

Jessica Bartz

„*FALAE sunt turres lignae*“

Untersuchungen zu Circus-Darstellungen auf Campana-Platten

Abstract

Representations of chariot races and venationes within the Circus Maximus on the Campana reliefs contain various peculiarities: for one thing, they depict towers (Lat. turres, falae), which are interpreted either as prominent seating for judges or as part of a specific staging practice including hunters sitting on the towers to kill the wild animals, e.g. during the so-called lusus Troiae. A critical analysis of the ancient sources, as well as an examination of different circus scenes beyond the Campana reliefs, suggests that these towers only can be understood as special seating for spectators. At the same time and in contrast to other representations on Campana reliefs, the depictions of the Circus Maximus seem to have been especially suitable for being arranged as a composite cycle. The study of a possible compositional affiliation and combinability led to a deeper analysis of their findspots, which showed that the same plaques have been repeatedly attached in one context.

Spektrum der Campana-Platten mit Szenen aus dem Circus Maximus

Circus-Darstellungen auf Campana-Platten kommen in zahlreichen Varianten vor und zeigen neben den erwartbaren Wagenrennen (Abb. 1) auch Unfälle von Quadrigen im Bereich der Wendemarken (*naufragia*, Abb. 2) sowie Tierhetzen¹ entlang der *spina* (*venationes*, Abb. 3). Diese Gruppe der Campana-Platten ist bisher von Stefano Tortorella am umfanglichsten untersucht worden.² Neue Funde haben in den letzten Jahren weitere Varianten zutage gefördert, die einen erneuten Blick auf diese Gruppe lohnenswert

- 1 Auf den Campana-Platten werden stets Kämpfe zwischen einem Kämpfer und einem wilden Tier gezeigt, jedoch keine reinen Tierkämpfe sowie keine reinen Gladiatorenkämpfe. In der Forschungsliteratur werden die Kämpfer mal als Gladiatoren, mal als *venatores* bzw. *bestiarii* angesprochen. Aufgrund der terminologischen Varianz wurde im Beitrag die Bezeichnung Kämpfer gewählt.
- 2 Tortorella 1981a, 73–80. Daneben Humphrey 1986, 180–186; Marcattili 2009, 241–244 Kat. 1–10.



Abb. 1 Campana-Platte mit der Szene eines Wagenrennens im Circus Maximus, aus der Werkstatt der Annia Arescusa. London, British Museum, Inv. D627.

Bild: Printversion: © The Trustees of the British Museum; E-Book-Version: © The Trustees of the British Museum. Shared under a CC BY-NC-SA 4.0 license, <<https://www.britishmuseum.org/collection/image/1613718386>> (30.03.2022).



Abb. 2 Campana-Platte mit einer Unfallszene (*naufragium*) im Bereich der Wendemarken (*metae*) im Circus Maximus, aus der Werkstatt der Annia Arescusa. Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. V 49.

Bild: © KHM-Museumsverband, CC BY-NC-SA 4.0, <<https://www.khm.at/objektdb/detail/64020>> (30.03.2022).



Abb. 3 Campana-Platte mit der Darstellung einer *venatio* im Circus Maximus. Rom, Museo Nazionale Romano, Museo delle Terme (ex Kircheriano 841), Inv. 62660.

Bild: © su concessione del Ministero della cultura – Museo Nazionale Romano. Crediti: foto Giorgio Cargnel e Luigi Colasanti.

erscheinen lässt. Dabei handelt es sich bis auf wenige Ausnahmen³ um Aufsatzplatten, die wohl als Wandfriese dienten.⁴

Reliefplatten aus Ton mit der Darstellung des Spielegeschehens im Circus Maximus wurden über einen relativ langen Zeitraum gefertigt: Als frühestes Exemplar gilt eine Platte aus der Mitte des 1. Jhs. v. Chr. und zeigt links eine Biga sowie rechts zwei der drei *metae* innerhalb eines Circus.⁵ Demgegenüber stehen Abformungen und

- 3 Ausnahmen bilden folgende Platten: Perugia, Museo Archeologico Nazionale dell’Umbria, Collezione Guardabassi, Vecchio Fondo Museo, ohne Inv. (vgl. Anm. 5); Rom, Antiquarium Comunale, Inv. 3327, die jeweils Löcher für die Anbringung mithilfe von Nägeln aufweisen. Einige Platten weisen trotz ihrer Ausgestaltung als Aufsatzplatten Löcher auf: vgl. die Platten aus Genf (Musée d’Art et d’Histoire, Inv. MF 0840) sowie aus Rom (Museo Nazionale Romano, Museo delle Terme, Inv. 62660). Beim Stück aus Rom ist dies vermutlich erst in einer zweiten Nutzungsphase hinzugekommen, da sich nur ein Loch auf der Platte findet, die genau an der Stelle gebrochen ist. Für diesen Hinweis danke ich R. Känel. Ob beim Stück aus Genf diese Löcher originär sind oder Ergebnis einer fehlerhaften Restaurierung, lässt sich ohne tiefere Untersuchung nicht beurteilen.
- 4 So auch Grosser 2021, 27. Zum Typus der Aufsatzplatten vgl. Borbein 1968, 16 f.; Siebert 2011, 25. Daneben vgl. auch die wichtigen kritischen Diskussionen zu den Anbringungstechniken bei A. REINHARDT und R. KÄNEL in diesem Band.
- 5 Wahrscheinlich handelt es sich um den Circus Maximus. Der Fundkontext der Platte ist nicht bekannt. Das Stück stammt aus dem Convento di S. Domenico und befindet sich heute in Perugia, Museo Archeologico Nazionale dell’Umbria, Collezione Guardabassi, Vecchio Fondo Museo, ohne Inv., <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchaeologicalProperty/1000156429>> (30.03.2022).

Reproduktionen ein- und derselben Szene – wie ein Exemplar aus Heidelberg,⁶ das eine reproduzierte Variante des Plattentypus aus London mit der Darstellung eines Wagenrennens darstellt (Abb. 1) –, die eine Tradierung und Verbreitung der Plattentypen bis weit in das 1. Jh. n. Chr. hinein verdeutlichen.

Die Platten mit dem *tabula-ansata*-Stempel der Werkstatt der Annia Arescusa (Abb. 1. 2) datieren mit großer Wahrscheinlichkeit an den Beginn des 1. Jhs. n. Chr.⁷ Gerade diese Platten sind es, die aus der Gruppe der Circus-Darstellungen am häufigsten bisher nachgewiesen sind und in nachfolgenden Phasen immer wieder reproduziert wurden.⁸ Die beiden bekannten Varianten des Wagenrennens und der *naufragium*-Szene aus der Werkstatt der Annia Arescusa sind kompositorisch durchaus interessant, da sie thematisch zwar eng aufeinander bezogen sind, aber nicht zusammengesetzt werden mussten, d.h. als einzelne, abgeschlossene Szenen funktionierten.⁹

Neben Platten, die einen relativ gut datierbaren Werkstattstempel aufweisen, lassen sich andere zumindest ikonographisch anhand der gezeigten baulichen Strukturen des Circus Maximus chronologisch einordnen: Laut Livius wurden die Eiterrundenzähler seit dem Jahr 174 v. Chr. verwendet,¹⁰ Cassius Dio berichtet, dass im Jahr 33 v.

6 Heidelberg, Universitätsammlung, Inv. C 11. Dazu Perry 1997, 45–47 Kat. 22 Taf. 10, 1, daneben Borbein 1968, 39 Anm. 200; Braitto 2016, 469 f. 473; Grosser 2021, 185 Kat. Cp10. Analoge Beispiele desselben Plattentypus sind Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum, Inv. H1108 (vgl. Lejsgaard Christensen – Bøggild Johannsen 2015 2015, 154 f. Kat. 103; <<https://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/collections/work/H1108>> [30.03.2022]) und Rom, Antiquarium Comunale, Inv. 3327 (Braitto 2016, 469; Marcattili 2009, 244 Kat. 9; Tortorella 1981a, 74 Anm. 79; 92 Abb. 23). Gemein ist den Platten, die wohl nicht aus der Werkstatt der Annia Arescusa stammen, dass die ursprüngliche feingliedrige Dekoration, etwa die der *metae*, verschwunden ist und die Reliefs weniger erhaben sind.

7 CIL 15, 2541. Zu den Plattentypen vgl. Braitto 2016, bes. 466–471, daneben Borbein 1968, 39 f.; Rohden – Winnefeld 1911, 136–138; Tortorella 1981a, 74 f. Verschiedene Ziegelstempel der Annia Arescusa (CIL 14, 4090,23a–c bzw. CIL 15, 2226,1–3) in Rom und Umgebung verweisen auf die Produktion der Werkstatt am Beginn des 1. Jh. n. Chr. (dazu bes. Braitto 2016, 473 f. mit verschiedenen Befunden): Für die Villa Maruffi (siehe Abb. 8 a. b) und die Vigna Codini, welche um 10 n. Chr. errichtet wurde, vgl. Alegiani 2016, 69–71; Braitto 2016, 473 f. Abb. 2, 5. Ein weiterer Stempel aus der sog. Villa der Terme degli Stucchi Dipinti in Rom wird auch auf das Jahr 10 n. Chr. datiert (vgl. Bonanno Aravantinos et al. 2019, 444). Zu Ziegelstempeln auf Campana-Platten insgesamt vgl. den Beitrag von S. TORTORELLA in diesem Band.

8 Vgl. Anm. 6 sowie Anm. 21 zu den fehlenden Stempeln auf den reproduzierten Platten.

9 Es gibt wenige Kontexte, in denen sich beide Plattentypen aus der Werkstatt der Annia Arescusa sicher zusammen befunden haben (für beide Plattentypen aus Ostia vgl. Anm. 75; daneben illustrieren zwei Zeichnungen aus der Sammlung von Cassiano Dal Pozzo [vol. VIII, fol. 52 Nr. 8754; vol. VIII, fol. 53 Nr. 8755], dass er zumindest beide Platten besaß, die evtl. auch aus einem gemeinsamen Kontext stammten, vgl. dazu Anm. 41 und 55; aus der Sammlung Gorga – heute Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 579826. 579827 sowie 579831 – sind beide Plattentypen ebenfalls belegt, wobei die Fundumstände unklar sind). In anderen Kontexten haben sich bisher nur eine der beiden Plattentypen gefunden, wie in der Villa Maruffi (Anm. 63) oder in der Villa an der Via Gabina (Anm. 73). Ähnlich lassen sich die Campana-Platten aus der Werkstatt des Octavius mit der Darstellung eines Triumphzuges als Fries zusammensetzen, aber auch als einzelne, unabhängige Szenen verwenden. Dazu Tortorella 2008, 300 f.

10 Liv. 41, 27, 6: „[...] *et carceres in circo, et ova ad notas curriculis numerandis*“ Übers.: „[...] und sie [die Zensoren] vergaben die Aufträge für die Startplätze im Circus und für die Eier, um ein Merkzeichen hinzusetzen für das Zählen der Runden“ (Übers. H. J. Hillen).

Chr. Delphinrundenzähler durch Agrippa installiert wurden.¹¹ Diese Architekturen lassen sich auf einigen Campana-Plattentypen ausmachen (vgl. Abb. 2 und 3), wobei aufgrund des t.p.q. des Delphinrundenzählers diese Plattentypen frühestens in früh-augusteischer Zeit entstanden sein können. Die drei ebenfalls häufig dargestellten kegelförmigen Wendemarken (*metae*) bestanden ursprünglich aus Holz und wurden durch Claudius vergoldet.¹² Da sie auf den Campana-Platten sehr detailliert mit zahlreichen Verzierungen wiedergegeben werden, hat dies zu der Überlegung geführt, die Darstellungen frühestens claudisch zu datieren.¹³ Schaut man sich die Dekorationsmuster der unterschiedlichen Typen genauer an, lassen sich zwei Varianten ausmachen:

- a) Die spätaugusteischen Plattentypen aus der Werkstatt der Annia Arescusa zeigen *metae*, die durchgehend ornamental bzw. floral verziert sind (Abb. 1. 2).
- b) Die Plattentypen, die u. a. Sicherheitsnetze aufweisen, zeigen *metae* mit figürlicher Dekoration – z. B. Kämpfer mit wilden Tieren und Wagenlenker auf einer *biga* (Abb. 8. 9).

Vorsichtig kann die Überlegung in Betracht gezogen werden, im Wechsel des Dekorationsmusters auf den *metae* von ornamental zu figürlich die claudische Neugestaltung ikonographisch zu fassen, was der bisherigen schwierigen chronologischen Einordnung der Platten ein hilfreiches Datierungsgerüst geben würde.

