

Ausstattung

V Wandmalerei

Norbert Zimmermann

V.1 Zu Forschungsgeschichte und Materialbestand der Malereien der WE 4

»Die Wandmalereien der Hanghäuser in Ephesos« erschienen 1977 als Band VIII/1 der Reihe Forschungen in Ephesos. Darin legte Volker Michael Strocka, unter den Wandmalereien von Hanghaus 1 und den WE 1–5 von Hanghaus 2, bereits die *in situ*-Malereien der WE 4 vor.¹ Sie wurden detailliert beschrieben, ikonographisch gedeutet und stilistisch wie chronologisch in einer fein abgestimmten Phasenfolge beurteilt. Als seit der Mitte der 90er Jahre die Bearbeitung des archäologischen Fundmaterials und die Bauforschung im H2 vorangetrieben und durch Nachgrabungen ergänzt wurde, ließen die Ergebnisse dieser Forschungen ein im Vergleich zu den Publikationen der Ausgräber sehr abweichendes Bild entstehen.² Speziell für die Wandmalereien und ihre Datierungen hatten diese Forschungen umfangreiche Auswirkungen,³ die es im folgenden darzustellen gilt.

Im Rahmen der Vorlage von Bauforschung und archäologischem Material aus dem H2 sind Faszikel zur Wandmalerei jeder WE vorgesehen, die nun außer den *in situ* angetroffenen Malereien auch die jeweiligen Malereifragmente behandeln. Diese Fragmente gliedern sich in drei Gruppen: Die sog. Sturzmauern sind größere zusammenhängende Fragmente, die noch im Mauerverband im Schutt gefunden wurden.⁴ Kleinteiligere Malereifragmente wurden in zahlreichen Fundkisten mit der Raumnummer als Fundortangabe geborgen.⁵ Schließlich gibt es auch zahlreiche Fragmente in Kisten mit keinen, mehreren oder widersprüchlichen Fundortangaben. Letztere werden hier aber nur in Ausnahmefällen herangezogen, da für sie derzeit zumeist keine sichere Zugehörigkeit zur WE 4 erschlossen werden kann.⁶

Aus dieser Situation ergeben sich für diesen Beitrag folgende Ziele: Alle Malereien der WE 4 sowie alle sicher aus der WE 4 stammenden Fragmente werden nach dem heutigen Erkenntnisstand neu erschlossen. Dabei können die einzelnen Bau- bzw. Ausstattungsphasen möglicherweise noch nicht in der letzten chronologischen Präzision benannt werden, die sich aus der gegenseitigen Bezugnahme nach Vorlage al-

¹ Strocka, Wandmalerei, 91–114. 139 Abb. 189–262. 377. 381. 382. 384. 388. 401. 419. 434. 435. 455. Damals waren von H2 erst die WE 1–5 ausgegraben, das Fundmaterial war noch nicht aufgearbeitet. Die nördlichen WE 6 und 7 auf der untersten Wohnterrasse wurden bis 1984 freigelegt, ihre Publikation ist in Vorbereitung. Zu ihren bislang unpublizierten Wandmalereien nahm Strocka, Taberna, bereitsursorisch Stellung, allerdings noch bevor die neuen Ergebnisse der Materialbearbeitung die Datierungsdiskussion nachhaltig beeinflussten.

² Vgl. dazu die einzelnen Beiträge in Krinzinger, Chronologie, und zur Grabungsgeschichte bes. Ladstätter, Chronologie; zur Forschungsgeschichte und Bauforschung der WE 4 s. Thür, Kap. I.3. und IV.

³ Die Wandmalereien wurden 1998 wieder ins Forschungsprogramm aufgenommen, vgl. N. Zimmermann, Kunsthistorische Bearbeitung der Malereien des Hanghauses 2 in Ephesos, ÖJh 67, 1998, Grabungen 1997, 65f. Seit 1999 läuft am Institut für Kulturgeschichte der Antike der ÖAW unter der Leitung von H. Thür ein vom FWF finanziertes Projekt zur kunsthistorischen Bearbeitung der Wandmalereien des H2. In Abstimmung mit der Bauforschung begannen die Arbeiten mit den WE 1 und 2 (vgl. Wiplinger, Chronologie) und 4 (vgl. Thür, Chronologie). Es konnte zunächst gezeigt werden, daß es sich bei den spätantik datierten Streublumen-, Felder-Lisenen- und Marmorimitationsmalereien auf weißem Grund zumeist um vereinfachte Ausstattungen von Nebenräumen handelt, die im Kontext mit den dunkelgrundigen Haupträumen entstanden, vgl. Zimmermann, Chronologie. So ergeben sich Datierungen überwiegend aus den Bauphasen II–IV mit einem Schwerpunkt in Bauphase IV – der letzten vor der Zerstörung – im 2. Viertel des 3. Jh. Ein Werkstattzusammenhang zahlreicher Malereien dieser Phase bestätigt die Ergebnisse von Bauforschung und feldarchäologischen Untersuchungen und sichert das neue Datierungsgerüst ab, vgl. Zimmermann a. O. 109–115. Für die stilistische und chronologische Bewertung der Mosaik, die Werner Jobst ebenfalls 1977 vorlegte (Jobst, Mosaiken), gelten im Prinzip die gleichen Eckdaten, wie in Ausarbeitung ist (s. Scheibelreiter, Kap. VIII.1). Für die offene und fruchtbare Diskussion al-

ler neuen Ergebnisse danke ich V. M. Strocka sehr herzlich, insbesondere, da er jüngst noch teilweise Kritik geäußert hatte, mit der er »die neue Generation der Hanghausforscherinnen und -forscher ansprechen, ihre Argumente zu prüfen und zu differenzieren« wollte (Strocka, Fresken, 298). Für die WE 4 bezogen sich seine Zweifel auf die Abgrenzung der Phasen II, III und IV in der Bauforschung und die unmittelbaren Folgen für die Chronologie der Malereien (ebd. 294–297), wie sie bereits bei Thür, Chronologie, 52–60 und Zimmermann, Chronologie, 106, 109–113 dargestellt waren. Erfreulicherweise konnten alle diese Zweifel bei einer neuerlichen Diskussion vor Ort im September 2003 ausgeräumt werden, und er schloß sich der hier dargestellten Bau- und Malereiabfolge an. Für ihre Mitarbeit bei der Sichtung und Dokumentation der Malereifragmente danke ich ferner M. Aufschnaiter, E. Juen und E. Piel er.

⁴ Ihre Malereien wurden während der Ausgrabung vor Ort vom Mauerwerk gelöst und wenn möglich schichtenweise geborgen. Von ihnen ist bislang erst ein kleiner Teil restauriert, die übrigen (ca. 27 m²) sind noch provisorisch gesichert (immerhin ca. 12 m² davon an der Oberfläche, so daß sie derzeit nicht sichtbar sind). Daher stehen von vielen Sturzmauern nur Grabungsphotos zur Verfügung. Strocka, Wandmalerei, 138–140 Abb. 457–464, stellte exemplarisch sechs größere Sturzmauern vor, darunter keine aus WE 4.

⁵ Es fehlen meist genauere Angaben (Himmelsrichtung, Höheneinmessungen oder Schichtbezeichnungen). Daher können oft nur sehr zurückhaltend Rückschlüsse aus den Fragmenten gezogen werden. Die schwankende Funddichte der Fragmente könnte neben der starken Hanglage auch aus der Grabungsmethode resultieren. Strocka, Wandmalerei, 138f. Abb. 444–456, stellte eine Auswahl von Fragmenten aus zehn Räumen vor, darunter auch eine Auswahl aus WE 4 auf Abb. 455.

⁶ Siehe auch Anm. 11 und 45. Es wäre im Bereich der WE 4 möglich, daß solche Fragmente aus dem Schutt oberhalb der erhaltenen Mauerstrukturen stammen, deren Freilegung immer erst die Vergabe einer Raumnummer mit sich brachte.

ler Wohneinheiten ergeben wird; am Grundgerüst und den Eckdaten der hier vertretenen Phasen und Datierungen besteht aber, nach Abwägung aller methodischen Ansätze und unter Einbeziehung aller Materialgruppen, längst kein Zweifel mehr. Eine vergleichende kunsthistorische Betrachtung wird nur vorgenommen, soweit der Bearbeitungsstand sie schon sinnvoll macht.⁷ Wie erwähnt hatte Strocka 1977 bereits alle Räume mit Malerei einzeln nach Bauphasen und Malschichten beschrieben, gedeutet und datiert. Die Beschreibungen und ikonographischen Beobachtungen haben bis heute zumeist nichts an Wert verloren, weshalb auf sie immer wieder verwiesen wird. Verschiebungen ergeben sich hingegen zur damaligen Bauanalyse, der daraus erschlossenen Phasenabfolge und, aufs engste damit verwoben, zur stilistisch-chronologischen Einordnung. Daher ist auf die Begründung der neuen Phasenfolge und die Argumente der neuen Datierungen im Text besonderer Wert gelegt. Im Rahmen der neuen Bauanalyse⁸ sind die einzelnen Malereischichten bereits nach Räumen getrennt beschrieben und zumeist auch zweifelsfrei einer bestimmten Bauphase zugeordnet. Um unnötige Wiederholungen zu vermeiden, wird die Malerei der WE 4 im folgenden direkt nach Bau- bzw. Nutzungsphasen gegliedert und im Kontext aller Räume behandelt. Eine gewisse Ausnahme bilden nur die im Schutt geborgenen Fragmente. Sofern sie nicht zur *in situ*-Malerei des entsprechenden Raumes passen, dürften sie aus den Obergeschoßräumen stammen und deren Ausstattung zumindest hypothetisch rekonstruieren lassen. Nur z. T. sind diese Fragmente bzw. ihre Fundortangabe so aussagekräftig, daß sie in der Darstellung nach Phasen berücksichtigt wurden. Alle wurden jedoch, der Vollständigkeit halber, in einem eigenen systematischen Anhang (Kap. V.5.2) angeschlossen.

V.2 Die Malerei der WE 4 nach Bauphasen und Raumgruppen

V.2.1 Bauphase I (tiberisch/Mitte 1. Jh. n. Chr.) (Taf. 72.2)

Die WE 4 entstand wohl im Zusammenhang eines planvollen, regelmäßigen Ausbaus der Insula in tiberischer Zeit.⁹ An einem achtsäuligen Peristylhof mit vierseitigem Umgang waren im Westen und Osten je eine Zeile kleinerer Räume angelagert, während sich nach Norden drei große Repräsentationsräume öffneten.¹⁰ Aus dieser ältesten Bauphase I hat sich, bedingt durch die massiven Veränderungen der Bausubstanz in den folgenden zwei Jahrhunderten, kaum Wandmalerei *in situ* erhalten: Auf den entsprechenden Mauern sind viele Flächen von späteren Malschichten verdeckt, oft wurde der ältere Putz auch entfernt. Im EG könnte ein Rest weißen Wandputzes an der Südwand des heutigen **Raumes 6** noch aus Phase I stammen. Ein solcher befindet sich auch in **Raum 23** an der Ostwand. Eine farbige Malerei etwa aus Repräsentationsräumen ist aber nicht erhalten. Bei der Nachgrabung im Jahr 1992 im jetzigen **Raum 7** traten neben Resten eines Mosaikpaviments im vormals mittleren großen Nordraum der WE zwar auch geringe Putzreste seiner Südwand zutage, doch eine wegen seiner Größe und Lage zum Peristylhof anzunehmende aufwendige Ausstattung war nicht greifbar.¹¹ Ein Rest weißen Putzes mit rot-violetttem Rahmen ist ferner im OG der WE in **Raum SR 9b** an der Südmauer erhalten; auch dieser könnte schon aus Phase I stammen.

Mehr ist über die Malerei der Phase I nicht bekannt. Ein bedeutender Umbau zog etwa 50–70 Jahre später eine umfangreiche Neuausstattung der WE 4 nach sich.

V.2.2 Bauphase II (trajanisch) (Taf. 83)

Durch die Vergrößerung der WE 6 nach Süden zur Anlage des Marmorsaales 31 in Phase II (trajanisch)¹² verkleinerte sich die Grundfläche der WE 4 bedeutend, da im Nordosten zumindest zwei der großen, zum Peristylhof orientierten Räume verloren gingen. Auf der neuen Fläche blieb das Peristyl, in den Dimensionen nur geringfügig verändert, mit vierseitigem Umgang und nur mehr einem großen Raum im Nordwesten erhalten.¹³ Ein biapsidiales Brunnenbecken wohl mit einer Artemis-Statue auf dem Rand schmückte die Mitte des Hofes. Aus dieser Phase haben bzw. hatten sich *in situ* und in Fragmenten ausreichend Wandmalereireste erhalten, um für EG und OG gleichermaßen ein Nebeneinander qualitativvoller und einfacherer Ausstattungen zu dokumentieren.

Für den **Umgang des Peristylhofes 21 im EG** läßt sich eine einheitliche, sehr qualitätsvolle Ausmalung in drei horizontalen Zonen erschließen:

Die **Sockelzone** hatte eine Höhe von ca. 30 cm und bestand aus einer einheitlichen grau-rosafarbenen Fläche mit weißen und roten Sprenkeln. Sie ist bzw. war zum Zeitpunkt der Ausgrabung an allen vier Hofseiten erhalten (Taf. 83.1–5, 8).¹⁴

⁷ Einer zusammenfassenden kunsthistorischen Darstellung soll die Vorlage aller WE des H2 vorangehen. Im Rahmen des Wandmalerei-Projektes wurde zunächst das gesamte Material erstmals vollständig gesichtet, d. h. die Malerei *in situ*, die abgenommenen Malereien (soweit zugänglich) und die Fragmente in Fundkisten. So kann zumindest schon ausgeschlossen werden, daß es im H2 die für das 4. Jh. charakteristischen Malereien gab, wie sie im H1 und im Odeion-Hanghaus (Strocka, Wandmalerei, 31–38; V. M. Strocka, Tetrarchische Wandmalerei in Ephesos, AntTard 3, 1995, 82–89) erhalten sind.

⁸ Siehe Thür, Kap. III.

⁹ Zur zeitlichen Fixierung der Bauphase I' s. die Datierung des Bauopfers in Hof 21, Outschar, Excurs., 64f.; s. Thür, Kap. III.2.9 und Ladstätter, Kap. XIV.2.3.1.

¹⁰ Karwiese, Ephesos 1992; s. Thür, Kap. IV.2.

¹¹ Vgl. Karwiese, Ephesos 1992. Ein interessanter Komplex von Malereifragmenten in 12 unbeschrifteten Kisten könnte aus dieser Grabung in Raum 7 stammen. Es handelt sich um feine, gelbgrundige Malerei mit gliedernden Architekturen, auf deren waagerechten Leisten, Gesimsen oder oberen Rahmenlinien Figuren saßen, wie sie auf campanischen Malereien des 4. Stils vorkommen. Da allerdings weder Fundort, Zeitstellung oder originale Herkunft dieser homogenen Gruppe von Fragmenten sicher festzustellen war,

sollen sie lieber zu einem späteren Zeitpunkt mit weiteren ähnlichen Fragmenten, die aus den jüngeren Grabungen unter Bodenniveau stammen und ähnlich unsicher in der ursprünglichen Lokalisierung sind, vorgestellt werden.

¹² Zur Fixierung der Bauphase II in trajanischer Zeit s. Thür, Chronologie, 52–54; dies. Kap. IV.3 und Ladstätter, Kap. XIV.2.4; vgl. Koller, Chronologie, 135f.

¹³ Siehe Thür, Kap. IV.3.

¹⁴ Im Uhrzeigersinn mit Norden beginnend (Taf. 83) fand sich die Sockelzone in Raum 7 an der N-Wand im Westen unter dem Sokrates (Strocka, Wandmalerei, 94 Abb. 196; die Malerei wurde 1963 abgenommen und befindet sich im Efes Müzesi in Selçuk), zwischen den Öffnungen zum Marmorsaal 31 (ebd. 95 ohne Abb.; 1963 abgenommen), an der O-Wand im nördlichen Teil (ebd. 95 Abb. 193; 1963 abgenommen) sowie in ihrem Südeck (ebd. 95 mit Abb. 191; *in situ*), in Raum 14a an der Ostseite unter der Urania, im Südosteck mit starkem Abrieb der Farbe an Partien der O- wie S-Wand und dann in Raum 22 an der Westseite hinter dem vor die Wand gesetzten Ziegelpodest. Dieser letzte Bereich kam beim teilweisen Abtragen des Ziegeleinbaus während der Sondagen der Jahre 1998–99 zutage und bestätigte die Vermutung bei Strocka, Wandmalerei, 103, von einer einheitlichen Gestaltung aller Umgangsseiten in dieser Phase.

V.2 Die Malerei der WE 4 nach Bauphasen und Raumgruppen

Die **Hauptzone** des Hofumgangs nahm eine rotgrundige Feldermalerei mit figürlichen Emblemen zwischen schwarzgrundigen, fein ornamentierten Lisenen ein. Sie ist bzw. war *in situ* in bedeutenden Bereichen der Nord- und Ostwand, aber auch an der Südwand erhalten.¹⁵

Die roten, schwarz gerahmten Felder variabler Breite hatten eine Höhe von ca. 110 cm und waren knapp über der halben Höhe mit Emblemen verziert, von denen zwei erhalten sind: An der Nordseite des Umgangs (heute Raum 7, sog. Sokrateszimmer) war im Feld links der westlichen Öffnung der sitzende Sokrates¹⁶ (Taf. 83.1), an der Ostseite ist im Bereich der Trennmauer von Raum 19 und 14a die aufrecht stehende Muse Urania¹⁷ (Taf. 83.5, s. auch Taf. 32) dargestellt, beide mit griechischer Beischrift. Die Standstreifen von zwei weiteren Figurenemblemen sind auf dem Feld zwischen den Öffnungen der N-Wand von Raum 7 und dem südlichen Feld von dessen O-Wand zu sehen (Taf. 83.2 und 4). Die roten Felder waren, etwa 12 cm vom schwarzen Rahmen entfernt, durch einen ebenso breiten, fein ornamentierten Innenrahmen verziert. Dieser besteht aus zwei parallelen Doppellinien, die äußeren gelb, die innerste blau, welche Bordürenornamente mit alternierend blauen und gelben Blüten bzw. Rosetten aufnehmen.¹⁸ Die schwarzen Rahmen der Felder sind weiß gefaßt und rechts und links etwa 8 cm, unten und oben 10–12 cm breit. Die Bildfelder samt Rahmen waren ihrerseits von etwa 28 cm breiten schwarzen Lisenen getrennt.¹⁹ Mittig sind diese mit einem feinen gemmenartigen Zierband aus alternierend gelben Rauten und Ovalen geschmückt, die blau gefüllt und mit seitlichen Tupfen versehen sind.

Den oberen Abschluß der Hauptzone bildete ein einfacher weißgrundiger Fries mit einem grob gemalten grünen Bogenmotiv, das ein rotes Knospenornament überfängt.²⁰

Im Streiflicht erkennt man die sehr unterschiedliche Glättung des Verputzes bzw. des Malgrundes. In der Sockelzone und im unteren Bereich der Felder ist die Oberfläche so grob belassen, daß sich im Profil die Bewegungen beim Auftrag des Malgrundes deutlich abzeichnen. Auch der weißgrundige Abschlußfries der Hauptzone ist auf kaum geglättetem Putz nur roh gemalt und steht damit – obwohl in gleicher Fläche – in deutlichem qualitativem Kontrast zur Feldermalerei. Denn im Bereich der roten Felder mit den figürlichen Emblemen wurde der Malgrund besonders stark verdichtet und geglättet, wodurch sich auch die z. T. hervorragende Erhaltung dieser anspruchsvollen Malerei erklärt.²¹

Berücksichtigt man die Seitenlängen des Peristylhofes 21 (etwa 12 × 12 m) sowie die Öffnungen für Durchgänge, Brunnennischen und Fenster, ergeben sich im Bereich des Umgangs Flächen für rund 15–19 Felder mit entsprechend vielen Emblemen. Strocka vermutete daher einen Zyklus von Musen und Weisen, vielleicht sogar aller neun Musen mit den sieben Weisen.²²

Die **obere Wandzone** des Peristylumgangs nahm eine Malerei mit großformatigen figürlichen Darstellungen ein, vermutlich eine Folge oder sogar ein Zyklus großflächiger mythologischer Szenen, die wohl, ähnlich der (zeitlich späteren) Oberzone des Theaterzimmers SR 6, von gelbgrundigen Feldern mit Architekturmalereien eingerahmt bzw. alterniert wurden.²³ Erhalten hat sich die Oberzonenmalerei allerdings nur in mehreren Bereichen an der S-Wand des Hofumganges (Raum 14a–d), z. T. mit stark bestoßener Oberfläche, und an der W-Wand von Raum 14d (Taf. 83.7, 84.3 und 87.1–4).²⁴ Relativ unversehrt blieb die Malerei an der S-Wand nur dort, wo das Mauerwerk der Phase III sie verdeckte, also in den Wandstreifen zwischen den Räumen 14a–b, b-c und c-d, da die Ziegel der Trennmauern direkt gegen die Malschicht gesetzt waren.²⁵ Immerhin sind einige Farbflächen auch in Raum 14a und 14b erhalten geblieben, während die Malschicht im Raum 14c in

¹⁵ Im Westen der N-Wand von Raum 7 (Taf. 83.1): Strocka, Wandmalerei, 94–96 mit Abb. 194. 196, diese Malerei wurde z. T. 1963 abgenommen und ist heute im Efes Müze ausgestellt; zwischen den Öffnungen der N-Wand zum Marmorsaal 31 (Taf. 83.2): ebd. 95 ohne Abb. (1963 abgenommen); an der O-Wand von Raum 7 im nördlichen (Taf. 83.3) und südlichen Abschnitt (Taf. 83.4): ebd. 95 Abb. 193 und 191 (1963 abgenommen); an der O-Wand von Raum 14a (Taf. 83.5): ebd. 103 f. Abb. 195. 197 (*in situ*); in der SO-Ecke von Raum 14a an beiden Wandseiten mit starkem Farbabrieb (ohne Erwähnung bei Strocka, Wandmalerei), *in situ* sowie an der S-Wand zwischen Raum 14c–d hinter der Ziegelmauer der Phase III (Taf. 87.3); zu diesem wichtigen, im Jahr 2002 entdeckten Malereifragment s. S. 109.

¹⁶ Strocka, Wandmalerei, 94–96 mit Abb. 194. 196; zur Ikonographie des Sokrates ebd. 96.

¹⁷ Strocka, Wandmalerei, 103 f. mit Abb. 195. 197; Urania trägt den Federschmuck über der Stirn.

¹⁸ In den roten Feldern kommen drei verschiedene Bordüren als Ornamente des Innenrahmens vor: Bei Sokrates und Urania und dem Wandfeld im Südosten von Raum 7 sind im Rahmen abwechselnd hellblaue und gelbe Sternblüten eingetupft, die durch zwei sich gegenüberliegende Dreiecke getrennt sind, die so eine Art ‚Klammermotiv‘ bilden. Im Feld zwischen den Öffnungen von Raum 7 zum Marmorsaal 31 enthielt die Bordüre eine gelbe Zickzacklinie, deren Kompartimente ihrerseits alternierend von gelben und blauen Sternblüten gefüllt sind. Im nördlichen Feld der O-Wand von Raum 7 waren schließlich die alternierenden blauen und gelben Sternblüten einem feinen gelben Kielbogensfries eingetupft; vgl. A. Barbet, Les bordures ajourées dans le IV^e style de Pompéi, MEFRA 93, 2, 1981, 917–998 bes. Typ 47 mit Mischformen von Typ 48 und 65a (a. O. 960 f. 966).

¹⁹ Die Lisenen sind mit weiß gefaßten, ca. 8 cm breiten roten Rahmen begrenzt. Die eigentliche Lisene ist ein ca. 25 cm breites schwarzes Feld, das rechts und links von je drei feinen senkrechten Linien begleitet wird, die beiden inneren gelb, die äußere blau.

²⁰ Dieser Fries ist in einem einzigen Fragment in der Malfäche der O-Wand von Raum 6 erhalten (Taf. 83.4). Ein identischer Fries findet sich ebenfalls als Abschluß der Hauptzone an der O-Wand von H2/Taberna 45b, und zwar auf der 4. Malschicht (dazu bislang nur Strocka, Taberna, 518 f.; in Vorbereitung zur Publikation). Strocka, Wandmalerei, 95, vermutet wohl zurecht, daß es sich um eine Vorstufe des Friesmotivs in H2/SR 25 oder SR 29 handelt.

²¹ Zur problematischen Bewertung von unterschiedlichen Qualitäts- bzw. Stilstufen im Zusammenhang mit der Oberzonenmalerei s. Anm. 50.

²² So Strocka, Wandmalerei, 103 f., allerdings gehört Sokrates nicht zu den sieben Weisen; allg. H. v. Heintze, Die erhaltenen Darstellungen der sieben Weisen, Gymnasium 84, 1977, 437–443. Diese lebten alle zwischen 650–540 v. Chr., und seit dem 5. Jh. gab es die Überlieferung eines gemeinsamen Symposions in Athen, vgl. B. Snell, Leben und Meinungen der Sieben Weisen (1971); die erste vollständige Liste findet sich aber erst bei Platon, und auch eine erste bildliche Darstellung dürfte nicht älter sein, vgl. nochmals H. v. Heintze, Zu den Bildnissen der sieben Weisen, in: FS F. Brommer (1977) 163–173. Ein ins 4. Jh. n. Chr. datiertes Mosaik in Baalbek zeigt Porträts der sieben Weisen kreisförmig um einen Mittelclipeus mit Kalliope angeordnet, Sokrates nimmt als achter Weiser den Ehrenplatz an höchster Stelle ein, vgl. E. Theophilidou, Die Musenmosaik der römischen Kaiserzeit, TrZ 47, 1984, 239–348 bes. 261–263. Auch Apoll als Musagetes und/oder Sappho könnten dargestellt gewesen sein, wie im ‚Sapphozimmer‘ genannten Raum 12 der WE 3, vgl. Strocka, Wandmalerei, 127. Ob ein semantischer Unterschied zwischen Weisen und Philosophen intendiert war, bleibt ungewiß, doch zeigt die Malerei im Hofumgang der WE 3 in Phase III nebeneinander Porträtbüsten von Cheilon und Sokrates, vgl. Strocka, Wandmalerei, 115–117; s. Anm. 93 f.

²³ Vgl. zum Theaterzimmer Strocka, Wandmalerei, 46–56 mit Abb. 54–78 bes. 70 und 73; dazu auch Zimmermann, Chronologie, 110–115. Strocka, Wandmalerei, 104, legte sich für die gelbgrundigen Bereiche der S-Wand von WE 4 nicht auf eine architektonische oder ornamentale Gliederung fest. Nach Beobachtung am Aufbau anderer Oberzonenmalereien mit Architekturen im H2 (SR 6, SR 25, Raum 36a, aber auch 22) scheint es vor Ort möglich, in einigen Partien mit senk- und waagerechten dunklen Streifen auf dem großflächig aufgetragenen gelben Grund links der zentralen Achillszene Reste einer Ädikula zu erkennen, eventuell mit ornamentalen Elementen wie eingehängten Masken. Die Malerei des Raumes 31b der WE 6, die stark durch Feuer in Mitleidenschaft gezogen wurde, zeigte ebenfalls Architekturprospekte, die in den zerstörten Bereichen auf ganz ähnliche Reste reduziert sind wie die Malfäche neben Achill (in Vorbereitung zur Publikation).

²⁴ Strocka, Wandmalerei, 102–111 mit Abb. 220–223 und 241–242. Die Malerei an der S-Wand befindet sich *in situ*, das Fragment der W-Wand von Raum 14d wurde mit dem instabilen Mauerzug mehr oder weniger *in situ* gesichert.

²⁵ Dies hatte ja auch zur Erhaltung des Malerestreifens mit der Urania an der Ostseite von Raum 14a geführt.

