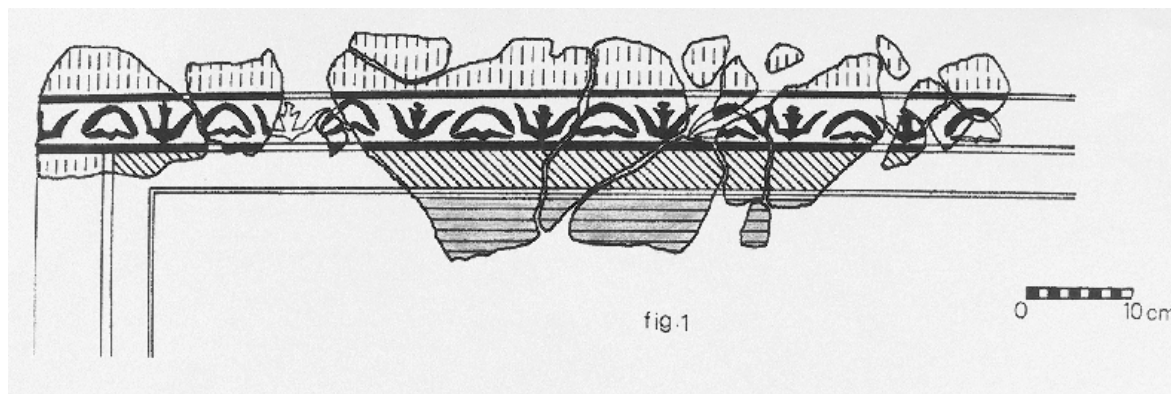


Abb. 1: Calahorra, Grundstück La Clínica

(nach: García Ramírez u. a. 1986, Abb. 1)

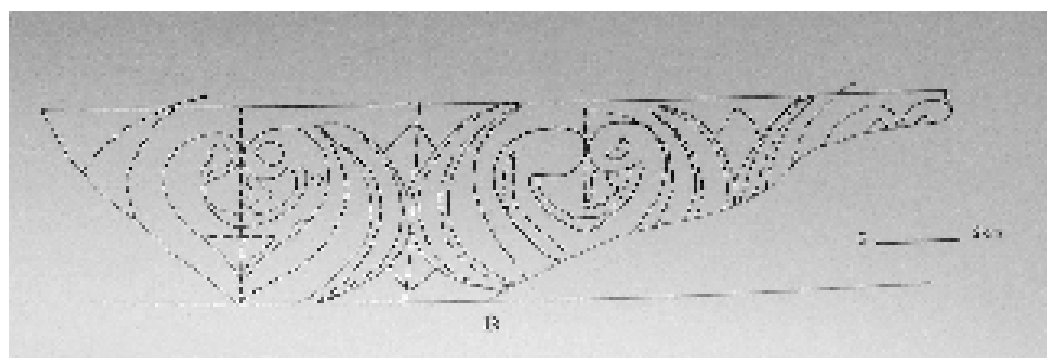


Abb. 2: Itálica, Casa de la Exedra

(nach: Abad Casal 1982c, Abb. 3, b)

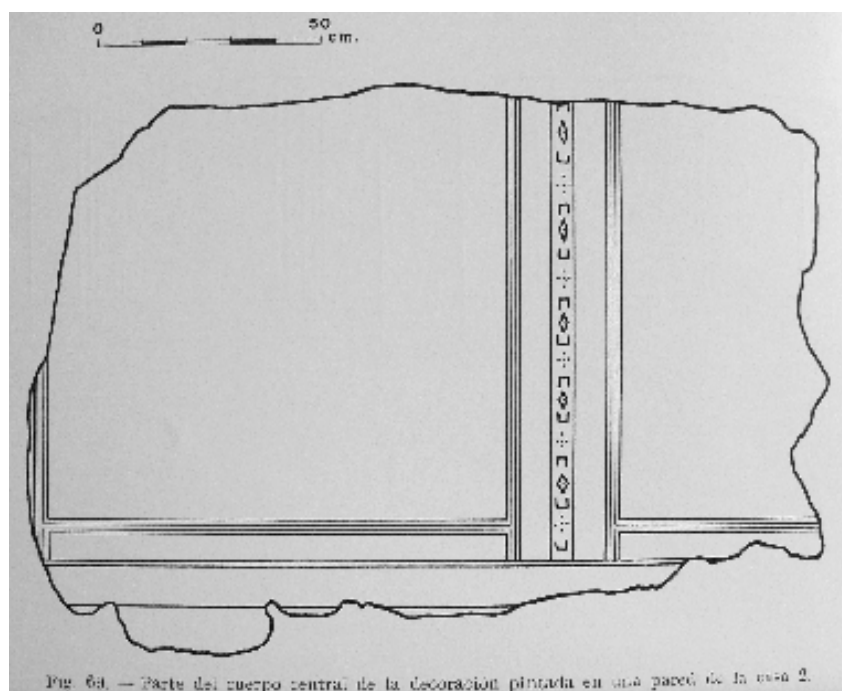


Abb. 3: Celsa, Casa de Hércules, Hab. 34

(nach: Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987a, Taf. 7. Abb. 3, d)

Abb. 4: Ampurias, Casa 2 B

(nach: Nieto Prieto 1979-1980, Abb. 69)



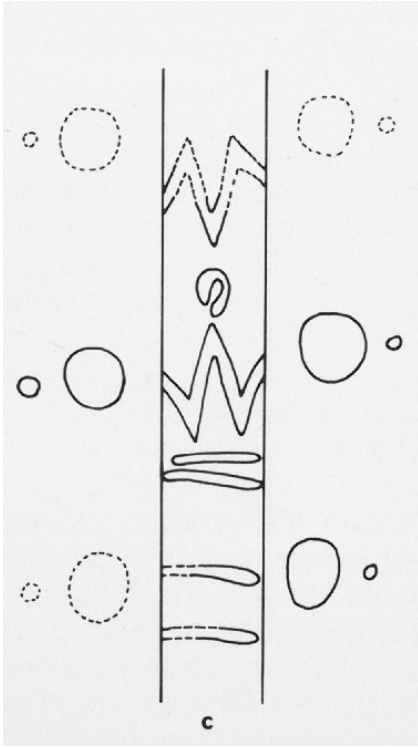


Abb. 1: Celsa, Domus de los Delfines, Est. 12, flache Decke

(nach: Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987a, Abb. 4, c)

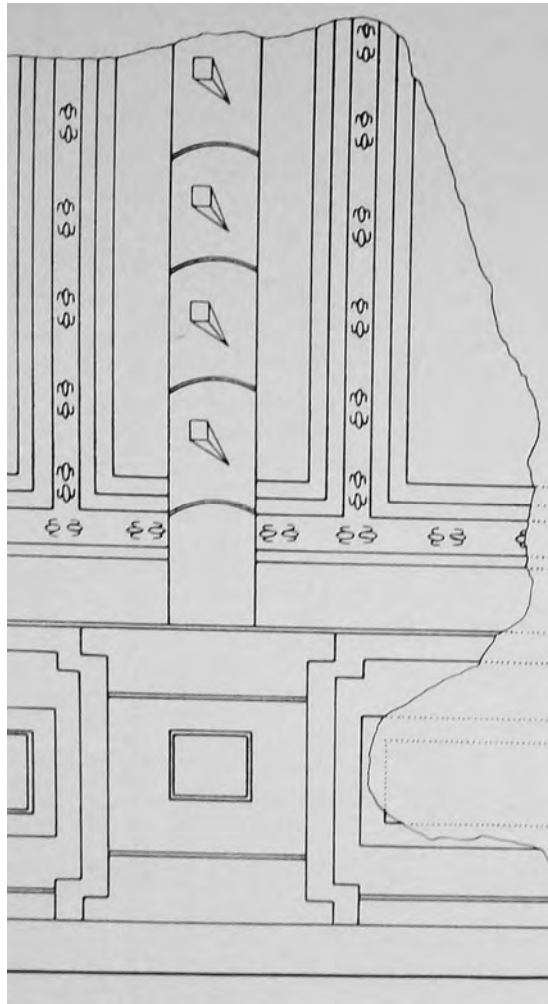


Abb. 3: Ampurias, Casa 2 B, Hab. 26 (nach: Nieto Prieto 1979-1980, Abb. 66)

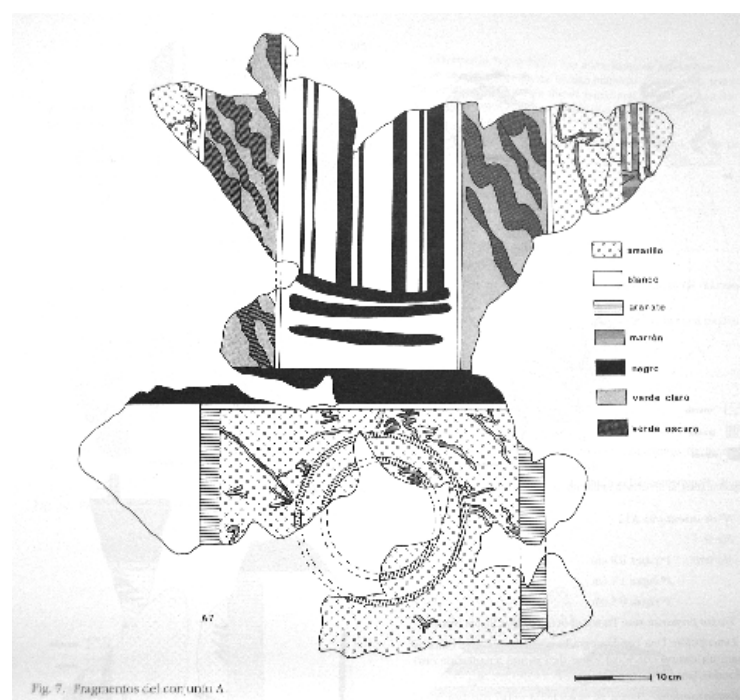
Abb. 2: Cartagena, c/Ángel

(nach: Fernández Díaz 2008a, Taf. 23)



Abb. 4: Grau Vell (Sagunt), Einheit A

(nach: Guiral Pelegrín 1992, Abb. 7)



## Tafel 32

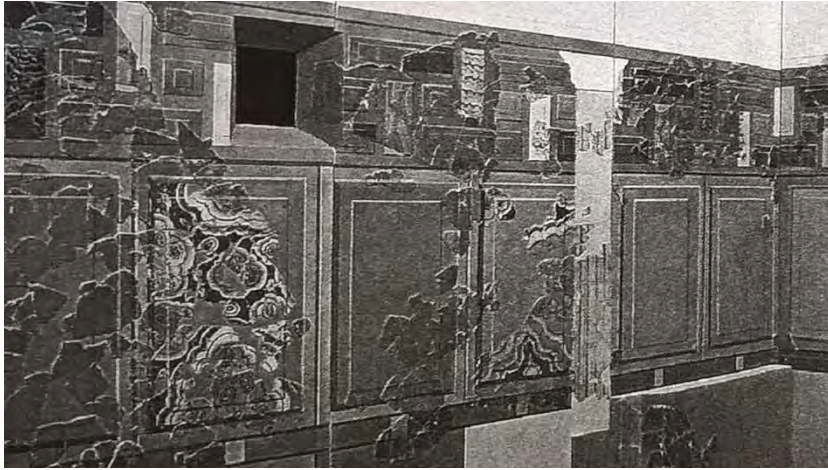


Abb. 1: Bilbilis, Domus 2,  
Habitación 24,  
Mittelzone

(nach: Guiral Pelegrín – Íñiguez  
Berrozpe 2011-2012, Abb. 9, c)



Abb. 2: Celsa, Casa B, Est. 13, Wand A  
(nach: Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Taf. 3, a)



Abb. 3 und 4: Pompeji, Casa del  
Fauno (VI 12, 2), Fauces  
(Alabaster)

Abb. 4:  
Breccia



## Tafel 33

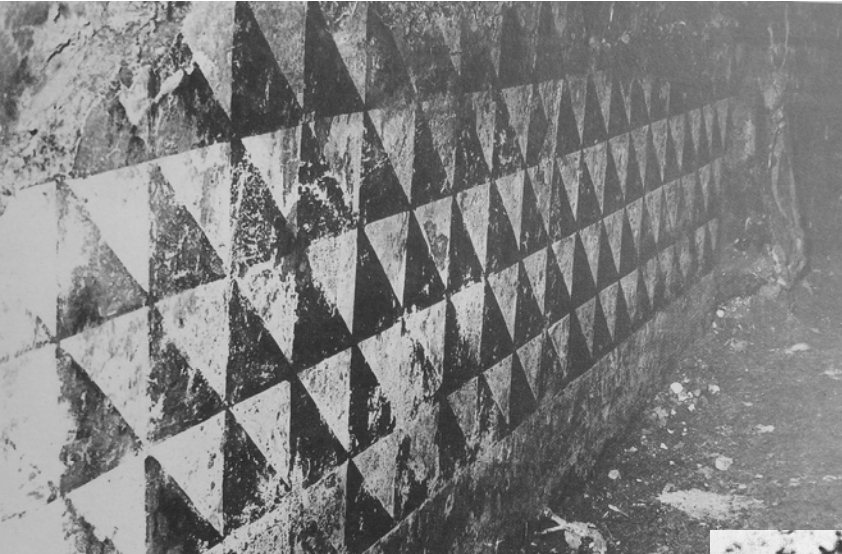


Abb. 1: Mérida, sog. Casa Solar del Museo, Wand 3b in Bereich N<sup>o</sup> 3

(nach: de la Barrera Antón 1995, Abb. 14)

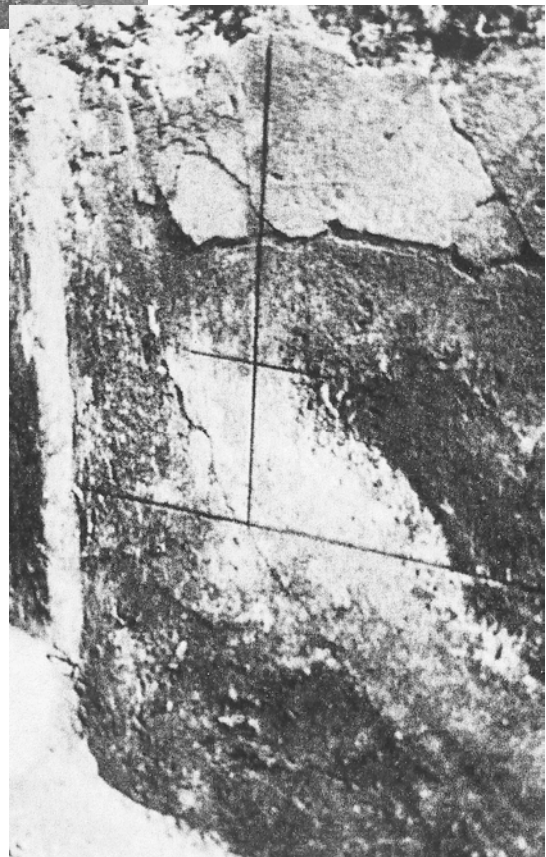


Abb. 2: Botorrita, Casa Agrícola

(nach: Gural Pelegrín – Mostalac Carrillo 1999, Abb. 1, b)

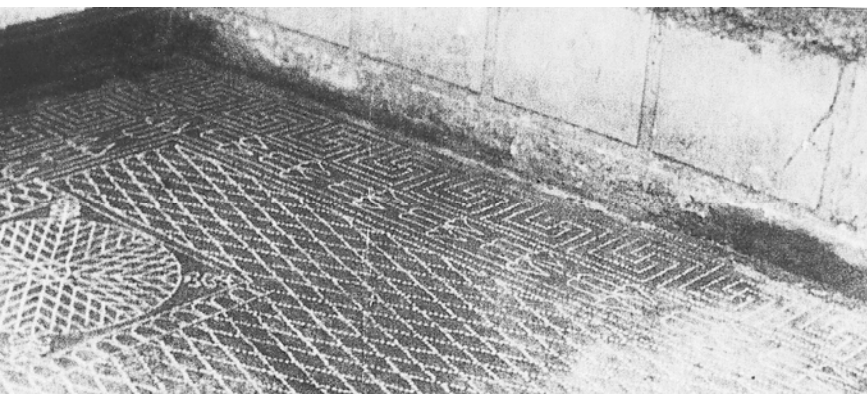


Abb. 3: Secaia, bei Belmonte de Gracián, Saragossa

(nach: Gural Pelegrín – Mostalac Carrillo 1999, Abb. 1, c)

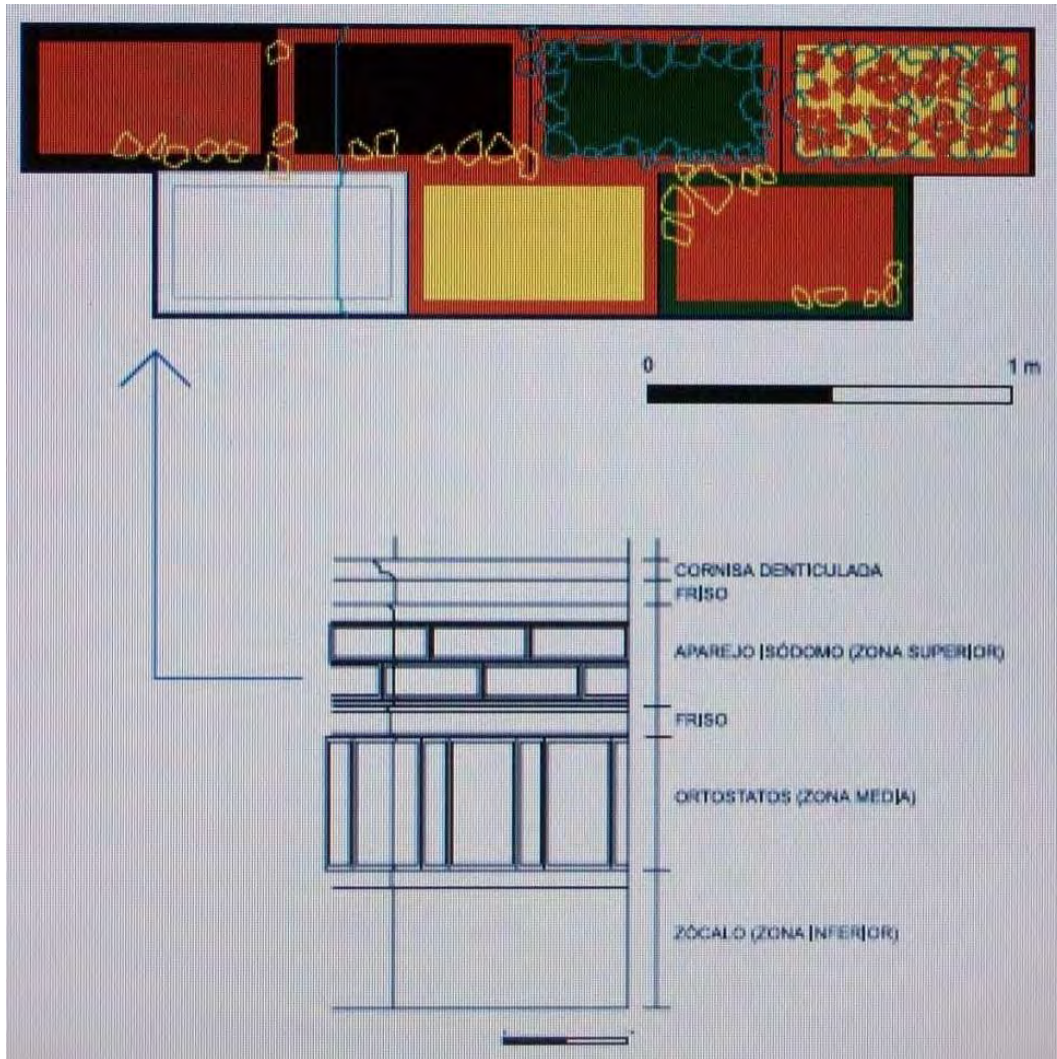


Abb. 1: Cartagena, Plaza del Hospital

(nach: Fernández Díaz 2008a, Abb. 11)

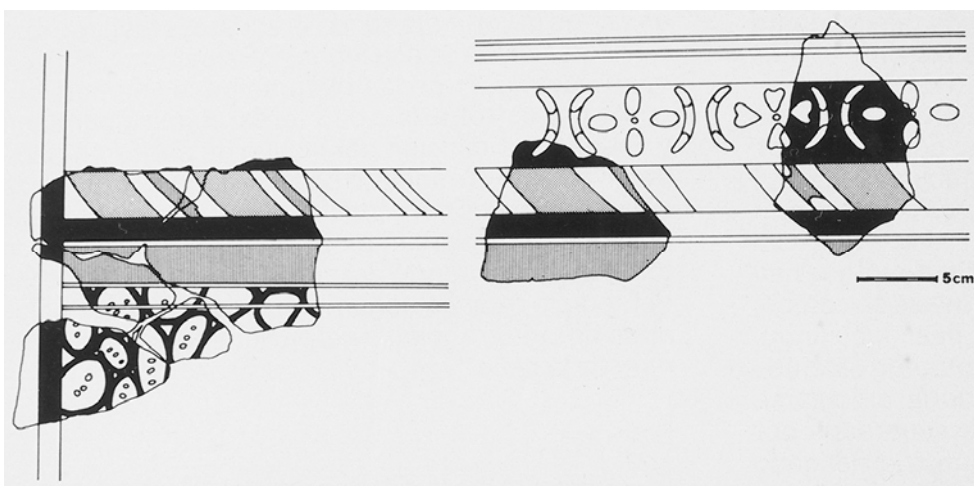


Abb. 2: Celsa, Casa B, Wand A

(nach: Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987a, Abb. 3)

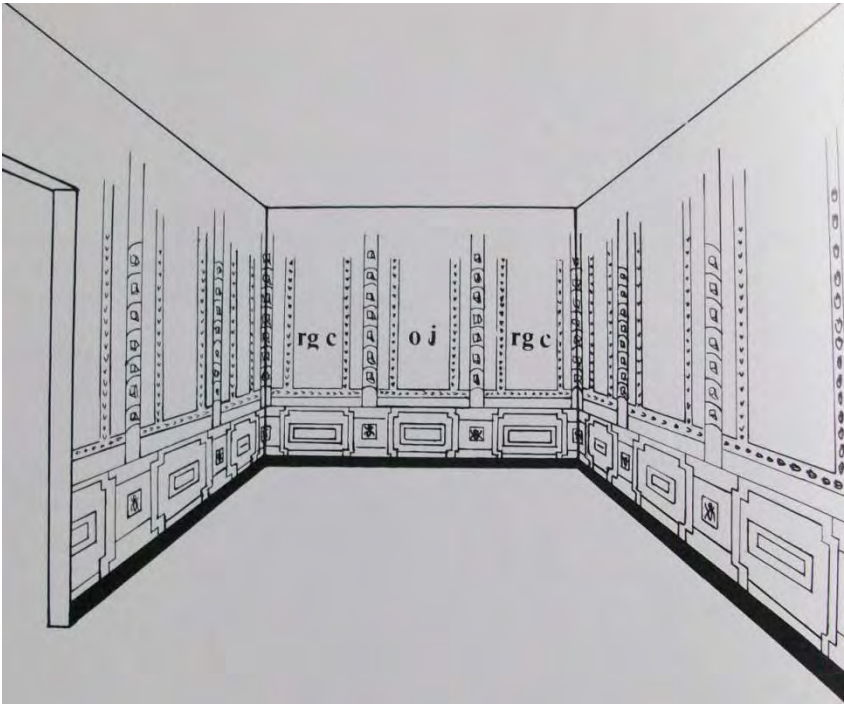


Abb. 1: Ampurias, Casa 2 B, Hab. 26  
(nach: Carrión Masgrau – Santos Retolaza 1993, Abb. 4)

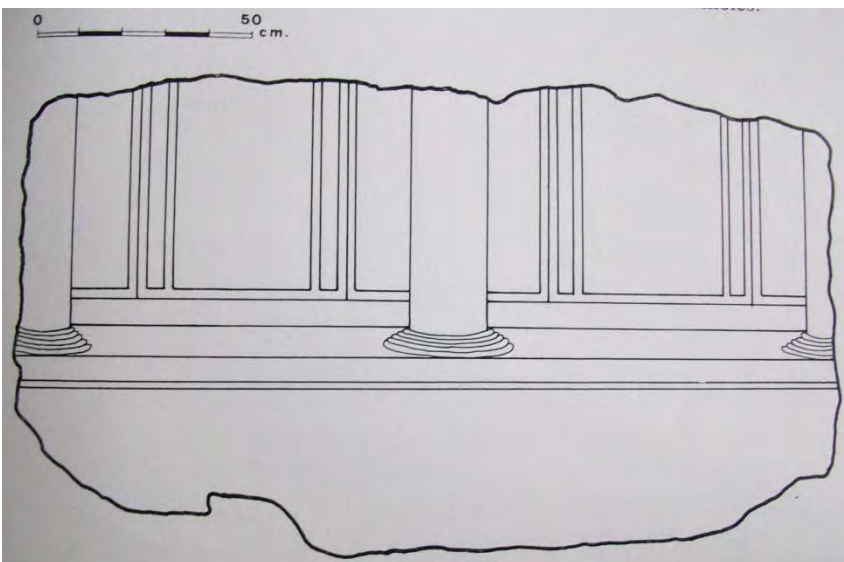
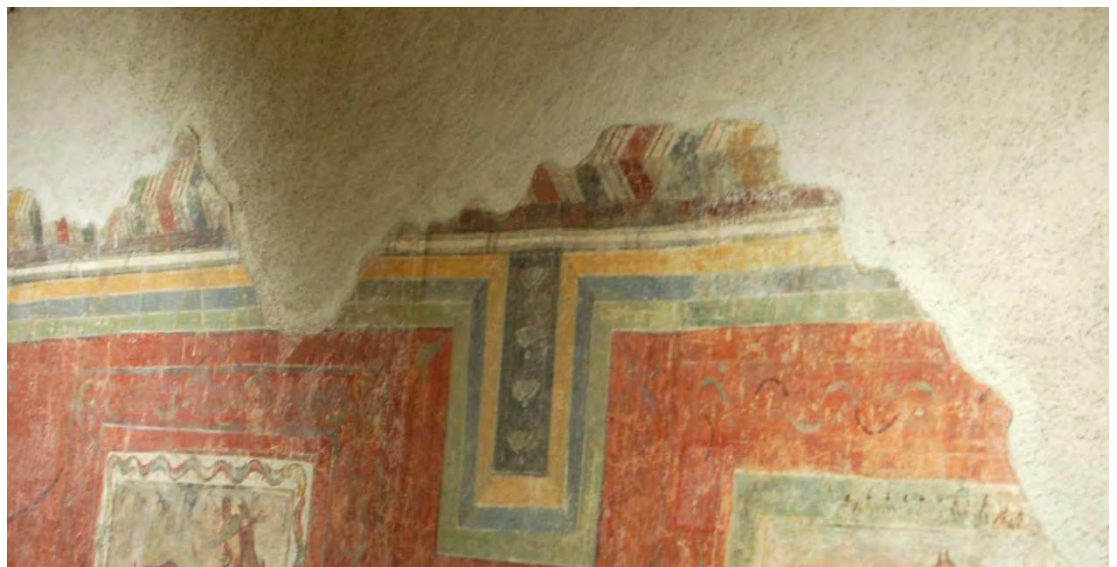