Circus-Darstellungen mit Türmen

Mehrere Plattentypen mit Circus-Darstellungen zeigen hochaufragende, polygonale Türme (Abb. 2–4. 7. 9), die in der Forschung bisher verschiedentlich interpretiert wurden. Die dargestellten Türme weisen eine auffällig unterschiedliche Ausgestaltung auf: die Säulen sind nicht immer kanneliert, die Kapitelle mal dorisch und mal korinthisch oder, wie bei der Platte aus der Werkstatt der Annia Arescusa, ionisch, sie besitzen mal eine, mal zwei Etagen und in ihnen befinden sich zwei, drei oder mehr, gelegentlich aber auch gar keine Figuren.

Die Figuren sind im Vergleich zu den wilden Tieren und Kämpfern unterhalb der Türme in reduzierter Größe dargestellt. Bemerkenswert ist, dass sie unterschiedlich agieren und gestikulieren: mal reißen sie einen Arm nach oben, mal stützen sie sich

11 Cass. Dio 49, 43, 2: „κάν τῷ ἵπποδρόμῳ σφαλλομένους τοὺς ἀνθρώπους περὶ τὸν τῶν διαύλων ἀριθμὸν ὄρων τοὺς τε δελφίνας καὶ τὰ ῥοειδῆ δημιουργήματα κατεστήσατο, ὅπως δι' αὐτῶν αἱ περίοδοι τῶν περιδρόμων ἀναδεικνύωνται.“ Übers.: „Da er ferner beobachtete, daß sich die Leute im Zirkus in der Zahl der zurückgelegten Runden täuschten, ließ er die sogenannten Delphine und eiförmigen Blöcke aufstellen, mit deren Hilfe die Zahl der ausgeführten Umläufe angezeigt werden sollte.“ (Übers. O. Veh).

12 Suet. Claud. 21, 3.

13 So etwa Rohden – Winnefeld 1911, 138 sowie Tortorella 1981a, 74, der gar eine neronische Datierung in Betracht zieht. Zusammenfassend Braito 2016, 472 f.; Vogel 1969, 156. Dem vergleichsweise frühen Datierungsvorschlag der Szenen mit Circus-Darstellungen in die caesarisch-augusteische Zeit, wie es Flecker 2015, 74. 164 f. Anm. 454 bzw. Flecker 2016a, 37 Anm. 14 vorschlägt, kann nicht gefolgt werden, da die Platten der Annia Arescusa und deren Reproduktionen zeigen, dass frühestens ab 33 v. Chr. und bis weit in das 1. Jh. n. Chr. hinein diese Szenen rezipiert wurden.



Abb. 4 Fragment einer Campana-Platte des vollständig erhaltenen Typus in Genf (Inv. MF 0840) mit der Darstellung eines Turmes und zweier Personen im Circus Maximus. Tübingen, Sammlung des Instituts für Klassische Archäologie, Inv. 1144.

Bild: © Tübingen, Sammlung des Instituts für Klassische Archäologie, Foto: Thomas Zachmann.

auf das Geländer ab. Gemein ist allen dargestellten Personen, dass sie stets in Richtung des Geschehens vor bzw. unter ihnen blicken, also den Kampf zu beobachten scheinen. Es kann sich daher nicht um Statuen bzw. ein Monument entlang der *spina* handeln, sondern mit der Darstellung sind reale Personen gemeint.

Bisherige Deutungsvorschläge der Türme

Vermutet wurde, dass es sich bei den dargestellten Türmen um Amtssitze von Schiedsrichtern handeln könnte.¹⁴ Dies erscheint jedoch eher unplausibel, da für *venationes* keine Schiedsrichter belegt und diese für den Ablauf des Spielgeschehens auch nicht notwendig sind.¹⁵

Bei den Campana-Platten befinden sich keine Personen im Turm, wenn ein Wagenrennen dargestellt wird (vgl. Abb. 2). Entsprechend wurden diese vor allem mit den *venationes* in Zusammenhang gebracht, wobei es sich bei den dargestellten Personen folglich um speziell ausgebildete Jäger gehandelt haben soll, die zur Tötung der wilden

14 Vgl. Pensabene – Roghi 2013, 372; Scatozza-Höricht 1995, 806; Tortorella 1981a, 75. Das vorgeschlagene *tribunal iudicum* macht insofern wenig Sinn, da dies vor allem für Circusrennen von Bedeutung war und sich im Bereich der *linea alba* befand (dazu Humphrey 1986, 90 f.), die Türme hingegen befanden sich im Bereich der *spina* und auf beiden Seiten der Anlage. Schiedsrichter sind ferner für athletische Wettkämpfe und vor allem bei Gladiatorenkämpfen auf verschiedenen Bildquellen bezeugt. Wenn sich diese greifen lassen, dann stets nahe beim Kampfgeschehen. Zum *summa rudis* vgl. Futrell 2006, 101 f.

15 So auch Lim 1999, 344.

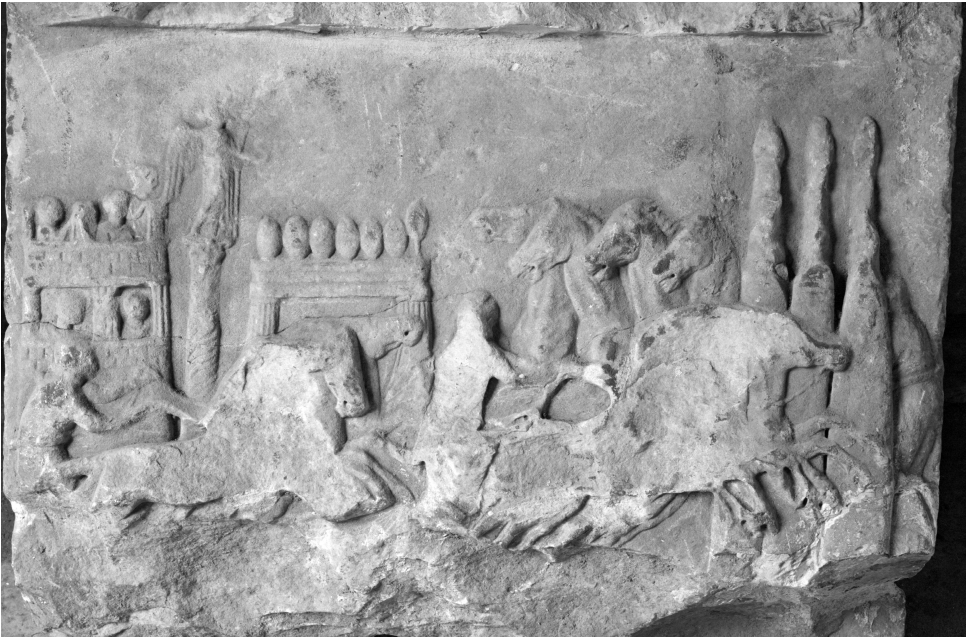


Abb. 5 Unteres Register eines Marmorreliefs vom Castel Sant'Elia bei Viterbo mit der Darstellung eines Wagenrennens im Circus Maximus. Heute verschollen.

Bild: © D-DAI-ROM-60.1171, Foto: Hartwig Koppermann, <<https://arachne.dainst.org/entity/5403015>> (30.03.2022).

Tiere eigens nach Rom geholt wurden.¹⁶ Soweit es sich erkennen lässt, scheinen die Personen in den Türmen auf Campana-Platten jedoch keine Waffen oder Rüstungen zu tragen – im Gegenteil sind sie nur mit einer Tunika bekleidet.

Ein fragmentarisches und heute verlorenes Relief vom Castel S. Elia, welches von der Mitte des 1. bis ins frühe 2. Jh. n.Chr. datiert wird, zeigt im unteren Register ein Wagenrennen im Circus Maximus (Abb. 5).¹⁷ Auch hier findet sich die Darstellung eines Turmes, worin sich Personen sogar auf zwei Ebenen erkennen lassen. Dies zeigt, dass sowohl bei den Wagenrennen als auch bei den *venationes* sich Personen in den

16 Darüber berichten verschiedene Quellen: Sulla ließ z. B. im Jahr 93 v. Chr. erstmals 100 Löwen ungehindert im Circus Maximus herumlaufen und von Speerwerfern töten (Plin. nat. 8, 53; Sen. brev. vit. 13, 6), im Rahmen der Einweihung des Pompeius-Theaters 55 v. Chr. wurden mit Wurfspießen bewaffnete Gätuler herbeigeschafft (Plin. nat. 8, 20).

17 Das obere Register zeigt eine Szene in einem Theater, möglicherweise den Einzug der *pompa* im Rahmen der öffentlichen Spiele. Zum Relief vgl. Anti 1952; Ciotti 1950; Lim 1999, 345; Humphrey 1986, 193 f.; Marcattili 2009, 244 f. Kat. 11; Stupperich 1989, 266–274; Tortorella 1981a, 74; Vogel 1969, 155 f. Stupperich 1989, 271 f. nimmt hingegen an, dass mit dem oberen Register das *pulvinar* im Circus Maximus gezeigt sein soll. Vieles spricht dafür, dass am oberen Rand des oberen Registers die Installation der *vela* gezeigt wird, die es im Circus wahrscheinlich nicht gab, sodass doch eher an die Darstellung eines Theaters zu denken ist.

Türmen befinden. Die Darstellung auf dem Relief deutet darüber hinaus aufgrund der dargestellten Quader eine abweichende Konstruktion aus Steinen oder Ziegeln an.

Auch auf Öllampen¹⁸ sowie auf Sarkophagreliefs¹⁹ lassen sich ähnliche Türme im Circus Maximus greifen, wobei bei diesen später zu datierenden Darstellungen in der Regel darin keine Personen angegeben sind sowie die Türme nicht mit Zinnen bekrönt, sondern als Pavillon mit Runddach dargestellt sind. Eine solche Konstruktion lässt sich auch auf Fragmenten von Campana-Platten greifen, die ebenfalls eine gerundete Struktur mit Runddach aufweisen²⁰ und als – eher spätere – Variante der bekannten *naufragium*-Szene aus der Werkstatt der Annia Arescusa (Abb. 2) betrachtet werden, wobei es scheinbar zu einem Funktionswandel der Struktur kam.²¹

Nichtsdestotrotz scheint die ursprüngliche Funktion der Türme bisher nicht zufriedenstellend geklärt worden zu sein, sodass ein Blick auf die antiken Überlieferungen nochmals neue Impulse geben mag.

- 18 Vgl. hierzu die Lampe des *TERES*, 2. H. 1. Jh. n. Chr., heute in Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Inv. TC 951 (<<https://id.smb.museum/object/705607>> [30.03.2022]); Lampe, 30–70 n. Chr., London, British Museum, Inv. Q920 (<https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1868-0804-1> [30.03.2022]); Lampe des *SAECUL(ARES?)*, spätes 2./frühes 3. Jh. n. Chr., London, British Museum, Inv. 164 (zuvor Sammlung Townley; <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1814-0704-106> [30.03.2022]). Bei der Öllampe des *TERES* lassen sich sicher Personen auf zwei Ebenen ausmachen, bei den anderen Darstellungen ist dies nicht zu erkennen. Zu den Öllampen vgl. auch Grosser 2021, 300 Kat. T19, 308 Kat. T154 und 312–313 Kat. T178; Humphrey 1986, 186–188. 267; Marcattili 2009, 272 f. Kat. 94–98.
- 19 Die Sarkophagreliefs datieren v.a. in das 2./3. Jh. n. Chr. Vgl. hierzu Grosser 2021, 62–71. 277–283; Humphrey 1986, 196–203. 267; Marcattili 2006, bes. 629 f. 634–637; Vogel 1969, 155 f.
- 20 Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Inv. D 308; Ostia, Antiquarium, Inv. 3355 und evtl. auch Inv. 3360; Rom, Museo Nazionale Romano, Museo delle Terme, Inv. 62718; Rom, Museo Nazionale Romano, ehemals Museo Kircheriano (Nr. 889 / 321, <<https://arachne.dainst.org/entity/1200318>> [30.03.2022]). Die männliche Person, die sich mit der Rechten an den Kopf fasst, sowie die Statue auf der Säule links von der Struktur machen es wahrscheinlich, dass hier dieselbe Szene wie bei dem bekannten Plattentypus mit *naufragium* (Abb. 2) dargestellt war. Dazu auch Tortorella 1981a, 75 bes. Anm. 87. Mielsch 1971, 14 Kat. 12 deutet den Bau als Rundtempel. Marcattili 2006, bes. 644 f., daneben 628 f. 632–634 Abb. 5–7, deutet ihn als religiöses Gebäude in Verbindung mit der *ara Consi*.
- 21 Diese Variante stammte nicht aus der Werkstatt der Annia Arescusa (dazu vgl. Anm. 6). Das Fragment aus dem ehemaligen Museo Kircheriano (vgl. Anm. 20), hat den Bereich, wo sich normalerweise der Stempel befindet, noch erhalten. Dieser weist keine Spur eines Stempels auf, was entweder für eine zeitgleiche alternative Werkstatt, die ein ähnliches Motiv produzierte, oder wahrscheinlicher für eine spätere Reproduktion des Plattentyps mit entsprechender Anpassung an neue architektonische Gegebenheiten im Circus Maximus spricht. Dazu auch Braitto 2016, 469 f. 472; Rohden – Winnefeld 1911, 138. Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Stück aus Baiae, das ebenfalls einen Pavillon im Circus Maximus zeigt. Dabei handelt es sich um die wohl einzige erhaltene Matrize einer Campana-Platte mit einer Circusszene mit Darstellung eines Wagenrennens. Vgl. Pellino 2006, 39 Kat. 4, 1, daneben Marcattili 2006, 633 Anm. 55; Marcattili 2009, 278 Kat. 111. Dem augusteisch-claudischen Datierungsvorschlag der Matrize kann nicht gefolgt werden, vielmehr handelt es sich vermutlich um eine später zu datierende Variante.