Phase III gründlich entfernt und sie in 14d von der Malerei der Phase IV verdeckt wurde. Diese Malereireste lassen, in lockerer Korrespondenz zu den drei Türöffnungen der S-Wand, drei große, grüngrundige figürliche Darstellungen erschließen, die wohl von vier gelbgrundigen Zwischenfeldern mit Architekturmalereien gefaßt waren.²⁶ Zu entziffern ist jedoch nur noch die Darstellung des zentralen Bildfeldes, die im Wandstreifen zwischen den Räumen 14b–c erhalten blieb (Taf. 87.1). Dort erschien die Entdeckung des Achill auf Skyros, wie Strocca an dem nach rechts gewandten Helden im Frauengewand und mit entblößter Brust, dem Trompeter links oberhalb und dem zurückweichenden Mädchen links neben ihm erkannte.²⁷ Nach einer Reinigung bestätigt sich auch, daß links im Eck eine weitere Frau kauert, wie das mittig gescheitelte Haupthaar und Augenpartien eines Kopfes dort ausmachen lassen. Das zurückweichende Mädchen über ihr scheint, aus hautfarbenem Inkarnat zu schließen, durch die heftige Bewegung ihre Brust, zumindest aber die Schulter zu entblößen. In Analogie zu pompejanischen Bildversionen könnte es sich um Deidameia handeln.²⁸ Trotz der Zerstörungen ganz deutlich zu erkennen ist nun auch der kunstvolle Bildaufbau mit Achill und den Mädchen im helleren grüngrundigen Bildvordergrund und dem horizontal getrennten dunkleren Hintergrund mit dem Trompeter: Es dürfte sich nicht nur um kompositorisches Geschick handeln, sondern um die Angabe des Innenraumes als Frauengemach am Hof des Lykomedes, in den der Trompeter von außen ‚mit seinem Signal‘ eindringt und Achills Griff zu den Waffen veranlaßt.²⁹ Von der Meisterschaft des Malers zeugt außer der offensichtlich pointierten Dramatik der Komposition heute vor allem noch das alexanderartige Haupt des Helden.

Im Bildstreifen zwischen den Räumen 14c–d ist rechts der Ansatz einer rechten Schulter und wohl ein aufbauschender Mantel vor einer Fläche mit grüngrauer Landschaftsangabe und Resten eines braunen Geästes mit blauem Firmament darüber auszumachen. Die zugehörige Figur stand am linken Rand des westlichen Bildfeldes, dessen Thema freilich unbekannt ist (Taf. 83.7).³⁰ Ein weiteres Fragment figürlicher Malerei blieb schließlich an der W-Wand von Raum 14d auf dem Entlastungsbogen über dem später zugesetzten Eingang von Raum 15 erhalten (Taf. 84.3, s. auch Taf. 49.1 und 54.2). Nach links lagert dort eine nackte, nur als Torso erhaltene, männliche Gestalt, für die Strocca eine Benennung als ‚Achilleus empfängt Priamos‘ vorschlug.

Die Vermutung eines Achill- bzw. vielleicht eher ‚Trojazyklus‘ in den mythologischen Bildern liegt damit nahe.³¹

An der Zusammengehörigkeit der mythologischen Bilder der Oberzone mit den rotgrundigen Emblemfeldern der Hauptzone kann kein Zweifel bestehen. Dies soll kurz ausgeführt werden, da sich bei der Zuordnung beider Malereien in die gleiche Phase sowie ihrer Datierung in trajanische Zeit erhebliche Differenzen zu der von Strocca beobachteten Schichtenfolge und der stilistischen Beurteilung beider Zonen ergeben.³²

a. Die stilistisch scheinbar naheliegende gleichzeitige Entstehung der Achillmalerei (mit einem kleinen Bereich grüngrundiger Landschaftsangabe im Hintergrund) und der Gartenmalerei des Pfeilerhofes 21 ist vom Baubefund her ganz eindeutig ausgeschlossen. Die Gartenmalerei konnte erst entstehen, als im Zusammenhang mit dem Einbau der Basilika 8 in WE 6 der Peristylhof 21 aufgegeben und statt dessen der Pfeilerhof angelegt wurde, denn seine Strebewände verdecken ja die Achillmalerei.³³ Anders gesagt setzt die Existenz des Gartenhofes die Zerstörung der Achillmalerei voraus.

b. Statt dessen legen schon makroskopische Beobachtungen die Zusammengehörigkeit von Sokrates- und Achillmalerei nahe. Beide sind nämlich auf dem gleichen ungewöhnlichen Putz mit deutlich grauer Färbung gemalt (Taf. 87.2 und 3), der sich auch von bodennahen Bereichen im Südwesteck von Raum 14a ohne Unterbrechung bis in die Malflächen der Oberwandzone über den Räumen 14a–b erhalten hat – leider allerdings ohne durchgehend intakte Malfläche.³⁴

²⁶ Die Disposition mit drei figürlichen Feldern zwischen gelbgrundigen Bereichen hatte bereits Strocca, Wandmalerei, 104f., erkannt, wobei nun auch die Frage nach zwei äußeren gelben Feldern (ebd. 105) positiv beantwortet werden kann, vgl. die Rekonstruktionen (Taf. 83.7).

²⁷ Strocca, Wandmalerei, 107f. Am Bildaufbau kann prinzipiell kein Zweifel bestehen: Achill wird fast zentral, nur leicht mit dem Standbein nach links versetzt, dargestellt gewesen sein, wie auch die Reste der übrigen Bilder und die aus dem Rhythmus der Gewölberäume sich ergebenden Symmetrien zeigen.

²⁸ Vgl. Kemp-Lindemann, Achilleus, bes. 44–58 und LIMC I 1, 37–200 bes. 58f. s. v. Achill (A. Kossatz-Deissmann); Muth, Erleben von Raum, 159, weist auf die erotisierende Komponente dieses Bilddetails hin, was im Zusammenhang mit der Frage nach dem Sinn der Auswahl dieses Mythos eine Rolle spielt, s. Anm. 52.

²⁹ Vgl. dazu die pompejanischen Darstellungen der Casa dei Dioscuri, Domus Uboni, Casa dei Vettii und der Domus Postumiorum, jetzt besprochen und abgebildet bei Muth, Erleben von Raum, 162–164 Taf. 43, 1–4.

³⁰ Vgl. Strocca, Wandmalerei, 104 mit Abb. 222 (vor der Reinigung), der statt des Mantelbausches einen Felsen erkannte.

³¹ Strocca, Wandmalerei, 109; üblicher ist die Bezeichnung der Szene als ‚Hektors Lösung‘ nach dem gleichnamigen dritten Teil der Aischylos-Triologie, vgl. Kemp-Lindemann, Achilleus, 180–188 bes. 180 und Kossatz-Deissmann (Anm. 28) 147–161, mit weiteren Beispielen. Diese Deutung ist unter der Voraussetzung sinnvoll, daß es sich bei den Bildern der Oberzone tatsächlich um einen Achillyklus handelt, was hypothetisch bleiben muß. Da regelrechte Achillyklen wie etwa auf dem Kaiseraugster Silberteller ein spätantikes Phänomen sind (vgl. Kemp-Lindemann, Achilleus, 232–242 und bes. W. Raeck, Modernisierte Mythen [1992] 122–132, der diese ‚bildlichen Biographien‘ des Achill auch in ihren kulturhistorischen Zusammenhang stellt), scheint die Bezeichnung ‚Trojazyklus‘ einleuchtender.

³² Da Strocca die Achillmalerei eine Phase später als die Sokratesmalerei ansetzte, vermutete er die Oberzone der letzteren in blaugrundigen Malereifragmenten mit grüner Girlande aus den 14er-Räumen erhalten, vgl. Strocca, Wandmalerei, 95 bzw. 139 mit Abb. 455 (ebd. als schwarzgrundig beschrieben). Diese Fragmente dürften jedoch von

der gleichzeitigen Ausmalung des OG-Umgangs stammen, s. Anm. 44. Statt dessen vermeinte er eine bauliche und stilistische Zusammengehörigkeit von Achill- und Gartenmalerei erkennen zu können und datierte beide daher in severische Zeit; vgl. Strocca, Wandmalerei, 98–109 bes. 105 (»Der wichtigste, weil nächstliegende Anhaltspunkt für eine Datierung ist die unleugbare Übereinstimmung der landschaftlichen Elemente des Freskostreifens zwischen H 2/14c und 14d mit der Gartenmalerei an der Nordwand von H 2/21.«) mit Abb. 207–209. 216. 217. 219 und 222. Von dieser, noch jüngst in Strocca, Fresken, 295–297 vertretenen Meinung rückte er bei einem Lokalaugenschein des Befundes im September 2003 zugunsten der hier vorgetragenen Analyse ab, vgl. Anm. 3.

³³ Vgl. Thür, Kap. IV.3 und IV.4.

³⁴ Bei einer makroskopischen Untersuchung des Wandputzes der Malerei aus Phase II in Sockel- und Hauptzone fällt ein spezielles Charakteristikum ins Auge: Die mindestens 1 cm starke Schicht Grobputz unter der feinen und sehr dünn aufgetragenen Malschicht zeichnet sich durch eine ungewöhnlich graue Färbung und einen hohen Anteil an Glimmerschiefersplitt aus. Diese gleiche ungewöhnliche Qualität mit grauer Färbung und Beischlag zeigt auch die Oberzone der S-Wand, etwa der Wandputz im Bereich um die Darstellung des Achill auf Skyros (Taf. 87.2 – während der Grabung vor der Sicherung der Malereikanten). Von der S-Wand von Raum 14a, wo sich nahe der W-Ecke in einer Höhe von ca. 50–80 cm deutliche Reste des roten Malgrundes der Hauptzonenmalerei auf ebendieser grauen Putzschicht erhalten haben, läßt sich dieses Putzstratum bis in die Fläche der – hier über Raum 14a ikonographisch nicht mehr deutbaren, aber deutlich zur Achillszene gehörigen Malerei – hinein verfolgen. Dieser Befund wird derzeit auch im Rahmen eines vom Jubiläumsfond der Stadt Wien finanzierten Projektes zur Materialbestimmung der Mal- und Wandputze in Zusammenarbeit mit dem Institut für Konservierungswissenschaften und Restaurierung – Technologie der Universität für Angewandte Kunst Wien (Prof. Dr. J. Weber) und dem Institut für Geowissenschaften der Montanuniversität Leoben (Prof. Dr. W. Prochaska) naturwissenschaftlich überprüft: E.-M. Maurer, Materialwissenschaftliche Untersuchung antiker Wandbaustoffe aus dem Hanghaus 2 in Ephesos (ungedr. Dipl. Arb. Leoben 2004).

V.2 Die Malerei der WE 4 nach Bauphasen und Raumgruppen

c. Zur Überprüfung von a. und b. bot sich an, die Ziegeln der Stützmauern des Gartenhofes 21 aus Phase III an der Südwand auch in Höhe der Hauptzone zu entfernen, um dort gegebenenfalls in Fläche übereinander Achill- und Sokratesmalerei festzustellen. Im Juni 2002 konnte genau dies durch die Öffnung einer kleinen Mauersondage im weißen Wandputz der SW-Ecke von Raum 14c geschehen: Hinter dem Ziegelstreifen der W-Wand aus Phase III kam sofort die rote Malfläche auf der charakteristischen grauen Putzschicht zutage (Taf. 87.3 und 4), die hier, genau wie darüber die Schicht der Oberzone, um etwa 1 cm über die spätere Malschicht aus Phase III erhaben ist.

In der Verbindung von Putzanalyse und Baubefund ist die Gleichzeitigkeit der Philosophen- und Musenbilder in den Feldern der Hauptzone mit den mythologischen Szenen der Oberzone in Phase II evident. Der vermeintlich zu große stilistische Abstand zwischen Haupt- und Oberzone ist einerseits auf den deutlich unterschiedlichen Erhaltungszustand zurückzuführen, andererseits aber auch auf die Bildgröße, den Anbringungsort und die Malart: Prinzipiell wurzelt die Verschiedenheit der Malereien in den ganz unterschiedlichen Aufgaben, die sie in der Wirkung zu erfüllen hatten.

Die erhaltenen Malereireste lassen eine Rekonstruktion des Peristylumgangs der Phase II zu (Taf. 83.7 und Taf. 84).

Das in Sockel-, Haupt- und Oberzone erschlossene Wandsystem mußte bei der Verteilung von Lisenen, Emblemfeldern und mythologischen Szenen auf folgende Wandöffnungen im Umgang Rücksicht nehmen: An der Nordseite waren von West nach Ost vermutlich eine Türöffnung als Zugang zum Raum im Nordwesten der WE 4 und zwei Öffnungen zum Marmorsaal 31 zu berücksichtigen (3 Embleme), an der Ostseite lagen Durchgänge zu den Räumen 5 und 14 sowie die Brunnennische und Nischen für Reliefs (5 Embleme), an der Südseite waren drei Gewölberäume begehbar (6 Embleme) und an der Westseite zumindest die Räume 15, 23 (und eventuell Raum 9.0, 5 Embleme). In den hier angenommenen 19 Feldern wäre also Platz für die Darstellung etwa aller neun Musen samt Sappho und Apoll sowie Sokrates und der sieben Weisen gewesen. Denn der rechte Abschluß des Sokrates-Feldes zeigt, daß nicht in jedem Fall ein Feld von Lisenen gerahmt gewesen sein muß, was die mögliche Feldbreite verringert und die Zahl der Embleme entsprechend erhöht. Für breite Wandpartien ohne Unterbrechung ist eine weitgehend regelmäßige Anlage der Felder jeweils zwischen zwei Lisenen prinzipiell sinnvoll, wenn nicht unbedingt eine bestimmte Anzahl angestrebt war.

Über der rotgrundigen Feldermalerei der Hauptzone und dem Abschlußfries sind große szenische Bilder zumindest an der Süd- und Westwand belegt, und im Süden ist die Gliederung mit gelbgrundigen Bereichen evident.³⁵ Aber auch für die Nord- und Ostseite darf eine entsprechende Ausstattung mit mythologischen Szenen, gerahmt bzw. alterniert von gelbgrundigen Ädikula?-Feldern, rekonstruiert werden. Nimmt man die Verteilung von gelb- und grüngrundigen Malresten an der S-Wand, die Lage der drei Gewölbeöffnungen sowie die aus Position und Haltung Achills ungefähr erschließbare Breite des Mittelbildes und projiziert man schließlich die Säulen des Peristyls als optische Trennachsen vor die S-Wand, erscheint eine annähernd symmetrische Aufteilung mit drei Figurenfeldern und vier rahmenden Architekturen evident. Alle diese Beobachtungen wurden für die Rekonstruktion berücksichtigt, wobei die originalen Partien als Photos eingescannt, die rekonstruierten Bereiche hingegen farblich etwas schwächer angegeben wurden.³⁶ Ganz analog mit je drei Türen bzw. Durchgängen dürfte auch die Westseite gegliedert gewesen sein. An der Nordseite des Hofes ließen die großen Öffnungen zur Belichtung des Marmorsaal-Raum für höchstens zwei Bildfelder. Im Osten waren südlich vom Eingang auch noch die Brunnennische sowie eventuell zwei Reliefplatten zu berücksichtigen.

Über die Existenz von Deckenmalereien, die angesichts der qualitätsvollen und aufwendigen Gestaltung des Peristylumgangs durchaus zu erwarten wären, können mangels Funden keine Aussagen gemacht werden. So es sie je gab, werden sie bei der Aufgabe des Peristyls, das sie ja mittragen mußte, zerstört worden sein.

Aus Phase II stammen auch die als untere bzw. einzige Schicht in den **Räumen 15 und 23** erhaltenen weißen Stuckausstattungen.³⁷ Beide Räume öffneten sich mit großen Türen unter halbrunden Entlastungsbögen aus Ziegeln zum Westumgang des Peristyls und waren an allen Wänden gleichartig gestaltet: Bis auf eine Höhe von ca. 250 cm über dem Boden bildeten große gerahmte Stucktafeln die Hauptzone.³⁸ Darüber folgten drei Reihen von einfachen weißen Stuckquadern (Taf. 83.6, s. auch Taf. 60 und 63). An der S-Wand von Raum 23 ist ganz im Westen auch noch ein Fragment des zur Decke überleitenden, mit vier Rillen profilierten Abschlußgesimses erhalten, das in beiden Räumen zu vermuten ist.

Von zwei weiteren Räumen an der Ostseite der WE sind Reste der Ausstattung aus Phase II erhalten, und zwar jeweils ein ganz einfacher weißer Anstrich des Wandputzes: Es handelt sich um **Raum 14** im SO-Eck der WE, dessen hellgrauer Wandputz an Ost- und Südwand makroskopisch wiederum dem Putz im Peristylumgang der Phase II gleicht, und um den **Raum 6** im NO-Eck.³⁹

Auch das **Obergeschoß** war in Phase II z. T. sogar mit sehr anspruchsvoller Malerei ausgestattet. *In situ* haben sich allerdings nur geringe Reste weißer Malerei im Bereich von **SR 9** erhalten. In **SR 9d** ist im westlichen Türgewände der N-Wand eine weiße Putzschicht zu sehen, die unter die erhöhten Stufen aus Phase III oder IV zieht; diese Stufen dienten zum Höhenausgleich zwischen dem etwas niedrigeren **OG über Raum 15** und der Terrasse von **SR 9**. Daher stammt die Malschicht wohl aus Phase II. Auch ein Fleck weißer Malerei an der S-Wand von **SR 9b** bzw. im Gewände des Aufganges nach **SR 8** (WE 1) könnte aus Phase II stammen.⁴⁰

³⁵ Von Osten nach Westen haben sich erhalten: in Raum 14a einige gelbgrundige Bereiche über dem Eingang ins Gewölbe, der grüngrundige Streifen hinter der Trennmauer 14a–b, das größere Feld in 14b bis zur Wandfläche in 14c mit dem Wechsel der gelbgrundigen Fläche mit Architekturmalerei zu grüngrundiger Fläche mit Achillszene und schließlich der grüngrundige Wandstreifen zwischen den Räumen 14c–d, wiederum mit Resten figürlicher Malerei.

³⁶ Die Rekonstruktion verwirklichte I. Adenstedt, der an dieser Stelle besonderer Dank gebührt.

³⁷ Strocka, Wandmalerei, 113f. mit Abb. 256–262. Zur Datierung s. Thür, Kap. III.2.19–20. Trotz anderer Bauanalyse war die von Strocka a. O. ermittelte Datierung damit zutreffend.

³⁸ Eine Sockelzone ist nicht sichtbar. Je Wand waren zwei gerahmte Tafeln angelegt. Im Bereich der Türöffnungen ist allerdings wegen der späteren Malschicht (Raum 15) bzw. der nachfolgenden Zerstörungen (Raum 23) keine genaue Aussage zur Gestaltung der Wandfläche möglich.

³⁹ Siehe Thür, Kap. III.2.5 und 7.

⁴⁰ Siehe Zimmermann, Kap. V.2.1.

Wie eingangs erwähnt, wurden bei der Ausgrabung auch bislang kaum berücksichtigte **Malereifragmente** geborgen,⁴¹ und zwar in den fünf **Räumen 14a, b, d, 21 und 22**. Sie dürften wenigstens z. T. aus den OG stammen, vor allem solche, die nicht zur *in situ*-Malerei passen.⁴²

Besondere Aufmerksamkeit verdient eine Gruppe von Fragmenten aus den Räumen 14b, 14d, 21 und 22,⁴³ die ein Wandsystem aus abwechselnd roten und blauen Feldern, getrennt von einem breiten grünen Rahmen, erschließen lassen. In den blauen Feldern waren in 11 cm Abstand vom Rahmen feine grüne Girlanden in der Art von Innenrahmen gerade eingespannt, gelbe Blüten befestigten sie in den Ecken. Die roten Felder hatten fein ornamentierte Innenrahmen, deren Motiv mit Kielbögen und Sternrosetten identisch zu dem der Sokratesmalerei im EG ist. Im Unterschied zur Sokratesmalerei und allen *in situ* erhaltenen Flächen im EG zeigt die Mehrzahl der Fragmente jedoch deutlich Spuren von einer weiteren dünnen Putz- und Malschicht (s. u. Phase III), die mit einem einzigartigen weißen, in kreisförmigen Schlieren aufgetragenen ‚Kalkleim‘ befestigt wurde.⁴⁴ Neben der sorgfältigen Glättung des Malgrundes, der Farbgebung und der feinen Ornamentik verbindet die Fragmente und die Sokrates- bzw. Achillmalerei des EG auch der makroskopisch auffällige graue Putz, der für Phase II charakteristisch ist.

Die erhaltenen Fragmente lassen durch die Farbanschlüsse an der Abfolge der roten und blauen Felder mit grünen Rahmen keinen Zweifel, und Ziegelabdrücke auf der Rückseite legen ein horizontales Alternieren fest. Der grüne Rahmen schwankt in der Breite zwischen 3 und 7 cm, mehrmals stieß er an glatte Kanten, die von Übergängen zu einer marmornen Sockelzone oder marmornen Türgewänden stammen könnten. Hinweise auf das Aussehen einer zugehörigen Sockel- oder Oberzone finden sich nicht. Die Fundverteilung in allen Südräumen sowie im Hof und im Raum 22 legt es schließlich nahe, die Fragmente zur Ausstattung der Phase II des Hofumganges im OG zu zählen, die sich somit als ein System von abwechselnd blauen und roten Feldern mit grünen Rahmen rekonstruieren läßt.

Ein Graffito auf dem grünen Rahmen bezeugt zumindest einmal auch die Anordnung eines blauen unter einem roten Feld (!). Das genannte Graffito (Taf. 88.9) ist auch aufgrund seines Inhaltes bemerkenswert, denn es handelt sich um eine Dankformel für gewährte Gastfreundschaft, die üblicherweise nach einem Gastmahl ausgesprochen wurde: (EY)YXHΣ EMNHΣΘHΣ KAAHΣ ΞENIAΣ, also »(Eut)yches gedachte der schönen Gastfreundschaft«⁴⁵. Insofern ist es berechtigt, das OG – und speziell den großen Raum im Nordwesten – für Repräsentationszwecke bzw. konkret für Gelage zu beanspruchen. Das Graffito könnte dann nach einem Gastmahl auf dem Weg zum Ausgang, also beim Umgehen des Peristylhofes im südlichen OG, angebracht worden sein.

Die malerische Ausstattung der Phase II läßt sich somit wie folgt zusammenfassen:

Trotz des fragmentarischen Erhaltungszustandes können große Teile der Ausstattung des aufwendigen Wohnbaus bereits aus trajanischer Zeit erschlossen werden. Bemerkenswert ist insbesondere die Gestaltung des Peristylhofes als Zentrum des Hauses.⁴⁶ In Korrespondenz zur großzügigen Architektur und der repräsentativen Funktion war im Peristylhof bzw. seinem Umgang in EG und OG eine wertvolle dunkelgrundige Malerei gewählt, die im Impluvium vom Brunnen (und darauf wohl der Artemis-Figur) ergänzt wurden. Zumindest zwei Räume an der Westseite der WE bewahren Reste der weißen Quaderstuckierung, zwei weitere kleinere Räume an der Ostflanke waren einfach weiß belassen. Dieser Raumkontext entsteht als Reaktion auf die von außen (WE 6) bedingte Umgestaltung des ursprünglichen Konzepts der WE 4. Die Adaption an die verringerte Grundfläche führte nicht zur Aufgabe des gehobenen Anspruchs, sondern zu einer bedingten Neuordnung der Raumverteilung in EG und OG. Dabei rückten die im EG verlorenen Repräsentationsräume offensichtlich ins OG. Die starke Hanglage mit Zugangsmöglichkeit in EG und OG könnte die zunächst überraschende gleichwertige Nutzung beider Stockwerke gefördert haben, da sie – je nach Betreten der Stieggasse vom Embolos oder von der Hanghausstraße her – eine ungleichwertige Wahrnehmung der Geschoße aufheben konnte.⁴⁷ So war der Peristylhof als Schnittstelle von Kommunikation und Repräsentation großzügig und qualitativ gestaltet, mit gelehrten Anspielungen in den Bildern von Musen und Philosophen und konkreten Vergegenwärtigungen von ausgewählten mythischen Begebenheiten. Die vom Südumgang zugänglichen drei Gewölberäume waren kleine Wirtschaftsräume ohne Ausstattung. Gut vorstellbar ist, daß ihre verschlossenen Zugänge die Illusion erweckten, als ob auch im Süden weitere Haupträume an den Peristylhof angegliedert seien. Außer dem einzigen ebenerdig verbliebenen Repräsentationsraum im Nordosten der WE sind weitere anspruchsvolle Räume für Gästempfang und Bewirtung aus den Malereifragmenten und Graffiti für das OG belegt.⁴⁸ Zudem ermöglichten die Öffnungen im Norden des Hofumganges eine direkte Kommunikation mit dem größten Bankettsaal der Insula, dem Marmorsaal 31 der WE 6. Dieser Prunksaal erhielt somit direktes Licht aus dem Hof der WE 4, und zugleich waren möglicherweise Elemente der Hofarchitektur von unten her sichtbar.

⁴¹ Strocka, Wandmalerei, 139 mit Taf. 455, publizierte von den Fragmenten der WE 4 nur ein Bild, auf dem eine Auswahl von Fragmenten aus den Räumen 14a–d zusammengestellt war, s. Anm. 5.

⁴² Siehe Zimmermann, Kap. V.5.2. Die Fundkonzentration im südlichen Bereich der WE erklärt sich wohl aus der Hanglage. Die nördlichen Bereiche der OG dürften bei der Erdbebenzerstörung hangabwärts Richtung WE 6 und besonders in den Marmorsaal 31 gestürzt sein.

⁴³ Diese Fragmentgruppen sind im Katalog Kap. V.5.2 unter den Punkten 2b, 4c, 5c, 6b, 7b, 8a, 9a, 10a, 11c, 12a und 13d beschrieben, vgl. Taf. 87.9 und 87.11–88.7.

⁴⁴ Auch Strocka, Wandmalerei, 139, sah die Nähe zur Sokratesmalerei, eine direkte Zugehörigkeit als Oberzone läßt sich aber durch den grünen Rahmen, die blauen Felder und die Kleberreste ausschließen. Diese Technik des ‚Anklebens‘ einer späteren Putzschicht, die mir auch sonst unbekannt ist, wurde im EG an keiner Seite des Peristylumganges angewendet. Nur ein einziges rotgrundiges Malereifragment aus Raum SR 14 der WE 1 zeigt die gleichen Merkmale an Malerei, Putz und anhaftendem ‚Kalkleim‘ (in Vorbereitung zur Publikation). Topographische Nähe und die Höhenverhältnisse machen die Zugehörigkeit zum OG der WE 4 wahrscheinlich.

⁴⁵ Taeuber, Kap. VI, GR 24. Das Graffito stammt aus einer Kiste mit der Aufschrift »H2/Fresk«, hat also keine genaue Fundortangabe. Es kann aber nach Farben, Malweise und

Putzkonsistenz kein Zweifel an der Zugehörigkeit zu der oben genannten Gruppe bestehen, da auch die Spuren des Kalkleimes vorhanden sind. Der zugehörige Komplex umfaßt insgesamt 27 Fundkisten ohne Fundortangabe, und zahlreiche weitere Fragmente darin scheinen auch zum OG der WE 4 zu gehören, ohne aber für das blaurote Feldersystem noch genauere Informationen zu vermitteln. Diese Kisten könnten entweder aus dem Abhub über WE 4 stammen, bevor die Maueroberkanten sichtbar und Raumnummern vergeben wurden, oder aus dem Aushub des Marmorsaales 31. Da vorerst keine Sicherheit darüber zu gewinnen ist, bleiben sie bis auf die Graffito-Fragmente hier unberücksichtigt. Es scheint aber nicht unwahrscheinlich, daß sie en gros nach der Bearbeitung aller Fragmente mit einiger Sicherheit dem Kontext der WE 4 zugewiesen werden dürfen.

⁴⁶ Nur in der noch unpublizierten WE 7 sind so komplexe Aussagen zur trajanischen Bauphase möglich, in WE 1, 2, 3, 5 und 6 fehlen entsprechend frühe Befunde für die Wandmalerei weitgehend.

⁴⁷ Vgl. dazu etwa die theoretischen Überlegungen zur Nutzung von Obergeschoßräumen bei Dickmann, Domus, 21.

⁴⁸ Vgl. Thür, Kap. IV.3.2.