Abb. 2: Ampurias, Casa 2 B, unbekanntes Zimmer  
(nach: Nieto Prieto 1979-1980, Abb. 68)

Abb. 3: Mérida, c/de la Suárez Somonte (mit freundlicher Genehmigung des MNAR, Mérida)



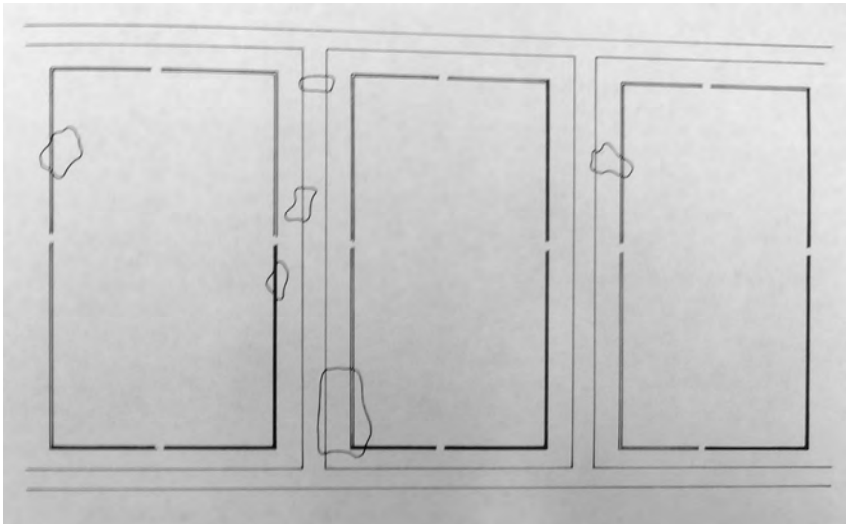


Abb. 1: Bilbilis, Theater,  
Postcaenium

(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno  
1996, Abb. 19)

Abb. 2: La Garriga  
(Barcelona), Villa de Can  
Terrés

(nach: Guiral Pelegrín – Mostalac  
Carrillo 1990, Abb. 5)

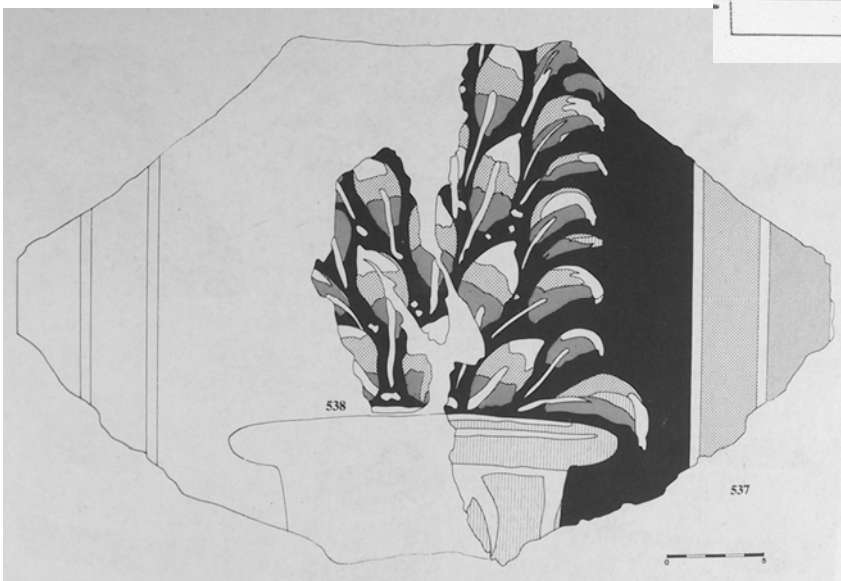
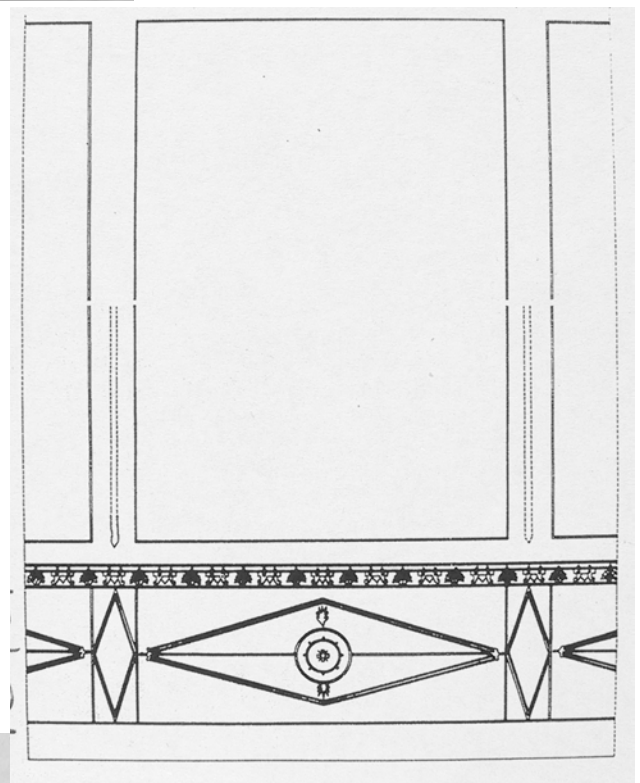


Abb. 3: Bilbilis, Casa del  
Ninfeo, Conjunto A

(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno  
1996, Abb. 188, 537-538)

## Tafel 37

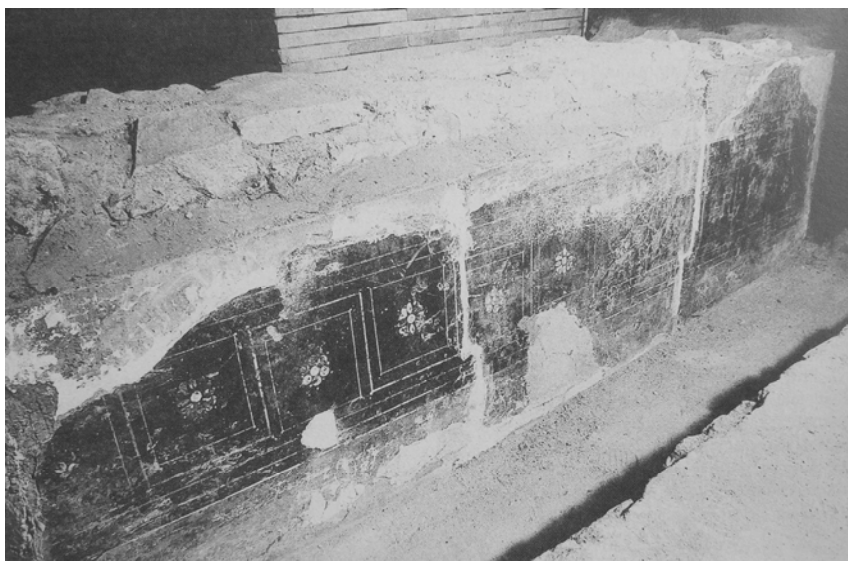


Abb. 1: Mérida, Casa Solar del Museo, Wand 3a, Bereich N° 3  
(nach: de la Barrera Antón 1995, Abb.2)

Abb. 2: Centcelles, Villa  
(nach: Abad Casal 1982b, Abb. 409)

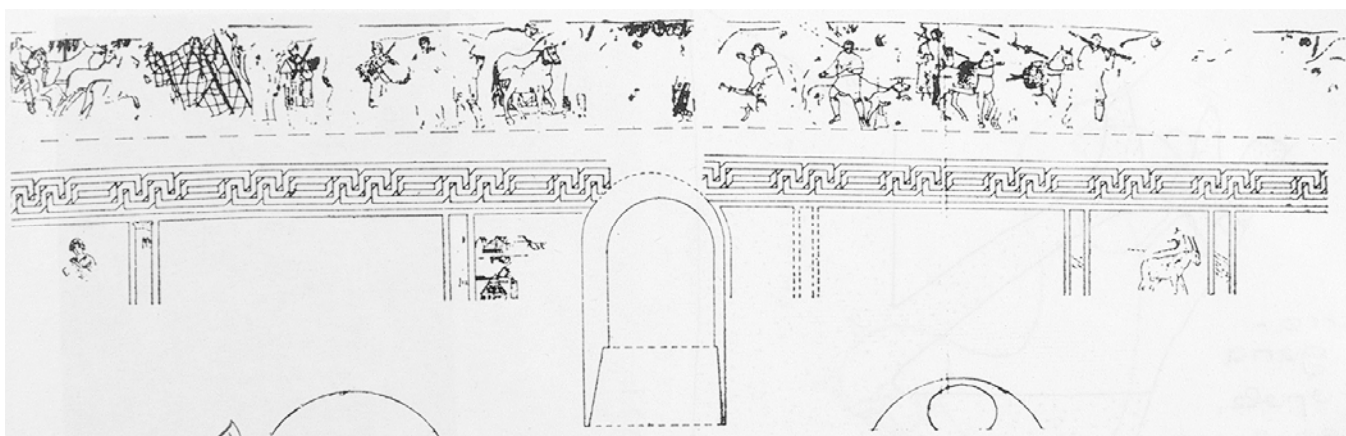
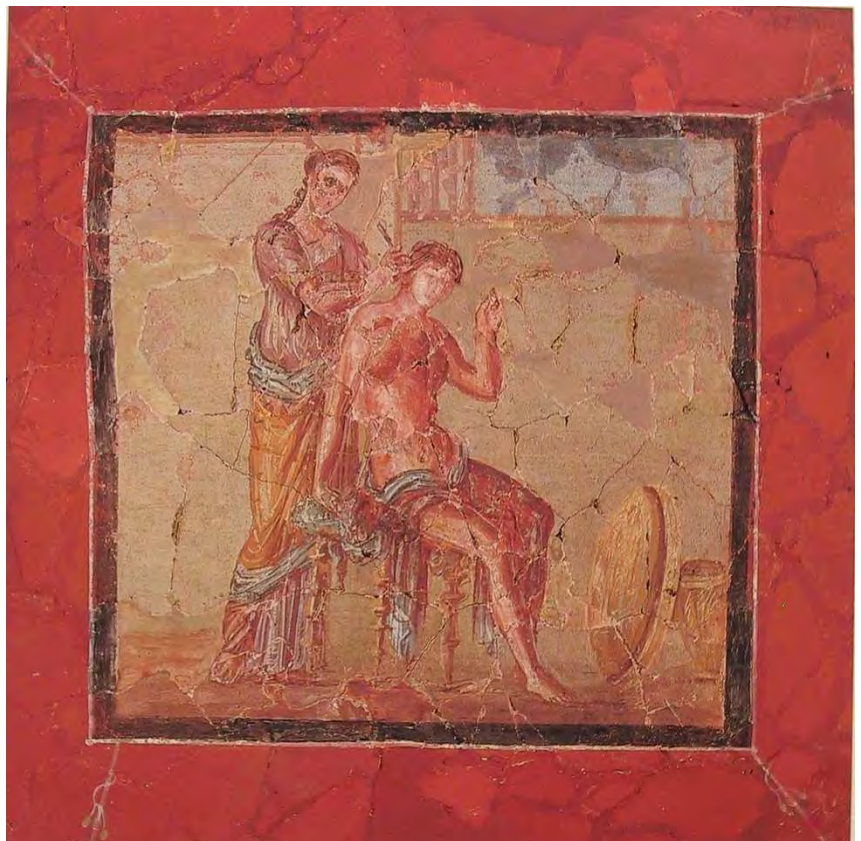


Abb. 3:  
Ampurias,  
Casa 1 (auch  
Casa  
Villanueva),  
Panel A  
(nach: Nieto Prieto  
1979-1980, Abb. 3)



Abb. 1: Cartagena,  
Domus del Sectile  
(nach: Fernández Díaz 2008a,  
Taf. 20)

Abb. 2: Cerro de los  
Infantes (bei Pinos  
Puente, Granada)  
(nach: Trillmich u. a. 1993,  
Farbtaf. 21)



## Tafel 39

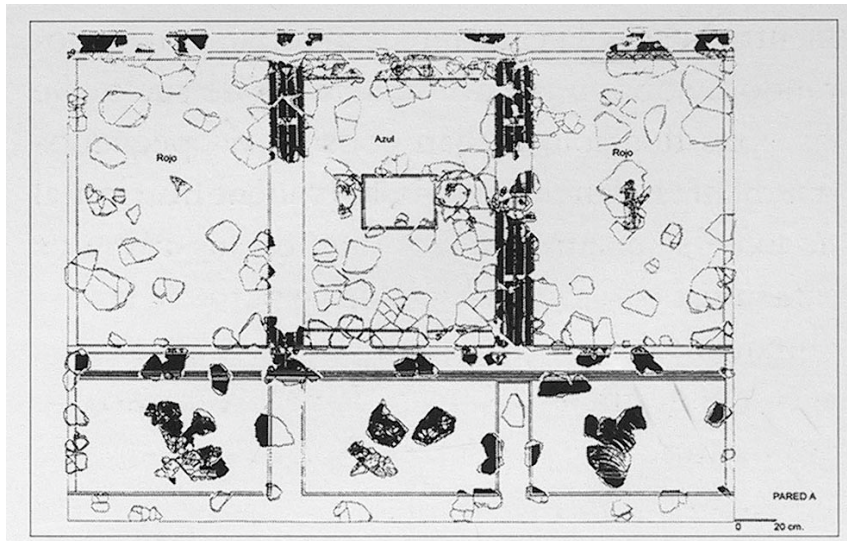


Abb. 1–2: Bilbilis,  
Domus 3, H. 27, Panel A  
(nach: Sáenz Preciado u. a. 2010,  
Abb. 3)

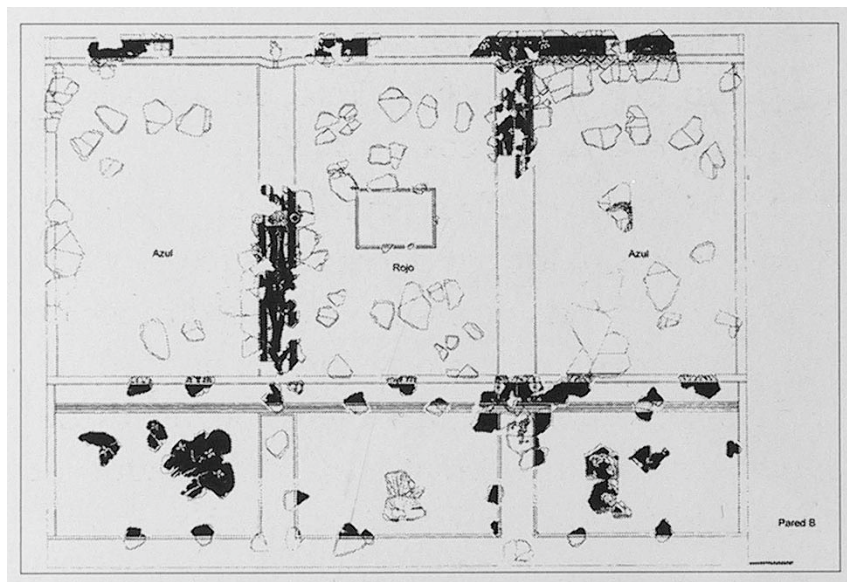
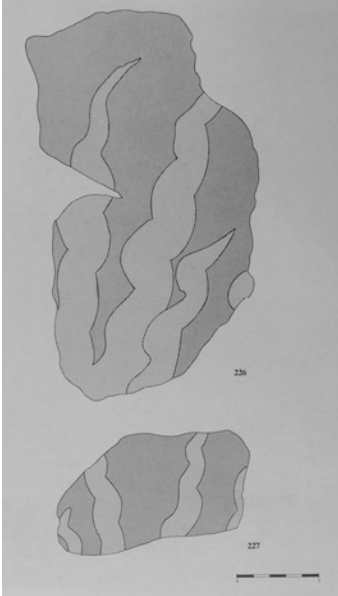


Abb. 2: Panel B  
(nach: Sáenz Preciado u. a.  
2010, Abb.4)

Abb. 4: Hab. 8  
(nach: Argente Oliver  
1994, Taf. 13)



Abb. 3-4: Tiermes, Casa  
del Acueducto, Hab. 2  
(nach: Argente Oliver 1994, Taf. 12)



**Abb. 1: Bilbilis,  
Thermen,  
Estancia M,  
Conjunto B**

(nach: Guiral Pelegrín –  
Matín-Bueno 1996, Abb.  
74, 226-227)



**Abb. 3: Saragossa, Domus de la calle Añón (Decke)**  
(nach: Beltrán Lloris u. a. (o. J.), Abb. 32)

**Abb. 2: Bilbilis, Domus 3, H.27**

(nach: Martín-Bueno – Sáenz Preciado 2001-2002, Abb. 14)





Abb. 1: Saragossa, Domus de la calle Añón

(nach: Beltrán Lloris u. a. (o. J.), Abb. 29)

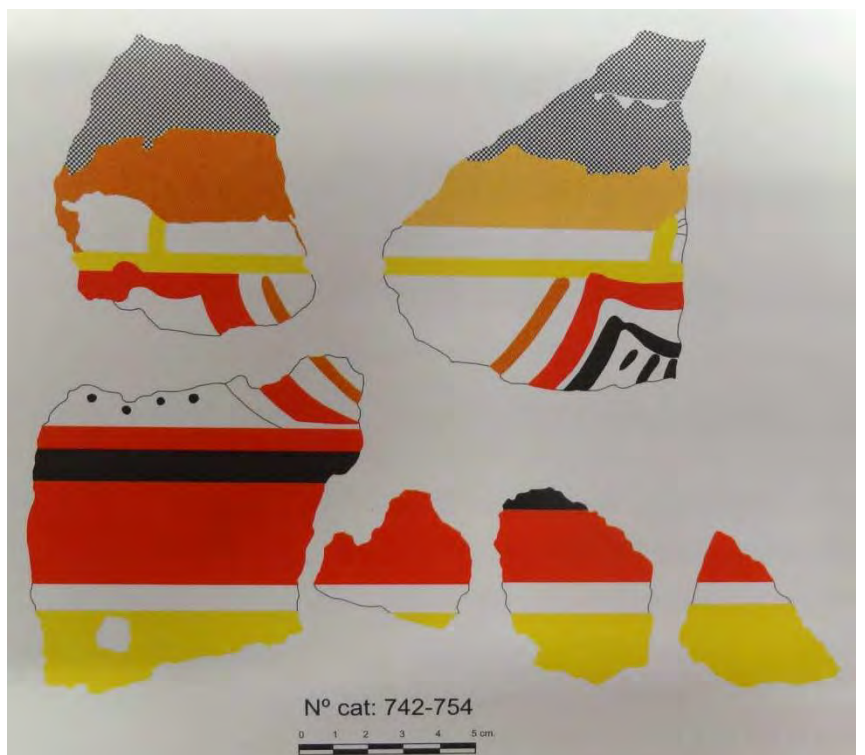


Abb. 2: Cartagena, c/Duque 33, Hab. 2

(nach: Fernández Díaz 2008b, Taf. 33, Kat. Nr. 742-754)

Abb. 1: Kasette



Abb. 2–3: Mittleres Feld (Evtl. Nereide oder marine Venus und Triton)

(nach: Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Taf. 30, a. 30, b)

## Celsa, Domus de los Delfines, Decke



Abb. 4: Mittleres Feld (Muschel)



Abb. 1: gewölbter Deckenteil

(nach: Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Taf. 32)

Abb. 2: flacher Deckenteil (Schwan und *cista*)

(nach: Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Abb. 202)

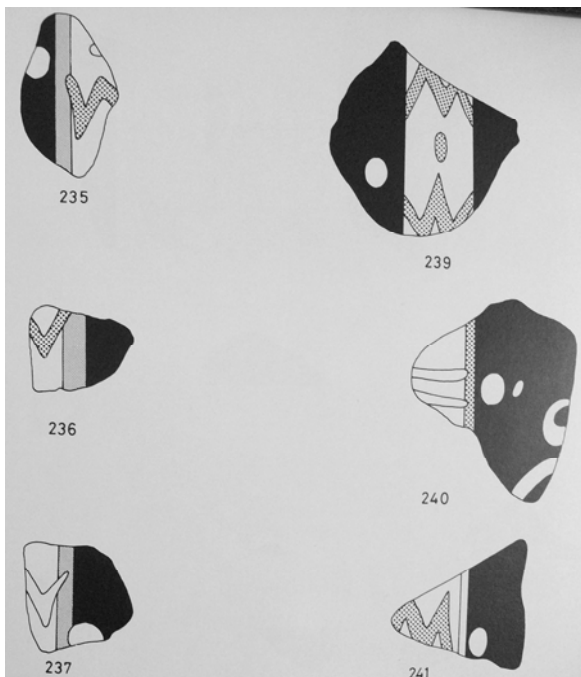


Abb. 3: flacher Deckenteil (Punkt- und „M“-Motiv)

(nach: Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994, Abb. 192, 235-237. 239-241)

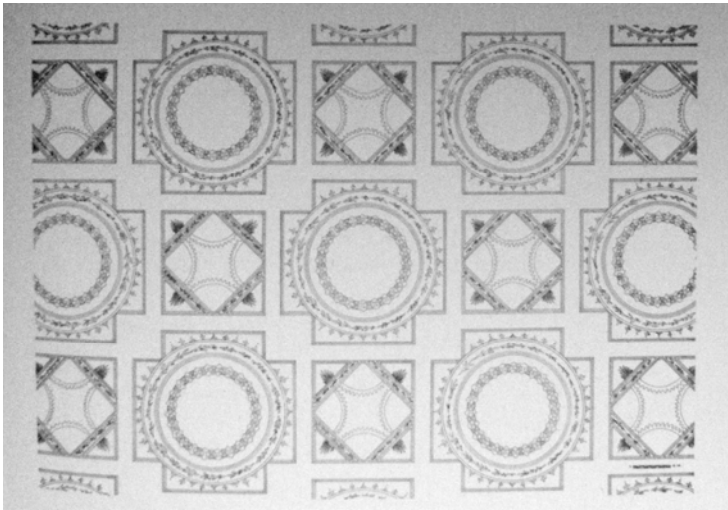


Abb. 2: Carmona,  
Tumba de Servilia  
(nach: Abad Casal 1979, Abb. 14)

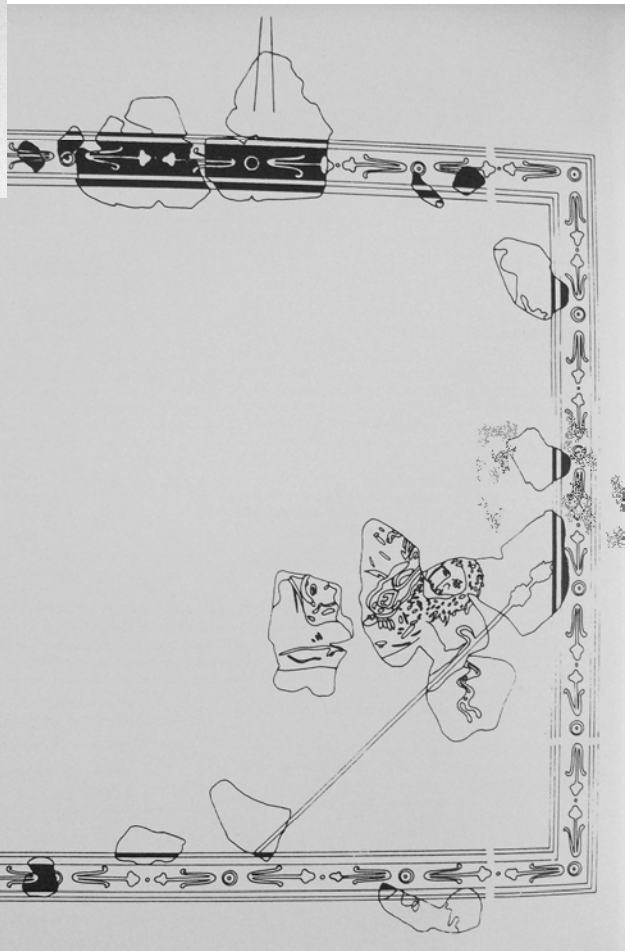


Abb. 1: flache Decke,  
zentrales Bild (Rahmung  
und figürliche Szene)  
(nach: Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris  
1994, Abb. 48)