Literarische Überlieferungen zu Türmen im Circus Maximus

Überlieferungen für Türme innerhalb des Circus Maximus bzw. im Kontext der Spielkultur Roms lassen sich nur in geringem Umfang greifen und sind zudem im Hinblick auf die funktionale Bestimmung der Türme auf den Campana-Platten aufgrund der zeitlichen Distanz grundsätzlich mit Vorsicht zu betrachten.

In den *Metamorphosen* des Apuleius findet sich die Notiz, dass ein gewisser Demochares in Plataiai ein sehr kostspieliges Event vorbereitete, wobei im Rahmen einer Tierhatz Türme (*turres*) aus Brettern errichtet wurden:

„*Confixilis machinae sublicae, turres tabularum nexibus ad instar circumforanae domus, floridae picturae, decora futurae venationis receptacula.*“

„Ein wohlverklobtes Pfahlwerk, Turmbauten nach Art einer Marktbude aus Brettern zusammengefügt, eine buntbebilderte Tribüne für die bevorstehende Tierhatz!“²²

Neben den beschriebenen *venationes* fanden in dieser Episode auch Gladiatorenkämpfe statt. Die errichteten Türme werden allerdings dezidiert im Zusammenhang mit den Tierkämpfen beschrieben, wobei deren genaue Funktion leider nicht weiter ausgeführt wird.

Iuvenal berichtet von einer Frau, die bei den *falae* und den Delphinrundenzählern sich entscheiden will, wen sie heiraten soll:

„*quae nudis longum ostendit cervicibus aurum
consulit ante falas delphinorumque columnas
an saga vendenti nubat caupone relicto.*“

„Eine Frau, die auf ihrem bloßen Nacken eine lange Goldkette sehen lässt, informiert sich vor den hölzernen Gerüsten und den Säulen mit den Delphinen, ob sie den Gastwirt verlassen und den Mantelhändler heiraten soll.“²³

Offenbar gab es im 2. Jh. n.Chr. noch eine Struktur, die als *fala* bekannt war und im Circus Maximus im Bereich der *spina* sich befand, gleichwohl eine funktionale Zuweisung auch hier ausbleibt.

Auch der spätantike Lexikograph Nonius Marcellus beschreibt *falae* im Circus Maximus und hält fest:

„*FALAE sunt turres ligneae. [...] haec [tabulata] sunt et in Circo, quae apud veteres propter spectatores e lignis erigebantur.*“

„FALAE are wooden towers. [...] These are also in the circus [i.e., the platforms], which among the ancients were erected of wood for spectators.“²⁴

22 Apul. met. 4, 13–14 (Übers. E. Brandt – W. Ehlers). Zur Stelle vgl. auch Futrell 2006, 104.

23 Iuv. 6, 589–591 (Übers. S. Lorenz).

24 Non. 114.5–8 M = 163 L (Übers. S. M. Goldberg – G. Manuwald).

Ursprünglich zitiert Nonius eine Stelle im 15. Buch des Ennius, der wiederum äquivalente Holztürme im militärischen Kontext beschrieb. In solchen Türmen hätten, wie er weiter ausführt, auch Zuschauer im Circus Maximus gesessen. Beschreiben Iuvenal und Nonius dieselbe Struktur, so ist anzunehmen, dass diese im Bereich der *spina* zu verorten sind.²⁵

Servius benennt hingegen eine alternative funktionale Zuweisung für die *falae* im Circus:

„unde et in circo falae dicuntur divisiones inter euripum et metas, quod ibi constructis ad tempus turribus, his telis pugna edi solebat.“

„Daher nennt man auch die Begrenzungen zwischen *euripus* und *metae falae*, weil, wenn dort temporäre Türme errichtet worden waren, mit solchen Waffen der Kampf ausgefochten zu werden pflegte.“²⁶

Dem Kommentator von Vergils Aeneis geht es hier um eine etymologische Beschreibung von Wurfspeeren, den im militärischen Kontext verwendeten sog. *falarica*,²⁷ welche nach seinem Verständnis von temporären Türmen aus abgefeuert wurden, die daher als *falae* bezeichnet worden sind. Theoretisch könnte man die Funktion der Türme im Circus daher nun so verstehen, dass sie zum Kampfgeschehen gehörten, von denen aus Kämpfer die frei herumlaufenden wilden Tiere erlegten. Allerdings erscheint diese etymologische Erklärung wenig glaubwürdig, wonach eine Architektur nach dem Objekt benannt worden wäre, das von ihm (gelegentlich?) abgefeuert wurde, welches zudem weniger zum Töten wilder Tiere eingesetzt wurde und gar die Gefahr eines Brandes mit sich gebracht hätte.²⁸

25 Nonius positioniert die Türme auch *in circo*, was m.E. verdeutlicht, dass damit nicht die in der Kaiserzeit noch partiellen hölzernen Tribünen um den Circus Maximus herum gemeint sein sollen. Die Sitzplätze im Circus Maximus werden in den antiken Quellen zudem als *fori* (Fest. 84 M., s. v. *forum*; Liv. 1, 35, 8–10, 1, 56, 2, 29, 37, 2, 45, 1, 7–8), *loci* (Liv. 1, 35, 8; Suet. Cal. 26,4; Suet. Claud. 21, 3; Suet. Nero 11, 1; Tac. ann. 15, 32) oder *spectacula* (Liv. 1, 35, 9; Suet. Claud. 4, 3) bezeichnet.

26 Serv. Aen. 9, 702, s. v. *falarica* (zur Verfügung gestellte Übers. von U. Tischer).

27 Bei den *falarica* handelte es sich um brennbare Wurfspeere, die einen runden Schaft und am oberen Ende viereckig sowie mit einer Eisenspitze versehen waren. Daran wurde brennbares Material gewickelt, welches kurz vor dem Abschuss entzündet wurde. Der Abschuss erfolgte zumindest in der Spätantike mittels eines Katapultes und diente v.a. der Abwehr von Belagerungstürmen, konnte aber auch auf einzelne Soldaten gefeuert werden. Vgl. bes. Liv. 21, 8, 10, daneben Gell. 10, 15, 2; Liv. 34, 14, 10; Lucan. 6, 198; Sidon. carm. 5, 411; Veg. mil. 4, 18, 2–5; Verg. Aen. 9, 705 (worauf sich Serv. Aen. 9, 702 eigentlich bezieht). Die Verwendung im Kontext einer Jagd beschreibt Grattius Faliscus in Gratt. cyn. 342, wobei das Tier damit v.a. erschreckt werden sollte.

28 Vgl. Anm. 27. Textkritische Anmerkung: Die Überlieferung bei Serv. Aen. 9, 702 besteht aus Teilen des ursprünglichen Servius-Textes, der wiederum Teile des früher zu datierenden Donatus-Textes aufgreift, sowie Ergänzungen des mittelalterlichen Servius-auctus. Gleichwohl sich auf das Zitat bei Iuv. 6, 589–591 bezogen wird, ist die Integration von Kämpfern in das Kampfgeschehen im Circus nur im Servius-auctus-Text belegt und dort mit einer klaren Darstellungsabsicht verbunden: Es geht um den Beweis einer eher fragwürdigen Etymologie der *falae*. Im folgenden Abschnitt, der wieder von Servius stammt, entsteht genau der gegenteilige Eindruck: die *falaricae* hießen so, weil sie von den *falae* aus geschossen wurden („ergo a falis dicta est falarica, sicut a muro muralis“). Auch diese Analogie erscheint unsicher, da es unwahrscheinlich ist, dass ein Wurfspeer mit einem

Das Vorhandensein von Kämpfern mit Wurfgeschossen innerhalb der Türme lässt sich insgesamt ikonographisch auf den Campana-Platten nicht nachvollziehen, da die Personen im Turm weder Rüstung noch Waffen tragen. Sie treten sowohl bei *venationes* als auch bei Circusrennen auf und reagieren eindeutig auf das Geschehen vor ihnen. Deren Interaktionen stellen dabei keine Kampfgebärde dar, sondern lassen sich als gespanntes Verfolgen und Anfeuern interpretieren.²⁹ Daher ist es am wahrscheinlichsten, will man die Türme mit den literarischen Zeugnissen für *falae* zusammenbringen, die Definition des Nonius anzuführen und diese mit Zuschauern zusammenzubringen.

Erstes Zwischenfazit: Die Existenz von Zuschauertürmen im Bereich der *spina*

Bei den Figuren in den Türmen handelt sich um männliche,³⁰ soweit erkennbar bartlose und in Tunika gekleidete Personen, die sich, wie es Nonius am glaubhaftesten schildert, wahrscheinlich als Zuschauer interpretieren lassen.³¹ Abgesehen von ihrer variierenden Ausrichtung und unterschiedlichen Körperhaltung ist aufgrund der uniformen Darstellungsweise schwer zu beurteilen, welche Art von Zuschauern genau gemeint waren,³² gleichwohl die Exponiertheit eines solchen Sitzplatzes eher für speziell ausgewählte Personen sprechen würde.³³ Verschiedentlich wurden sie daher mit den

substantivierten Adjektiv bezeichnet worden ist, das von einem Substantiv abgeleitet wurde, welches für einen Turmtypus steht, von dem dieser gelegentlich, aber eben nicht immer geschossen wurde. Dagegen steht das Zeugnis bei Nonius (Non. 114 M, 5–8 = 163 L), der mit der Behauptung, die *falae* wurden für Zuschauer gebaut, nichts zu beweisen versucht. Für die Hinweise zum besseren Verständnis der Textstellen danke ich H. Ohst und U. Tischner.

- 29 Zuschauerdarstellungen finden sich relativ selten in der römischen Bildkunst, weisen aber ähnlich dynamische Gestiken auf. Vgl. hierzu Wandmalereien aus der *Tomba delle Bighe* in Tarquinia, 5. Jh. v. Chr. (Humphrey 1986, 12 f.; Lim 1999, 346 f.; Thuillier 1999, 26 f.); eine Gemme mit Darstellung eines Gladiatorenkampfes, 1. Jh. v. Chr./Mitte 1. Jh. n. Chr., aus der Sammlung des Baron von Stosch, heute Berlin, SMB, Antikensammlung, Inv. FG 7737 (Flecker 2015, 73–77, 118 Abb. 11); ein Relief vom Grabbau des Lusius Storax, 1. H. 1. Jh. n. Chr., aus Teate Marrucorum, heute Chieti, Museo Archeologico Nazionale d’Abruzzo, Inv. 4421 (Flecker 2015, 120–126 Abb. 31–38; 205–209 Kat. A 27; Lim 1999, 345); ein undatiertes Relieffragment mit der Darstellung einer Plattform oder Tribüne mit Zuschauern, heute Pesaro, Museo Archeologico Oliveriano (Flecker 2015, 118 f. Abb. 29).
- 30 Anders Helbig 1891, 369 Kat. 107 und Rohden – Winnefeld 1911, 137, die eine weibliche Figur erkannt haben wollen.
- 31 Diese Deutung ist schon sehr früh mit der Beschäftigung dieser Szenen geäußert worden: für die Platte aus Rom (Inv. 62660, Abb. 3) vgl. Guazzesi 1742, 85, für die Platte aus Genf (Inv. MF 0840) vgl. Fol 1874, 179 Kat. 840 sowie für die Platte aus Mailand, Museo Teatrale alla Scala, ohne Inv. vgl. Lair-Dubreuil 1911, 36 Kat. 319. Daneben so auch Ciotti 1950, 3; Grosser 2021, 29 Anm. 182; Jacopi 1943, 136; Marcattili 2006, 633; Marcattili 2009, 241 f.; Pensabene – Roghi 2013, 369. 372; Scatozza-Höricht 1995, 806; Tortorella 1981a, 75. Flecker 2016a, 36 definiert die Struktur etwas unspezifischer als „Aussichtsturm mit Personen“.
- 32 Bei den meisten Platten ist die Farbigkeit kaum noch erhalten, sodass sich auch die Kleidung nicht näher spezifizieren lässt. Das Fragment aus Tübingen, Sammlung des Instituts für Klassische Archäologie, Inv. 1144 (Abb. 4) zeigt eine rötliche Färbung der Haare. Zum Stück vgl. Borbein 1968, 41; Flecker 2016a, 36 f.; Flecker 2016b, 93 Kat. 38.
- 33 Es ist nicht anzunehmen, dass diese Zuschauer aktiv am Kampfgeschehen teilnahmen, da dies für *venationes* literarisch so gut wie nicht bezeugt ist. Eine Episode überliefert Suet. Tib. 72, 2, die

Spielegebern in Zusammenhang gebracht.³⁴ Portraitszüge, die eine Individualisierung der Dargestellten zuließen, lassen sich jedoch nicht erkennen, sodass die Darstellungen scheinbar generisch zu verstehen sind (vgl. Abb. 4).