V.2 Die Malerei der WE 4 nach Bauphasen und Raumgruppen

Die erschlossenen Wandsysteme dürfen in ihrem Aufbau⁴⁹, den dekorativen Details und ihrer stilistischen Ausprägung nun als Fixpunkte ephesischer Malerei trajanischer Zeit gelten.⁵⁰ Außer dem in der Qualität manifesten gehobenen Anspruch belegen die Darstellungen der Philosophen- und Musenembleme ganz allgemein die Neigung, Bildung und Schöngestigkeit zum Ausdruck zu bringen.⁵¹ Die so prominent angebrachten mythologischen Bilder können leider wegen der fragmentarischen Überlieferung nicht in Bezug auf eine Interaktion beurteilt werden. Die vielfachen Bildschichten und Sinnfunktionen, die den Mythen in der häuslichen Bilderwelt zugewiesen werden, lassen sich am erhaltenen Bestand aber über die allgemeine Aussage hinaus konkretisieren. So spielten auch in Ephesos im gehobenen Wohnraum trajanischer Zeit die Mythen als Projektionsfläche der Lebenswelt eine zentrale, im konkreten Fall in den Bildern des mächtigen Zyklus in der Oberzone vielleicht sogar die zentrale Rolle: Denn im Bild der Entdeckung des Achill auf Skyros ist nicht nur eine der beliebtesten mythologischen Szenen überhaupt gewählt, sondern gerade jene, die sinnträchtig zwischen männlicher *virtus* und den Fähigkeiten des *negotium* einerseits und den häuslichen, auf das *otium* und seine angenehmen Seiten hinweisenden Aspekten andererseits, oszilliert.⁵² Die Polyvalenz des Mythos zwischen öffentlichen und häuslichen Tugenden, *otium* und *negotium*, sind kunstvoll zur Darstellung gebracht. Es darf daher als bewußte Inszenierung gelten, daß der halbnackte Achill gerade dort im Moment der Offenbarung seiner *virtus* und der Berufung zur pflichtschuldigen Bewährung mitten im häuslichen Beisammensein mit den Frauen am Hof des Lykomedes gezeigt ist, wo sich auch im Haus selbst Funktionen zwischen Öffentlichkeit und Privatheit kreuzen. So nutzt der Hausherr selbstbewußt das zentrale Bildfeld des Peristylgangs, um seine eigene *virtus* zwischen *otium* und *negotium* zu thematisieren.

Der Besitzer/Auftraggeber der Malereien überraschte – zumindest in den erhaltenen Darstellungen – seine Gäste wohl kaum durch die Bilderwelt, mit der er sich hier umgab, vielmehr dürfte er in der Allgemeingültigkeit seiner Auswahl den Erwartungen und seinem Ansehen in der ephesischen Oberschicht entsprochen haben. So verwundert es denn auch nicht, daß Darstellungen von Philosophen, Musen und Mythen in der Wandmalerei des H2 bis zu seiner Zerstörung präsent bleiben, wenngleich nicht mehr im gleichen Wandsystem.⁵³

In der erschlossenen Art war die WE 4 für gut eine Generation, d. h. für etwa 30–50 Jahre, in Verwendung.

V.2.3 Bauphase III (um die Mitte des 2. Jh.) (Taf. 85)

Nachdem schon die Bauphase II durch die Anlage des Marmorsaales 31 die Grundfläche der WE 4 empfindlich verringert hatte, verursachte der Einbau der voluminösen *basilica privata* 8 in WE 6 eine weitere tiefgreifende Veränderung der WE 4⁵⁴: Im Nordwesten schob sich der Baukörper der Basilika so tief in ihre Grundfläche hinein, daß der in Phase II vermutlich noch vorhandene Repräsentationsraum im Nordwesten wegfiel. Auch das Peristyl war betroffen; der Nordwestteil des Umgangs 22 und der Raum 23 mußten der neuen Ostwand der Basilika und der Rückseite ihrer Apsis weichen. Der Peristylgang und der Säulenhof der Phase II wurden aufgegeben und von einem Pfeilerhof ähnlicher Ausdehnung und Dimension mit umlagernden Räumen ersetzt.⁵⁵ Der Pfeiler im NW-Eck war mit dem Baukörper der Basilika direkt verbunden, an der Südseite wurde die Stabilität durch Quermauern von den Pfeilern zur S-Wand erreicht, wodurch die Räume 14a–d entstanden. Mit veränderten Raumgruppen neu organisiert wurden auch die Raumfolgen an der Nordseite und besonders an der Westseite die Eingangssituation.

Diese tiefgreifenden Umbauten bedingten eine völlige Neuausstattung des Pfeilerhofes und aller umliegenden Räume. Folglich blieb aus Phase II in Phase III mit einer einzigen Ausnahme (Raum 15) keine Malerei sichtbar. Die neuen Malereien seien, im Pfeilerhof beginnend, raumweise vorgestellt.

⁴⁹ Es sei hervorgehoben, daß mit der Gliederung der Hauptzone im Peristylhof bereits das Felder-Lisenen-System, das auch in Phase III und IV im H2 weite Verwendung fand und eine große Rolle spielte, in der ältesten Malerei der WE 4 und zugleich in bester Qualität präsent ist.

⁵⁰ Stilgeschichtliche Betrachtungen seien, mit Blick auf die Forschungsgeschichte, zunächst noch hintangestellt, bis alle Wohneinheiten ausgearbeitet sind. Denn während die vormals der gut belegten Zeit um 60–80 zugewiesene Musen- und Philosophenmalerei nun um ‚nur‘ etwa eine Generation später datiert, ist die Differenz der jetzt als gleichzeitig trajanisch erschlossenen Achillmalerei zur früher severischen Datierung beträchtlich, vgl. zur stilistischen Einordnung etwa Stročka, Wandmalerei, 95 (Sokrates). 96 (Innenrahmen). 105 (Achill). Es sei auf die methodischen Probleme hingewiesen, denn anscheinend war, vom insgesamt unrichtigen Datierungsgerüst des Ausgräbers abgesehen, für die Malerei die Möglichkeit von gattungsgebundenen Stilen unterschätzt worden. So sind etwa die für severisch gehaltenen Stilelemente der Achill- (und auch später der Garten-)malerei schon an pompejanischen Fresken aus dem Bereich der sog. Tiermegalographien zu beobachten, vgl. M. T. Andrae, Tiermegalographien in pompejanischen Gärten. Die sogenannten Paradeisos Darstellungen, RStPomp 4, 1990, 45–124. Ein ephesisches Musterbeispiel für den aufgabenbezogenen Stilwechsel in einer Malerei ist die Ausstattung des Theaterzimmers H2/SR 6: Von den skizzenhaft-graphischen Theaterbildchen über die großen, nackten ‚Dienergestalten‘ zu der bewegten, malerisch aufgelösten mythologischen Szene kommen hier gleich drei ‚Stile‘ in einer Fläche vor.

⁵¹ Vgl. zu den Philosophenbildern allgemein P. Zanker, Die Maske des Sokrates (1995) bes. 194–201; auch S. T. A. M. MoIs, I., „sette sapienti“ ad Ostia Antica, in: D. Scagliarini Corlàita (Hrsg.), I temi figurativi nella pittura parietale antica, Atti del VI. convegno internazionale sulla Pittura Parietale antica, Bologna 1995 (1997) 89–96; zu den Musendarstellungen s. Theophilidou (Anm. 22) sowie bes. E. M. Moormann, Le muse a casa, in: D. Scagliarini Corlàita a. O. 97–102. Moormann stellt anhand

pompejanischer Musenzyklen fest, daß solche nicht in Räumen auftreten, die für ‚kulturelle‘ Aktivität zu beanspruchen wären (*musaeum*, Bibliothek, *pinacotheca*), sondern vielmehr in großen öffentlichen bzw. semiöffentlichen Repräsentationsräumen wie z. B. den Höfen. Die Musen gehören damit eher zum bürgerlichen Wohngeschmack und sind Ausdruck von Bildung und *humanitas*, ohne daß sich eine konkrete Nutzungsbindung ergibt. Genau dies stimmt auch für die Urania und den vermuteten Musenzyklus im Peristylhof der Phase II (vgl. jedoch dagegen Raum 7 in Phase IV, s. Anm. 117).

⁵² Vgl. zum Mythos allgemein P. Zanker, Mythenbilder im Haus, in: R. F. Docter – E. M. Moormann (Hrsg.), Proceedings of the XVth International Congress of Classic Archaeology, Amsterdam July 1998 (1999) 40–48; ders., Die Gegenwelt der Barbaren und die Überhöhung der häuslichen Lebenswelt. Überlegungen zum System der kaiserzeitlichen Bilderwelt, in: T. Hoelscher (Hrsg.), Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike (2000) 409–433; vgl. auch die Beiträge in S. Muth – F. De Angelis (Hrsg.), Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt, Palatia 6, 1999. Speziell zum Skyrosmythos und der Polyvalenz seiner Sinnschichten s. Muth, Erleben von Raum, 151–193, wobei die dort für Darstellungen auf spätantiken Bodenmosaiken konstatierte inhaltliche Ebene um *virtus* und Erotik (ebd. 177–184) beim ephesischen Bild, wie auch in den zitierten pompejanischen Beispielen (siehe Anm. 28f.), im Verhältnis zu den öffentlichen und häuslichen Aspekten der *virtus* (noch?) nicht in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt scheint.

⁵³ Vgl. das Philosophenmedaillon auf der Sturzwand des OG Phase III, die Philosophenporträts im Peristylgang der WE 5, die Musenzimmer in WE 2, 3, 4 und 5 sowie das mythologische Gemälde in SR 6 der WE 1.

⁵⁴ Zur Datierung dieser Bauphase s. Thür, Kap. IV.4.

⁵⁵ »Nur die Nordseite wurde – an die Flucht der Basilika angepaßt – geringfügig nach Süden verschoben« (Thür, Chronologie, 50).

Im **Erdgeschoß** blieb aus Phase II im Hof 21 der Brunnen erhalten, der vermutlich um die Fischer-Skulptur ergänzt wurde.⁵⁶ Darum wurde ein Pfeilerhof mit acht Pfeilern anstelle der vormaligen Säulen errichtet.⁵⁷ Zwischen den Pfeilern öffnete sich der Hof an der Ostseite mit breiten Durchgängen zum Raum 19, an der Südseite unter Bögen zu den neu geschaffenen Räumen 14b und c, an der Westseite im Südfeld mit einem Durchgang und einem Fenster zum Raum 22, während hier das Nordfeld unter einem Bogen und zunächst auch beide Felder der Nordseite mit dünnen Mauern verschlossen wurden. Die Öffnungen dienten als Zu- bzw. Durchgänge und zur Belichtung, dagegen verbargen die Zusetzungen im Norden und Nordwesten vom Hof aus die Rückseite von Apsis und Kubus der Basilika. Die Flächen dieses neuen Raumkörpers bildeten die Folie für eine illusionistische Garten- bzw. Landschaftsmalerei, die sich im **Hof 21** über alle Pfeiler- oder Wandpartien ausbreitete (Taf. 85.1–5, s. auch Taf. 35–38).⁵⁸

Über einer Sockel- bzw. Bankzone mit echter Marmorverkleidung⁵⁹ schloß eine ca. 90 cm hohe Zone mit einer gemalten Marmorbrüstung an. Sie besteht aus rechteckigen Platten mit profiliertem Rand, die einen hellen pavonazettoartigen Marmor imitieren. Durch dunkle quadratische Mittelöffnungen dieser Platten ragen Blattwerk und einzelne Äste von außen in den Hof herein (Taf. 85.1 und 3). Als oberer Abschluß der Brüstung ist ein Gesims mit durchlaufendem Perlstab gemalt. Darüber setzt die eigentliche Gartenmalerei⁶⁰ an, die sich besonders an der Nordwestseite, aber auch im Westen und Süden des Hofes unter der späteren Malschicht *in situ* erhalten hat:

In eine etwa 1,70 m hohe Zone war eine illusionistische Gartenszenerie gebreitet, wobei im unteren, etwa 70 cm hohen Bereich ausschließlich dichtes grünes Blätterwerk verschiedener Pflanzen wächst, während darüber einzelne Bäume, Äste und Pflanzenteile in das blaue Firmament hineinragen. Verschiedene Vögel beleben diese wild und ungeordnet überwucherte Zone, auf der gemalten Marmorbrüstung sitzen ein Pfau und ein Hahn (Taf. 87.5 und 6), am Firmament fliegen Singvögel, unter den Pflanzen sind Granatäpfel (Taf. 85.3) und Quitten (Taf. 85.1 und 5) identifizierbar⁶¹. In Kämpferhöhe der Bögen teilt ein waagrechtes Band mit einem hellbraun-dunkelbraun abgesetzten Balkenkopffries das in den Bogenfeldern darüber weiterziehende Himmelssegment, was die Illusion eines Ausblicks vom Innenhof nach draußen noch verstärkte. Vor die wild gewachsene Natur war an der dem Hof zugewandten Seite des nördlichen Mittelpfeilers, auf die Brüstung und damit auf die Grenze des ‚geordneten‘ Hofbereichs gestellt, eine Herme gemalt (Taf. 85.4). Unmittelbar über dem Perlenband der Sockelzone steht diese nur schemenhaft erhaltene Figur auf einem eckigen Sockel, wobei sie von einem tief herunterreichenden Himmelssegment hinterfangen wird. Da eine so tief ansetzende blaue Fläche nur noch auf dem östlichen Mittelpfeiler wiederkehrt, ist es gut möglich, daß alle vier Mittelpfeiler, zumindest aber auch der östliche, durch solche gemalte Hermen hervorgehoben waren.⁶²

Garten- und Hermenmalerei ergänzen sich mit den realen Skulpturen des Brunnens im Pfeilerhof (Fischer und Artemis)⁶³ zu einer eindrucksvollen Inszenierung des städtischen Innenhofes als ruhigen, aus dem engen Wohnraum in die offene Sphäre der freien Natur führenden *locus amoenus*; dabei bietet die Naturdarstellung hinter der Marmorbrüstung den Ausblick auf einen imaginären Fluchtweg aus den bedrängten Raumverhältnissen im Stadtzentrum und nicht in einen gepflegten Ziergarten. Der Pfeilerhof wird zur Illusion einer Laube in freier Natur, Wasserspiel, Skulpturen und Malerei schaffen miteinander eine neue Atmosphäre. Unter den ephesischen Malereien ist diese Garten- bzw. Landschaftsmalerei bislang einzigartig.

Der vormalige Südumgang 14 wurde in Phase III aufgelassen und seine S-Wand wohl nicht zuletzt aus konstruktiven Gründen durch Ziegelmauern mit den Pfeilern des Hofes verbunden. So entstanden die vom Hof aus zugänglichen Räume 14b und c,⁶⁴ die sich beide mit großen Zugängen und wohl auch Fenstern öffneten, sowie im ehemaligen Westumgang die Räume 14d und 22 bzw. im Ostumgang die Räume 14a und 19.

Zunächst seien die beiden ‚Klinenräume‘ **14b** und **14c** betrachtet.

Der kleine, zum Gartenhof mit einem großen Bogen geöffnete Raum 14b erhielt in Phase III eine einfache, aber sorgfältig ausgeführte weißgrundige Felder-Lisenen-Malerei mit figürlichen Emblemen und Blattstablisenen (Taf. 85.8–12, s. auch Taf. 45 f.).⁶⁵ Über einer ca. 40 cm hohen Sockelzone mit Pfeilvoluten (erhalten an Nord-, Ost- und Westwand) nahm die Hauptzone die Felder-Lisenen-Malerei aus breiten roten Rahmenstreifen ein, deren Felder mit Innenrahmen aus dünnen roten Linien gebildet sind, die ihrerseits von außen von einer dünnen schwar-

⁵⁶ Siehe Rathmayr, Kap. XIII.1.1, wobei der Fischer in die 2. Hälfte des 2. Jh. gesetzt wird. Eventuell steht die Reparatur der Wasserzuleitung entlang der Südseite des Brunnens zur westlichen Apside des Beckens mit der Aufstellung der Skulpturen zum Wasserspiel in Zusammenhang. Vielleicht beziehen sich sogar die Graffiti Taeuber, Kap. VI, GR. 30 und 33 als Abrechnungen für Wasserinstallationen und Arbeiten am Marmorplattenboden auf diese Reparatur.

⁵⁷ Im Detail s. Thür, Kap. IV.4.

⁵⁸ Strocka, Wandmalerei, 99–101 mit Abb. 207–219. Konkret ist sie erhalten bzw. sichtbar im nördlichen Bogenfeld der W-Wand, an den Flächen des Nordwestpfeilers, am Mittelpfeiler der Nordseite, im östlichen Bogenfeld der Nordseite, am Nordostpfeiler, in kleinen Fragmenten am Mittelpfeiler der Ostseite und an der Ostfläche des Südwestpfeilers.

⁵⁹ Siehe Koller, Kap. VII.1.2.

⁶⁰ Zur Gattung der Gartenmalerei s. Strocka, Wandmalerei, 99–101; seitdem ist die Literatur zum Thema stark gewachsen, s. zusammenfassend Der Neue Pauly 4 (1998) 786–792 s. v. Garten (M. Caroli-Spielke); zudem St. De Caro, Die Gartenmalerei, in: G. Cerulli Irelli – M. Aoyagi – St. De Caro – U. Pappalardo (Hrsg.), Die pompejanische Wandmalerei (1990) 269–272; Farrar, Gardens of Italy; Farrar, Gardens; zuletzt allgemein Mielsch, Röm. Wandmalerei, 193–196 und besonders Salvadori, giardini dipinti, 169–207.

⁶¹ Die Artenbestimmung der dargestellten Tiere und Pflanzen wird G. Forstenpointner vom anatomischen Institut der Veterinär-Universität Wien verdankt; vgl. für die Bestimmungen von Pflanzen- und Tierdarstellungen in Pompeji die entsprechenden Beiträge in W. F. Jashemski – F. G. Meyer, The Natural History of Pompeii (2001). Viel mehr als

an den Gartenraum der Villa der Livia in Prima Porta, wo vor die Darstellung der freien Landschaft noch eine kultivierte, mit Zäunen begrenzte Gartenzone geschoben ist (vgl. mit weiterer Literatur M. Salvadori, Gli horti picti nella pittura parietale romana: La fase di formazione di un'iconografia, in: G. B. Zenoni-Politeo – A. Pietrogrande [Hrsg.], Il giardino e la memoria del mondo [2002] 31–40), erinnert Hof 21 an Gartenwände wie in der Casa di Venere in Pompeji, wo die Illusion freier Natur ebenfalls ohne vermittelnden ‚geordneten‘ Bereich erzeugt ist. Allerdings bildet das Gemälde dort den Hintergrund bzw. Abschluß eines realen Gartens, vgl. zuletzt Mielsch, Röm. Wandmalerei, 195 f.

⁶² Auf dem östlichen Mittelpfeiler ist nur dieses kleine Fragment einer tiefsitzenden blauen Fläche erhalten, auf den beiden anderen Pfeilern sind diese Partien verdeckt bzw. zerstört. Zu vergleichbaren, auf Gartenzäune aufgesetzten Skulpturen in Pompeji s. Salvadori, giardini dipinti, 190–196. Auch Hühner und Pfaue sitzen öfters auf dem marmornen Gartenzaun.

⁶³ Siehe Rathmayr, Kap. XIII.3.2.2. Im Zusammenspiel von Gartenmalereien und Skulpturen können sich u. a. auch erotische Anspielungen ergeben. Im Gartenhof 21 und den umliegenden Räumen fehlen solche Assoziationen in der Malerei, nur in den Graffiti klingen sie an (s. Taeuber, Kap. VI, GR. 37, 81, 86).

⁶⁴ Strocka, Wandmalerei, 102 f. bzw. 109 f. erschloß eine unzutreffende Bauabfolge, die dann auch zu Fehlschlüssen innerhalb des Datierungssystems führte: weder bezieht sich die Ausstattung der Räume 14a–d auf eine geschlossene, untereinander durch Türen verbundene Raumflucht, noch sind die obersten Malschichten von Raum 14b und d gleichzeitig; vgl. Thür, Kap. IV.3 und 4.

⁶⁵ Strocka, Wandmalerei, 109–111 Abb. 224–235.

V.2 Die Malerei der WE 4 nach Bauphasen und Raumgruppen

zen Linie begleitet werden. Diese schwarzen Linien sind an den Ecken außen mit einem Knospenmotiv aus drei Punkten verziert. Die Verteilung von Feldern und Lisenen ist unregelmäßig, an der N-Wand liegt rechts vom Eingang ein schmales Feld, an den schmalen West- und Ostwänden lagen zwei Felder zwischen je drei Lisenen, die breite S-Wand füllten drei Felder ohne Lisenen. In die mittlere Lisene der W-Wand war in 1.50 m Höhe waagrecht ein Marmorbord eingelassen, 20 cm darüber öffnet sich eine 34 cm breite und 50 cm hohe Nische, die auf weißem Grund regelmäßig mit stilisierten roten Kreuzblüten (ähnlich den Blättern der Lisene) und grünen Sternblüten dekoriert war.

Die Embleme sind sehr hoch, ca. 1.40 m über dem Boden und damit im oberen Viertel der Felder angebracht. Erhalten sind auf graugrünen Standstreifen fünf figürliche Darstellungen, nämlich an der O-Wand ein nach rechts gewandter Diener mit Krug und Trinkgefäß, an der S-Wand von links zuerst ein Akrobat in einer Art Laufgestell⁶⁶ (Taf. 85.9), in der Mitte eine Mahlszene⁶⁷ (Taf. 85.10) um einen Tisch mit einem weiteren Diener daneben, rechts ein Schaukämpfer oder Gladiator mit hochgebundenen Haaren,⁶⁸ einem ‚cirrus in vertice‘ (Taf. 85.11), und schließlich an der W-Wand eine nach Süden gewandte Dienerin mit einem Tablett, auf dem ein Fisch angerichtet ist. Alle Figuren scheinen kindliche Gesichtszüge und Körperproportionen zu haben, was besonders am Schaukämpfer sichtbar ist. Der thematische Bezug der Embleme zur Raumfunktion als Ort für Gelage bzw. Speise ist bei den Dienern besonders evident, aber auch die Tradition von akrobatischen Vorführungen beim Symposion bzw. Convivium ist literarisch belegt.⁶⁹

Auffällig sind die Lisenen (Taf. 87.7) ausgeführt: Auf der weißen Fläche zwischen je einem äußeren gelben Streifen mit innerer schwarzer Begleitlinie wachsen alternierend rote und grüne Blätter empor. Die komplizierte Blattform ist sorgfältig ausgeführt, über einem beidseitig wegfallenden rundlichen Blattpaar öffnet sich in strenger Achsensymmetrie ein fünfgliedriges, ahornförmiges Blatt mit tiefen Einschnitten zwischen dem mittleren aufrechten und den übrigen Blattsegmenten.

Über der Felderzone haben sich umlaufend im ganzen Raum Reste eines profilierten weißen Stuckgesimses erhalten (im Norden seitlich der Bogenöffnung nur gemalt), darüber kehrt das Lisenenmotiv als waagerechter Fries von links nach rechts umlaufend wieder.

Die Oberzone, deren Fläche an der S-Wand in voller Höhe erhalten ist, scheint einfach weiß belassen worden zu sein.

Ein wichtiger Hinweis zur Datierung der Bauphase III kommt aus der Malerei des Raumes 14b und besonders den Lisenen. Zwar zeigt die Forschungsgeschichte des H2 nachdrücklich die Problematik rein kunsthistorischer Datierungen auf, doch bieten sich nach eingehender Revision aller methodischen Ansätze und der Ausarbeitung aller Grabungsunterlagen auch einige neue Aspekte für eine klarere Binnensicht. Aus der Grabung des Raumes 17 der WE 3 stammt ein Bauopfer unter der Schwelle des Zugangs zum Hof 16b, das die einheitliche Malausstattung der Räume 17, 16a und 16b um die Mitte des 2. Jh. datiert.⁷⁰ Es handelt sich dabei um eine weißgrundige Felder-Lisenen-Malerei mit Vogelembemen,⁷¹ die in Details wie der Höhe der Embleme im oberen Feldviertel und besonders der Lisenenform exakt mit Raum 14b übereinstimmt. Aus dem Kontext der Umbauten, die durch den Einbau der Basilika 8 auch die Grundfläche und Aufteilung der vormals wohl zusammgehörenden WE 5 und 3 betrafen, wird eine zumindest relativ gleichzeitige Ausstattung der Räume 14b, 17 und 16a–b evident.⁷² Ohne den Analysen der übrigen WE vorwegzugreifen, scheint sich diese Gruppe von sorgfältigeren Lisenen in mehreren WE der Phase III zuordnen zu lassen. Zwar taucht diese Form auch in Phase IV wieder auf, umgekehrt fehlen in Phase III aber noch die groben, vereinfachten Blütenbäume, die ursprünglich sogar als Argumente für eine spätantike Entstehung herangezogen worden waren.⁷³

In **Raum 14c** blieb von der Malerei der Phase III kaum etwas erhalten, da sie auf einer sehr dünnen weißen Kalkschlämme aufgetragen wurde (Taf. 47f.). Nur an der N-Wand sind noch über einer weißen Sockelzone wenige rote, grüne und schwarze Streifen wohl einer Feldermalerei sichtbar.⁷⁴ Da aber Raum 14c architektonisch 14b völlig gleicht, dürften auch die Ausstattung und die Funktion – vermutlich als zum Pfeilerhof unter Bögen weit geöffnete Klinenräume – identisch gewesen sein.

Unbekannt bleibt hingegen, wie der **Raum 14d** in Phase III ausgemalt war, da unter den Streublumen der Phase IV keine frühere Malerei sichtbar ist. Dies gilt ebenso für **Raum 15**, dessen alter Eingang unter dem Entlastungsbogen wohl nun vermauert und für den ein neuer Zu-

⁶⁶ Strocka, Wandmalerei, 110 mit Abb. 233 sah hier die Darstellung eines Kindes bei seinen ersten Laufübungen in einer Gehschule, doch dafür scheint das Kind bereits zu alt zu sein. In Übereinstimmung mit der Thematik der übrigen Embleme liegt es näher, eine Szene aus dem Bereich des Gastmahls und der Erbauung der Gäste zu vermuten und das bogenförmige Holzgerüst mit Rollen eher als eine Art Sportgerät (vielleicht einem Barren ähnlich?) bzw. Akrobatennutensil zu deuten, vgl. Der Neue Pauly 12, 1 (2002) 1004–1006 s. v. Unterhaltungskünstler (A. Schäfer). So ergibt sich eine inhaltliche und raumsymmetrische Analogie zur Szene des Schaukämpfers im rechten Emblem an der S-Wand, s. Anm. 68.

⁶⁷ Strocka, Wandmalerei, 110 beschreibt ein Klinenmahl; der symmetrische Aufbau ließe auch an ein Sigmamahl denken. Jedenfalls gibt es hier sicherlich keine sepulkrale Konnotation.

⁶⁸ Strocka, Wandmalerei, 110f. hatte die Figur allgemein als Freistilringer oder Schaukämpfer gedeutet. Zwar ist die Ausrüstung nicht ganz vollständig und ein am Boden liegender Gegenstand ist nicht identifizierbar, jedoch weist der linke geschützte Arm der Figur auf einen Gladiator, und zwar auf den mit leichter Waffe und Netz kämpfenden *retiarus*, hin, vgl. M. Junkelmann, Bewaffnung und Kampftechnik der Gladiatoren, in: Gladiatoren in Ephesos. Tod am Nachmittag. Ausstellung Wien 2002. Hrsg. Österreichisches Archäologisches Institut und Museum Selçuk (2003) 25–42; s. zu den Graffiti mit Gladiatoren auch Taeuber, Kap. VI, Gr. 80. Auch hier ist die Figur in den Körperproportionen, dem herausgestreckten Bauch und dem rundlichen Gesicht als kindlich charakterisiert.

⁶⁹ Etwa beim Gastmahl des Trimalcho, Petron. Sat. LIII 11. Vgl. mit weiteren kaiserzeitlichen Quellen auch zu Kindern beim *convivium* W. J. Slater, Pueri, turba minuta, in: BICS 21 (1974) 133–140. Ähnliche Dienerfiguren, die sich im weitesten Sinne um das Wohl der Gäste kümmern, indem sie Speisen und Getränke, aber auch Blüten, Girlanden

und ähnliche angenehme Dinge anbieten, gehören zum üblichen Personal in der Wandmalerei entsprechender Räume und sind im H2 selbst und in Ephesos noch mehrfach belegt, etwa in WE 1, SR 6 (Strocka, Wandmalerei, Abb. 54–61), WE 7, Gew. 45a/b (in Vorbereitung zur Publikation) und im Odeionhanghaus (Strocka 1995, Anm. 7, 82–89); vgl. dazu allgemein K. M. D. Dunbabin, Wine and Water at the Roman Convivium, JRA 6 (1993) 116–141 und zuletzt dies., The Waiting Servant in Later Roman Art, AJP 124 (2003) 443–468.