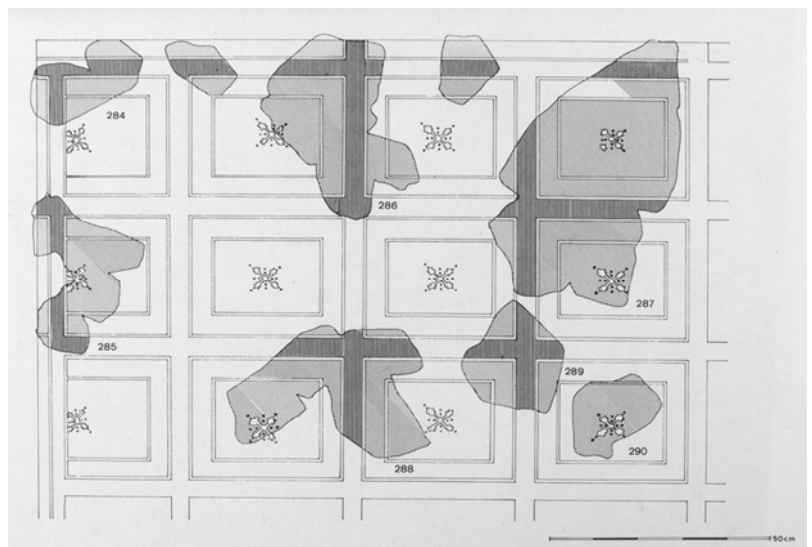


Abb. 3: Bilbilis, Thermen,  
Estancia M, Conjunto C  
(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno  
1996, Abb. 36)

Abb. 1: Carmona, Tumba de Tito Urio  
 (nach: Bonsor 1931, Taf. 61)

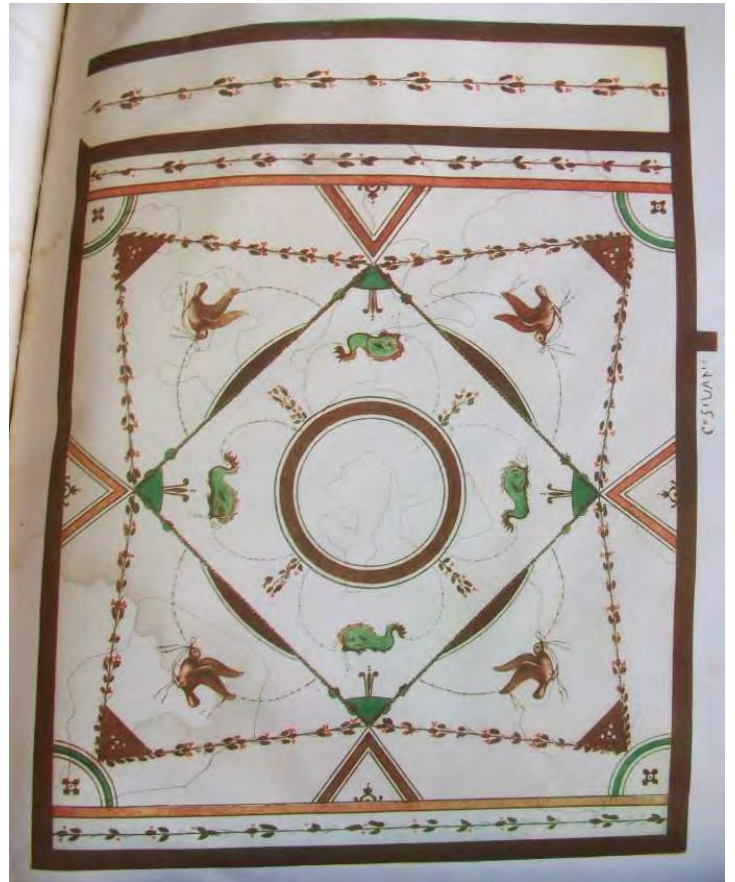


Abb. 2: Carmona, Tumba  
 de Postumio

(nach: Bonsor 1931, Taf. 67)

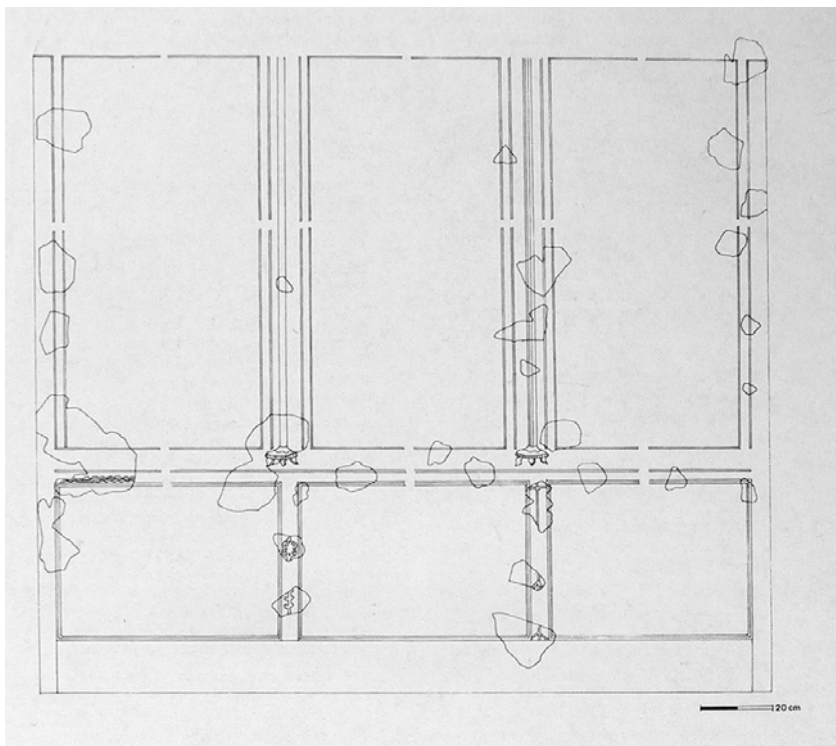


Abb. 3: Bilbilis, Thermen,  
 Estancia M, Conjunto D

(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno  
 1996, Abb. 40)

Abb. 1: Sisapo (Kastilien - León), Domus de las columnas rojas

(nach: Guiral Pelegrín – Zarzalejos Prieto 2006b, Abb. 10)

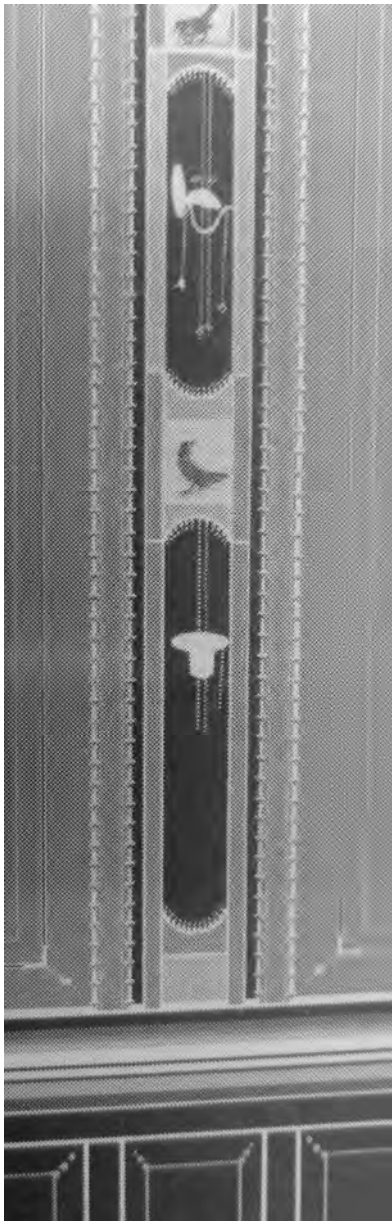


Abb. 2: Bilbilis, Casa del Ninfeo, Lararium (H13)

(nach: Sáenz Preciado u. a. 2006)

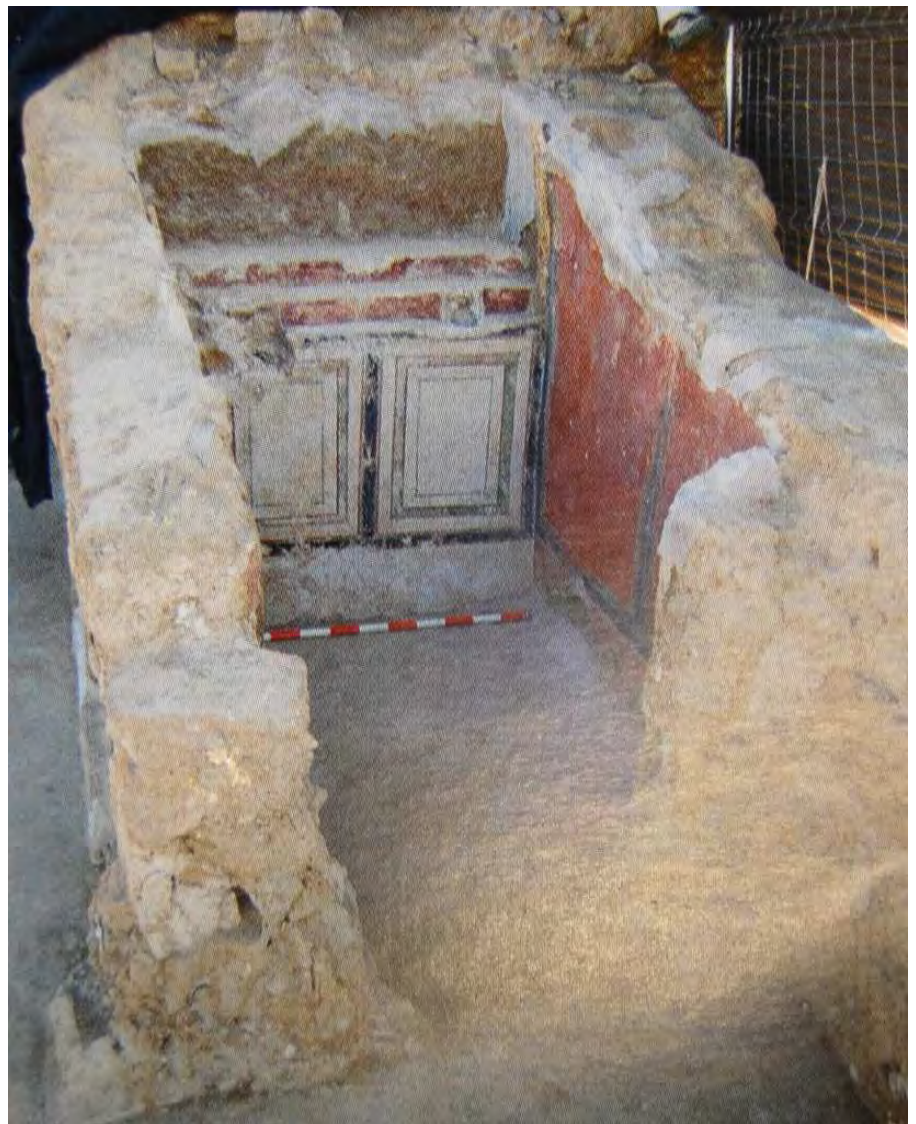


Abb. 1: Altafulla,  
Villa Els Munts,  
sog. Raum 4300  
(nach: Guiral Pelegrín  
2014, Abb. 4.1)



Abb. 2: Altafulla, Villa Els  
Munts, sog. Raum 4400

Abb. 3: Córdoba,  
c/Concepción, Est. 1  
(nach: Aparicio Sánchez 1999, Taf. 7)

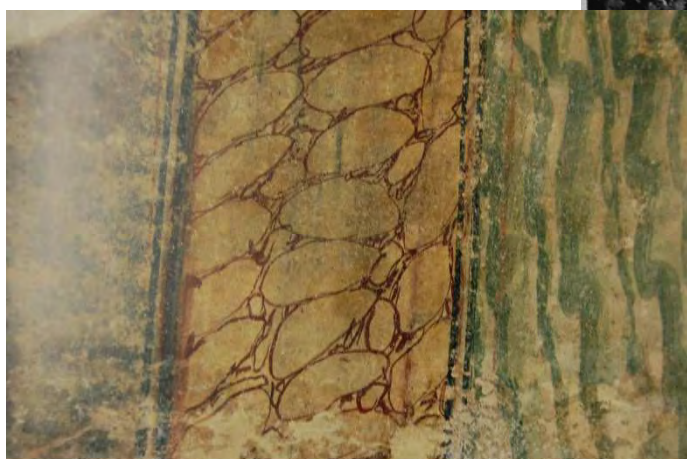


Abb. 4: Saragossa, Casa de  
las musas, Est. 11  
(nach: Beltrán Lloris u. a. (o. J.), Abb. 5)

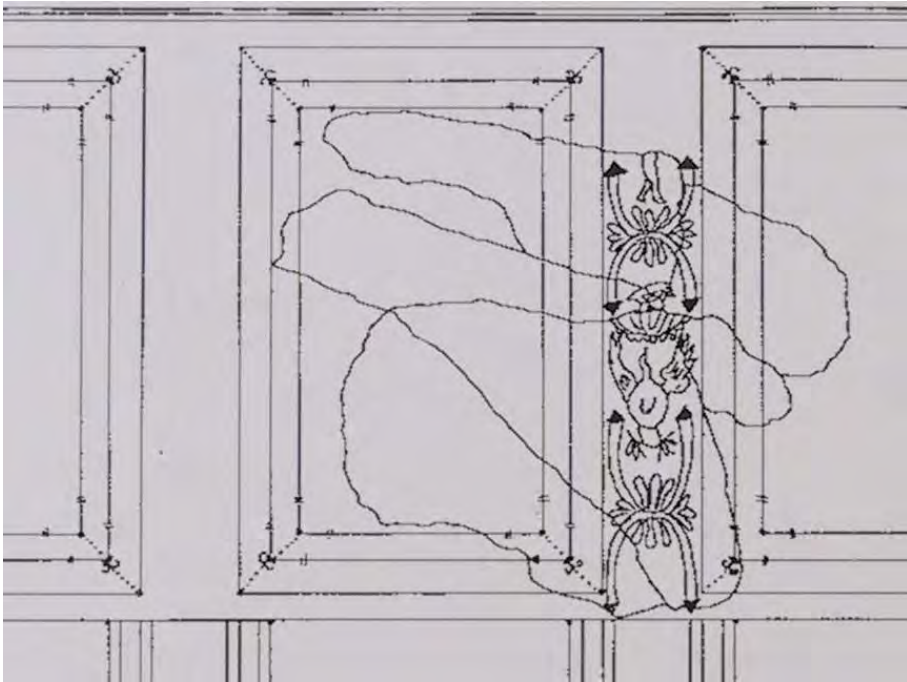


Abb. 1 und 2: Cartagena,  
Casa de la Fortuna, Hab. VI  
(nach: Fernández Díaz 2001)

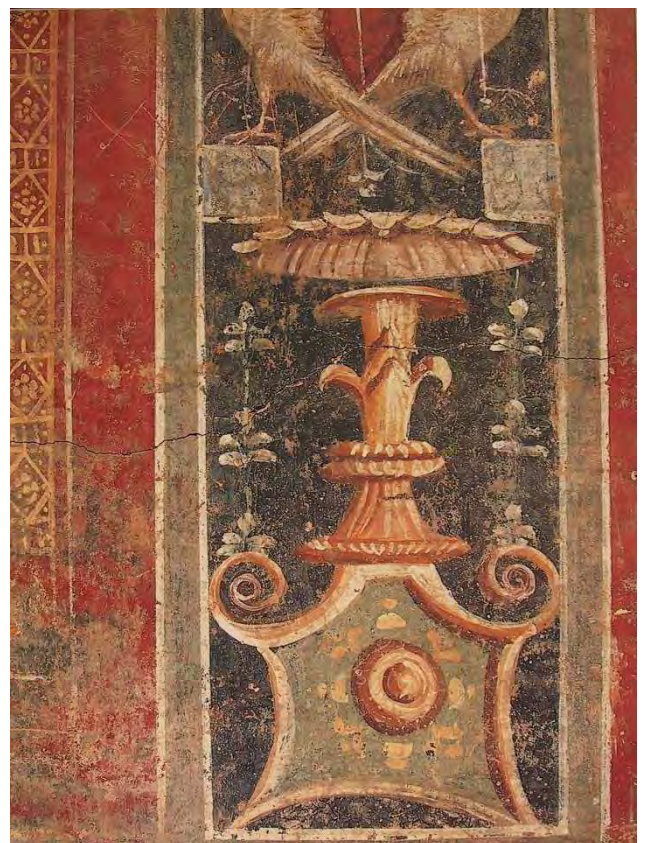
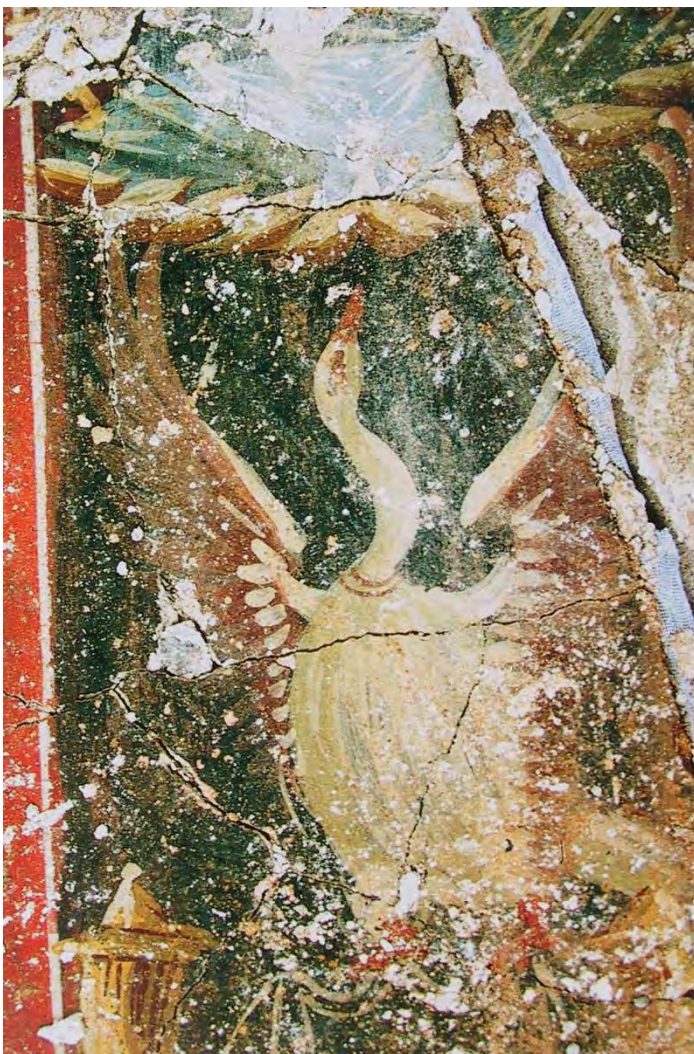


Abb. 3: Mérida, Casa del Mitreo,  
Peristyl  
(nach: Trillmich u. a. 1993, Farbtaf. 4)

Abb. 2



Abb. 1: Lorca (Murcia),  
Villa La Quintilla  
(nach: Plaza Santiago u. a. 2003-  
2005, Taf. 4)



Abb. 2: Lugo, Sta. Eulalia de  
Bóveda  
(nach: Montenegro Rúa u. a. 2008, Abb. 24)

Abb. 3: Carmona, Tumba  
de las tres puertas  
(nach: Conjunto Arqueológico de  
Carmona)

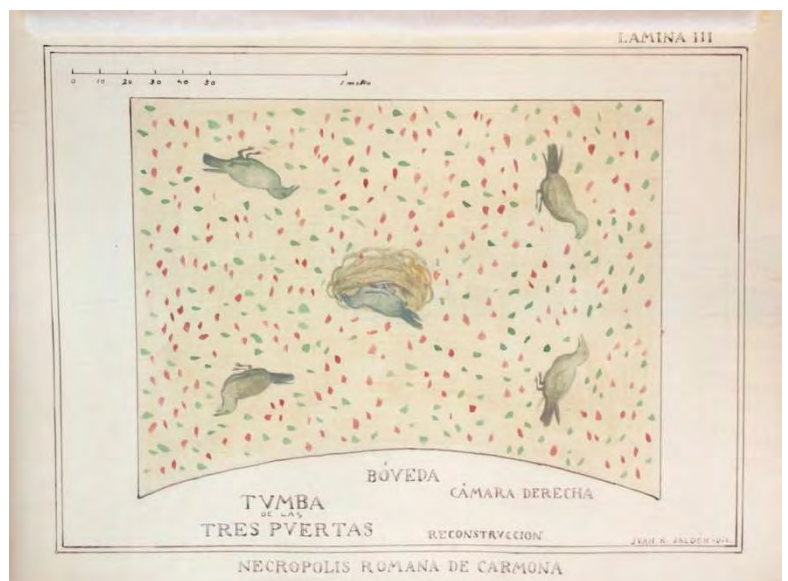


Abb. 1: Carmona, *Tumba de la Urna de Vidrio*, Wand  
(nach: Bonsor 1931, Taf. 44)

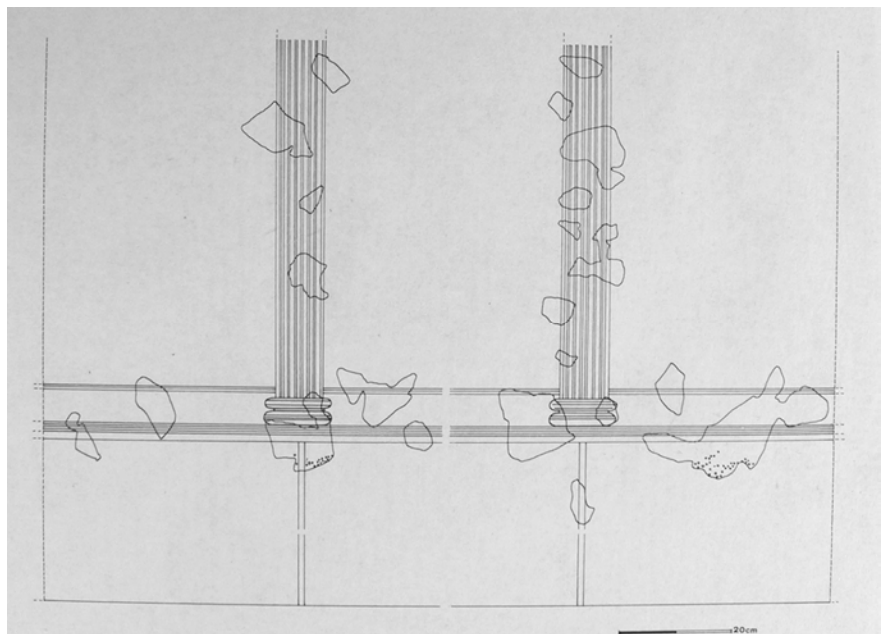


Abb. 2: Carmona,  
*Tumba de la Paloma*,  
Decke  
(nach: Bonsor 1931, Taf. 63)



Abb. 3: Tiermes,  
*Casa del Acueducto*,  
Peristyl A  
(nach: Argente Oliver 1994,  
Taf. 15)

Abb. 4: Bilbilis, Casa del  
Ninfeo, Estancia (3),  
Conjunto B  
(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno  
1996, Abb. 177)



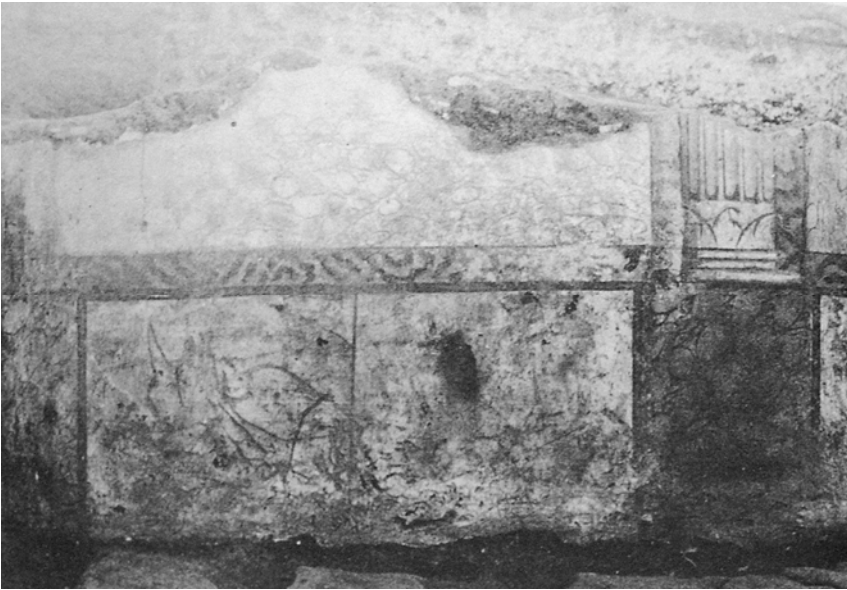


Abb. 1: Tiermes, Casa del Acueducto, Hab. I

(nach: Argente Oliver 1994, Taf. 12)

Abb. 2: Saragossa, Domus de la calle Añón, Triclinium

(nach: Beltrán Lloris u. a. (o. J.), Abb. 112)



Abb. 3: Córdoba, Domus del Parque Infantil de Tráfico, Esp. 1

(nach: Cánovas Ubera – Castro del Río 2010, Taf. 3)