Interessant ist die Positionierung der Türme im Bereich der *spina*. Zu erkennen ist, dass die wilden Tiere für die *venationes* darunter durch- bzw. frei herumlaufen konnten. Da in den Darstellungen durchweg auf die kanonische Wiedergabe der Gestalt der Monumente entlang der *spina* geachtet wurde, sind diese Türme nicht als *pars pro toto* aller Zuschauenden zu verstehen,³⁵ sondern als echte Türme, die ein militärisches Setting innerhalb des Circus Maximus kreierten.

Die verschiedenartige Wiedergabe in den Darstellungen lässt sich möglicherweise dadurch erklären, dass diese Strukturen immer wieder neu errichtet wurden. Ob sie nun tatsächlich temporär³⁶ waren oder nur aus schnell verwitterndem, vergänglichem Material bestanden, das ihren Neubau in größeren Zeitabständen immer wieder nach sich zog, ist schwer zu sagen.

In den Circus-Darstellungen auf Campana-Platten scheint die Angabe eines Turmes beinahe obligatorisch, was deutlich macht, dass diese nicht selten – etwa zu besonderen Anlässen oder Schauspielen – aufgestellt worden sind, sondern fester Bestandteil der Ausstattung der *spina* im 1. Jh. v./n.Chr. waren und als topographischer Marker – ähnlich wie die *metae*, die Rundenzähler und die Säulenmonumente mit den Statuen³⁷ – wahrgenommen wurden, bis sie irgendwann durch Pavillons ersetzt wurden, die dann sukzessiv eine andere Funktion erhielten. Gleichzeitig bot die Angabe

die Tötung eines Ebers durch Kaiser Tiberius in einer Arena schildert. Für den Kaiser wird hier allerdings ein von der Norm abweichendes Verhalten benannt, das dazu dient, Tiberius als einen negativ konnotierten Kaiser darzustellen. Folglich kann daraus geschlossen werden, dass eine Teilhabe von Zuschauern bei *venationes* nicht üblich war, worauf mich dankenswerterweise H. Ohst aufmerksam machte.

34 So Lim 1999, 344 sowie Rohden – Winnefeld 1911, 141, die in der zweiten Person einen Gast bzw. Bekannten des Spielegebers erkennen wollen. *Venationes* waren in Zeit der Republik häufig Teil von Triumphfeiern, wurden aber auch – zusammen mit den Wagenrennen – im Rahmen der öffentlichen Spiele zu Ehren der Götter inszeniert. Verantwortlich waren die Ädile und Prätores. Ab 22 v. Chr. wurde durch Augustus die Organisation der Spiele ausschließlich an die Prätores übertragen, die allerdings in ihren Repräsentationsmöglichkeiten deutlich geschwächt wurden und daher nicht als dargestellte Verantwortliche zu erwarten sind (Cass. Dio 54, 2, 3–5). Zu Reorganisation der Spiele vgl. Bartz 2020, 18–20; Gregori – Sabbatini Tumolesi 1999/2000, 431. Als eine Art Staatsrelief mit der Darstellung des Kaisers bzw. der kaiserlichen Familie, die Spiele häufig ausrichteten, aber eigentlich vom Pulvinar aus zuschauten, sind die Circus-Darstellungen ebenso wenig zu werten, zumal sich keine Portraits erkennen lassen, andererseits die Kaiser in ihrer Bedeutung als Spielegeber nicht in angemessener Größe dargestellt worden wären. Anders Humphrey 1986, 266, der sich in den Türmen einen Kaiser und seine Angehörigen vorstellen kann, die von dort aus am Spielgeschehen teilnehmen konnten. Wie bereits beschrieben, handelt es sich aber sehr wahrscheinlich nicht um Partizipanten des Kampfgeschehens (vgl. Anm. 33).

35 So etwa ein Vorschlag bei Lim 1999, 344. Bereits Sacken – Kenner 1866, 252 Kat. 49 vermuteten hier die Darstellung der „Arkaden in zwei Stockwerken“ des Circus.

36 So etwa Humphrey 1986, 266; Marcattili 2006, 633.

37 Vgl. hierzu auch die Zusammenstellung bei Marcattili 2009, 283 Tab. 3 mit einer Übersicht zu den am häufigsten dargestellten Monumenten in den unterschiedlichen Gattungen. Bedauerlicherweise sind die Türme dort nicht mit betrachtet worden.

von gestikulierenden Zuschauern in den Reliefs neben dem bewegten Spielgeschehen die Möglichkeit der visuellen Inszenierung von Lebendigkeit, Spannung und Attraktivität der Veranstaltung.³⁸

Kombinierte Plattentypen und ihre antiken Kontexte

Die heute so gut bekannten Stücke aus den wichtigen Antikensammlungen in Rom,³⁹ Paris, London, Genf⁴⁰ und Wien⁴¹ stammen vornehmlich aus umfangreichen Grabungen des 18. und 19. Jahrhunderts in Italien, wobei die Fundumstände in der Regel weder dokumentiert, noch ihr Verkauf an die zahlreichen Sammler festgehalten wurde.⁴² Kontextuelle Untersuchungen haben daher mit zahlreichen Überlieferungslücken und einer komplexen (früh-)neuzeitlichen Handelsstruktur zu kämpfen,⁴³ wofür exemplarisch die möglichen Provenienzen der Platten aus der Sammlung Campanas und

- 38 Eine ähnliche Funktion zur Visualisierung von Spannung wird das hinzugefügte Personal bei den Wagenrennenszenen erfüllt haben: der *sparsor*, sofern die Zuschreibung korrekt ist, sollte die Wagen während des Rennens mit Wasser kühlen, sonst drohte bei der Umrundung ein Unfall (vgl. Abb. 1); bei der *naufragium*-Szene muss eine Person die wild gewordenen Pferde schnell bändigen, um weitere Unfälle oder schlimmere Verletzungen des Wagenlenkers zu vermeiden, und rechts des Unfalls steht eine weitere Person, deren rechter Arm zum Kopf als Gestus der Anteilnahme geführt ist (vgl. Abb. 2).
- 39 Rom, Museo Nazionale Romano, Museo delle Terme, Inv. 62660 (ehemals Museo Kircheriano, Inv. 841; Abb. 3). Zur Platte vgl. Borbein 1968, 41 Taf. 6, 2; Helbig 1891, 369 Kat. 107; Marcattili 2009, 241 Kat. 2; Rohden – Winnefeld 1911, Taf. 74 oben; Tortorella 1981a, 94 Abb. 29. Diese Platte wurde vermutlich 1738 in Talamone entdeckt, kam dann in die Sammlung Ficoroni und möglicherweise anschließend ins Museo Kircheriano. Vgl. Carchidio 1824, 50–52, der Guazzesi 1742, 84–86 zitiert. Dazu auch Rendini 1995, 28f. Anm. 59.
- 40 Genf, Musée d'Art et d'Histoire, Inv. MF 0840, <<https://www.mahmah.ch/collection/oeuvres/frise-dun-decor-architectonique-fragment/mf-0840>> (25.07.2023) und Inv. MF 0841, <<https://www.mahmah.ch/collection/oeuvres/frise-dun-decor-architectonique-fragment/mf-0841>> (25.07.2023). Die Platten stellen eine Schenkung von Walther Fol des Jahres 1871 dar und wurden im Musée Fol ausgestellt, seit 1910 sind sie im Musée d'Art et d'Histoire zu sehen. Vgl. Fol 1874, 179 Kat. 840, 841, daneben Marcattili 2009, 241 Kat. 1; Rohden – Winnefeld 1911, Taf. 74 unten; Tortorella 1981a, 94 Abb. 28.
- 41 Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. V 49, <<https://www.khm.at/en/object/64020>> (25.07.2023), vgl. Abb. 2. Die Platte mit der *naufragium*-Szene befand sich möglicherweise seit dem 17. Jahrhundert in der Sammlung von Cassiano Dal Pozzo. Darauf deutet eine Zeichnung des Objektes, die von Dal Pozzo in Auftrag gegeben wurde, sowie eine weitere von Johann Rhode im *Compositiones medicae* des Scribonius Largus, worin erwähnt wird, dass im 16. Jh. im Bereich der Kirche Santa Maria ai Monti in Rom die Platte entdeckt worden sein soll (vgl. Largus 1655, 168f., daneben Herklotz 1999, 164f. Abb. 30; zur originalen Zeichnung vol. VIII, fol. 53 Nr. 8755 vgl. Vermeule 1960, 53. 155 Abb. 221). Dagegen allerdings Rohden – Winnefeld 1911, 137. Auf diesen Zusammenhang machte mich K. ZHUBER-OKROG aufmerksam, die in ihrem Beitrag auf S. 367 näher darauf eingeht.
- 42 Vgl. hierzu den Beitrag von A. REINHARDT, bes. S. 3–5, bzw. exemplarisch den Beitrag von R. SPORLEDER in diesem Band.
- 43 Eine Sichtung von Publikationen des 19. Jhs. verdeutlicht, dass es weitere Campana-Platten-Fragmente gegeben haben muss, die heute aber wieder verloren sind. So etwa bei Seroux D'Agincourt 1810, 49–52 Taf. 20, 5 mit einer allerdings spiegelverkehrten Darstellung einer *naufragium*-Szene. Die Platte gehörte wohl zur eigenen Sammlung des Autors.

diejenige aus London besprochen werden sollen. Erst aufgrund der systematischeren Grabungen des 20. und 21. Jahrhunderts kann der Frage nachgegangen werden, welche Plattentypen in den verschiedenen Kontexten verwendet und möglicherweise kombiniert wurden und was dies ggf. über ihren semantischen Gehalt aussagt.

Sammlung Campana

Von Giampietro Campana selbst wurden zwei scheinbar zusammensetzende Platten mit einer *venatio*-Szene im Bereich des Eierrundenzählers veröffentlicht.⁴⁴ Wohingegen die rechts gezeigte Szene gut bekannt ist und dem Typus aus Rom (vgl. Abb. 3) entspricht,⁴⁵ gibt es keinen vergleichbaren Plattentypus für die links gezeigte Variante, welche scheinbar eine Spiegelung der rechts gezeigten Szene darstellt. Vermutlich standen Campana nur wenige Fragmente zur Verfügung, die er in der Szene links relativ frei zusammengefügt hat. Insgesamt zeigt diese Tafel ein Bedürfnis, solche Platten nicht ausschließlich als Einzelmotive, sondern als zusammensetzbaren Zyklus zu betrachten.

Ein ungewöhnlich anmutendes Pasticcio aus der Sammlung Campanas zeigt antithetisch zwei Quadrigen aufeinander zu galoppierend, in deren Mitte sich ein Turm befindet.⁴⁶ Zwei weitere Platten mit Wagenrennenszenen aus Campanas Sammlung finden sich ebenfalls im Katalog des Museo Campana von 1859.⁴⁷ Kurz nach dessen Veröffentlichung kaufte Napoleon III. einen Teil der Sammlung Campanas auf, wovon seit 1863 eine eigene Abteilung im Louvre ausgestellt war, ein anderer Teil kam nach Rennes.⁴⁸ Die Platte, die sich heute im Louvre befindet,⁴⁹ sowie diejenige aus Rennes⁵⁰ scheinen nahezu identisch zu sein und gehören zum selben Typus der Platten aus der Werkstatt der Annia Arescusa mit der Darstellung eines Wagenrennens, wie er sich heute in London befindet (Abb. 1), und die auch im Pasticcio von Campana eingefügt

44 Campana 1842, Taf. 93, <<https://arachne.dainst.org/entity/1751311>> (25.07.2023).

45 Die rechts gezeigte Platte, deren Fundort unbekannt ist, befindet sich heute in Paris, Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Inv. S 6603, <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010288301>> (04.02.2024). Die Rekonstruktion Campanas entlarvend ist der fehlerhaft rekonstruierte Löwe unterhalb des Eierrundenzählers (vgl. dazu Abb. 3 mit einer Wiedergabe des antiken Originalzustandes).