⁷⁰ Die Grabung führte M. Steskal durch, die vorläufige Bestimmung stammt von S. Ladstätter, das Material befindet sich in Vorbereitung zur Publikation.

⁷¹ Strocka, Wandmalerei, 124–126.

⁷² Nicht zufällig bildete bereits Strocka auch ihre einheitlichen Lisenen gemeinsam ab (Strocka, Wandmalerei, Abb. 388–390) und datiert sie unter gegenseitiger Bezugnahme ebenso einheitlich, allerdings um 410–420; nur für Raum 14b mußte er wegen der fälschlich postulierten Verbindung seiner Malerei mit der oberen Schicht in den Räumen 14d, 15 und 22 entgegen der beschriebenen Ähnlichkeit ein etwas späteres Datum (430–440) annehmen, ebd. 110. Zu dieser Gruppe gehört ferner die Malschicht der weißgrundigen Felder-Lisenenmalerei mit den Philosophenkarikaturen in der Latrine SR 29 der WE 2, vgl. Strocka a. O. 88f., da die Blätter der Lisenen die gleiche fünffingrige Form aufweisen. Allerdings datiert H. Taeuber sie aufgrund eines Graffitos bereits in Bauphase II (in Vorbereitung zur Publikation).

⁷³ Vgl. Zimmermann, Chronologie, 103–105 zu Strocka, Wandmalerei.

⁷⁴ Strocka, Wandmalerei, 110. Jedoch geht die Malerei der Phase III aus Raum 14b und c keineswegs in die oberste Malschicht in Raum 14d (und damit auch 15, 22 und 21) über, vgl. Strocka a. O. Letztere stammen zweifellos aus Phase IV, was schon die Bodenniveaus belegen, s. u. Kap. V.2.4.

gang weiter nördlich, von Raum 22 her, angelegt wurde. Sofern heute sichtbar, blieb die aufwendige weiße Stuckierung der Wände mit Feldern in der Haupt- und Quaderimitation in der Oberzone erhalten (Taf. 85.13), eventuell imitierte man das ältere Stucksystem sogar an der Fläche des zugesetzten Eingangs in der O-Wand.⁷⁵

Ebenfalls vom Hof direkt zugänglich war auf der südlichen Westseite der **Raum 22**, der nicht nur von der Apsisrückwand der Basilika an seiner Nordseite massiv gestört und deformiert wurde, sondern auch in seiner Nutzfläche durch den Abgang zum Präfurnium des Hypokaustums der Basilika stark eingeschränkt war.⁷⁶ Der Verbergung eben dieser Deformation diente die Ziegelwand im nördlichen Feld der O-Wand des Hofes mit der Gartenmalerei. Zugleich aber war Raum 22 auch die einzige direkte Lichtquelle für den Raum 15, dessen Zugang nun in eine Flucht mit dem Durchgang zum Hof gebracht wurde. Rechts von diesem Durchgang nach Raum 15 wurde ein Podest aus Ziegeln errichtet. Der ehemalige Zugang zu Raum 23 dahinter wurde verschlossen, der Raumrest zwischen Raum 22 und der Apsis unzugänglich gemacht. Zugleich mit der Gartenmalerei im Hof 21 erhielt der Raum 22 eine weißgrundige Felder-Lisenen-Malerei (Taf. 85.14, s. auch Taf. 55–59) mit Vogel- und Blütenemblem in den Feldern und sorgfältigen Blattstabilisenen. Erhalten ist diese Malerei unter der Schicht der Phase IV an Teilen der W-Wand, im unteren Bereich der Apsis und in kleinen Fragmenten an der S-Wand.⁷⁷

Über der ca. 30 cm hohen weißen Sockelzone mit schwarzen Pfeilvoluten war das Felder-Lisenen-System mit einer breiten roten Grundlinie angelegt. Die Felder hatten einen feineren roten Innenrahmen, der außen und innen von einer schwarzen Linie begleitet wurde. An den Ecken und oben mitten auf den Rahmen waren feine Knospenornamente angebracht. Von sieben Feldern sind nur in vieren Embleme erhalten bzw. sichtbar.⁷⁸ An der W-Wand ist, rechts vom Zugang zu Raum 15, auf grüner Bodenlinie ein Hühnervogel (Chukar- oder Felsenhuhn) im Begriff, einen Heuschreck von einem Zweig zu fangen. Auf der Apsiswand war im linken Feld ein Girlandenstück, im rechten ein Rosenstengel mit drei Blüten das Emblem, rechts davon ein gleicher Stengel mit drei Blüten; an der O-Wand rechts vom Durchgang ist es eine einzige Rose. Die Lisenen waren von einem roten Streifen mit dünner äußerer Begleitlinie gefaßt, ihr Mittelmotiv war aus alternierend roten und grünen Blättern zusammengesetzt. Über einer kleinen roten Volute waren dabei jedesmal fünffingrige Blätter in sorgfältiger Symmetrie übereinandergestellt. In dieser Sorgfalt gleichen sie den Lisenen in Raum 14b und im Fenstergewände von Raum 7, im Unterschied zu den sehr einfachen Blütenbäumen der Phase IV. Die Hauptzone wurde mit einem sorgfältigen Kielbogenfries bekrönt, wobei der Kielbogen selbst aus einer blaßgrauen feinen Linie gebildet war, die »aus Blattbüschen aufwachsen und auf halber Höhe durch je einen doppelten Strich geteilt sind« und in den Segmenten jeweils gegenständig kleine »zu einem Spitzenornament gekoppelte Voluten in Rot und Grün«⁷⁹ aufnehmen. Von der Oberzone ist *in situ* keine Malerei erhalten.

Damit taucht hier zum ersten Mal in WE 4 das im ganzen H2 so beliebte Schema der ‚Vogelzimmer‘, also eines weißgrundigen Felder-Lisenen-Systems mit Vogelemblemen, auf.⁸⁰

Das Ergebnis der Neuorganisation der Räume 4, 5 und 6 war der neue Eingang durch Raum 4 und die Öffnung des alten Eingangs in **Raum 5** nur vom Verteilerraum 19, also nun von Westen her.⁸¹ An seiner N-Wand wurde bei der Ausgrabung auf weißer, rot gerahmter Fläche eine in Ephesos bislang einzigartige Schlangenmalerei (Taf. 85.7, s. auch Taf. 23 f.) angetroffen, die zugleich mit den Totenmahlreliefs⁸² die Nutzung des Raumes für den Hauskult belegt.⁸³ Alle Wandflächen scheinen einen einfachen weißen Anstrich mit einer breiten, roten Rahmung der Raumkanten und einem Sockelstreifen ca. 60 cm über dem Boden gehabt zu haben, wie Reste *in situ* an der O-Wand, am Pfeiler der NW-Ecke und an der Schlangenmalerei zeigen. Letztere ist in einer Fläche von 148 × 76 cm mit rotem Farbton in acht Windungen aufsteigend auf weißem Grund dargestellt. Auffällig ist die sehr einfache malerische Gestaltung, die in farblichen und maltechnischen Details weit hinter dem gleichzeitig möglichen Qualitätsniveau z. B. der Gartenmalerei zurückbleibt.⁸⁴

Im Raumkontext ist interessant, daß dieses Hausheiligtum zwar einen eigenen kleinen Raum im Eingangssektor der WE 4 einnimmt; seine Strahlkraft zielt durch Öffnungen aber sowohl in den Eingang 4, den Verteilerraum 19 bzw. durch seine breiten Durchgänge rechts und links des Mittelpfeilers seiner W-Wand direkt in den Gartenhof 21, d. h. ins Zentrum der Wohnung.⁸⁵

Eine wichtige Funktion nahm **Raum 19** in Phase III ein: Als Vermittler zwischen Eingang und Hof und Zugang zu Raum 14a, zum Hausheiligtum in Raum 5 und als einziger Zugang zu Raum 7 war er eine Art Drehscheibe der Wohnung. Dies verwundert nicht, wenn man vom ursprünglichen Grundriß ausgeht, da Raum 19 der letzte Rest des vormaligen Hofumgangs ist und somit alle dessen Aufgaben weiter behält. Dem entspricht auch, daß in Phase III in der Sichtachse des Eingangs ein zusätzliches Brunnenbecken vor dem Mittelpfeiler der W-Wand an-

⁷⁵ Der Befund unter der Putz- und Malschicht der Phase IV ist undeutlich. Ein wohl erdbebenbedingter Riß im Putz an der Nahtstelle zwischen zugesetztem Eingang und älterer Wandfläche an der O-Wand erschwerte die Beurteilung, ob der schmale Putz- bzw. Stuckstreifen, der unterhalb der Sockelzonenmalerei aus Phase IV sichtbar wird, einheitlich aufgetragen wurde.

⁷⁶ Siehe Thür, Kap. III.2.18.

⁷⁷ Strocka, Wandmalerei, 111 f. mit Abb. 244–249.

⁷⁸ An der W-Wand lag ein Feld rechts des Zugangs nach Raum 15, zwei folgten auf der Apsisrundung. An der verdeckten Nordseite dürfte eines gelegen haben, an der Ostseite dürften zwei zerstört sein, ein drittes liegt rechts des Durchgangs zum Hof.

⁷⁹ Strocka, Wandmalerei, 112.

⁸⁰ Vgl. Strocka, Wandmalerei, 72–74. Begibt man sich in den Vesuvstädten auf die Suche nach frühen Vorläufern dieses Systems, so findet man in der übergroßen Masse der Malereien tatsächlich auch ein direkt vergleichbar ausgestattetes ‚Vogelzimmer‘, nämlich das Cubiculum H der Casa dell’Ara massima (VI 16, 15–17), vgl. Stemmer, Casa dell’Ara massima, 22 Abb. 94–115: Seine einheitliche Ausstattung im 4. Stil folgt streng der horizontalen Dreigliederung der Wand, wobei die von Kandelaber-Lisenen getrennten Felder mit Innenrahmen jeweils ein Vogelemblem aufnehmen. Schon die Singularität dieses einen direkten Vergleichsbeispiels aus Pompeji deutet an, daß die ephesischen Vogelzimmer in ihrer typischen Ausprägung kein direkter Wi-

derhall eines ganz bestimmten Vorläufersystems sind, sondern die zufällig ähnliche Variante eines weit verbreiteten, jeweils lokal aber unterschiedlich ausgeprägten Schemas darstellen.

⁸¹ Siehe Thür, Kap. III.2.4.

⁸² Siehe Rathmayr, Kap. XIII.1.1.

⁸³ Strocka, Wandmalerei, 92 f. mit Abb. 190; vgl. Vettters, Schlangengott; Quatember, Hausheiligtümer, 76–99. Das Fresko wurde bereits 1962 abgenommen, aber 2002 restauriert und wieder an der ursprünglichen Wand angebracht. Ein Fresko mit einer Priesterin, die vor einer Schlange opfert, ist auf Malereifragmenten der WE 6 erhalten (in Vorbereitung zur Publikation).

⁸⁴ Dieser scheinbare Widerspruch der Geringschätzung eines ‚sakralen‘ Raumes ist als Phänomen aus den Vesuvstädten gut bekannt, ohne daß sich eine eindeutige Erklärung dafür geben ließe, vgl. Fröhlich, Lararienbilder, bes. 56–61. 165–169. 189–210 (bes. zur Bedeutung der Schlange und zum ‚volkstümlichen‘ Gattungsstil).

⁸⁵ Vgl. die ähnliche Funktion und Position des Reiterreliefs im Hofumgang SR 22/23 der WE 2 sowie möglicherweise eines rundplastischen Hekataions im Hofumgang SR 2 der WE 1, beide Male in unmittelbarer Nähe des Zugangs vom OG her; s. Rathmayr, Kap. XIII.3.1. Auch im H1 ist die Position eines Terrakotta-Reliefs im Hof aus der intendierten Schutzfunktion des Bildes für den Raum zu erklären, vgl. Lang-Auinger, Hanghaus 1, 90. 203 mit Abb. 70b.

V.2 Die Malerei der WE 4 nach Bauphasen und Raumgruppen

gelegt wurde. Brunnenbecken sind auch in allen anderen WE, sicherlich mit funktionaler und repräsentativer Absicht, im Bereich des Hofes bzw. sogar direkt des Umgangs vorhanden gewesen. Sehr anspruchslos ist allerdings die zugehörige Malerei in Raum 19: Nur einfache weiße Flächen mit roten Rahmenstreifen haben sich im Bereich über dem Brunnenbecken zwischen den Durchgängen nach Hof 21, in der NW-Ecke, in der SW-Ecke und an der O-Wand erhalten.⁸⁶ Der Verzicht auf eine aufwendigere Gestaltung korrespondiert mit der weniger auf Öffentlichkeit ausgelegten Nutzungsintention des EG zu dieser Zeit.

Ohne Spuren einer malerischer Ausstattung der Phase III wurde der **Raum 7** angetroffen. Vor die Außenwand der Basilika im Westen war eine zweite Mauer vorgeblendet worden, in die eine Nische, eventuell mit einem Brunnenbecken, eingelassen war. Reste von weißem Verputz in der Nische deuten auf die Existenz einer Mal- oder zumindest Putzschicht, die für Phase IV anscheinend jedoch flächig entfernt wurde. Einzig ein Teil einer singulären feinen Blattlisenen auf weißem Grund, die sich im westlichen Gewände der westlichen Nordöffnung zum Marmorsaal befand, darf dieser Ausstattung zugeordnet werden (Taf. 85.6).⁸⁷ Ihr feiner Duktus, die zurückhaltende Farbigkeit und die filigrane Struktur verbinden sie deutlich mit den Lisenen in Raum 22 aus Phase III. Durch die Schließung der S-Wand zum Hof 21 geht die Möglichkeit der Beleuchtung des Marmorsaals verloren. Da die großen Öffnungen jedoch zunächst noch erhalten blieben, besteht auch die Kommunikation mit der WE 6 weiterhin.

Die **OG** waren in Phase III über die verbreiterte Treppe **Stiegenaufgang 2** und **Raum 1** zugänglich, die wohl schon zu dieser Zeit eine relativ grobe Imitation von Quadermauerwerk erhielten.⁸⁸ Auf weißem Grund sind große rotumrandete Quader mit abwechselnd grünen und gelben Binnenlinien angegeben (Taf. 19 f.). Um den Hofumgang lagen an der Ostseite relativ kleine Räume, hingegen kamen an der Westseite außer den Räumen 15.1 und 23.1 noch die größeren und mit Mosaik bzw. *opus sectile* am Boden reich ausgestatteten Räume 9 und 10 über der Basilika hinzu.⁸⁹ *In situ* haben sich allerdings keine Malereien erhalten, dafür aber Fragmente und eine Sturzmauer.

Zur Rekonstruktion der Malerei des Umgangs des **Pfeilerhofes 21** liefern wiederum die Fragmente klare Indizien. Denn eine Reihe von Fragmenten jener Gruppe, die für den Umgang der Phase II beansprucht wurde, zeigt eine auf Kalkleim aufgebraute zweite Putz- und Malerschicht. Auf dem nur ca. 1,2 cm dünnen Putz sind, axial zur unteren Schicht, mehrere Rahmen zu sehen: An einem großen Fragment, das an eine glatte (Marmor-?)Kante anschoß, ist die Abfolge von einem blaugrauen, dann einem breiteren gelben und schließlich einem grünen Rahmen erhalten (Taf. 88.6; s. KatNr 12b). Der gelbe Rahmen war von weißen Linien begleitet und vom grünen Rahmen mit einer roten Linie getrennt. Weitere dünne Fragmente mit gleicher Struktur⁹⁰ (Taf. 87.9; s. KatNr 2c) zeigen, daß die Felder innerhalb der Rahmen rot waren und ihrerseits einen feinen Innenrahmen mit einer gelben und einer grünen Linie hatten. Die Innenrahmen waren ornamentiert, so in der Mittelachse über den Feldern mit kleinen Dreiecken („Mittelzipf“, Taf. 87.10; s. KatNr 3c) und mit Kreismotiven als Eckverzierung. Möglicherweise stand in einem solchen roten Feld als Emblem auf gelber Standfläche ein Vogelpaar, dessen Fragment sich in gleich roter Fläche auf dünnem, glattem Putz erhalten hat (Taf. 88.2; s. KatNr 8b). Eine in der Farbgebung und der Rahmenstaffelung ganz ähnliche Malerei hat sich im Peristylhof 38b der WE 7 als mittlere von drei Malschichten erhalten; sie gibt einen guten Eindruck, wie die Fragmente der WE 4 ursprünglich gewirkt haben mögen.⁹¹

Nach Farbgebung und Ornamentik gehört auch eine im Schutt von **Raum SR 5c** der WE 1 geborgene Sturzmauer mit Philosophenporträt (Taf. 88.11) in den Kontext der Umgangsmalerei der Phase III, wobei die Fundsituation ihre Zugehörigkeit zum OG der WE 4 nahelegt.⁹² Es handelt sich um den rechten Teil einer rotgrundigen Feldermalerei mit dunklen (schwarzen?) äußeren Rahmen und Innenrahmen aus feinen gelben und blauen Linien. Im oberen Viertel des Feldes hat sich die rechte Hälfte eines blaugrundigen Medaillons erhalten, in dem das Porträt wohl eines hageren Kynikers mit strähnigen Haaren und Bart im Halbprofil nach links erscheint.⁹³ Die stark abgeriebene Sockelzone von ca. 25 cm Höhe war wohl hellgrau, Fries- oder Oberzone sind nicht erhalten. Nach rechts schloß ein Durchgang an, so daß aus der Position des Medaillons auf eine ursprüngliche Breite des Feldes mit Rahmen von ca. 1,40 m geschlossen werden darf. Damit kann die Sturzmauer mit einiger Berechtigung als das östliche Feld des Südumgangs, gleich links des Durchgangs zu SR 5d, vermutet werden, wohin sie laut Grabungstagebuch und im Architekturmodell gut paßt. Die Farbgebung und die kreisförmigen Eckverzierungen des Innenrahmens legen einen Zusammenhang mit der oberen Malschicht auf den Fragmenten und damit zur Bauphase III nahe.⁹⁴ Der Wechsel der Philosophenthematik ins OG und dort in den Umgang ist höchst aufschlußreich für die Betrachtung des gesamten Ausstattungskontextes.

⁸⁶ Strocka, Wandmalerei, 93, ohne Abb.

⁸⁷ Strocka, Wandmalerei, 96 mit Abb. 382. Das Fragment wurde wohl 1963 mit weiteren Malereien von Raum 7 abgenommen, vermutlich befindet es sich unter den noch nicht restaurierten Sturzmauern (s. Anm. 4).

⁸⁸ Strocka, Wandmalerei, 91. Diese Malerei ist typisch für alle Treppenhäuser in H2 (und H1), vgl. Stiegenläufe in WE 1 (SR 2: ebd. Abb. 46), WE 3 (Raum 18: ebd. Abb. 282), WE 6 (Raum 36b: Zimmermann, Chronologie, Abb. 40).

⁸⁹ Zu den Mosaiken und zum *opus sectile* s. Koller und Scheibelreiter, Kap. VII.2 und VIII.4. Dieser Bereich lag auf der obersten Abraumterrasse. Wenn man sich die aus alten Grabungsphotos abzulesende Technik der Freilegung vor Augen hält (s. Koller Taf. 110.1), wird deutlich, daß bei behutsamerem Vorgehen vermutlich umfassendere Informationen zur Wandausstattung dieser Räume zur Verfügung stünden.

⁹⁰ Die gleiche Struktur bezieht sich auf den Putz, die glatte Oberfläche, gleiche Farben und ganz besonders die Rückseite: Der Kalkleim haftete entweder so stark an der älteren Malschicht der Phase II, daß diese sich z. T. mit ablöste, oder umgekehrt blieb vom Putz der oberen Schicht ein wenig auf der unteren Malerei zurück. Kurios sind Graffiti auf Fragmenten der unteren Malschicht, die sich auch als Negativabdruck im Kalkleim auf der Rückseite von Fragmenten der oberen dünnen Putzschicht erhalten haben.

⁹¹ Die Malerei ist an der Süd- und Ostseite des Umgangs erhalten und bislang unpubliziert, nur Strocka, Taberna, 517 beschreibt sie kurz und datiert sie summarisch an das Ende des 2. Jh.; derzeit spricht alles dafür, daß sie ebenfalls in Phase III, also in der 2. Hälfte des 2. Jh. entstand (in Vorbereitung zur Publikation).

⁹² Im TB vom 11.9. 1969 heißt es auf S. 11: »Nördlich der Raumflucht H2/SR 8–18 und den anschließenden Räumen H2/SR 5a–d ist eine hohe spätzeitliche Verschüttung festzustellen. Schuttrichtung von S nach N. (...) Unter dieser Verschüttung Mauer in Sturzlage, Haupt, auf welcher noch die Wandmalerei 1,52 hoch und noch 0,70 m breit haftet. Dargestellt ein rotes Feld in schwarzem Rand, im Inneren gelbe Randstreifen und ein ca. 0,23 m Durchmesser besitzendes Medaillon. An der Ohrbildung, die undeutlich gemalt ist, kann nicht entschieden werden, ob das Fragment eines zottigen Kopfes zu einem Satyrn oder etwa einem Kyniker gehört. Mauerstärke 0,30 m, also sicher von einem Oberstock. Nach der Sturzlage müßte die Ansicht von einer Mauer stammen, die nördlich von SR 5b gestanden hat. Sollte es die Abschlußmauer von SR 5b sein? Sichtbar wäre dann die Wand des nördlich anschließenden Raumes.« Die Malerei wurde damals abgenommen, ist aber noch nicht restauriert.

⁹³ Stilistisch steht es den ebenfalls blaugrundigen Porträtmedaillons von Cheilon und Sokrates aus WE 5 nahe, Strocka, Wandmalerei, 115–118. Die ebd. 116 empfohlene severische Datierung ist wiederum an die Bauphase III, in der die Basilika entsteht, anzugleichen.

⁹⁴ Auch die Höhe der Medaillons im oberen Viertel des Feldes spricht für die Phase III, vgl. die Embleme in Raum 14b (s. o.). Es fehlen, vielleicht hier aus Platzgründen, die gestaffelten gelben und grünen Felderrahmen, die in den Fragmenten belegt sind.

Auch die Malerei der Phase III sei nochmals zusammengefaßt:

Das Bild, das die erhaltene und erschließbare Malerei der WE 4 für Phase III entwerfen läßt, ist etwas vollständiger als jenes der Phase II, da mehr Räume und weitere Bereiche der WE betroffen sind. Im Kontrast beider Phasen wird der tiefgreifende Wandel – analog zur Raumaufteilung – darstellbar und vor allem in der Nutzungsdimension bewertbar.

Die Notwendigkeit zum Umbau der WE 4 in Phase III ging direkt vom Einbau der zur WE 6 gehörenden Basilika aus, die Neugestaltung war die Reaktion auf den Verlust von Teilen der Grundfläche. Insofern setzte sich der in Phase II begonnene Trend fort. Im Wegfall des Peristylhofes und seines Umgangs ging nun das traditionelle Zentrum eines römischen Wohnhauses als Schnittstelle und Kommunikationspunkt zwischen repräsentativen und funktionalen Aufgaben verloren. Konsequenterweise spiegelt der Pfeilerhof mit seiner Gartenmalerei und den umliegenden Räumen sowie ihren jeweiligen Ausmalungen die veränderten Verhältnisse: Als einziger echter Hauptraum mit dunkelgrundiger, aufwendiger Malerei wurde im EG nur noch der Hof selbst gestaltet. Seine illusionistische Malerei zielte gerade nicht mehr auf die Gestaltung als Innenhof ab, sondern sie brach diesen Eindruck durch die Maskierung der Wände mit einer wilden, offenen Gartenlandschaft und dem freien Blick in eine Himmelszone auf. Diese Öffnung verneint die verkleinerten, beschränkteren realen Verhältnisse; dabei dienten besonders die zur Verdeckung der Basilika an der Ostseite des Hofes errichteten Schildwände als Projektionsflächen. Die Malerei selbst wird Teil eines mehrschichtigen Spiels zwischen realen und gemalten Bestandteilen, da die echten Skulpturen des Brunnens zunächst im ‚Innern‘ des Hofes von der Hermenmalerei auf der Balustrade ergänzt werden, während andererseits die gemalte ‚äußere‘ Landschaft in Gestalt von hereinragenden Zweigen und Vögeln auf der Brüstung in den realen Hofraum eindringt, bevor sie darüber den Blick in die irrealer Weite freigibt. Daß der Hof der eigentlich freie, nicht überdeckte Bereich ist, steigert den spielerischen Effekt.⁹⁵ Diese Illusion war im Hof selbst und in den ‚Klinenräumen‘ 14b–c am wirksamsten, wobei die Hermenmalerei in die direkte Blickachse aus 14b–c heraus und über den Brunnen hinweg gesetzt war.⁹⁶ Zugleich ist für die Räume 14b–c damit eine ähnliche Raumsituation gegeben wie für die ebenfalls südseitigen Gewölbe C der WE 1 bzw. D der WE 2. Das Eulalios-Graffito mit dem Schmeichelgedicht auf der Gartenmalerei überliefert nicht nur den Namen des wohlhabenden, großzügigen Gastgebers der Phase III, sondern bestätigt auch die für den Hofbereich erschlossene Nutzung.⁹⁷

Die Wahrnehmung des Gartens war aber auch ohne Betreten des Hofes von oben her möglich. Denn seine grüne Pracht konnte auch vom Umgang des OG her gesehen werden, wo man nun in die zum Ausgleich dort angelegten großen und entsprechend wertvoll gestalteten Repräsentationsräume gelangte. Der Ausblick auf den Brunnen mit seinen Skulpturen und die umfangende Gartenlandschaft wird seine atmosphärische Wirkung nicht verfehlt haben. Der Schwerpunkt dieser Hofgestaltung liegt damit nun ganz deutlich im Bereich des *otium*, und der vormalige öffentliche Charakter des Peristyls ist gegen einen Hof eingetauscht, der intimeren Bedürfnissen nach Privatheit und Zurückgezogenheit entgegenkommt.⁹⁸ Diese bewußte Verschiebung des Anspruchs ist um so auffälliger, als gemalte und/oder reale Gartenbereiche etwa in Pompeji zur Grundausrüstung reicher Wohnhäuser gehören, in Ephesos bislang aber nur in diesem als ‚Notlösung‘ entstandenen Pfeilerhof 21 gefunden wurden.

Die den Hof umlagernden Räume nutzten die verbleibende Fläche möglichst gut: in den kleinen Räumen 14b–c an der Südseite, wo der Hausherr mit nur wenigen Gästen in intimer, heiterer Atmosphäre lagern konnte, im Raum 22, der zur Belichtung der hinteren Räume 14d und 15 offen war⁹⁹ und vielleicht deswegen, anders als diese, nochmals neu bemalt wurde, und schließlich im Zugangsraum 19. Der Verzicht auf eine aufwendige Ausstattung dieses Verteilerzimmers bestätigt die veränderte Wahrnehmung des Hofes mehr aus dem OG, denn sonst hätte man dieses letzte Stück des ehemaligen Hofumganges wohl entsprechend gewürdigt. Statt dessen gab man nun anderen häuslichen Funktionen Raum. Mit der Schlangenmalerei in einem eigenen Raum 5 für Hauskult wird die Eigenständigkeit der WE 4 trotz der Verkleinerung in Phase III insofern bestätigt, als nun alle für ein normales Wohnen zu erwartenden Räume vorhanden sind. Mit Blick auf die verschiedenen, mit Hilfe der Malerei definierten Raumnutzungen besteht kein Grund dazu, mit der Verkleinerung der Grundfläche und der Neuausstattung auch den Charakter als Wohnhaus wechseln zu sehen.¹⁰⁰

Dem entspricht das Wenige, was von der Malerei der Obergeschoße übrigblieb. Der Wegfall des letzten großen Repräsentationsraumes im EG wurde in zwei Obergeschoßen kompensiert, insbesondere in den großen und kostbar ausgestatteten Räumen über der Basilika. Wertvolle dunkelgrundige Malerei erhielt auch der OG-Umgang des Pfeilerhofes, in dessen Emblemen jetzt offensichtlich das im EG verlorengegangene Thema der Philosophen aufgenommen wurde. Dieser Wechsel der Philosophen ins OG bestätigt eindrucksvoll den architektonischen und funktionalen Zusammenhang angesichts der besonderen Bausituation mit Hanglage, die Räume für offizielle Anlässe finden hier Platz. In diesem Zusammenhang darf es als Zufall der Fundverteilung gewertet werden, daß die beiden anderen zuvor belegten Bildkreise (Mythos, Musen) in WE 4 nun nicht auftauchen, zumal die Malereien der Ambiente, in denen entsprechende Themen zu erwarten wären, mit Ausnahme der Sturzmauer nicht erhalten sind.¹⁰¹

⁹⁵ Es handelt sich um eine Art Umkehrung des Effektes, der mit einer der ältesten bekannten (und verschiedentlich als ihren Prototyp beanspruchten) Gartenmalereien im ‚Gartenraum‘ in der Villa der Livia in Prima Porta erzielt wurde: Dort schmückt die Gartenmalerei die Wände eines halb unterirdischen Raumes, der die Illusion einer Grotte mit Ausblick ins Freie evoziert.