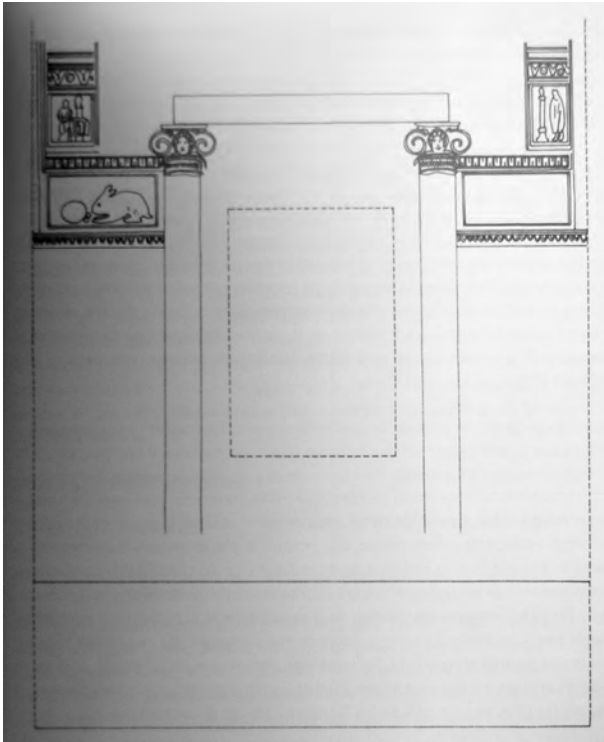


Abb. 1: Cartagena, c/Monroy  
(Rekonstruktionsvorschlag nach  
A. Mostalac Carrillo)

(nach: Fernández Díaz 2002b, Abb. 6)



Abb. 2: Altafulla, Villa Els  
Munts (Frühling)

(nach: Guiral Pelegrín 2010b, Abb. 11, a)



Abb. 3: Altafulla, Villa Els Munts  
(Sommer)

(nach: Guiral Pelegrín 2010b, Abb. 11, b)

Abb. 1: Herbst

(nach: Guiral Pelegrín 2010b, Abb. 11, d)

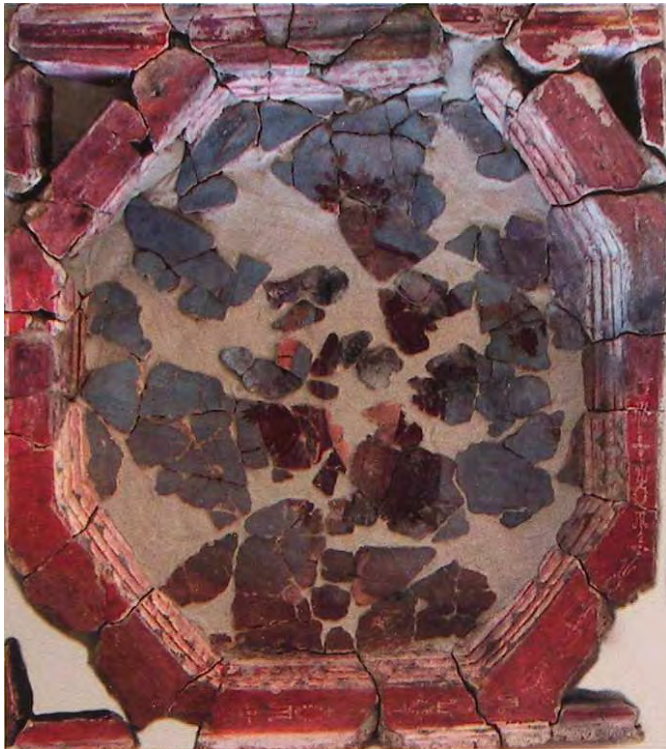
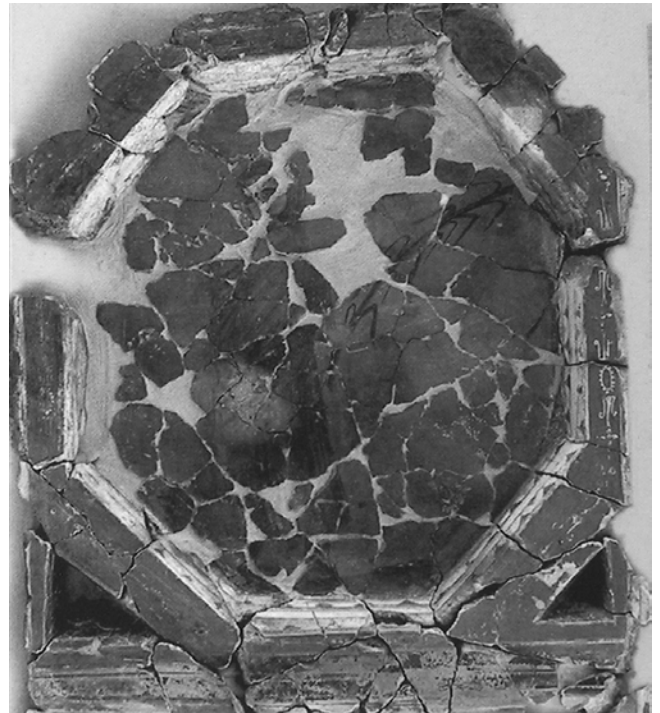


Abb. 2: Winter

(nach: Guiral Pelegrín 2010a, Abb. 3)



## Altafulla, Villa Els Munts

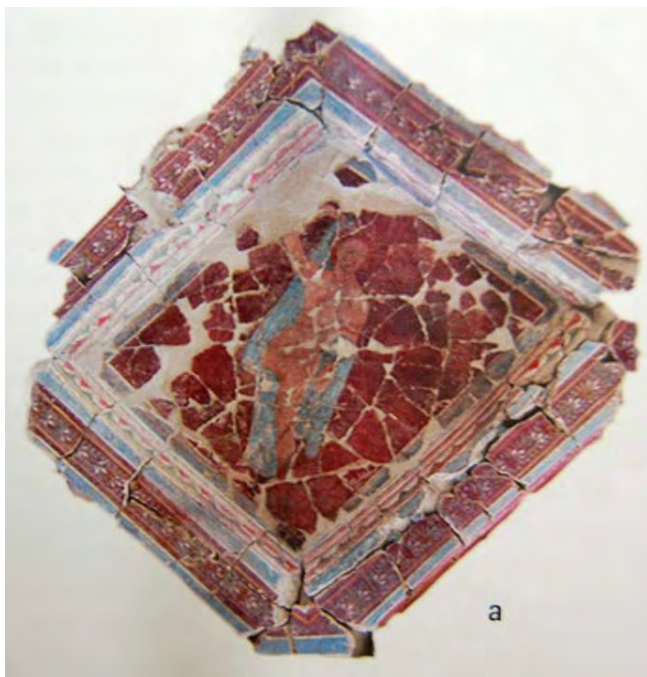


Abb. 3: Mänade

(nach: Guiral Pelegrín 2010b, Abb. 12, a)



Abb. 4: Mänade

(nach: Guiral Pelegrín 2010b, Abb. 12, b)

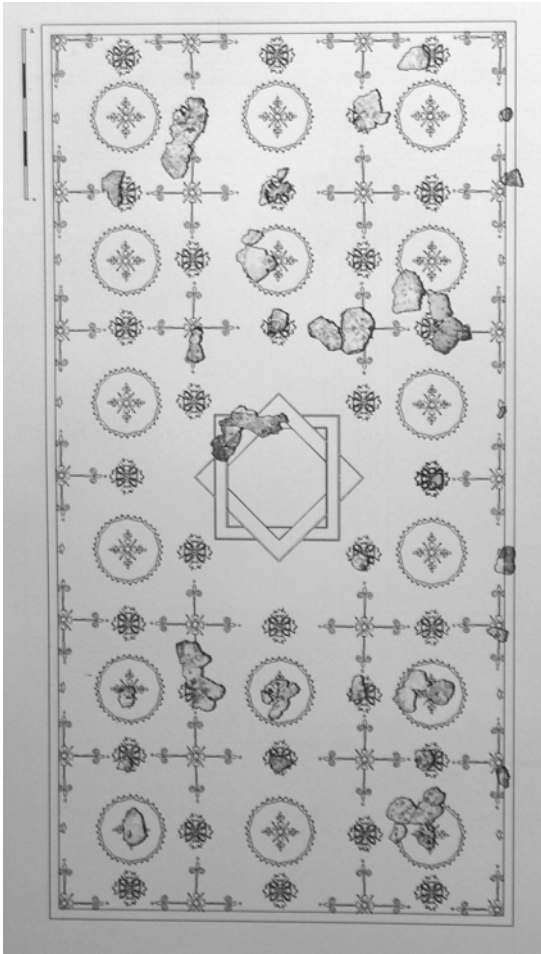


Abb. 1: Córdoba,  
Villa de El Ruedo, Est. LXII, Decke  
(nach: Cánovas Ubera 2002, Abb. 125)

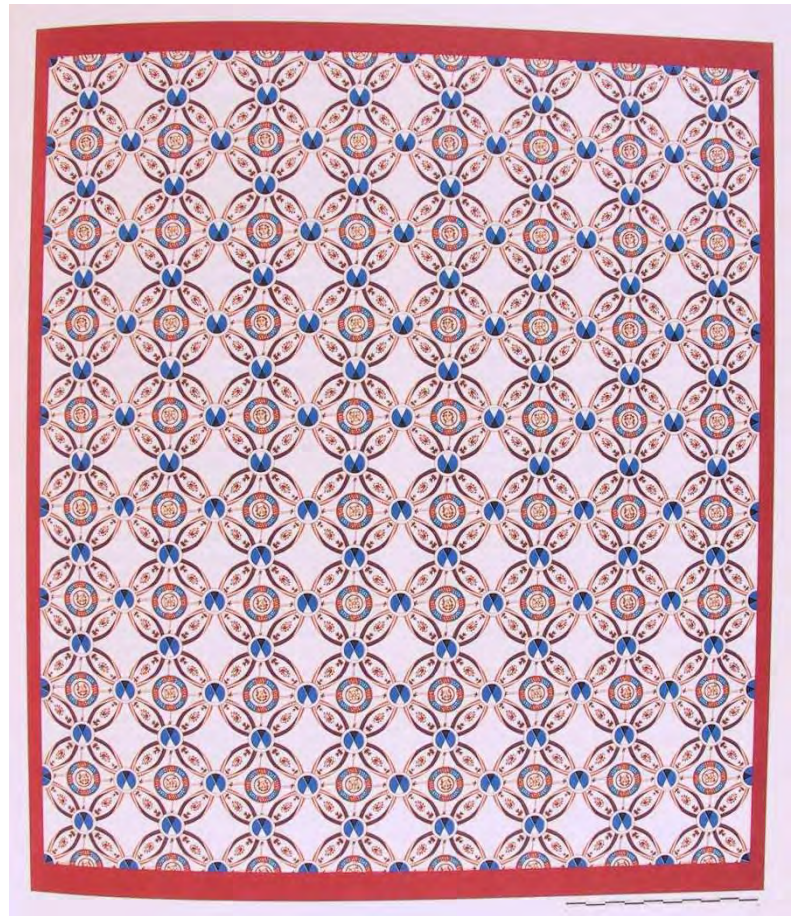


Abb. 2: Cartagena, Edificio del  
Atrio, Decke  
(nach: Fernández Díaz u. a. 2009)



Abb. 3: Cartagena, Domus  
del peristilo pintado  
(nach: Fernández Díaz 2008a, Taf. 64)

Abb. 1: Astorga, Plaza de Santólcidos,  
unbenannte Domus

(nach: Luengo Martínez 1962, Taf. 144)

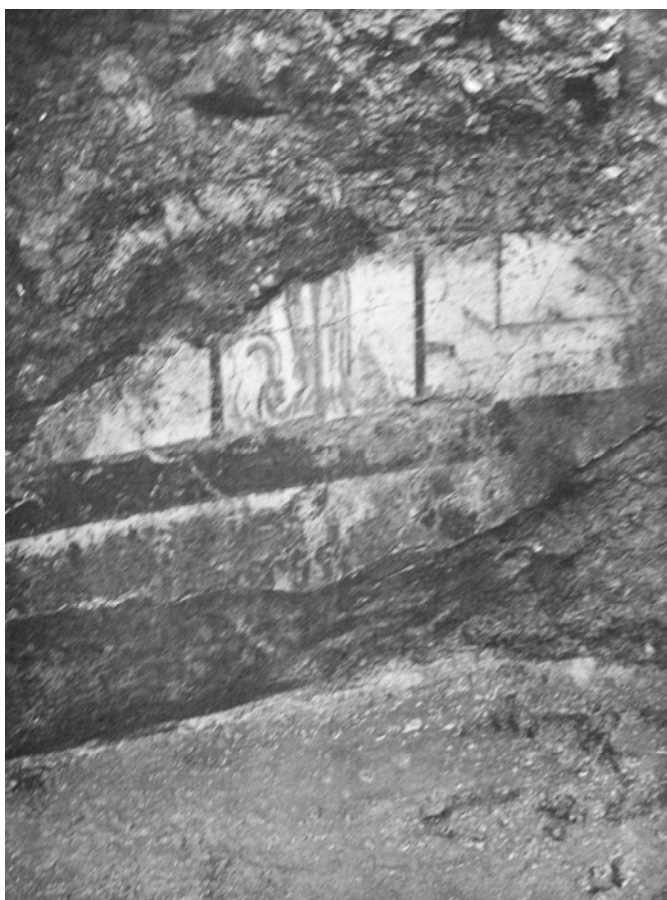


Abb. 2: Alcalá de Henares,  
Casa de los Estucos, Hab. B1

(nach: Guiral Pelegrín 1998, Kat. Nr. 238)



Abb. 3: Munigua, Thermen,  
Nymphäum

(D-DAI-MAD-PAT-MFD-837-1998)



Abb. 4: Bilbilis, Thermen, Estancia M,  
Decke

(nach: Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 2004, Taf. 11)

Abb. 1: Segobriga, Domus de la G. Iulius Silvanus, Decke  
(nach: Cebrián Fernández – Fernández Díaz 2004, Taf. 4)



Abb. 2: Elche, Fundstelle La Alcudia, Decke  
(nach: Cebrián Fernández – Fernández Díaz 2004, Taf. 7)



Abb. 3: Valencia,  
Plaza Cisneros n° 6,  
Decke  
(nach: Jiménez Salvador 2001,  
Abb. 7)

Abb. 4: Valencia, Domus de  
Terpsícore, Decke  
(nach: Jiménez Salvador 2001, Abb. 8)

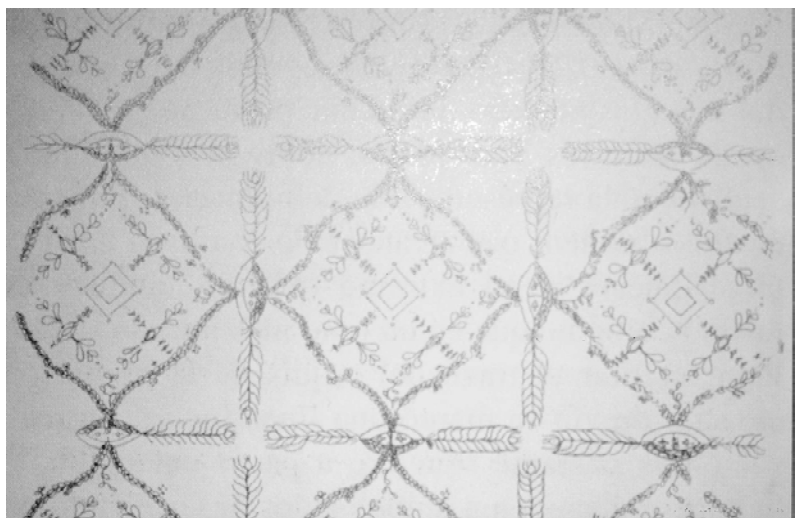


Abb. 1: Alicante, Domus Puerta Oriental, Decke  
(nach: Fernández Díaz 2002a, Taf. 7)



Abb. 3: Carmona, Tumba del  
Rhytón de Vidrio, Decke  
(nach: Bonsor 1931, Taf. 48)



Abb. 2: Elche, Casa del  
sector 5 e, Decke  
(nach: Ramos Fernández 1988, 171)

Abb. 4: Calahorra, Grundstück *La Clínica*  
(nach: García Ramírez u. a. 1986, Abb. 4)

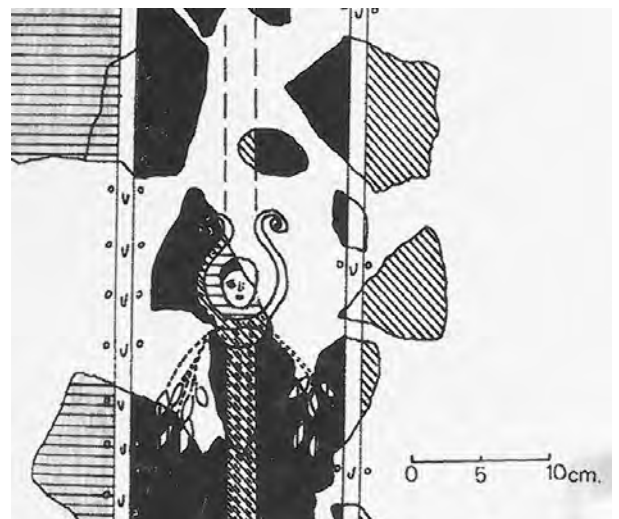


Abb. 1: Bilbilis, Thermen, Est. M,  
Conjunto B

(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996, Abb. 81, 243)

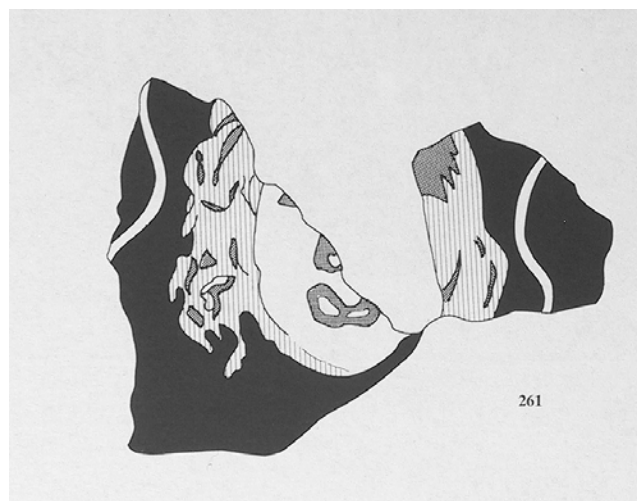


Abb. 2: Bilbilis, Thermen, Est. M,  
Conjunto B

(nach: Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996,  
Abb. 88, 261)

Abb. 3: Cerro de los Infantes  
(Granada)

(nach: Blech – Rodríguez Oliva 1991, Abb. 6)



Abb. 4: Valencia, Domus de  
Terpsícore (Makedonien)

(nach: Carrión Masgrau – Granados Garcia  
1997, Abb. 5)

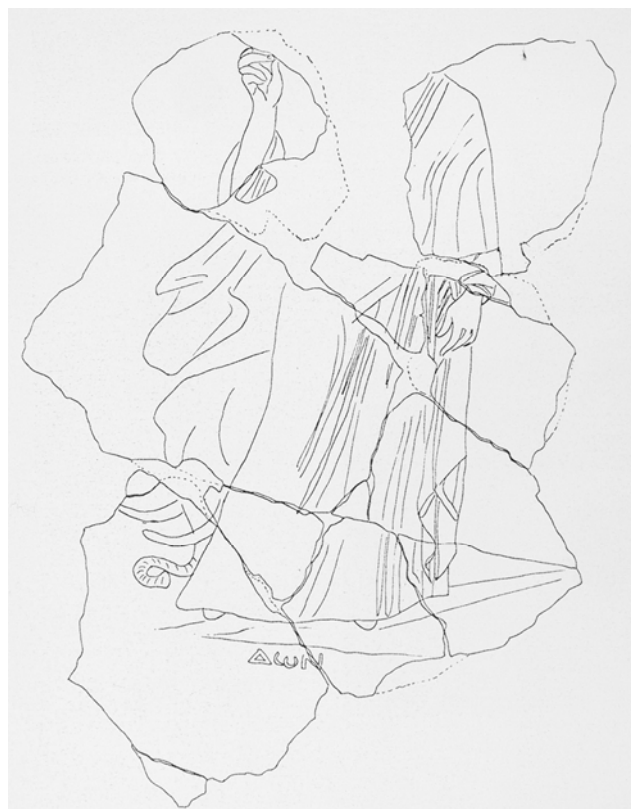


Abb. 1: Valencia, Domus de Terpsícore  
(Ägypten)

(nach: Krougly u. a. 1997, Abb. 3)

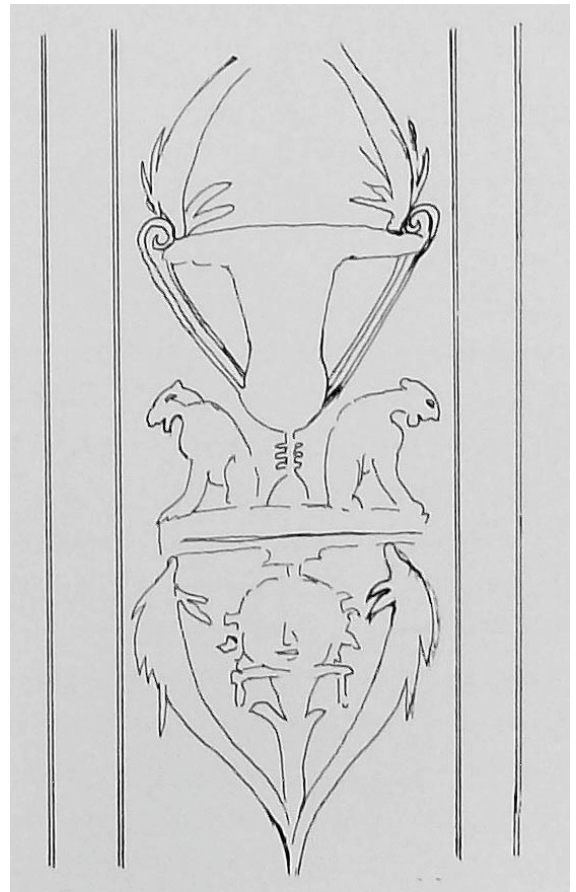


Abb. 2: Valencia, Domus  
de Terpsícore

(nach: Barbet 2008, Abb. 516, f)



Abb. 3: Cartagena, Cerro del  
Molinete

(nach: Fernández Díaz 2008a, Abb. 38)

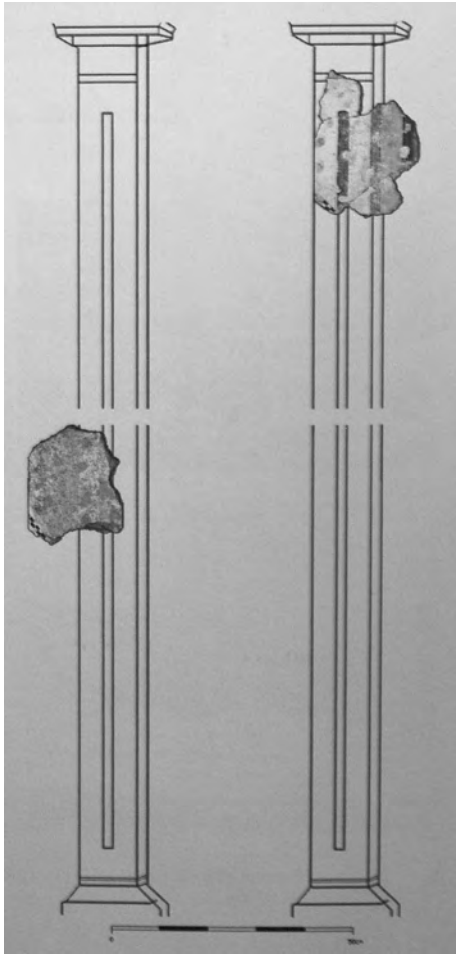


Abb. 1: Pilaster der Mittelzone  
(nach: Cánovas Ubera 2002, Abb. 49-50)

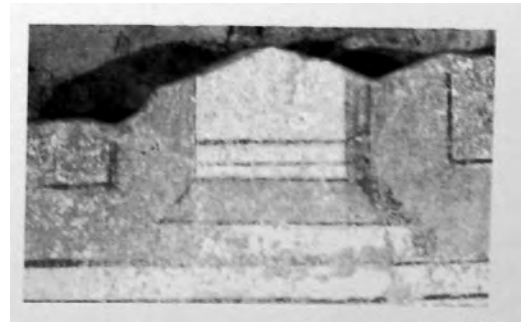


Abb. 2: Basis der Mittelzone  
(nach: Cánovas Ubera 2002, Abb. 46)

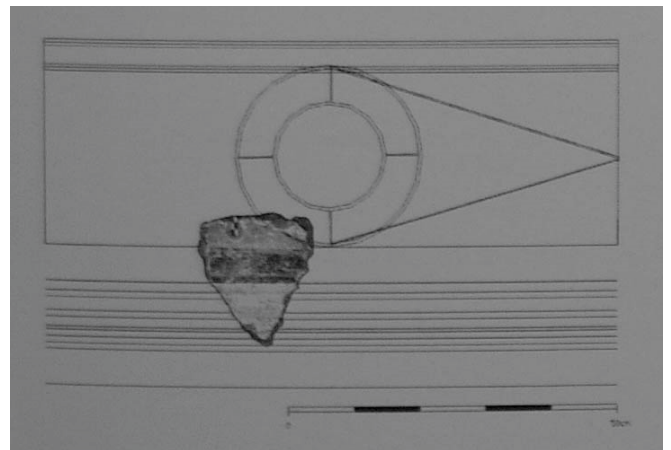


Abb. 3: Inkrustation der Oberzone  
(nach: Cánovas Ubera 2002, Abb. 66)

## Villa de El Ruedo (Cordoba), Hab. LXII



Abb. 4: Marmorimitationen  
der Oberzone  
(nach: Cánovas Ubera 1996, Abb. 5)