46 Campana 1842, Taf. 91 <<https://arachne.dainst.org/entity/1749490>> (25.07.2023); Campana 1859, 11 Kat. 245: „Cursa con quadrighe con veduta delle mete del circo“. Eine echte Circus-Darstellung ist nur der Wagenlenker und die *metae* links, was mit dem Typus aus London (vgl. Abb. 1) identisch ist. Die Pferde links und rechts sowie der Wagen rechts gehören zu mythologischen Szenen des Pelops und der Hippodamea sowie des Oinomaos und Myrtilos. Das Stück befindet sich heute in Paris, Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Inv. S 879, <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010288350>> (04.02.2024), vgl. auch Rohden – Winnefeld 1911, 137.

47 Campana 1859, 10 Kat. 193: „Quadriga circense presso la meta“ und 11 Kat. 243: „Quadriga alla corsa di circo“. Eine Platte davon ist bereits in Campana 1842, Taf. 92 veröffentlicht <<https://arachne.dainst.org/entity/1750404>> (25.07.2023).

48 Piriou 2018a, 224.

49 Paris, Musée du Louvre, Inv. S877. Vgl. Braitto 2016, 466–468 Abb. 1, 2; <<https://www.photo.rmn.fr/archive/06-527262-2C6NU0PL7INS.html>> (25.07.2023).

50 Die Platte befindet sich in Rennes, Musée des Beaux-Arts, Inv. D.863.1.86 als Dauerleihgabe des Louvre. Vgl. Banéat 1909, 131 Kat. 1677; Braitto 2016, 467.

wurde. Möglicherweise kannte dieser sogar die relativ gut erhaltene Platte aus London und hat sie zur Rekonstruktion seiner Fragmente als Vorbild genommen.⁵¹

Bei aller Unsicherheit aufgrund der starken Ergänzungen besaß Campana dennoch vermutlich mehrere Versionen desselben Plattentypus mit der Darstellung eines Wagenrennens. Interessant wäre, ob diese aus einem oder aus mehreren Fundorten stammten, allerdings gibt er selbst keine Auskunft über die Provenienzen seiner Stücke.⁵²

51 Dies zeigt sich m.E. darin, dass Campana einen Rekonstruktionsfehler begangen hat (anders Rohden – Winnefeld 1911, 137, die die Wiedergabe als richtig einstufen). Während bei der Platte aus London die unterhalb der *metae* hockende Person (ein *hortator* oder *sparsor*?) nicht mehr vollständig erhalten ist, zeigen die Platten aus Paris und Rennes eine scheinbar vollständig erhaltene männliche Figur mit angewinkelten Armen, worauf sein Blick gerichtet ist. Alle anderen Kopien desselben Typus, bei denen dieser Bereich noch erhalten ist, zeigen ausnahmslos eine ausgestreckte Armhaltung und eine Blickrichtung des Hockenden in Richtung der Quadriga: Ostia, Museo Ostiense, Inv. 3361 (Vaglieri 1909, 178 f. Abb. 10); Rom, aus der Sammlung Gorga, Museo Nazionale Romano, Inv. 579827 (Braitto 2016, 467–470 Abb. 2, 3; Pensabene – Roghi 2013, 369 f. Nr. 1. 2 Taf. 4, 2. 3); Rom, Antiquarium Comunale, Inv. 3327 (Tortorella 1981a, 92 Abb. 23; Marcattili 2009, 244 Kat. 9); Heidelberg, Universitätsammlung, Inv. C 11 (Perry 1997, 45–47 Kat. 22 Taf. 10, 1). Zu allen erhaltenen Platten dieses Typus vgl. auch Grosser 2021, 183–185 Kat. Cp1–14; Rohden – Winnefeld 1911, 136. Es handelt sich bei den Platten Campanas vermutlich nicht um eine Variante derselben Darstellung, sondern um eine Ungenauigkeit in den Ergänzungen durch seine Werkstatt, der offenbar keine Platte als Vorlage zur Verfügung stand, die in diesem Bereich erhalten war. Möglich wäre, dass Campana eine moderne Abformung der Platte aus London, welche sich seit 1805 im British Museum befand, für seine Rekonstruktionen heranzog. Dafür könnte sprechen, dass alle drei scheinbar vollständig erhaltenen Platten aus London, Paris und Rennes eine ungewöhnliche Gemeinsamkeit aufweisen: die linke und die mittlere *meta* erscheinen doppelt geprägt. Da allerdings die anderen erhaltenen Repliken aus der Werkstatt der Annia Arescusa in dem Bereich nicht mehr erhalten sind, lässt sich nicht feststellen, ob Campana diese Ungewöhnlichkeit auf Grundlage der Platte aus London reproduzierte oder ob sich die Doppelprägung möglicherweise im antiken Model befand, die Platten Campanas also im Bereich der *metae* original erhalten sind. Zu den umfangreichen Rekonstruktionen und Ergänzungen der Tonreliefplatten durch Campana vgl. Piriou 2018a, 223 sowie den Beitrag von M. SZEWCZYK in diesem Band. Bemerkenswert ist eine Zeichnung aus dem 17. Jh., die Cassiano Dal Pozzo in Auftrag gab (vol. VIII, fol. 52 Nr. 8754) und welche die vollständig erhaltene Platte inkl. des Hockenden wiedergibt, der ebenso ausgestreckte Arme sowie einen nach oben gerichtetem Blick besitzt. Möglicherweise handelt es sich hierbei um die Platte aus London (dazu Anm. 55, daneben Vermeule 1960, 53), die dementsprechend erst in späterer Zeit beschädigt wurde. Alternativ könnte es sich aber auch um eine bisher unbekannte, nicht mehr erhaltene weitere Platte desselben Typus handeln.

52 In Campana 1842, 51 f. geht er auf mehrere Fundkontexte kursorisch ein und hält u. a. fest, dass einige, nicht weiter charakterisierte Platten sich in einem Raum unterhalb seines Privatbesitzes an der Porta Latina noch an der Wand befanden. Das Areal an der Porta Latina wäre interessant, weil die Platte mit derselben Circus-Darstellung, die sich heute in London befindet (Abb. 1), möglicherweise aus diesem Bereich stammen könnte. Vgl. dazu Anm. 58.

London

Neben der Platte aus dem Louvre gehört diejenige aus London (Abb. 1) wohl zu den am häufigsten reproduzierten Darstellungen von Circusszenen,⁵³ gleichwohl ihre Provenienz ebenso nebulös ist wie die Platten aus der Sammlung Campanas. Bekannt ist, dass sich die Platte seit 1805 im British Museum befindet und zusammen mit einem Konglomerat weiterer Terrakotta-Platten und -skulpturen aus der Sammlung von Charles Townley kam.⁵⁴

Eine Möglichkeit wäre, dass die Platte sich bereits im 17. Jh. in der Sammlung von Cassiano Dal Pozzo befunden hat, da eine von ihm in Auftrag gegebene Zeichnung eine vollständig erhaltene Platte desselben Typus zeigt.⁵⁵ Da aber weder bekannt ist, was mit den dargestellten Stücken aus der Sammlung von Dal Pozzo nach Anfertigung der Zeichnungen passierte, noch woher Charles Townley wiederum seine Platten erwarb, kann dies nur eine Vermutung bleiben. Aus einem die Ausstellung begleitenden Katalog von 1810 erfährt man von Kontexten der Campana-Platten, die in Tempeln und Gebäuden als Fries angebracht worden seien, bzw. von der Via Appia stammten, spezifischere Angaben zu einzelnen Platten sucht man jedoch vergebens.⁵⁶

Die Kuratoren des British Museum geben an, dass die Platte mit der Circus-Darstellung vom Künstler, Bildhauer und Antikenhändler Joseph Nollekens erworben wurde,⁵⁷ welcher zwischen 1762 und 1770 in Rom lebte, dort zahlreiche antike Stücke erwarb, restaurierte sowie rekonstruierte und anschließend an reiche Sammler wie

53 London, British Museum, Inv. D627. Zum Stück vgl. Alegiani 2016, 69 f.; Braitto 2016, 466–468 Abb. 1, 1; Borbein 1968, 39 f. Taf. 6, 1; Grosser 2021, 183 Kat. Cp. 1; Marcattili 2009, 243 Abb. 8; Rohden – Winnefeld 1911, Taf. 85; Tortorella 1981a, 91 Abb. 22. <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-337> (30.03.2022).

54 Vgl. Combe 1810, 31 f. Kat. 60 Taf. 31 sowie einen Kupferstich verschiedener, im Museum ausgestellter Campana-Platten aus der Sammlung von Charles Townley in Combe 1810, Taf. 2, daneben Piriou 2018a, 223.

55 Vol. VIII, fol. 52, Nr. 8754. Für die Zeichnung vgl. Vermeule 1960, 53. 154 Abb. 220, daneben Rohden – Winnefeld 1911, 136. Allerdings zeigt die Zeichnung einen abweichenden Erhaltungszustand als die Platte heute in London, die möglicherweise auch eine nicht mehr erhaltene Platte wiedergeben könnte. Vgl. dazu Anm. 51.

56 Combe 1810, S. vi.

57 <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-337> (30.03.2022). Der Grund für die Annahme des Ankaufes von Nollekens liegt an einer Zeichnung, die er angefertigt haben soll: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_2010-5006-1914> (30.03.2022). Auch die Platte mit der Circus-Darstellung findet sich darauf (Nr. 37). Dieser Zusammenhang ist mit Vorsicht zu genießen, denn zum einen wird die Zeichnung Nollekens nur zugeschrieben, zum anderen stammt sie aus dem Besitz Townleys, was lediglich zeigt, dass dieser zu einem unbekanntem Zeitpunkt Zeichnungen seiner Stücke hat anfertigen lassen. Das Blatt ist oben betitelt mit „Street Parlour“. Bei den *Parlour catalogues* handelte es sich um von Townley angefertigte Kataloge seiner Sammlung (dazu vgl. Cochrane 2021, *passim*; Fuchs 2017, 89), sodass der Verdacht naheliegt, dass diese Zeichnung dafür angefertigt wurde. Für die regelmäßige Anwesenheit Nollekens im Haus von Townley vgl. Smith 1895, 227.

Charles Townley verkaufte.⁵⁸ Auch für Nollekens sind keine sicheren Fundkontexte für einzelne Campana-Platten und somit auch für die Circus-Darstellung bekannt, sodass sich die Suche nach der Provenienz spätestens hier verliert. Möglicherweise wurde die Platte aus London auch nicht von Nollekens, sondern von einem anderen Antikenhändler erworben, wie der folgende Kontext zeigt.

Villa Maruffi

Verschiedene Fragmente aus der Werkstatt der Annia Arescusa mit Darstellung eines Wagenrennens stammen aus einem Villenkomplex in der Nähe des Mausoleums des Gallienus.⁵⁹ Es handelt sich dabei um einen Abschnitt zwischen der 7. und 9. Meile der Via Appia mit der Bezeichnung Palombaro bzw. Torre Colombaro. Der englische Künstler und Antikenhändler Gavin Hamilton erhielt im Jahr 1771 die Genehmigung, dort Grabungen durchzuführen, woraus er u. a. prächtige Skulpturen zutage förderte.⁶⁰ Ein Briefwechsel zwischen Hamilton und Charles Townley macht deutlich, dass auch er an Townley zahlreiche antike Objekte verkaufte.⁶¹ In einem Brief an Townley, vermutlich vom 16. Dezember 1779, berichtet Hamilton von den Grabungen bei Torre Colombaro:

„Sir,

To proceed in good order, I must now say something of my next Cava in the tenuta of S. Gregorio then the property of Cardinal Ghigi, and commonly called Tor Colombaro. I began to dig in the year 1771, having in view two principal spots, one upon the Appian way, and the other about a quarter of a mile distant, the first supposed to be a Temple of Domitian, the latter a Villa of Galienus, which are described to be at nine miles from Rome.“⁶²

Weiterführend berichtet er von verschiedenen Statuenfunden, die er in dem Areal machte, welche sich nun in England befinden würden. Allerdings lässt sich aus den Briefen nicht rekonstruieren, ob aus diesen Grabungen Campana-Platten stammten, geschweige denn, dass sie dann an Townley verkauft wurden. Terrakottaplatten bzw.