⁹⁶ Eine bewußte und sinnvolle Bezugnahme von Elementen der Landschaftsmalerei (Früchte, Vögel) und den gemalten wie realen Skulpturen zu einem Ensemble in der Art der großen Lust- und Wandelgärten in römischen Villen liegt nahe, auch wenn sie hier wegen der fragmentarischen Überlieferung nicht entzifferbar scheint.

⁹⁷ Siehe Taeuber, Kap. VI, GR 28.

⁹⁸ Vgl. dazu die Deutung von Gärten mit ihren Brunnen, Skulpturen und Räumen: Der Neue Pauly 4 (1998) 786–792 s. v. Garten (M. Caroli-Spiel Lecke) bes. 789–791 und zusammenfassend Salvadori, Giardini dipinti, 190–198.

⁹⁹ Ein Graffito am Wandstück rechts vom Durchgang zum Raum 15 vermerkt die exakten astronomischen Angaben zur Geburt der Prokope (s. Taeuber, Kap. VI, GR 60), vielleicht der Tochter des Eulalios, zur Berechnung ihres Horoskops. Eventuell darf die Geburt im Raum 15 lokalisiert werden, während der Schreiber vor dem Zimmer in Raum 22 wartete.

¹⁰⁰ Das gilt auch für Phase IV, vgl. zur gleichmäßigen Verteilung aller Wandsysteme in den einzelnen Wohneinheiten Zimmermann, Chronologie, 114 f. contra Jobst, Hospitium, 202 oder auch die frühere Deutung der WE 4 nur als Wirtschaftstrakt der WE 6 bei Thür, Chronologie, 63: Eine solche beschränkte Nutzung nur in Abhängigkeit etwa von WE 6 läßt sich jedenfalls aus der Malerei heraus nicht belegen.

¹⁰¹ Prinzipiell bleiben sie aber in Phase III im H2 präsent, z. B. in den Philosophenmedaillons im Hofumgang der WE 5, vgl. Stročka, Wandmalerei, 115 f.; s. Anm. 51.

V.2 Die Malerei der WE 4 nach Bauphasen und Raumgruppen

Für die nun viel frühere Datierung der Gartenmalerei und der weißgrundigen Felder-Lisenen-Wände sei im Zusammenhang mit der Stildiskussion wiederum auf die Aufgabe der Malerei¹⁰² bzw. ihre Lage in Nebenräumen¹⁰³ verwiesen. Einige dekorative Elemente seien eigens hervorgehoben, da sie nun ‚früh‘ belegt sind, so die Pfeilvoluten¹⁰⁴ der Sockelzone (Räume 14b und 22), der Kielbogenfries über einer Hauptzone (Raum 22) oder der Balkenkopffries in der Oberzone (Hof 21).

Anders als in Phase II kommt aus der Malerei der Phase III ein wichtiger, wenn auch indirekter Hinweis für die absolute Datierung der Umgestaltung und somit der Erbauung der Basilika.

In der erschlossenen Weise dürfte die Malereiausstattung der Phase III für immerhin ca. 60–80 Jahre in Benutzung gewesen sein, ohne daß für diesen Zeitraum nennenswerte Veränderungen der Malerei greifbar wären.¹⁰⁵

V.2.4 Bauphase IV (2. Viertel 3. Jh.) (Taf. 86)

Anders als die Bauphasen II und III wurde Phase IV¹⁰⁶ nicht durch Baumaßnahmen provoziert, die absichtlich in die Substanz der WE 4 eingriffen. Es konnte vielmehr gezeigt werden, daß eine massive, wohl erdbebenbedingte Zerstörung um 220 n. Chr., die archäologisch bzw. an der Bausubstanz in den anderen WE nachgewiesen werden kann,¹⁰⁷ in allen Wohneinheiten des H2 zu einer flächendeckenden Neuausstattung führte. Die Möglichkeit der Dokumentation ist in jeder WE verschieden, es müssen auch nicht überall direkte Zerstörungen vorgelegen haben. Durch die im gesamten H2 zu beobachtende Tätigkeit einer Gruppe von Malern kann jedoch die Bauphase IV auch als Ausstattungsphase sicher bestimmt und v. a. mit einer archäologischen Datierung verbunden werden.¹⁰⁸ In WE 4 sind kaum direkte Schäden zu belegen, aber es können die Niveauerhöhung um etwa 30 cm mit Schutt in immerhin 5 Räumen und die Aufgabe des Brunnens im Pfeilerhof mit entsprechenden Erdbebeneinflüssen in Verbindung gebracht werden.¹⁰⁹ Auch die aus dem keramischen Spektrum zu vermutende Aufgabe des Tiefbrunnens in Raum 19 und des Abgangs zum Präfurnium der Basilika 31 in Raum 22 fügt sich in dieses Bild.¹¹⁰

Trotz des im wesentlichen gleichbleibenden Grundrisses veränderte sich das Raum- und Nutzungskonzept gegenüber der Phase III in einigen wichtigen Aspekten, was sich auch in der malerischen Neuausstattung fast aller Räume in Phase IV widerspiegelt. Dabei mögen vordergründig die Zerstörung des Brunnens und der Bedarf nach einer Absicherung der Statik den Ausschlag gegeben haben, die Veränderungen der Malerei belegen aber auch den geänderten Anspruch des Konzeptes. Da dies, von wenigen Reparaturen und einzelnen Modifikationen abgesehen, die letzte Malphase in der WE 4 (und im H2 allgemein) blieb, sind ihre Malereien am besten dokumentiert.

In Phase IV wurde im **Pfeilerhof 21** der Brunnen abgetragen und der gesamte Boden wieder mit Marmor verkleidet. Dem paßt sich die Ausstattung mit Malerei an, die nun eine Verkleidung aller Wand- und Pfeilerflächen mit Marmor imitiert (Taf. 86.1, s. auch Taf. 35–38).¹¹¹ Im Sockelbereich war dazu über der umlaufenden Marmorbank eine Zone mit senkrechten gelben Breccienstreifen gewählt, die von jeweils achssymmetrisch gespiegelten Feldern einer grünen Cipollino-Imitation alterniert wurden. Die Breccienstreifen sind zentral unter den Feldern der Hauptzone angeordnet. In der Hauptzone sind Imitationen von großen weißen Marmorplatten (Pavonazzetto) mit graubrauner Äderung und profiliertem Rand in ein regelmäßiges Rahmensystem aus breiten roten (Marmor-)Streifen (Porfido rosso) gesetzt. Die breiten Wandflächen unter den jeweils rechten Bögen der Nord- und Westseite tragen je drei Felder, die übrigen, z. T. wesentlich schmälere Flächen neben Durchgängen und an Pfeilern je eines. *In situ* erhalten hat sich diese Imitationsmalerei, z. T. fragmentarisch, an allen Hofseiten. Besonders interessant ist die Westfläche des Nordwestpfeilers, denn sie belegt die Öffnung des Westfeldes der N-Wand in Phase IV: Denn unter der späteren Zusetzung des Bogenfeldes zwischen Hof 21 und Raum 7 stoßen noch die Reste der Cipollino-Imitation des Hofes und der Mäandermalerei des Raumes 7, also der jeweiligen Sockelzonen, in Fläche aneinander.¹¹² Darüber war in der Hauptzone an der Westseite des Pfeilers eine grüne Blattstabilisene eingestellt, und im oberen Wandbereich zieht auch der Balkenkopffries, der die Hauptzone in Raum 7 horizontal abschließt, in die Wandfläche des Hofes hinein. Ob deswegen aber die nicht erhaltenen Oberzonen von Hof 21 und Raum 7 völlig gleich gewesen sind, ist zweifelhaft. Eher vermittelt die in Sockel- und Hauptzone zum Hof 21 identische Ausstattung in Raum 15 in der dort erhaltenen einfachen Adikula-Malerei der Oberzone, wie man sich jene in Hof 21 vorstellen darf.¹¹³

Nur die heutige schlechte Erhaltung der obersten Malschicht beeinträchtigt die ursprünglich recht gute Qualität der Imitation. Die Marmorimitation ist die typische Hauptraumgestaltung der Phase IV und löst – zumindest in der Hauptzone der Wand – die vorher übliche figürliche Malerei ab.¹¹⁴

¹⁰² Zum verhältnismäßig bewegten Stil, den Strocka gerne in der Severerzeit verankern wollte, schon auf den sog. Tiermegalographien in Pompeji s. wieder Anm. 50 sowie im mythologischen Bild im Theaterzimmer SR 6 der WE 1.

¹⁰³ Strocka, Nebenzimmer; Zimmermann, Chronologie, 111–115; Liedke, Nebenraumdekorationen, bes. 255–272; dies., *Le décor des pièces secondaires à Ostie*, in: Ostia. Port e porte de la Rome antique. Ausstellungskat. Genf (2001) 340–345; s. Anm. 150.

¹⁰⁴ Zur Diskussion um die Datierung der Pfeilvoluten vgl. M. Kreeb, *La solitude délienne. Zum Wohnen auf Delos in der Kaiserzeit*, in: *Φως κυκλαδικόν. Τιμητικός τόμος στην μνήμη των Νίκου Ζαφειρόπουλου* (1999) 338–347.

¹⁰⁵ Als Nutzungsspuren dieser Zeit haben sich zahlreiche Graffiti erhalten, s. Taeuber, Kap. VI.9.3, GR 25–68.

¹⁰⁶ Zur Fixierung der Datierung vgl. Ladstätter, Kap. XIV.2.6; Ladstätter, Chronologie, 34 f.; Zimmermann, Chronologie, 106–115; s. Thür, Kap. III und IV.5.

¹⁰⁷ Ladstätter, Chronologie, 34 f.; Zimmermann, Chronologie, 109–111.

¹⁰⁸ Zum Werkstattzusammenhang der Malereien der Phase IV s. ausführlich Zimmermann, Chronologie, 107–115.

¹⁰⁹ Siehe Thür, Kap. IV.5. Niveauerhöhungen betreffen die Räume 21, 22, 14d, 15 und 7. In Raum 15, wo diese Schicht archäologisch untersucht werden konnte, hob Outschar, *Excurs*, 63 ihren großen Schuttanteil hervor. Die vermutlich zum Brunnen in Hof 21 gehörende Figur eines Fischers wurde im Verfüllschutt des Kanals im Raum 2 gefunden, sie könnte also, anders als die in der Nische von Raum 7 weiterverwendete Artemis-Sta-

tue, einer Erdbebenzerstörung zum Opfer gefallen sein. Ein zumindest teilweises Einstürzen der OG kann jedenfalls auch die Aufgabe des Brunnenbeckens im Hof erklären; vgl. Thür, Kap. IV.

¹¹⁰ Siehe Ladstätter, Kap. XIV.2.8.4.2 und XIV.2.8.11 und Thür, Kap. III.

¹¹¹ Strocka, Wandmalerei, 101 f. mit Abb. 207–215. 218. Es handelt sich bei den Marmorplatten des Bodens wohl um die alten Platten aus Phase II, s. Thür, Kap. III.2.9 und Koller, Kap. VII.2.

¹¹² Strocka, Wandmalerei, Abb. 207.

¹¹³ Siehe Raum 15. In seiner Oberzone fehlt jedoch der Balkenkopffries. Unter den in Hof 21 gefundenen Malereifragmenten (Ki 21/5, Taf. 88.5) gibt es eine Gruppe mit weißem Grund, blauen Rahmen und roten Begleitlinien, die zu seiner Oberzone gehören könnte. Dann wären die Architekturen hier farblich etwas anspruchsvoller gestaltet gewesen als in den Räumen 15 und 7, wie es dem Hof auch entspräche.

¹¹⁴ Vgl. unten S. 124 mit Fußnote 170. Als teuerstes Material einer Wandverkleidung bedeutet der Marmor höchsten Ausstattungsluxus. In der Domus Aurea Neros gab es eine klare Abstufung von Raumgrößen, Raumhöhen, der Verwendung von Marmorverkleidung und der Nutzung durch Nero: Die zentralen, von Nero selbst benutzten Räume sind auch die größten und höchsten, und ihre Wände sind vollständig mit Marmor verkleidet. In zunehmender Entfernung von den Haupträumen nehmen Raumgrößen, Deckenhöhen und die Höhe der Marmorverkleidung vor den Wänden ab; umgekehrt gesagt haben die am wenigsten wichtigen Bereiche die meiste Wandmalerei, vgl. Meyboom – Moor-

In einem Zug mit dem Hof 21 wurden die **Räume 7, 22, 15 und 14d** ausgemalt, wobei der weiße Malgrund der drei letztgenannten Räume im SW-Eck der WE noch heute in den Türwandungen die durchgehende Putz- und Malschicht zeigt. Auch die neue Malerei von Raum 7 zieht im eigens geöffneten westlichen Bogenfeld der S-Wand in den Hof hinein, und zwar an der W-Wand, wo in der Oberzone sogar die Wand-systeme vom Hof und Raum 7 vereint sind. Einheitlich wurde zugleich auch das Niveau aller vier Räume um etwa je 30 cm angehoben.

Die Malerei von **Raum 7** an der Nordseite der WE 4 ist heute zwar zu großen Teilen abgenommen, im Augenblick der Ausgrabung war aber so viel *in situ* erhalten, daß sie zuverlässig rekonstruiert werden kann¹¹⁵: Das Westfeld der S-Wand zum Hof hin wurde geöffnet, so daß hier nun direktes Licht einfiel, und zwar auf die erhöhte Nische der W-Wand, in der nun die Artemisstatuette vor einer Streublumenmalerei aufgestellt wurde. Zugleich wurden die Öffnungen der N-Wand zum Marmorsaal hin sowie der Ostzugang zu Raum 19 geschlossen. Die Wände erhielten eine weißgrundige Felder-Lisenen-Malerei (Taf. 86.2, s. auch Taf. 41 f.). Die Sockelzone nahm ein gelber Zinnenmäander ein, der mit einem Motiv aus rotgrünen Kreuzblüten gefüllt war, die Lisenen bildeten einfache Blattstäbe. Nur im Feld links der Artemis-Nische war das Emblem *in situ* erhalten, und zwar eine relativ große Darstellung der Kleio¹¹⁶, so daß in Analogie zu den Räumen 19–20 der WE 2 und Raum 12 der WE 3 aus der gleichen Phase auf einen Musenzyklus geschlossen werden darf. Grabungsphotos zeigen an der S-Wand im mittleren Abschnitt über der Sockelzone zwei Felder zwischen drei Lisenen, im östlichen Wandstück ein Feld ohne Lisene, wobei in zwei Feldern noch die Standflächen und Teile der Musen erhalten waren. An der Ostseite lassen die Malreste auf zwei Felder mit einer Lisene dazwischen schließen, an der Nordseite waren nur mehr Reste des Mäandersockels zu sehen, doch bleibt an der über 8 m langen S-Wand genügend Platz für die restlichen Musen, Apoll und eventuell auch Sappho. Die Felderzone wurde nach oben von einem Balkenkopffries abgeschlossen, die Oberzonenmalerei war nirgends erhalten.

Solche relativ großen, längsrechteckigen ‚Musenzimmer‘ gibt es auch in WE 2 (SR 19/20), WE 3 (Raum 12) und WE 5 (im OG über Raum 12a/18). Alle entstehen in Phase IV und liegen in ähnlicher Position unsymmetrisch am Hof. Insofern ist auch eine ähnliche Funktion der Musenzimmer in allen vier WE naheliegend.¹¹⁷

In **Raum 22** wurde auf erhöhtem Niveau die weißgrundige Felder-Lisenen-Malerei der Phase III mit geringfügigen Änderungen wiederholt (Taf. 86.4, s. auch Taf. 55–60).¹¹⁸ In der Sockelzone begrenzten nun senkrechte schwarze Doppellinien mit Abschlag rechteckige Felder, die stilisierte rote Kreuzblumenmotive aufnehmen. Darüber teilt eine starke rote Hauptlinie die Flächen in Felder und Lisenen ein, wobei die Rahmen der Felder innen jeweils nochmals gelb, die Lisenen grün gerahmt sind. Die Felderverteilung ist im Vergleich zur Phase III so verschoben, daß ein Feld mit seitlichen Lisenen den Viertelkreis der Apsisfläche mittig nutzt. In den Lisenen wachsen, in der Senkrechten nochmals von roten Linien eingefasst, grüne Blattstäbe empor, die von roten Blattgruppen unterbrochen sind. Während jetzt die grünen Blattstäbe der Lisenen nur nachlässig gemalt wurden, sind dafür die Embleme in den Feldern um so feiner ausgeführt.¹¹⁹ In dreifach gestaffelten Innenrahmen (von außen mit schwarzer, grüner und gelber Linie) sind bzw. waren auf der Apsisfläche eine springende Gazelle (Taf. 86.5b), auf der N-Wand ein Jagdhund (Taf. 86.5a), ein ebensolcher an der S-Wand und ein jagender Eros mit Lanze (Taf. 88.8) an der W-Wand erhalten. Diese Figuren stehen auf grünen Bodenstreifen.

Knapp über dem Fuß der Apsiswölbung leitet ein schmaler Balkenkopffries mit alternierend blauen, dunkel- und hellroten Unterseiten zur Oberzone über. Das sphärische Dreieck der Apsiskalotte ist rot gefaßt, in ihrer Fläche sind blaue und rote Sternblüten verteilt. Nur unmittelbar über und neben der Apsis hat sich auf ihrem massiven Widerlager, also dem nordwestlichen Raumeck, der Rest einer Ädikula-Malerei erhalten. Die stark abstrahierten Architekturen waren aus roten und grünen Linien gebildet. In ihren Öffnungen waren Theatermasken eingehängt, von oben waren Schirmmotive und Peltengitter aufgesetzt. Diese Art der Malerei ist im H2 gut belegt und kann einer Gruppe mehrfach in Phase IV nachweisbarer Maler zugesprochen werden.¹²⁰ Dieser Umstand ist wie gesagt insofern wichtig, als durch die direkte Schichtverbindung auch die Systeme der Räume 14d (Streublumen), 15 und 21 (Marmorimitation) und 22 und 7 (Felder-Lisenen-System) von diesen Malern stammen.

In **Raum 15** wurde in Phase IV die Sockel- und Hauptzone mit einer zum Hof identischen Marmorimitation bemalt (Taf. 86.6, s. auch Taf. 60–62).¹²¹ Über der Sockelzone mit gelben Breccienstreifen ist die Hauptzone mit weißen, geäderten Marmorfeldern geschmückt. Zur

mann, Domus Aurea, 48–53; W. J. T. Peters – P. G. P. Meyboom, Decorazione ed ambiente nella Domus Aurea di Nerone: Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting, Amsterdam 8.–12. September 1992 (1993) 59–63 (die Publikation der Domus Aurea steht kurz bevor). Von diesem System der Ausstattung im kaiserlichen Wohnen mit seiner klaren Staffelung wird nicht nur der (die) unterschiedliche Wert(schätzung) von Malerei und Marmor deutlich, sondern auch die Aufnahme und Verbreitung dieses Ausstattungsluxus in Repräsentationsbereiche des privaten Wohnraumes.

¹¹⁵ Strocka, Wandmalerei, 97, mit Abb. 200–206. Der Raum wurde bereits 1963 freigelegt. Aus Sorge um die Sokrates-Malerei zog man damals noch die Abnahme einer Konservierung vor Ort vor.

¹¹⁶ Vgl. Strocka, Wandmalerei, 97. 134–136, der Kleio oder Kalliope vermutet. Zur Ikonographie der Musenmalereien äußerte sich Strocka, Wandmalerei, 133–137 ausführlich, jedoch vor dem Hintergrund der viel zu spät in der ersten Hälfte des 5. Jh. angesetzten Datierung und damit im Zusammenhang mit einem Konflikt von heidnischem Bildgut in christlicher Umwelt. Er konstatiert auch ein Bildungsbewußtsein der Auftraggeber (ebd. 137).

¹¹⁷ Vgl. dazu Zimmermann, Chronologie, 114. Für eine solche Funktion kommen allgemein zunächst alle mit Bildung, Musik, Literatur oder Künsten verbundenen Tätigkeiten in Frage, jedenfalls scheint die Kombination von weißgrundigem Felder-Lisenen-System mit den Musenemblemen eher Qualitäten des *otium* verpflichtet als repräsentativen Funktionen des *negotium*. Mit den übereinstimmenden Charakteristika der genannten Musenzimmer zeigen die ephesischen Musenzimmer der Phase IV damit jene präzise

Affinität untereinander, die E. Moormann in den pompejanischen Musendarstellungen nach Auswahl und Anbringungskontext nicht entdecken konnte, vgl. Moormann (Anm. 51). Mit Bezug auf Dickmann, Domus, 218 vermutet Thür, Kap. XX.2.1, eine besondere Art von Gelageräumen. Als ein Beispiel für die Verbindung der Musen-Thematik mit Räumlichkeiten zum Speisen sei auf die Malerei im Triklinium A des bei Morigine (südlich von Pompeji) gefundenen und jüngst zugänglich gemachten Komplexes verwiesen, s. P. G. Guzzo – M. Mastroberto, Pompei. Le stanze dipinte, Ausstellungskat. Rom (2002).

¹¹⁸ Strocka, Wandmalerei, 112f. mit Abb. 244–255.

¹¹⁹ Im Vergleich zur Phase III hat sich das Verhältnis damit umgekehrt, denn zuvor waren die Lisenen durch die sorgfältige Ausführung aufgefallen, während die zugehörigen Vogelembleme eher grob bzw. jedenfalls nicht so fein wie die Lisenen erschienen. Zur chronologischen Beurteilung von Qualität und ihren Konsequenzen für den ‚Stil‘ vgl. wiederum Anm. 50 und unten, Kap. V.4.1.

¹²⁰ Vgl. Zimmermann, Chronologie, 109. 112. Zu den Theatermasken s. C. Lang-Auinger, Masken aus Ton und Masken in der Wandmalerei – eine Gegenüberstellung, ÖJh 67, 1998, Hauptbl. 117–131 bes. 125 und H. Rose, Römische Terrakottamasken in Köln. Zu Herstellung, Verbreitung und Verwendung eines charakteristischen Produktes, KölnJb 32, 1999, 747–757, zur Funktion bes. 755–757. Es ist nicht unproblematisch, den Theatermasken einen speziellen Aussagegehalt zuzuweisen, denn sie gehören zu den immer wieder und in unterschiedlichen Räumen verwendeten Standardmotiven des Bildrepertoires dieser Werkstatt.

¹²¹ Strocka, Wandmalerei, 113f. mit Abb. 256–262; zur Marmorimitation s. Anm. 114.

V.2 Die Malerei der WE 4 nach Bauphasen und Raumgruppen

Oberzone leitet eine waagrecht um den Raum geführte Blattstabilisene über. Die Oberzone selbst nimmt an der etwas breiteren W-Wand eine einfache Architekturmalerei aus roten, gelben und grünen Linien ein. Von drei Ädikulen sind die äußeren mit dreifüßigen Kandelabern, die höhere mittlere mit einem eingehängten Skyphos geschmückt. Auf halber Höhe ist eine grüne Girlande aus länglichen Blättern durchgezogen, die seitlichen Ädikulen werden von feinen blauen Schirmen bekrönt.¹²² Diese Oberzonenmalerei ist bis ins Detail hinein identisch mit der Oberzone von Raum 36b der WE 6, woran sich die Tätigkeit der gleichen Maler in Phase IV für beide WE hat festmachen lassen.¹²³

In **Raum 14d** schließt unmittelbar an eine Blattlisene im Türgewände eine Streublumenmalerei an (Taf. 86.7, s. auch Taf. 49f.).¹²⁴ Über dem zu Raum 22 identisch mit schwarzer Doppellinie und Kreuzblüten verzierten Sockel waren die weißen Wände in den Raumkanten rot gefaßt und ihre Flächen ohne weitere Gliederung mit Streublüten gefüllt. Die ausgestreuten Blüten sind aus roten Blättern über einer grünen Blattgruppe aufgebaut, auch kleine grüne Blätter, größere Stücke roter Blütengirlanden und einzelne Vogeldarstellungen (z. B. Tauben) beleben die Wände.

Das Streublütenornament ist im H2 oft vertreten, zumeist in relativ kleinen Kammern sekundärer Bedeutung, die in keinem Fall direkt am Hof angelagert waren.¹²⁵ Ihre Deutung als Cubicula ist daher naheliegend, und die Streublütenmalerei darf umgekehrt geradezu als typisch für Cubicula gelten. Mit der Ausnahme der untersten Schicht in Raum 16a der WE 3 stammen die Streublütenmalereien im H2 allgemein aus Phase IV.¹²⁶ Da sie hier durch die gleiche Putzschicht mit der Tätigkeit der mehrmals identifizierten Maler in H2 in Zusammenhang steht, ist sie deren gängigem Repertoire zuzurechnen.

Keine neue Malerei erhielten **Raum 14b und c**, für **14a und 19** ist zumindest keine greifbar. Aus der Grabungsdokumentation von **Raum 5** geht hervor, daß dessen Schlangenmalerei übertüncht aufgefunden wurde (Taf. 85.7). Da diese Schicht, die von **Vetters** allerdings nur im Sockelbereich dokumentiert wurde, heute nicht mehr erhalten ist, läßt sich nicht entscheiden, ob diese Tünche in Phase IV oder eventuell erst IV' aufgetragen wurde, als auch die Blickachse aus dem Eingang 4 auf die Wand der Schlangenmalerei zugesetzt wurde.¹²⁷ Auf die kultische Nutzung des Raumes hatte dies ohnehin keine Auswirkung, wie die weiterhin sichtbaren Reliefs sowie der Fund eines Thymiaterion-Ständers nahelegen.

Im **Stiegenaufgang 2** blieb die Quadermalerei der Phase III erhalten. Die neu errichtete S-Wand des **Stiegenpodestes 2.1** wurde, am Absatz zum Lauf ins 2. OG und in der Blickachse des Aufgangs, mit einem weißgrundigen Feld hervorgehoben, das als Emblem einen Fisch trug (Taf. 86.3).¹²⁸

In situ erhalten hat sich die Sockelzone des **Raumes 15.1** an der Süd- und Westwand. Sie zeigt auf weißem Grund rechteckige Felder mit roten Kreuzblüten.

An der W-Wand von **Raum SR 9d** sind über dem in Phase IV in Benutzung stehenden Herd zwei kleine Nischen ausgespart, die auf weißem, sehr grobem Verputz eine schlecht erhaltene Streublumendekoration tragen (Taf. 88.12, s. auch Taf. 69); am wahrscheinlichsten ist, daß sie zusammen mit dem Herd¹²⁹ in Phase IV entstanden.

Aus den **Fragmenten** ist keine einheitliche Malerei nach ihrem System oder für einen bestimmten Raum erschließbar.¹³⁰ Ähnliches gilt für eine Gruppe von Marmorfragmenten, die von Wandverkleidungen und Böden der OG stammen könnten und die Beliebtheit solcher Ausstattungen belegen.¹³¹ Vor allem in Repräsentationsbereichen gibt es in Phase IV einen starken Trend zu Marmorverkleidungen, so auch in den WE 2, 3, 5 und 7, sei es mit echtem Marmor oder mit Imitationsmalerei. Das gilt auch für die Repräsentationsräume der OG in WE 4.

In Bauphase IV' wurden nur geringe Veränderungen vorgenommen,¹³² deren wenige Malarbeiten summarisch behandelt werden können.