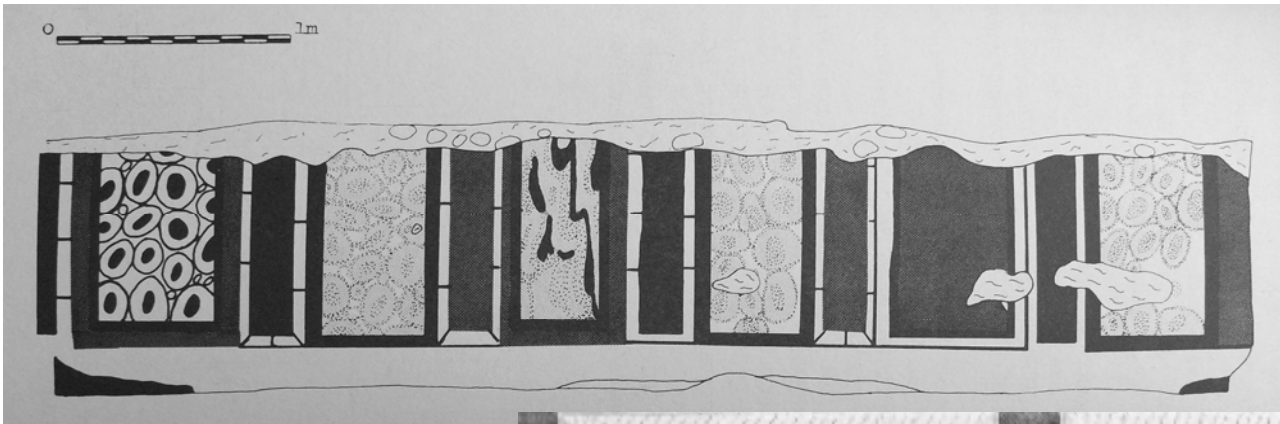


Abb. 1: Villa de El Ruedo  
(Córdoba)  
(nach: Hidalgo Prieto 1990, Abb. 2)

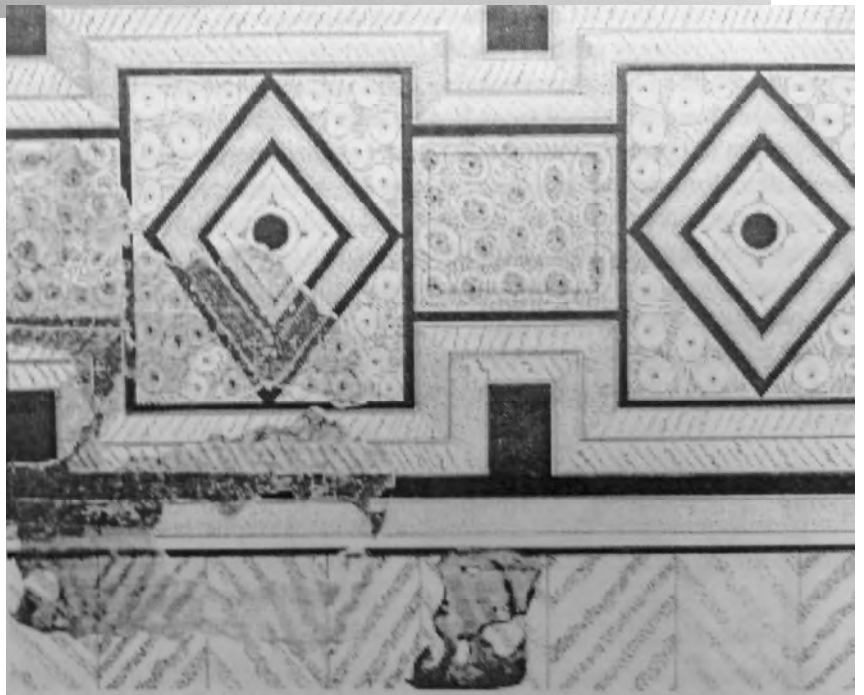


Abb. 2: Mérida, Casa del  
MAR N° 2  
(nach: Hernández Ramírez 1999, Abb. 9)

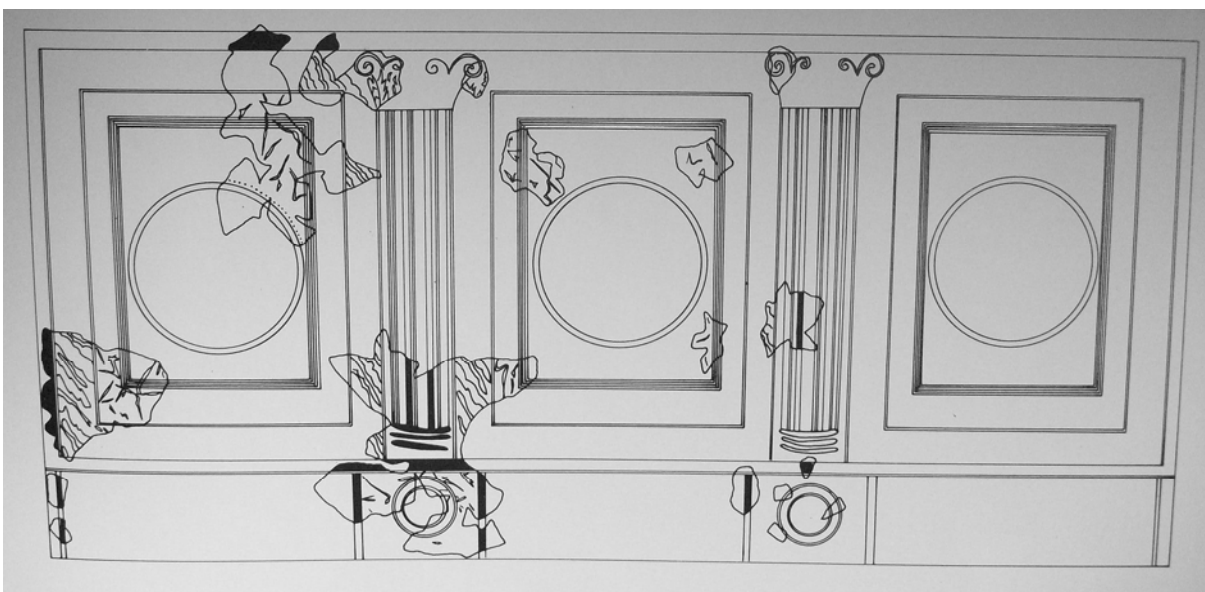


Abb. 3: Grau Vell (Sagunt), Tabernae, Conjunto A  
(nach: Guiral Pelegrín 1992, Abb. 3)



Abb. 2: südliche  
Wand  
(mit freundlicher  
Genehmigung des  
Consortio de la Ciudad  
Monumental de Mérida)



Abb. 1: Mittelzone  
(nach: Abad Casal 1982c, Taf. 2b)



Abb. 3: Mittelzone (weibliche Figur)  
(mit freundlicher Genehmigung des Consortio de la  
Ciudad Monumental de Mérida)

## Mérida, Casa Basílica



Abb. 1: Mérida, Casa  
Basílica, Mittelzone  
(männliche Figur)

(nach: Mostalac Carrillo 1997, Abb. 4)

Abb. 2: Barcelona, Domus de la  
c/Bisbe Caçador

(nach: Carrión Masgrau – Granados Garcia 1997,  
Abb. 3)





Kat. Nr. 1: Gesamtansicht der Kryptoporticus

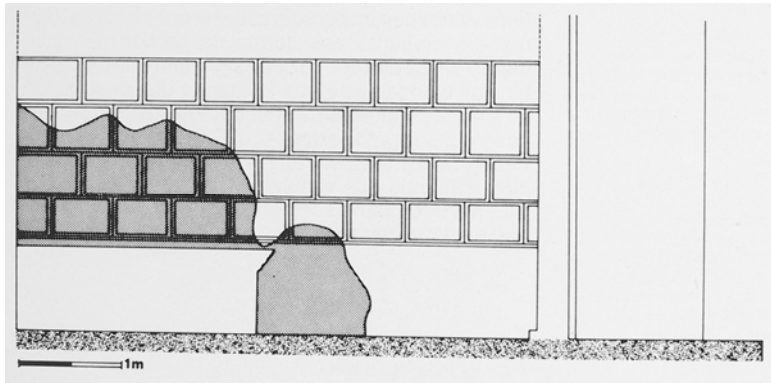


Kat. Nr. 2, Cubículo de las estaciones (auch sog. Raum 4700)

Kat. Nr. 3: Rekonstruktion der Deckenbemalung aus Cubículo de las estaciones



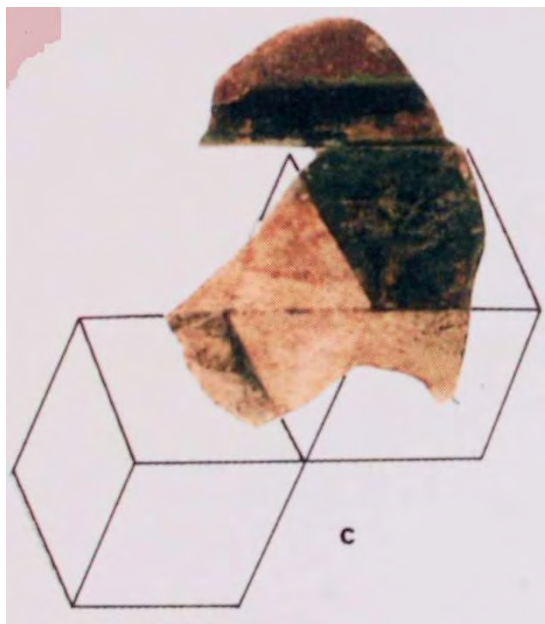
Azaila, Tempel in antis (Cella) und Wohnbebauung



Kat. Nr. 4: Rekonstruktion, Tempel in antis, nördliche Wand



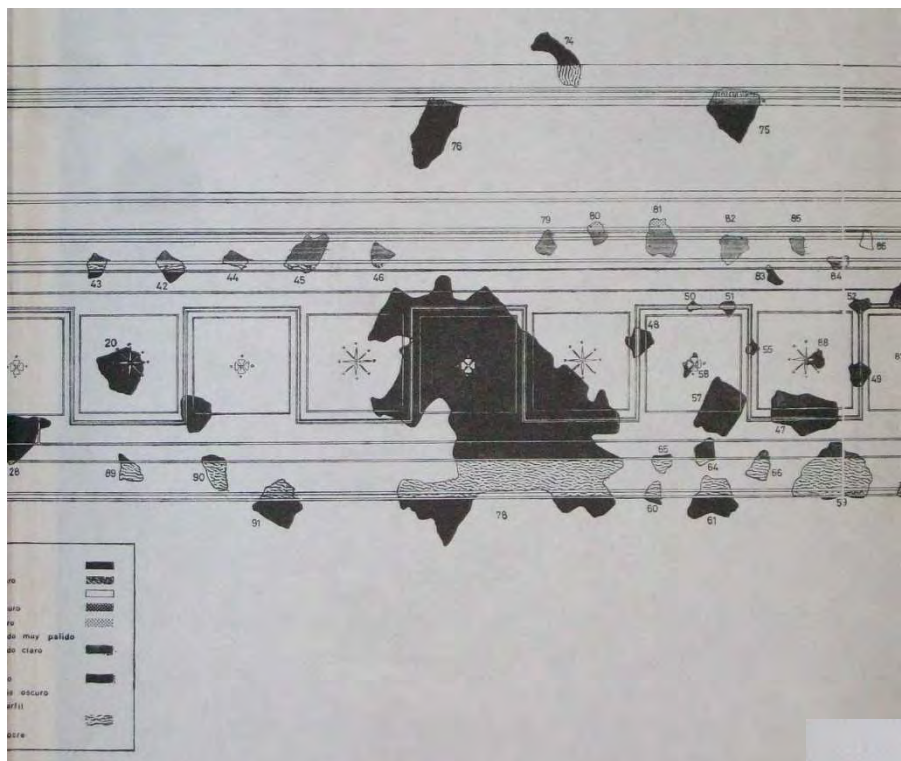
Kat. Nr. 6: Marmorimitation, Breccia oder Konglomerat; wahrscheinlich aus Privathaus



Kat. Nr. 5: Motiv der *cubos en perspectiva*; wahrscheinlich aus Privathaus

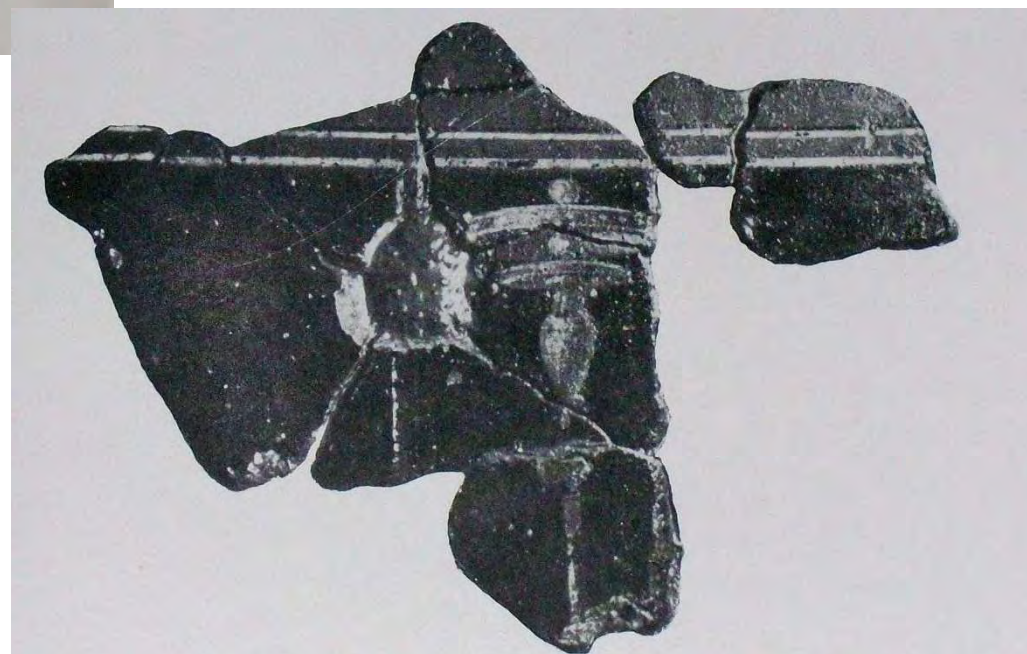


Kat. Nr. 7: Marmorimitation, Alabaster; wahrscheinlich aus Privathaus



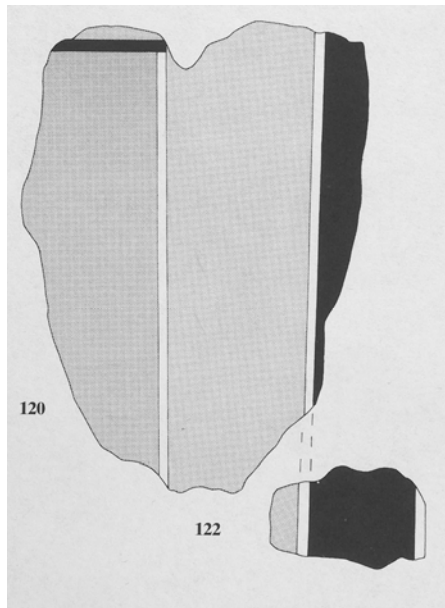
Kat. Nr. 8: Rekonstruktion der Oberzone

Barcelona, Hof des sog.  
Rektorenhauses der Pfarrkirche  
von Sta. María

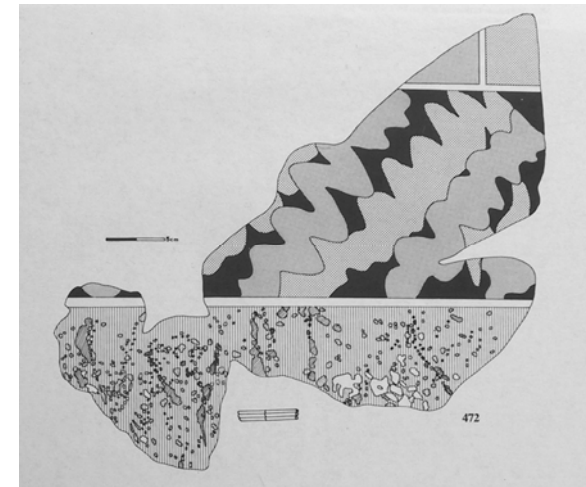


Kat. Nr. 9: Detail Oberzone

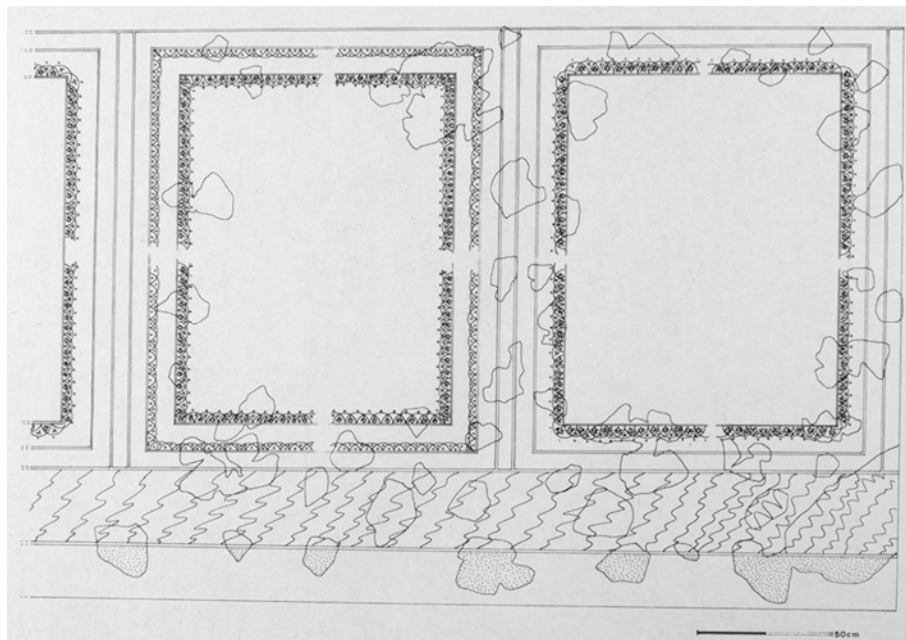
Calatayud



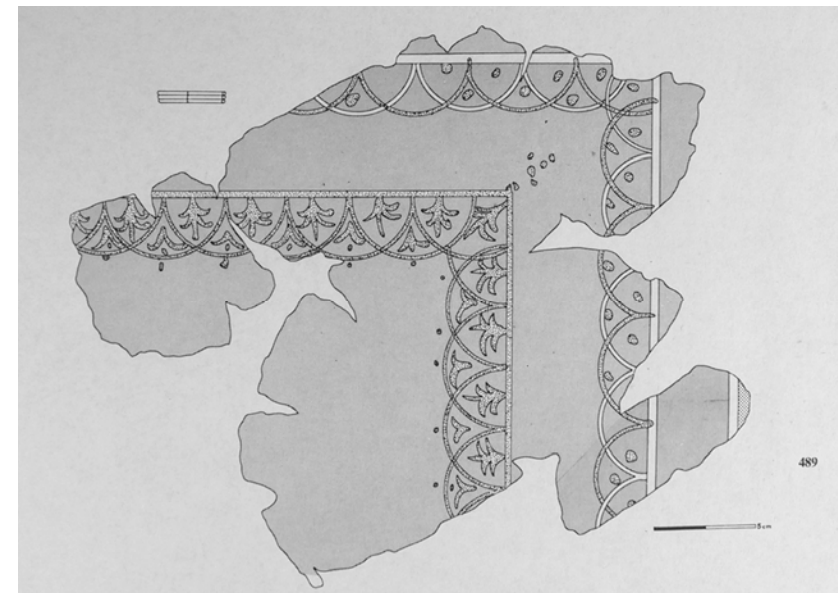
Kat. Nr. 10: Theater/Postcaenium,  
Umzeichnung der inneren  
Panelrahmung, *trazo bicromo*



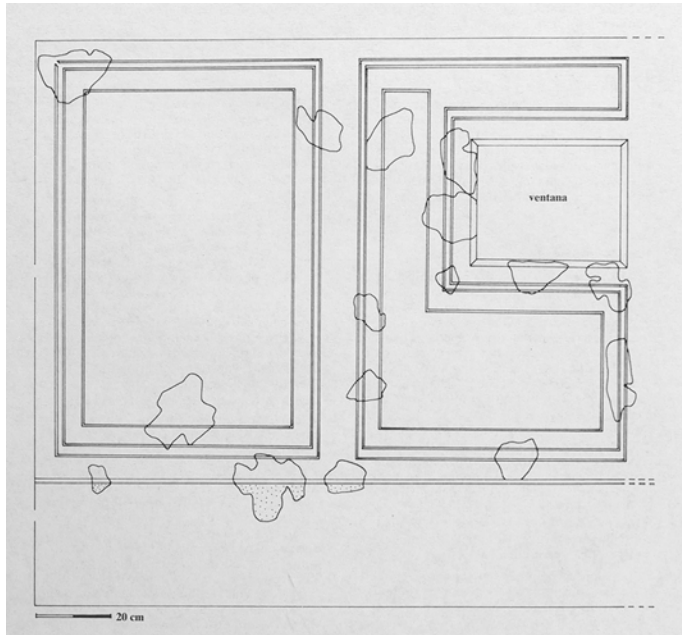
Kat. Nr. 12: Casa de la Cisterna,  
Sockelleiste und Sockelzone,  
jeweils mit Marmorimitation



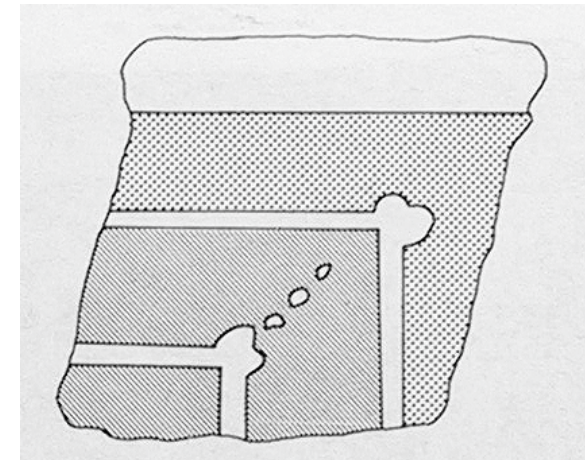
Kat. Nr. 11: Casa de la Cisterna, Rekonstruktion einer der Wände



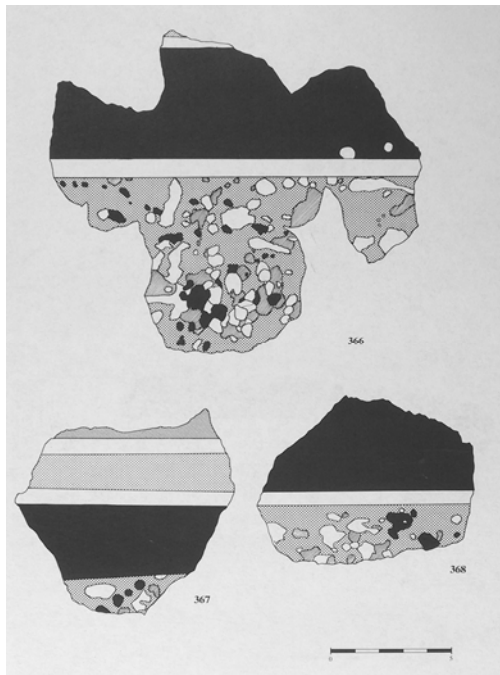
Kat. Nr. 13: Casa de la  
Cisterna, Filigranborten der  
Mittelzone