58 Tatsächlich kaufte Townley von Nollekens antike Objekte – u. a. Terrakotta-Skulpturen aus einem Brunnen an der Porta Latina (vgl. Smith 1895, 35 f., daneben 38. 231). Auch Campana beschrieb, dass er an der Porta Latina Terrakotta-Platten fand (vgl. Anm. 52). Unbekannt ist, ob sich in dem Konglomerat, das Nollekens an Charles Townley verkaufte, auch Campana-Platten befanden, sodass trotz kontextueller und motivischer Gemeinsamkeiten der Fundort der Platte aus London nur mit sehr großen Unsicherheiten mit der Porta Latina in Verbindung gebracht werden kann.

59 Vgl. De Rossi 1979, 253 Nr. 27; 254 Abb. 414, 6. 7, daneben Alegiani 2016, 69; Corbascio 2017, 137 Kat. 3, 37; Grosser 2021, 184 Kat. Cp17. Zur wechselvollen Grabungsgeschichte des Areals vgl. Corbascio 2017, 23–39; De Rossi 1979, 250.

60 Darüber berichtet er z. B. William Petty, 2. Earl of Shelburne. Vgl. Cassidy 2011, 217–219 Kat. 49; Smith 1901, 311–313.

61 Zu den Briefen an Townley vgl. Smith 1901; Cassidy 2011, *passim*; zu den Geschäften Hamiltons vgl. Corbascio 2017, 43–48.

62 Cassidy 2011, 416–421 Kat. 170; Smith 1901, 311–317. Immer wieder hat Hamilton seinem Käufer Townley von den Fortschritten der Grabungen in Colombaro berichtet. Vgl. Cassidy 2011, 351 f. Kat. 130; 354 f. Kat. 132; 369 f. Kat. 141.



Abb. 6, a. b Ziegel mit Stempel der Annia Arescusa aus der Villa Maruffi.

Bilder: © nach Alegiani 2016, 70 f. Kat. VM.LB 1 und VM.LB 2.

nicht allzu aufsehenerregende Funde finden insgesamt keine Erwähnung in den Briefen Hamiltons.

Es wäre denkbar, dass die Platte aus London aus dem Areal der Villa Maruffi stammte, da dort später eine Platte gefunden wurde, die denselben Typus mit der Darstellung des Wagenrennens im Circus Maximus zeigt, wobei unsicher ist, wann und wo die Fragmente, die sich heute noch in der Villa Maruffi befinden, entdeckt wurden.⁶³

Interessant ist der Befund auch deshalb, weil aus dieser Villa im Zuge aktueller Grabungen der Università Roma Tre mehrere eindeutig zuweisbare Ziegelstempel der Annia Arescusa gefunden wurden (Abb. 6, a. b),⁶⁴ womit erstmals neben den Campana-Platten auch Ziegel derselben Werkstatt in einem Kontext nachgewiesen werden konnten.

Die bisherige Analyse der Platten von Campana, aus London und der Villa Maruffi zeigt, wie schwierig, verwoben und unsicher die Provenienzen der Campana-Platten sind und wie wenig sich daher über deren antike Kontexte greifen lässt. Im Folgenden

63 Corbascio 2017, 137 Kat. 3, 37; De Rossi 1979, 253 Nr. 27; 254 Abb. 414, 6. 7. Es wird vermutet, dass diese im Bereich der *Casale vecchio del Palombaro*, ca. 100 m südwestlich des Mausoleums des Gallienus, möglicherweise während der Bauarbeiten für ein Wohngebäude zwischen 1862–1889 entdeckt wurden (vgl. Alegiani 2016, 69), wobei das Areal auch in der Folgezeit – vor allem durch die Familie Maruffi – eine sehr intensive Grabungsgeschichte besitzt. De Rossi sowie Corbascio weisen die Auffindung der Fragmente den späteren Grabungen zwischen 1926 und 1927 zu.

64 CIL 15, 2226. Dazu Alegiani 2016, 70–72.

sollen daher Fragmente in den Blick genommen werden, deren Fundkontexte etwas sicherer sind.

Pietra Papa

Im Areal Lungotevere di Pietra Papa wurden bei Grabungen in einer römischen Villa zwischen 1939 und 1940 mehrere Fragmente verschiedener Plattentypen entdeckt.⁶⁵ Das Areal wurde vom Ausgräber G. Jacopi den *horti Caesaris transtiberim* zugeschrieben: Entdeckt wurden ein Thermengebäude sowie angrenzende Räume, die mit diesen in Verbindung stehen sollen, jedoch lässt sich nicht mehr rekonstruieren, aus welchen Räumen die Platten stammten.⁶⁶ Tortorella hat als erster den ikonographischen Zusammenhang zwischen verschiedenen Fragmenten aus Pietra Papa mit derjenigen Platte aus Mailand hergestellt,⁶⁷ wobei auf der Platte links zwei Reiter sowie ein Sicherheitsnetz und auf der Platte rechts eine *venatio* bestehend aus drei Kampfpaares sowie ein Zuschauerturm abgebildet ist (Abb. 7).

Diese beiden Plattentypen, welche sich mindestens in zweifacher Ausführung für Pietra Papa greifen lassen, müssen direkt nebeneinander platziert worden sein, wobei die Angabe eines Sicherheitsnetzes zwar eine ungewöhnliche Installation darstellt, nicht aber für eine genauere chronologische Einordnung der Platten herangezogen werden sollte.⁶⁸

Die Darstellung der Reiter (Abb. 8) hat zu der Vermutung geführt, die Szenen ganz spezifischen Veranstaltungen zuzuweisen, wie den *lusus Troiae* bzw. *lusus puerorum equester*, wobei es sich um ein Turnier von jungen Römern aus angesehenen Familien

65 Rom, Museo delle Terme, Inv. 121503. 121504 und mehrere Fragmente ohne Inv. Vgl. Jacopi 1943, 133–136 Nr. 12–14 Abb. 81–84; Rizzo 1976–1977, 36–49 Abb. 38. 42. 43; Tortorella 1981a, 97 f. Abb. 34–38.

66 Vgl. Rizzo 1976–1977, 38, der vorschlägt, das Gebäude Q, in dem einige der Platten gefunden wurden, als ein Grabmonument in Form eines kleinen Tempels zu identifizieren, worauf zahlreiche Grabinschriften aus dem Umkreis hindeuten würden.

67 Tortorella 1981a, 77. 96 Abb. 32, daneben Flecker 2015, 41 f. Abb. 4; Humphrey 1986, 182; Lair-Dubreuil 1911, 36 Kat. 319 Taf. 13; Marcattili 2009, 242 Kat. 3.

68 Sulla ließ 93 v. Chr. 100 Löwen erstmals ungehindert im Circus Maximus herumlaufen und von mauretanischen Speerwerfern töten (Plin. nat. 8, 53; Sen. brev. vit. 13, 6), was neue Schutzmaßnahmen – wie Sicherheitszäune bzw. -netze – erforderlich machte. Von solchen Strukturen wird berichtet, als 55 v. Chr. bei der Eröffnung des Pompeius-Theaters Elefanten durch die Absperrungen brachen (Cass. Dio 39, 38, 1–4; Plin. nat. 8, 21; Plut. Pomp. 52, 4; Sen. brev. vit. 13, 6). Als Konsequenz dieses Vorfalls soll Caesar 46 v. Chr. einen schützenden Wasserkanal, den sog. *euripus*, vor den Zuschauertribünen installiert haben (Plin. nat. 8, 21; Suet. Caes. 39, 2), der wiederum durch Kaiser Nero wieder zugeschüttet wurde, um den Sitzbereich für Ritter zu vergrößern, was die Installation von Sicherheitsnetzen spätestens wieder notwendig hat werden lassen. Diese literarisch überlieferten Eingriffe in die Architektur des Circus Maximus geben aber nur bedingt chronologische Anhaltspunkte für die Datierung der Darstellungen von Netzen auf den Campana-Platten, da grundsätzlich davon auszugehen ist, dass diese auch beim Vorhandensein des *euripus* notwendig gewesen sein könnten, um einerseits andere Protagonisten der Veranstaltung, wie die ebenfalls dargestellten Reiter, zu schützen und zum anderen als doppelte Absicherung zu fungieren. Damit scheidet eine postulierte sichere Zuweisung der Platten in nachneronischer Zeit, wie sie Borbein 1968, 39–41 konstatiert, aus.

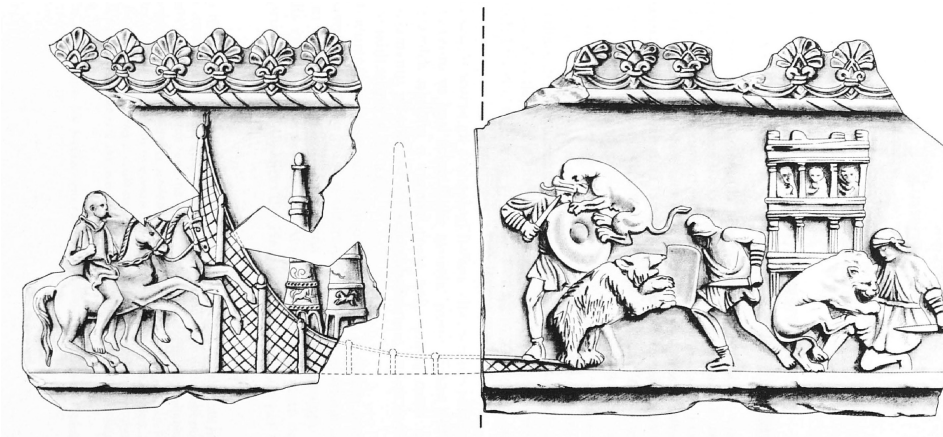


Abb. 7 Umzeichnung zweier zusammengehörender Campana-Platten mit der Darstellung von Reitern, eines Sicherheitsnetzes, einer *venatio* und eines Zuschauerturnes.⁶⁹

Bild: © nach Tortorella 1981a, 98 Abb. 41.



Abb. 8 Fragment einer Campana-Platte mit der Wiedergabe von Reitern und eines Sicherheitsnetzes neben einer *venatio* im Circus Maximus. London, British Museum, Inv. D628.

Bild: Printversion: © The Trustees of the British Museum; E-Book-Version: © The Trustees of the British Museum. Shared under a CC BY-NC-SA 4.0 license, <<https://www.britishmuseum.org/collection/image/1512527001>> (30.03.2022).

in leichter Rüstung und zu Pferd handelte,⁷⁰ oder den *ludi Sevirales*, bestehend aus einem Reitermanöver der Ritterschaft.

Neben der Tatsache, dass diese Deutung sich ikonographisch nicht bestätigen lässt – die Reiter tragen weder Rüstung noch Schuhe, sind also weder bewaffnete Jugendliche noch Ritter⁷¹ –, erscheint die Annahme schwierig, dass ein auf Vervielfältigung angelegtes Medium mit einem bestimmten öffentlichen, unregelmäßig und dann sehr individuell veranstalteten Schauspiel in Verbindung gebracht werden soll.⁷²

Via Gabina

Ebenfalls aus einem Villenareal stammen zwei Fragmente einer Platte mit der Darstellung eines *naufragium*, die im Zuge der Grabungen von Walter Widrig und der Rice University im Jahr 1985 an der Via Gabina, 14 km östlich von Rom, in „site 10“ entdeckt wurden,⁷³ wobei sich die beiden Fragmente im Gegensatz zu weiteren Funden von Campana-Platten in einer Mauer des Wirtschaftstraktes der Villa („tank 210“) sekundär verbaut fanden. Laut der Analyse ließen sich die übrigen Platten, die im Peristyl des Komplexes verortet werden, in drei Ausstattungsphasen unterteilen, wobei Painter die *naufragium*-Darstellung der augusteisch-claudisch datierten zweiten Phase zuweist, aufgrund des abweichenden Fundkontextes und Sujets aber annimmt, dass diese Szene in einem Nebenraum, evtl. dem *oecus*, angebracht war.⁷⁴

Ostia

Ein bisher wenig aufgearbeitetes Konglomerat stellen verschiedene Fragmente aus Ostia dar, die das Spektrum der Fundkontexte für Circus-Darstellungen erweitern.⁷⁵ Lediglich für zwei Platten gibt es Hinweise auf einen Fundkontext, die beide im Bereich

69 Stücke Seite a: Bologna, Museo Civico, ohne Inv.; Hannover, Kestner-Museum, Inv. 1377; London, British Museum, Inv. D628; Rom, Museo delle Terme, Inv. 121503–121504. Stücke Seite b: Mailand, Museo Teatrale alla Scala, ohne Inv.; Rom, Museo Nazionale Romano, Museo delle Terme, Inv. 121501; Rom, Museo Nazionale Romano, Sammlung Gorga, Inv. 579832 (Gorga 5064).

70 Bes. bei Tortorella 1981a, 78–80, daneben Pensabene – Roghi 2013, 372. Zum Charakter der Spiele sowie dem sullanischen Ursprung vgl. Weeber 1974, bes. 179–182 sowie 189–193.