Im **Pfeilerhof 21** wurden die Felder der Südseite und das zuvor geöffnete westliche Feld der Nordseite geschlossen und die Marmorimitation in den neuen Wandflächen ergänzt (Taf. 35 und 37). Die nun benötigten Wandöffnungen zwischen den **Räumen 14c-d** und **14c-b** wurden, ebenso wie die Rückwände der geschlossenen Hofmauern, nur mehr grob mit Wandputz verstrichen (Taf. 45.2 und 47.2). Nur die Rückseite des geschlossenen Feldes zwischen dem **Hof 21** und **Raum 7** wurde an seiner westlichen S-Wand im Felder-Lisenen-System ergänzt, jedoch mit Vogelembem.¹³³

¹²² Während die nicht erhaltene Ostseite identisch bemalt gewesen sein dürfte, wurden an der schmälere Südseite die beiden äußeren Ädikulen nicht vollständig ausgeführt. Die Kandelaber fielen weg, stattdessen ist die grüne Girlande in den Ädikulen befestigt. Analog dazu war die gegenüberliegende, ebenfalls schmalere Nordseite bemalt.

¹²³ Zimmermann, Chronologie, 108f. Taf. 99.

¹²⁴ Strocka, Wandmalerei, 109–111 mit Abb. 236–243. Die Streublumenmalerei war für Strockas Stildatierungen besonders wichtig, da eine ähnliche Malerei im nahen Sieben-Schläfer-Cömeterium um 380 fest datiert schien und daher eine wesentliche Stütze für seine Einordnung ins späte 4. und 5. Jh. war. Zu diesen Datierungen und die daran anschließenden Überlegungen s. Zimmermann, Chronologie, bes. 103 Anm. 17f. Ohne der Publikation der WE 3 vorzugreifen, kann schon jetzt festgehalten werden, daß die älteste Streublumenmalerei im H2 jene der untersten Schicht an der W-Wand im Raum 16a ist: Sie ist älter als Phase III, entstand also vor der Mitte des 2. Jh.; vgl. die Datierung der Malerei der Phase III durch das Bauopfer unter der Türschwelle zu Raum 17, Anm. 70.

¹²⁵ Vgl. Zimmermann, Chronologie, 115.

¹²⁶ Strocka, Wandmalerei, 123f.; vgl. dazu Zimmermann, Chronologie, 106. Die Streublütenmalereien im Apsidensaal des Sieben-Schläfer-Cömeteriums und in einigen Grabräumen in diesem Komplex sind neu zu beurteilen, allerdings ist dies rein motivisch ohne Bauuntersuchung kaum möglich.

¹²⁷ Strocka, Wandmalerei, 92f. Im TB von 1962 heißt es S. 37: »Aufnahme der Schlangenmalerei, die in der letzten Bauphase übertüncht war (rot-grüne Streifen).« Auf Blatt 47/62 ist die Ansicht der N-Wand mit dem Schlangenfresko gegeben, allerdings ist die obere Tünche dort nur im Sockelbereich dokumentiert wie auch auf dem Grabungsdia

Abb. 17. Auch unter dem Relief in der Nische der S-Wand von Raum 5 ist eine Malerei (?) dokumentiert, von der sich keine Spuren erhalten haben, und zwar eine Büste auf weißem Grund zwischen Sockelzone und Nische (Blatt 62/46). Offensichtlich gab es also im gesamten Raum 5 eine obere Malschicht auf einer weißen, nicht erhaltenen Tünche. Das Fundmaterial schließt eine Verknüpfung mit spätantiken Nutzungsphasen oder gar eine Verbindung unter ‚nachpaganen‘ Vorzeichen (vgl. Strocka a. O.) aus. Stattdessen wäre es möglich, daß die Übertünchung der Schlange mit der hier belegten kultischen Verehrung des Sarapis im Zusammenhang steht, auch wenn beides sich nicht unbedingt ausschließt; vgl. Thür, Kap. IV; Ladstätter, Kap. XIV.3.5; Lang-Auinger, Kap. XVIII.2, TK 5; Quatember, Kap. XX.3.1.

¹²⁸ Diese Fischmalerei ging kurz nach der Freilegung mitsamt der Mauer nach starken Regenfällen verloren, s. Thür, Kap. III.3.1.

¹²⁹ Siehe Thür, Kap. III.3.8; Quatember, Kap. XX.3; Rathmayr, Kap. XIII.3.2.3. Die rechte Nische ist heute nicht mehr zugänglich.

¹³⁰ Allerdings blieb aus methodischen Gründen eine Gruppe von Fundkisten ohne Fundortangabe ausgeklammert, die unter Umständen aus den OG der WE 4 stammen könnten; vgl. zu den Fragmenten in Kisten ohne Fundnummern Anm. 5.

¹³¹ Vgl. Koller, Kap. VII; Thür, Kap. IV.5.

¹³² Siehe Thür, Kap. IV.6.

¹³³ Auch das Nebenfeld wird nicht leer gewesen sein, wie Strocka, Wandmalerei, 98 angab, sondern es ist nur bis zu einer Höhe unterhalb des Bodenstreifens der Embleme erhalten, vgl. ebd. Abb. 199. Die Ergänzung mit Vogelembem spricht jedenfalls dafür, daß der Musenzyklus vorher schon vollständig war, sonst hätte man ihn nun wohl ergänzt.

Für die Nutzung der WE 4 ergeben sich praktische Änderungen im Zugang der 14er-Räume, aber keine größeren Veränderungen einzelner Raumfunktionen. Es ist zu vermuten, daß die Schließung der Felder im Hof statische Gründe hatte, da man zwar auf die direkte Belichtung des immer noch relativ anspruchsvollen Raum 7 verzichtete, zugleich (und anders als auf den dem Hof abgekehrten Seiten im Süden) aber die Malerei erneuerte. Es ist hypothetisch, aber keineswegs abwegig, die statische Konsolidierung der Phase IV' mit bereits einsetzender seismischer Aktivität zu verbinden.

Auch die Malereien der Bauphase IV seien nochmals zusammengefaßt:

Als letzte Bau- bzw. Ausstattungsphase vor der Zerstörung ist Phase IV am besten erhalten und gibt, was die Zahl der ausgemalten Räume betrifft, den umfassendsten Einblick in die Malerei der WE 4. Obwohl sich im Vergleich zur Phase III die Grundrißdisposition nicht mehr wesentlich änderte, spiegelt diese Neuausstattung einen (von Erdbebenschäden provozierten?) Wandel, der mehr ist als nur eine Ausbesserung von Schäden oder ein ‚Tapetenwechsel‘.

Die einzigartige Raumgruppe mit Brunnen, Gartenlandschaft und ‚Klinenräumen‘ geht verloren. Aber nur der Wegfall (die Zerstörung?) des Brunnens im Hof 21 wird kompensiert, und zwar durch die Installation eines Nymphäums in SR 9, wobei eine Latrine und die benachbarte Küche die im OG angesiedelten Repräsentationsräume in den Funktionen ergänzten. Für das EG entfallen solche repräsentativen Aufgaben wohl spätestens mit den statisch bedingten Wandzusetzungen im Hof. Seine imitierte Marmorverkleidung bedeutet eine Rückkehr zu einer auf Öffentlichkeit gerichteten Ausstattung, deren Funktion mangels großer Repräsentationsräume im EG eher im Sinne einer Schaufassade für den Blick aus dem OG zu sehen ist. Wenn Gäste sich in größerer Zahl etwa zum Bankett einfanden – und dazu versammelte man sich nun kaum noch im Hof des EG – erreichte auch die Marmorimitation noch ihre Wirkung. Mit relativ geringem Aufwand konnte so doch ein hoher Anspruch kostengünstig befriedigt werden. Hinter der marmornen ‚Schaufassade‘ wurde der Raum bestmöglich für weitere Zimmer mit weißgrundiger Malerei und daher sekundärer Bedeutung genutzt. Eine Einheit bildeten wohl Raum 22 und 15, da letzterer sein Licht nur über die axial gestaffelten großen Öffnungen zum Hof bekam, dessen Malsystem er, wohl als untergeordneter Empfangsraum, aufnimmt. Ähnlich aufwendig wurde auch Raum 7 nochmals gestaltet, der mit der Musenmalerei vielleicht als Bibliothek oder ‚Studierzimmer‘ diente. Die direkte Belichtung seiner Artemis-Nische fiel wohl nur statischen Notwendigkeiten zum Opfer. Zu diesen Räumen gesellt sich das Cubiculum 14d mit seiner Streublumenmalerei. Zugleich bleibt, leicht modifiziert, der Raum für Hauskult in Funktion, während in Raum 14b die ‚Nachnutzung‘ offensichtlich keinen Bezug mehr zur ursprünglichen Ausstattung mit den aufs Gelage bezogenen Emblemen hatte. Weitere kleine Räume sind, ohne spezielle neue Ausmalung, im Süden und Osten der WE vorhanden.

Daß die Wahl auf Imitation von Marmorverkleidung und nicht echten Marmor fiel, gibt einen Hinweis auf die nun untergeordnete Rolle des EG.

Kaum einzugrenzen ist, wieviel Zeit zwischen der vermuteten Erdbebenbeschädigung um 220, der folgenden Phase IV und den geringen Ergänzungen in IV' verging; da aber auch auf der letzten Malschicht im Hof 21 aus Phase IV' Graffiti erhalten sind, wird man IV und IV' wohl nicht weit trennen und eher schon im 2. Viertel des 3. Jh. annehmen.¹³⁴

Bedenkt man die Entwicklungsgeschichte der Grundstücksfläche und betrachtet man die durch die Hanglage und den Einbau der Basilika erforderlichen Zugeständnisse an Größe und Regelmäßigkeit der Räume, so ist es dennoch überraschend, wie selbstverständlich alle zu dieser Zeit belegten und üblichen Raumausstattungen nebeneinander verwendet wurden, mit Ausnahme allerdings von figürlicher Malerei.¹³⁵ Der Wegfall mythologischer bzw. allgemeiner figürlicher Malerei ist ein Phänomen, das sich kausal kaum mit Desinteresse – etwa an Mythen – begründen läßt. Die Ausgestaltung des Hofes mit Marmorverkleidung bzw. ihrer gemalten Imitation steht nicht singulär und scheint somit einer (lokalen?) Mode zu folgen, denn das Phänomen läßt sich zur gleichen Zeit auch in den WE 2, 3, 5 und 7 feststellen.¹³⁶ So weit es die Umstände zuließen, d. h. mit Kompromissen beim Zuschnitt der Räume und der Verteilung von Repräsentationsräumen auch in den OG, fand damit in den drei Geschoßen der WE 4 auch in Phase IV weiterhin ein ganz normales Wohnen statt. Eine getrennte Vermietung der OG, wie sie in WE 1 zu beobachten ist, kann nach der erhaltenen und erschlossenen Raumverteilung für die WE 4 eher ausgeschlossen werden.

V.3 Diachronische Zusammenfassung: Die Malerei im Wohnkontext

Im Überblick erweist sich die Wandmalerei für die WE 4 – gemeinsam mit der Architektur – als die bestimmende Komponente der Definition von funktionaler Nutzung und hierarchischer Staffelung der Räume im Wohnkontext. Die Malereien überliefern die Ausstattung dreier präziser Bauphasen und bieten einen Überblick über drei verschiedene Raumkonzeptionen, die von internen (veränderte Raumnutzung) und externen Faktoren (Zerstörungen) bestimmt wurden. Die komplexe Überlieferungssituation und die Verknüpfung der methodischen Ansätze ermöglichen es, außerstilistische Datierungen zu fixieren und in der Zusammenschau die jeweiligen Malereien für eine Unterscheidung von zeitgebundenen und ortsspezifischen Komponenten heranzuziehen. Der Befund der WE 4 stellt so ein Panorama zur Verfügung, das Wohnsituationen aus trajanischer Zeit, aus der Mitte des 2. Jh. und aus spätseverischer Zeit vor Augen führt.¹³⁷

Aus trajanischer Zeit ist die Malerei des Peristylungangs und von zwei kleineren Westräumen rekonstruierbar: Den großzügigen Hofumgang schmückte eine qualitätsvolle rotgrundige Felder-Lisenen-Malerei mit Philosophen und Musen als Emblemen, feinen Rahmenbordüren und Lisenenornamenten, die von einem Zyklus mythologischer Bilder zwischen Architekturen in der Oberzone ergänzt wurde. Von gleicher Qualität und ähnlicher Farbigkeit war zudem die Malerei des Peristylungangs im OG, wie die Fragmente erschließen lassen. Von zwei Räumen

¹³⁴ Siehe Taeuber, Kap. VI.9.5, GR 119–128.

¹³⁵ In Phase IV entstehen solche qualitätsvollen dunkelgrundigen Malereien mit differenzierten figürlichen Darstellungen etwa in WE 1 im Hofumgang SR 2 und dem größten angelagerten Raum SR 6 oder in WE 2 im Hofumgang SR 22/23; das sind genau solche Repräsentationsbereiche, die in der WE 4 in die OG verlegt wurden.

¹³⁶ Einzig in der WE 1 hielt man an der ‚traditionellen‘ Feldermalerei mit figürlichen Emblemen fest, vgl. demnächst Zimmermann, WE 1 und 2 (in Druck). In WE 6 ist die Marmorverkleidung des Peristylhofes schon älter. Theoretisch könnte diese lokale Mode auch als Imitation der ungewöhnlich aufwendigen WE 6 gedeutet werden.

¹³⁷ Vgl. etwa Strockas Tabelle zur chronologischen Verteilung der Malschichten in den einzelnen Räumen und seine Zusammenfassung, Wandmalerei, 141–143.

V.4 Zu Stellung und Bedeutung der Malereien der WE 4

auf der Westseite des EG-Peristyls ist ihre weiße Stuckdekoration mit großen Tafeln und Quaderreihen darüber bekannt. Zwar fehlen dieser WE schon die zwei großen Repräsentationsräume im Norden, doch bleibt die Konzeption des Hauses im Vergleich zu Häusern mit ganz regelmäßigem Grundriß zunächst noch gleich.

Fast wie ein Neubau verhält sich im Gegensatz dazu das Raumgefüge, das nach dem Einbau der Basilika in WE 6 um die Mitte des 2. Jh. die verbliebene Grundfläche der WE 4 erschließt. Dies spiegelt sich auch in der Malerei wider, die im EG nun keinen Raum mehr hatte für ähnlich repräsentative Ausstattungen wie zuvor im Peristylumgang. Als Hauptraum blieb hier nur der Pfeilerhof selbst erhalten, der in der illusionistischen Öffnung der Wände die verengten Verhältnisse geschickt kaschierte und mit einer singulären Raumlösung die Not in eine Tugend wandelte, denn für Gärten war in keiner anderen WE Platz. Dieses verkleinerte, aber qualitäts- und stimmungsvolle Ambiente wird der Hausherr beim Mahl in den hell gestalteten Räumen 14b–c, mit Blick auf Brunnen und Gartenmalerei, zwar jetzt anders genutzt, aber kaum weniger geschätzt haben. Statt der Repräsentationsbereiche, die nun ganz ins OG verlegt waren, wurden weitere kleine Räume sekundärer Funktion mit weißgrundigen Felder-Lisenen-Systemen bemalt, mal thematisch präziser (Raum 14b, Mahldarstellung), mal allgemeiner (Raum 22, Vogelmalerei), im Detail der Ausführung aber immer sorgfältig und mit feinen Lisenen und Friesen. Die großen Öffnungen in Raum 7 zum Marmorsaal der WE 6 blieben bestehen, auch wenn sie nicht mehr zu dessen Beleuchtung beitrugen. Der neu organisierte Eingangsbereich 4 und der einfach gehaltene Verteilerraum 19 verzichteten auf besonderen Luxus, zugleich zeigt die Schlangenmalerei im kleinen Raum 5 für Hauskult an, daß die Bedürfnisse im Wohnen auch auf der verbliebenen Grundfläche der WE unverändert waren; die Anpassungen der Raumverteilung führten nicht zur Aufgabe der Nutzung des eigenständigen Wohnbereichs.¹³⁸ Der Wechsel der Philosophenmalerei in den Umgang des OG legt einen Zusammenhang dieser Malerei mit den Säulengängen des Umgangs nahe, zugleich paßt dazu die Verlagerung der öffentlich-repräsentativen Räume (*negotium*), die der Gartenlandschaft mit Brunnen und Skulpturen (*otium*) Platz machen.

Im Rahmen von Reparaturen, die auf erdbebenbedingte Zerstörungen zurückgeführt werden können, wird die WE 4 im 2. Viertel des 3. Jh., wie auch die ganze Insula, nochmals vollständig neu ausgestattet. Trotz der ganz anderen Atmosphäre, die in der Aufgabe (bzw. Zerstörung) des Brunnens und der Gartenmalerei gründete, veränderte sich die Raumnutzung nur unwesentlich.¹³⁹ In der Malerei der WE 4 verzichtete man im EG nun ganz auf dunkle Malgründe. Statt dessen wurden die anspruchsvolleren Bereiche nun mit modernen Imitationen von Marmorverkleidungen hervorgehoben, so im Pfeilerhof 21 und genau korrespondierend in seiner Lichtachse im Raum 15, dem letzten ungefähr gleichseitigen Raum nicht ganz kleiner Dimension. Ähnlich modern wurde im EG nur Raum 7 gestaltet, für dessen Artemis-Statue in der eigens hergerichteten und belichteten Westnische man die jetzt beliebte Musenmalerei in einem hellgrundigen Felder-Lisenen-System für angemessen empfand. Mit dieser Betonung der musisch-künstlerischen Thematik geht das Verschließen der Öffnungen zum Marmorsaal einher, so daß Raum 7 nun erstmals in ‚seiner‘ WE 4 orientiert ist. Hellgrundig waren auch die übrigen Räume gehalten, im Felder-Lisenen-System mit Jagdmotiven in Raum 22 oder der Streublumenmalerei in Raum 14d, wobei zumindest letztere sich mit der Funktion als Cubiculum verbinden läßt und vage die Thematik des *otium* in den Blüten aufnimmt. Konsequenter werden die Repräsentationsbereiche in den OG durch Wasserbecken und Küche ergänzt und mit Pavimenten aus Mosaik und *opus sectile* ausgezeichnet. Die Nachlässigkeit der Ausführung von manchen Details der Malerei wie Blattstablisen oder Friesen, die früher die spätantiken Datierungen zu stützen schienen,¹⁴⁰ zeugt besonders für die Nebenräume von sehr schnellem, unsorgfältigem Malen. Die Bevorzugung der (Imitation von) Marmorverkleidungen scheint zum Verzicht auf szenische figürliche Malerei geführt zu haben – jedenfalls im erhaltenen EG.¹⁴¹ Im Blick auf alle Wohneinheiten des H2 kann jedenfalls ausgeschlossen werden, daß bei der fast flächendeckenden Ausstattung in Phase IV fehlende Finanzkraft die Art der Ausstattung beeinflusste.

Zumindest im erhaltenen Bereich des EG blieb die Malerei ein fast allpräzentes und signifikantes, aber doch zumeist nur zweitklassiges Mittel, den Lebensraum zu gliedern, Funktionsbereiche zu kennzeichnen und Atmosphären privater oder repräsentativer Ausstrahlung zu schaffen. Das Fehlen teurer Bodenbeläge wird ergänzt vom völligen Fehlen von Deckenmalerei.¹⁴² In der WE 4 liegt die Bedeutung der Malerei, von einzelnen herausragenden Fällen wie der trajanischen Gestaltung des Peristylumgangs oder der Gartenmalerei der Mitte des 2. Jh. abgesehen, viel stärker im komplexen Befund und seiner großen Anschaulichkeit als in ihrer exzeptionellen Qualität innerhalb der römischen Kunstgeschichte. Mit geringem Spielraum war man doch immer einem recht traditionellen, wenig experimentellen Formenschatz verbunden, was allein schon die konsequente und starre Verwendung der horizontalen Dreizonigkeit der Wandaufteilung und die ausgeprägte Standardisierung der Wandsysteme belegen mag. In diesem Zusammenhang sei an gleichzeitige Malereien aus Ostia erinnert, die sich nicht durch allgemein bessere Qualität, aber doch durch eine freiere Zoneneinteilung und größeren Variantenreichtum auszeichnen.

V.4 Zu Stellung und Bedeutung der Malereien der WE 4

Das Fehlen gut datierter Befunde und die Notwendigkeit, auf unsichere bzw. kaum kontrollierbare Stildatierungen zurückgreifen zu müssen, charakterisiert die gesamte Auseinandersetzung mit der nachpompejanischen römischen Malerei.¹⁴³ In seiner Forschungsgeschichte ist das H2 ein Paradebeispiel dieser Situation.¹⁴⁴

¹³⁸ Dies ist offensichtlich unabhängig davon, daß der Besitzer der WE 6 relativ problemlos seine Baupläne auf der unteren Wohnterrasse verwirklichen konnte und das Präfurnium des Hypokaustums der Basilika nur durch den Abgang im Raum 22 der WE 4 erreichbar war. Zu den Besitzverhältnissen s. Thür, Kap. XX.2.4.

¹³⁹ Dies zeigt besonders anschaulich ein Vergleich der Graffiti aus Phase III und IV, die mit Rechnungslisten, Segenswünschen, Trinksprüchen u. ä. ein sehr vergleichbares Spektrum abdecken, vgl. Taeuber, Kap. VI.9.3.1 und VI.9.4.1.

¹⁴⁰ Vgl. Strocka, Wandmalerei, z. B. 129 und Zimmermann, Chronologie, 103–105.

¹⁴¹ Figürliche, szenische Malerei fiel nicht ganz weg, durch die zumeist bevorzugten Marmorverkleidungen engte sich ihr Anbringungsraum aber erheblich ein, wofür außer der WE 4 z. B. die Peristylhöfe der WE 2, 5 und 7 gute Beispiele sind.

¹⁴² Decken- und Gewölbmalerei scheint überhaupt im H2 selten gewesen zu sein; neben den wenigen *in situ* erhaltenen Gewölben (WE 1, Gew. A und B, WE 6, Gew. 36a,

WE 7, Gew. 38c) gibt es nur eine begrenzte Gruppe von entsprechenden Fragmenten, die im Rahmen der einzelnen WE noch detailliert vorzustellen sind.

¹⁴³ Vgl. den ersten Überblick von F. Wirth, Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis an das Ende des dritten Jahrhunderts (1934); H. Mielsch, Wandmalerei der Prinzipatszeit, ANRW II, Principat 12.2 Künste (1981) 156–264; zuletzt Mielsch, Röm. Wandmalerei, bes. 9–15; R. Thomas, Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit (1995) bes. 9–23; vgl. auch Zimmermann, Chronologie und Zimmermann, Werkstattgruppen, 265–276.

¹⁴⁴ Es sei betont, daß keine der zahlreichen Rezensionen zu Strocka, Wandmalerei, selbst wenn bisweilen methodische Kritik angebracht wurde, den Datierungsvorschlägen direkt widersprach.

Die systematische Aufarbeitung der komplexen Befunde des H2 bietet nun die Möglichkeit, die Arbeitsweisen umzukehren bzw. die bisherigen Entwicklungsmodelle zu überprüfen. Die sich ergebende Diskrepanz zwischen der vormaligen Bewertung der Oberflächen und den neuen Ergebnissen auf der Grundlage von Bauanalyse und archäologischer Auswertung spricht für sich. Insofern stellt das H2, beginnend mit der WE 4, ein wichtiges Fallbeispiel für die Auseinandersetzung mit der römischen Malerei allgemein dar. Nur wenige Fundorte bieten ein so reiches und anschauliches Material, um aus dem methodischen und praktischen Dilemma herauszuführen. Zu nennen sind zur Zeit etwa, bei untereinander stark schwankenden Qualitäten, in Rom die Malereien in Neros Domus Aurea¹⁴⁵ und den Katakomben¹⁴⁶, die Häuser in Ostia¹⁴⁷ oder, im Osten des Reiches, nun etwa Zeugma¹⁴⁸ mit ähnlich komplexen Befundsituationen und entsprechenden Aussagen.

Innerhalb der Erforschung des H2 nimmt die WE 4 eine Schlüsselstellung ein, jedoch nicht aufgrund ihrer Größe und der Pracht der Ausstattung, die weit hinter den Ausmaßen etwa der WE 6 oder auch der WE 2 zurückbleibt. Die Untersuchung führte vielmehr auch zu grundsätzlichen Erkenntnissen der Bau- und Ausstattungsgeschichte der gesamten Insula.¹⁴⁹ Da sich die Aussagen der archäologischen, bau- und kunsthistorischen Befunde miteinander verbinden, können die Bauphasen I–IV nun generell als Grundgerüst im H2 dienen. Für die Wandmalerei sind allerdings erst ab Phase II wesentliche Aussagen möglich, und diese seien abschließend kurz zusammengetragen.

V.4.1 Methodische Bemerkungen: Entwicklungsmodelle zwischen Idee und archäologischem Befund

Die in den drei Bauphasen II–IV entstandenen Malereien der WE 4 werfen Schlaglichter auf Ausstattungszusammenhänge, die in mehreren Abstufungen nebeneinander jeweils Haupt- und Nebenraummalereien dokumentieren. Dem vormaligen Entwicklungssystem, das Aussagen zur zeitlichen Ordnung von Stilen vorwiegend im Sinne einer qualitativen (und ideellen) Dekadenz machte, entziehen zunächst Bauforschung und archäologische Auswertung, dann aber im gleichen Maße auch die Malereianalyse selbst den Boden. Gegen eine Interpretation, die mit einem allgemein verbindlichen Reichsstil zu argumentieren versuchte, gewinnen in einer Binnensicht der ephesischen Malerei zunächst ganz andere Faktoren und Zugänge eine maßgebliche Rolle, von denen die wichtigsten kurz genannt seien.

Der erste Aspekt betrifft das Verhältnis von Haupt- und Nebenzimmer und die Qualität der Malerei. Im Blick auf gleichzeitig entstandene Raumgruppen wird die qualitative Staffelung der Malerei gemäß einer ‚privaten‘ oder ‚öffentlichen‘ Nutzung der Räume bzw. des funktionalen Gefüges der Wohneinheit deutlich.¹⁵⁰ Die ephesischen Malereien bestätigen nicht nur allgemein, daß einfache Nebenraumausstattungen sich der stilistischen Einordnung weitgehend entziehen.¹⁵¹ Zudem scheiterte der Versuch, die Wandsysteme kontextfrei mit Qualitätskriterien zu ordnen, da sich solche Qualitätsschwankungen an einzelnen Malereien im ungünstigsten Fall als gleichzeitig, vorzeitig oder auch nachzeitig fassen lassen.¹⁵² Das bedeutet aber weder, daß stilistische Beschreibungen und Einordnungen obsolet werden, noch daß Kunst und Handwerk im Verlauf der Kaiserzeit (und danach) nicht gewissen Entwicklungen unterliegen, die üblicherweise mit einem negativen Werturteil als Dekadenz bezeichnet wurden/werden.¹⁵³ Unabhängig von einer solchen fallweise unrichtigen und theoretisch bzw. begrifflich zumindest diskutablen ‚Dekadenz‘ wird deutlich, daß gleichzeitig mögliche Qualitätsspektren und Etappen von Entwicklungen innerhalb des Materials zu klären sind, denn sie können – angesichts des geringen Denkmälerbestandes – kaum von außen als Prämissen übernommen werden.

Ein zweiter Aspekt betrifft das Verhältnis von Gattung und Zeitstil. Eine besondere Bedeutung kommt vollständig erhaltenen Wandsystemen zu, da sie in einer Fläche Qualitäten und Stile vereinen, die unter Umständen bei getrennter Auffindung der Flächen zu verschiedenen Datierungen geführt hätten (bzw. tatsächlich haben). Aus der WE 4 bieten das beste Beispiel wohl die Sokrates- und Achillmalerei in Raum 7 bzw. Raum 14b/c. Neben der Komponente des Zeitstils spielt die Malart eine wichtige Rolle, insofern es thematische und – in Bezug auf die Größe und Position an der Wand – topographische Traditionen gibt, die Maltechnik und Stilausdruck mitbestimmen. Im konkreten Fall der Embleme der Hauptzone und der figürlichen Darstellungen der Oberzone handelt es sich beide Male um Hauptflächen, für die ein (der?) Hauptmaler zu beanspruchen ist, die Stil- bzw. Qualitätsschwankungen dürfen also als bewußte Gestaltung vorausgesetzt werden. Für die Maltechnik liegt es vordergründig auf der Hand, daß kleine figürliche Embleme mit isolierten Einzelpersonen in der Hauptzone (Sokrates, Urania) im Detail feiner und ruhiger gestaltet sind als die fast lebensgroßen Darstellungen der dramatischen Ereignisse des Mythos, die zudem auf Fern- bzw. Untersicht berechnet sind (Achill). Es kann aber kein Zweifel daran bestehen, daß über praktische Notwendigkeiten hinaus für bestimmte Arten von Darstellungen intentionell eine andere Darstellungsform – ein anderer ‚Stil‘ bzw. eine andere Form – gewählt wurde.¹⁵⁴ Aus diesem Blickwinkel erscheint es durchaus angebracht, den vielschichtigen und detailreichen Erzählstrang des Mythos in so bewegten

¹⁴⁵ Vgl. Anm. 114.