Kat. Nr. 14:  
Rekonstruktion,  
Conjunto A

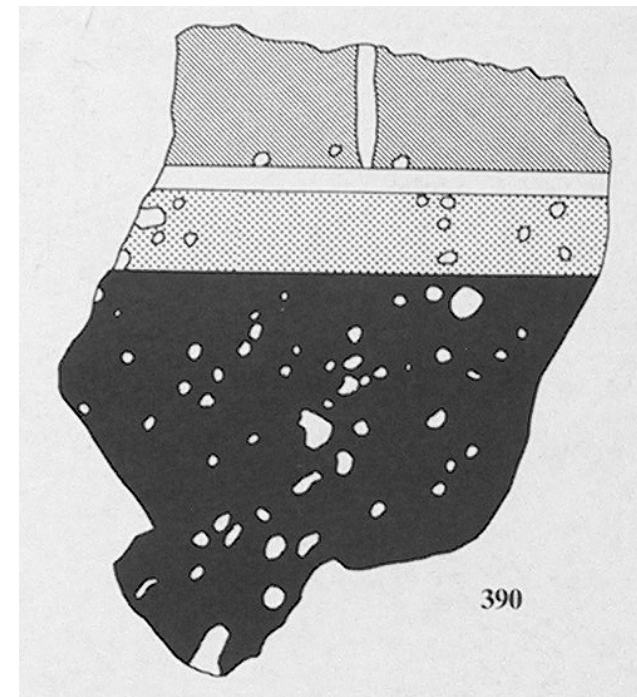


Kat. Nr. 16: punktierte  
Ecken der Mittelzone,  
Conjunto B

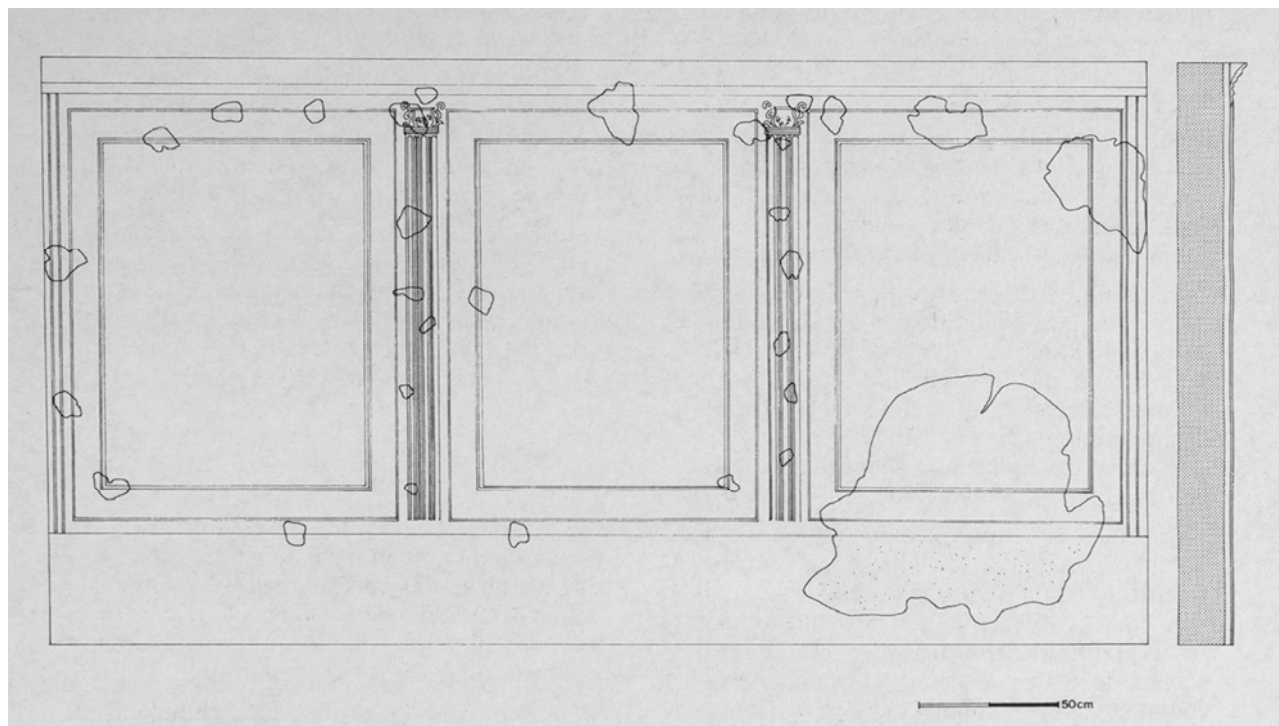


Kat. Nr. 17: Tüpfelung der  
Sockelzone, Conjunto B

Calatayud,  
Casa de las Escaleras

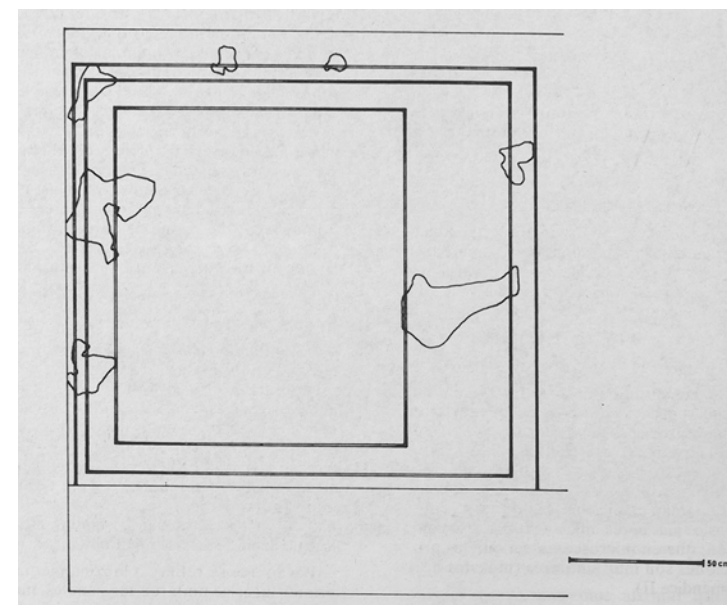


Kat. Nr. 15: Marmorimitation  
der Sockelzone, Conjunto A



Calatayud,  
Casa situada en SP III

Kat. Nr. 18: Rekonstruktion, Raum D, Conjunto A,  
südöstliche Wand



Kat. Nr. 19: Rekonstruktion, Raum D, Conjunto A,  
südwestliche Wand



Kat. Nr. 20: Espacio H.24, Fundort der Malerei



Kat. Nr. 21: Rekonstruktion des cubiculum, Rückwand



Kat. Nr. 22: cubiculum

Calatayud, Domus 2

Kat. Nr. 23: H.27, Mittelzone, Bild der Euterpe

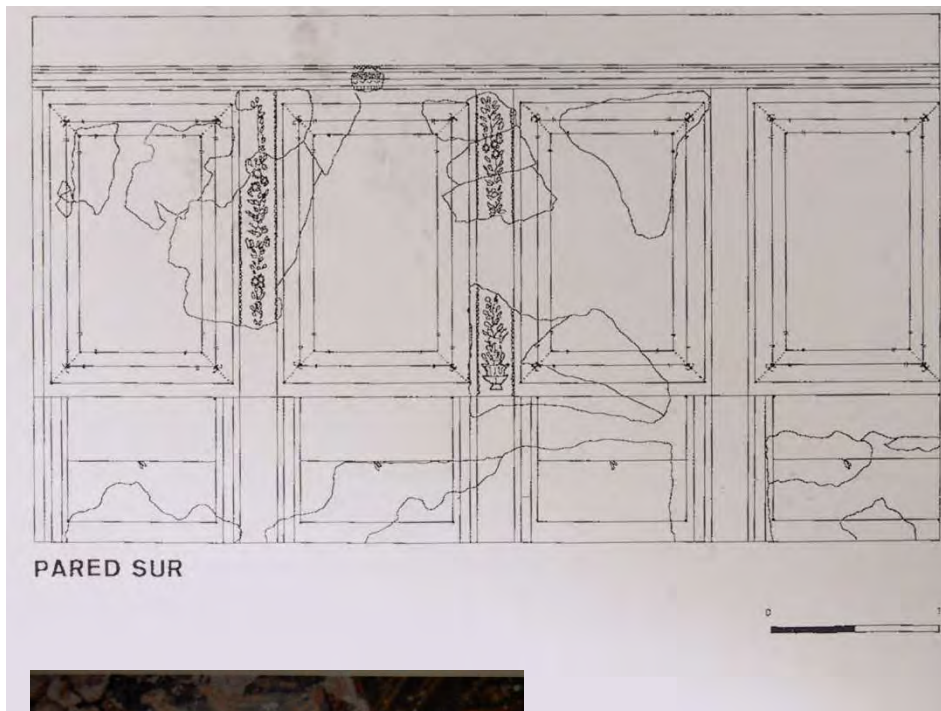


Calatayud, Domus 3

Kat. Nr. 24: H.27, Fries mit figürlicher Darstellung

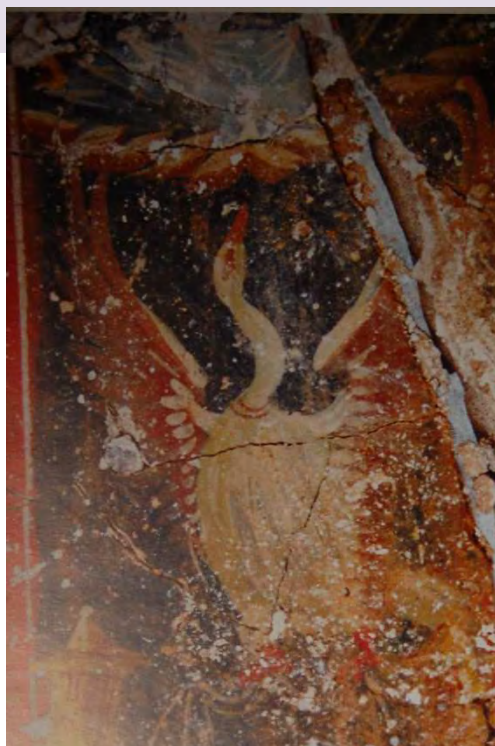


Kat. Nr. 25: Hab. VI,  
Gesamtansicht Südwand



Kat. Nr. 27: Hab. XI, Decke,  
Girlande und Pfauenfeder

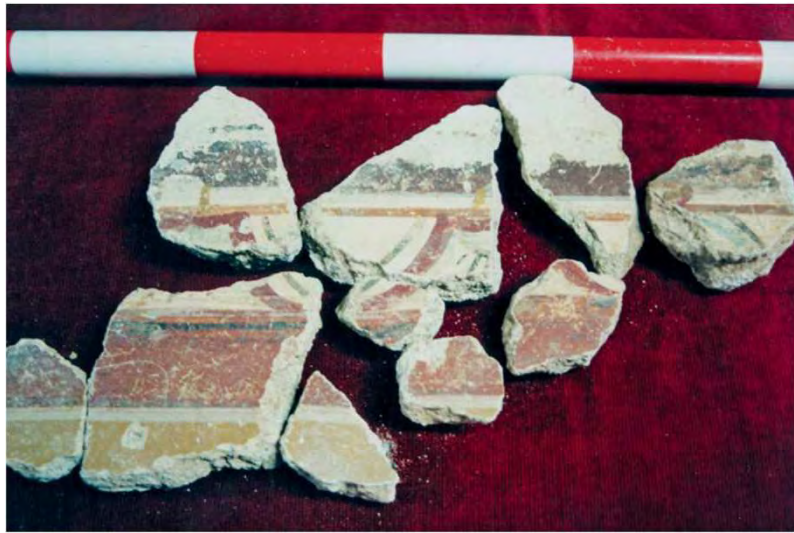
Cartagena,  
Domus de la Fortuna (c/del Duque)



Kat. Nr. 26: Hab. VI,  
Interpaneel, Detail  
Schwan



Kat. Nr. 28: Hab. XI, Decke, Detail Gesicht

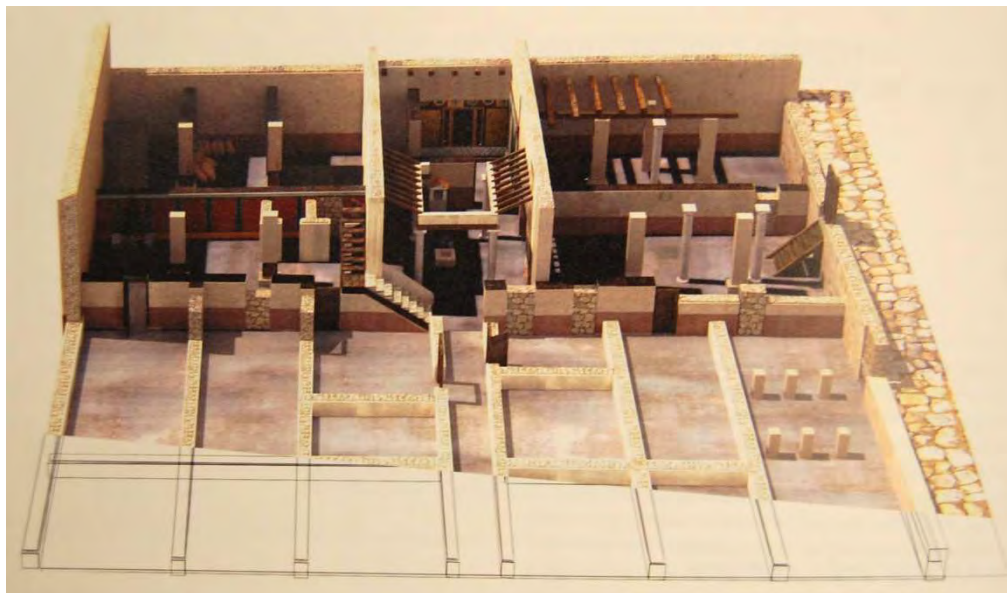


Kat. Nr. 29: c/Duque, 33; Hab. 2, Lotus- und Palmettenfries der Oberzone

Kat. Nr. 31:  
Edificio del Atrio,  
Rekonstruktion  
Hab. 15a,  
östliche Wand



Cartagena

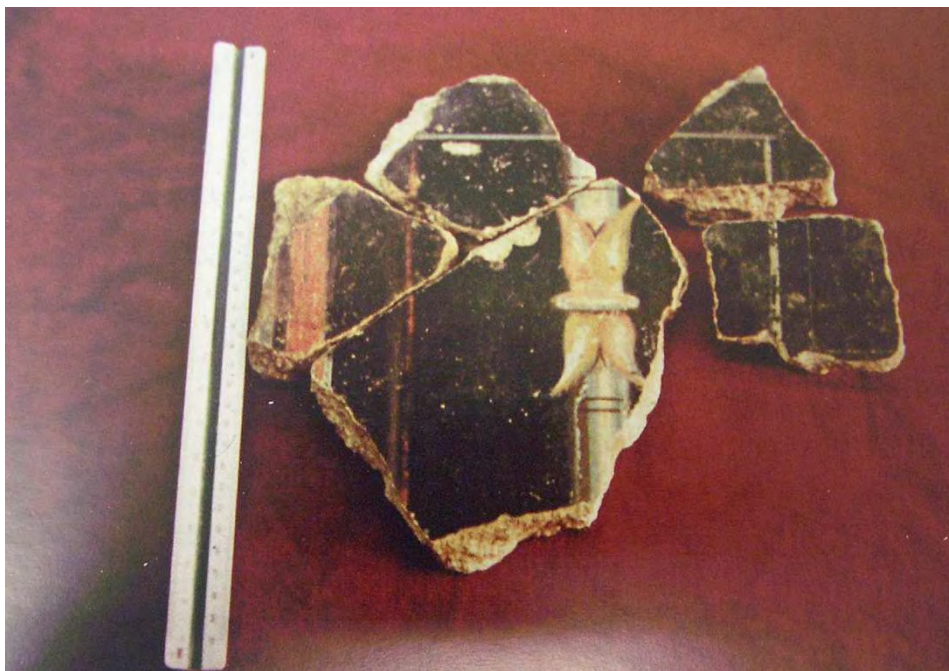


Kat. Nr. 30: Modell des Edificio del Atrio, 3. Phase, Mitte 2. Jh. n. Chr.

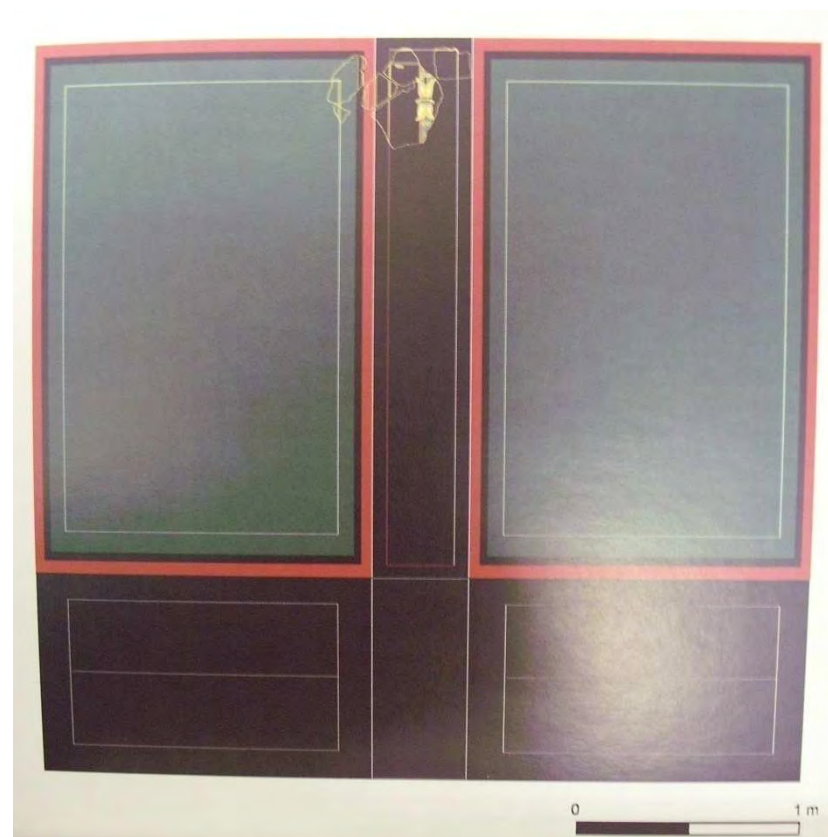
Kat. Nr. 32: Edificio del Atrio, Hab. 15a, nördliche Wand, Blick vom Atrium aus



Cartagena,  
Domus de la c/Soledad

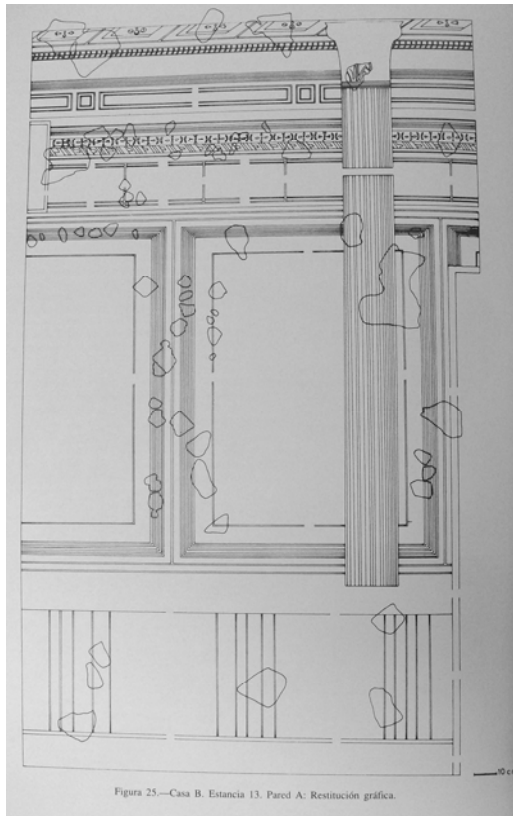


Kat. Nr. 33: Kandelaberfragment  
aus einer Mittelzone

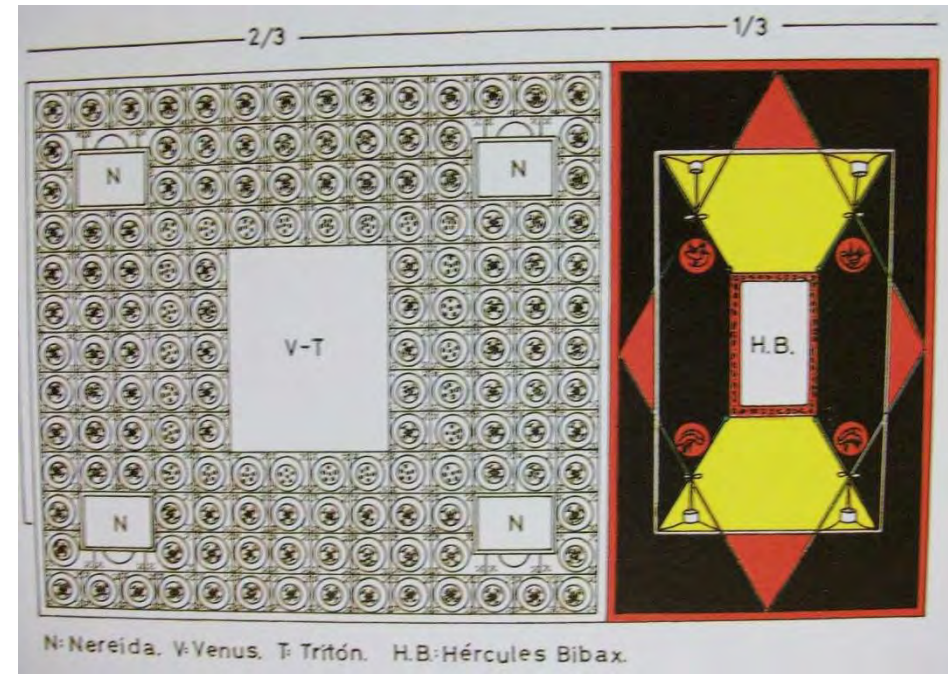


Kat. Nr. 34: mögliche Rekonstruktion einer Wand

Celsa



Kat. Nr. 35: Casa B, Rekonstruktion von Wand A



Kat. Nr. 37: Domus de los Delfines, Schematische Rekonstruktion Decke



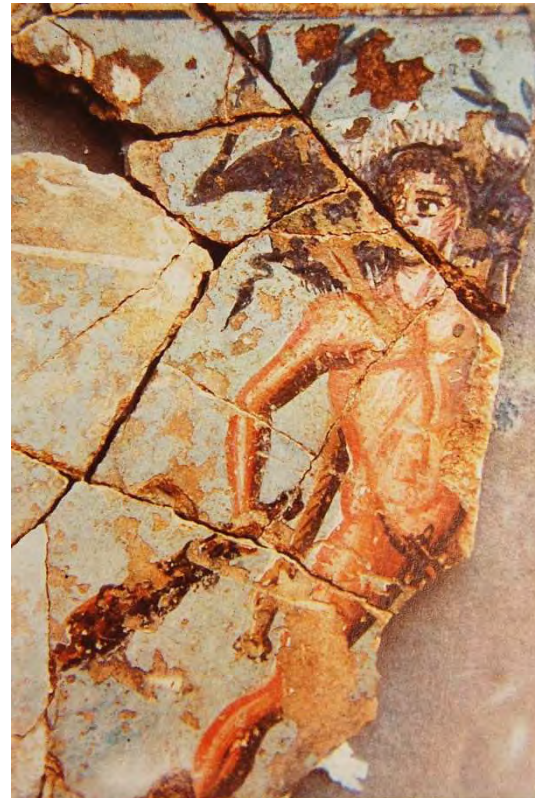
Kat. Nr. 36: Casa B, Fragment der Oberzone, *baston con decoración helicoidal*

Kat. Nr. 38: Domus de los Delfines, Fragment einer Kasette des gewölbten Deckenbereichs





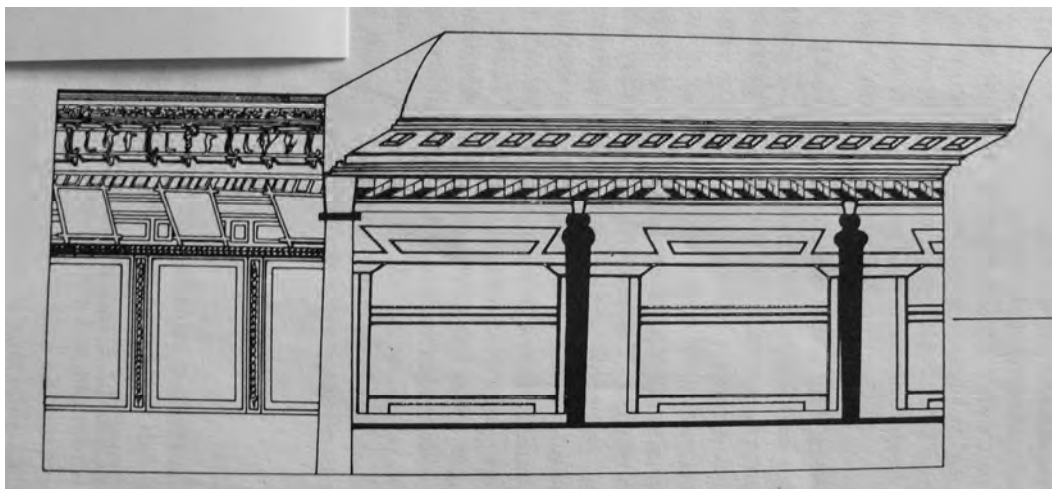
Kat. Nr. 39: Domus de los Delfines, Herkulesdarstellung aus der Mitte des flachen Deckenbereichs



Kat. Nr. 41: Casa de Hércules, Motiv der Oberzone mit Herkules und dem Eber

Celsa

Kat. Nr. 42: Casa de Hércules, Motiv der Oberzone mit Herkules und der Hirschkuh



Kat. Nr. 40: Casa de Hércules, Rekonstruktion, Triclinium 1, Wand A





Kat. Nr. 43: Esp. 1, Ambulacrum,  
Mittelzonenpaneel

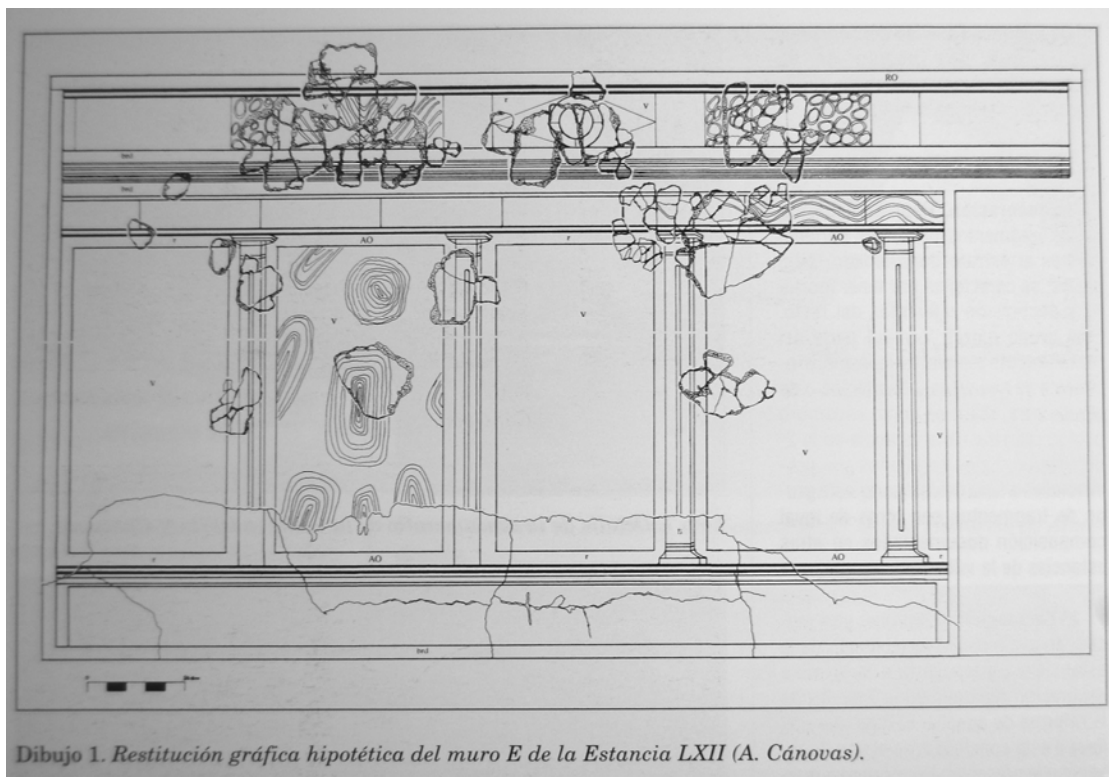
Córdoba,  
Domus del Parque Infantil de Tráfico