71 Verschiedentlich wurden die Reiter auch als *desultores* angesprochen (so etwa bei Siebert 2011, 66 für das Stück aus dem Kestner-Museum in Hannover, Inv. 1377; Rohden – Winnefeld 1911, 139f.), welche bei öffentlichen Veranstaltungen von einem auf das andere Pferd springen, was sich ikonographisch nicht halten lässt, da beide Pferde Reiter tragen. So auch Tortorella 1981a, 77f. Anm. 100. Zu *desultores* und ihrer Ikonographie – etwa mit der Wiedergabe eines *pileus*, den die dargestellten Reiter auf den Campana-Platten nicht aufweisen – vgl. Thuillier 1999, 97–99. 142f.

72 So auch Humphrey 1986, 182.

73 Vgl. Painter 2002, Kat. 2: G 10/87 Y 21 S TNK 210 SF no. 87, 95 and G 10/87 Y 21 S TNK 210 SF no. 87, 96, daneben Grosser 2021, 186–187 Kat. Cp20. Die Darstellung entspricht dem Typus heute in Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. V 49 (Abb. 2).

74 Vgl. Painter 2002, „Function“, daneben Painter 2002, Abb. 7.

75 Folgende Fragmente befinden sich im Antiquarium von Ostia: eine Platte bestehend aus mehreren Fragmenten (Inv. 3361) mit Darstellung des Wagenrennens aus der Werkstatt der Annia Arescusa, welche aus einem Peristyl eines Hauses nahe der Thermen und der Via dei Vigili stammt (vgl. Vaglieri 1909, 178f. Abb. 10, daneben Grosser 2021, 185 Kat. Cp12; Helbig 1972, 123f.

nordöstlich der Piazzale delle Corporazioni zu verorten sind. Falls alle Stücke, die sich heute im Antiquarium von Ostia befinden, aus einem Kontext stammten, lässt sich aufgrund der mehrfach vorhandenen *naufragium*-Szene vorsichtig formulieren, dass in Ostia wie auch in Pietra Papa mehrere Sets angebracht gewesen sein müssen.

Cumae

Eine mehrfache Hängung verschiedener Plattentypen lässt sich auch für das Forum von Cumae greifen, woher zahlreiche Plattenfragmente mit Szenen einer *venatio* im Circus Maximus stammen.

Ein Konglomerat, das aus insgesamt 4 Fragmenten besteht, befindet sich heute im Magazin von Cumae und stammt aus den Grabungen Anfang des 20. Jhs. von A. Maiuri im Bereich des Forums.⁷⁶ Bei den Funden, wobei drei Fragmente Zuschauertürme und eines einen Kämpfer nach links neben dem Eierrundenzähler zeigen, lässt sich feststellen, dass in Cumae ebenfalls mind. zwei Sets des bekannten Plattentypus aus Genf mit dem Delphinrundenzähler angebracht gewesen sein müssen.⁷⁷

Aus den neueren Grabungen der Università degli Studi di Napoli Federico II und der Soprintendenza Archeologia delle province di Napoli von 2000–2001 im Bereich der sog. Masseria del Gigante, einem Wirtschaftsgebäude des 18. Jhs. im Bereich des Forums, stammen interessante Neufunde.⁷⁸ Die Fragmente, welche sich heute im Museo Archeologico dei Campi Flegrei befinden, ergänzen einerseits die Fragmente aus den Altgrabungen im Magazin von Cumae,⁷⁹ andererseits erweitern sie das bisher bekannte

Kat. 3150; Rohden – Winnefeld 1911, 137); eine Platte (Inv. 3355) stammt aus den *fullonica* (II, XI, 1) und zeigt eine *naufragium*-Szene mit Pavillon (Vaglieri 1913, 227 Abb. 1; daneben Braitto 2016, 472 Anm. 35; Grosser 2021, 187 Kat. Cp22; Tortorella 1981a, 75. 93 Abb. 26); weitere *naufragium*-Szenen zeigen die Fragmente Inv. 3350. 3357–3360, wobei aufgrund der Erhaltung nicht ganz klar ist, welchen Varianten diese zuzuweisen sind (Braitto 2016, 471 Anm. 33; Humphrey 1986, 183 Abb. 82; Tortorella 1981a, 93 Abb. 27; <<https://www.ostia-antica.org/vmuseum/FOTOFULL/E4/E49930.jpg>> [30.03.2022]).

76 Pellino 2006, 17. 20f. Kat. 1, 11 Taf. 3 Abb. 1–4; Scatozza-Hörich 1995, 806–810 Taf. 19 Abb. 20–23. Zu den Grabungen am Forum im Bereich der ‚Masseria del Gigante‘ vgl. Maiuri 1938, 10f. Taf. 2.

77 Dies illustrieren die zwei Fragmente Inv. 386 B und ohne Inv. (vgl. Pellino 2006, 20. Taf. 3 Kat. 1, 11 Abb. 2. 3; Scatozza-Hörich 1995, 809 Taf. 19 Abb. 21. 22), die einen mittleren Ausschnitt des Zuschauerturms zeigen und denselben Plattentyp in zweifacher Ausführung darstellen, wobei jeweils die linke Person frontal ausgerichtet ist, während die rechte nach rechts blickt und ihren rechten Arm auf die Brüstung legt. Sie zeigen denselben Typus wie Genf, Musée d’Art et d’Histoire, Inv. MF 0840.

78 Capaldi 2006, 313–315; Capaldi 2008, 348f. Bei dem antiken Kontext handelte es sich wohl um ein Kultgebäude südöstlich des Forums, welches wohl in flavischer Zeit errichtet worden ist. Allerdings konnten die lose verteilten Fragmente nicht sicher diesem oder einem anderen Bau zugewiesen werden. Zu den Grabungen in dem Bereich insgesamt vgl. Capaldi 2006, 306; Capaldi 2007, 137–162; Capaldi 2009; Gasparri 2007, 15–26. In diesen Grabungsberichten wird die Auffindung der Campana-Platten mit Circus-Darstellungen jedoch nicht erwähnt.

79 Das Fragment eines Gefallenen unterhalb des Eierrundenzählers (Capaldi 2006, 314 Abb. 31.19) gehört zum Typus heute in Rom, Museo Nazionale Romano, Museo delle Terme, Inv. 62660 (Abb. 3). Ein Fragment mit einer tordierten Säule (Capaldi 2006, 313 Abb. 31.18) sowie ein weiteres mit dem Oberkörper eines Kämpfers nach rechts neben einem Säulenmonument (Capaldi 2006, 313

Spektrum der Plattentypen mit Circus-Darstellungen: Eine bisher nicht belegte Platte (Abb. 9) zeigt rechts einen Zuschauerturn, in dem sich zwei Personen befinden⁸⁰, darunter eine Wildkatze nach links, die gerade zwei Kämpfer angreift, welche hinter den *metae* hervorkommen.⁸¹ Unterhalb der gesamten Szene zieht sich ein Sicherheitsnetz, das von den Platten u. a. aus Pietra Papa zwar bereits bekannt ist, hier aber in einer spiegelbildlichen Variante wiedergegeben ist, wobei keine Reiter dargestellt sind. Ebenfalls bisher nicht belegt ist eine Platte (Abb. 10), die zwei Kämpfer nach links zeigt, zwischen ihnen eine angreifende Leopardin nach links sowie darüber eine weitere Wildkatze, wovon nur noch der Unterbauch zu erkennen ist.⁸² Aufgrund der gefundenen Fragmente ist sicher anzunehmen, dass auch diese beiden Platten mind. zweimal im Bereich des Forums von Cumae angebracht gewesen sein müssen.

Bei der Darstellung des Sicherheitsnetzes liegt die Vermutung nahe, diese mit dem bereits bekannten Pendant aus Pietra Papa bzw. Mailand (vgl. Abb. 7) zu einem Zyklus zusammenzufügen. Allerdings haben sich in Cumae bisher keine Fragmente gefunden, die genau diesen Plattentypen entsprechen würden – im Gegenteil weichen die Platten aus Cumae ikonographisch in den Details ab, sodass es sich nicht um spiegelbildliche, zugehörige Platten handelt, sondern gänzlich neue Szenen – möglicherweise in Anlehnung älterer Entwürfe – kreiert wurden.⁸³ Diese beiden Platten (Abb. 9. 10)

Abb. 31.17) gehören zu dem Typus heute in Genf, Musée d'Art et d'Historie, Inv. MF 0840, wovon sich zwei Fragmente bereits im Magazin von Cumae befinden (vgl. Anm. 77). Die Zusammengehörigkeit der Fragmente verdeutlicht, dass A. Maiuri an derselben Stelle wie das Team der Università degli Studi di Napoli Federico II und die Soprintendenza Archeologia delle province di Napoli gegraben hat.

- 80 Bei einem Abgleich der Bewegungen und Blickrichtungen der Personen im Turm zeigt sich, dass ein Stück heute im Römisch-Germanischen Museum in Köln (Inv. Wo 3134) sich demselben Plattentypus zuordnen lässt. Der Fundort der Platte aus Köln ist nicht bekannt, die wohl aus der Sammlung des Hofrates Herbert Wollmann aus Rom stammt und 1939 vom Wallraf-Richartz-Museum erworben wurde. Zum Fragment siehe Berger 1994, 91–92 Abb. 8.
- 81 Eine analoge Szene befindet sich im Magazin von Cumae, Inv. 386 A (Pellino 2006, 20. Taf. 3 Kat. 1, 11 Abb. 1; Scatozza-Höricht 1995, 808f. Taf. 19 Abb. 20). Ebenfalls aus den Neugrabungen in Cumae stammt ein Fragment mit der Darstellung eines Kämpfers nach rechts, auf dessen linkem Oberschenkel die Tatzen einer Wildkatze zu erkennen sind (Capaldi 2006, 315 Abb. 31.24), welches sich mit demjenigen aus dem Magazin zu einer Platte zusammenfügen ließe. Diese Platte ist ein Duplikat von Inv. C. n. p. 000217 (Abb. 9) und macht deutlich, dass auch bei diesem Plattentypus sich mindestens eine doppelte Anbringung greifen lässt.
- 82 Von den Neufunden aus Cumae lässt sich ein weiteres Kopffragment einer Leopardin (Capaldi 2006, 314 Abb. 31.21) in diese Platte einfügen, ist aber nicht zugehörig, was zeigt, dass auch diese Platte mind. doppelt angebracht gewesen ist.
- 83 Dies zeigt sich an mehreren Detailbeobachtungen: Die *metae* der Platten aus Cumae besitzen im unteren Register die Darstellung einer Biga, darüber sind jeweils *venationes* dargestellt; die Platten aus Pietra Papa bzw. London mit der Darstellung der *metae* zeigen zwar ebenfalls im unteren Register eine Biga, sind im Register darüber aber ornamental ausgestaltet (Abb. 7. 8). Auch die Reihenfolge der Elemente variiert: Wohingegen bei den Platten aus Pietra Papa und Mailand sich die *metae* zwischen Netz und Turm befinden (Abb. 7), ist auf der Platte aus Cumae der Turm zwischen *metae* und Netz dargestellt (Abb. 9). Die Plattentypen heute in Genf bzw. in Rom (Abb. 3), die *venationes* zeigen und von denen sich ebenfalls Fragmente in Cumae gefunden haben, weichen von den anderen beiden in Cumae gefundenen Plattentypen (Abb. 9. 10) ebenfalls ab: Die Helme der Kämpfer besitzen keinen Schweif, die Dynamik der Kampfbewegung erscheint viel ausgereifter und



Abb. 9 Zusammensetzung mehrerer Fragmente einer bisher nicht bezugten Variante einer Campana-Platte mit der Darstellung einer *venatio*, aus dem Bereich des Forums von Cumae. Bacoli, Museo Archeologico dei Campi Flegrei, Inv. C. n. p. 000216.

Bild: © Bacoli, Museo Archeologico dei Campi Flegrei, <https://www.culturaitalia.it/opencms/museid/viewItem.jsp?language=it&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_16397> (25.07.2023).



Abb. 10 Zusammensetzung mehrerer Fragmente einer bisher nicht bezugten Variante einer Campana-Platte mit der Darstellung einer *venatio* bei den *metae*, aus dem Bereich des Forums von Cumae. Bacoli, Museo Archeologico dei Campi Flegrei, Inv. C. n. p. 000217.