¹⁴⁶ Siehe mit weiterer Literatur Zimmermann, Werkstattgruppen.

¹⁴⁷ Für den neuesten Forschungsstand und die ältere Literatur zu den Wandmalereien in Ostia vgl. S. T. A. M. MoIs, *La peinture à Ostie*, in: *Ostia. Port e porte de la Rome antique*, Ausstellungskat. Genf (2001) 325–333; ders., *Decorazione e uso dello spazio a Ostia. Il caso dell'Insula IIIx*, *MededRom* 58, 1999, 247–386; S. Falzone, *Les projets décoratifs des maisons ostiennes: hiérarchie des espaces et schémas picturaux*, in: *Ostia. Port e porte de la Rome antique*, Ausstellungskat. Genf (2001) 334–339; Liedke, *Nebenraumdekorationen*.

¹⁴⁸ Mit weiterer Literatur nun R. Early, *Rescue Work by the Packard Humanities Institute: interim report 2000*, in: *JRA Suppl.* 51 (2003) 9–56. Für die Malerei der römischen Wohnbauten auf Kos s. derzeit noch Morricone, *BdA* 35, 1950.

¹⁴⁹ Dies betrifft v. a. die Phasen I–III, die Phase IV ist archäologisch genauer in der WE 1 datiert, vgl. Ladstätter, *Chronologie*.

¹⁵⁰ Vgl. allg. A. Wallace-Hadrill, *The Social Structure of the Roman House*, *BSR* 56, 1988; Laurence – Wallace-Hadrill, *Domestic Space*, Dickmann, *Domus*; A. M. Riggsby, ‚Public‘ and ‚Private‘ in Roman Culture: the Case of the Cubiculum, *JRA* 10, 1997, 36–56. Zum H2 und seinen WE vgl. bislang bes. D. Parrish, *The Architectural Design and Interior Decor of Apartment 1 in Insula 2 at Ephesus*, *CMGR V* 1, 143–158 und Parrish, *House 2*.

¹⁵¹ Vgl. grundlegend Strocka (Anm. 103) und auch Liedke, *Nebenraumdekorationen*.

¹⁵² Für die WE 4 sei die Rückdatierung der Sokratesmalerei von neronisch-flavisch auf trajanisch, die Vordatierung der Achillmalerei von severisch auf trajanisch, die Differenzierung von Achill- und Gartenmalerei von severisch auf trajanisch und um die Mitte des 2. Jh. und schließlich die Vordatierung der Felder-Lisene-Malerei in Raum 14b von 430–440 auf die Mitte des 2. Jh. genannt. Mit Blick auf einzelne Motive sei nur an die sorgfältigen Lisene aus Phase III in Raum 14b (Taf. 87.7) erinnert, die ursprünglich um 430–440 datiert wurden (s. Anm. 72), sowie die hohe Qualität der späteren Embleme in Raum 22 aus Phase IV (s. Anm. 119). Je komplexer die Überlieferungssituation, desto berechtigter die vertretbaren Aussagen. Es kann allerdings z. B. kaum erklärt werden, warum in WE 4 auch in anspruchsvollen Haupträumen mit dunkelgrundiger Malerei kaum Mosaikpavimente oder Marmorböden hinzutraten, oder, dazu in etwa vergleichbar, warum in WE 1 die Exedra des Gewölbes C zwar ein polychromes Mosaik, aber keine Malerei hat.

¹⁵³ Dabei sei angemerkt, daß aber die Entwicklung innerhalb der Malerei des H2 (noch) keineswegs durch ein Nachlassen der Qualität gekennzeichnet ist; dies wird jedoch in der WE 4 durch die Verlagerung der Repräsentationsräume in die Obergeschoße bzw. den weitgehenden Verlust ihrer Ausstattung nicht so deutlich, weshalb an die Ausstattung aus Phase IV in den WE 1 und 2, besonders das Theaterzimmer SR 6 und die Höfe SR 2 und SR 22/23, erinnert sei (in Druck).

V.4 Zu Stellung und Bedeutung der Malereien der WE 4

Bildern zu malen. Weniger leicht zu verstehen ist – handwerkliche Unfähigkeit einmal ausgeschlossen – die geringe Qualität der Schlangemalerei der Phase III, da man bei einem Bild mit tieferer Sinnschicht auch lieber eine höhere Qualität sehen würde. In diesem Fall lehrt die Erfahrung etwa mit pompejanischen Lararien bzw. allgemein mit der sog. ‚volkstümlichen‘ Malerei, daß in solchen sakralen Bereichen andere Schwerpunkte gesetzt wurden als primär ästhetische.¹⁵⁵ Die Frage nach Form und Stil gewinnt jedenfalls auch eine von der Entstehungszeit unabhängige Komponente.

Sodann verdienen Werkstätten und Lokalstil besondere Aufmerksamkeit. Denn ebenso vielsagend sind Raumgruppen mit verschiedenen Wandsystemen, deren gleichzeitige Entstehung durch direkte Verbindungen der Putzschichten außer Diskussion stehen. In der WE 4 erfüllen diese Bedingung in der Phase IV die Räume 21, 22, 15, 14d und 7 in idealer Weise, und nur über die durchgehenden Putzschichten ist die Sicherheit über die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Malereien gegeben. So wird einerseits das Spektrum der Maler dieser Werkstätten, die gleichzeitig auch in den anderen WE des H2 nachweisbar sind, in der konkreten Anpassung an die Innenarchitektur bzw. die beabsichtigte Nutzung greifbar. Andererseits zeigt die obere Wandzone im Raum 15 unzweifelhaft so große Ähnlichkeiten zur analogen Malerei im Raum 36b der WE 6, daß ein Werkstattbezug und einheitliche Datierungen feststehen.¹⁵⁶ In der WE 4 gelingt es allerdings nicht, einen einzelnen Maler oder eine Zusammenarbeit von Figuren- und Dekormalern in mehreren Räumen direkt zu identifizieren, wie es öfters in Pompeji¹⁵⁷ oder Rom¹⁵⁸ mit weitreichenden Aussagen möglich war; dazu ist zuwenig figürliche Malerei erhalten bzw. sind die Schwankungen bei gleichen Motiven von Raum zu Raum z. T. so groß, daß ein persönlicher Zug in Art einer Handschrift nicht identifizierbar wird. Statt dessen deuten sich nun aber im ephesischen Material, auf Basis der neuen Periodisierung, lokale Vorlieben an, die beim Versuch der stilistischen Datierung über Vergleiche von außen untergegangen waren.¹⁵⁹ So gleichen sich die ephesischen ‚Vogelzimmer‘ und Marmorimitationen doch am meisten untereinander, selbst wenn sie nicht aus einer Phase stammen, wie etwa im Raum 22.¹⁶⁰

Der letzte Aspekt betrifft schließlich die Nutzungsabsicht und die tatsächliche Nutzung. Ein großes Potential des Befundes der WE 4 (bzw. des H2 insgesamt) besteht nämlich darin, daß die Funde und Nutzungsspuren wie z. B. die Graffiti z. T. Aussagen zur tatsächlichen Nutzung der Räume im Alltag enthalten, die nicht nur unmittelbar an die Bewohner der WE 4 heranführen, sondern vor allem die aus der Ausstattung erschlossene Nutzungsabsicht ergänzen bzw. vergleichen lassen (und beide müssen nicht unbedingt übereinstimmen).¹⁶¹ Zu Wandsystemen bzw. ikonographischen Themen mit einer deutlichen Nutzungsabsicht lassen sich die folgenden wenigen Malereien nennen: Die Philosophen(porträts) treten im Peristylumgang auf, sie weisen wohl auf die Bildung und mögen, wenn schon nicht zur *ambulatio* einladen, so doch diese Assoziation evozieren. Die Streublumenmalerei findet sich, von Wandnischen als Hintergrund für Skulpturen oder für Wandschränke abgesehen, in Cubicula, also Schlafräumen. Nicht alle Cubicula müssen unbedingt Streublumenmalerei tragen, aber alle Zimmer mit Streublumenmalerei dürfen wohl als Cubicula angesprochen werden. Weniger klar zu benennen ist die konkrete Funktion der Musenzimmer.¹⁶² Treppenhäuser sind in aller Regel mit weißgrundigem Quadermauerwerk bemalt. Schließlich kann die Imitation von Marmorverkleidung ganz allgemein Repräsentationsbereichen mit öffentlichen Funktionen zugewiesen werden. Das Lob auf den Gastgeber wie etwa das Eulalios-Graffito auf der Gartenmalerei im Pfeilerhof der Phase III bezeugt die Nutzung zum Gelage, und für das OG der Phase II sind repräsentative Funktionen der Räume vor allem durch Graffiti zu belegen.

V.4.2 Traditionen, Entwicklungen und Moden in der Malerei der WE 4

Eine zusammenfassende Betrachtung über Entwicklungen in der Hanghausmalerei ist erst nach der Vorlage aller WE sinnvoll, um ständige Vorgriffe auf unpubliziertes und neu zu erschließendes Material zu vermeiden. Zudem sind die jeweilige konkrete Befundsituation bzw. die Anpassungen der Malerei an die verschiedenen Raumkontexte sehr unterschiedlich in den einzelnen WE. Dennoch seien die Aussagen aus den Malereien der WE 4, die sich allgemein nun aus der chronologischen Fixierung der drei Ausstattungsphasen II–IV und ihrer Abfolge ergeben, abschließend bereits kurz überblickt, zumal durch die Neubewertung einige Folgerungen aus der Erstvorlage in anderem Licht erscheinen.¹⁶³ Keine Malerei in WE 4 war länger als über zwei Phasen in Verwendung.

¹⁵⁴ Dazu grundlegend T. Hölscher, Römische Bildsprache als semantisches System (1987).

¹⁵⁵ Vgl. Fröhlich, Lararienbilder. Dies gilt übrigens auch für die in der WE 4 gefundenen sakralen Gerätschaften, deren materieller Wert im Falle der Thymiaterien keineswegs mit ihrem ideellen Gehalt korrespondiert, vgl. Ladstätter, Kap. XIV.2.8.4.

¹⁵⁶ Zimmermann, Chronologie, 108 f.

¹⁵⁷ Vgl. die Beiträge des Kolloquiums ‚Mani di pittori‘, MededRom 54, 1995, 61–298; zur Werkstattfrage s. zuletzt auch R. Goggräfe, Die Römischen Wand- und Deckenmalereien im nördlichen Obergermanien (1999) bes. 145–154.

¹⁵⁸ Zimmermann, Werkstattgruppen.

¹⁵⁹ Dieser Aspekt der zunächst stärker in den Vordergrund zu stellenden ‚lokalen‘ Komponente ergab sich eigentlich bereits schon bei Strocka, Wandmalerei, 141, der – bei noch zu später Datierung – wie folgt zusammenfaßte: »Nun gehört die Hauptmasse der in dieser Arbeit behandelten Fresken der Zeit um 400 bis 450 an. Sie wären wegen ihrer Mannigfaltigkeit an Dekorationsstypen besonders gut geeignet, Aufschluß zu geben über künstlerische Reflexe der nicht immer deutlichen politischen und wirtschaftlichen Trennung von Ost und West im Laufe des 5. Jh., wenn es diesmal nicht so sehr an westlichen Beispielen mangelte. Aber auch im Osten stehen die ephesischen Fresken des 5. Jh. bisher gänzlich allein (...)«.

¹⁶⁰ Zu einer Feldermalerei mit ähnlichen Vogelemblemen wie im ephesischen H2 vgl. demnächst eine Berliner Dissertation von H. Schwarzer zum sog. Podiensaal und seiner Malerei in Pergamon.

¹⁶¹ Vgl. zu den Graffiti Taeuber, Kap. VI; zu den Funden Ladstätter, Kap. XIV, zusammenfassend Thür, Kap. XX und XXI.

¹⁶² Siehe S. 118, 120.

¹⁶³ Strocka, Wandmalerei, 141, hatte noch zusammenfassend geurteilt: »Jedes einzelne Ornament oder Dekorationssystem, aber auch die verschiedenen ikonographischen Typen sowie die stilistischen Indizien jeder Darstellung haben für sich als Belege ihren hohen Wert, umso mehr als die meisten Datierungen, absolut oder durch zahlreiche Querverbindungen und relative Folgen, innerhalb enger Grenzen festgelegt sind. Im ganzen zeigen die ins 1. bis 6. Jh. n. Chr. datierbaren Fresken deutlicher als es bisher irgendwo sonst, selbst in Ostia, sichtbar wurde, daß die schon in Pompeji vorhandenen, funktionsbedingten Typen der Wandmalerei, wie sie der Hellenismus ausgebildet zu haben scheint, nämlich z. B. Architekturmalerei, Inkrustationsmalerei, Feldermalerei, figürliche Zyklen, großflächige Landschafts- bzw. Gartenmalerei, Unendlicher Rapport, Streublumenmuster – daß sie alle in allen Jahrhunderten der Kaiserzeit bis in die frühbyzantinische Kunst hinein in zeitgemäß wechselndem Gebrauch waren. Ferner ergab die Musterung des Bestandes an erhaltenen Malereien des 1. bis 4. Jh., was so bisher auch nicht nachweisbar war, eine wesentlich gleiche Entwicklung im Westen und im Osten des römischen Reiches, soweit überhaupt Parallelen aus der Osthälfte vorliegen.« Nach der Revision der Datierungen ist auch die Aussage zur Parallelität der Entwicklungen in Ost und West neu zu diskutieren.

Zunächst seien die Wandsysteme betrachtet:

Im Anhang 3 sind alle Wandsysteme im Überblick nach Phasen, Räumen und Zonen mit Gliederungselementen und Motiven erfaßt.¹⁶⁴ Prinzipiell fällt auf, daß über alle Phasen hinweg die horizontale Dreizonigkeit verbindlich blieb, auch unabhängig von Haupt- und Nebenräumen bzw. dunklen oder hellen Malgründen.¹⁶⁵

In der Sockelzone ist nur in Phase II eine flächige Bemalung in Form der Sprenkelung zu beobachten (im Umgang des Peristylhofes 21), alle späteren Sockelmalereien nehmen Gliederungen vor, sei es durch Angabe von Scheinmarmorfeldern (Phase III: Hof 21, Phase IV: Hof 21 und Raum 15), Pfeilvoluten (Phase III: Raum 14b, 22), Quaderung (Phase IV: Raum 14b, 14c, 22) und Mäanderband (Phase III und IV: Raum 7) mit Kreuzblüten.

Die Hauptwandzone ist am häufigsten in ein Felder-Lisenen-System gegliedert (Phase II: Hof 21, Phase III: Raum 14b und Raum 22, Phase IV: Raum 7 und Raum 22), aber auch Stuckquaderung (Phase II: Raum 15 und 23), Marmorimitation in Art von Feldermalerei¹⁶⁶ (Phase IV: Raum 15 und Hof 21) sowie flächige Malerei mit Streublüten (Phase IV: Raum 14d) und die Gartenmalerei tritt auf (Phase III: Hof 21).

Die Oberzone ist, von der Ausnahme der Streublüten in Raum 14d abgesehen, der Architekturmalerei vorbehalten, wobei in WE 4 (vermutlich außer in Phase II: Umgang Peristylhof 21) nur weiße Malgründe vorkommen (Phase III: wohl Raum 7, Phase IV: in Raum 15, 22 und wohl auch Hof 21). Eine Sonderstellung haben die großen mythologischen Bilder (Phase II: Umgang Peristylhof 21), die jedoch wie gesagt wohl zwischen Architekturdarstellungen eingebettet waren.

Die beste Qualität zeigt ohne Zweifel die Ausstattung des Hofumgangs der Phase II, und zwar sowohl in Bezug auf die Präparation des Malgrundes wie der figürlichen Malerei (Sokrates, Urania, Achill) und dekorativen Motive (Felderinnenrahmen, Lisenenornamentik). Am außergewöhnlichsten bleibt dennoch die Gartenmalerei der Phase III, da sie mit dem Garten ein im Wohnkontext bislang in Ephesos einzigartiges Element darstellt. Marmorinkrustationen, Felder-Lisenen-Systeme und die Streublütenmalerei scheinen, je nach Raumlage in der Sorgfalt und im Aufwand abgestuft, die gängigen Systeme des 2. und 3. Jh. gewesen zu sein. Der Blick auf eine Entwicklungsfolge von Wandsystemen ist in WE 4 insofern verzerrt, als der Verlust des Peristylhofes ab Phase III das Zentrum des Hauses architektonisch zu stark umformt, als daß man eine echte Abfolge fassen kann.

Besser geeignet eine Entwicklung zu fassen ist der Überblick über die ikonographischen Themen und ihre Verteilung:

In Phase II sind im Umgang von Peristylhof 21 Philosophen (bzw. Weise: Sokrates) und Musen (Urania) belegt, dazu in der Oberzone ein mythologischer Fries (Achill auf Skyros und eventuell weitere Bilder eines Trojazyklus). Das Peristyl geht in Phase III verloren und wird durch den Pfeilerhof 21 mit Gartenmalerei mit Pflanzen und Vögeln sowie der Hermendarstellung ersetzt. Im kleinen Klinenraum 14b ergänzen Diener und Akrobaten die Mahlszene, in Raum 22 kommen Vögel und Blüten als Embleme zur Anwendung. Raum 5 für den Hauskult erhält das Schlangenbild. Zudem dürften die Philosophen nun im Umgang des Obergeschoßes ihren Platz gefunden haben (Porträts in Medaillons). Schließlich reduziert sich die figürliche Malerei in Phase IV auf die Jagdembleme in Raum 22 und Vögel in der Streublumenmalerei des Cubiculum 14d. Einzig mit dem ‚Musenzimmer‘ Raum 7 wird ein ganz neuer Zusammenhang eines Themas mit einem bestimmten Raum hergestellt, denn die Musen erhalten in der letzten Ausstattungsphase sozusagen ihre eigenen Räume.¹⁶⁷

Auch bei den ikonographischen Themen ist der Blick auf eine Entwicklung insofern methodisch nur eingeschränkt möglich, als die Ausstattungen der Repräsentationsräume in den OG kaum bekannt sind und der Verlust von figürlicher ‚Hof‘malerei (Philosophen/Weise, Musen, Mythos) hier begründet sein könnte. Jedoch ist bereits mit Blick auf die anderen WE festgestellt worden, daß Marmorverkleidungen (oder ihre malerische Imitation) besonders in Phase IV modern werden.¹⁶⁸ Dies bewirkt eine massive Reduzierung von Flächen, die in Repräsentationsbereichen für figürliche Malerei zur Verfügung stehen, auch wenn die Oberzonen oft noch in Malerei ausgeführt wurden. Der Verlust von figürlicher Malerei dürfte daher also nicht so sehr bewußt herbeigeführt worden sein, um diese zu unterdrücken, sondern eher eine zwangsläufige Folge der Verwendung von Marmorverkleidung gewesen sein. Lokal, mit Blick auf die Wohneinheiten des H2, scheint diese Mode in Phase II im Marmorsaal 31 der WE 6 einzusetzen, um dann zuletzt in Phase IV bis auf WE 1 in allen Wohneinheiten die Repräsentationsbereiche (Höfe, Triklinien u. ä.) zu besetzen. Im Hinblick auf die Gesamtentwicklung der Malerei scheint das Phänomen der Verwendung von Marmorverkleidung im privaten Wohnraum in Pompeji eher noch ungewöhnlich, für Plinius gar verpönt gewesen zu sein.¹⁶⁹ Es könnte sein, daß – von Neros Goldenem Haus ausgehend – die Marmorverkleidung von Wänden auch im ‚privaten‘ Wohnbereich zunehmend geschätzt wurde, was im H2 zunächst im trajanischen Marmorsaal 31, dann in der Basilika 8 der WE 6 und schließlich in Phase IV in dargestellter Form sichtbar wird.¹⁷⁰

Schließlich sei, auch im Hinblick auf die weitere Forschung, die Charakteristik ephesischer Malerei thematisiert:

Interessanterweise war keine Malerei in WE 4 länger als zwei Phasen in Funktion, dann wurde sie spätestens erneuert; sei es, weil sie aus praktischen Gründen (Zerstörung, Funktionswechsel des Raumes), oder aus ästhetischen Gründen ersetzt wurde, da man sie offensichtlich nicht mehr als angemessen oder modern empfand. Verglichen etwa mit pompejanischen Wänden 3. und 4. Stils muß man die Hanghausma-

¹⁶⁴ Vgl. Zimmermann, Kap. V.5.3; vgl. auch die knappe Zusammenfassung aller Wandsysteme bei Strocka, Wandmalerei, 141–143.

¹⁶⁵ Einzig die Streublütenmalerei der Phase IV in Raum 14d bildet hier eine Ausnahme, da Haupt- und Oberzone ohne Trennung durch den sonst üblichen Fries ineinander übergehen. Dies fällt um so mehr angesichts der Leichtigkeit und Häufigkeit auf, mit der man schon in Pompeji und erst recht in Ostia die starre Dreizonigkeit verlassen konnte und die Ebenen aufbrach.

¹⁶⁶ Feldermalerei ohne Lisenen sind für das OG zu vermuten (Phase II: Hofumgang mit roten und blauen Feldern und Phase III: Hofumgang mit Philosophenmedaillons).

¹⁶⁷ Siehe S. 123 mit Anm. 162.

¹⁶⁸ Zimmermann, Chronologie, 116.

¹⁶⁹ Vgl. S. Falzone, L'imitazione dell'opus sectile nella pittura tardo antica a Roma e a Ostia, in: M. De Nuccio – L. Ungaro (Hrsg.), I marmi colorati della Roma imperiale (2002) 170–174 und Meyboom – Moormann, Domus Aurea.

¹⁷⁰ Meyboom – Moormann, Domus Aurea; W. J. T. Peters – P. G. P. Meyboom, Decorazione ed ambiente nella Domus Aurea di Nerone: Functional and Spatial Analysis of Wall Painting, Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting, Amsterdam 8.–12. September 1992 (1993) 59–63. In der Domus Aurea führte die Ausstattung mit Marmorwandverkleidung keineswegs zum Verlust von figürlichen Bildern, denn diese darf man sich in Tafelmalerei, Skulptur u. ä. vor den Wänden aufgestellt denken. Dies ist im H2 nur sehr begrenzt vorstellbar. Zur Marmormalerei ist der Vorteil anzumerken, daß sich teuerste Materialien in denkbar kostengünstiger Weise täuschend echt imitieren ließen.

V.5 Kataloge Wandmalereien

lereien, und allgemeiner die ephesischen Malereien, als relativ einfach bezeichnen. Jedenfalls wird im bislang bekannten Material nie die Fülle an ikonographischen Themen, Wandsystemen, Ornamenten und Farben in bunter Bilderflut erreicht, die in anspruchsvollen Wohnhäusern der Vesuvstädte zum Standard gehörte.¹⁷¹ Selbst die sehr qualitätsvolle erschlossene trajanische Hofgestaltung der WE 4 in Phase II wirkt ruhiger und zurückhaltender als die überreich geschmückten Wände in Pompeji. Es scheint sich bei diesem Phänomen wohl eher um eine bewußte Zurücknahme im Sinne eines Verzichts bzw. eine geänderte Schwerpunktsetzung in der Ausstattung zu handeln als um ‚Provinzialität‘ – zu intensiv dürften die Beziehungen der Hauptstadt der Provinz Asia zur Hauptstadt des Reiches gewesen sein. Auch die Auswahl der Bildthemen wirkt im gleichen Sinne auf Standardthemen beschränkt. Hier soll eine Beurteilung aber erst der Vorlage der übrigen WE folgen, wenn Vergleiche konkret formulierbar sind.

V.5 Kataloge Wandmalereien

V.5.1 Katalog: neue Malereien und Datierungskonkordanzen

V.5.1.1 Neue Malereien

Im Katalog 1 sind solche Malereien aus WE 4 verzeichnet, die über die bei **Strocka**, Wandmalerei, berücksichtigten bzw. abgebildeten hinausgehen. In Übereinstimmung mit dem Text Kapitel V.2. sind sie phasenweise angeordnet.

Phase II

- rote Feldermalerei der N-Wand von Raum 7 zwischen den Öffnungen nach WE 6, Raum 31 (Taf. 83.2, abgenommen, vgl. **Strocka**, Wandmalerei, 95 ohne Photo).
- Reste des roten Malgrundes der Hauptzone in der SO-Ecke von Raum 14a.
- Streifen rotgrundiger Malerei der Hauptzone in der SW-Ecke von Raum 14c, unter dem Putz und den Ziegeln der Westmauer aus Phase III (Taf. 87.3, 2002 geöffnet).
- Mantelbausch einer Figur im Wandstreifen der Oberzone an der S-Wand zwischen Raum 14c/d (Taf. 83.7, seit Restaurierung erkennbar).
- Rest der graurosa gesprenkelten Sockelmalerei an der W-Wand von Raum 22 (Taf. 83.8, bis 1999 hinter Anrichte aus Ziegeln verborgen).
- Fragmente einer qualitätsvollen Malerei mit alternierend rot- und blaugrundigen Feldern in grünen Rahmen, wobei die roten Felder Innenrahmen mit Kielbogen- und Klammermotiv besitzen und in den blauen Feldern grüne Girlanden mit gelben Blüten in den Ecken eingespannt sind; wohl vom Umgang des OG-Peristyls 21.1 (z. B. Taf. 88.3 und 6), z. T. mit Graffiti (Taf. 88.9 und 10, bislang unpubliziert).

Phase III

- Vögel, die auf Marmorbrüstung der Gartenmalerei in Hof 21 sitzen: Pfau in östlichem Südfeld und Hahn in südlichem Westfeld (Taf. 87.5 und 6).
- Sturzmauer aus SR 5c mit rotgrundigem Feld und Philosophenmedaillon als Emblem, nach Fundort und -lage vom Umgang des OG-Peristyls 21.1, S-Wand, Ostecke (Taf. 88.11, bislang unpubliziert).
- Fragmente von rotgrundiger Feldermalerei mit gelben, grünen und schwarzen Rahmenstreifen, wohl vom Umgang des OG-Peristyls 21.1 (Taf. 88.6 und 7, bislang unpubliziert).

Phase IV

- zwei Nischen mit Streublumen an der W-Wand über Herd in SR 9d (Taf. 88.12, bislang unpubliziert).

Phase IV'

- weißgrundige Feldermalerei mit Fischemblem an der S-Wand von Raum 4a (Taf. 86.3, bislang unpubliziert, zerstört).

V.5.1.2 Datierungskonkordanz zu **STROCKA**, Wandmalerei

Bauphase/Datierung	Fundort	Malerei	Datierung nach Strocka , Wandmalerei
I (tiberisch/Mitte 1. Jh. n. Chr.)	R 6, S-Wand	Rest weißer Wandputz	–
	R 23, O-Wand	Rest weißer Wandputz	–
	SR 9b, Südmauer	Rest weißer Wandputz mit rot-violetterem Rahmen	–
II (trajanisch)	Umgang des Peristylhofes 21:	Sokrates-Urania-Malerei und Achill-Malerei	60–80 n. Chr. und 200–220 n. Chr.
	R 7, N-Wand 1. Schicht, O-Wand 1. Schicht	"	"
	R 14a, O-Wand, SO-Eck, S-Wand 1. Schicht	"	"
	R 14b/c und c/d, S-Wand 1. Schicht	"	"

¹⁷¹ Zanker (Anm. 52) 40–48.