Kat. Nr. 45: Esp. 2, Triclinium, Mittelzonendekoration



Kat. Nr. 44: Esp. 2, Triclinium,  
Mittelzonendekoration



Kat. Nr. 46: Rekonstruktion einer Wand  
in Habitación LXII

Córdoba, Villa de El Ruedo

Kat. Nr. 47: Fragmente einer Oberzone  
in Habitación LXII



Mérida  
Casa Basílica

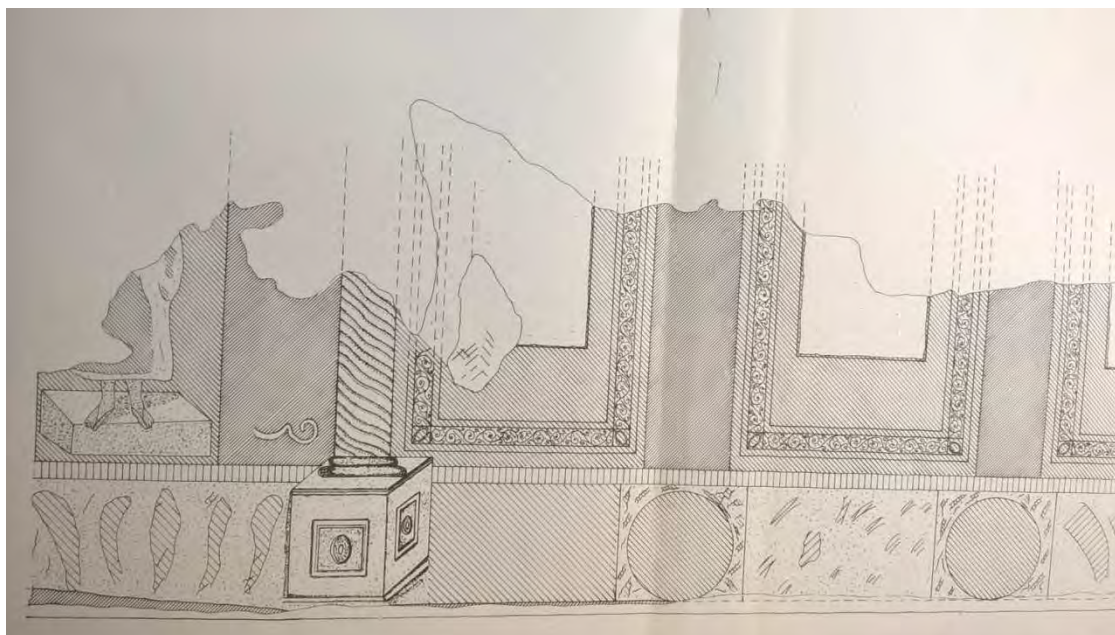


Kat. Nr. 48: Blick ins Innere der Apsis

Kat. Nr. 50: östliche Wand;  
eine der weiblichen Figuren



Kat. Nr. 49: südliche Wand

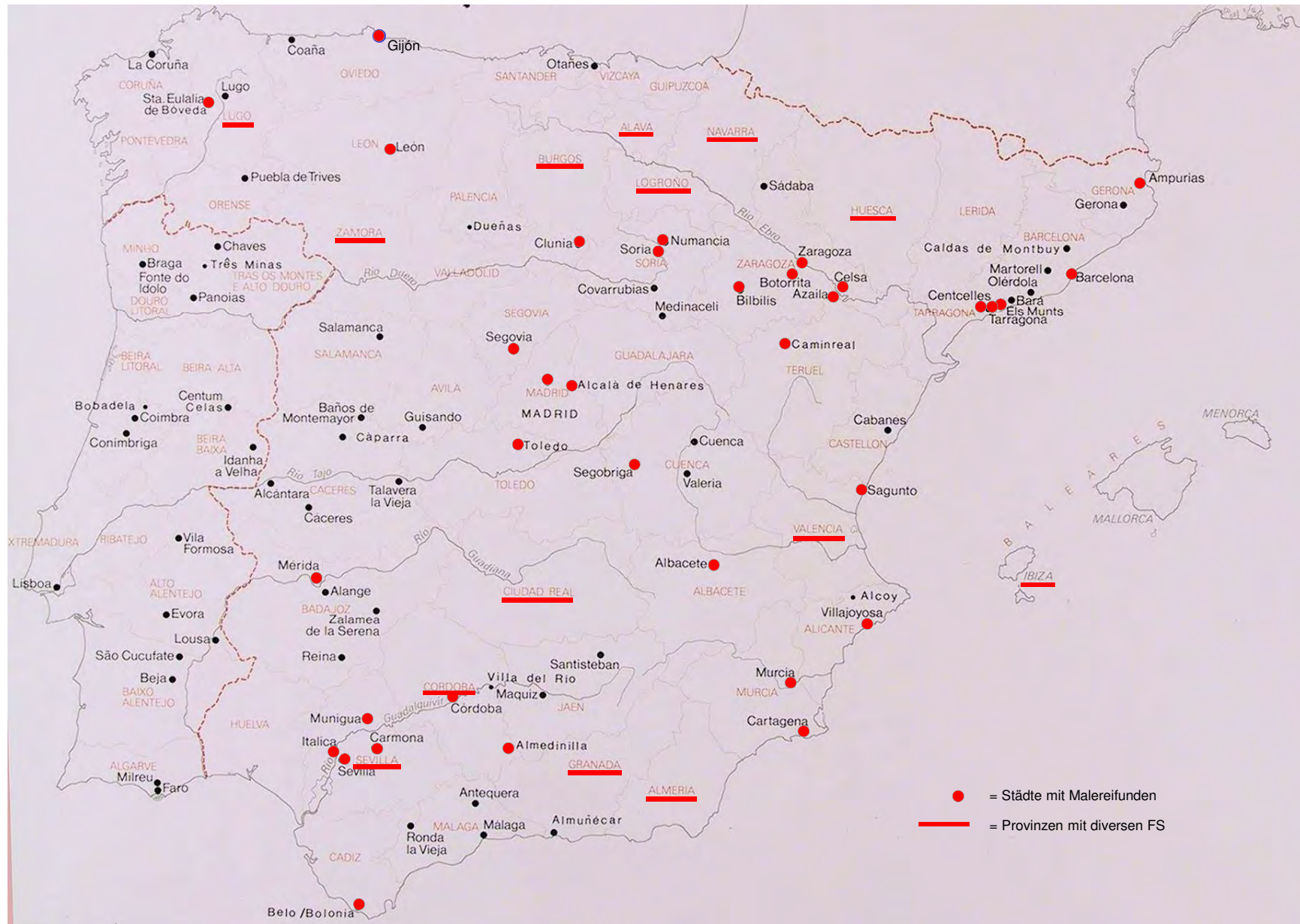




Valencia  
Domus de Terpsícore

Kat. Nr. 51: Mittelzone,  
Personifikation Mauretaniens

# Städte und Gebiete mit Malereifunden



Ort oder FS	Datierung	Bibliographie	Bemerkungen
<b>Aguilafuente</b> (Segovia, Kastilien - León). Villa de Aguilafuente (auch Villa de Santa Lucía)	ca. 2. Jh. n. Chr.	Lucas Pellicer 1986-1987, 219-235; Zamora Canellada 1987, 47; Lucas Pellicer 1992, 131-139; Guiral Pelegrín 1998, 119-128; Regueras Grande 2010, 279-310	
<b>Alicál de Henares</b> (Madrid). Casa de los Grifos (ehemals Casa de los Estucos)	3. bis 4. Jh. n. Chr.	Díaz Trujillo – Consuegra Cano 1992, 123-129; Guiral Pelegrín 1998, 119-128; Sánchez Montes – González Moreno 2006, 107-120	
Villa de Val	2. Jh. n. Chr. (spätseverisch)	Lucas Pellicer 1992, 131-139	
<b>Alicante</b> (Valencia). Domus de la Puerta Oriental - Estancia norte	Beginn 2. Jh. n. Chr. (trajanisch-hadrianisch)	Monraval Sapiña 1992, 43-60; Fernández Díaz 2002a, 215-235; Fernández Díaz 2004a, 343-348; Fernández Díaz 2004c, 173-174; Olcina Doménech 2009, 65-113	
c/Camino de la Colonia Romana	1. bis 2. Jh. n. Chr.	Pérez García – Fernández Díaz 2005, 177-212	
Villa Parque de las Naciones	wohl frühkaiserzeitlich	Rosser Limiñana 1992, 149-153	
<b>Almedinilla</b> (Córdoba, Andalusien). Villa El Ruedo - Estancia XVIII	1. Jh. n. Chr.	Hidalgo Prieto 1990, 109-124; Vaquerizo Gil 1990, 295-316	
Villa El Ruedo - Estancia I, V, IX, XVII, XXXVII, LVIII, LIX, LXII, Nymphäum	Ende 3. bis Beginn 4. Jh. n. Chr.	Hidalgo Prieto 1990, 109-124; Vaquerizo Gil 1990, 295-316; Cánovas Ubera 1996, 101-112; Flores Delgado – Valentín Alcalde 2000, 271-277; Cánovas Ubera 2000, 279-287; Cánovas Ubera 2002	
Villa El Ruedo - Estancia LXII	Mitte 4. bis Mitte 5. Jh. n. Chr.	Hidalgo Prieto 1990, 109-124; Vaquerizo Gil 1990, 295-316; Cánovas Ubera 2000, 279-287; Cánovas Ubera 2002	Estancia LXII enthält zwei gut voneinander trennende Malschichten; in dieser Phase werden allerdings alle Räume neu bemalt
<b>Almodóvar del Campo</b> (Ciudad Real, Kastilien - La Mancha). Domus de las columnas rojas - Tablinum (Est. 12)	augusteisch-tiberisch	Guiral Pelegrín – Zarzalejos Prieto 2006a, 40-47; Guiral Pelegrín – Zarzalejos Prieto 2006b, 135-147	
Domus de las columnas rojas - Peristyl und Estancias 4, 9, 10, 11	2. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín – Zarzalejos Prieto 2006b, 135-147	
<b>Altavulla</b> (Tarragona, Katalonien). Villa von Els Munts - Cubiculo de las Estaciones	antoninisch, um 140 n. Chr.	Berges 1969-1970, 140-150; Tarrats Bou u. a. 2000, 359-379; Otiña Hermoso 2005; Guiral Pelegrín 2010a, 510-520; Guiral Pelegrín 2010b, 127-143	
<b>Ampurias</b> (Gerona, Katalonien). Casa 1 (auch Casa Villanueva) - panel A	ca. Beginn 3. pomp. Stil	Nieto Prieto 1979–1980, 279-341; Abad Casal 1982a, 120-121; Mostalac Carrillo 1992, 9-22	
Casa 1 (auch Casa Villanueva) - Hab. 26, pared norte	ab 2. Hälfte, 1. Jh. v. Chr.	Nieto Prieto 1979–1980, 279-341; Abad Casal 1982a, 120-121	
Casa 1 (auch Casa Villanueva) - Fragmentfunde	ab 2. Hälfte, 1. Jh. v. Chr.	Nieto Prieto 1979–1980, 279-341; Abad Casal 1982a, 121-122	
Casa 2A	ca. ab 2. Hälfte, 1. Jh. n. Chr.	Nieto Prieto 1979–1980, 279-341; Abad Casal 1982a, 122-123; Carrión Masgrau 1992, 81-86	
Casa 2B - Habitación 26	Ende 2. Stil, ca. um 30 v. Chr.	Nieto Prieto 1979–1980, 279-341; Abad Casal 1982a, 122-123; Mostalac Carrillo 1992, 9-22; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1993; Carrión Masgrau – Santos Retolaza 1993, 103-110; Carrión Masgrau – Santos Retolaza 1995, 111-118; Fernández Díaz 2003, 209-239	
Casa de las Pinturas (evtl. auch Casa del Peristilo)	1. bis 3. Jh. n. Chr.	Mezquiriz Irujo 2009, 66. 96-97	
<b>Alcolea del Río</b> (Sevilla, Andalusien). Casa	Mitte 1. Jh. n. Chr.	Taracena u. a. 1947, 149-153; Abad Casal 1979, 38-44; Abad Casal 1981, 73; Abad Casal 1982a, 168-170	
<b>Astorga</b> (León, Kastilien - León). c/General Mola 3-5 - Gruppe 2	2. Jh. n. Chr.	Corral Díaz – Fumega Riveiro 1999, 73-102	
c/General Mola 3-5 - Gruppe 3	frühkaiserzeitlich	Corral Díaz – Fumega Riveiro 1999, 73-102	
c/Puerta Obispo 13	1. Jh. v. bis 2. Jh. n. Chr.	Corral Díaz – Fumega Riveiro 1999, 73-102	
c/General Sanjurjo 26 - Gruppe 1 und 2	2. bis 3. Jh. n. Chr.	Corral Díaz – Fumega Riveiro 1999, 73-102	
c/General Sanjurjo 26 - Gruppe 3	4. Jh. n. Chr.	Corral Díaz – Fumega Riveiro 1999, 73-102	
Plaza Santolcides, Haus - Salón Pompeyano	1. Jh. n. Chr. (3. pomp. Stil); frühes 2. Jh. n. Chr.; 120–140 n. Chr.	Luengo Martínez 1962, 152-177; Abad Casal 1982a, 440; Ling 1991, 173-174	Datierungsvorschläge variieren - die früheste Datierung nach Luengo Martínez, dann nach Ling, die späteste Datierung nach Abad Casal
<b>Azaila</b> (Teruel, Aragonien). Tempel und Wohnbebauung	letztes Viertel, 2. Jh. v. Chr. (1. Stil); Terminus ante quem: 76–72 v. Chr.	Abad Casal 1982a, 255; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1992a, 123-153; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1995a, 229-231; Collins 1998, 88-90; Fernández Díaz 2003a, 209-239; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 2011, 601-602	
<b>Balazote</b> (Albacete, Kastilien - La Mancha). Villa - Thermenanlage	3. Jh. n. Chr.; ab ca. 4. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín 2000b, 115-121; Fernández Díaz 2003b, 135-161	Datierungsvorschläge variieren - die frühere Datierung nach Guiral Pelegrín, die spätere nach Fernández Díaz
<b>Barcelona</b> . c/de Sobradiel - Cambra del mosaic	1. Hälfte, 4. Jh. n. Chr.	Barral i Altet 1973, 31-68	
c/Bisbe Caçador - Domus, Peristyl	ca. 4. Jh. n. Chr.	Carrión Masgrau – Granados García 1997, 179-181; Gurt Esparraguera – Godoy Fernández 2000, 425-466	
La Casa Rectoral de Sta. María	augusteisch bis Zeitenwende	Guitart Duran 1976, 89-111; Abad Casal 1982a, 93-94	
Domus de Avinyó - Habitación 3	2. Hälfte, 1. Jh. n. Chr.	Fernández Díaz – Suárez Escribano 2014, 122-139	
<b>Belmonte de Calatayud/Belmonte de Gracián</b> (Saragossa, Aragonien).	Mitte 2. Jh. v. Chr.	Guiral Pelegrín 2000a, 23; Mostalac Carrillo 1996, 166; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1999, 361; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1995b, 453; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 2011, 598-601	
<b>Botorríta</b> (Saragossa, Aragonien). Casa Agrícola - Cubiculum	Mitte 2. Jh. v. Chr. (1. pomp. Stil)	Abad Casal 1982a, 261; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1993, 365-391; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1999, 359-367; Fernández Díaz 2003a, 209-239; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 2011, 601	
<b>El Burgo de Osma</b> (Soria, Kastilien - León). Casa de los plintos (auch Casa del lampadario)	später 3. Stil	García Merino 1991, 233-259	
Casa de la Atalaya - Habitación no. 4	Beginn 3. Stil	García Merino 1991, 233-259; García Merino – Sánchez Simón 1997	
Casa de la Cantera - Exedra	claudisch/neronisch	García Merino 1991, 233-259; García Merino 1995, 26-30, 34-35	
Casa del sectile	Ende 1. bis Ende 2. Jh. n. Chr.	García Merino 1991, 233-259	

<b>Cabriana</b> (Álava, Baskenland). Villa	2. Hälfte, 1. Jh. bis Beginn 2. Jh. n. Chr. und Ende 3. Jh. n. Chr.	Filloy Nieva u. a. 1992, 107-113	Funde aus zwei verschiedenen Bauphasen der Villa
<b>Calahorra</b> (Logroño, La Rioja). Grundstück <i>La Clínica</i>	wahrscheinlich trajanisch	Mostalac Carrillo 1984, 103-106. 112; García Ramírez u. a. 1986, 173-181	
cl./San Blas	Ende 2. bis Beginn 3. Jh. n. Chr.	Mostalac Carrillo 1984, 95-103. 110-112	
Termas Norte	1. bis 2. Jh. n. Chr.	Mostalac Carrillo 1984, 106-107. 108-109. 113	
Paseo del Mercadal und La Glorieta de Quintiliano	ca. 3. pomp. Stil	Alonso de Medina Martínez 2003, 275-286	
<b>Calatayud</b> (Saragossa, Aragonien). Casa de la Cisterna	2. Hälfte, 1. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996	
Casa de la Cisterna - Einzelfragmente	3. pomp. Stil	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996; Guiral Pelegrín – Íñiguez Berrozpe 2011-2012, 280-282	der Anbringungsort innerhalb des Hauses ist unbekannt
Casa de la Fortuna (Espacio SPF-SPO)	2. Hälfte, 1. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996; Guiral Pelegrín – Íñiguez Berrozpe 2011-2012, 294-295	
Casa de las Escaleras - Conjunto B	1. Hälfte, 1. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996	
Casa de las Escaleras - Conjunto A	Beginn 2. Hälfte, 1. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996	
Casa del Ninfeo - Lararium und Estancia (1)	2. Hälfte, 1. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 2004, 155-162; Sáenz Preciado u. a. 2006, 23-39; Sáenz Preciado u. a. 2010, 441-452; Guiral Pelegrín – Íñiguez Berrozpe 2011-2012, 282-285	
Casa del Ninfeo - Estancia (2)	Beginn 1. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996; Guiral Pelegrín – Íñiguez Berrozpe 2011-2012, 284	
Casa del Ninfeo - Estancia (3)	Ende 1. Jh. v. Chr. bis Beginn 1. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996	
Casa situada en SP III - Conjunto A	Ende 1. bis Beginn 2. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996	
Casa situada en SP III - Conjunto B	2. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996	
Casa situada en SP III - Conjunto C	ca. Beginn 1. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996	
Theater - Krypta und Pulpitum	35–45 n. Chr.	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996; Guiral Pelegrín – Íñiguez Berrozpe 2011-2012, 276-278	
Theater - Postcaenium	vor 20 v. Chr.	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996	
Thermen - Conjunto A und B	50–60 n. Chr.; Beginn 2. Hälfte, 1. Jh. n. Chr.	Mostalac Carrillo 1992, 9-22; Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996; Guiral Pelegrín – Íñiguez Berrozpe 2011-2012, 278-280	
Thermen - Conjunto C	vor dem Ende 1. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 2004, 155-162	
Thermen - Conjunto D	Beginn 1. Jh. n. Chr. (Beginn 3. Stil)	Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996	
Domus 1 (auch Domus/Casa del Bañeum)	1. Hälfte, 1. Jh. n. Chr.	Martín-Bueno – Sáenz Preciado 2001-2002, 127-158; Guiral Pelegrín – Íñiguez Berrozpe 2011-2012, 287-289	
Domus 2	60–40 v. Chr. (Phase II, 2. Stil)	Martín-Bueno – Sáenz Preciado 2001-2002, 127-158; Payueta Martínez 2004, 40-48; Martín-Bueno u. a. 2007, 235-271; Sáenz Preciado u. a. 2010, 441-452; Guiral Pelegrín – Íñiguez Berrozpe 2011-2012, 289-291	
Domus 3	35–45 n. Chr. (Phase IIb, 3. pomp. Stil)	Martín-Bueno – Sáenz Preciado 2001-2002, 127-158; Martín-Bueno u. a. 2004, 473-487; Sáenz Preciado u. a. 2010, 441-452; Guiral Pelegrín – Íñiguez Berrozpe 2011-2012, 291-294	
<b>Calpe</b> (Alicante). Els Banyes de la Reina - Wohnhäuser	frühkaiserzeitlich	Cardona Cruanyes 2001, 379-386	
<b>Caminreal</b> (Teruel, Aragonien). Fundstelle <i>La Caridad</i>	1. pomp. Stil	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1993, 365-391; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 2011, 603-608	
<b>Campo Valdés</b> (Gijón, Asturien). Thermen	1. Viertel, 2. Jh. n. Chr.	Ayuntamiento de Gijón 1963; Alvargonzález 1975; Abad Casal 1982a, 36-38; Moreno u. a. 1996, 297-305; Fernández Ochoa 1997; Fernández Ochoa – García Díaz 2000, 443-449	
<b>Can Fita</b> (bei Sta. Eulalia, Ibiza).	2. bis Mitte 3. Jh. n. Chr.	González Villaescusa – Monraval Sapiña 1992, 161-166	
<b>Can Tacó</b> (bei Montmeló, Barcelona). Kastell	Ende 2. Jh. v. Chr.	Guitart u. a. 2006, 23-26	
<b>Cánoves y Samalús</b> (Barcelona, Katalonien). Villa Can Martí	1. pomp. Stil	Aquilué i Abadías – Pardo i Rodríguez 1990, 87-100	
<b>Carmona</b> (Sevilla, Andalusien). Nekropole - Tumba de Servilia	ca. später 3. bis früher 4. Stil	Bonsor 1931; Abad Casal – Bendala Galán 1975, 295-330; Bendala Galán 1976a; Abad Casal 1979, 56-61; Abad Casal 1982a, 181-198; Mostalac Carrillo 1992, 9-22; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1999, 359-367; Mostalac Carrillo 1999, 168-188; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 2001, 281-285; Fernández Díaz 2003a, 209-239	
Tumba de Tito Urio	ca. Mitte 1. Jh. n. Chr.	Bonsor 1931; Abad Casal 1979, 53; Abad Casal 1982a, 177-178; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 2001, 281-285; Guiral Pelegrín 2002, 81-103	leicht variierende Datierungsvorschläge
Tumba de Postumio	1. Hälfte, 1. Jh. n. Chr.	Bonsor 1931; Abad Casal 1977, 28-34; Abad Casal 1979, 54-55; Abad Casal 1982a, 179-180; Mostalac Carrillo 1999, 168-188; Guiral Pelegrín 2002, 81-103	
Tumba del Rhytón de Vidrio	fortgeschrittener 3. Stil	Bonsor 1931; Abad Casal 1979, 46-48; Abad Casal 1981, 73; Abad Casal 1982a, 174-175; Guiral Pelegrín 2002, 81-103	
Tumba de Tres Puertas	Mitte 1. Jh. n. Chr.	Bonsor 1931; Bendala Galán 1976a; Abad Casal 1979, 48-49; Abad Casal 1982a, 175-176; Guiral Pelegrín 2002, 81-103	leicht variierende Datierungsvorschläge
Tumba del Banquete Funerario	tiberisch bis claudisch	Bonsor 1931; Abad Casal 1979, 49-53; Abad Casal 1981, 72; Abad Casal 1982a, 176-177; Guiral Pelegrín 2002, 81-103	
Tumba de las Guimaldas	1. Jh. n. Chr.	Bonsor 1931; Abad Casal 1979, 48; Abad Casal 1982a, 175; Guiral Pelegrín 2002, 81-103	
Tumba de la Paloma	neronisch	Bonsor 1931; Abad Casal 1979, 53-54; Abad Casal 1982a, 178; Barbet 1985, 262-263; Guiral Pelegrín 2002, 81-103	
Tumba de las Ciruelas	erste Jahrzehnte, 1. Jh. n. Chr.	Bonsor 1931; Abad Casal 1979, 46; Abad Casal 1982a, 174; Guiral Pelegrín 2002, 81-103	