Bild: © Bacoli, Museo Archeologico dei Campi Flegrei, <https://www.culturaitalia.it/opencms/museid/viewItem.jsp?language=it&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_16396> (25.07.2023).

ergänzten am Forum ferner bereits bekannte Plattentypen mit *venationes*-Szenen, wobei sie vermutlich später entstanden sind und/oder von einer anderen Werkstatt geschaffen wurden.⁸⁴

Zweites Zwischenfazit: Sets und Zyklen mit Circus-Darstellungen

Ein Großteil der Campana-Platten mit Circus-Darstellungen entstammt scheinbar dem privaten Bereich,⁸⁵ lediglich am Forum von Cumae scheinen die Platten in einem eher öffentlichen Kontext verwendet worden sein. Aufgrund der Analyse der Kontexte und der Frage der Komposition einzelner Platten lässt sich zusammenfassend festhalten: es gibt zahlreiche Beispiele dafür, dass mehrere Sets von Circus-Darstellungen angebracht wurden. Auch wenn unklar ist, woher Campana seine Stücke hatte, so besaß er mehrere Fragmente ein- und derselben Platte der Annia Arescusa mit der Szene des Wagenlenkers. Auch in Cumae, Ostia und Pietra Papa lässt sich das Phänomen greifen, dass sich mehrere identische Plattentypen in einem Kontext fanden. Diese Vervielfältigung zeigt, dass solche ‚Alltagsszenen‘ dekorativ angebracht waren und nicht auf ein spezielles Ereignis – im Sinne eines Staatsreliefs – rekurrieren sollten.

Daneben hat sich gezeigt, dass die Platten frei miteinander kombiniert wurden⁸⁶ und es zu synchronen und asynchronen Ergänzungen zusammen angebrachter Plattentypen kam. Ein Höhepunkt in der Schaffung solcher Zyklen bilden die zusammenzusetzenden Platten mit Reitern, einem Sicherheitsnetz und einer *venatio* (Abb. 7).

variationsreicher, wobei die Szenen mit zahlreichen Überschneidungen der einzelnen Elemente konzipiert sind, gleichwohl die Gestaltung der Türme wieder sehr ähnlich ist. Vgl. ferner Borbein 1968, 41, der aufgrund kompositorischer Überlegungen die Platten aus Genf/Rom vergleichsweise früh datiert, da deren dreidimensionale Wirkung noch nicht so stark ausgeprägt ist und Überschneidungen nur zurückhaltend eingesetzt wurden.

84 So auch Capaldi 2006, 315, die die älteren, bekannten Platten augusteisch und die anderen beiden Szenen mit dem Sicherheitsnetz und der Leopardin claudisch datiert. In Capaldi 2008, 348 vermutet sie wohl zurecht eine lokale Produktion.

85 Vgl. hierzu die Ausführungen bei Grosser 2021, 27–29.

86 Im Beitrag wurden nur die verschiedenen Typen von Circus-Darstellungen auf Campana-Platten betrachtet. Vernachlässigt wurde hingegen die Frage, mit welchem weiterem thematischen Spektrum die in den verschiedenen Kontexten gefundenen Plattentypen vergesellschaftet werden können. Beispielsweise haben sich in Cumae zusätzlich noch Platten von Triumphbögen, Niken und einer *damnatio ad bestias*-Szene gefunden (Capaldi 2006, 312–314 Abb. 31.14–16 und 31.22; Scatozza-Hörich 1995, 809f. Taf. 19 Abb. 24. 25. Für weitere Darstellungen mit Triumphzügen vgl. Tortorella 2008). In der Villa an der Via Gabina scheinen Circus-Darstellungen in der Nähe zu Platten aus dem dionysischen Spektrum gehangen zu haben (vgl. Painter 2002, wobei er die Circus-Darstellung in seinen Rekonstruktionen direkt neben den anderen Platten im Peristyl platziert, vgl. dazu Painter 2002, Abb. 7–9). In Pietra Papa hingen die Circus-Szenen evtl. zusammen mit denjenigen, die eine Palästra-Szene zeigen (Rizzo 1976–1977, 45). Diese möglichen Zusammenstellungen von verschiedenen Plattentypen müssen jedoch mit Vorsicht betrachtet werden, da die genauen Fundkontexte unsicher sind.

Zusammenfassung und Ausblick

Was ihre Verbreitung und Kontexte anbelangt, ist die Gruppe der Circus-Darstellungen wenig überraschend. Durch ihre Exzeptionalität, wie die Darstellung der Türme oder eines Sicherheitsnetzes, schließen sie die Lücke des archäologisch nur spätkaiserzeitlich gut greifbaren Befundes des Circus Maximus und geben Hinweise auf das Funktionieren dieses urbanen Raumes in der frühen Kaiserzeit.

Anders als mythische Szenen stellt die Gruppe der Circus-Darstellungen potentiell real stattfindende, prächtige Ereignisse dar. Die gewählten Bilder konzentrieren sich dabei auf die als spannend empfundenen Schlüsselsequenzen: der einzelne Wagenlenker während des Rennens im Moment der Umrundung der *metae*, der lebhaft inszenierte Augenblick des Unfalls eines Wagens oder die Sequenz des Aufeinandertreffens eines Kämpfers gegen ein wildes Tier, ohne dass in aller Regel eine Entscheidung vorausgenommen wird. Eine durch die gewählten Bildszenen regelrecht spürbare Spannung wird zusätzlich durch die Hinzufügung weiterer Personen, wie Circus-Personal oder Zuschauer, gesteigert, deren Mitfiebern durch entsprechende Gestiken visualisiert wird.

Die weite Verbreitung der Platten in Mittelitalien ist ferner ein Sinnbild der überregionalen Bedeutung der stadtrömischen Circusspiele. Bisher haben sich nur in Cumae Platten in einem eher öffentlichen Kontext gefunden,⁸⁷ sonst lassen sich die Fundkontexte eher dem privaten Bereich zuschreiben. Diese greifbaren Kontexte im Bereich der Villen führen zu der Frage nach den Auftraggebern: Handelte es sich dabei um Spielegeber? Oder waren sie lediglich begeisterte Anhänger von Circusspielen? Die teils repetitive, eher dekorative Anbringung, die Reduktion der Szenen auf die wesentlichen Elemente⁸⁸ sowie die Wahl spannender Schlüsselszenen illustrieren ein Interesse der Auftraggeber an den Events, ohne dass sie selbst in den Vordergrund gerückt werden.⁸⁹

87 Es könnte sein, dass in dem wohl öffentlicheren Kontext direkt am Forum von Cumae mittels der Dekoration die kaiserliche Fürsorge für das Volk sowie die Sieghaftigkeit des Kaisers inszeniert werden sollte, was das vergleichsweise breite Spektrum der gewählten Szenen im Kontext der öffentlichen Spielegebung mit mind. vier verschiedenen Circusszenen-Plattentypen, ferner einer *damnatio ad bestias*-Szene sowie der Darstellung eines Triumphbogens (vgl. Anm. 86) erklären könnte. Für eine Vereinnahmung der Szenen als Reflex der kaiserlichen Propaganda vgl. Scatozza-Höricht 1995, 807.

88 Es werden nur wenige Monumente gezeigt, der augusteische Obelisk und das Monument der Cybele fehlen ausnahmslos. Auf das Fehlen macht auch Humphrey 1986, 182 aufmerksam, der daher eine allerdings fragwürdige spätrepublikanische Datierung vorschlägt, was durch die Ziegelstempel der Annia Arescusa ausgeschlossen werden kann. So auch sowie zum Fehlen des Obeliskens in anderen frühkaiserzeitlichen Darstellungen vgl. Stupperich 1989, 266. Die scheinbar variierende Reihenfolge der Monumente (vgl. Anm. 83) verweist m.E. darauf, dass mit den gezeigten Monumenten vor allem der Handlungsort charakterisiert werden sollte. So auch Grosser 2021, 28 und Stupperich 1989, 269.

89 Weder Kaiser noch Spielegeber werden in den Darstellungen wiedergegen. Dies wird auch durch die gewählte Betrachterperspektive der Szenen gestützt: Auf einigen Platten lässt sich aufgrund der Reihenfolge der Monumente sicher erkennen, dass man vom Aventin aus zuschaute (etwa bei der Platte aus Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. V 49 [Abb. 2]; wahrscheinlich auch bei der Platte aus London, British Museum, Inv. D627 [Abb. 1]; auch beim Relief vom Castel Sant'Elia [Abb. 5] ist dies der Fall).

Die Motivation, sich mit Spieldarstellungen in einer Zeit zu umgeben, als Aristokraten als Spielegeber im Circus Maximus von der kaiserlichen Familie abgelöst wurden, war folglich nicht die Inszenierung der eigenen Leistung im Kontext der Spiele, sondern ein Hereinholen der öffentlichen Festkultur der Stadt Rom als Bestandteil des privaten Ausstattungsluxus reicher Villenbesitzer. Ein Unterschied in den Spieldarstellungen auf den Campana-Platten zu der Wahl dieses Sujets etwa auf Reliefs ist, dass auf den Campana-Platten ausschließlich Szenen aus Rom bzw. dem Circus Maximus gezeigt werden – deutlich erkennbar durch die Angabe der verschiedenen Monumente entlang der *spina* –, während bei den Reliefs häufig Szenen aus den italischen Städten selbst dargestellt wurden, wo verschiedene Protagonisten sich für die Inszenierung von öffentlichen Spielen verantwortlich zeichneten und entsprechend ein Bedürfnis an der Repräsentation dieser Ereignisse hatten.⁹⁰

Auch wenn nur eine vergleichsweise kleine Gruppe von Campana-Platten in diesem Beitrag in den Blick genommen wurde und viele Fragen nur angerissen werden konnten, hat sich gezeigt, dass sich verschiedene Aspekte noch immer herauskristallisieren lassen. Gerade im Zuge aktueller Grabungen und die Einbeziehung neuer Plattenfunde sowie mithilfe eines kritischen Abgleiches der herangezogenen antiken Texte konnten neue Erkenntnisse hinsichtlich der Circus-Darstellungen gewonnen werden, die auch perspektivisch noch zu erwarten sind.

Danksagung

Ich danke Arne Reinhardt für die Möglichkeit der Veröffentlichung meiner Ideen zu den Circus-Darstellungen auf Campana-Platten, die im Rahmen meines Dissertationsprojektes „Multivalenz urbaner Räume. Untersuchungen zu ephemeren und mobilen Architekturen im öffentlichen Raum der Stadt Rom“ entstanden sind. Danken möchte ich auch Rudolf Känel, Henning Ohst, Arne Reinhardt, Rolf F. Sporleder, Ute Tischer und Karoline Zhuber-Okrog für hilfreiche Hinweise bei der Erstellung dieses Beitrages.

Bibliographie


Alle zitierten Werke werden in der GESAMTBIBLIOGRAPHIE am Ende dieses Bandes nachgewiesen.

90 Ein häufiges Auftreten von Spieldarstellungen im privaten Kontext lässt sich für das 1. Jh. v./n. Chr. bei den Gladiatorenreliefs v.a. am Grab greifen, wie sie von Flecker 2015 umfassend untersucht wurden, der als Auftraggeber hier zurecht und im Gegensatz zu den möglichen Auftraggebern der Campana-Platten einen Ausdruck der Selbstinszenierung kommunaler Amtsträger und lokaler Eliten sieht (vgl. bes. Flecker 2015, 153–165). Wandmalereien mit Circus-Darstellungen finden sich hingegen vergleichsweise selten. Vgl. die Wandmalerei aus Pompeji, Casa delle Quadrighe (VII 2, 25), heute Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. 9055 (dazu Vogel 1969, 156 Abb. 12).

Primärquellen

- Apul. met. Apuleius, *Der goldene Esel*, hrsg. u. übers. von W. Ehlers und E. Brandt. Sammlung Tusculum ⁶(Berlin 2012)
- Cass. Dio Cassius Dio, *Römische Geschichte*, Bd. III. Bücher 44–50, übers. von O. Veh (München/Zürich 2007)
- Iuv. Juvenal, *Satiren*, hrsg. u. übers. von S. Lorenz. Sammlung Tusculum (Berlin/Boston 2017)
- Liv. Livius, *Römische Geschichte*, Buch XXXIX–XLI, hrsg. und übers. von H. J. Hillen. Sammlung Tusculum (München/Zürich 2007)
- Non. Ennius, *Fragmentary Republican Latin, Volume I: Ennius, Testimonia. Epic Fragments*, hrsg. u. übers. von S. M. Goldberg und G. Manuwald. Loeb Classical Library 294 (Cambridge, MA 2018)
- Serv. Aen. Serviani in Vergili Aeneidos libros IX–XII commentarii, hrsg. von C. E. Murgia und R. A. Kaster (New York 2018)

Signatur

Jessica Bartz, M.A.
Humboldt-Universität zu Berlin
Klassische Archäologie/Winckelmann-Institut
jessica.bartz@cms.hu-berlin.de | jessica.bartz@hotmail.de
 <https://orcid.org/0000-0002-1825-0150>