Bauphase/Datierung	Fundort	Malerei	Datierung nach Strocka, Wandmalerei
	R 14d, W-Wand 1. Schicht	"	"
	R 22, W-Wand 1. Schicht	"	–
	R 23, W- und N-Wand 1. Schicht	Stuckquader	M. 2. Jh. n. Chr.
	R 15, O-, W- und N-Wand 1. Schicht	"	"
	R 14, O- und S-Wand	weißer Wandputz	–
	R 6, NO-Eck	weißer Wandputz	–
	OG, SR 9d, westliches Türgewände in N-Wand	weißer Putz	–
	OG, SR 9b, S-Wand und im Ge- wände des Aufgangs nach SR 8	Rest weißer Malerei	–
III (um die Mitte des 2. Jh. n. Chr.)	Pfeilerhof 21: dies umfaßt heute nördliches Bogenfeld W-Wand 1. Schicht; NW-Pfeiler 1. Schicht; N-Mittelpfeiler 1. Schicht, östliches Bogenfeld N-Wand 1. Schicht	Gartenmalerei	200–220 n. Chr.
	R 14b	Felder-Lisenen-Malerei	430–440 n. Chr.
	R 14c	Felder-Malerei	430–440 n. Chr.
	R 22, 2. Schicht	Felder-Lisenen-Malerei	400–410 n. Chr.
	R 5	Schlangenmalerei	frühestens 1. H. 3. Jh. n. Chr.
	R 19	weiße Malerei mit roten Rahmen	430–440 n. Chr.
	Stiegenaufgang 2/R 1	Quadermalerei	wahrscheinlich 5. Jh. n. Chr.
IV (2. Viertel 3. Jh. n. Chr.)	Pfeile rhof 21, 2. Schicht	Marmorimitation	430–440 n. Chr.
	R 7	Felder-Lisenen-Malerei mit Musen	400–410 n. Chr.
	R 22, 3. Schicht	Felder-Lisenen-Malerei mit Jagdemblemen	430–440 n. Chr.
	R 15, 2. Schicht	Marmorimitation	430–440 n. Chr.
	R 14d	Streublumenmalerei	430–440 n. Chr.
	Stiegenpodest 2.1	Fischmalerei	–
	R 15.1, Sockelzone		–
	SR 9d, Nischen W-Wand	Streublumenmalerei	–
IV'	Pfeilerhof 21, im W-Feld N- Wand, W/O-Feld S-Wand	Marmorimitation	nach 450 n. Chr.
	Zwischenwände R 14b–c, 14c– d, 14b–21 und 14c–21		nach 450 n. Chr.

V.5.1.3 Datierungskonkordanz STROCKA – neue Phasen

Räume	Malerei	Datierung Strocka	Phase
R 2 (Treppenhaus)	Quadermalerei	wahrscheinlich 5. Jh. n. Chr.	III
R 5	1. Schicht 2. Schicht (Schlangenmalerei) 3. Schicht	noch 1. Jh. n. Chr. frühestens 1. H. 3. Jh. n. Chr. um 430–440	– III IV oder IV'
R 19		430–440 n. Chr.	III
R 7	1. Schicht (Sokrates) 2. Schicht (Lisene) 3. Schicht (Musenmalerei) 4. Schicht (Vogelmalerei)	60–80 n. Chr. 210–220 n. Chr. um 400 n. Chr. 430/440 n. Chr.	II III IV IV'

V.5 Kataloge Wandmalereien

Räume	Malerei	Datierung Stroocka	Phase
R 21 (Gartenhof)	1. Schicht (Gartenmalerei) 2. Schicht (Marmorimitation) 3. Schicht	um 210 n. Chr. 430/440 nach 450 n. Chr.	III IV IV'
R 14a–d	1. Schicht (R 14a, Urania) 2. Schicht (S-Wand, Achill) 3. Schicht (R 14b, Felder-Lisenen-Malerei) 3. Schicht (R 14c, Streifenmalerei) 3. Schicht (R 14d, Streublumenmalerei) 4. Schicht	60–80 n. Chr. 200–220 n. Chr. 430/440 n. Chr. 430/440 n. Chr. 430/440 n. Chr. nach 450 n. Chr.	II II III III IV IV'
R 22	1. Schicht (Felder-Lisenen-Malerei) 2. Schicht (Felder-Lisenen-Malerei)	um 400 n. Chr. 430–440 n. Chr.	III IV
R 15	1. Schicht (Stuckquader) 2. Schicht (Marmorimitation)	M. 2. Jh. n. Chr. 430/440 n. Chr.	II IV
R 23	Stuckquader	M. 2. Jh. n. Chr.	II

V.5.2 Katalog: Malereifragmente aus WE 4

Während den Ausgrabungen wurden in WE 4 aus den Räumen 14a, 14b, 14d, 21 und 22 insgesamt 14 Kisten mit Wandmalereifragmenten geborgen. Sofern die Fragmente nicht zu den *in situ* erhaltenen Malereien der Räume selbst oder benachbarter Räume passen, dürften sie entweder von den Obergeschoßen der WE 4 stammen oder mit dem Hangschutt der oberen Wohnterrasse, also von WE 1 (und 2 bzw. auch 5), hierher abgerutscht sein.¹⁷² Angesichts der relativ geringen Zahl von Fragmenten in dieser WE sind Aussagen nur in begrenztem Umfang möglich, immerhin lassen sich neben den Malereien *in situ* v. a. zwei wichtige Wandsysteme ansatzweise erfassen. Es handelt sich um Fragmente zweier übereinandersitzender Malschichten, die nach ihrer Fundverteilung, der Putzstruktur und den Charakteristika der Malerei dem Umgang des OG-Peristyls 21.1 in den Phasen II und III zuzuweisen sind.¹⁷³ Die Fragmente der unteren Schicht (Phase II) finden sich im Katalog unter 2b, 4c, 5c, 6b, 7b, 8a, 9a, 10a, 11c, 12a und 13c, die Fragmente der darauf aufgebracht, oberen Schicht (Phase III) unter 1b, 2c, 3c, 4d, 7c, 8b, 10b, 11d, 12b, 13d.

1 Raum 14a, Kiste 1 (Taf. 87.8)

- a. wohl von der Oberzone des Umgangs Peristylhof 21 (Phase II)¹⁷⁴: zahlreiche Fragmente einer gelbgrundigen Malerei, z. T. mit rotem Peltengitter, roter Doppellinie oder an breiten dunkelroten Rahmen mit weißer Zierblüte („Mittelzipf“) stoßend; ähnlich in Farbigkeit auch Fragmente mit figürlicher(?) Malerei bzw. Architektur (Giebel);
- b. wohl von der oberen Schicht des Umgangs vom OG-Peristyl 21.1 (Phase III): dünne Fragmente einer feinen rotgrundigen Malerei, die an einen hellen Rahmen stößt oder eine gelb-blaue Doppellinie hat; dazu gehören auch gelbgrundige Fragmente, die an einen grünen Rahmen grenzen;
- c. ohne Zuweisung: einige weißgrundige Fragmente mit roten oder blauen Rahmen.

2 Raum 14b, Kiste 1 (Taf. 87.9)

- a. von der Malerei *in situ* (Phase III): weißgrundiges Fragment mit Teil des grünen Blattstabes und des roten Rahmens;
- b. wohl von der unteren Schicht des Umgangs vom OG-Peristyl 21.1 (Phase II) oder der Sokratesmalerei (Umgang von Peristylhof 21, Phase II): rotgrundige Fragmente mit feinem gelbem Kielbogenfries;
- c. wohl von der oberen Schicht des Umgangs vom OG-Peristyl 21.1 (Phase III): rotgrundige Fragmente feiner Malerei auf dünner Putzschicht, mit feiner gelber bzw. blauer und gelber Doppellinie, dazu gehören 3 dünne Fragmente mit feiner rotgrundiger Malerei, die mit hellem Rahmen an gelbe Fläche stoßen;
- d. ohne Zuweisung: weißgrundiges Fragment mit Teil eines roten Kandelabers (von einer Oberzone, aber nicht aus Raum 14b, da dort nur weiße Fläche);
- e. ohne Zuweisung: 2 Fragmente von einem dunkelroten Rahmen mit weißen Spritzern, der an weißes Feld stößt;
- f. ohne Zuweisung: Fragment eines feinen profilierten Stucks mit erhabenem, braungelb gestreiftem Feld und grünem, gesprenkeltem Rahmen (Imitat von porfido verde).

3 Raum 14b, Kiste 2 (Taf. 87.10)

- a. von der Malerei *in situ* (Phase III): weißgrundige Fragmente mit grünen Sternblüten (aus der Nische) und roten Rahmenstreifen, Fragmente des weißen Stuckgesims;
- b. wohl von der Oberzone des Umgangs Peristylhof 21 (Phase II): zahlreiche gelbgrundige Fragmente, z. T. mit rotem Peltengitter oder architektonischem Fries, roten (Doppel-)Linien mit weißen dünnen Schnüren (von Oberzone zwischen Achill-Szenen?), gelbe Fragmente stoßen z. T. an schwarzen Rahmen;

¹⁷² Entsprechend sind auch Fragmente von Malereien der WE 4, besonders von den Obergeschoßen, in der unterhalb gelegenen WE 6, und dort v. a. im Marmorsaal 31, zu vermuten. Diese Fragmente wurden bereits gesichtet, aufgrund der unklaren Raumzuweisung (viele Kisten tragen keine Fundortangaben, vgl. S. 110 Anm. 145) sind exakte Aussagen problematisch und werden vielleicht auch nur in Einzelfällen möglich sein.

¹⁷³ Vgl. die Beschreibung und Rekonstruktion S. 109f. und 115f.

¹⁷⁴ Vgl. S. 110.

- c. wohl von der oberen Schicht des Umgangs vom OG-Peristyl 21.1 (Phase III): rotgrundige Fragmente feiner Malerei mit gelb-blauer Doppellinie und weißem Dekoraufsatz („Mittelzipf“);
- d. ohne Zuweisung: weißgrundige Fragmente eines roten Kandelabers (von einer Oberzone, aber nicht aus Raum 14b).

4 Raum 14d, Kiste 1 (Taf. 87.11)

- a. von der Malerei *in situ* (Phase IV): weißgrundige Fragmente mit Streublumen, roter Girlande, roten und grünen Rahmen;
- b. wohl von der Oberzone des Umgangs Peristylhof 21 (Phase II): Fragmente figürlicher Malerei(?) mit Gewandstrukturen in rosa, blauen und schwarzen Farbtönen;
- c. wohl von der unteren Schicht des Umgangs vom OG-Peristyl 21.1 (Phase II): Fragmente einer feinen Malerei mit blauen Feldern (mit einer grünen feinen Girlande und grünen Rahmen) und roten Feldern, darauf weißer Kalkleim als Klebstoff für obere Putzschicht, die Rückseiten zeigen den Abdruck von Ziegelmauerwerk;
- d. wohl von der oberen Schicht des Umgangs vom OG-Peristyl 21.1 (Phase III): dünne gelbgrundige Fragmente mit feiner roter Doppellinie, z. T. an grünen oder schwarzen Rahmen stoßend.

5 Raum 14d, Kiste 2 (Taf. 87.12)

- a. von Malerei *in situ* (Phase IV): weißgrundige Fragmente mit Streublumen und roten und grünen Bändern;
- b. wohl von der Oberzone des Umgangs Peristylhof 21 (Phase II): 2 große Fragmente poröser rosa Malerei mit abblättrender gelber Malschicht darauf, vielleicht rote Architektur und grüne oder blaue Girlande darin (von Bereichen zwischen Achillmalerei?);
- c. wohl von der unteren Schicht des Umgangs vom OG-Peristyl 21.1 (Phase II): rotgrundige Fragmente feiner Malerei mit blau-gelbem Kielbogenfries, darauf Graffito¹⁷⁵ und Reste weißen Kalkleims; Fragmente der roten und blauen Feldermalerei mit grünem Rahmen, darauf ebenfalls weiße Kalkleimspuren;
- d. ohne Zuweisung: 1 weißgrundiges Fragment mit Teil von Kielbogenfries aus einer Frieszone;
- e. ohne Zuweisung: weißgrundige Fragmente mit Weinlaubmalerei neben roter Linie und grünem Streifen;
- f. ohne Zuweisung: 1 blaugrundiges Fragment mit figürlichem Maleriest (Beine eines Eros?);
- g. ohne Zuweisung: 1 Fragment des Vogelembles auf roter Fläche in Raum 8b (?);
- h. ohne Zuweisung: 1 figürliches Fragment (Hand?).

6 Raum 14d, Kiste 3 (Taf. 87.13)

- a. von Malerei *in situ* (Phase IV): weißgrundige Fragmente mit Streublumen und roten Girlanden;
- b. wohl von der unteren Schicht des Umgangs vom OG-Peristyl 21.1 (Phase II): Fragmente der roten und blauen Feldermalerei mit grünem Rahmen und grüner Girlande, Kielbogenfries, Reste weißen Kalkleims;
- c. ohne Zuweisung: 1 dünnes weißgrundiges Rahmenfragment.

7 Hof 21, Kiste 1 (Taf. 88.1)

- a. von Malerei *in situ*? (Phase III): 3 Fragmente lichtblauer Malerei mit rotem Rahmen; ein Fragment mit brauner Architektur vor kaum sichtbarer blauer Fläche (könnte von einem Pfeiler des Gartenhofs stammen, ähnlich wie der Sockel der Hermenmalerei);
- b. wohl von der unteren Schicht des Umgangs vom OG-Peristyl 21.1 (Phase II): Fragmente der feinen roten Malerei mit Resten des Kalkleims, z. T. mit Kielbogenfries; 2 Fragmente der blaugrundigen Malerei mit grüner Girlande und gelben Eckblumen, darauf mit Kalkleim obere dünne Schicht befestigt, diese gelbgrundig mit grünem Rahmen (wohl Phase III);
- c. wohl von der oberen Schicht des Umgangs vom OG-Peristyl 21.1 (Phase III): 2 weitere dünne Fragmente gelber Malerei mit schwarzem Rahmen;
- d. ohne Zuweisung: weißgrundiges Fragment mit Fruchtblem (Granatapfel?);
- e. ohne Zuweisung: 2 Fragmente mit bräunlichen und rosa Farben.

8 Hof 21, Kiste 2 (Taf. 88.2)

- a. wohl von der unteren Schicht des Umgangs vom OG-Peristyl 21.1 (Phase II): zahlreiche rotgrundige Fragmente feiner Malerei, mit Innenrahmen aus Kielbögen oder Klammermotiv, an grünen Rahmen stoßend, 1 blaugrundiges Fragment mit grüner Girlande, 1 Fragment mit Graffito¹⁷⁶, Reste vom Kalkleim der oberen Schicht;
- b. wohl von der oberen Schicht des Umgangs vom OG-Peristyl 21.1 (Phase III): 2 dünne feine rotgrundige Fragmente mit gelber und blauer Doppellinie, an ihrer Rückseite negativer Abdruck des Graffitos aus KatNr 16 im glatten Kalkleim¹⁷⁷ (daher eindeutig zuweisbar); einige ähnlich dünne rotgrundige Fragmente von Emblem mit zwei Vögeln auf gelbem Standstreifen;
- c. ohne Zuweisung: 2 große Fragmente profilierten Stucks mit weißem erhabenem Feld (feine rote Äderung) an Rahmen in Porfido-verde-Imitation;
- d. ohne Zuweisung: Stuckfragment mit ‚Tigeraugen‘-Imitat;
- e. ohne Zuweisung: Fragment mit Weinblatt in rosa Fläche.

9 Hof 21, Kiste 3 (Taf. 88.3)

- a. wohl von der unteren Schicht des Umgangs vom OG-Peristyl 21.1 (Phase II): zahlreiche rotgrundige Fragmente mit Innenrahmen aus Klammermotiv, mit breitem grünem Rahmen an blaue Fläche mit grüner Girlande stoßend, darauf Reste weißen Kalkleims, 2 rotgrundige Fragmente mit grünem Rahmen waren an glatte Kante angestrichen;

¹⁷⁵ Vgl. Taeuber, Kap. VI, GR 23.

¹⁷⁶ Taeuber, Kap. VI, GR 18. Das Graffito ist sehr wichtig, denn es paßt zu weiteren auf gleichartiger Malschicht, die aus Kisten ohne Fundortangabe stammen.

¹⁷⁷ Taeuber, Kap. VI, GR 20.

V.5 Kataloge Wandmalereien

- b. von Malerei in Raum 14d? (Phase IV): weißgrundige Fragmente mit Streublumen und roten und grünen Linien;
- c. ohne Zuweisung: weißgrundige Fragmente einer Blattstab-Lisene(?) mit gelben, blauen, roten und braunen Blättern, darauf auf Kalkschlämme 2. Malschicht mit weißem Grund und rotem Rahmenwinkel.

10 Hof 21, Kiste 4 (Taf. 88.4)

- a. wohl von der unteren Schicht des Umgangs vom OG-Peristyl 21.1 (Phase II): zahlreiche rotgrundige Fragmente mit Innenrahmen aus Klammermotiv, an grünen Rahmen stoßend, mit Resten weißen Kalkleims darauf, Graffito mit Pfau¹⁷⁸;
- b. wohl von der oberen Schicht des Umgangs vom OG-Peristyl 21.1 (Phase III): 1 dünnes gelbgrundiges Fragment mit roter und weißer Linie;
- c. von Malerei in Raum 14d? (Phase IV): weißgrundige Fragmente mit Streublumen, roten und gelben Linien.

11 Hof 21, Kiste 5 (Taf. 88.5)

- a. von Malerei *in situ* (Phase IV, evtl. IV'): weißgrundige Fragmente mit Imitation von Marmorverkleidung, cipollino verde des Sockels und weiße Felder mit Rahmen aus porfido rosso¹⁷⁹;
- b. von Oberzonenmalerei(?) *in situ*: dünne weißgrundige Fragmente mit blauem Rahmen und roten Begleitlinien, Rest eines grünen feinen Zweiges;
- c. wohl von der unteren Schicht des Umgangs vom OG-Peristyl 21.1 (Phase II): 1 blaugrundiges Fragment mit grüner Girlande;
- d. wohl von der oberen Schicht des Umgangs vom OG-Peristyl 21.1 (Phase III): 1 gelbgrundiges Fragment mit roter Linie;
- e. ohne Zuweisung: 1 weißgrundiges Fragment mit roter und grüner Linie.

12 Hof 21, Kiste 6 (Taf. 88.6)

- a. wohl von der unteren Schicht des Umgangs vom OG-Peristyl 21.1 (Phase II): zahlreiche blaugrundige Fragmente mit grüner Girlande, mit grünem Rahmen an rote Fläche stoßend, 1 Fragment mit Graffito¹⁸⁰ auf blauer Fläche unmittelbar über grünem Rahmen; einige blaugrundige Fragmente mit grünem Rahmeneck waren an glatte Kante angeputzt;
- b. wohl von der oberen Schicht des Umgangs vom OG-Peristyl 21.1 (Phase III): 1 dünnes Fragment mit grauen, gelben und grünen Rahmenstreifen und weißer und roter Linie, auf a. mit weißem Kalkleim aufgebracht und an gleiche Kante angeputzt.

13 Raum 22, Kiste 1 (Taf. 88.7)

- a. von Malerei *in situ* (Phase IV, evtl. IV'): 2 Fragmente einer weißen Marmorimitation in rotem Rahmen; 2 Fragmente einer gelben Breccie;
- b. von Malerei in Hof 21 (Phase III, Gartenmalerei?): 4 Fragmente einer grünen Fläche mit hellgrauer Struktur, an roten Rahmen stoßend;
- c. wohl von der unteren Schicht des Umgangs vom OG-Peristyl 21.1 (Phase II): zahlreiche rotgrundige Fragmente mit Innenrahmen aus Kielbögen, mit grünem Rahmen an blaue Fläche mit grüner Girlande stoßend, diese Girlande ist mit gelben Blüten in den Ecken befestigt, Reste weißen Kalkleims;
- d. wohl von der oberen Schicht des Umgangs vom OG-Peristyl 21.1 (Phase III): auf c. mittels weißem Kalkleim dünne Putzschicht mit gelbgrundiger Malerei mit grauem Rahmen aufgebracht, beide Schichten waren an erhabene Kante angeputzt.

14 Raum 22, Kiste 2 (Taf. 88.8)

- a. von Malerei *in situ* auf W-Wand (Phase IV): anpassende Fragmente des Emblems mit jagendem Eros.

15 Graffito¹⁸¹ (Taf. 88.9)

- a. aus dem Umgang des OG-Peristyls 21.1 (Phase II?): rotgrundiges Fragment.

16 Graffito¹⁸² (Taf. 88.10)

- a. aus dem Umgang des OG-Peristyls 21.1 (Phase II?): Fragmente der roten und blauen Feldermalerei mit grünem Rahmen, auf diesem waagrecht das Graffito aufgebracht, wobei hier ausnahmsweise ein blaues Feld unter einem roten angeordnet war, Reste weißen Kalkleims.

17 Sturzmauer aus Raum SR 5 (Taf. 88.11)

vgl. Kap. V, S. 115.

V.5.3 Katalog: Wandsysteme, Motive und Ornamente

Katalog 3 verzeichnet phasenweise nochmals alle Wandsysteme mit ihren Motiven und Ornamenten im Überblick, wobei die Terminologie nach Möglichkeit Strocka, Wandmalerei folgt.

Phase II

Umgang Peristylhof 21:

Sockelzone: graurosa Fläche mit Sprenkeln.

Hauptzone: Felder-Lisenen-System; schwarze Lisene mit Rauten-Ellipsenband; rotgrundige Felder mit Philosophen- und Musenemblemen (Sokrates und Urania); Innenrahmen aus a) alternierend blauen und gelben Punktrossetten, die von Blattgarben getrennt werden (,Klammer-

¹⁷⁸ Vgl. Taeuber, Kap. VI, GR 21.

¹⁷⁹ Vgl. oben S. 117.

¹⁸⁰ Vgl. Taeuber, Kap. VI, GR 19.

¹⁸¹ Vgl. Taeuber, Kap. VI, GR 20. Der Negativ-Abdruck an der Rückseite der 2 Fragmente KatNr 8b. stammt von diesem Graffito, weswegen seine Zuweisung eindeutig ist und es

hier mitaufgeführt wird. Es stammt aus einer Fundkiste mit der Beschriftung »H2/24.1, 21, H2/16«, was ohne die besonderen Umstände der erhaltenen Negativ-Abdrücke eine Zuweisung kaum zugelassen hätte.

¹⁸² Vgl. Taeuber, Kap. VI, GR 24 und oben Anm. 45.

motiv'), b) gelben Kielbögen mit alternierend gelben und blauen Halbrosetten, c) alternierend gepunkteten blauen und gelben Halbrosetten, die von Zickzacklinie mit Stegen getrennt werden; als horizontaler Abschlußfries weißgrundiges Band aus grünen eingerollten Bögen über roten Knospen.

Oberzone: alternierend gelbgrundige (Architektur?-) Felder und grüngrundige mythologische Szenen, Achill auf Skyros und vielleicht Achill, der Priamos empfängt („Lösung Hektors“).

Räume 15 und 23:

Hauptzone: weiße Stuckfelder.

Oberzone: Imitation von Quadermauerwerk, als Abschluß zur Decke ein profilierter Fries.

Räume 6 und 14:

Weißer Malerei.

Fragmente:

Wohl von der unteren Schicht des Umgangs vom OG-Peristyl 21.1 (Phase II): Malerei mit alternierend blauen und roten Feldern in grünen Rahmen, in den roten Feldern Innenrahmen mit Rosetten bzw. Halbrosetten in Kielbogen- und Klammernmotiv, in den blauen Feldern grüne Girlanden an gelben Blüten eingespannt.

Phase III

Raum 19:

Weißer Malerei, Raumkanten mit roter Rahmenlinie begleitet.

Hof 21:

Sockelzone: gemalte Marmorbrüstung mit Perlstab als oberen Abschluß.

Hauptzone: Garten- bzw. Landschaftsmalerei (Bäume, Sträucher, Früchte, Vögel), Firmament, Herme; Balkenkopffries in Kämpferhöhe der Bögen.

Raum 14b:

Sockelzone: auf weißem Grund schwarze Pfeilvoluten mit doppeltem Abschlag.

Hauptzone: weißgrundiges Felder-Lisenen-System in roten Rahmen, Blattstab-Lisene aus alternierend grünen und roten ahornblattartigen Elementen; in Feldern hochsitzende Embleme auf Standstreifen: Diener, Akrobat, Mahlszene, Faustkämpfer, Dienerin; Innenrahmen der Felder aus schwarzen und roten Linien mit drei schwarzen Punkten als Eckornamenten.

Nische in der W-Wand: stilisierte Kreuzblüten.

Frieszone: waagrecht laufende Blattstab-Lisene über profiliertem Stuckfries.

Oberzone: weiße Fläche, rotgerahmte Raumkanten.

Raum 14c:

Weißgrundige Feldermalerei.

Raum 22:

Sockelzone: weißgrundig, schwarze Pfeilvoluten mit Doppelabschlag.

Hauptzone: weißgrundiges Felder-Lisenen-System mit feiner, alternierend roter und grüner Blattstab-Lisene; Vogel, Girlande und Blüte als Embleme; aufsitzend Fries aus Kielbögen alternierend mit gekoppelten Voluten.

Raum 7:

Westl. Öffnung der N-Wand: feine Blattstab-Lisene im westl. Gewände.

Raum 5:

Schlangentalerei auf weißer Fläche mit rotem Rahmen.

Fragmente:

Sturzwand aus SR 5, wohl von westl. S-Wand des Umgangs vom OG-Peristyl 21.1: über graurosa Sockel rotgrundige Feldermalerei in schwarzem Rahmen, Innenrahmen aus feiner gelb-blauer Doppellinie mit ‚Mittelzipf‘ und Eckvoluten, als Emblem im oberen Drittel Philosophenporträt in blauer Medaillonscheibe.

Wohl vom Umgang von Peristylhof 21.1 (Obergeschoß): rotgrundige Feldermalerei mit Innenrahmen aus gelb-blauer feiner Doppellinie mit ‚Mittelzipf‘ und Eckvolute, auch breite gelbe, graublau und schwarze Rahmenstreifen um rote Felder.

Phase IV

Hof 21:

Sockelzone: Marmorimitation aus gelben Breccienstreifen zwischen Marmorfeldern mit Äderung (cipollino verde).

Hauptzone: Marmorimitation aus Feldern mit profiliertem Rand in roten Rahmen.

Oberzone: nicht erhalten.

Raum 14d:

Sockelzone: mit schwarzer Doppellinie getrennte weiße Felder mit roten Kreuzblüten.

Hauptzone und Oberzone: Streublumenmalerei, vereinzelt mit Girlanden und Vögeln belebt.

Raum 15:

Sockelzone: Marmorimitation aus gelben Breccienstreifen zwischen Marmorfeldern mit Äderung.

V.5 Kataloge Wandmalereien

Hauptzone: Marmorimitation aus weißen Feldern mit profiliertem Rand in roten Rahmen; darüber waagerechte Blattstab-Lisene.

Oberzone: weißgrundige Architekturmalerei, in Ädikulen eingestellte Kandelaber, eingehängte Girlanden und Skyphoi, oben aufgesetzte Schirme.

Raum 22:

Sockelzone: mit schwarzer Doppellinie getrennte weiße Felder, darin rote Kreuzblüten.

Hauptzone: weißgrundiges Felder-Lisenen-System mit unsorgfältigen Blattstab-Lisenen aus grünen Blättern und roten Blüten; Felder mit schwarzen, roten und grünen Innenrahmen, darin Embleme mit Jagd-Thema: Gazelle, Hunde, jagende Eroten; darüber flacher Balkenkopffries.

Oberzone: weißgrundige Architekturmalerei aus rot-grünen Ädikulen, Gesimse, aufgesetzte Balustraden aus roten Peltengittern, eingehängte Girlanden, Theatermasken, Schirme, Sternornament auf Apsiskalotte.

Raum 7:

Sockelzone: weißgrundiger Mäanderfries mit Kreuzblüten.

Hauptzone: weißgrundige Felder-Lisenen-Malerei mit unsorgfältiger Blattstab-Lisene, als Embleme Musen; schwarze, rote und grüne Innenrahmen der Felder mit Eckornamenten und ‚Mittelzipf‘, darüber Balkenkopffries.

Oberzone: unbekannt.

Raum 4a:

Weißgrundiges Feld mit Fischemblem.

Phase IV'

Raum 7:

Auf zugesetzten Feldern der S-Wand Ergänzung des Felder-Lisenen-Systems der Phase IV, als Emblem ein Vogel.