<b>Cartagena</b> (Murcia). c/de Monroy (ehemals c/del Cuerno)	ca. 35–45 n. Chr. (Phase IIb, 3. Stil); 2. Hälfte, 1. Jh. n. Chr.; 2. Jh. n. Chr.	Taracena u. a. 1947, 149-153; Abad Casal 1982a, 160-163, 413, 441; Mostalac Carrillo 1999, 168-188; Fernández Díaz 2004b, 519-534; Fernández Díaz 2008a, 156-170	Datierungsvorschläge variieren - die früheste Datierung nach Mostalac Carrillo, dann nach Fernández Díaz, die späteste Datierung nach Abad Casal
c/Ángel	1. Hälfte, 1. Jh. n. Chr. (3. pomp. Stil)	Fernández Díaz 2008a, 150-156	
c/Soledad	25–20 v. Chr.	Fernández Díaz 2003a, 209-239; Fernández Díaz 2008a, 127-145	
Theater	Ende 1. Jh. v. Chr. bis Beginn 1. Jh. n. Chr.	Fernández Díaz 2003c, 215-233; Fernández Díaz 2004d, 503-508; Fernández Díaz 2008a, 184-206	
Domus de la c/Duque 33 - Hab. 2 (Corte C)	augusteisch; ab 2. Hälfte, 1. Jh. n. Chr.	Fernández Díaz 2008a, 307-322	die frühere Datierung betrifft die erste, die spätere Datierung, die zweite Bemalungsphase
Domus de la Fortuna (c/Duque 25-27) - Habitación VI	Ende 1. Jh. n. Chr.	Fernández Díaz 2001, 85-130; Fernández Díaz 2002b, 77-164; Fernández Díaz 2008a, 257-307	
c/Jara 46-47	Ende 1. bis Beginn 2. Jh. n. Chr.	Fernández Díaz 2008a, 348-355	
c/Duque 29 - Habitación XI	bis Mitte 2. Jh. n. Chr.	Fernández Díaz 2001, 85-130; Fernández Díaz 2002b, 77-164; Fernández Díaz 2004a, 343-348; Fernández Díaz 2008a, 257-307	für Wände und Decke; wohl zwei Bemalungsschichten
c/Duque 25-27 - Habitación III	Ende 2. Jh. n. Chr.	Fernández Díaz 2001, 85-130; Fernández Díaz 2002b, 77-164; Fernández Díaz 2008a, 257-307	zwei Bemalungsschichten
Domus de Saluius	spätestens um 50–60 n. Chr. (4. Stil)	Fernández Díaz 2008a, 322-334; Fernández Díaz 2009, 153-164	
Domus del peristilo pintado	4. pomp. Stil	Fernández Díaz 2004b, 519-534; Fernández Díaz 2008a, 334-335; Fernández Díaz 2009, 153-164	
PERI CA-4	Mitte 1. Jh. v. Chr. (2. Stil)	Fernández Díaz 2004b, 519; Fernández Díaz 2008a, 118	
Domus del Sectile	3. pomp. Stil	Fernández Díaz 2008a, 146-149; Fernández Díaz 2009, 153-164	
c/Saura	1. Hälfte, 1. Jh. n. Chr.	Fernández Díaz 2008a, 248-257	
Edificio del atrio - Aula 4	Beginn 2. Jh. n. Chr.	Fernández Díaz 2002b, 77-164; Fernández Díaz 2004a, 343-348; Fernández Díaz u. a. 2009, 185-207; Fernández Díaz 2009, 153-164	
Edificio del atrio - Habitación 15 (Atrium)	Mitte 2. Jh. n. Chr.	Fernández Díaz 2002b, 77-164; Fernández Díaz 2004a, 343-348; Fernández Díaz u. a. 2009, 185-207; Fernández Díaz 2009, 153-164	
Palästra	Beginn 2. Jh. n. Chr. (hadrianisch)	Fernández Díaz u. a. 2009, 185-207	
Plaza del Hospital - Domus	Mitte bis Ende 2. Jh. v. Chr.	Pérez Ballester – Berrocal Caparrós 1991, 288-293; Fernández Díaz 2003a, 209-239; Fernández Díaz 2004d, 502-503; Fernández Díaz 2008a, 97-110	
Cerro del Molinete - Domus	Ende 1. bis Beginn 2. Jh. n. Chr.	Gamboa Gil de Sola 1999, 81-87; Fernández Díaz 2004b, 519-534; Fernández Díaz 2008a, 228-248; Fernández Díaz 2009, 153-164	
Sede de los Augustales	Beginn 2. Jh. n. Chr.	Fernández Díaz 2008a, 214-222	
<b>Cerro de los Infantes</b> (bei Pinos Puente, Granada).	3. pomp. Stil	Blech – Rodríguez Oliva 1991, 177-182	
<b>Coca</b> (Segovia, Kastilien-León). Los Cinco Caños - Domus	wohl flavisch	Pérez González – Reyes Hernando 2007, 161-165; Blanco García 2010, 233; Alcaide Fernández – López Royo 2010, 404-406	die Untersuchungen und die Datierung der Malerei sind noch nicht abschließend geklärt
c/Judería vieja 19		Alcaide Fernández – López Royo 2010, 393-406	aktuell liegt keine Dat. vor
<b>Constantí</b> (Tarragona, Katalonien). Villa Centelles	4. Jh. n. Chr.	Abad Casal 1982a, 247-250; Hauschild – Arbeiter 1993, 51-58; Lorenz 2010, 197-221	
<b>Córdoba</b> . Domus del Parque Infantil de Tráfico - Ambulacrum (Espacio 1)	1. Viertel, 2. Jh. n. Chr.	Castro del Río u. a. 2006, 103-117; Cánovas Ubera 2010, 827-831; Cánovas Ubera – Castro del Río 2010, 121-139	
Domus del Parque Infantil de Tráfico - Triclinium (Espacio 2)	post quem, 2. Hälfte 2. Jh. n. Chr.	Castro del Río u. a. 2006, 103-117; Cánovas Ubera 2010, 827-831; Cánovas Ubera – Castro del Río 2010, 121-139	
c/Concepción	1. pomp. Stil	Aparicio Sánchez 1999, 177-200	
Einzelfragmente - Innenstadt	2. Jh. n. Chr.	Abad Casal 1982a, 118	
<b>Coruña del Conde</b> (Burgos, Kastilien - León). Casa Nr. 1, Hab. 58	spätes 2. Jh. n. Chr.; 4. Jh. n. Chr.	Taracena 1947, 149; de Palol 1965, 30-35; Abad Casal 1982a, 97-98	Datierungsvorschläge variieren - die frühere Datierung nach Abad Casal, die spätere nach de Palol
<b>Écija</b> (Sevilla, Andalusien). c/Miguel de Cervantes, 35	2. Jh. n. Chr.	Martín Muñoz 2001, 145-148	
<b>Elche</b> (Alicante, Valencia). Casa del sector 5 e	3. Jh. n. Chr.	Abad Casal 1982a, 32, 32-33, 442; Ramos Fernández 1992, 155-161; Fernández Díaz 2004c, 172	
<b>La Garriga</b> (Barcelona). Villa de Can Terrés	tiberisch bis claudisch	Mostalac Carrillo 1992, 9-22; Fernández Díaz 2003a, 209-239	
<b>Getafe</b> (Madrid). Villa de La Torrecilla de Iván Crispín - Apsisraum (H.3)	spätes 4. Jh. n. Chr.	Alonso u. a. 1992, 141-148	
<b>Grau Vell</b> (Sagunt, Valencia). Evtl. Tabernae - Conjunto A	Ende 3. bis Beginn 4. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín 1992, 139-178; Mostalac Carrillo 1992, 9-22; Monraval Sapiña 1992, 43-60; Mostalac Carrillo 1997, 594	
Evtl. Tabernae - Conjunto B	2. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín 1992, 139-178	
<b>Iruña</b> (Álava, Baskenland). Sector Ir. G., J., L.	Ende 3. bis Beginn 4. Jh. n. Chr.	Filloy Nieva u. a. 1992, 107-113	nicht alle Malereifunde sind datierbar
<b>Lorca</b> (Murcia). Villa La Quintilla - Habitación 35	2. Viertel, 2. Jh. n. Chr.	Ramallo Asensio u. a. 1998, 107-122; García Sandoval u. a. 2004, 125-138; Plaza Santiago u. a. 2003-2005, 247-262; Martínez Rodríguez 2012	
<b>Lugo</b> (Galizien). Domus Oceani - Estancia 2, 3, 4, 5	ca. 3. bis 4. Jh. n. Chr.	González Fernández 2005, 107-123	die Untersuchungen und die Datierung der Malerei sind noch nicht abschließend geklärt
<b>Madrid</b> . Villa de Villaverde	3. Jh. n. Chr.	Abad Casal 1982a, 153-154; Guiral Pelegrín 1998, 119-128	
<b>Mataró</b> (Barcelona, Katalonien). Can Modolell - Sala Norte	2. Hälfte, 2. Jh. n. Chr. bis Ende 2. Jh. n. Chr.	Martí Ribas – Juhé Corbalán 1991, 119-126; Mostalac Carrillo 1992, 9-22	
Can Xammar	flavisch	Juhé Corbalán 1990, 32-35; Juhé Corbalán – Martí Ribas 1992a, 87-92; Juhé Corbalán – Martí Ribas 1992b, 130-148	

<b>Mendigorría</b> (Navarra). Casa de Baco - Triclinium	1. bis 3. Jh. n. Chr.	Mezquiriz Irujo 2009, 95-96	
<b>Mérida</b> (Badajoz, Extremadura). c/de la Suárez Somonte	Ende 3. bis Beginn 4. Jh. n. Chr.; ca. 300–325 n. Chr.	Álvarez Sáenz de Buruaga 1974, 169-187; Abad Casal 1976, 178-179; Abad Casal 1982a, 82-86; Hernández Ramírez 1996, 441-461; Velázquez Jiménez 2004, 131-147	Datierungsvorschläge variieren - die frühere Datierung nach Álvarez Sáenz de Buruaga, die spätere nach Hernández Ramírez
Casa de la Explanada ante el Anfiteatro	1. Hälfte, 4. Jh. n. Chr.	Abad Casal 1977-1978, 189-208; Abad Casal 1982a, 68-69	
Amphitheater	Ende 1. bis Beginn 2. Jh. n. Chr.	Alvarez Martínez – Nogales Basarrate 1994, 265-283; Hernández Ramírez 2002, 13-42; Velázquez Jiménez 2004, 131-147	
c/Vespasiano - Domus	2. Hälfte, 4. Jh. n. Chr.	Abad Casal 1977-1978, 189-208; Abad Casal 1982a, 86	
Casa del Mitreo - Triclinium	ca. 130 bis 140 n. Chr.	Abad Casal 1981, 72; Abad Casal 1982a, 57-64; Balil Illana 1992, 21-24; Edreira Sánchez u. a. 1997, 263-271; Altieri Sánchez 2001, 143-158; Altieri Sánchez 2002, 341-359; Edreira Sánchez u. a. 2003, 1117-1139; Velázquez Jiménez 2004, 131-147	
Casa del Mitreo - Habitación de las pinturas	2. Hälfte, 1. Jh. bis 1. Hälfte 2. Jh. n. Chr.	Abad Casal 1976, 166-172; Abad Casal 1982a, 48-54, 440; Hauschild 1993, 235-236	
Casa del Mitreo - Habitación del mosaico cósmico	2. Hälfte, 1. Jh. bis 1. Hälfte 2. Jh. n. Chr.	Abad Casal 1976, 165; Abad Casal 1982a, 47-48	
Casa del Mitreo - Habitación número 8	2. Hälfte, 1. Jh. bis 1. Hälfte 2. Jh. n. Chr.	Abad Casal 1982a, 55-56	
Casa del Mitreo - Habitación número 10	2. Hälfte, 1. Jh. bis 1. Hälfte 2. Jh. n. Chr.	Abad Casal 1982a, 56	
Casa del Mitreo - Habitaciones subterráneas	2. Hälfte, 1. Jh. bis 1. Hälfte 2. Jh. n. Chr.	Abad Casal 1976, 174; Abad Casal 1982a, 56-57	
Casa del Mitreo - Thermen	Ende 2. bis Beginn 3. Jh. n. Chr.	Abad Casal 1982a, 64-67	
Tumba de los Voconios	tiberisch bis claudisch; ca. 70–80 n. Chr.	Taracena 1947, 149-153; Abad Casal 1976, 163-164; Abad Casal 1982a, 79-81; Edmondson 2000, 299-327; Bendala Galán 2004, 85-100	Datierungsvorschläge variieren - die frühere Datierung nach Bendala Galán, die spätere nach Abad Casal
Casa del Anfiteatro - Habitaciones de las pinturas	1. bis 2. Jh. n. Chr.; Ende 3. bis Beginn 4. Jh. n. Chr.	García Sandoval 1966, 43; Álvarez Sáenz de Buruaga 1974, 184; Abad Casal 1976, 175; Abad Casal 1977-1978, 189-208; Abad Casal 1982a, 69-72	Datierungsvorschläge variieren - die frühere Datierung nach García Sandoval, die spätere nach Álvarez Sáenz de Buruaga
Casa del Anfiteatro - Habitación Mosaico del Otoño	1. bis 2. Jh. n. Chr.; Ende 3. bis Beginn 4. Jh. n. Chr.	García Sandoval 1966, 43; Álvarez Sáenz de Buruaga 1974, 184; Abad Casal 1982a, 69, 72-74	Datierungsvorschläge variieren - die frühere Datierung nach García Sandoval, die spätere nach Álvarez Sáenz de Buruaga
Casa de la Alcazaba	kurz vor Mitte 4. Jh. n. Chr.	Abad Casal 1976, 177-178; Abad Casal 1977-1978, 189-208; Abad Casal 1982a, 74-79	
Villa romana de la Dehesa de las Tiendas	4. Jh. n. Chr.	Abad Casal 1982a, 86-88	
Casa Solar del Museo - Andros und Bereich Nr. 3, Wand 3a	Ende 1. Jh. n. Chr.	de la Barrera Antón 1995, 221-233; Hernández Ramírez 1999, 895-936	
Casa Solar del Museo	Ende 2. Jh. n. Chr.	de la Barrera Antón 1995, 221-233	
c/Cabo Verde s/n	2. Hälfte, 1. Jh. n. Chr.	Pérez Maestro 2004, 153-170	
Casa Basílica (auch Casa Teatro)	325–350 n. Chr.; 2. Hälfte, 4. Jh. n. Chr.	Abad Casal 1976, 179-182; Abad Casal 1982a, 40-47, 442; Mostalac Carrillo 1997, 581-603	Datierungsvorschläge variieren - die frühere Datierung nach Abad Casal, die spätere nach Mostalac Carrillo
Casa del MAR Nº 2 - Habitación 8	375–400 n. Chr.	Hernández Ramírez 1999, 895-936	
<b>Monreal de Ariza</b> (Saragossa, Aragonien). Pratorium oder Privathaus - Conjunto 1, 3-5	2. Hälfte, 1. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín 1991a, 151-203; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1992b, 99-105; Guiral Pelegrín – Martín-Bueno 1996	
Pratorium oder Privathaus - Fragmente 37-39	ab 2. Hälfte, 1. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín 1991a, 151-203	
Pratorium oder Privathaus - Conjunto 6	2. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín 1991a, 151-203	
Einzelfragmente unbekannter Herkunft	4. pomp. Stil	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987a, 233-241; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1992b, 99-105	
<b>Munigua</b> (bei Villanueva, Sevilla). Thermen	Ende 1. Jh. n. Chr. (evtl. frühflavisch)	Hauschild 1977, 284-286; Abad Casal 1982a, 243; Schattner 2003, 72-76, 203-205; Schattner u. a. 2006, 104-145	
Casa 1	2. Hälfte, 1. Jh. bis 1. Hälfte 2. Jh. n. Chr.	Schattner 2003, 203-204	
Casa 4	2. Hälfte, 1. Jh. n. Chr.	Schattner 2003, 204	
<b>Osuna</b> (Sevilla, Andalusien). Nekropole - Tumba Numero Tres (auch Cueva No. 3)	Beginn 3. Jh. n. Chr.	Taracena 1947, 149-153; Abad Casal 1979, 72-75; Abad Casal 1982a, 243-244; Pachón Romero – Ruiz Cecilia 2006, 84-86, 91-93	
<b>Peñaflor</b> (Sevilla, Andalusien). Domus	3. bis 4. Stil	Pye 2000, 124-140	
<b>Portmán</b> (Cartagena, Murcia). Villa de la Huerta del Paturro - Sector A, Habitación 1	Ende 1. bis Beginn 2. Jh. n. Chr.	Fernández Díaz 1997-1998, 181-210; Fernández Díaz 1999b; Fernández Díaz 2002b, 109-112, 114-118, 134-140; Fernández Díaz 2003d, 65-107; Fernández Díaz 2008a, 355-415; Fernández Díaz 2009, 155-159	
Villa de la Huerta del Paturro - Sector A, Habitación 2	neronisch-flavisch	Fernández Díaz 1997-1998, 181-210; Fernández Díaz 1999b; Fernández Díaz 1999c, 137-150; Fernández Díaz 2002b, 109-112, 114-118, 134-140; Fernández Díaz 2003d, 65-107; Fernández Díaz 2008a, 355-415; Fernández Díaz 2009, 155-159	
<b>Santa Cristina de la Polvorosa</b> (Zamora, Kastilien-León). Villa de Requejo	Ende 4. bis Beginn 5. Jh. n. Chr.	Regueras Grande 1990, 697-720; Regueras Grande 1992, 115-122	
<b>Santa Eulalia de Bóveda</b> (Lugo, Galicien). Heiligtum	4. oder 5. Jh. n. Chr.	Taracena 1947, 149-153; Abad Casal 1982a, 147-152; Singul 1998, 59-84; Montenegro Rúa u. a. 2008, 28-29, 31, 34-36	
<b>Santiponce</b> (Sevilla, Andalusien). Casa de la Exedra - Colección de la Condesa de Lebrija	2. Hälfte, 2. Jh. n. Chr.	Abad Casal 1982a, 228-230, 444-445	

Casa de la Exedra - Kryptoporticus	Mitte 3. Jh. bis 4. Jh. n. Chr.	Abad Casal 1975, 884-885; Abad Casal 1977-1978, 189-208; Abad Casal 1979, 63-65; Abad Casal 1982a, 228-230	
Einzelfragmente unbekannter Herkunft - Colección de la Condesa de Lebrija	2. Hälfte, 2. Jh. n. Chr.	Abad Casal 1979, 67-71; Abad Casal 1982a, 206-208, 444	
Casa de las Tabernas - Hof	2. Jh. n. Chr.	Abad Casal 1979, 65-66 ; Abad Casal 1982a, 230-233	
Necrópolis del Pradillo - Tumba María Severa	Ende 4. Jh. n. Chr.	Abad Casal 1979, 71-72; Abad Casal 1982a, 241-242	
<b>Saragossa</b> (Aragonien). Domus de la c/Añón-Triclinium	später 4. Stil	Beltrán Lloris u. a. (o. J.), 31-37; Beltrán Lloris – Paz Peralta 2003, 150-152	
Casa de las musas (auch c/de San Agustín) - Triclinium, Estancia 1	1. Drittel, 2. Jh. n. Chr.	Beltrán Lloris u. a. (o. J.), 11-15	
Casa de las musas (auch c/de San Agustín) - Estancia 11, panel B	1. Drittel, 2. Jh. n. Chr.	Beltrán Lloris u. a. (o. J.), 11-15	
Paseo de Echegaray y Caballero - Conjunto A	letzte Dekade, 1. Jh. v. Chr.	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987b, 183	
Paseo de Echegaray y Caballero - Conjunto B	2. Viertel, 1. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987b, 189	
Rebolería 11-13	augusteisch	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987b, 184	
c/Don Jaime I 56 - Domus	10 n. Chr.	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987b, 184	
Santiago 31	5. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987b, 185	
c/Gavín und c/Sepulcro - Domus, Conjunto (A)	1. Hälfte, 1. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987b, 189	
c/Gavín und c/Sepulcro - Domus, Conjunto (B)	2. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987b, 191	
c/Palomeque 12 - Domus	flavisch	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987b, 189-190	
San Juan y San Pedro - Thermen	Mitte 1. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987b, 190	
Mayor angular a Argensola	3. pomp. Stil	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987b, 190-191	
Predicadores 26	2. Hälfte, 1. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987b, 191	
Prudencio 34-38	2. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987b, 191	
Plaza de Santa Marta - Thermen	2. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987b, 192	
Torre Nueva 4-6	Ende 2. bis Beginn 3. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987b, 192, 196	
<b>Segobriga</b> (Cuenca, Kastilien - La Mancha). Vivienda de G. Iulius Silvanus - Habitación 2	Ende 2. Jh. n. Chr.	Cebrián Fernández – Fernández Díaz 2004, 137-146	
<b>Sevilla.</b> c/Cuesta del Rosario - Therme	2. Jh. n. Chr.	Vera Reina – Escudero Cuesta 1992, 167-171	
<b>Talavera la Nueva</b> (Toledo, Kastilien - León). Villa de El Saucedo	4. Jh. n. Chr.	Abad Casal 1982a, 256; Castelo Ruano u. a. 2008, 561-574	
<b>Tarragona</b> (Katalonien). Amphitheater - Nordseite	Ende 1. Jh. n. Chr.	García y Bellido 1963, 177-181; Abad Casal 1981, 71-72; Abad Casal 1982a, 250-251, 442; Ruiz de Arbulo 2006, 212-213	
Nekropolengelände - Domus	2. Jh. n. Chr.	Abad Casal 1982a, 253-254	
<b>Tiermes</b> (Soria, Kastilien - León). Casa del Acueducto - Habitación XXII, paredes 1 & 2	Mitte 1. Jh. n. Chr.	Taracena 1947, 149-153; Abad Casal 1982a, 247; Argente Oliver 1991, 213-232; Argente Oliver 1994	
Casa del Acueducto - Habitaciones II, III, IV, VII, VIII, XIII, XIV, XVII, XVIII, Peristyl A und Impluvium A	letztes Viertel, 1. Jh. n. Chr. bis erste Hälfte 2. Jh. n. Chr.	Abad Casal 1982a, 247; Argente Oliver 1991, 213-232; Argente Oliver 1994	
Casa del Acueducto - Habitación I	1. Hälfte, 2. Jh. n. Chr.	Abad Casal 1982a, 247; Argente Oliver 1991, 213-232; Argente Oliver 1994	
<b>Toledo</b> (Toledo, Kastilien - La Mancha).	Ende 1. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín 1991b, 211-225; Guiral Pelegrín 1998, 119-128	
<b>Torre Andreu</b> (Lérida, Katalonien). Villa de Torre Andreu	2. bis 3. Jh. n. Chr.	Pérez – Rafel 1993	
<b>Valencia.</b> Cárcel de San Vicente - Domus	Ende 2. bis Beginn 3. Jh. n. Chr.	Jiménez Salvador 1999, 201-216; Jiménez Salvador 2006, 480;	
Plaza de Cisneros No. 6	2. Hälfte, 2. Jh. n. Chr.	Jiménez Salvador 2001, 303-312; Jiménez Salvador 2006, 480-481; Corell 2009, 220-221	
Domus de Terpsicore (auch Domus del Palau de les Corts) - Peristyl	2. Hälfte, 2. Jh. n. Chr.	Krouguy u. a. 1997, 225-228; Baldassarre u. a. 2002, 341; Fernández Díaz 2004b, 519-534; Jiménez Salvador 2006, 479; Corell 2009, 218-220	
c/del Mar	Ende 1. bis Beginn 2. Jh. n. Chr.	Monraval Sapiña 1992, 48	
Plaça de l'Almoïna	flavisch	Monraval Sapiña 1992, 49, 57	
<b>Varea</b> (Logroño, La Rioja). Zisternenfund mit unbekannter ursprünglicher Herkunft	Ende 1. bis Beginn 2. Jh. n. Chr.	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1988, 57-89; Mostalac Carrillo 1992, 9-22	
<b>Velilla de Ebro</b> (Saragossa, Aragonien). Casa de la Cisterna	1. Jh. v. Chr. (2. Stil)	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 2004, 155-162	
Casa de Hércules - Habitación 1, Triclinium	um 40 v. Chr. (2. Stil)	Mostalac Carrillo 1992, 9-22; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1993, 365-391; Mostalac Carrillo 1994, 4-11; Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1996, 239-259; Fernández Díaz 2003a, 209-239	
Casa de Hércules - Habitación 34	ca. 3. Stil (Phase II)	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987a, 233-241	
Casa de Hércules - unbekanntes Zimmer	ca. 15/25 bis 45 n. Chr. (Phase II, 3. Stil)	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, 155-173	
Casa de la Tortuga - Hortus	40–30 v. Chr.	Beltrán Lloris 1998, 60-61	
Casa de la Academia de San Luis - Cubiculum 5	ca. 30/35 bis 45 n. Chr. (Phase IIb, 3. Stil)	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1990, 155-173	
Casa B - Estancia 13	40–30 v. Chr. (Phase II, 2. Stil)	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1993, 365-391; Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994	
Casa C (auch Domus de los Delfines) - Espacio 21	ca. 2. Stil (Phase IIb)	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1987a, 233-241	nicht alle Malereifunde des Hauses sind datierbar

Casa C (auch Domus de los Delfines) - Estancia 12	20/25 bis 35 n. Chr. (Phase IIa und IIb, 3. Stil)	Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 1993, 365-391; Mostalac Carrillo – Beltrán Lloris 1994; Guiral Pelegrín – Mostalac Carrillo 2004, 155-162	nicht alle Malereifunde des Hauses sind datierbar
Vildé (Soria, Kastilien - León). Monumento funerario turriforme	2. Jh. n. Chr.	García Merino 1977, 41-54; Abad Casal 1982a, 247	
Villaricos (Almería, Andalusien). Domus	2. Hälfte, 1. Jh. n. Chr.	Morales Sánchez 2007, 41-88	
Yecla (Murcia). Villa de los Torrejones - Sector II, Habitación 1, Conjunto A	Ende 1. bis Beginn 2. Jh. n. Chr.	Fernández Díaz 1999a, 57-86	Habitación 1 enthält mindestens zwei voneinander zu trennende Malschichten, sowie Einzelfunde die nicht mehr eindeutig zugeordnet werden können
Villa de los Torrejones - Sector II, Habitación 1, Conjunto B	Mitte bis Ende 2. Jh. n. Chr.	Fernández Díaz 1999a, 57-86	
Villa de los Torrejones - Sector II, Habitación 1, Conjunto C	späthadrianisch	Fernández Díaz 1999a, 57-86; Fernández Díaz 2004a, 345-346	
Villa de los Torrejones - Sector II, Habitación 1, Conjunto D	Ende 3. bis Beginn 4. Jh. n. Chr. (severisch)	Fernández Díaz 1999a, 57-86	